

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Gašper Milkovič Biloslav

Cena upora: fenomen Banksy in komodifikacija street arta

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Gašper Milkovič Biloslav

Mentor: red. prof. dr. Mitja Velikonja

Cena upora: fenomen Banksy in komodifikacija street arta

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Mami za podporo skozi vsa ta leta

in

Kaji, ker je ob meni, ko odpiram novo poglavje.

Cena upora: fenomen Banksy in komodifikacija street arta

Cilj pričujočega dela je skozi raziskovanje fenomena street artista Banksyja odkriti širšo sliko mehanizmov, preko katerih prihaja do inkorporacije družbenih odklonov v dominantno kulturo. S kritično analizo najpomembnejših mejnikov v Banksyjevi karieri in z razkrivanjem družbenega konteksta, v katerem so se dogajali, bo prikazano razmerje street arta in dominantne kulture predvsem skozi pozicioniranje tega umetniškega gibanja v polje institucionalne umetnosti. Odnos dominantne kulture do street arta je namreč dvoumen. Po eni strani ga zaradi ilegalnih elementov tretira kot vandalizem, po drugi pa ga na vse mogoče načine sprejema, predeluje in konzumira. Banksy je ekstremen primer te dvojnosti, saj je hkrati najbolj znan street artist na svetu, čigar dela na dražbah dosegajo neverjetne cene, obenem pa skriva svojo pravo identiteto in še vedno izvaja svoje tako legalne kot ilegalne projekte. V zaključku bo predstavljeno, kako Banksy ravno z izkoriščanjem te edinstvene pozicije dokazuje, da je kljub delovanju znotraj sistema do njega mogoče ohraniti neodvisen in kritičen odnos.

Ključne besede: grafiti, street art, Banksy, komodifikacija.

The price of rebellion: The Banksy phenomenon and the commodification of street art

The purpose of the thesis is researching the phenomenon of street artist Banksy as a means to uncover a broader picture of the mechanisms through which the incorporation of social deviations by the dominant culture occurs. By critically analyzing the milestones of Banksy's career and revealing the social context in which they unfolded, the relationship between street art and the dominant culture will be presented mainly through the positioning of this artistic movement in the field of institutional art. The attitude of the dominant culture towards street art is ambiguous. On one hand it treats street art with its illegal elements art as vandalism, while on the other it tries to accept, process and consume it in any possible way. Banksy is an extreme example of this duality, as he is the most famous street artist whose works fetch extraordinary prices at auctions, while keeping his real identity secret and still executing both his legal and illegal projects. The conclusion will present the way in which Banksy takes advantage of his unique position to prove the possibility of being an active part of the system, while still preserving an independent and critical attitude towards it.

Keywords: graffiti, street art, Banksy, commodification.

KAZALO

1 UVOD	7
2 PREGLED POJMOV	8
2. 1 STREET ART IN GRAFITI.....	8
2. 2 PREGLED TEORETSKIH POJMOV IN KOMODIFIKACIJA GRAFITOV	12
3 BANKSY	15
3. 1 KULTURNOZGODOVINSKI OVKIR.....	15
3. 2 ŠABLONE IN VZPON NA SCENI	21
3. 3 UPOR ALI SAMOPROMOCIJA?.....	33
3. 4 UMETNIŠKI TRG IN KOMODIFIKACIJA UMETNIŠKEGA DELA NA PRIMERU BANKSY: ANALIZA IN POSLEDICE TER ŠIRŠI SOCIOLOŠKI IN EKONOMSKI KONTEKST STREET ARTA	42
4 ZAKLJUČEK	49
5 LITERATURA	52

KAZALO SLIK

Slika 3.1. : Futura 2000 v Londonu leta 1981	15
Slika 3.2. : Banksy in Astek na dogodku Walls on Fire leta 1998	18
Slika 3.3. : Eden zadnjih Banksyjevih prostoročnih grafitov v Bristolu	20
Slika 3.4. : Šablona Designated graffiti area in njene posledice iz knjige Banging your head against a brick wall	26
Slika 3.5. : Vandalizirana Banksyjeva verzija Monetovih vodnih lilij.....	31
Slika 3.6. : Banksyjev deček s kanglico in lopatko na kontroverznem izraelskem zidu	33
Slika 3.7. : Neuspešna razprodaja originalnih Banksyjevih šablon.....	39
Slika 3.8. : Simple intelligence testing	45

1 UVOD

Banksy je skrivnostni britanski ulični umetnik, čigar ime je v zadnjih desetletjih postalo praktično sinonim za street art. S kritičnim analiziranjem njegove kariere in najbolj razvitih dosežkov bom skušal raziskati pozicijo street arta znotraj polja institucionalne kulture. Zanimalo me bo, kako pojav, izhajajoč iz deviantne mladinske grafitarske subkulture kljub še vedno subverzivni osnovi postane čisto legitimen del kulturnega establišmenta. Naj si bo kot predelan in prilagojen na raven potrošnega produkta zabavne industrije ali kot navidezno »alternativni« element raznih drugih kulturnih vsebin ter še posebej kot del polja sodobne umetnosti ter z njim povezanih institucij in mehanizmov. Diplomsko delo bom strukturiral okrog sledečih razikovalnih vprašanj:

Zakaj je street art sploh privlačen za institucionalno kulturo?

Kaj nam Banksyjeve primer pove o komodifikaciji upora?

Lahko sploh govorimo o street artu kot subkulturi ali gre pri tem pojavu morda za subkulturno sceno?

Najprej bom definiriral osnovne teoretske pojme, nato pa na kratko predstavil zgodovino grafitarske subkulture vse do njene najsodobnejše oblike – street arta. Nadaljeval bom s študijo primera Banksyjevega, trenutno najbolj razvpitega predstavnika street arta, ter z analizo lastnosti polja institucionalne umetnosti in predstavitev dilem, ki pri stapljanju obeh svetov nastajajo na obeh straneh: med samimi street artisti in pa med nosilci institucionalne umetnosti, torej muzeji galerijami in zbiratelji.

Na koncu s pomočjo konkretnega Banksyjevega primera skušal odgovoriti na zastavljena raziskovalna vprašanja in tako ustvariti širšo sliko mehanizmov družbene komodifikacije.

Metodologija raziskovanja bo v prvem delu temeljila na kvalitativni kulturološki analizi teoretske literature povezane z odnosom med subkulturami in dominantno kulturo ter mehanizmi družbene inkorporacije in komodifikacije. Nato se bom usmeril k publikacijam in internetnim virom povezanim s subkulturo grafitov in street artom ter natančneje Banksyjevem fenomenu. V drugem delu bom poleg sekundarnih virov analiziral tudi primarne, kot so dokumentarni filmi ter vizualno gradivo in sicer, nekaj najpomembnejših Banksyjevih del.

2 PREGLED POJMOV

2. 1 STREET ART IN GRAFITI

Pojem grafit se v svojem najširšem pomenu nanaša na »vsako obliko neuradnega, nedovoljenega nanašanja nekega medija na podlago.« (Lewisohn 2008, 15). Skozi človeško zgodovino se je tako pisanje po stenah pojavljalo v zelo različnih oblikah in s še bolj različnimi motivacijami. O grafitih kot subkulturi pa lahko govorimo šele od začetka sedemdesetih let dvajsetega stoletja. V tem času so se namreč na ulicah ameriških velemest vedno bolj množično začeli pojavljati podpisi in psevdonimi najstnikov iz obubožanih mestnih četrti, ki so se na ta način skušali izraziti svojo prisotnost in si prisvojiti del javnega prostora. Epicenter tega izbruha je postal newyorški sistem podzemne železnice, ki so ga stotine mladih, doma pretežno iz degradiranih mestnih četrti, začele prekrivati s svojimi preprostimi, s spreji ali alkoholnimi flomastri pisanimi tagi¹. Njihovo število je strmo naraščalo in se počasi razvilo v pravo gibanje z lastnimi pravili vedenja, vrednotnimi ideali, stilom oblačenja, slengom, zavračanjem prevladujočih družbenih norm in celo notranjimi delitvami. Za razliko od vseh drugih oblik pisanja po stenah gre torej pri tem fenomenu za »specifične grafite, ki jih moramo povezovati z grafitarsko subkulturo, tj. subkulturo tistih grafitarjev, ki ustvarjajo zlasti tage, bomberje in piece, sebe pa imenujejo writerji.« (Bulc 2008, 75). Bulc ta poseben pojav nadalje poimenuje subkulturni grafiti. Več writerjev se je glede na skupne afinitete združilo v *kru*² – skupino, s kratico katere so potem poleg taga podpisovali lastne *piece*³. Oblikovanje večih manjših tesno povezanih skupin pa je pomenilo pogoste konflikte okrog razpoložljivega prostora za ustvarjanje ali zaradi prekrivanja grafitov. Slednje je po njihovih pravilih pomenilo najhujšo obliko žalitve ter nespoštovanja grafitarjevega dela in s tem napad na njegov poskus samouveljavitve. Avtor je s tem, ko je njegov izdelek na vagonu krožil po mestu mimo milijonov potencialnih občudovalcev, poleg tega pridobil pozornost ostalih grafitarjev in s tem večal svoj ugled v skupnosti. Kriteriji pogostosti, velikosti, stila in lokacije

¹ Tag: Najosnovnejša oblika izpisovanja grafitarskega nadimka, tako s sprejem kot tudi s flomastrom. Tag je grafitarjev logotip oziroma stilizirana oblika nadimka (vštevši pripadajoče puščice, zvezdice, narekovaje itn.), ki ga plasira bodisi pod subkulturne grafite bodisi ločeno od drugih grafitov (Časopis za kritiko znanosti 2008, 20).

² Kru (ang. crew): Skupina povezanih grafitarjev, ki se prezentirajo bodisi pod določenim imenom bodisi pod določeno kratico in pogosto rišejo skupaj (Ibid.).

³ Piece: Okrajšava za masterpiece (slo. mojstrovina). Piece je kompleksnejši (ponavadi) večbarven subkulturni grafit, za nastanek katerega je potrebnih več ur risanja. Sodi med najkakovostnejše oblike grafitiranja in je berljiv le pripadnikom grafitarske subkulture oziroma drugim strokovnjakom. (Ibid.).

grafitov so določali status, ki ga je posameznik zasedal znotraj tega družbenega podsistema. Ravno pridobivanje spoštovanja je bil končni cilj, zaradi katerega so se mladi iz neprivilegiranih okolij odločali za razvijanje take alternativne identitete. Med pripadniki te subkulture niso bila pomembna prava imena in priimki, ampak samo tag kot esenca posameznikovega mesta in vloge v skupnosti. Šlo je za afirmacijo znotraj lastne skupine, hkrati pa je bil pri vsem njihovem početu močno prisoten element ilegalnosti in mladostniške upornosti. Javnost in oblast sta njihovo početje razumela kot vandalizem in uničevanje javne lastnine in vzporedno z rastjo gibanja stopnjevala represijo. Poostren nadzor nad vlaki, psi čuvaji in bodeča žica okrog železniških delavnic, višanje kazni, zaklepanje sprejev v trgovinah, vedno pogostejše barvanje vagonov ter na nek način tudi začetek zanimanja umetnostnih galerij za to eksotično, novo umetnost so večino writwerjev počasi začeli odvrčati od samih vlakov. Kot pravi Henry Chalfant, avtor večih kulturnih filmov in knjig o rojstvu scene v New Yorku in njenem vplivu na globalno razširitev fenomena ter eden prvih, ki so prepoznali vrednost tega gibanja in ga tudi začeli dokumentirati: »Potem, po približno desetih letih, je stopnjevanje represije postalo tako resno, da so mnogi rekli 'ni vredno'...»Rekel bi, da je že do leta 82', 83' nekaj zelo dobrih umetnikov zapustilo sceno.« (Lewihson 2008, 30). Nekaterim je, čeprav samo začasno, uspel preboj v umetniške galerije. Mnogi drugi so naveličali zaradi nove taktike uprave newyorške podzemne, ki od sredine osemdesetih let poslikanih vagonov sploh ni več spuščala v promet. Chalfant nadaljuje: »Do leta 1989 je bilo v New Yorku v bistvu vsega konec.« (Lewihson 2008, 30).

Vendar pa je do takrat fenomen že dosegel globalne rasežnosti. Presentljivo je, da tudi danes po celem svetu obstajajo kruji, ki se še vedno ravna po pravilih stare šole in katerih glavna ambicija je sprejanje po vlakih. Edina razlika je obvezna dokumentacija procesa s kamero in objava videa svojega podviga na spletu. Z zatonom newyorške scene in prehodom nekaterih avtorjev v galerije so kuratorji in galeristi hoteli iskati nove izraze za fenomen, ki v nasprotju z grafiti ne bi nosili negativnih konotacij in asociacij na kriminal in vandalizem. *Graffiti art, aerosol art, spraycan art, post-graffiti* ali *urban art*, so samo nekateri od izrazov, s katerimi so predstavniki establišmenta hoteli omiliti preteklost bivših »uličnih vandalov«, ki so se med tem pretvorili v njihove nove varovance. Le redki med njimi so se dejansko uspeli prilagoditi novemu okolju in v njem razviti uspešno umetniško kariero.

Če je eksplozija kreativnosti mladih v sedemdesetih in osemdesetih v New Yorku pripeljala do revolucije v svetu umetnosti, ki jo lahko najbolj natančno definiramo s terminom grafiarska subkultura, pa se je v devetdesetih in začetku novega tisočletja iz istih izhodišč razvila nova, vse pomembnejša umetniška struja, za katero se je prijelo poimenovanje street art. Grafitarstvo in street art izhajata iz podobne tradicije in obstajata vzporedno, zato ne moremo zanemariti konstantnega medsebojnega oplajanja med njima. Iz istih razlogov pa je toliko težje jasno določiti, kje se začne eden in kje konča drugi fenomen. Poskusimo torej skozi definicijo enega in drugega pojma določiti skupne točke in elemente razhajanja.

»Razlikovanje temelji na nekaj odločilnih faktorjih, ki vključujejo razlike v tehniki, razlike v motivaciji in publiki ter pomembnejše razlike v dejanskemu izgledu teh dveh žanrov.« (Lewihson 2008, 18).

Če poskusimo celotno grafiarsko subkulturo zreducirati na en sam, najbolj nepogrešljiv element, je to zagotovo tag. Ta ne predstavlja samo temelja, okrog katerega vsak writer gradi lastno identiteto, ampak je tudi osnovni, večno prisotni in ponavljajoči se likovni motiv. Ta se lahko uporablja v funkciji hitre in preproste metode za doseganje čim večjega kvantitativnega efekta, najbolj pogosto pa se s časom razvije v smeri večjih, čim bolj dodelanih in likovno kompleksnejših verzij tega istega taga – piecov. Ti visoko stilizirani in abstraktni napisi pa niso zahtevni samo v fazi izvedbe. Nepoučenim jih je praktično nemogoče prebrati. Grafitarji jih sicer ustvarjajo na javnih površinah, namenjeni pa so izključno drugim grafitarjem.

A vrnimo se za trenutek k razliki med grafiti in street artom. Lewihson kot odločilni element za razločevanje med dvema strujama vidi »prekinitev street arta s tradicijo taga, ter fokus na vizualne simbole, ki zaobjema dosti širšo paleto medijev, kot jih uporabljajo grafitarji.« (Lewihson 2008, 21).

Medtem ko pomenijo spreji sinonim za grafite, pa s street artom povezujemo uporabo neskončne množice različnih medijev: od šablon⁴, nalepk in plakatov, do mozaikov, kvačkanja ali skulptur, če naštejemo samo nekaj najbolj pogostih. Hkrati pa je v povezavi z zgoraj napisanim o ciljni publiki subkulturnih grafitov pri street artu treba

⁴ Šablona (ang. stencil): Sredstvo, s katerim se s kombinacijo (navadno z roko) izrezane površine in spreja plasirajo podobe in/ali črke na steno. Izrezana šablona se priglasi na površino in se čeznjo pospreja (Časopis za kritiko znanosti 2008, 20).

poudariti ravno nasprotno motivacijo. Ne glede na morebitno abstraktnost ali stilizacijo motivov je street art vsaj načeloma neizključujoč in namenjen širši javnosti, ali kot pravi Blanche: »Street art sestavljajo samo-avtorizirane slike, liki in oblike ustvarjene v ali nanešene na površine v urbanem okolju, ki namenoma iščejo komunikacijo s širšim krogom ljudi. Street art je ustvarjen na način, ki je performativen, pogosto prilagojen prostoru nastanka (site specific), efemeren in participatoren /.../.« (Blanche 2015, 33).

2. 2 PREGLED TEORETSKIH POJMOV IN KOMODIFIKACIJA GRAFITOV

Čeprav mladinske subkulture za britanske kulturne študije predstavljajo prostor aktivnega in kreativnega delovanja njenih pripadnikov ter simbolnih oblik upora obstoječemu redu, pa Dick Hebdige, eden pionirjev proučevanja razvoja subkultur, opozarja na »proces rekuperacije, skozi katerega se polomljeni red popravlja in subkultura inkorporira kot kratkočasni spektakel v dominantno mitologijo iz katere delno izhaja: kot grešni kozel, kot Drugi, kot Sovražnik.« (Hebdige 2002, 94)

Ta proces, nadaljuje Hebdige, poteka v dveh značilnih oblikah:

- v obliki komoditete (oz. v blagovni obliki): prek pretvorbe subkulturnih znakov (artefaktov), kot so na primer obleke, glasba, itd., v blago masovne potrošnje ter
- v ideološki obliki : prek označevanja in redefiniranja deviantnega obnašanja s strani dominantnih skupin, kot so policija, mediji, sodstvo ipd.

Značilnost vseh mladinskih subkultur je razvoj novih trendov in inovacij. Posebnost grafitarske subkulture je v tem, da je njeno glavno izrazno sredstvo umetnost. Pa čeprav nelegalna in subverzivna ter umeščena izven konteksta dominantne kulture in njenih z umetnostjo povezanih institucij. Izvirno gre za vase zaprt fenomen, ki ne išče priznanja družbenega sistema. Slednji pa ta isti fenomen doživlja prvenstveno skozi njegove potencialno najbolj negativne elemente, kot so vandalizem in kriminal.

V trenutku, ko so te inovacije vzete iz originalnega konteksta (ulice) in vključene v proces masovne proizvodnje (institucije), postanejo kodificirane, razumljive in spremenjene v javno last ter dobičkonosno blago. (Ibid.)

Institucije ustaljenega reda na ta način vase posrkajo subkulturne simbolne oblike upora, jim odvzamejo vso subverzivno moč in z njimi napajajo lastne ustrezne industrije ter jih na koncu predelajo v novo serijo konvencij.

Grafitarska subkultura je sredi osemdesetih let šla skozi podoben proces. Hkrati z vse močnejšo represijo oblasti je javnost počasi začejala kazati zanimanje za ustvarjanje grafitarjev. Na začetku, v kontekstu podzemne, je bila newyorška scena popolnoma zaprta sama vase. V osemdesetih letih, ravno v času, ko so jo začeli izrinjati iz tega okolja, pa je počasi pridobivala mesto znotraj *mainstreama*. Subkulturni grafiti se namreč niso več pojavljali samo na vagonih podzemne, ampak vedno pogosteje tudi na stenah galerij, knjižnih straneh ter v dokumentarnih in igranih filmih. Subverzivna,

sveža in drugačna umetnost je v galerijah povzročila pravo senzacijo. Vseeno pa so se le redki avtorji uspeli prilagoditi in obdržati na tem nivoju, po tem ko se je vsesplošno začetno navdušenje poleglo. Richard Lachmann problem adaptacije opiše tako: »Grafiti na platnih so se prodajali kot odgovor na konstantne zahteve kupcev po stilskih inovacijah. Ker so pa grafitarji kršili toliko postmodernističnih kanonov, se njihova platna niso mogla ocenjevati in kvalitativno primerjati z ostalimi likovnimi deli.« (Lachmann 1988, 246).

Ker galeristi platen grafitarjev torej niso mogli postaviti v kontekst ustvarjanja njihovih sodobnikov, so poskušali igrati na socialno noto obubožanih samoukih umetnikov iz družbene margine, ki pa rišejo kot pravi, šolani umetniki, nadaljuje Lachmann. Tak pristop pa se je izkazal za le kratkoročno zanimivega. Senzacija se je kmalu polegla, grafiti iztrgani iz konteksta ulice, oropani svojega usbverzivnega naboja in prestavljeni na format platna pa niso zadržali pozornosti umetniškega trga.

V istem valu sta se iz ulice v galerijo preselila tudi Keith Haring in Jean-Michel Basquiat ter se kmalu povzpela v sam vrh takratne umetniške scene.

Čeprav ju mnogi imenujejo grafitarja, je treba poudariti, da kljub ustvarjanju na newyorških ulicah in podzemni nikoli nista bila prava pripadnika grafitarske subkulture. Oba sta namreč na ulicah ustvarjala na čisto samosvoj in originalen način. Haring, bivši študent newyorške School of Visual Arts (Kolossa 2004), še zdaleč ni bil tipičen grafitar. S svojim minimalističnim dvodimenzionalnim in monokromatskim slogom se je od njih jasno ločil. Ustvarjanje v javnosti je izbral zavestno, kot bolj demokratično alternativo uradnemu umetniškemu svetu, ker je lahko svoje delo na ulici delil z ogromnim številom ljudi. S svojimi preprostimi, stiliziranimi, a univerzalno prepoznavnimi figurami, narisanimi s kredo na črn papir praznih oglaševalskih prostorov na newyorški podzemni, je izstopal tako konceptualno kot slogovno. Celó za svoj *tag*, ta tolikokrat poudarjeni temeljni element vsega povezanega z grafitarsko subkulturo, je uporabljal figuro – plazečega se dojenčka. Kljub temu da je še vedno šlo za ilegalno prisvajanje javnega prostora, so njegove risbe delovale dosti bolj prijazno od tagov in grafitov. Poleg tega so zaradi vsem razumljivega sloga postale priljubljene med širšo publiko.

Basquiat je bil za grafitarska merila podoben *outsider*. Spreje je uporabljal za pisanje poetičnih tekstovnih grafitov, ki jih je od sredine sedemdesetih s kolegom Alom Diazem pod skupnim tagom "SAMO" puščal po zidovih newyorških ulic. Pri tem je šlo v bistvu za konceptualen projekt, namenjen drugačni publiko od grafitarjev. Dvoumni in včasih

nejasni napisi so se namreč najpogosteje in verjetno ne naključno pojavljali v bližini pomembnih mestnih galerij (Lewihson 2008).

Prav v slednjih je kmalu začel razstavljati s platni, ki so sicer še vsebovala kakšen element ulične surovosti, a so bila hkrati dosti bližje uveljavljeni likovni tradiciji. Enako se je kmalu zgodilo tudi Haringu, ki pa je za razliko od Basquiata, še naprej vztrajno ustvarjal tudi na ulicah.

Haring in Basquiat sta bila med prvimi, ki so uspešno združili vplive grafitarskega estetike in metodologije z bolj konvencionalnimi pristopi k umetniškemu ustvarjanju. Poleg nedvomnega talenta je bilo za njun uspeh odločilno poznavanje obeh okolij in njunih akterjev, norm in pravil ter nabiranje izkušenj na relaciji med študijem umetnosti, ustvarjanjem na ulici in galerijskim svetom. S to očitno globljo povezanostjo s svetom uradne umetnosti sta bila že v osnovi v prednosti pred kolegi s podzemne. Kot pravi *Lady Pink*, veteranska *writerka* stare šole: »Radi smo ju imeli in ja, družili smo se, ampak ker je bil Haring tako zelo bel, ni tvegala enakih težav, kot smo jih drugi. Enako je bilo z Jean-Michelom Basquiatom. Nekaj malega je *tagal*. Bil je pa definitivno eden izmed tistih nadutih umetniških tipov iz nekega drugečnega sveta. Ni bil geto.« (Lewihson 2008).

Ravno Basquiat naj bi se, potem ko se je začel uveljavljati kot slikar, zavestno odrekel povezavam z grafitarsko subkulturo. Kot da bi se bal, da bi že samo simbolno povezovanje z njo zmanjševalo vrednost njegovega slikarskega dela. Haring pa je nastrotno do konca dajal ogromen pomen risanju na ulici, čeprav je tudi on to počel na način izven okvirjev grafitarske subkulture.

Oba sta v svojih kratkih karierah, ki ju je končala prezgodnja smrt (Basquiat je umrl leta 1988 pri svojih sedemindvajsetih letih zaradi prevelikega odmerka heronia, Haring pa leta 1990 pri dvaintridesetih za posledicami aidsa) pustila neizbrisljive sledi tako v polju institucionalne umetnosti, kot tudi v zgodovini grafitarske subkulturein, še pomembneje, na presečišču teh dveh svetov: v razvijajočem se gibanju imenovanem street art, katerega temelje sta pomagala postaviti.

3 BANKSY

3. 1 KULTURNOZGODOVINSKI OVKIR

Bristol, srednjeveško pristaniško mesto in trgovsko središče, iz katerega so se med drugim na pot preko Atlantika podajale ladje mnogih Kolumbovih sodobnikov, je ravno v času Banksyjevega odraščanja doživljalo preporod. V osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja pa to ni pomenilo le naglega trgovskega ali industrijskega vzpona, temveč predvsem razcvet na subkulturni glasbeni in likovni sceni. Na začetku osemdesetih so se na primer na britanski mladinski glasbeni sceni že močno kazale sledi vpliva ameriške hiphop subkulture.

Futura 2000, še danes aktivni pionir grafitarjev iz New Yorka, je že leta 1981 obiskal London, kjer je spremljal punk rock skupino The Clash na njihovi evropski turneji in med koncerti na odru s spreji v živo ustvarjal scenografijo (Chalfant in Prigoff 1987, 58). Hkrati je v tem času v Londonu ustvaril tudi prvi pravi *wild style*⁵ grafit na stari celini. Stiliziran napis Futura, ki je za mnoge britance pomenil prvi živi stik z newyorškim stilom grafitov.

Slika 3.1. : Futura 2000 v Londonu leta 1981



Vir: Graffiti Art Gallery (2013).

⁵ Wild style: Subkulturni grafit z zapleteno konstrukcijo notranje prepletajočih se črk. Stil vsebuje veliko puščic, ostrih oblik in medsebojnih povezav (Časopis za kritiko znanosti 2008, 23).

Grafiti so se tako v začetku osemdesetih poleg rapa, breakdancea in didžejanja, ostalih treh stebrov newyorške hiphop subkulture, pomešali z britansko zapuščino punka in vplivi sound system kulture reaggeja in duba. V začetku devetdesetih, ko je vse večjo vlogo dobivala elektronska glasba, se je kot mešanica vseh teh vplivov, vzporedno z nastajajočo britansko rave sceno, v Bristolu začel razvijati čisto avtohtoni glasbeni žanr in največji kulturni izvozni artikel mesta: triphop.

Angleška skupina *Massive Attack* (masiven napad), ki jo lahko štejemo za zastavonošo omenjenega žanra in tako imenovanega bristolskega zvoka, je svojo prvo ploščo z naslovom *Blue Lines* izdala leta 1991. Skoraj deset let pred tem pa so njeni še rosno mladi člani že ustvarjali kot del kolektiva *Wild Bunch* (poimenovanega po filmu Sama Peckinpaha *Divja horda*) – skupine raperjev, didžejev in grafitarjev v slogu newyorških hiphop krujev in v Angliji že tradicionalno prisotnih sound systemov povezanih z reggae izročilom, ki je bila v samem vrhu razvijajoče se undergorund scene.

Robert Del Naja ali 3D, eden od vokalistov skupine *Wild Bunch* in njej sledeče skupine *Massive Attack*, je bil, še preden se je začel ukvarjati z glasbo, tudi eden prvih bristolskih grafitarjev. Že leta 1985 je sodeloval na razstavi *Graffiti in Bristol* v galeriji Arnolfini, ki velja za eno prvih evropskih razstav grafitov nasploh, nato pa je leta 1987 ob Goldieju – drugi legendi britanske grafitarske in kasneje drum in bass scene – nastopil v televizijskem dokumentarcu *Bombin'* – (gre za dokumentarec, ki priča o britanski grafiti in hiphop kulturi⁶). Istega leta je bilo njegovo delo uvrščeno v knjigo *Spraycan Art* že prej omenjenega Henryja Chalfanta, ki grafite že obravnava kot globalni fenomen, saj gre za pregled ustvarjanja umetnikov s spreji od ameriške, preko evropske do avstralske celine. Omenjena knjiga je nasledila *Subway Art*, istega avtoja v sodelovanju z fotografkinjo Martho Cooper, ki je izšla že leta 1984, vendar še vedno velja za kulturni dokument eksplozije grafitarske scene na newyorški podzemni in je bila za mnoge grafitarje po vsem svetu prvi stik s stilom sprejanja poimenovanim *wild style*.

Kljub temu da je prvi val grafitarjev v Veliki Britaniji več kot očitno pritegnil pozornost medijev in institucij, pa je pisanje po zidovih v očeh javnosti in oblasti še vedno veljalo za dejanje vandalizma. Še posebej potem ko se je z vse večjo popularnostjo kulture hiphopa in pod vplivom prej omenjenih knjig, razširilo med mladino. Sam Del Naja je bil kljub priljubljenosti in pozitivni pozornosti medijev do enaindvajsetih let že dvakrat

⁶ (Massiveattack.ie. 2012).

zaprt. Njegova popularnost in prepoznavnost sta tako hkrati postali breme in ovira pri njegovem ilegalnem ustvarjanju. Zato je v drugi polovici osemdesetih svojo kreativnost iz slikanja na ulicah preusmeril v glasbeno kariero. Vendar pa kljub temu ni nikoli nehal ustvarjati kot vizualni umetnik in še danes velja za uspešnega slikarja, ki je med drugim ustvaril vse naslovnice plošč svoje kulturne glasbene skupine Massive Attack.

Status vzornika in pionirja britanskega writinga 3Dju priznava tudi sam Banksy. V intervjuju s Shepardom Fairym za revijo Swindle pravi:

Ko sem imel deset let, je na ulicah na veliko slikal fant z vzdevkom 3D. Mislim, da je pred tem obiskal New York in bil prvi, ki je iz Amerike prinesel sprejanje v Bristol. Ko sem odrasčal, sem zidne slikarije videl prej na ulicah, kot v revijah ali na računalniku. 3D je prenehal slikat in ustvaril skupino Massive Attack, kar je bila zanj verjetno dobra odločitev, a hkrati velika izguba za mesto. Gratifi so bili stvar, ki smo jo vsi vzljubili že v šoli – risali smo na avtobusih na poti domov. Vsi smo to počeli (Fairey 2006).

Na razmah grafitarskega ustvarjanja na mestnih zidovih in vlakih, predvsem zaradi eksplozije hitrih, preprostih in vseprisotnih tagov, je oblast leta 1989 odgovorila z do tedaj največjim organiziranim pogromom nad grafitarsko sceno. V operaciji imenovani Anderson so policisti po šestih mesecih zbiranja podatkov opravili hišne preiskave pri dvainsedemdesetih večinoma mladoletnih grafitarjih. Na koncu so jih na različno visoke denarne kazni obsodili kar šestinštirideset (Ellsworth-Jones 2012, 31).

Inkie, ki so ga policisti takrat označili za neuradnega vodjo te grafitarske združbe, je danes uspešen "legalni" umetnik, ki poleg ogromne količine naročenih muralov po vsem svetu, ustvarja tudi kot oblikovalec v industriji računalniških igrice, predava študentom oblikovanja in deluje kot kurator mnogih odmevnih grafitarskih dogodkov.

Čeprav je Banksy nekaj let mlajši in je začel po bristolskih zidovih resneje ustvarjati šele po omenjenih dogodkih, je nekaj njegovih sodelovanj z Inkijem še danes vidnih in dokaj dobro ohranjenih na raznih lokacijah po mestu.

Par se je v zgodovino bristolskega gibanja vpisal tudi leta 1998 z organizacijo festivala *Walls on Fire*, do tedaj največjega uradnega grafitarskega dogodka v mestu. Čez konec tedna je množica umetnikov iz Velike Britanije in tujine s svojimi mojstrovinami

prebarvala 400 metrov gradbiščnih ograj v bristolskem pristanišču (Ellsworth-Jones 2012).

Zanimivo je kako Banksyjevo sodelovanje z Astekom, grafitarjem iz Londona, na enem od panelov na omenjenem dogodku jasno kaže značilnosti njegovega takratnega stila. Čeprav je še veljal za klasičnega “prostoročnega” grafitarja, je vsaj pri tedanjih sodelovanjih z drugimi umetniki že opazen odmik od tradicionalnega writinga v smislu fokusiranja na kaligrafske spretnosti pri oblikovanju lastnega taga. Banksy je pri še ohranjenih skupnih projektih namreč skoraj vedno prevzel ustvarjanje figur, ozadja in spremljevalnih komentarjev ali konteksta, v katerega je “postavljen” glavni napis.

Slika 3.2. : Banksy in Astek na dogodku Walls on Fire leta 1998



Vir: Flickr (2011).

Hkrati pa je na omenjenem grafitu že moč opaziti nekaj še bolj pomembnega ne samo za njegovo nadaljno kariero ampak tudi za celotno grafitarsko in street art gibanje. V ekranih ob straneh kompozicije se namreč nahajajo šablone, ki so kasneje prevzele mesto njegovega osrednjega izraznega sredstva in postale sinonim za njegovo ustvarjanje ter sprožilec širših sprememb na svetovni grafitarski sceni. A o šablonah malo več kasneje.

Začetna leta Banksyjevega ustvarjanja v rodnem Bristolu niso bila povezana samo z grafitarsko ali hip-hop sceno. Devetdeseta so poleg vzpona že omenjenega triphopa v

svetovni mainstream na britansko podzemno glasbeno in kulturno sceno prinesla tudi začetke rave kulture, drum in bass ter jungle glasbe ter s temi zvrstmi povezane takoimenovane free party scene.

Šlo je za samoorganizirane, ilegalne in neprofitno naravnane dogodke, ki so se odvijali izven uradnih okvirjev in kljub masovni obiskanosti funkcionirali brez dovoljenj, vstopnin ali varnostnih služb. Različni soundsystemi so jih organizirali z lastnim ozvočenjem in opremo, in sicer v praznih skladiščih, zapuščenih industrijskih halah ali na prostem, daleč od naselij in oblasti. Šlo je za zelo demokratično gibanje, prežeto z izjemnim občutkom za skupnost in z močno politično zavestjo.

Hkrati je bilo to obdobje velikih protestov proti spremembam kazenskega zakonika leta 1994, gibanja *Reclaim the Streets*, neposrednega nenasilnega delovanja in podobnih oblik političnega aktivizma.

Britanska oblast je odgovorila odločno. Proti koncu devetdesetih je policija tako začela preganjati organizatorje in publiko omenjenih dogodkov s trdnejšimi prijemi, namenjenimi represiji gibanja, ki ji je očitno ušlo izpod nadzora.

V Banksyjevih delih so še danes močno prisotne podobne ponavljajoče se teme. Eden njegovih najbolj razvpitih grafitov v Bristolu iz tistega časa ter hkrati eden zadnjih pred domnevno selitvijo v London podaja zelo jasen odgovor na tako vrsto represije in sicer skozi njegov značilen smisel za humor.

The Mild Mild West ali nežen, blagi, prijazni Zahod, je igra besed, ki aludira na klasično razumevanje mita ameriškega divjega zahoda kot prostora na robu civilizacije, polnega nasilja, nevarnosti in življenja izven zakona.

Zahod v Banksyjevi frazi pa se v konkretnem primeru nanaša na širše območje jugozahodne Anglije med bristolskim zalivom in rokavskim prelivom, ki se imenuje West Country.

Lokacija omenjenega grafita v mestnem predelu Stokes Croft seveda ni naključna. Soseska namreč velja za boemsko umetniško in glasbeno središče mesta ter zibelko raznih subkultur. Hkrati pa je bilo to območje pred in po nastanku grafita povezano ravno s protesti in nasilnimi izgredi.

Nasilno zatiranje samoorganiziranega, čeprav ilegalnega, gibanja namenjenega zgolj neškodljivi zabavi, je Banksy spretno in duhovito karikiral z upodobitvijo bizarne ulične bitke. Trem s ščiti in palicami oboroženim policistom v polnem naletu je nasproti postavil ljubkega plišastega medvedka v človeški velikosti.

Njegov nedožni in prijazni videz zmoti le en detajl. Medvedek je namreč upodobljen v ne preveč nedolžni pozi. Pripravlja se namreč, tako kot figura na še eni od Banksyjevih bolj znanih in reproduciranih podob, da proti policistom zaluča molotovko.

Slika 3.3. : Eden zadnjih Banksyjevih prostoročnih grafitov v Bristolu



Vir: Tully (2014).

Simbolika je na prvi pogled preprosta ampak zato nič manj močna in pomesnko polna. Oblast z uporabo nasilja preganja nekaj navidez pozitivnega in neškodljivega, kar naj bi simboliziralo free party gibanje. Banksy pa ji z grafitom posmehljivo sporoča, da pripadniki zatirane subkulture, pa čeprav motivirani s samimi pozitivnimi vzgibi, ne bodo le pasivno čakali napada oblasti ampak, bodo pripravljeni svoje ideje braniti, pa čeprav na enako nasilen način.

Da je bil omenjen grafit med prebivalci mesta pozitivno sprejet, kaže dejstvo, da je nekaj let po nastanku zmagal v BBC-jevi spletni anketi za nove alternativne znamenitosti mesta Bristol. (BBC 2007) Še bolj zgovoren pa je dogodek, ko so grafit neznanci kasneje poskusili uničiti in so ga prebivalci in aktivisti iz mestne četrti na

lastno pobudo in stroške restavrirali. Kot že rečeno, je bil to eden od zadnjih Banksyjevih grafitov v domačem Bristolu pred selitvijo v London. Presentljivo pa pri njegovi izdelavi sploh ni uporabil šablon, tehnike, ki je v njegovem ustvarjanju kmalu začela prevzemati mesto prostoročno narejenih grafitov in ki je odigrala odločilno vlogo pri njegovem vzponu v grafitarski in širši umetniški sceni.

3. 2 ŠABLONE IN VZPON NA SCENI

Na uporabo šablon pri ustvarjanju grafitov se je, vsaj v času Banksyjevih začetkov gledalo precej zviška. Pri klasičnem prostoročnem grafitu je poleg ideje, izbire barv ter lokacije grafita, najbolj cenjena in pomembna njegova tehnična izvedba in prostoročna spretnost avtorja. Natančnost izvedenih linij, efekt senčenja, iluzija svetlobnih odbojev in trodimenzionalnosti napisa pričajo o avtorjevem talentu in predvsem o njegovih izkušnjah, nabranih skozi leta predane vadbe. Prav zato so šablone med tedanjimi writerji veljale za nedovoljen pripomoček ali šteje celo za goljufanje. Po njihovem mnenju je s šablono avtor prej omenjene rezultate dosegel brez primerljivega truda.. Kljub temu da je veleocenjeni Del Naja s šablonami eksperimentiral že v osemdesetih, in je nato v začetku devetdesetih šablonsko prakso prevzel tudi Nick Walker (še eden od sodelujočih na razstavi v galeriji Arnolfini in bodočih velikanov bristolske umetniške scene), šablone v devetdesetih še vedno niso dosegle statusa legitimnega izraznega sredstva. Writerji so bili do šablon skeptični tudi zaradi povsem drugačnega koncepta dela. Pri klasičnem grafitiranju je edino, kar lahko pripraviš v naprej, skica. Vse ostalo je potrebno opraviti na dejanski lokaciji. In za mnoge je prav v tem čar celotne zadeve. Bolj kot je piece kompleksen, več časa zahteva. To pa posledično pomeni tudi večje tveganje in s tem povezanega več adrenalina, kar je za mnoge ena od glavnih motivacij za ukvarjanje s tem nevarnim in v primeru aretacije potencialno zelo dragim hobijem.

Uporaba šablone omenjeni pristop obrne na glavo. Priprava postane dolgotrajnejši in zahtevnejši del, sama izvedba pa hitrejša in zato načeloma manj nevarna. Izvorna podoba je lahko povsem originalna in tudi prostoročno narisana, čeprav pa gre v praksi v veliki večini šablon na ulici za reciklažo in predelavo že obstoječih podob iz medijev ali popularne kulture. Uporaba računalniških programov za grafično obdelavo materiala, podobno kot uporaba fotokopirnih strojev pred tem, je omogočila bolj fotorealistične rezultate, bližje nekašnemu poenostavljenemu tiskarskemu efektu.

Druga prednost šablon je njihova večkratna uporabnost, saj se ob pazljivem rokovanju ne uničijo in jih je možno večkrat ponovno uporabiti. To ustvarjalcu omogoča tudi preizkus rezultata še preden sploh stopi na ulico. Čas sprejanja z uporabo te tehnike postane s to tehniko neprimerljivo krajši, hkrati pa se lahko s skoraj identično podobo prekrije neskončno število zidov. Preprostejše in manjše šablone so tako na nek način dosti bližje preprostem tagu, kot pravem piecu. Nastanejo mimogrede in sicer brez velikega truda ali tveganja. Prav iz te perspektive, po mojem mnenju, izhaja že omenjen negativen odnos konzervativnejših krogov writerjev, ki se še vedno ravna po pravilih stare šole in za katere so glavni kriteriji za vrednotenje grafita stilsko izstopanje, perfektna izvedba in "prestiznost" lokacije grafita. Čeprav se na prvi pogled zdi drugače, pri šablonah kvantiteta ni vedno pomembnejša od kvalitete. Po kompleksnosti, zahtevnosti in inovativnosti so dela mnogih uličnih umetnikov, ki kot izrazni pripomoček uporabljajo šablone, povsem enakovredna najbolj izpopolnjenim prostoročnim grafitom. Po mojem mnenju je z uporabo šablon enako težko doseči osebni in prepoznaven izraz, kar pa je brez dvoma tisto, k čemur v enaki meri stremijo vsi grafitarji, street artisti in drugi umetniki. Preproste šablone so v Angliji že konec sedemdesetih uporabljali tudi pripadniki punkerske subkulture. Člani glasbene skupine Crass so na primer svoje protivojno in anarhistično sporočilo širili tudi preko šablon na londonski podzemni, hkrati pa so v bolj grafitarskem duhu z isto tehniko povsod, kjer je bilo le mogoče, za sabo puščali bendov logotip.

Pri šablonah, prisotnih na Banksyjevih najzgodnejših grafitih, gre večinoma ravno tako za avtorjev podpis. Presenetljivo je, da se je mladi writer odločil s to tehniko zapisovati ravno svoj tag, ta najbolj preprosti, a hkrati centralni element, okrog katerega vsak grafitar gradi svojo identiteto in slog. Kot bi že takrat hotel nakazati svoje kasnejše izrazne preference in zavedanje pomena svojega umetniškega imena kot blagovne znamke, v katero se je z leti dejansko razvilo. Podpis v obliki šablone – ta Banksyjeva posebnost – se namreč še bolj od prostoročnih, vedno enakih tagov drugih grafitarjev, približa oglaševalskemu jeziku in marketinškim razsežnostim logotipa.

Istočasno so se Banksyjeve, manjše in preprostejše zgodnje šablone iz robov njegovih prostoročnih piecov na ulicah začele pojavljati tudi samostojno in se počasi začele razvijati tako v velikosti kot v kompleksnosti izvedbe.

Prednosti, ki jih je prinašala uporaba šablon, je Banksy dodobra izkoristil. Kolegi iz tistega obdobja namreč enoglasno hvalijo neverjetno številčnost njegovih del in s tem povezano prepoznavnost, ki jo je začel uživati na ulici. Poleg tega, da je bil eden redkih, ki je začel ustvarjati s šablonami kot samostojno tehniko, mu je hitrost izvedbe omogočala tudi drznejšo izbiro lokacij, na katerih bi drugi klasični writerji lahko pustili kvečjemu majhen in preprost tag.

Zaradi svoje »atipičnosti« so šablone vizualno izstopale od ostalih grafitov, kar je pomenilo, da so jih bolj opazili tudi ljudje izven scene. Dobro izdelana šablona namreč že na prvi pogled daje bolj »grafičen« vtis in ima prav zato na gledalca drugačen efekt. Čeprav nekoliko spominja na vizualno govorico komercialnega oglaševanja, je sodobnemu potrošniku kmalu jasno, da ga ne nagovarja k nakupovanju. Grafiti in street art so tako za ustvarjalce kot za gledalce pomemben odgovor na vseprisotno oglaševanje. Prevezanje jezika in likovnih elementov med tema dvema poloma je obojestransko, oba pa se borita za pozornost iste publike. Razlika je predvsem v motivacijah in interesih, ki stojijo za obema oblikama prisvajanja javnega prostora. Oglaševanje ima za seboj jasen finančni interes ter namen spodbujanja potrošništva, medtem ko grafitarji in streetartisti v javnem prostoru delujejo z dosti bolj osebno motivacijo.

Novo tisočletje Banksyju ni prineslo le selitve v London, ampak je pomenilo tudi ključen trenutek za njegov vstop v »uradni« umetniški svet. Leta 2000 je v restavraciji Severnshed v pristaniškem predelu Bristola otvoril svojo prvo samostojno razstavo in s tem že nakazal nekaj bistvenih značilnosti vseh svojih kasnejših predstavitev. To, da ima mlad nadobudni umetnik svojo prvo razstavo v improviziranem »neuradnem« galerijskem prostoru, niti ni tako redko ali nenavadno kot odločitev, da se avtor na otvoritvi lastne razstave sploh ne pojavi. Banksyjeva nevidnost in odsotnost na otvoritvah lastnih dogodkov je tako z leti postala pravilo, prav tako kot le redko prekršeno pravilo organiziranja teh dogodkov izven uradnih institucij umetniškega sveta. Čeprav je bilo nekaj njegovih platen ob redkih priložnostih naprodaj že pred razstavo, je bila to prva uradna samostojna predstavitev njegovih del v tem zanj nevsakdanjem formatu. Razstavljenih je bilo preko dvajset del na platnih, s cenami med 89 £ in 2000 £. Vsa dela razen treh naj bi bila prodana že na otvoritvi (Wright 2007, 32)

Dejstvo, da je na platna prešel iz zidov mestnih ulic, je že pri prvi razstavi odigralo veliko vlogo. Ne samo zato, ker so njegovo ime in delo mnogi obiskovalci že poznali in cenili ter so ga zato želeli podpreti, ampak ker je platno zanj pomenilo tudi novo izrazno sredstvo. Razstavljen dela so namreč segala od že poznanih šablon iz ulic, prenesenih na platna do čisto originalnih del, ki se niso ne prej ne kasneje pojavila na ulici. S tem je že takrat nakazal dvojnost, ki je prisotna v njegovem delovnem procesu in ki, ga zaznamuje še danes: produkcija za ulico in produkcija za galerije se glede na tehniko in pristop jasno razlikujeta.

Eden od obiskovalcev in Banksyjevih oboževalcev iz Bristola je na razstavi za 100 £ kupil platno iz serije desetih z naslovom *Heavy Weaponary*. Leta 2007 ga je prodal za 24.000 £ (Wright 2007, 44).

V istem obdobju so se začele njegove šablone vse bolj pogosto pojavljati na ulicah britanske prestolnice in počasi so popolnoma izrinile njegovo prostoročno ustvarjanje. Njegova prva knjiga z naslovom *Banging your Head Against a Brick Wall* (v prevodu: Tolči z glavo po opečnatem zidu) je bila izdana v samozaložbi leta 2001 in je mešanica manifesta, dnevnika, fotografske dokumentacije ter priročnika za ustvarjanje šablon. V njej, za tisti čas presentljivo, med desetlinami šablon najdemo en samcat prostoročni piece, pa še ta je po obliki in vsebini daleč od pravega writerskega grafita in bližje stilu ostalih šablon. Očitno se je poleg zamenjave okolja nekaj drastičnega premaknilo tudi v ustvarjalnem procesu tega najbolj znanega nepoznanega umetnika.

Izid knjige je za razumevanje Banksyjevega konceptualnega ozadja in ustvarjalnega procesa izredno pomemben dogodek. Dejstvo, da je bila knjiga ustvarjena in izdana v lastni režiji, bi lahko pripisali naredi sam pristopu in etiki ter njegovi tedajšnji še relativni neafirmiranosti. S časovno distanco in pregledom nad vsemi sledečimi projekti, ne glede na njihov medij, pa postane jasno, da je dosti bolj pomemben faktor avtorjevo vztrajanje pri ohranjanju nadzora in brezkompromisno sledenje lastni viziji. Poleg izredne vrednosti, ki jo ima zaradi dokumentacije uličnih del s sicer pregovorno kratkim življenskim rokom, je knjiga pomembna tudi, ker bralcu ponuja vpogled v ozadje nastanka teh del. Banksy s kratkimi anekdotami, citiranjem in parafraziranjem raznoraznih zgodovinskih in neformalnih virov svoj vizualni opus postavi v širši konceptualni kontekst. Takoj na začetku opiše prednosti ustvarjanja na ulici v primerjavi z umetniškimi institucijami. Najprej izpostavi poštenost in iskrenost, ki jih

tako necenzurirano okolje omogoča. Poleg tega poudarja tako fizično dostopnost umetniških del publiki na ulici, odsotnost vstopnin ter demokratičnost v smislu, da za razumevanje uličnih del ni potrebna nobena posebna izobrazba.

»Grafite so uporabljali za začetke revolucij in za ustavljanje vojn, in so na splošno glas tistih, ki jih nihče ne posluša. Grafiti so eno od redkih orodij tistih, ki nimajo skoraj ničesar.« (Banksy 2001, 3).

Morda preveč idealistična izjava, a v svojem bistvu lepo povzema avtorjevo politično pozicijo. Ponavljajoči se elementi v njegovem ustvarjanju so namreč kritika oblasti, avtoritete in represivnega državnega aparata, kritika vojne, potrošništva ter identifikacija z družbenimi manjšinami in izkoriščanimi. V svojih šablonah se norčuje iz podob vojakov, policistov in drugih simbolov avtoritete in hkrati na prvi pogled pasivne, nemočne in zatirane družbene skupine postavlja v aktivno vlogo. Simbol za slednje v njegovih delih postanejo otroci, opice in predvsem podgane, ki na vedno nove načine sabotirajo obstoječo realnost in portrjujejo svojo prisotnost na ulici.

V knjigi se že pojavi tudi nekaj najbolj slavnih Banksyjevih podob. Metalec cvetja in njegova reinterpretacija Leonardove Mona Lize sta idealna primera njegovega smisla za humor, koncepta sprevračanja gledalčevih pričakovanj in iz tega izhajajoče univerzalne atraktivnosti.

V prvem primeru je figura, ki jo zaradi rute preko obraza takoj prepoznamo kot protestnika, ujeta v trenutku preden bo proti nasprotniku (policija, oblast, kapitalistični sistem) nekaj zalučala. V luči obdobja nastanka, v času ogromnega zagona protiglobalizacijskega gibanja in masovnih ter tudi izredno nasilnih protestov proti Svetovni trgovinski organizaciji v ameriškem Seattlu leta 1999, leta 2000 v Washingtonu in leto kasneje ob srečanju G8 v italijanski Genovi, so takšne podobe postale del kolektivnega spomina. V roki protestnika bi torej pričakovali granitno kocko, baklo ali celo molotovko, nikakor pa ne tistega, kar mu v roko položi Banksy – šopka pisanih rož.

Banksyjeva Mona Liza je z zgoraj opisanim primerom povezana s prav tako nenavadnim in nepričakovanim predmetom, ki ji ga avtor postavi v roke. Ženska z najbolj znanega likovnega delu v zgodovini, ki navadno sedi križem rok, v Banksyjevi verziji v rokah stiska bazuko, njen nasmeh pa ostaja enako skrivnosten kot na originalu.

Podobno poigravanje z liki in podobami iz zgodovine ali popularne kulture je še ena stalnica Banksyjevega dela. V knjigi je poleg posameznih šablon in intervencij tudi nekaj bolj kompleksnih in premišljenih projektov. Pri *Designated Graffiti Area* ali površini določeni za grafite, gre za eksperiment in komentar dualnosti odnosa med spoštovanjem avtoritete in nepokorščino. Šablone se v tem delu pojavijo kot imitacija tistih redkih primerov, ko jih tudi oblast dejansko uporablja, predvsem za razna opozorila in prepovedi. Napis se glasi: »Po ukazu državne agencije za javne ceste je ta zidna površina namenjena grafitom. Prosimo, odnesite svoje smeti domov« (glej Sliko 3.4.). Kot dodatni element verodostojnosti je k napisu v uradno zvenečem jeziku in imenu izmišljene vladne agencije na dnu dodal še nekakšne namišljene kratice in številčne kode, na vrhu pa grb, ki je, kot prizna v enem izmed intervjujev, v resnici vzet iz ovitka škatlice cigaret (Shok-1 2011). V knjigi je nekaj fotografij konkretnih zidov s tem sporočilom, ki so fotografirane v različnih časovnih razmakih. Kot pričakovano, je končni efekt v vseh primerih enak. Grafitarji so za spremembo upoštevali »uradno« zapoved in zidove »napadli« tako temeljito, da so s tagi prekrili še same šablone.

Slika 3.4. : Šablona Designated graffiti area in njene posledice iz knjige *Banging your head against a brick wall*



Vir: Banksy (2001).

Drugi izstopajoči projekt ali bolje rečeno akcija pa je Banksyja pripeljal celo do njegove prve »neuradne« londonske razstave. V duhu gibanj za ponovno prisvojitve javnega prostora se je odločil razstavo prirediti kar pod železniškim nadvozom v trendovskem predelu Shoreditch. In to ne da bi kompliciral z dovoljenji, prijavo dogodka in podobno birokracijo. Z nekaj pomagači so se zadeve lotili oblečeni v delovne kombinezone, delovni prostor »okrasili« z ukradenimi tablam nekega plesarskega podjetja in si za

vsak slučaj natisnili fiktivno pismo podpore s strani neke izmišljene umetniške organizacije. Zidove so najprej v miru prebelili, nato pa v 25 minutah nasprejali 12 šablon. Nekaj dni za tem je sledila otvoritev pod naslovom *Speak softly. But carry a big can of paint*, (Govori nežno. A s sabo imej veliko posodo barve).

Čeprav je s svojo prvo knjigo Banksy začel ustvarjati v še enem mediju in čeprav je pomembna zaradi izjemne dokumentarne vrednosti fotografij v njej, pa je bil za Banksyjevo kariero bolj pomemben ravno avtor slednjih, Steve Lazarides, nekaj let starejši fotograf iz Bristola, ki se je iz »uradnega« fotografa kmalu prelevil v Banksyjevega agenta in mu v tej vlogi stal ob strani v času največjega vzpona na umetniški sceni.

V naslednjih nekaj letih je Banksy nadaljeval v očitno premišljeni in odločno zastavljeni smeri. Skupaj z Lazaridesom, ki se je v svoji novi vlogi odlično znašel, je nadaljeval z zasipanjem londonskih ulic s šablonami, sodeloval pri nekaj skupinskih razstavah po Evropi in izdal svojo drugo knjigo z naslovom *Existencilism* – skovanko besed eksistencializem in stencil (angleška beseda za šablono). V njej je dokumentiranih opazno več uličnih intervencij v različnih tehnikah, inštalacij ter seveda novih ikoničnih šablon. Poleg Londona se njegova dela pojavijo na ulicah Berlina in San Francisca. V Barceloni se ne pojavijo samo na ulicah, ampak celo znotraj ograd mestnega živalskega vrta. S šablonami eksperimentira na travnikih golf igrišč, peščenih plažah in celo na živih živalih. Poleg svojih najljubših junakov podgan se loti tudi tradicionalnih britanskih simbolov moči. S šablonami obddela pripravnike kraljeve garde, ki jih upodobi v raznih kočljivih situacijah, Winstona Churchilla predstavi z zeleno irokezo na glavi, kraljico Viktorijo pa sedečo na obrazu druge ženske. Banksy ne prizanese niti kulturnemu establišmentu in na predvečer podelitve Turnerjeve nagrade na stopnicah pred vhodom v londonski muzej Tate pusti šablono z napisom *mind the crap*, kar bi lahko prevedli kot *pozor, bedarije!* (Banksy se poigra s parafrazo gesla *Mind the gap*, ki opozorja potnike o nevarnosti vrzeli med platformo in vagoni londonske podzemne železnice) in s tem jasno pove, kaj si misli o elitizmu uradnih umetniških inštitucij.

Banksyjevo ustvarjanje je skozi šablone, knjige ter premišljene in drzno izvedene intervencije začelo privlačiti vedno več pozornosti tudi izven grafitarske subkulture. Z vsako tako potezo se je namreč še bolj oddaljil od klasičnega grafitarskega koncepta in konstanto iskal nove medije in načine, kako svoje sporočilo posredovati čim večjemu

številu ljudi. Vsak nov projekt je bil izjemno premišljeno zasnovan, pozicioniran in izveden tako, da bi dosegel maksimalen učinek. Efekt presenečenja, originalnost in provokacija so postali stalno orodje za doseg teh ciljev.

Leto 2003 je bilo v tem smislu zanj več kot plodno, saj je uspešno izpeljal nekaj velikih in v javnosti odmevnih projektov. Ustvaril je ovitek albuma Think Tank britanske glasbene skupine Blur, otvoril prvo uradno samostojno razstavo v Londonu ter na svoj edinstven način dosegel, da je njegovo delo viselo v muzeju Tate Britain, pa čeprav le za kratek čas.

Think Tank ni bil njegovi prvi ovitek plošče. Večkrat je že sodeloval z različnimi neodvisnimi in podtalnimi glasbenimi založbami, vendar pa še nikoli s tako globalno popularno skupino ali mainstream založbo. Odlično sprejet in prodajan album je brez dvoma pripomogel k Banksyjevi prepoznavnosti med čisto novim in izjemno širokim krogom ljudi, vendar pa so nekateri kritizirali njegovo sodelovanje v tako komercialno naravnem projektu. V enem od redkih intervjujev je to dilemo razrešil s kriterijem kvalitete in identifikacije s projektom. »Včasih gre za popolno simbiozo, kot v primeru Blurov.« Vseeno pa, nadaljuje: » /.../ ne delam nič več za nikogar in komercialnega dela ne bom nikoli več sprejel« (Fairey 2006). Tudi pred tem je bil izbirčen pri odločanju o tem, s kom bo sodeloval. Multinacionalko za športno opremo Nike, naj bi tako zavrnil že štirikrat, ne glede na ogromne ponujene vsote. »Seznam projektov, ki sem jih zavrnil, je dosti daljši od tistih, ki sem jih izpeljal. Kot nekakšen čuden, obratni CV,« pravi v drugem intervjuju (Hattenstone 2003).

Sledila je njegova druga londonska razstava. Kot pri večini ostalih projektov in podobno kot pri prvi razstavi, se je organizacije lotil sam. Ne da bi čakal na priložnost ali povabilo uradnih umetniških institucij, je razstavo postavil izven njih, v najetem skladišču v Hackneyu, točno lokacijo katerega so objavili komaj nekaj ur pred otvoritvijo in to preko e-maila tistim, ki so se že vnaprej prijavili na njegovi spletni strani. Tokrat ni šlo za nekaj na skrivaj nasprejanih šablon. Za postavitvijo take razstave je morala stati številčna, sposobna in zagreta ekipa. Banksyjeve ambicije pa niso bile edine, ki so iz leta v leto rasle. Očitno se je tudi njegovo finačno stanje izboljšalo v enaki meri. *Turf War* ali Boj za ozemlje je bil naslov trodnevnega dogodka brez vstopnine, ki ga je umetnostni kritik spletne strani artnet označil za eno najboljših in najkrajših angleških razstav leta (La Placa 2003). Ogromen portret Winstona Churchilla

z zeleno irokezo iz trave je iz višine dominiral nad celotnim prostorom. Pod njim pa napis brandalism – skovanka besed brand (v prevodu znamka) in vandalizem. S stropa je viselo ducat oboroženih letečih policajev z nasmejanimi stiliziranimi obrazi pod čeladami in z angelskimi krilci, na koncu prostora pa je narobe obrnjen avtomobil prebarvan v tarčo počival na strehi policijskega kombija posprejanega z anarhističnim simbolom obkrožene črke A in podobo prašiča z usnjeno sadomazohistično masko na glavi. Nekaj predelanih oljnih slik ter ogromnih šablon nasprejanih direktno na steno je delalo družbo bronasti kopiji Rodinovega misleca s črno pobarvanim prometnim stožcem na glavi in okrašenega z barvnimi spreji. Največ prahu v javnosti je med vsem omenjenim dvignilo dejstvo, da je na razstavi našlo mesto tudi nekaj živih živali. V Banksyjevih prvih dveh knjigah se je že pojavilo nekaj fotografij krav, okrašenih z njegovim tagom. Tokrat pa so obiskovalci med drugimi razstavnimi eksponati lahko v živo opazovali tudi prašiče s kockastim vzorcem policijskih uniform, ovce v črtastih vzorcih pižam taboriščnikov in krave okrašene z vzorcem tarče, puščicami ali z neštetimi portreti umetnika Andyja Warhola.

Eden od obiskovalcev, ali pa morda kar eden od organizatorjev, je poklical borce za zaščito pravic živali. Ena aktivistka se je v znak protesta priklenila na živalsko ogrado in seveda se je kmalu pojavila tudi policija. Kasneje se je izkazalo, da so bile barve, ki so bile uporabljene na živalih, netoksične. O celotnem dogajanju so zato še dodatno poročali mediji, nekdo pa je na zunanjo vitrino s sprejem napisal: »Banksy is a fucking sellout!« V prevodu: »Banksy je prodana duša!«. Razstava je bila skratka tako v medijih kot v javnosti zelo odmevna in cilj je bil dosežen.

S takim pristopom je Banksy dobil mnogo več kot le začasen razstavni prostor. Ustvaril je lastno platformo, paralelno svetu galerij in hkrati odmaknjeno iz ulice, ter s tem združil najboljše iz obeh svetov. Lahko je sam izbral najprimernejši prostor, imel je popolni nadzor nad izbiro svojih del, nad njihovo vsebino, količino in postavitvijo ter hkrati predstavil ideje, ki jih na ulici nikoli nebi mogel. Zapuščeno skladišče je hkrati po občutku dosti bližje ulici kot sterilni galerijski prostori.

Idejo, da si institucijo razstavnega prostora prilagodi oziroma da ustvari svojo lastno različico, je z naslednjim podvigom simbolno dvignil še za raven višje – svojo umetnino je namreč vrnil v muzej. Zamaskiran s kapo, šalom ter umetno brado in z veliko nakupovalno vrečo pod roko je obiskal muzej Tate Britain in ga nato zapustil, lažji za

uokvirjeno olje na platnu neznanega avtorja, ki mu je pred tem seveda dodal nekaj lastnih detajlov. Dokaj generični pokrajini s potočkom in kapelico v ozadju je dodal opozorilne policijske trakove in tako idilično sceno spremenil v nekaj skrivnostnega in hkrati srhljivega. Sliko je skrivaj prilepil na steno v drugem nadstropju muzeja, zraven neke pokrajine iz 18. stoletja. Opremil jo je s šaljivo opisno tablico in presentljivo za nekaj ur preslepil tako obiskovalce kot muzejske čuvaje, vse dokler ni lepilo popustilo in je slika na obče začudenje zgrmela na tla (Ellsworth-Jones 2012, 16).

Pri vsem tem pa je bolj kot vsebina same slike pomembno dejanje vdora v muzej. Banksy na ta način dejansko v institucije prinese etiko sveta tradicionalnih grafitarjev, kjer je pogosto edinstvenost lokacije celo bolj pomembna od vsebine grafita in same izvedbe. Tako kot si na ulici brez dovoljenja prilasti del stene in na njemu pusti svojo mojstrovino. To seveda stori na samosvoj način – preko raziskovanja novega medija. Vandaliziranih oljnih slik kot temu pravi sam. Čeprav tehnika ni nova, saj so jo že v šestdesetih letih uporabljali pripadniki gibanja Situacionistov, ki so jo poimenovali *detournement* ali prevračanje. V *Wall and Piece*, svoji četrti knjigi, ki je v bistvu nekoliko obdelana zbirka prejšnjih treh in je presenetljivo izšla pri založniškem velikanu Random House, o tej temi pravi: »Ko greš enkrat na zaprto in če hočeš preživeti kot grafitar, je tvoja edina opcija, da tudi tam nadaljuješ s slikanjem čez stvari, ki ti ne pripadajo.« (Banksy 2005, 127). Novico so seveda pograbili vsi britanski mediji in Banksy je ponovno pristal v središču pozornosti. V naslednjem letu je podobne intervencije ponovil še v londonskem Natural History Museum (z nagačeno podgano grafitarko), v pariškem Louvru (z Mona Lizo, ki ji je obraz prekril s smeškom), ter v štirih najpomembnejših newyorških muzejih: v MOMI (z »Discount Soup Can« TESCO verzijo Warhola), v Metropolitan Museumu (z »You Have Beautifull Eyes« – damo s plinsko masko), v Brooklyn Museumu (s »Soldier With Spray Can« –oficirjem iz kolonialnih časov s sprejem v roki pred zidom prekritim z grafiti) in v American Museum of Natural History (z »Whitus Oragainstus« – prepariranim hroščem, opremljenim s krili vojaškega letala, bombami in radarji). Turnejo po muzejih je zaključil spet v Londonu, ko je v The British Museum postavil kos kamna, okrašenega s ponarejeno jamsko slikarijo prazgodovniskega lovca z nakupovalnim vozičkom. S temi odmevnimi akcijami je še utrdil prepoznavnost na domačih tleh, hkrati pa so ga končno opazili tudi ameriški mediji in javnost.

Njegova vrinjena ali podtaknjena dela so na stenah muzejev vzdržala različno dolgo. Poleg ogromne brezplačne reklame, ki so mu jo mediji naredili s poročanjem o njegovih akcijah, ter dodatne pozornosti, ki jo je pridobil z objavo video posnetkov nekaterih vdorov na svoji spletni strani, so akcije svojevrsten komentar o svetu uradne umetnosti ter njenih institucijah. V *Wall and Piece* Banksy svoje stališče o elitizmu umetniških institucij povzame takole: »Umetnost, ki jo gledamo, je ustvarila izbrana peščica umetnikov. Majhna skupina ustvarja, promovira, kupuje, razstavlja in odloča o uspehu umetnosti. Komaj nekaj sto ljudi na svetu ima pri tem dejansko besedo. Ko gremo v galerije, smo v bistvu le turisti, ki gledajo vitrino trofej peščice milijonarjev.« (Banksy 2005, 143). Za svoje predelave pa ni uporabil samo platen neznanih avtorjev iz boljših sejmov, ampak tudi nekaj kopij mojstrov in iz likovne umetnosti. Monetove Vodne lilije je iz idilične scene predelal v za današnji čas dosti bolj realistično situacijo, ki je hrati kritična tako do potrošništva kot do nespoštovanja narave. V potoku pod mostičkom se namreč v Banksyjevi verziji znajde par odvrženih nakupovalnih vozičkov. V predelanih Ponočnjakih Edwarda Hopperja spokojno nočno sceno v baru zmoti vandal oblečen le v kratke hlače z motivom angleške zastave, ki je zalučal plastičen stol v okno in ga razbil; Warholovo Marylin pa je zamenjala Banksyjeva Kate Moss, ipd.

Slika 3.5. : Vandalizirana Banksyjeva verzija Monetovih vodnih lilij



Vir: Oddstuff magazine (2012).

Ta tri platna je skupaj z desetino drugih primerkov vandaliziranih olj predstavil na razstavi Crude Oils ali surova olja v posebej za to priložnost odprti galeriji v trendovskem londonskem predelu Notting Hill. Za Banksyjevo razstavo je bilo to malce nenavadno, saj ni nihče pričakoval, da se bo tako nenadno in na široko odmaknil od ulic in zapuščenih skladišč. Seveda pa izbira prostora ni bila naključna. Poznavalci njegovega načina dela so zagotovo pričakovali kakšno presenečenje. In ni jih razočaral. Poleg predstavitve javnosti še neznanih del je v galerijo za vsak slučaj postavil še svoje, skozi celoten opus prisotne junake – podgane. Tokrat za sprememb niso bile nasprejane na zidove, ampak je po galeriji prosto tekalo dvesto živih primerkov. Obiskovalci so morali najprej podpisati izjavo o vstopu na lastno odgovornost, nato pa so jih v galerijo spuščali v trojicah za največ pet minut. Precej strikten in formalen pristop za grafitarja. Mediji so o dogodku poročali z različno mero naklonjenosti, a to za uspeh razstave sploh ni bilo pomembno. Banksyju je spet uspelo doseči, da se je o dogodku veliko govorilo, prodal je nekaj slik in cilj je bil ponovno dosežen.

Koncept za njegovimi razstavami je postajal iz primera v primer bolj jasen, če ne že kar predvidljiv. Vztrajno jih organizira sam oziroma ob pomoči očitno uigrane in zelo sposobne ekipe ter brez pomoči kuratorjev ali podpore institucij. Za razliko od uradne umetniške scene, kjer si umetnik in galerist, ki umetniku organizira razstavo, medsebojno dvigujeta rating in prestiž. Tak pristop mu omogoča popolno svobodo, hkrati pa s skrivnostnostjo in elementom presenečenja vsakič drugačnih in posebej prilagojenih razstavnih prostorov še zvišuje zanimanje medijev in javnosti. Poleg tega skuša vedno znova s še bolj kontroverznim elementom provocirati in šokirati obiskovalce. Mogoče vključevanje živih živali (od krav do podgan) na razstavah najprej deluje kot poceni način doseganja tega efekta, a se hkrati lahko razume tudi kot poigravanje s konceptom razstavljanja umetnosti nasploh, obsedenosti javnosti z vsem, kar je novo in drugačno, ter kritiko tega sveta, katerega del je postal tudi sam.

Ta dvojnost je pri Banksyju z leti postajala vse bolj prisotna. Kritiziral je umetniški establišment, se norčeval iz njegovih institucij in akterjev, hkrati pa se na vse mogoče načine trudil, da bi se v njem uveljavil. Ob vseh mogočih subverzivnih akcijah je cena njegovih del na umetniškem istem trgu rasla neverjetno hitro. Kljub temu pa njegovo delo ni izgubilo kritične ostrine in distance.

3. 3 UPOR ALI SAMOPROMOCIJA?

Čeprav politično sporočilo ni nujno vedno glavna motivacija za organiziranje nekega dogodka ali za izpeljavo kompleksnega projekta, pa je na takšen ali drugačen način prisotno v veliki večini Banksyjevih del. Pogosto neposredno opozarjanje na aktualne družbene probleme mu nekateri kritiki očitajo kot izkoriščanje teh problemov zgolj za lastno promocijo. Kakorkoli, naslednji primer je zagotovo eden takšnih, kjer je ideja o projektu nastala na podlagi njegovih političnih stališč.

Leta 2005 je Banksy prvič odpotoval v Palestino – deželo katere prebivalci že več desetletij živijo pod okupacijo Izraela, vojaške velesile, ki poleg tega uživa široko mednarodno podporo. Razmerje moči na tem območju je jasno, o tem na čigavo stran se bo postavil Banksy pa ni bilo dvoma.

Izrael je leta leta 2000 začeli graditi preko 700 kilometrov dolg zid in s tem po Banksyjevih besedah zahodni breg spremenili v največji svetovni zapor na prostem (Banksy 2005, 111). Banksy je na palestinski strani zidu pustil devet ogromnih šablon in ga vsaj na simbolni način poskušal izničiti. S tem je pozornost medijev vsaj za trenutek preusmeril nazaj na grozote, ki se že pol stoletja vsakodnevno dogajajo v “sveti” deželi, hkrati pa kot grafitar dosegel, da je s svojimi umetninami okrasil najbolj znan in kontroverzen zid moderne dobe.

Slika 3.6. : Banksyjev deček s kanglico in lopatko na kontroverznem izraelskem zidu



Vir: Gordon (2011).

Že prej omenjeni debati o tanki meji med opozarjanjem na problem in njegovim izkoriščanjem za lastne interese pa Banksy samokritično doda še novo razsežnost, ko v

isti knjigi poleg fotografij šablon in zidu objavi zanimiv pogovor s palestinskim starcem. Ta dobronamernega in naivnega zahodnjaka, ki misli, da lahko s svojo umetnostjo olepša vsakdanjik ob zidu, napodi nazaj domov in mu da vedeti, da zid sovraži in si zato ne želi, da bi bil polepšan z grafiti (Banksy 2005, 116).

Na seznamu mednarodnih udejstvovanj je političnem aktivizmu na Bližnjem vzhodu sledil spet bolj odprto komercialen in samopromocijsko naravnan projekt, umeščen v epicenter zabavne industrije zahodnega sveta, pri katerem pa politično sporočilo ni bilo tako močno in je dejansko delovalo bolj kot krinka za pridobivanje pozornosti.

Barely legal oz. Na robu legalnosti je bil naslov dogodka, ki je Banksyja dokončno izstrelil med zvezde ne samo umetniške scene, ampak tudi popularne mainstream kulture. Čeprav za meko vseh grafitarjev in z njihovo kulturo povezanih odvodov zagotovo velja New York, je Banksy za svojo prvo veliko ameriško razstavo izbral Los Angeles. Dogodek je pripravil po preverjenem receptu. Z ekipo je najel ogromen skladiščni prostor, katerega lokacijo je objavil komaj nekaj ur pred otvoritvijo. Na razstavi je predstavil mešanico del v različnih tehnikah in v postavitev ponovno vključil živo žival. Tokrat je šlo za odraslo indijsko slonico, ki je bila popolnoma prekrita z vzorcem enakim kot na tapetah na bližnji steni. Ideja je izhajala iz fraze o »slonu v sobi« tj. o problemu, ki se ga vsi zavedajo, nihče pa o njem ne govori. V tem primeru je šlo za problema globalne revščine in nedostopnosti pitne vode (Wyatt 2006).

V podobni maniri je že teden pred otvoritvijo, ravno na peto obletnico terorističnih napadov na newyorška dvojčka leta 2001, izvedel drzno intervencijo. V kalifornijski zabaviščni park Disneyland je vtihotapil napihljivo lutko, oblečeno v živo oranžen kombinezon s črno vrečo na glavi in lisicami na rokah, ter jo podtaknil znotraj ograde ene od atrakcij. Lutka je spominjala na javnosti znano podobo zapornikov osumljenih terorizma v kontroverznem ameriškem vojaškem zaporu Guantanamo na Kubi, od koder so v javnost prihajale zaskrbljujoče novice o mučenju in nehumanih razmerah. Video dokumentacijo dogodka je seveda kasneje predstavil tudi kot del razstave.

Banksy je znova je dokazal svoj izjemen talent za mešanico političnega aktivizma in samopromocije. Dan po otvoritvi sta o njej na prvih straneh poročala tako Los Angeles kot New York Times (Ellsworth-Jones 2012, 134). To se je seveda poznalo tudi na obisku in prodajnem uspehu sicer brezplačne razstave. Otvoritev so obiskali številni hollywoodski zvezdniki in svetovno znani glasbeniki, in mnogi izmed njih, na primer

filmska igralka Angelina Jolie in Brad Pitt, so postali novi ponosni lastniki Banksyjevih del. Banksy je tako prevzel tudi Hollywood ter z njim Ameriko in v njegovi karieri po tem trenutku nič več ni bilo kakor prej. Odločitev, da sta z Lazaridesom zaslužek iz prejšnjih razstav vložila v to losangeleško predstavitev, pa se jima je še kako obrestovala. Leto, ki je sledilo je bilo za Banksyja kar se tiče prodaje del na dražbah rekordno, a o tem več kasneje.

Ne glede na novo pridobljeno slavo ali finančni uspeh Banksy ni počival na lovrikah. Podobno kot pred nekaj leti je komercialno uspešnem projektu sledilo nekaj bolj politično ali vsaj neprofitno naravnanih. Ponovno je obiskal Palestino, tokrat Betlehem, in tam odprl svojo tradicionalno božično *pop-up*⁷ trgovino z darili *Santa's Ghetto*.

Nato je v Angliji organiziral nekaj, o čemer ne finančno ne logistično še pred nekaj leti ne bi mogel niti sanjati, kar je hkrati ponovno potrdilo njegov status znotraj street art scene. Od njegovih prejšnjih dogodkov se ni razlikoval samo po velikosti in zahtevnosti, ampak tudi po tem, da ni šlo za še eno samostojno razstavo. Tokrat je poleg predstavitve lastnih del prevzel tudi vlogo organizatorja in kuratorja skupinskega dogodka. Za izvedbo Cans festivala (Can je angleška beseda za pločevinko, v tem primeru sprej, ime festivala pa aludira na filmski festival v Cannesu) je k sodelovanju povabil 39 najboljših umetnikov street arta iz celega sveta ter tistim iz tujine celo plačal letalske karte in prenočišče. Dogodek seveda ni potekal v kakšnem javnosti že poznanem ali za podobne dogodke prilagojenem prostoru. Odkril je perfektno lokacijo: nekaj sto metrov dolg tunel pod londonsko železniško postajo Waterloo, ki ga je najel za nekaj tednov. Mogoče je bilo videti dela največjih imen mednarodne street art scene: od portugalca VHILS-a, newyorškega dua FAILE, norvežana DOLK-a, do argentinskega kolektiva BsAs Stencil in francoskih veteranov Jeffa Aereosola ter Blek Le Rata. Vstop je bil seveda brezplačen, nič od razstavljenega pa ni bilo naprodaj. Obiskovalce so celo spodbujali, da tudi oni na stenah pustijo svoje šablone ali grafite. Edino pravilo je bilo spoštovanje že obstoječih umetniških del. Preko vikenda, po prvomajskih praznikih, je razstavo v treh dneh, kolikor je bila odprta, obiskalo preko 30.000 ljudi. Banksy ne bi mogel na lepši in bolj plemeniti način praznovati obletnice Walls on Fire – podobnega dogodka, ki ga je pomagal organizirati v Bristolu deset let pred tem (Ellsworth-Jones 2012, 118).

⁷ pop-up: kar se pojavi nenadoma nepričakovano; oblika organiziranja restavracije, trgovine, razstave ipd. na začasni, improvizirani lokaciji.

Primerjava obeh dogodkov in predvsem Banksyjeve vloge pri njihovi izpeljavi pove ogromno. Ne samo o Banksyju kot umetniku, ki je iz tradicionalnega grafičarskega jezika prešel na množico različnih medijev izražanja, ali o njegovem statusu umetnika, organizatorja dogodkov, dobrodelneža in mednarodne zvezde. Razlika je očitna tudi širše. Deset let pred tem so se šablone še sramežljivo stiskale v ozadje piecov, leta 2008 pa je street art, ta mešanica neštetihi stilov, tehnik in pristopov k ustvarjanju na ulici postal že uveljavljeno gibanje in popularen trend na umetniški sceni. Le nekaj tednov kasneje je namreč muzej Tate Modern, oddaljen le dober kilometer od Banksyjevega tunela, gostil mednarodno šesterico umetnikov street arta in jim prepustil svojo proti Temzi obrnjeno fasado (Street Art at Tate Modern 2008). Zanimivo in poudarka vredno je prav dejstvo, da je Banksy svoj Cans Festival ponudil publiki brezplačno in ga v celoti financiral sam, medtem ko je dogodek v muzeju Tate, eni največjih in najbogatejših britanskih umetniških institucij dodatno sponzorirala japonska znamka avtomobilov.

Ena od stvari, ki je Banksyju in njegovim projektom težko očitamo, je predvidljivost. Če je zgoraj omenjeni Cans Festival predstavljal neke vrste hommage enemu prvih večjih organizacijskih projektov v domačem mestu z začetka njegove kariere, se je z naslednjim projektom presentljivo vrnil prav tja. Le nekaj let pred tem so bristolčani jasno pokazali svoj odnos do njegovega dela. Ko se je na steni mladinske svetovalnice za spolnost pojavila šablona golega moškega visečega pod oknom ljubimke (medtem ko ga njen oblečeni mož išče s pogledom proti horizontu), so bile mestne oblasti v precepu. V dvomu o tem, ali narediti izjemo za že razvpitega Banksyja, ali ga tretirati kot vse druge vandale in zatorej delo izbrisati, so o usodi šablone raje objavile spletno anketo. Glas ljudstva se je s 97% večinsko odločil proti odstranitvi, in tako zaloteni ljubimec še danes visi z nasprejane okenske police (BBC 2006).

Tokrat se je, čeprav potihoma, v mesto vračal kot mednarodna zvezda. S statusom, ki ga je dosegel tudi s pomočjo podtikanja svojih del v nekaj največjih svetovnih muzejev, bi verjetno večina galerij in muzejev komaj čakala na možnost sodelovanja. Do te točke v karieri je namreč prišel skoraj izključno s samoorganiziranimi dogodki, izpeljanimi izven sveta uradnih umetniških institucij. Za svojo prvo »dogovorjeno« muzejsko razstavo je nekoliko romantično izbral bristolski mestni muzej. Do sodelovanja je prišlo na Banksyjevo pobudo. Njegova ekipa je poskrbela za vse stroške, logistiko, in produkcijo ter tudi za oglaševanje dogodka. Ta preverjeni pristop mu omogoča popolno

avtorsko kontrolo nad izvedbo projekta, hkrati pa ga postavlja tudi v dobro pogajalsko pozicijo. Ena od njegovih glavnih zahtev je namreč varovanje njegove skrivnostne identitete. V pogodbi o sodelovanju je bil eden glavnih poudarkov na prepovedi vsakršne oblike širjenja informacij o avtorju, vse informacije muzeja o razstavi pa so morale najprej prestati pregled Banksyjevih cenzorjev (Ellsworth-Jones 2012, 147). Postavitev je bila tako zanj kot za muzej posebna, saj se je v svoji največji razstavi dotedaj odločil stotino večinoma novih del razstaviti pomešanih med eksponate stalne zbirke, čeprav to na nek način spominja na njegove že kultne vdore. Šablone, platna in predelana olja, skulpture, robotske lutke in nagačene podgane so se tako skrivale po vseh kotičkih muzeja. Niso pa manjkali niti že tradicionalni vandalizirani sladoledni kombi in celo replika njegovega domnevnega studija v naravni velikosti. Dvanajst tednov trajajočo brezplačno razstavo si je ogledalo preko 315.000 ljudi, vseh starosti in nacionalnosti, kar je za muzej pomenilo več od njihove običajne letne kvote. Obiskovalci so samo v času razstave muzeju pustili preko 45.000 £ prostovoljnih prispevkov, kar je štiri krat več od pričakovanega letnega zneska (The Bristol Post 2009). Podobno je bilo tudi z lokalnimi gostinci, trgovci in hotelirji ter ostalimi domačini, ki so dogodek sprejeli izredno pozitivno. Banksy je poleg tega, da je celotno zadevo ponovno izpeljal na lastne stroške, muzeju na koncu podaril dve deli, od katerih je eno, tj. skulptura angela s posodo barve na glavi, postalo del stalne razstave mestnega muzeja (Banksy versus Bristol Museum 2009). Kot da to še ne bi bilo dovolj, je podprl še trgovinico dobrodelne organizacije naproti muzejan in sicer tako, da jim je dostavil svoje razglednice in nalepke, s prodajo katerih so vsak mesec razstave zaslužili okoli 3000 £ (Plant 2009).

Raziskovanje vedno novih medijev ustvarjanja je v Banksyjevem opusu opazno že od njegovih začetkov. Od grafitov prek šablon, platen, skulptur, inštalacij in knjig do robotskih lutk in intervencij, ki mejijo na performancse, je Banksy v samo desetih letih od prve samostojne razstave dosegel ogromno. Ko so na dan prišle informacije o njegovem zadnjem projektu in predvsem mediju, v katerem je nastal, so bili nekateri odzivi skeptični. Banksy se je namreč lotil celovečernega dokumentarnega filma o street art sceni. Rezultat in predvsem odzivi pa so bili spet na meji neverjetnega za debitantsko filmsko delo. *Exit through the gift shop* ali izhod skozi trgovino z darili je doživel izjemen uspeh tako pri publiki kot pri filmski stroki. Film je svojo ameriško premiero doživel na festivalu Sundance, največjem festivalu neodvisnega filma v

Združenih državah Amerike, evropsko pa na Berlinalu, enem svetovno najpomembnejših filmskih festivalov, kar priča o tem, da je Banksyjev prvi film daleč od amaterskega filmskega izdelka. Poleg priljubljenosti pri publiki in finančnega uspeha pa je še bolj presentljivo, da je bil film nominiran tako za Oskarja za najboljši celovečerni dokumentarni film, kot za Bafto tj. nagrado Britanske filmske akademije, in sicer za najboljšega režiserja med debitanti. V filmu spremljamo dogodivščine Thierryja Guette, francoza, ki že dolga leta živi v Los Angelesu in je patološko obseden s snemanjem vsakega trenutka svojega življenja. Po čudnem spletu naključij in vez se znajde sredi velikanov razvijajoče se mednarodne street art scene, se z njimi začne družiti in jih spremljati in snemati pri njihovih akcijah. Enako se zgodi tudi s pregovorno sramežljivim Banksyjem, ki pa v nekem trenutku dobi idejo kamero obrniti ravno na Thierryja. S tem v bistvu prevzame nadzor nad situacijo in ustvari temeljno idejo filma. Thierry se izkaže za izjemno zanimivega in zabavnega protagonista, ki se nato odloči tudi sam poizkusiti v ustvarjanju street arta. Nadene si umetniško ime Mr. Brainwash in se morda malce preuranjeno loti organizacije svoje prve samostojne razstave. Na veliko začudenje temu začetniku dvomljivega talenta dejansko uspe izpeljati zamišljen dogodek po kopitu Banksyjevih. Z uporabo nekaj kreativnih bližnjic, marketinških trikov in naslanjanjem na slavo svojih prijateljev ter tako, da izkoristi senzacijo okrog street art fenomena, postane kmalu skoraj tako uspešen in znan, kakor njegovi stari prijatelji. In to ne glede na njihovo obče zgražanje in morebitno kesanje zaradi povezav z njim. Zgodba izgleda tako neverjetna, da so mnogi dvomili o njeni avtentičnosti. Še posebej poznavalci Banksyjevega smisla za humor in ironijo. Kljub temu, da so vsi vpleteni vztrajali pri tem, da je vse v filmu resnično, pa so se pojavile govorice o tem, da je Mr. Brainwash izmišljen lik ali celo še eden od Banksyjevih alter egov. Vseeno pa film več kot o identiteti Mr. Brainwasha ali Banksyja pove o umetniški sceni, družbenih mehanizmih uspeha ter obsedenosti publike s slavo in njeni totalni nekritičnosti do trendov.

Umetnik, ki svoja dela brez dovoljenj obeša po svetovnih muzejih, lahko očitno tudi sam in nepovabljen izbere lokacijo za umetniško rezidenco. Točno to je bila ideja za njegov mesec dni trajajoč projekt v New Yorku. Zastavil ga je kot neke vrste lov na zaklad in celotno mesto spremenil v galerijo. Mesec dni je tako na instagramu, družabnem omrežju za izmenjavo fotografij, vsak dan objavil novo ulično intervencijo, pri čemer ni razkril njene točne lokacije. Newyorčani so ponoreli. Banksyjeva dela so

iskali tako vedno števičnejši in bolj zagrizeni oboževalci kot kritiki in celo sovražniki. Prvi, da bi se ob delih slikali, jih dokumentirali ali pa le prvič v živo videli čisto pravega Banksyja. Drugi pa so jih iskali z dosti bolj zlovesčimi nameni. Kakor hitro se je pojavil nov grafit ali šablona in je kdo objavil njegovo točno lokacijo, ga je skoraj nemudoma nekdo poskušal uničiti, prebarvati ali pa samo prekriti s svojim tagom, da bi tudi sam odnesel kaj od Banksyjeve slave. Tretjo skupino pa so predstavljali špekulanti, ki so v delih videli le morebitno finančno vrednost in so si jih zato različno uspešno skušali prisvojiti. Mnogi lastniki zidov, na katerih so se dela pojavila, so le ta skušali čimprej zaščititi, kar pa ni vedno uspešno ustavilo najbolj odločnih uničevalcev. Pestro dogajanje okrog projekta in neverjetna angažiranost publike sta skratka dokazala primernost Banksyjevega koncepta, katerega edino merilo uspeha je, zaradi njegove neprofitne narave, ravno odzivnost publike. Posamezne vsakodnevne akcije so bile različno kompleksne v izvedbi in tudi v globini sporočila. Poleg občasnih opisov ali komentarjev na spletni strani pa je mnoga dela spremljal tudi čisto pravi zvočni vodič, ki ga je bilo mogoče slišati na spletni strani ali posebni telefonski številki. Med šablonami, grafiti, skulpturami, potujočimi kamionskimi inštalacijami, performansi in videi objavljenimi na spletni strani, je bila zagotovo najbolj zgovorna postavitev stojnice v Centralnem parku.

Slika 3.7. : Neuspešna razprodaja originalnih Banksyjevih šablon



Vir: Baker-Whitelaw (2013).

Na njej je starejši moški več ur prodajal Banksyjeve originalne šablone na platnih po neverjetni ceni šestdesetih dolarjev za kos. Na koncu dneva je edinim trem kupcem prodal osem platen in z odštetimi izpogajanimi popusti nabral neverjetnih 420 dolarjev

(BBC 2013). Ne glede na to, kakšen rezultat je Banksy pričakoval na začetku, je izkupiček jasen pokazatelj odnosa publike do umetnosti in njenega vrednotenja na trgu. Originalna platna z identičnimi motivi obešena na steni kakšne resne galerije bi isti mimoidoči verjetno občudovali in tudi obžalovali, da si jih ne morejo privoščiti. V parku, na stojnici z več kot dostopnimi cenami, pa isto platno nikogar ne zanima. Kot da platno samo po sebi sploh nima svoje vrednosti, ampak mu le to določi šele kontekst, v katerem je delo predstavljeno. Dejstvo, da je bil to med celomesečno rezidenco edini primer, kjer so bila Banksyjeva dela na prodaj, potrjuje, da je šlo pri celotni zadevi bolj za mešanico eksperimenta in reklamne poteze, kot pa za profitno načrtovan in naravnan projekt.

Z naslednjim, in v času tega pisanja zadnjim, velikopoteznim projektom je Banksy ponovno presegel samega sebe, saj je tokrat razširjen koncept pop-up razstave pripeljal na popolnoma novo raven. Dismaland ali v prevodu Zabaviščni park osuplosti je umestil v Weston Super Mare – letoviško obmorsko mesto nedaleč od Bristola, kjer je odkril primerno zapuščen kopališki kompleks. Skladno z imenom ga je za 36 dni spremenil v žalostno kopijo Disneylanda (zabavišnega parka giganta zabavne industrije Disneya), z lastno verzijo razpadajočega gradu in še nekoliko ironično aktualiziranih verzij drugih Disneyevih simbolov, ki se v Banksyjevih delih pojavljajo že tradicionalno. Ta navezava je služila kot zelo širok konceptualni okvir, saj se je tokrat Banksy začuda oddaljil od street arta, se močneje posvetil vlogi kuratorja in ponovno v lastni režiji udeležil svojo vizijo mešanice med skupinsko razstavo sodobne umetnosti in »družinskega tematskega parka neprimernega za majhne otroke.« (Brown 2015). Obiskovalci so lahko videli 58 del mednarodno priznanih umetnikov, od instalacije Damiena Hirsta – napihljive žoge, ki lebdi nad ostrimi noži in svetlobnih napisov Jenny Holzer, do hišice v oblakih Dietricha Wegnerja in ogromne skulpture dveh kamionskih cistern Mika Rossa, poleg tega pa so lahko tudi aktivno sodelovali pri nekaterih »atrakcijah«. Aktivistična delavnica je ponujala orodje in nasvete za prisvajanje oglaševalskih površin na avtobusnih postajališčih, druga stojnica je omogočala preizkus v vožnji daljinsko vodenih modelov ladjic, ki so bile prepolne migrantov, po maketi rokavskega preliva polnega plavajočih lutk –trupel. Policijski kamion z vodnim topom, predelan v otroški tobogan, je prevzel vlogo vodometa, na vtriljaku med okrašenimi konjički pa je zlovešča lutka v belem kombinezonu z nožem v roki sedela na kartonatih škatlah z napisom »lazanja«. kot aluzija na nekaj let star

britanski škandal o sumljivem konjskem mesu v zmrznjeni hrani (Jobson 2015). Sodobna konceptualna in multimedijska (in ne nujno politično angažirana) umetnost se je torej združila z bolj pričakovanimi, po Banksyjevo ironično predstavljenimi, aktivistično političnimi vsebinami. Čeprav obranava resnih družbenih problemov na ta način izpade površno ali celo kot nabiranje poceni točk, pa Banksy pri svojem pristopu ostaja koherenten. Ne glede na resnost teme, ki jo obravnava, ali na nedotakljivost simbolov, ki jih pri tem uporablja, je njegov odnos enako nespoštljiv, direkten in iskren. Celoten projekt pa je dobil še močnejšo politično razsežnost šele po zaprtju parka, ko je Banksy na svoji spletni strani objavil, da bo ves še uporaben gradbeni material poslan v tako imenovano »Džunglo« – kontroverzno migrantsko taborišče v francoskem Calaisu in porabljen za izgradnjo prepotrebne infrastrukture.

3. 4 UMETNIŠKI TRG IN KOMODIFIKACIJA UMETNIŠKEGA DELA NA PRIMERU BANKSY: ANALIZA IN POSLEDICE TER ŠIRŠI SOCIOLOŠKI IN EKONOMSKI KONTEKST STREET ARTA

Če na street art gibanje gledamo kot na zapuščino na začetku omenjenih Basquiata in Haringa, postane ena glavnih ločnic grafitarske subkulture vprašanje motivacije avtorja. Omenjena dvojica namreč kljub ustvarjanju v naravnem okolju grafitarjev in uporabi podobnih pristopov tega ni počela za uveljavitev znotraj hermetične in vase zagledane subkulture. Oba sta z delom na ulici nagovarjala širšo publiko in ji bila s svojim sporočilom, ki je bilo močnejše vpeto v dominantno kulturno tradicijo, tudi bolj razumljiva. V bistvu bi lahko rekli, da sta pravila establišmenta pripeljala na ulico in ne obratno.

Banksy na podoben samosvoj način deluje na meji obeh svetov. Razen starošolskih grafitarskih začetkov je za njegovo celotno kariero značilna dvoumnost povezana s street artom. Predvsem pa neverjetna determiniranost, delavnost in želja po vzbujanju pozornosti v širši javnosti. Z nenehnim raziskovanjem novih medijev in načinov ustvarjanja, zahvaljujoč drznosti in premišljenosti svojih intervencij ter predvsem neverjetni avtorski plodovitosti, je v javnosti dosegel status najbolj znanega neznanega umetnika in nekakšne subverzivne blagovne znamke.

Čeprav naj bi bil, kot rečeno, street art polje na meji med subkulturo ter dominantno kulturo, Banksy to razmejitve znova in znova krši in to v obeh smereh. Stil in vsebina njegovih del sta izjemno demokratična v smislu raznolikosti publike, ki jo nagovarja, enako pa je tudi z izbiro medijev v katerih ustvarja. Jasno razumljive šablone, prepolne referenc iz popularne kulture, knjige izdane v samozaložbi, v katerih svoje ideje in motivacije razlaga še preko teksta, ter odmevne intervencije v najbolj znanih svetovnih muzejih, ki samo idejo teh istih inštitucij postavljajo pod vprašaj, so samo nekateri od načinov, s katerimi poskuša nagovarjati čim širšo publiko. Hkrati pa si na samosvoj način podreja te iste elemente kulturnega hegemonizma preko vsaj navidezne obratne inkorporacije. Sprejanje ilegalnih šablon na ulicah je jasen subkulturni element njegovega delovanja. Prodaja enakih šablon na platnih pa dobi povsem drugačen pomen. To nasprotje, značilno za perspektivo avtorja, se zrcali tudi na strani publike. Banksy v vezi s tem v delu *Wall and piece* (Banksy 2005, 20) objavi zanimivo primerjavo: na isto stran, drug ob drugega postavi dva kratka teksta. V prvem gre za

kratek povzetek teorije razbitih oken, ki se je prvič pojavila v začetku osemdesetih, in je zanemarjenost ulic, zgradb ter vandalizem postavljala kot osnovo za linearno eskalacijo vsakovrstnega kriminala. Teorija je na primer postala podlaga za radikalnejši pristop oblasti v boju proti grafitom v New Yorku že v osemdesetih. Drugi primer je pismo, ki naj bi ga domnevni »oboževalec« poslal na njegovo spletno stran. *Daniel Banksy*ja v pismu nekoliko cinično prosi, naj neha svoje izdelke puščati na ulicah njegove četrti. Šablone in grafiti naj bi namreč spreminjali podobo četrti na bolje, začeli privabljati japije in študente in s tem povzročati porast cen nepremičnin, ki pa si jih Daniel in njegova družina kot staroselci ne morejo več privoščiti. Če so bili grafiti pred nekaj desetletji razumljeni kot osnova za pojav resnejšega kriminala, pa lahko street art danes, ko začenja med določenim delom javnosti dobivati preveč pozitivno podobo, postane celo vzrok gentrifikacije.

Banksyjev vzpon je odličen primer spremembe javnega mnenja in umetniškega establišmenta do fenomena street arta. S svojim izjemno premišljenim pristopom in talentom za samopromocijo, je postal eden glavnih nosilcev teh sprememb. Kar se tiče vprašanja komodifikacije, pa je njegov primer še posebej pomemben zato, ker je ravno z njim street art prodril tudi na umetniški trg. Že s prvo samostojno razstavo je bilo jasno, da se Banksy zaveda razlik med ulico in umetniško institucijo, čeprav se je razen redkih izjem izogibal galerijam in muzejem. Pop-up razstave je organiziral v lastni režiji v nekonvencionalnih prostorih. Dela, namenjena razstavljanju in prodaji, pa so se bistveno razlikovala od uličnih šablon nastalih izključno z uporabo spreja. Za platna je uprabljal drugačne tehnike, pogosto je šlo za akrilne ali oljne barve, ustvarjal je skulpture in kmalu tudi predelana olja na platnu, ki se niso nikdar pojavila na ulici. Tematsko razlika niti ni bila toliko očitna, pogosto se je namreč zgodilo, da so se identični motivi najprej pojavili na ulici in nato še v verziji na platnu, kar lahko razumemo tudi kot svojevrstno in premišljeno strategijo trženja svojega dela. Ko sta se povpraševanje trga in pohlep špekulatnov dvignila do te mere, da so se na trgu brez njegove vednosti ali konsenza začele pojavljati šablone skupaj z zidovi, na katere jih je nasprejal, je zadevo ostro obsodil. Kot ilegalni ustvarjalec na tuji lastnini seveda ni imel pravne podlage za kakršen koli ukrep. V bistvu zaradi možnosti pregona uradno sploh ni smel priznati avtorstva takšnih del. A poglejmo najprej senzacijo, ki jo je povzročil na trgu umetnin. Vzporedno z rastočo slavo v javnosti se je njegovo delo počasi in predvsem po zaslugi Steva Lazaridesa prebijalo tudi na umetniški trg; v svet

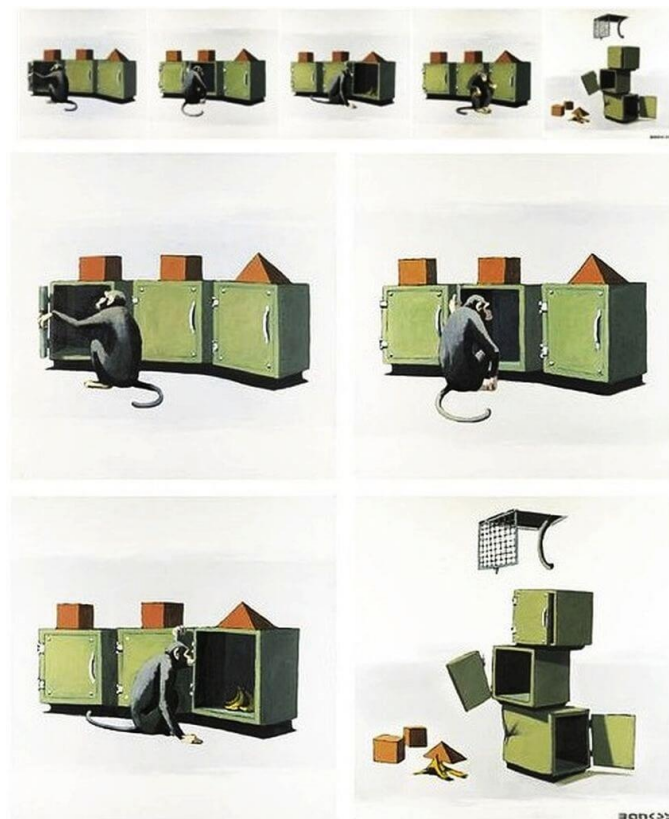
galerij, dražbenih hiš in zbirateljev. Samo štiri leta po prvi Banksyjevi samostojni razstavi sta skupaj z nekaj partnerji ustanovila *Pictures On Walls*, tiskarno za sitotisk in spletno galerijo za prodajo platen in grafik neposredno kupcem. Kar se je z leti iskazalo za še enega ključnih korakov k popularizaciji njegovega dela. Na ta način se je izognil posrednikom in naredil svoje delo veliko bolj dostopno, hkrati pa ohranjal nadzor nad trgom. Pravi preskok pa se je zgodil šele po odmevni razstavi v Los Angelesu leta 2006. Izbor središča ameriške zabavne kulture in kulta zvezdnštva za ta ambiciozni projekt se je izkazal za odločilnega. V medijih so se namreč kmalu pojavile novice o neverjetnih cenah, ki so ju ravno ameriški filmski in glasbeni zvezdnici: pevka Christina Aguilera in igralka Angelina Jolie plačali za Banksyjeva platna⁸.

Leta 2007 je pri dražbeni hiši Sotheby's njegovo platno doseglo novi rekord. Dražba za *Bombing Middle England* se je zaključila pri vrtoglavih 102,000 funtih, skupaj s še dvema prodanima platnoma pa je skupni znesek presegel 180.000 funtov (Haynes 2007). Pri isti dražbeni hiši je samo leto kasneje njegovo delo z naslovom *Simple intelligence testing* ali preprost test inteligence (glej Sliko 3.8.), ki ga je prodal na že večkrat omenjeni prvi razstavi na dražbi več kot štirikrat preseglo osnovno oceno. Dražba se je zaključila pri 827.450 evrih, pri čemer pa je treba poudariti, da je denar seveda šel lastniku slike in ne Banksyju. Vseeno pa po pravilih trga umetnin tako visoki zneski avtomatsko vplivjao na status umetnika, zaželjenost njegovih del pri zbirateljih in posledično tudi vse naslednje ocene⁹ (Ellsworth-Jones 2012, 179).

⁸ Aguilera 25.000 funtov za kraljico Viktorijo (Beard 2006) in Jolie 200.000 funtov na sami otvoritvi (Atherton 2006).

⁹ Banksyjevo najdražje prodano delo vseh časov, je še vedno sodelovanje z superzvezdnikom sodobne umetnosti Damienom Hirstom, v katerem je Banky predelal enega njegovih znamenitih Spot paintingov. Delo se je na dobrodelni dražbi leta 2008 prodalo za 1,8 milijona dolarjev (Ellsworth-Jones 2012, 177).

Slika 3.8. : Simple intelligence testing



Vir: Randall (2016).

Potem ko sta se povpraševanje trga in pohlep špekulativnih dvignila do te mere, da so se na trgu brez njegove vednosti ali konsenza začele pojavljati celo iz ulic iztrgane šablone skupaj z zidovi, na katere jih je nasprejal, je Banksy zadevo ostro obsodil. Šablone, ki jih je namenoma pustil v javnem prostoru, niso bile blago namenjeno preprodaji. Lokacija je za Banksyjeve šablone ključna in skrbno premišljena. Interakcija s publiko pa lahko zaživi le v kontekstu ulice. Kot ilegalni ustvarjalec, ki dela pušča na tuji lastnini seveda ni imel pravne podlage za kakršen koli ukrep. Še več, zaradi možnosti pregona uradno sploh ni smel priznati avtorstva takšnih del. In prav iz istega razloga Banksy že zelo dolgo ne podpisuje svojih uličnih del. Znameniti tag ustvarjen s šablono se sedaj pojavlja le še na njegovih legalnih stvaritvah. Poleg izogibanja potencialnim težavam z organi pregona pa na ta način skuša svoja ulična dela tudi zavarovati. Nepodpisano delo naj bi bilo težje spraviti v promet. V ta namen je leta 2008 ustanovil tudi *Pest Control* – službo za avtentifikacijo lastnih del, saj se je pred tem namreč na trgu pojavljalo vse mogoče. Podpisana in nepodpisana originalna dela, številni ponaredki ter na razne načine prisvojena dela iz ulic. Kot sem že omenil, je prišlo do

večjih odmevnih primerov takih prisvajanj, ko so zasebni galeristi po naročilu lastnikov stavb, na katerih so se pojavile, šablone skupaj z zidovi skušali prodati na trgu umetnin. Ameriška galerija Keszler in britanska galerija Bankrobber sta leta 2011 skupaj poskušali prodati dela vzeta iz Anglije, New Orelansa, Los Angelesa in celo Betlehema. Banksy in njegova služba Pest Control sta napovedano dražbo javno obsodila, zato je projekt spodletel. Zidov niso uspeli spraviti v promet, nadaljne projekte pa so začasno odpovedali (Corbett 2011).

Provenienca ali dokazilo o lastništvu in avtorstvu umetniških del je v svetu dražbenih hiš zelo resna zadeva. Tudi največje svetovne dražbene hiše, kot so Christie's in Sotheby's, priznavajo Pest Control kot edino avtoriteto glede avtorizacije Banksyjevih del ter spoštujejo njegovo mnenje o okolju v katerega spadajo ulična dela. Kljub temu so se podobni poskusi pojavljali tudi kasneje. Sincura Group, zasebno podjetje z nejasnim razmrjem do sveta umetnosti, je leta 2014 organizirala razstavo z naslovom *Stealing Banksy*. Razstavo je na spletni strani opredelila kot projekt, ki: "raziskuje socialna, legalna in moralna vprašanja okrog prodaje street arta" ter poudarjala predvsem ohranitev, varovanje in obnovo del, ki bi prepupščena ulici bila obsojena na neizbežno izginotje, na ta način pa naj bi jih ohranili za javnost (Stealing Banksy 2014).

Ne glede na visokoteče in plemenite parole, pa gre v tem primeru za prenos umetniškega dela iz javne v zasebno sfero, kjer je edina motivacija finančna špekulacija, ki na ulična dela gleda enako kot na katerokoli drugo investicijo. V teh primerih ne gre več ne za ideološko in ne za blagovno inkorporacijo, ampak ta postane tudi fizična. Kapital se tako ne zadovolji samo s preprodajo del, ki so že v osnovi temu namenjena, ampak si na silo prisvoji tudi dela, ki so vsaj simbolno izvzeta iz tega sistema.

Podobna situacija, a vseeno manj kontroverzna, pa se dogaja tudi z njegovimi galerijskemu formatu prilagojenimi deli. Banksy je, kot že večkrat poudarjeno, svoja dela le redko prikazoval na dogodkih, ki jih ni sam organiziral. Podobno kot v zgornjih primerih, pa so si tudi mnogi galeristi, med njimi tudi Banksyjev bivši sodelavec in agent Steve Lazarides, zamislili organizacijo razstav Banksyjevih platen, grafik in skulptur. Lazarides, s katerim je Banksy prekinil sodelovanje že leta 2008, je v organizaciji takih razstav že veteran. Čeprav je začel kot Banksyjev fotograf in agent, se je kasneje izkazal za eno ključnih osebnosti v procesu plasiranja street arta na trg umetnin. Njegov smisel za trženje potrjuje tudi dejstvo, da je danes lastnik kar dveh

galerij; ene v Londonu in ene v Newcastlu (Child 2001). Podobno tudi galerist Acoris Andipa, ki je tržni potencial Banksyja in street arta prepoznal že leta 2006, ko je v svoji galeriji v mondenem londonskem predelu Knightsbridge na razstavi z naslovom *Hirst in sodobniki* razprodal vseh osem Banksyjevih del (Ellsworth-Jones 2012, 151). Banksyjevo delo je, povsem mimo avtorja, tako prinesel v salone bogatašev. Direktnost, kritičnost in upornost Banksyjevih del je prodajal v samo središče luksuza in bogastva ter v simbolno središče tistega sloja družbe do katerega je Banksy najbolj kritičen. Tako Lazarides kot Andipa sta s podobnimi projekti nadaljevala in po vedno večjem obsegu le teh lahko sklepamo, da se jima zadeve izplačajo. Lazardies je kurator razstave *The Art of Banksy*, ki se je v začetku leta 2016 odprla v Istanbulu in se nato poleti preselila v Amsterdam. Andipa pa je v istem letu naveden kot kurator rimske razstave *War, capitalism & liberty*. Poleg omenjenih dveh razstav pa je celo istočasno z Lazaridesovo, v Amsterdamu, potekala še ena Banksyjeva razstava: *Laugh Now* v muzeju MOCO (Modern Contemporary Museum). Podobne manjše razstave so letos potekale tudi v Ženevi, Münchnu in Kranju. Način, na katerega se posamezne razstave promovirajo in kako skušajo izstopati iz množice drugih, pove veliko o motivaciji njihovih organizatorjev. Tako Andipina kot Lazardiesova razstava sta se v promocijskih materialih namreč proglasili za največji Banksyjevi razstavi doslej. Lazaridesova pa se poleg tega hvali tudi z domnevno najbolj vredno zbirko Banksyjevih del na svetu. Kranjska razstava v Layerjevi hiši z naslovom *Banksy, hvala za rože* pa mogoče nekoliko ironično na letak poleg naslova dodaja še napis: "100 % ART", s katerim privablja nepoznavalce in morebitne dvomljivce.

Ena najbolj očitnih razlik med razstavami organiziranimi s strani inštitucij in razstavami, ki jih organizira Banksy, je po mojem mnenju vprašanje vstopnine. Kadar gre za Banksyjevo organizacijo, so dogodki izključno brezplačni, razen v primeru Dismalanda, kjer je sicer bila vstopnina, a je bila ta za britanske razmere le simbolična, saj je bila skoraj za polovico nižja od vstopnine za ogled razstave v Kranju.

V Layerjevi hiši v Kranju je bilo razstavljenih devet Banksyjevih grafik in nekaj deset ovitkov plošč iz zasebne zbirke neimenovanega zbiratelja. Med grafikami je nekaj njegovih ikoničnih podob, kot so *Bomb love* ali bombni objem, *Pulp fiction* ali šund, *Monkey Queen* ali opičja kraljica in *Flying copper* ali leteči žandar. Nekatere so podpisane in označene s suhim žigom: Pictures on Walls, druge pa le oštevilčene, kar dokazuje raznovrstnost del, ki so dostopna na trgu. Vsa dela razstavljena v Kranju so

bila tiskana v serijah med 500 in 750 primerki. S takšno naklado v mislih lahko ogromno število Banksyju posvečenih razstav postane manj presenetljivo. Medtem ko so vrtoglave cene, ki se pojavljajo v medijih, ponavadi povezane s špekulacijami zbirateljev in galeristov na najvišjih ravneh trga umetnin, pa Banksyjev dobiček iz direktne prodaje oboževalcem v tako številnih serijah tudi ne more biti zanemarljiv. Pri vsem naštetem pa je konec koncev še najbolj pomembno to, da v poplavi poblagovljenih verzij njegovih stvaritev, ki so že ustvarjene z namenom prodaje in zasebnega lastništva, javne in ulične verzije njegovih del, dobivajo še večjo simbolno vrednost.

4 ZAKLJUČEK

Odgovor na moje prvo raziskovalno vprašanje o vzroku privlačnosti street arta za institucionalno kulturo ni preprost in enoznačen. Masovna kultura, oglaševalska industrija in nenazadnje tudi umetniški svet, so vedno na preži za nečim novim in drugačnim. Zanimanje teh institucij za odklonske pojave pa se največkrat izkaže za dvorezen meč. Svežino, upornost in šok, ki jih establišment išče na obrobjih sistema lahko uporabi šele potem, ko si jih prilagodi. Necenzurirano surovost alternativnih izrazov je zmožen prebaviti le v njihovi razvodeneli obliki. V najslabšem primeru to pomeni popolno asimilacijo takega pojava s čimer izgubi tudi vse lastnosti, zaradi katerih je bil na začetku zanimiv. Pozicija street arta je v tem kontekstu polna paradoksov. Po eni strani gre za umetniško strujo, ki izhaja iz tradicije grafitarske subkulture in je torej v osnovi svobodna, neposredna in družbenokritična, po drugi strani pa je predvsem v zadnjih letih vse bolj vpeta v svet umetnostnih institucij in trga, in s tem pogosto podvržena cenzuri in komercializaciji. Čeprav je, za razliko od vase zagledane grafitarske subkulture, street art gibanje bližje tradicionalni likovni govorici, bolj odprto navzven in nagovarja širše občinstvo, pa vseeno ohranja tako konceptualno kot vsebinsko kritičnost in distanco do establišmenta. To dokazujejo številni primeri najbolj znanih street artistov, ki kljub uspešnim karieram v svetu institucionalne umetnosti, razstavam v muzejih in galerijah svetovnega slovesa ter javni izpostavljenosti zaradi ilegalnega ustvarjanja pogosto končajo na sodiščih ali celo za zapahi.

Po mojem mnenju je ravno ta razsežnost street art gibanja, osnova za odgovor na raziskovalno vprašanje o street artu kot subkulturi oziroma subkulturni sceni. Street art gibanje je izjemno heterogeno in to ne samo kar se tiče umetniških tehnik, ampak tudi glede odnosa do prevladujočega sistema. Nedvomno so še vedno izredno močno prisotne povezave s tradicijo grafitarske subkulture in njenimi kontrakulturnimi elementi, pomembnost politično angažiranega sporočila in aktivistični koncept prisvajanja javnega prostora, hkrati pa je za mnoge street artiste ulica le večje platno in bolj dostopna oblika galerije brez vstopnin, urnikov ali kakršnekoli oblike cenzure. Street art je torej fenomen, ki ni več klasična subkultura, hkrati pa ni niti subkulturna scena. Če na ravni blagovne inkorporacije street art brez dvoma kaže lastnosti subkulturne scene, pa na ideološki ravni po mojem mnenju ni nujno tako. Dejstvo, da lahko kljub kritičnosti do sistema deluje street art znotraj njega, pa kaže na lastnost

sodobne družbe, da, kot pravi Velikonja, preko pokroviteljskega odnosa do deviacij disenz spreminja v konsenz (Velikonja 1999, 21).

Poglejmo še kaj nam o komodifikaciji upora pove Banksyjev primer. Pri analizi fenomena Banksyjeve popularnosti je eden najbolj izstopajočih elementov, katerega implikacij nikakor ne gre prezreti, njegova anonimnost. V času vseprisotnosti interneta, kulture socialnih omrežij in predvsem vse večjega zavedanja o realnosti družbe nadzora anonimnost velja za skoraj izumrl ideal. Poleg čisto praktičnega vidika izogibanja pregonu oblasti namreč Banksy s tem dobiva ogromno simbolno in moralno moč. Gverilski stil njegovih akcij, izjemna skrivnostnost, s katero pripravlja svoje projekte, ter splošni misterij okrog njegove identitete naredijo iz vsake novice o njem senzacijo, hkrati pa ga anonimnost postavlja v pozicijo moralne avtoriete. Znova in znova namreč kritizira sistem in mehanizme katerih del je tudi sam, kar si lahko privoščijo le redki posamezniki.

Banksy je poleg svojih striktno ulici namenjenih del že na začetkih kariere razmišljal tudi o medijskih namenjenih trženju. Platna, grafike in knjige so nedvomno produkti, namenjeni široki publiki in masovni potrošnji. Izdelani so z namenom prodaje, ki se vrši prek tradicionalnih mehanizmov trga. Kljub vpetosti v ta sistem pa je Banksy skušal obdržati del nadzora s samoorganizacijo lastnih razstav, izdajo knjig v samozaložbi in celo odprtjem lastne tiskarne in spletne galerije. Poudariti moram tudi, da kljub pozornosti javnosti, slavi in finančnemu uspehu, Banksy ni nikoli prenehal z ustvarjanjem ilegalnih šablon na ulici. Kljub ogromnim zneskom, ki jih dosegajo njegova dela, ter vedno bolj ambicioznim in organizacijsko zahtevnim uradno izpeljanim projektom še vedno ustvarja tudi ilegalno, ponavadi z namenom usmerjanja pozornosti medijev in javnosti na socialne in politične probleme.

Status, ki ga zaseda na umetniškem trgu, je dosegel z mešanico drznih in provokativnih akcij ter organizacijo razstav, za katerimi stoji nedvomni finančni in samopromocijski interes. S prirejanjem dogodkov, kot so bili na primer *Cans Festival*, razstava v Bristolskem muzeju ali več izpeljanih projektov v Palestini, pa dokazuje, da je še vedno tudi politični aktivist z močnim socialnim čutom in izraženo družbenokritično pozicijo. V naštetih primerih gre namreč za neprofitne projekte, namenjene širjenju street art ustvarjalnosti med čim širšo publiko ali izkoriščanju lastne popularnosti za poudarjanje

perečih političnih in socialnih tem, kar si pa lahko privošči ravno zaradi prej omenjenih razstav.

Banksyjev primer dokazuje, da je kljub družbenim mehanizmom komodifikacije upora kritična drža še vedno možna. Čeprav se v določeni meri prilagaja tržnim odnosom in razmeram, pa na ideološki ravni ostaja zvest svojim priljubljenim temam in političnim idealom. Podobno kot to sistem počne z deviacijami si Banksy skozi svoje projekte skuša prisvajati in prilagajati elemente sistema. Način na katerega je skozi dve desetletji ustvarjanja uspel doseči trenutno pozicijo v svetu umetnosti in pri tem mimogrede pozornost usmerjati na pereče družbene problematike, pa več kot o njemu kot umetniku, pove o sistemu samem. Zahvaljujoč efektu šoka, senzacije in slepemu sledenju trendom, ki so nedvomno odigrali pomembno vlogo tudi v Banksyjevi karieri, se v današnji družbi lahko marsikdo povzpne do neverjetno uglednega statusa ne glede na vsebino sporočila, ki ga širi. Pogosto, pri osebnostih in temah, ki se znajdejo v središču pozornosti javnosti pa tega sporočila sploh ni. Pri Banksyju je sporočilo na srečo še kako prisotno ter zmeraj aktualno, necenzurirano in simbolno močno.

5 LITERATURA

1. Atherton, Jayne. 2006. Jolie buys up Banksy's art. *Evening Standard*, 21. september. Dostopno prek: <http://www.standard.co.uk/arts/jolie-buys-up-banksys-art-7081210.html> (4. april 2016).
2. Baker-Whitelaw, Gavia. 2013. *You missed out on buying an original Banksy for 60\$*. Dostopno prek: <http://www.dailydot.com/irl/banksy-new-york-central-park/> (20. maj 2016).
3. Banksy. 2001. *Banging your head against a brick wall*. London. Weapons of mass distraction.
4. --- 2002. *Existencilism*. London. Weapons of mass distraction.
5. --- 2004. *Cut it out*. London. Weapons of mass distraction.
6. --- 2005. *Wall and piece*. London: Century.
7. Banksy exhibition puts £10m into Bristol's economy. 2009. *The Bristol Post*. Dostopno prek: <http://www.bristolpost.co.uk/banksy-exhibition-puts-163-10m-bristol-s-economy/story-11252196-detail/story.html#L4P2C78sEqctUQxP.99> (20. maj 2016).
8. *Banksy versus Bristol Museum*. 2009. Dostopno prek: <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum/> (20. maj 2016).

9. BBC. 2006. 'Naked man' mural allowed to stay. Dostopno prek: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/bristol/somerset/5193552.stm (12. junij 2016).
10. BBC. 2007. Alternative Landmark of Bristol. Dostopno prek: http://www.bbc.co.uk/bristol/content/articles/2007/05/29/alternativelandmark_winners_feature.shtml (12. junij 2016).
11. BBC. 2013. Banksy stall sells art works for \$60 in New York. Dostopno prek: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-24518315> (23. maj 2016).
12. Beard, Matthew. 2006. Aguilera invests 25,000 in Banksy. *Independent*, 6. april. Dostopno prek: <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/aguilera-invests-16325000-in-banksy-6104457.html> (4. april 2016).
13. Blanche, Ulrich. 2015. Street Art and related terms - discussion and working definition. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal* 1 (1): 32–39.
14. Brown, Mark. 2015. Banksy's Dismaland: 'amusements and anarchism' in artist's biggest project yet. *The Guardian*, 20. avgust. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare> (15. junij 2016).
15. Bulc, Gregor. 2008. Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 73–91.
16. Chalfant, Henry in James Prigoff. 1987. *Spraycan Art*. London: Thames and Hudson Ltd.

17. Child, Andrew. 2011. *Urban renewal*. Dostopno prek: <http://www.ft.com/cms/s/2/2e9b2d04-2a62-11e0-804a-00144feab49a.html#axzz2jiwdyr7H> (20. maj 2016).
18. Corbett, Rachel. 2011. Pest control stymes Keszler gallery. *Artnet*, 10. december. Dostopno prek: <http://www.artnet.com/magazineus/features/corbett/keszler-banksy-10-12-11.asp> (15. junij 2016).
19. *Časopis za kritiko znanosti*. 2008. Slovar izrazov. (20–24): 231–232.
20. Ellsworth-Jones, Will. 2012. *Banksy: L'uomo oltre il muro*. Milano: L'ippocampo.
21. Fairey, Shepard. 2006. *Banksy; The Naked Truth. Swindle 8*. Dostopno prek: <http://insidetherockposterframe.blogspot.si/2009/08/shepard-fairey-interviews-banksy-for.html> (1. april 2016).
22. Gordon, Neve. 2011. *Israel and democracy in Egypt*. Dostopno prek: <https://anticap.wordpress.com/2011/02/22/israel-and-democracy-in-egypt/> (20. avgust 2016).
23. Graffiti Art Gallery. 2013. *Tumblr*. Dostopno prek: <http://graffiti-art-gallery.tumblr.com/image/55880129164> (20. avgust 2016).
24. Hattenstone, Simon. 2003. Something to spray. *The Guardian*, 17. julij. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (9. julij 2016).

25. Haynes, Deborah. 2007. British graffiti artist joins elite in record sale. *Reuters*, 7. februar. Dostopno prek: <http://www.reuters.com/article/us-arts-banksy-auction-idUSL0710535520070207> (15. junij 2016).

26. Hebdige, Dick. 2002. *Subculture: the meaning of style*. London, New York: Routledge.

27. iamdek. 2011. *Flickr*. Dostopno prek: <https://www.flickr.com/photos/iamdek/5388091111/> (20. avgust 2016).

28. Jobson, Christopher. 2015. Welcome to Dismaland: A First Look at Banksy's New Art Exhibition Housed Inside a Dystopian Theme Park. *Colossal*, 20. avgust. Dostopno prek: <http://www.thisiscoolossal.com/2015/08/dismaland/> (12. julij 2016).

29. Kolossa, Alexandra. 2004. *Haring*. Köln: Taschen.

30. Lachmann, Richard. 1988. Graffiti as career and ideology. *The American journal of sociology* 94 (2): 229–250.

31. La Placa, Joe. 2003. London Calling. *Artnet Magazine*, 25. avgust. Dostopno prek: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/laplaca/laplaca8-25-03.asp> (9. julij 2016).

32. Lewisohn, Cedar. 2008. *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.

33. Massiveattack.ie. 2012. Bombin'-1987 Documentary About British graffiti and Hip-Hop. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=uEb97UbIgM> (12. junij 2016).
34. Oddstuff magazine. 2012. Dostopno prek: <http://oddstuffmagazine.com/30-best-art-pictures-of-the-week-june-07th-to-june-14th-2012-2.html/attachment/49273> (20. avgust 2016).
35. Plant, Andrew. 2009. *A Bristol charity shop is cashing in on the current Banksy hype thanks to a mystery donor*. Dostopno prek: http://news.bbc.co.uk/local/bristol/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_8152000/8152214.stm (12. julij 2016).
36. Randall, Matt. 2016. 10 most expensive Banksy artworks. *Widewalls*. Dostopno prek: <http://www.widewalls.ch/10-most-expensive-banksy-artworks-at-auctions/> (20. avgust 2016).
37. Shok-1. 2001. *A chat with Banksy*. Dostopno prek: <https://capturingbanksy.wordpress.com/2013/11/23/shok-1-vs-banksy/> (9. julij 2016).
38. Stankovič, Peter, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 1999. *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
39. *Stealing Banksy*. 2014. Dostopno prek: <http://www.stealingbanksy.com/> (9. julij 2016).

40. *Street Art at Tate Modern*. 2008. Dostopno prek: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/street-art-tate-modern> (9. julij 2016).
41. Tully, Kathryn. 2014. Buying a Banksy: A guide to the graffiti superstar's booming market. *The Observer*, 19. november. Dostopno prek: <http://observer.com/2014/11/buying-a-banksy-a-guide-to-the-graffiti-superstars-booming-market/> (20. avgust 2016).
42. Wright, Steve. 2007. *Banksy's Bristol: Home sweet home*. Bristol: Tangent books.
43. Wyatt, Edward. 2006. In the Land of Beautiful People, an Artist Without a Face. *New York Times*, 16. September. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2006/09/16/arts/design/16bank.html> (12. junij 2016).