

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Ikonografia protestów ruchu Occupy z lat 2011–2012 w kontekście strategii przechwycenia

autorka:

Emilia Jeziorowska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 34

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/ikonografia-protestow-ruchu-occupy>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2609>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

sztuka protestu; przechwycenie; détournement; spektakularność; Occupy; Berlin Biennale; Documenta 13; Museum of Modern Art

streszczenie:

Artykuł ma na celu przedstawienie relacji zachodzących pomiędzy ruchem Occupy Museums a krytykowanymi przezeń instytucjami kultury na przestrzeni lat 2011–2012 – Museum of Modern Art w Nowym Jorku oraz Tate Modern w Londynie, w kontekście praktyk przejmowania ideowych i artystycznych osiągnięć ruchu podczas Biennale w Berlinie w 2012 roku i Documenta 13 czy wciągnięcia do kolekcji zbioru plakatów związanych z Occupy Wall Street, a także postrzegania roli sztuki i artystów współczesnych przez samych uczestników ruchu Occupy na przykładzie krytyki Damiena Hirsta, skonstrastowanej z dobrze przyjętą w londyńskim obozowisku instalacją przypisywaną Banksy'emu.

Emilia Jeziorowska – Doktorantka szkoły doktorskiej w dziedzinie nauk o sztuce na Uniwersytecie Wrocławskim, absolwentka wrocławskiej historii sztuki i filozofii. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół sztuki protestów i estetyki współczesnej, szczególnie przekształceń w ikonosferze zachodzących w wyniku przemian ideologicznych, jak podczas reformacji, rewolty Maja 68 czy okresu 2008–2012.

Ikonomia protestów ruchu Occupy z lat 2011–2012 w kontekście strategii przechwycenia

„Ostatnimi czasy doświadczyliśmy całkowitego zrównania sztuki z kapitałem”¹ – stwierdzenie to pojawia się w manifestie kolektywu Occupy Museums z października 2011 roku. Sprawiedliwość ekonomiczna, również w sferze sztuki, była głównym dążeniem ruchu Occupy Wall Street. Jako ugrupowanie o masowym zasięgu Occupy zdołało w trakcie licznych protestów i strajku okupacyjnego wytworzyć własną retorykę, ikonografię i dzieła sztuki. Jednocześnie członkowie ruchu, a szczególnie przynależnego do niego kolektywu Occupy Museums, świadomie brali udział w dynamice przechwyceń prowadzonych między nimi samymi a instytucjami kultury i sztuki. Przechwycenie (*détournement*²), czyli strategię skonceptualizowaną po raz pierwszy przez członków Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, rozumiem tu jako mechanizm zwielokrotniania, zapożyczenia i zawłaszczania obrazu (bądź innej treści), działający w warunkach spektakularyzacji życia politycznego i społecznego, dający się śledzić nie tylko w praktykach artystycznych, lecz także w zjawiskach społecznych³. Z jednej strony sytuacjonistyczne przechwycenie było praktyką artystyczną zasadzającą się na efemeryczności i transformacji życia codziennego, z drugiej – jako przełamujące wszechobecność spektaklu – uważane było za działanie rewolucyjne.

Przechwycenie często bazuje na zabiegach takich jak rekontekstualizacja, subwersja i zawłaszczenie. W przypadku protestów ruchu Occupy szczególnie interesujący wydaje się kontekst przechwyceń ikonograficznych; przechwyceń (czy wręcz zawłaszczeń) w obrębie przestrzeni publicznej; i wreszcie wspomnianych już przechwyceń dokonywanych na styku działalności instytucji oraz oddolnie organizujących się grup

protestacyjnych, które będą tematem niniejszego artykułu.

Innym istotnym kontekstem będzie dla mnie także pojęcie ikonomii w ujęciu Petera Szendy, jako metody badania oraz interpretacji sposobu funkcjonowania i obiegu obrazów z perspektywy ekonomicznej w warunkach ich obecnej hipercyrkulacji, której podstawowym aksjomatem jest relacyjna współzależność obrazów. Szendy przyrównuje ją do ikonografii czy ikonologii współczesnych obrazów⁴. Podobnie jak one ikonomia ma bowiem za zadanie przyglądać się obrazom jako zespołom, jednak nie z perspektywy formalnej czy symbolicznej, ale z punktu widzenia zmieniających się rynków, materiałów, trybu pracy ich wytwarzania bądź reprodukowania, ich wartości oraz systemów obiegu.

Szczególnie interesujący będzie dla mnie właśnie temat dystrybucji i cyrkulacji pochodzących z protestów obrazów (oraz artefaktów) pomiędzy różnymi agentami działającymi w polu sztuki. Wraz z przemieszczeniami tych obrazów (artefaktów) zmianie nieuchronnie ulegała także ich wartość rynkowa, ideowa, estetyczna i kolekcjonerska.

W tym miejscu należy jednak najpierw wskazać, dlaczego protesty ruchu Occupy tak łatwo przeniknęły do świata sztuki. Sądzę, że rosnące zainteresowanie ich wizualnym i artystycznym wymiarem miało źródło w procesie, który Luc Boltanski i Ève Chiapello opisali w *Nowym duchu kapitalizmu* jako kapitalistyczną rekuperację postulatu autentyczności⁵. Dla zachowania stabilności systemu przy ciągłym wzroście gospodarczym i utrzymaniu imperatywu nowości autentyczność jest do niego włączana w złagodzonej, niezagrażającej mu wersji. Po doświadczeniach muzealizacji dzieł artystów wywodzących się z kręgu krytyki instytucjonalnej⁶, niesłabnącej popularności sztuki konsumpcyjnej i akceleracji anomalii pojawiających się w obrębie rynku sztuki po krachu w 2008 roku, w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku miejscem poszukiwanej autentyczności w świecie

sztuki, obok bacznie wówczas analizowanej i „przepracowywanej” kategorii sztuki partycypacyjnej, stały się również protesty z lat 2011–2012.

Occupy Museums kontra Museum of Modern Art w Nowym Jorku

20 października 2011 roku, nieco ponad miesiąc po rozpoczęciu protestu Occupy Wall Street w Nowym Jorku, kolektyw Occupy Museums zorganizował pierwsze zgromadzenie pod Museum of Modern Art. Grupa przedstawiła swój manifest, w którym krytkowała hermetyczność i skorumpowanie muzeów oraz prekaryzację pracy artystów i pracowników kultury⁷. Occupy Museums jako jedna z grup roboczych ruchu Occupy współdzieliło z nim formę otwartego zgromadzenia oraz idee równości społecznej i sprawiedliwości ekonomicznej. W przypadku Occupy Wall Street często były one krytykowane za utopijność. Protestujący faktycznie nie wysunęli nigdy konkretnych postulatów, celowo skupiając się na całościowej krytyce późnokapitalistycznej gospodarki wolnorynkowej i praktykowaniu demokracji bezpośredniej w swoich obozowiskach. Jak wskazuje nazwa ruchu, jego podstawową strategią był strajk okupacyjny. Na miejsca zakładania obozowisk wybierano zazwyczaj lokalizacje o strategicznym znaczeniu lub szczególnym statusie – najczęściej główne place lub parki miejskie. W przypadku Nowego Jorku główne obozowisko powstało w parku Zuccotti, położonym w dzielnicy finansowej Manhattanu niedaleko Wall Street.

W strategii organizacji pierwszego zgromadzenia Occupy Museums wyraźne jest przede wszystkim działanie w przestrzeni, przechwycenie i zawłaszczenie na własne potrzeby obszaru przed głównym wejściem do MoMA – co jednocześnie mogło zachęcać do udziału w zgromadzeniu i zniechęcać do odwiedzania budynku. Po zakończeniu wydarzenia z 20 października dyrektorzy placówki mieli zejść do protestujących

i zapytać o ich żądania; uczestnicy demonstracji nie wysunęli jednak żadnych postulatów.

Od czasu swojego powstania Occupy Museums dość regularnie organizowało zgromadzenia i performanse przy MoMA i innych nowojorskich instytucjach kultury, między innymi American Natural History Museum (3 listopada 2011), Lincoln Center (1 grudnia 2011), czy Museum of American Finance (7 grudnia 2011). Z kolei 27 października 2011 roku odbyła się akcja „Przynieś swój manifest”⁸. To działanie ponownie miało miejsce pod MoMA – czytano manifesty protestujących, dotyczące w dużej mierze prekaryzacji pracy pracowników kultury i stażystów, oraz wspólnie śpiewano; odbyły się także występy baletowe. Akcja odwoływała się do pierwszego, „założycielskiego” czytania manifestu grupy miesiąc wcześniej. W tym miejscu strategia przechwycenia zdaje się intensyfikować – polega już nie tylko na zawłaszczaniu fizycznej przestrzeni, lecz obejmuje także podważanie kompetencji instytucji artystycznych do określania tego, czym jest sztuka i kto jest artystą. Warto odnotować, że akcja „Przynieś swój manifest” wyrażała jednocześnie poparcie dla strajku Teamsters Local 814, związku zawodowego zrzeszającego kurierów i monterów dzieł sztuki, powstałego po zastosowaniu lokautu wobec 42 pracowników przez słynny dom aukcyjny Sotheby’s⁹. Gdy Occupy Museums wyraziło swoje poparcie w tej sprawie po raz pierwszy, lokaut trwał już trzy miesiące – porozumienie, obejmujące powrót pracowników do pracy i podwyżkę, udało się osiągnąć dopiero po dziesięciu miesiącach, 31 maja 2012 roku. Podczas akcji nie obyło się bez zetknięcia z nowojorską policją, nalegającą na przeniesienie zgromadzenia poza obręb głównego wejścia do muzeum, co jednak nie przyniosło skutku. Po jej zakończeniu uczestnicy udali się na pikietę wspierającą Teamsters Local 814 pod siedzibę Sotheby’s.

Kolejny raz aktywiści pojawili się w muzeum 13 stycznia 2012

roku¹⁰ na darmowym dniu zwiedzania MoMA, fundowanym wówczas przez Target, jedną z najbardziej dochodowych sieci handlowych w Stanach Zjednoczonych. Protestujący zdecydowali się zwiesić wielkoformatowy transparent z drugiego piętra holu muzeum. Na czarnym materiale namalowany był napis nawiązujący do cytatu z wykładu Alberta Camusa, wygłoszonego przez pisarza podczas ceremonii otrzymania Nagrody Nobla w 1957 roku: „Kiedy sztuka jest tylko luksusem, jest kłamstwem. Sotheby’s, wieszajcie sztukę, a nie pracowników. Zakończcie lokaut!”¹¹. Pod koniec akcji baner został skonfiskowany przez ochronę budynku. Tekst na transparencie, choć może wydawać się banalny, wpisuje się w retorykę ruchu Occupy Wall Street, budującego opozycję między jednym, bogatym i sprawczym procentem społeczeństwa, odbiorcami elitarniej sztuki, oraz pozostałymi poszkodowanymi dziewięćdziesięcioma dziewięćdziesięcioma procentami. Także wybór miejsc, w których gromadzili się protestujący już po wejściu do budynku, był nieprzypadkowy. Początkowo grupa zebrała się przy fresku Diega Rivery *Powstanie* z 1931 roku, następnie zgromadzenie przeniosło się pod model pomnika *Róża Luksemburg* Sanji Iveković (2001). Przez dokonanie swoistego „przechwycenia przechwycenia” Occupy Museums podkreśliło rewolucyjny charakter prac, zneutralizowany w warunkach muzealnych, a następnie zawłaszczyło na swoje potrzeby symboliczne znaczenia zarówno dzieł, jak i zawartych w nich kontekstów historycznych.

Tydzień później aktywiści wystosowali do MoMA list otwarty z żądaniem zwrotu baneru. Jego konfiskatę przez pracowników placówki nazwali „wrogim zawłaszczeniem”¹². Ruch Occupy Museums zdecydował się potraktować baner jako agenta, a nawet zakładnika – aktywiści zaproponowali, że MoMA będzie mogło włączyć baner do swoich zbiorów pod warunkiem spełnienia trzech żądań. Pierwszym z nich było wystosowanie

przez MoMA oficjalnego listu do Sotheby's, wzywającego do zakończenia lokautu pracowników Teamsters Local 814. Po drugie, zażądano działań na rzecz ujawnienia historii zapoczątkowania piątkowych wolnych wstępów do muzeum, które wywalczyła Koalicja Pracowników Sztuki, grupa aktywna w latach 70. XX wieku¹³. Dotychczasowa narracja, dotycząca sponsorowania darmowego dnia wstępu przez wielkie przedsiębiorstwa handlowe, w tym dyskonty i marki odzieżowe szkodliwe dla równowagi ekologicznej i odpowiedzialne za łamanie praw pracowniczych, zdaniem Occupy Museums całkowicie wypaczała historię tego pomysłu. Trzecim żądaniem było zagwarantowanie przez MoMA informacji o procesie akcesji i przebiegu samej akcji z 13 stycznia każdorazowo podczas eksponowania transparentu oraz możliwości autoryzacji prezentowanej narracji przez członków kolektywu¹⁴.

W odpowiedzi na list pracownicy muzeum mieli poprosić aktywistów o odebranie transparentu, zapewniając, że został on przypadkowo zostawiony w muzeum przez samych uczestników zgromadzenia¹⁵. W zapisie na stronie Occupy Museums z 28 stycznia pojawia się określenie transparentu jako „od teraz historycznego”¹⁶.

Na tym przykładzie widać, że między uczestnikami Occupy Museums a MoMA jako instytucją – choć pewnie także poszczególnymi pracownikami ochrony, dyrekcją, czy wreszcie wpierającą tę placówkę nowojorską policją – toczyła się wykalkulowana rozgrywka. Propozycja pozostawienia transparentu ze styczniowego protestu w kolekcji muzeum w zamian za spełnienie postulatów grupy – a przede wszystkim sugestia samej możliwości włączenia transparentu do zbiorów MoMA – nie była proponowana poważnie, ale stanowiła element stosowanej przez ruch strategii przechwycenia i jednocześnie rozmyślną impertynencję.

Jak już zaznaczyłam, kolektyw – w przeciwieństwie do Occupy

Wall Street, swojego afiliacyjnego ruchu – zdecydował się na wysunięcie postulatów, prawdopodobnie jednak bez większej nadziei na ich realizację. Nagłaśniając protest pracowników Sotheby's i traktując ich sytuację jako egzemplifikację położenia większości pracowników kultury, Occupy Museums przyczyniło się do pomyślnego zakończenia konfliktu. Jak podkreślał Jason Ide, ówczesny przewodniczący związku zawodowego Teamsters Local 814, udało się to głównie dzięki wzbudzeniu zainteresowania mediów oraz rozpoczęciu dyskusji nad sprawiedliwością ekonomiczną na większą niż dotąd skalę¹⁷. Przy próbie oceny ruchu Occupy Museums, oprócz zwrócenia uwagi na „namacalny” sukces, do którego przyczynił się kolektyw, należy zaznaczyć także jego żywotność, o wiele dłuższą niż żywotność Occupy Wall Street. Choć z mniejszą częstotliwością, akcje w organizacji lub współpracy z Occupy Museums odbywały się aż do 2017 roku.

Niewiele ponad półtora roku po opisanych wydarzeniach i zaledwie dwa lata od powstania ruchu, w październiku 2013 roku, MoMA włączyło do swojej kolekcji portfolio z materiałami związanymi z protestami Occupy Wall Street. Portfolio było projektem Brooklyn, brooklyńskiej organizacji non-profit, i zostało wydane w 2012 roku¹⁸. Grupa zawartych w nim dzieł jest niewielka, wszystkie pochodzą z lat 2011–2012 i od różnych autorów – wśród nich znajdują się 32 plakaty oraz pięć numerów czasopisma „Occupy Wall Street Journal”. Wszystkie plakaty pochodziły ze strony internetowej „Occuprint” – platformy, na której autorzy udostępniali dzieła do darmowego pobrania i użytkowania, docelowo podczas protestów¹⁹. W „The Guardian” z okazji włączenia portfolio do zbiorów muzeum ukazała się raczej lakoniczna wypowiedź głównego kuratora Działu Rysunku i Grafiki w MoMA, Christophe'a Cherixa: „[Portfolio] jest czymś bardzo ważnym w odniesieniu do Nowego Jorku i obecnych wydarzeń – jednocześnie czuliśmy, że pozostaje ono w ciekawej relacji do innych prac z kolekcji, pochodzących z innego czasu, ale

zaangażowanych w społeczną zmianę i kontakt z odbiorcą”²⁰. Mimo podkreślanej przez Cherixa wagi wydarzeń dokumentowanych w portfolio ani wątek działalności Occupy Museums, ani tym bardziej krytyki kolektywu wobec MoMA nie został w żaden sposób odnotowany. W tym sensie o muzealizacji artefaktów związanych z protestami można myśleć jako o przechwyceniu neutralizującym ich wyraz i funkcję.

Należy podkreślić, że kolekcja dzieł zawartych w portfolio włączonym do zbiorów MoMA jest ograniczona co do formy, zakresu i poziomu artystycznego, i nie może służyć jako reprezentacja wizualnego aspektu protestów Occupy. Plakat jest najbardziej tradycyjną formą artystyczną, związaną ze sztuką protestu i sztuką zaangażowaną społecznie – jednak podczas zgromadzeń Occupy Wall Street i Occupy Museums pojawiały się także transparenty, banery, ulotki, instalacje i performanse, a duża ich część była upowszechniana za pośrednictwem mediów społecznościowych. Decyzję kolekcjonerską podjętą w MoMA można skonstrastować z analogicznymi przedsięwzięciami w Museum of the City of New York i Museum of London. Museum of the City of New York zgromadziło kilkanaście numerów „The Occupied Wall Street Journal”, kilka druków ulotnych reklamujących wydarzenia podczas protestów oraz pierwsze i drugie papierowe wydanie Deklaration of the Occupation of New York City – wyraźne jest w tym przypadku faworyzowanie dokumentów archiwalnych. Dobór zbiorów Museum of London jest natomiast skierowany na oddanie różnorodności doświadczeń, wydarzeń i artefaktów wytwarzanych podczas protestów – wśród zgromadzonych obiektów można wymienić fotografie, tamburyn, ulotki, parę numerów „The Occupied Times”, maskę, flagi, czapkę, kask oraz wyszywany baner.

W ujęciu ikonomicznym każdy obraz ma charakter towaru i podlega procesom komodyfikacji. Mechanizm ten jest szczególnie widoczny na przykładzie wspomnianego portfolio,

powstałego przez nadanie materialnej formy funkcjonującym cyfrowo pracom stworzonym przez grafików i graficzki w geście solidarności z protestującymi. Warto podkreślić, że forma portfolio wymagała znacznego ograniczenia liczby plakatów, które znalazły się w zbiorze, prawdopodobnie przez zastosowanie określonego kryterium. Portfolio zostało wydane w zaledwie stu egzemplarzach, co podniosło jego wartość rynkową (obecnie egzemplarz wyceniany jest na 10 tysięcy dolarów²¹) a także kolekcjonerską – poza MoMA znajduje się ono także w zbiorach Biblioteki Kongresu oraz najważniejszych amerykańskich uniwersytetów.

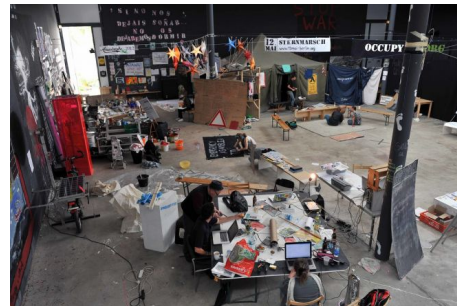
Peter Szendy opisuje współczesną ikonosferę jako zalew „słabych” obrazów, które są łatwo replikowalne i wzajemnie zastępowalne. Gospodarkę nadmiaru obrazów kontrastuje on z gospodarką niedoboru, czyli rynkiem sztuki rozumianym jako rynek kolekcjonerski²². W tej perspektywie włączenie portfolio oraz wybranych dokumentów i artefaktów z protestów do kolekcji muzealnych prowadzi do zmiany ich statusu z obiektów masowych (jak gazety, grafiki dostępne online itd.) do rangi dzieła sztuki lub źródła historycznego – z porządku nadmiaru przesuwane są one w obszar niedoboru lub przynajmniej limitowanej serii.

Occupy Museums na biennale w Berlinie i documenta w Kassel w 2012 roku

27 kwietnia 2012 roku rozpoczęła się siódma edycja berlińskiego biennale sztuki współczesnej pod hasłem *Forget Fear*, jej kuratorami byli Artur Żmijewski, Joanna Warsza i rosyjska grupa artystyczna Wojna. Założeniem tej imprezy było zbadanie możliwości realnego oddziaływania sztuki na politykę i uczynienie jej społecznie przydatną w myśl manifestu Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*, ogłoszonego jeszcze

w 2007 roku²³. Wykorzystanie autonomicznej pozycji sztuki i ogromnego zaplecza finansowego i medialnego jednego z najważniejszych przeglądów sztuki w Europie miało posłużyć praktycznym celom, czyli uzyskaniu wymiernych efektów w obszarze polityki.

Jednym z najbardziej kontrowersyjnych posunięć kuratorskich było zaproszenie aktywistów związanych z ruchem Oburzonych (znanym także pod nazwą Indignados lub 15-M) oraz Occupy (z Frankfurtu, Amsterdamu, Londynu i Nowego Jorku), w tym z kolektywem Occupy Museums. Aktywiści



Occupy podczas Biennale w Berlinie, 09.06.2012, fot. Julian Stallabrass, (CC BY 2.0),

<https://wordpress.org/openverse/image/e627244d-f21a-4ef6-be5b-26e222b63247>

założyli obozowisko w głównym holu KW Institut für Zeitgenössische Kunst. Zabieg ten, jak ostatecznie zresztą cała siódma edycja biennale, spotkał się z krytyką²⁴ – kuratorom zarzucano między innymi naiwność, symplicyzm i wyzysk aktywistów. Obozowisko wielokrotnie określano jako ludzkie zoo, aktywiści żalili się na cenzurę ze strony KW, natomiast rutyna instytucji i jej pracowników została zakłócona, a jej działanie sparaliżowane. Sami aktywiści próbowali odtworzyć na miejscu pierwotny sposób funkcjonowania obozowisk – regularnie odbywały się zgromadzenia otwarte dla wszystkich, dzielono się codziennymi obowiązkami, a działacze byli podzieleni na grupy robocze. Z relacji protestujących wynika, że jeszcze przed otwarciem wystawy długo dyskutowano, co pokazać zwiedzającym. Panos Kompatsiaris opisuje natomiast sytuację, w której podczas pierwszego zgromadzenia po otwarciu biennale, kiedy pojawiło się bardzo wiele osób, mimo dostępności sprzętu nagłaśniającego zdecydowano się na zastosowanie techniki ludzkiego mikrofonu²⁵, stosowanej między innymi w Parku

Zuccotti ze względu na obowiązujący tam zakaz używania nagłośnienia²⁶. W warunkach KW spowodowało to jednak chaos i uniemożliwiło komunikację. W tej decyzji widać próbę odtworzenia pierwotnych warunków funkcjonowania ruchu w obozowiskach na rzecz podniesienia własnej wiarygodności czy nawet wartości ekspozycyjnej protestu, mimo nieadekwatności środków do ówczesnej, nowej dla protestujących, sytuacji.

Jeszcze w trakcie trwania berlińskiego biennale aktywiści Occupy pojawili się w niewielkiej grupie na rozpoczynającej się 13. edycji documenta w Kassel. Obozowisko rozstawiono na trawniku przed Fridericianum – po prawej stronie znalazły się namioty użytkowane przez protestujących, po lewej zaś 28 białych dwuspadowych namiotów ustawionych w równych rzędach i opatrzonych napisami z pojedynczymi słowami w języku angielskim, między innymi „chciwość”, „maksymalizacja zysków”, „kapitał ludzki” itd.²⁷. W tym przypadku, w przeciwieństwie do sytuacji na biennale, okupujący pojawili się z własnej inicjatywy, deklarując, że ich protest nie jest w żaden sposób skierowany przeciwko documenta – obozowisko przy Fridericianum zostało nawet pieszczotliwie nazwane „dOCCUPY”²⁸. Ponadto, inaczej niż w Berlinie, na documenta pojawiło się dzieło w postaci wspomnianej instalacji.

Członkowie ruchu Occupy rozłożyli obóz 9 czerwca, w dniu rozpoczęcia wystawy, a potem pokojowo i w sposób planowy zwinęli obozowisko w dniu zakończenia wydarzenia, 16 września. Po otwarciu imprezy kuratorka documenta, Carolyn Christov-Bakargiev, wydała oświadczenie, w którym powitała uczestników Occupy na terenie wystawy: „[Ruch Occupy] wprowadza możliwość ponownego odkrycia przestrzeni publicznej – i wydaje mi się, że robi to w duchu Josepha Beuysa, który w sposób istotny naznaczył historię documenta – przez ucieleśnienie idei kolektywnego podejmowania decyzji i politycznej odpowiedzialności drogą demokracji bezpośredniej”²⁹. Jednocześnie Christov-Bakargiev przypomniała mieszkańcom

obozowiska o konieczności utrzymywania w nim porządku. W wypowiedziach z późniejszego okresu trwania documenta zaznaczała, że obozowisko ruchu stanowi niezamierzone uzupełnienie zamysłu kuratorskiego i całej wystawy. Jest to moment, w którym Occupy zostaje „oswojone” – obozowisko jest czyste i porządne, protestujący nie sprawiają problemów, mówią jednym głosem z kuratorką, a na imprezie artystycznej rzeczywiście pojawia się dzieło czy też namiastka dzieła przedstawicieli ruchu. Znamienne jest zresztą, że w wypowiedzi z końca kwietnia 2012 roku, dotyczącej efektów biennale w Berlinie, Artur Żmijewski uznał aktywność Occupy za realizację rzeźby społecznej Josepha Beuysa, a niedługo potem o nawiązaniu do twórczości artysty zaczęli mówić także uczestnicy samego ruchu³⁰. Obozowisko na documenta mogło więc być zamierzone jako dzieło w podwójnym sensie – po pierwsze jako rzeźba społeczna, po drugie jako instalacja z namiotów.

W pewnym sensie okupujący tym razem przygotowali się lepiej niż podczas berlińskiego biennale – mieli „co pokazać” publiczności, stali się „przyswajalni” w warunkach wystawienniczych, a więc akceptowalni w świecie sztuki. Przyjęcie bardziej ugodowej niż w Berlinie strategii ujawniło jednak pewien paradoks: wraz z intensywniejszym przenikaniem Occupy do systemu sztuki podczas documenta umocniło się wrażenie, że ruch pozostał na jego uboczu, nie wzbudzając większych kontrowersji wśród odbiorców. Co ciekawe, obecność Occupy w Kassel odbierana była zdecydowanie lepiej niż w Berlinie³¹.

W kontekście obu opisanych wyżej wydarzeń nie sposób nie wspomnieć o toczonej na łamach pisma „Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism” debacie między teoretykiem sztuki Sebastianem Löwe a artystą i uczestnikiem ruchu Occupy Museums Noah Fischerem. Löwe w krytycznym artykule poświęconym obecności Occupy na imprezach artystycznych słusznie zauważył, że choć wizualny aspekt protestu pozostał niezmienny, zgromadzenie protestujących na berlińskim biennale miało zasadniczo inny cel niż przy ich pojawieniu się na głównych ulicach i placach miast, w parkach czy muzeach: „Zamiast protestować, [okupujący] chcieli promować i reklamować protest poprzez wartościowy wkład w sferę sztuki”³². Ponadto Löwe wskazywał na zaniedbanie przez Occupy działań politycznych na rzecz estetyzacji ruchu, twierdząc, że pojawienie się ruchu na biennale i documenta wyznaczyło moment stopniowego spadku jego znaczenia³³. W narracji Löwego pobrzmiewa także ton sugerujący, że aktywiści byli nieświadomi warunków i konsekwencji udziału w obu tych wydarzeniach, ponieważ nie znali zasad kierujących światem sztuki, mimo iż wielu było przecież bezpośrednio z nim powiązanych. Fischer natomiast posługuje się w swoim artykule krytykowaną przez Löwego za moralizatorstwo retoryką charakterystyczną dla Occupy, zwracając jednocześnie uwagę na niemożliwość ścisłego rozgraniczenia pola estetyki i polityki. Co równie istotne, jako członek ruchu zaznacza on intencjonalność włączenia się protestujących do opisanych wydarzeń artystycznych i podkreśla wyjątkowość, efektywność i subtelność stosowanej przez ruch strategii okupacyjnej³⁴.

Najbardziej interesujący jest poruszany przez obu autorów



Occupy podczas 13. Edycji Documenta w Kassel, 18.08.2012, fot. Schuba, (CC BY-NC-SA 2.0), <https://search-production.openverse.engineering/image/6f61a945-be89-499c-9d2c-dca0b7f88c3f>

wątek zootyczności (zooness), wizualnego upodobnienia do zoo, pojawiający się w kontekście okupacji KW. Löwe porusza tę kwestię w zaledwie paru miejscach, jednak zawsze w negatywnym kontekście, sugerując, że okupujący nie byli zainteresowani zniesieniem czy uniknięciem wytworzenia u publiczności i krytyków zootycznej konotacji. Noah Fischer pisze natomiast: „Ta zootyczność niekoniecznie była problemem. Wydawało mi się raczej, że spektakularna jakość naszego położenia podczas biennale była przydatnym narzędziem”³⁵. Nieprzypadkowo pojawia się tu słowo „spektakularność” – i nieprzypadkowo Sebastian Löwe krytykuje pojmowanie kreatywności jako narzędzia emancypacji, jego zdaniem prowadzące do estetyzacji i osłabienia protestu. Według sytuacjonistów spektakl mógł zostać zdemaskowany – i na chwilę przerwany – jedynie podczas momentów kreatywnej, spontanicznej i bezinteresownej, a więc nieskomodyfikowanej, bezużytecznej zabawy³⁶. Occupy, przez swoją bezużyteczność i nieprzystawalność do zasad panujących na masowych imprezach artystycznych, odsłoniło w jakimś stopniu ich spektakularność – nie ma bowiem wątpliwości, że imprezy te jako część późnokapitalistycznego systemu ekonomicznego odzwierciedlają jego logikę. Jednocześnie wystąpienia Occupy na wspomnianych wydarzeniach także miały charakter spektakularny, a ich wizualny aspekt był wzmacniany bądź przez powtarzanie schematów zachowań z protestów, niemających uzasadnienia w warunkach wystaw, bądź poprzez próbę wytworzenia protestacyjnych dzieł sztuki według przewidywanych oczekiwań publiczności.

Pojawienie się ruchu Occupy na tych dwóch imprezach wynikało nie tylko z upatrywania w protestach nowego źródła autentyczności sztuki czy możliwości realizacji niespełnionych postulatów awangardy i neoawangardy. Przy próbie wyjaśnienia tych wydarzeń z perspektywy ikonomii na pierwszy plan wysuwa się pojęcie wartości ekspozycyjnej. Walter Benjamin opisywał ją

jako główne uwarunkowanie recepcji dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej³⁷, którego podstawową racją bytu jest już nie samo istnienie, ale bycie wystawionym na widok, udostępnionym jak największej liczbie odbiorców. Peter Szendy wskazuje natomiast, że logika wartości ekspozycyjnej, zmuszająca spojrzenie do stałego rozpraszania, napędza proces hipercyrkulacji i wzmacnia działanie generalnej infrastruktury obiegu obrazów – supermarketu wizualności³⁸. Wartość ekspozycyjna nie tyle została więc przypisana protestom – w ujęciu ikonomicznym wszystkie obrazy podlegają jej logice – ile zyskała sankcję świata sztuki. To z kolei miało konsekwencje w obszarze krytyki artystycznej, pozostającej w związku zależności z wystawiennictwem, gdzie szczególnie często podejmowano kwestię wartości artystycznej i estetycznej oraz problem estetyzacji protestu. Najciekawszym przykładem sporu dotyczącego konsekwencji owej estetyzacji była przytaczana tu już debata Löwego i Fischera.

Podczas berlińskiego biennale i documenta aktywiści wytworzyli przestrzeń-scenografię do swoich działań czy też tło dla żywej „rzeźby społecznej” funkcjonujące w zastępstwie obozowiska, a jednocześnie w zastępstwie dzieła artystycznego. Zabieg estetyzacji protestu w polu sztuki był tak wyrazisty i kontrowersyjny, ponieważ działanie polityczne czy społeczne jako takie było przez świat artystyczny z jednej strony poddane fetyszyzacji, z drugiej zaś w warunkach wystawienniczych nieuchronnie czekała je neutralizacja. Warto jednak zwrócić uwagę, że sam proces estetyzacji był immanentny dla protestów Occupy od ich rozpoczęcia jeszcze w 2011 roku – to nie biennale czy documenta doprowadziły do estetyzacji ruchu, a jedynie wyostrzyły mechanizmy estetyzacji zachodzące w życiu społecznym poddanych logice gospodarki późnokapitalistycznej.

W wymiarze społecznym estetyzacja protestów uzależniona jest natomiast od bardziej ogólnego zjawiska estetyzacji życia codziennego.

Occupy London i celebryci świata sztuki

W porównaniu do tego, co działo się w tym czasie w Nowym Jorku, ruch Occupy w Londynie był mniej aktywny w zakresie działań przy instytucjach kultury. Jego początek przypadł na 15 października 2011 roku, kiedy powstało obozowisko pod katedrą św. Pawła. Pierwszego listopada niewielka grupa, złożona z zaledwie jedenastu osób, przeniosła z tego powodu swoje namioty przed siedzibę Tate Modern, nie podejmując jednak żadnych dodatkowych działań związanych z galerią³⁹. Należy zaznaczyć, że Occupy miało w Londynie swojego poprzednika – kolektyw Liberate Tate, założony jeszcze w 2010 roku⁴⁰. Strategie aktywistyczne Liberate Tate były zbliżone do późniejszych akcji Occupy i zasadały się głównie na działaniach performatywnych organizowanych w przestrzeni galerii. Liberate Tate w swojej krytyce skupiało się przede wszystkim na ekologicznych i etycznych aspektach działalności tej placówki, przez długie lata sponsorowanej przez koncern naftowy BP⁴¹.

Bardziej interesujące, szczególnie w kontekście krytyki artystycznej i teorii recepcji, wydają się dwa wydarzenia związane z protestem Occupy w Londynie: pojawienie się na terenie obozowiska Occupy instalacji przypisywanej Banksy'emu i jej pozytywne przyjęcie przez protestujących oraz wątek krytyki sztuki Damiena Hirsta w związku z jego retrospektywną wystawą trwającą w Tate Modern od kwietnia do września 2012 roku. Choć trudno uznać ówczesny status artystów za zbliżony, w 2011 i 2012 roku obaj byli bardzo sławni, a ich dzieła sprzedawano za astronomiczne (w przypadku Hirsta) lub bardzo wysokie (w przypadku Banksy'ego) sumy. Pozycja Hirsta była ugruntowana od lat 90., natomiast popularność Banksy'ego ciągle rosła po decydującym momencie, jakim była

dla jego kariery premiera filmu dokumentalnego *Wyjście przez sklep z pamiątkami* w 2010 roku. Majątek Damiena Hirsta w 2012 roku szacowany był na około 200 milionów funtów, co od lat czyni go najzamożniejszym artystą Wielkiej Brytanii i jednym z najbogatszych artystów na świecie⁴². W 2013 roku Forbes ocenił wartość Banksy'ego na 20 milionów dolarów⁴³, od jego nazwiska nazwano też proces gwałtownego wzrostu zainteresowania rynku sztuki street artem, spowodowany rosnącą popularnością artysty (tak zwany *Banksy effect*). Banksy był więc rekordzistą sukcesu komercyjnego w swojej kategorii – tak zresztą pozostało do dzisiaj.

W ostatnich dniach października na terenie obozowiska Occupy pod katedrą św. Pawła pojawiła się instalacja artystyczna anonimowego autorstwa, przez większość komentatorów

i uczestników ruchu przypisywana

Banksy'emu. Miała ona formę przeskalowanej planszy do gry Monopoly, wymalowanej

na podkładzie ze sklejki, gdzie

nazwy poszczególnych miast zastąpiono nazwami miejsc,

w których odbywały się protesty ruchu Occupy. Na polu

startowym umieszczono powiększone srebrne formy

charakterystycznych pionków do gry w kształcie buta

i samochodu sportowego. Pośrodku znajdował się stojący

na podstawce wizerunek maskotki gry, mężczyzny z wąsem,

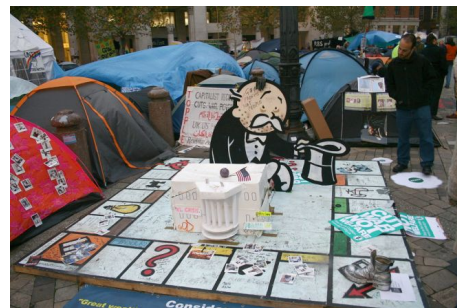
w cylindrze i garniturze, proszącego o wrzucanie drobnych do

jego kapelusza. Obok stał niewielki model czerwonego domu z dwuspadowym dachem, z napisem „TOX”, nawiązującym do

tagów londyńskiego artysty Daniela Halpina, którego około pół

roku wcześniej skazano na więzienie za wandalizm. Według

relacji Martina Eiermana w „The Occupied Times”⁴⁴ do planszy



Instalacja do gry Monopoly przed katedrą św. Pawła w Londynie, 15.11.2011, fot. KOREphotos, (CC BY-NC-SA 2.0), <https://search-production.openverse.engineering/image/d22fe0af-926d-4c7e-9dba-faab48b2a36a>

stopniowo miały być dodawane kolejne elementy, takie jak karta „Wyjdz z więzienia” (która pojawia się także w oryginalnej wersji gry) z tagami Banksy’ego i Zeusa. Autor nazwał instalację „centralnym elementem ekspresji obozu przy katedrze św. Pawła”⁴⁵ i przytaczając pierwotne – antymonopolistyczne – założenia gry, stwierdził, że instalacja jest wierna oryginalnemu przesłaniu. Podkreślił też, że dzieło stało się platformą wymiany wiadomości⁴⁶. Artykuł Eiermana jednoznacznie poświadcza przychylne przyjęcie dzieła w przestrzeni obozowiska.

Odmienne członkowie ruchu Occupy wyrażali się o dziełach i metodach twórczych Damiena Hirsta. 21 marca 2012 roku, jeszcze przed otwarciem wystawy artysty w Tate Modern, w „The Occupied Times” pojawił się artykuł *Occupy Your Mind*, w którym Kester Brewin nazywa artystę „Goldmanem Sachsem świata sztuki”⁴⁷. Portretuje artystę jako kapitalistę i fabrykanta, cynicznie wyzyskującego pracę innych i podatność rynku sztuki na działania promocyjne i brandingowe. Autor nawołuje protestujących do obejrzenia wystawy za darmo, jeśli nadarzy się okazja, sugerując, że zetknięcie ze sztuką Hirsta powinno wywołać w odbiorcach gniew i motywować ich do działania⁴⁸. Niedługo po otwarciu wystawy, 11 kwietnia 2012 roku, na stojącej przed wejściem do Tate Modern brązowej rzeźbie Hirsta *Hymn*, stanowiącej zmonumentalizowaną kopię popularnej zabawki – ludzkiego modelu anatomicznego⁴⁹ – pojawił się napis „occupy” wykonany błękitną farbą w spreju na prawym udzie figury.

Krytyka działalności artystycznej Hirsta przybrała także inne formy. Na transparenecie, sfotografowanym podczas protestów w maju 2012 roku w Nowym Jorku, pojawił się wizerunek dzieła artysty *For the Love of God* na czarnym tle, z podpisem „1%”⁵⁰. Dodatkowo na Twitterze rozprzestrzeniła się grafika o formie zbliżonej do opisanego transparentu – w centrum znajduje się wizerunek *For the Love of God* na czarnym tle, w lewym górnym rogu widnieją zaś dwa hasztagi: #occupywallstreet i #usdayofrage, a w dole napis białymi literami: „Make Wall

Street pay for destroying America”⁵¹. W obu przypadkach dzieło Hirsta, które w 2007 roku miało być sprzedane za 50 milionów funtów, co czyniłoby je najdroższym dziełem żyjącego artysty na świecie⁵², pojawia się jako ucieleśnienie zbytku i elitaryzmu sztuki.

Członkowie ruchu Occupy zastosowali strategię przechwycenia w stosunku do wszystkich opisanych tu dzieł. Instalacja została przyswojona przez protestujących jako jeden z centralnych punktów obozowiska, natomiast otagowanie *Hymnu* uobecniało ruch Occupy na krytykowanej przez jego członków wystawie. Rekontekstualizacja wizerunku *For the Love of God* przez przeniesienie dzieła na transparenty i grafiki protestów żądających równości ekonomicznej miała za zadanie podnieść ich siłę perswazji i zaznaczyć powiązania świata sztuki z mechanizmami gospodarki wolnorynkowej. Kontrast między prezentacją obydwu artystów nie powinien jednak nikogo zmylić. Choć Banksy przybrał kostium anonimowego buntownika, a Damien Hirst – cynicznego pragmatyka, zasadniczo działali (i działają nadal), wykorzystując dla zysku te same mechanizmy zasadzające się na nieuchronnej komodyfikacji dzieła, napędzaniu rynku sztuki przez skandal i jednoczesnym podkreślaniu ambiwalencji czy dystansu wobec tych mechanizmów⁵³. Recepcja twórczości artystów przez członków ruchu Occupy jeszcze raz ujawnia tryby działania spektakularności. Mimo zasadniczego podobieństwa w strategiach kreacja osobowości artystycznej przeważała szalę w ocenie aktywności twórców przez ruch Occupy; w przypadku Banksy’ego na jego korzyść, w przypadku Hirsta – przeciwnie. Konotacja twórczości Banksy’ego z praktykami łamania prawa, życiem ulicy i zaangażowaniem w sprawy społeczno-polityczne zdołała przestonić w oczach okupujących jego uprzywilejowaną pozycję celebryty w świecie sztuki.

Główną różnicą, decydującą o odmiennym postrzeganiu obu

artystów przez protestujących, jest odmienność sposobów, w jakie zarządzają oni kapitałem kulturowym, a przede wszystkim społecznym w związku z protestem. Przy założeniu, że instalację naśladowującą planszę do Monopoli faktycznie stworzył Banksy, odstąpił on część swojego kapitału społecznego, w postaci statusu artystycznego i sławy, na rzecz protestu i jego uczestników. Takie wiązanie ma oczywiście charakter obustronny i obopólnie korzystny, a zatem część kapitału społecznego protestu przeszła na Banksy'ego w ruchu zwrotnym. Zasadniczo jest ono jednak wiązaniem słabym – za Julią Häuberer ten rodzaj połączenia można by nazwać pomostowym kapitałem społecznym (*bridging social capital*); badaczka definiuje go jako rodzaj połączenia poza obrębem spójnej grupy i pomiędzy klasami społecznymi, wskazując, że często występuje on w formowaniu ruchów obywatelskich⁵⁴. Häuberer przeciwstawia go wiążącemu kapitałowi społecznemu (*bonding social capital*), podbudowującemu tożsamość grupy przez wzmaganie solidarności i wzajemności podmiotów działających w jej obrębie. Pomostowy kapitał społeczny przyczynia się do wytwarzania korzyści zewnętrznych wobec powiązanych grup oraz do rozszerzenia obiegu informacji⁵⁵, a w perspektywie ikonomicznej – do rozszerzenia dróg obiegu obrazów protestu. Zabieg pomnażania własnego kapitału społecznego poprzez działanie na cudzym kapitale został zastosowany także przez protestujących w dokonywanych przez nich przechwyceniach dzieł Damiena Hirsta; z tą różnicą, że nie obejmował wymiany – miał charakter jednokierunkowy i działał poprzez krytykę ideowej i artystycznej wartości dzieł tego artysty.

Zakończenie

Zaprezentowana tu analiza z konieczności stanowi studium zaledwie wycinka rzeczywistości protestów ruchu Occupy oraz ich relacji ze światem sztuki. Miała ona za zadanie ukazać złożoność i wielokierunkowość tych relacji, kształtowanych między

innymi przez kapitalistyczny mechanizm rekuperacji autentyczności, jak również gry przechwyceń pomiędzy protestującymi, artystami, kuratorami oraz instytucjami kultury. Chciałam także prześledzić procesy wiązania kapitałów społecznych zachodzące równolegle do muzealizacji, galeryzacji i estetyzacji protestów, uwarunkowanych nieustanną komodyfikacją i hipercyrkulacją obrazów.

Protesty Occupy z lat 2011–2012 oraz ich ówczesna wzmożona obecność w polu sztuki, zarówno w aspekcie twórczym, wystawienniczym, jak i kolekcjonerskim, po dziesięciu latach od opisywanych tu wydarzeń jest nadal interesującym przedmiotem badań. Po pierwsze, ujawniają one jednocześnie moment słabości protestów jako narzędzia zmiany społecznej i politycznej – ruch Occupy, pomimo globalnego zasięgu i użycia narzędzi cyfrowych, na masową skalę poniósł bowiem klęskę – jak i specyficzny, przełomowy moment słabości samej sztuki. Włączenie protestów do świata sztuki z nadzieją na efekt odmienny niż estetyzacja wpisywało się w idealistyczny projekt czy eksperyment sztuki zaangażowanej politycznie, o którym dziś myśli się przeważnie bardzo sceptycznie. W tym sensie o sztuce protestów w jej obecnej postaci można myśleć jako o epigonie awangardy. Jednocześnie należy zaznaczyć, że pomimo klęski biennale w Berlinie, ze względu na postępujące procesy estetyzacji, po 2012 roku protesty zaczęły coraz intensywniej przenikać do instytucji sztuki.

Wydaje się także, że z perspektywy czasu bardziej widoczna staje się ambiwalencja przechwycenia, funkcjonującego zarówno jako subwersywne narzędzie walki z systemem, jak i strategia przynależna temu systemowi, oparta na wchłanianiu i neutralizowaniu zagrażających mu działań, umożliwiającą mu przetrwanie i reprodukcję. U źródła dynamiki tych naprzemiennych ruchów leży spektakl, który „jawi się jako niedostępna i niepodważalna faktyczność”⁵⁶. Hegemonia spektakularności obejmuje nie tylko instytucje czy ekonomiczne

i społeczne relacje w obrębie świata sztuki, ale nieuchronnie także same protesty. Guy Debord podkreślał, że krytyka spektaklu jest niemożliwa z pozycji wobec niego zewnętrznej – pozostaje działaniem w logice zastanego systemu⁵⁷. W myśl tej zasady badania nad ikonomią protestów i ruchów społecznych tym bardziej warte są dalszego rozwijania.

- 1 *First Occupy Museums Action*, „Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group” z 20 października 2011; <http://occupymuseums.org/first-occupy-museums-action/>, dostęp 12 marca 2022, tłumaczenie własne.
- 2 *Détournement* z języka francuskiego można przetłumaczyć jako „przechwycenie”, „zakłócenie”, „odwrócenie”, „wykolejenie”, a także „defraudację” czy „przywłaszczenie”, jako że termin prawny *détournement de pouvoir* oznacza nadużycie władzy w sytuacji tak zwanego swobodnego uznania. Na tłumaczenie *détournement* jako „przechwycenia” zdecydowałam się ze względu nie tylko na jego wcześniejszą obecność w polskiej literaturze przedmiotu, lecz także na jego neutralność i niejednoznaczność – sytuacjonistyczne *détournement* nie daje się bowiem sprowadzić wyłącznie do subwersji.
- 3 Za formatywny dla sytuacjonistycznej teorii przechwycenia uznawany jest tekst *Przechwytywanie – instrukcja obsługi* Guy Deborda i Gila Wolmana. Zob. Guy Debord, Gil Wolman, *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, przeł. M. Adamczak, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010.
- 4 Peter Szendy, *Towards a General Iconomy*, „The Nordic Journal of Aesthetics” 2021, nr 61–62, s. 203.
- 5 Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. W. Rymkiewicz, K. Tyszkadrozdzowski, „Kronos” 2015, nr 2, s. 79.
- 6 Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critiques*, „Artforum” 2005, t. 44, nr 1, s. 100.
- 7 Ibidem.
- 8 *Bring Your Own Manifesto (BYOM)*, „Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group” z 27 października 2011; <http://occupymuseums.org/bring-your-own-manifesto-byom/>, dostęp 12 marca 2022.
- 9 Warto zaznaczyć, że w Sotheby’s poprzedni lokaut miał miejsce zaledwie siedem lat

- wcześniej, w 2004 roku – wtedy także wiązał się z roszczeniami pracowników do świadczeń społecznych i trwał trzy tygodnie. Mark Brenner, *Sotheby's Locks Out Union Art Handlers, Again*, „Labor Notes” z 1 sierpnia 2011; www.labornotes.org/blogs/2011/08/sotheby%E2%80%99s-locks-out-union-art-handlers-again, dostęp 15 marca 2022.
- 10 *Occupy Museums Return to MoMA*, „Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group”, 13 stycznia 2012; <http://occupymuseums.org/occupy-museums-returns-to-moma/>, dostęp 15 marca 2022.
- 11 Tłumaczenie własne. Brzmienie tekstu w oryginale: „When art is just a luxury, art is a lie. Sotheby's, hang art not workers. End your lockout!”. *Occupy Museums with Teamsters Local 814 Art Handler's at MoMa – January 27, 2012*, „Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group” z 27 stycznia 2012; <http://occupymuseums.org/occupy-museums-with-teamsters-local-814-art-handlers-at-moma-january-27-2012/>, dostęp 16 marca 2022.
- 12 Ibidem.
- 13 Ibidem.
- 14 Hrag Vartanian, *Occupy Museums Writes Letter to MoMA, Demands Stand on Sotheby's Lockout*, „Hyperallergic” z 20 stycznia 2012; <https://hyperallergic.com/45625/occupy-museums-writes-letter-to-moma-demands-stand-on-sothebys-lockout/>, dostęp 16 marca 2022.
- 15 Julianna Reiley, *MoMA Returns Occupy Museums Banner, What's Next?*, „Hyperallergic” z 1 lutego 2012; <https://hyperallergic.com/46344/moma-occupy-museums-banner/>, dostęp 16 marca 2022.
- 16 *Occupy Museums with Teamsters Local 814...*
- 17 Hrag Vartanian, *Teamsters Press Release Announcing the Sotheby's Settlement*, „Hyperallergic” z 1 czerwca 2012; <https://hyperallergic.com/52318/teamsters-sothebys-lockout-settlement/>, dostęp 16 marca 2022.
- 18 *Occuprint Portfolio*, „Booklyn. Artists, Libraries, Social Justice”; <https://booklyn.org/catalog/occuprint-portfolio/>, dostęp 17 marca 2022.
- 19 Ibidem.

- 20 Amanda Holpuch, *New York's MoMA acquires Occupy Wall Street art prints*, „The Guardian” z 10 października 2013; www.theguardian.com/world/2013/oct/10/moma-acquires-occupy-wall-street-art-prints, dostęp 17 marca 2022, tłumaczenie własne.
- 21 Occuprint Portfolio, „Booklyn. Artists, Libraries, Social Justice”, <https://booklyn.org/catalog/occuprint-portfolio/>, dostęp 17 marca 2022.
- 22 Zob. Claire Salles, *The Supermarket of Images: A conversation with curators Peter Szendy, Emmanuel Alloa, and Marta Ponsa*, „Necsus” z 13 grudnia 2020; <https://necsus-ejms.org/the-supermarket-of-images-a-conversation-with-curators-peter-szendy-emmanuel-alloa-and-marta-ponsa/>, dostęp 15 września 2022.
- 23 Zob. Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12, s. 14–24.
- 24 Zob. Panos Kompatsiaris, *The Politics of Contemporary Art Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art*, Routledge, New York–London 2017, s. 78.
- 25 Zob. Mark Greif, *Bębnienie w kółkach*, w: *Occupy! Sceny z okupowanej Ameryki*, red. C. Blumenkranz, K. Gessen, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 79.
- 26 Zob. Panos Kompatsiaris, *The Politics of Contemporary Art Biennials...*, s. 95.
- 27 Zob. Sebastian Löwe, *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and the Berlin Biennale 7*, „Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism” 2015, nr 1, s. 195; <http://field-journal.com/issue-1/loewe>, dostęp 19 marca 2022.
- 28 Zob. Panos Kompatsiaris, *The Politics of Contemporary Art Biennials...*, s. 60.
- 29 Sebastian Löwe, *When Protest Becomes Art...*, s. 195.
- 30 Zob. ibidem, s. 195.
- 31 Sebastian Löwe, *When Protest Becomes Art...*, s. 186.
- 32 Ibidem, s. 192.
- 33 Zob. ibidem, s. 186.

- 34 Zob. Noah Fischer, *Agency in a Zoo: The Occupy Movement's Strategic Expansion to Art Institutions*, „Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism” 2015, nr 2, s. 16; <http://field-journal.com/issue-2/fischer>, dostęp 21 marca 2022.
- 35 Ibidem, s. 22.
- 36 Zob. Raoul Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. M. Kwaterko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 135.
- 37 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, KR, Poznań 1975, s. 75–76.
- 38 Peter Szendy, *The Supermarket of the Visible. Towards a general economy of images*, przeł. J. Plug, Fordham University Press, Fordham University Press, New York 2019, s. 56–58.
- 39 *Tate Modern Occupied by Anti Capitalist Protesters*, „Artlyst” z 1 listopada 2011; www.artlyst.com/news/tate-modern-occupied-by-anti-capitalist-protesters/, dostęp 21 marca 2022.
- 40 Katarzyna Maniak, *Sztuka, nie ropa. Artystyczny aktywizm kolektywu Liberate Tate*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, t. 41, nr 3, s. 358.
- 41 Nadia Khomami, *BP to end Tate sponsorship after 26 years*, „The Guardian” z 11 marca 2016; www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/11/bp-to-end-tate-sponsorship-climate-protests, dostęp 22 marca 2022.
- 42 Kester Brewin, *Occupy Your Mind*, „The Occupied Times” 2012, nr 12, s. 7; <https://theoccupiedtimes.org/?p=3103>, dostęp 22 marca 2022.
- 43 Danielle Rahm, *Banksy: The \$20 Million Graffiti Artist Who Doesn't Want His Art To Be Worth Anything*, „Forbes” z 22 października 2013; www.forbes.com/sites/daniellerahm/2013/10/22/banksy-the-20-million-graffiti-artist-who-doesnt-want-his-art-to-be-worth-anything/?sh=d59e52761ba8, dostęp 24 marca 2022.
- 44 Gazeta wydawana była podczas protestów Occupy w Londynie i po rozpadzie ruchu aż do 2016 roku. *Introducing Base*, „Base” 2016, nr 1, s. 4–5; www.basepublication.org/?p=19, dostęp 24 marca 2022.
- 45 Martin Eier, *Stock Exchange Monopoly*, „The Occupied Times” 2011, nr 2, s. 4; https://issuu.com/theoccupiedtimes/docs/ot_issue_02_small, dostęp 25 marca 2022.

- 46 Ibidem, s. 4.
- 47 Kester Brewin, *Occupy Your Mind...*, s. 7.
- 48 Ibidem, s. 7.
- 49 Pierwotny zestaw figur to zabawkowy zestaw Humbrol Young Scientist Anatomy Set. Po sprzedaży dzieła za około milion funtów Hirst został pozwany przez projektantów modelu. Sprawa zakończyła się porozumieniem, a Hirst został zobowiązany do wpłaty zysku za rzeźbę na fundacje działające na rzecz dzieci – Children Nationwide i Toy Trust. Zob. Clare Dyer, *Hirst pays up for Hymn that wasn't his*, „The Guardian” z 19 maja 2000; <https://www.theguardian.com/uk/2000/may/19/claredyer1>, dostęp 28 marca 2022.
- 50 Rober Cicetti, *Occupy Is Back!*, „Hyperallergic” z 2 maja 2012; <https://hyperallergic.com/50856/occupy-may-day-union-square/>, dostęp 29 marca 2022.
- 51 Rozalia Jovanovic, *Damien Hirst Loathed by London Occupy Movement*, „Observer” z 4 października 2012; <https://observer.com/2012/04/damien-hirst-loathed-by-london-occupy-movement>, dostęp 30 marca 2022.
- 52 Do rzekomej transakcji prawdopodobnie nie doszło. Najbardziej aktualna wycena dzieła oscyluje wokół sumy 7–10 milionów funtów. *Turns Out the Diamond Skull That Damien Hirst and White Cube Said They Sold for \$100 Million in 2007 Still Belongs to Them*, „Artnet” z 26 stycznia 2022; <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-skull-storage-2064567>, dostęp 30 marca 2022.
- 53 Więcej na temat strategii artystycznych Banksy’ego i Damiena Hirsta oraz ich porównania, zob. Ulrich Blanché, *Banksy. Urban Art in a Material World*, Tectum Verlag, Marburg 2016.
- 54 Julia Häuberer, *Social Capital Theory. Towards a Methodological Foundation*, VS Verlag fuer Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011, s. 57.
- 55 Ibidem, s. 58.
- 56 Guy Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania nad społeczeństwem spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 36.
- 57 Ibidem, s. 34–35.

Bibliografia

Artlyst. Tate Modern Occupied by Anti Capitalist Protesters. Data dostępu 01.11.2012, <https://www.artlyst.com/news/tate-modern-occupied-by-anti-capitalist-protesters/>.

Artnet. Turns Out the Diamond Skull That Damien Hirst and White Cube Said They Sold for \$100 Million in 2007 Still Belongs to Them. 26.01.2022, <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-skull-storage-2064567>.

Benjamin, Walter. Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej, „Twórca jako wytwórca”, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań: Wydawnictwo KR, 1975, s. 66-105.

Blanché, Ulrich. Banksy. Urban Art in a Material World, Marburg: Tectum Verlag, 2016.

Boltanski, Luc. Chiapello, Ève. Nowy duch kapitalizmu, przeł. W. Rymkiewicz, K. Tyszka-Drozdowski, „Kronos” nr 2 (2015): 70-79.

Booklyn. Artists, Libraries, Social Justice. Occuprint Portfolio. Data dostępu 17.03.2022, <https://booklyn.org/catalog/occuprint-portfolio/>.

Brenner, Mark. Sotheby's Locks Out Union Art Handlers, Again. „Labor Notes”. 01.08.2011, <https://www.labornotes.org/blogs/2011/08/sotheby%E2%80%99s-locks-out-union-art-handlers-again>.

Brewin, Kester. Occupy Your Mind. „The Occupied Times” nr 12 (2012): 7. <https://theoccupiedtimes.org/?p=3103>.

Cicetti, Robert. Occupy is Back! „Hyperallergic”. 02.05.2012, <https://hyperallergic.com/50856/occupy-may-day-union-square/>.

Debord, Guy. Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania nad społeczeństwem spektaklu, przeł. M. Kwaterko Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy,

2006.

Debord Guy, Wolman Gil. Przechwytywanie – instrukcja obsługi. W: Miasto w sztuce – sztuka miasta, red. Ewa Rewers, przeł. Marcin Adamczak, 317–325. Kraków: Universitas, 2010.

Documenta. Documenta 13, Data dostępu 20.03.2022,
https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13.

Dyer, Clare. Hirst pays up for Hymn that wasn't his. „The Guardian”.
19.05.2000, <https://www.theguardian.com/uk/2000/may/19/claredyer1>.

Eier, Martin. Stock Exchange Monopoly. „The Occupied Times” nr 2 (2011): 4.
https://issuu.com/theoccupiedtimes/docs/ot_issue_02_small.

Fischer, Noah. Agency in a Zoo: The Occupy Movement’s Strategic Expansion to Art Institutions, „Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism” nr 2 (Winter 2015): 15–40. <http://field-journal.com/issue-2/fischer>.

Fischer, Noah, Okupuj pobliskie muzeum!, „Krytyka Polityczna” nr 30 (2012): 40–46.

Fraser, Andrea. From the Critique of Institutions to an Institution of Critiques. „Artforum” nr 44 (2005): 100–106.

Greif, Mark. Bębnienie w kółkach. W: Occupy! Sceny z okupowanej Ameryki, red. Carla Blumenkranz, Keith Gessen, przeł. Barbara Szelewa, 73–79. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.

Haüberer, Julia. Social Capital Theory. Towards a Methodological Foundation, VS Verlag fuer Sozialwissenschaften, Wiesbaden: VS Verlag fuer Sozialwissenschaften, 2011.

Holpuch, Amanda. New York’s MoMA acquires Occupy Wall Street art prints. „The Guardian”, 10.10.2013,
<https://www.theguardian.com/world/2013/oct/10/moma-acquires-occupy-wall-street-art-prints>.

Introducing Base, „Base” nr 1 (2016): 4–5.

<http://www.basepublication.org/?p=19>

Jovanovic, Rozalia. Damien Hirst Loathed by London Occupy Movement. "Observer" 04.10.2017, <https://observer.com/2012/04/damien-hirst-loathed-by-london-occupy-movement/>.

Khomami, Nadia. BP to end Tate sponsorship after 26 years. "The Guardian". 11.03.2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/11/bp-to-end-tate-sponsorship-climate-protests>.

Kompatsiaris, Panos. The Politics of Contemporary Art Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art. New York, London: Routledge, 2017.

Löwe, Sebastian. When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and the Berlin Biennale 7, "Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism" nr 1 (Spring 2015): 185-203. <http://field-journal.com/issue-1/loewe>.

Maniak, Katarzyna. Sztuka, nie ropa. Artystyczny aktywizm kolektywu Liberate Tate. „Przegląd Kulturoznawczy” nr 41 (2019): 358-372.

Museum of Modern Art. Occuprint Portfolio. Data dostępu 12.01.2022, <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/166493>.

Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group. First Action at the Museum of Modern Art. 20.10.2011, <https://www.occupymuseums.org/index.php/actions/18-first-action-at-museum-of-modern-art>.

Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group. Bring Your Own Manifesto (BYOM), 27.10.2011, <http://occupymuseums.org/bring-your-own-manifesto-byom/>

Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group. Occupy Museums Return to MoMA, 13.01.2012, <http://occupymuseums.org/occupy-museums-returns-to-moma>.

Occupy Museums. Archive Site for NYC Activist Group, Occupy Museums with Teamsters Local 814 Art Handler's at MoMa – January 27, 2012, 27.01.2012. <http://occupymuseums.org/occupy-museums-with-teamsters-local-814-art-handlers-at-moma-january-27-2012/>

Rahm, Danielle. Banksy: The \$20 Million Graffiti Artist Who Doesn't Want His Art To Be Worth Anything. "Forbes". 22.10.2013,

<https://www.forbes.com/sites/daniellerahm/2013/10/22/banksy-the-20-million-graffiti-artist-who-doesnt-want-his-art-to-be-worth-anything/?sh=d59e52761ba8>.

Reiley, Giulianna. MoMA Returns Occupy Museums Banner, What's Next?

"Hyperallergic". 01.02.2012, <https://hyperallergic.com/46344/moma-occupy-museums-banner/>.

Salles, Claire. The Supermarket of Images: A conversation with curators Peter Szendy, Emmanuel Alloa, and Marta Ponsa, "Necsus", 13.12.2020,

<https://necsus-ejms.org/the-supermarket-of-images-a-conversation-with-curators-peter-szendy-emmanuel-alloa-and-marta-pona/>.

Szendy, Peter. Towards a General Iconomy, "The Nordic Journal of Aesthetics", nr 61-62 (2021): 202-205.

Szendy, Peter. The Supermarket of the Visible. Towards a general economy of images, transl. J. Plug, New York: Fordham University Press, 2019.

Vaneigem, Raoul. Rewolucja życia codziennego, przeł. M. Kwaterko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.

Vartanian, Hrag. Occupy Museums Writes Letter to MoMA, Demands Stand on Sotheby's Lockout. "Hyperallergic", 20.01.2012,

<https://hyperallergic.com/45625/occupy-museums-writes-letter-to-moma-demands-stand-on-sothebys-lockout/>.

Żmijewski, Artur. Stosowane sztuki społeczne, „Krytyka Polityczna”, nr 11-12 (2007): 14-24.