

Ambiwalentne logo artysty w post-utopijnej standaryzacji

W 1987 roku słoweńska grupa Laibach nagrała na swej płycie Opus Dei przebój punkrockowej austriackiej grupy Opus pt. Life is Life, który — świeżo, bo zaledwie rok wcześniej — zajmował wysokie miejsce na listach przebojów całego świata, wykonywany na imprezach masowych, odbywających się na stadionach. Szczere, wspomagane podskokami przy wspólnym „Labada da da Life! Na naa, na, na” występy z kraju Mozarta, z polorem niskiej klasy średniej, Laibach zmienił w intrygujące dzieło, dla historyka sztuki oczywiście ciekawsze w wersji video, wizualnie pełnej cytatów i odniesień. Herwig Rüdissler z Opusa z wąsami, lokami, spodniami od dresów, dziś uosobienie mężczyzny-zmory lat 80. porywał tłumy i z pewnością tak masowy pozytywny oddźwięk Life is life skłonił Laibach, muzyczny odłam kolektywu artystów Neue Slovenische Kunst, do bardzo wyszukanej i złośliwej przeróbki.

To, co było najbardziej niezwykle w interpretacji Laibacha, to fakt, że nie zmieniając ani jednego słowa w piosence Opusa, dokonano uobecnienia rozpiętości jej sensów, otwierając ją na wiele znaczeń, w przeciwieństwie do łatwo dającej się uplasować historycznie, klasowo i społecznie występu grupy z Austrii, mimo „uniwersalnego przesłania”. Tak częste w muzyce popularnej cover versions czyli nowe wykonania bardzo znanych, poprzednio nagranych utworów, dokonywane są najczęściej jako hołd dla innych muzyków. Jednak covery powstają również jako wyraz protestu przeciw formatowaniu twórczości, bywają też wykorzystywane by wyjąć dzieło z określonej subkultury i zrobić dzieło „uniwersalne”. Tu stało się inaczej, uniwersalizm Opusa kamuflował oczywiście populistyczną niechęć do wszystkiego co inne; wersja Laibacha zmieniała więc globalną atrakcyjność na analizę powodów tej atrakcyjności, odsłaniając niewidoczną na pierwszy rzut oka ksenofobię wesołych i bezpretensjonalnych tłumów. Ostatecznie zatem zostaliśmy zmuszeni do postawienia sobie pytania, czy faktycznie uniwersalizm skrywający ksenofobię należy do zamkniętej epoki.

Strategia Laibacha, czy szerzej — całego kolektywu Neue Slovenische Kunst (NSK) — tłumaczona tradycyjnie przez tzw. nadutożsamienie (overidentification) jest może dlatego tak ciekawa, że nie tylko dekonstruuje symbole mocy i władzy totalitarnej, ale przy okazji pokazuje jak oszustwo i nieautentyczność służyć mogą prawdzie, i jak bardzo jesteśmy zakładnikami „szczerości” i „autentyczności”, zauważając raczej prawdę wypowiedzianą niż

wypowiedzi (Eco, 1996, 181). Znakom, symbolom, gestom i słowom odebrano jednoznaczne skojarzenia, co spowodowało, że uśpiony wcześniej umysł dokonał przeglądu możliwych manipulacji. Może najbardziej widać to w przypadku tak uniwersalnego znaku jak krzyż, umieszczonego w logo słoweńskiego kolektywu. Krzyż Laibacha to krzyż który odnosi się — poprzez krzyż Malewicza — do tak wielu spraw, że w istocie staje się znakiem pustym. Na zdjęciu Tajemnica czarnego kwadratu (1995) grupy Irwin, związanej z NSK, kwadrat zmienia się wręcz w wąsik Hitlera. W tym samym 1987, gdy Laibach wydał *Life is life*, chłopcy związani z NSK (Nowy Kolektyw) wygrali nagrodę w konkursie na plakat z okazji obchodów urodzin Broz Tito, które były jednocześnie Dniem Jugosłowiańskiej Młodzieży. Plakat ten, już po ogłoszeniu wyników, okazał się być przeróbką plakatu Richarda Kleina z lat 30. w którym po prostu zastąpiono symbole nazistowskie symbolami komunistycznymi i ujawnienie tego zakończyło się wówczas, na trzy lata przed śmiercią Josipa Broz Tity (zm. 1980), wielkim skandalem¹.

O ile dla NSK podstawą do sprecyzowania ich image'u są symbole władzy politycznej, czy religijnej i artystycznej (krzyż Malewicza), o tyle dla wielu innych artystów z ich pokolenia symbole władzy politycznej i korporacyjnej mieszają się w jedną globalną, choć absurdalną, perswazję. Jednym z wczesnych przykładów strategii mieszania symboli jest Octobriana Petera Sadecky'ego, mikstura komunizmu i porno, powstała jeszcze w latach 60.² Nawiązaniem do niej z polskiej i katolickiej perspektywy jest, powstała znacznie później, w 2000 roku, praca Roberta Rumasa 12 cykli księżycy, gdzie w formie kalendarza naściennego ikonografię pornograficzną zestawiono z religijną, ubierając modelki w długie powłóczyście szaty i błękitne płaszcze, odnoszące się do symboliki maryjnej.

Zestawianie różnorodnych symboli władzy i symbolicznej przemocy to strategia, która już od lat 60. pojawiła się w pracach artystów rosyjskich należących do tzw. soc-artu³. Autoportret Komara i Melamida z 1972 roku powstał na wzór profilowego ukazywania Stalina i Lenina; artyści bawiąc się tym zawłaszczeniem ikonograficznym użyli go montując własne wizerunki — zamiast przywódców politycznych — na Placu Czerwonym — na wielkiej dekoracji z napisem Naprzód ku zwycięstwu komunizmu. W tym samym czasie gdy

¹ Skandal przypomniało Muzeum Narodowe w Ljublanie na wystawie *Plakatna afera, 20 let potem! Poster Scandal 20 Years Later* trwającej od 25 maja do 25 sierpnia 2007.

² Przypomniał o niej ostatnio Orliński (2007).

³ W j. angielskim zapisywane jako *sots art*, zbitka „socjalizmu” i „pop”, a zatem pop wypływający z socjalistycznego kontekstu, odnoszony do Komara i Melamida, a także dzieł Alexandra Kosolapova, Leonida Sokova i innych.

w Rosji Komar i Melamid udawali, że przedstawiają się jako wodzowie rewolucji, na Węgrzech Sándor Pinczehely wykonywał przesycone niepokojącą powagą i podejrzanym patosem autoportrety z sierpem i młotem, a Andre Tót ambarasujące radością i beztronską autoportrety z portretem Lenina, czy komunistyczną „Prawdą”, których przesłanie można było z równym przekonaniem tłumaczyć zarówno pro-, jak i anty-komunistycznie. Piotr Piotrowski podkreśla, powołując się m.in. na Slavoję Žižka, że ten typ zacierania jednoznaczności sugerował funkcjonowanie symboli jako dekoracji i sztafażu, rozbijając groźbę i powagę takich przedstawień, jednocześnie wykonując operacje defetyszyzacji, desakralizacji i desymbolizacji (Piotrowski, 2005, 302-303). Jednak obok chęci pozbawienia impetu i energii władzy i jej znamion, interpretować można powyższą strategię jako odsłaniającą subwersywny, rebeliancki charakter ikonografii władzy i chęć zastąpienia rebelii prawdziwą rewolucją, która nie będzie jedynie odwróceniem monety na drugą stronę. W tym ujęciu demistyfikacja ikonosfery nie prowadziła do impasu i ukazywania sytuacji wyczerpania i „wyzerowania” (co często się zdarza) ale przeciwnie, do otwierania nie przebytych ścieżek myślenia o rewolucji, nowoczesności, przyszłości. Ukazywanie końca nie zawiera więc w sobie idei powrotu. Hybrydyzacja ma zatem zapobiec takiej możliwości, zatrzymując nieodwracalnie drzwi przed tym, co było. Piotrowski zauważa, że przy zacieraniu prostego rozumienia, uniemożliwiającego zrozumienie znaczenia, następuje napięcie między rozumieniem a użyciem, które poszerza granice sztuki. Co więcej jednak, „pusty znak” służyć może do określania wolności innego rodzaju niż definiowana poprzez utopię i to, co na zewnątrz. Wolność nie leży więc ani wewnątrz układu, ani na zewnątrz, co Piotrowski precyzuje m.in. wskazując na praktykę komunistycznego państwa i emigrację, dodając że strategia moralnego niepokoju (tak popularna w Polsce) jest tu wyparta przez taktykę analityczną. Można więc chyba dodać, że moralny niepokój służył raczej tęsknocie za powrotem do porządku, konserwatywizmowi, zwrotowi ku „prawdziwym wartościom”, zaś analiza rosyjskich i węgierskich artystów rozumiana może być mniej jednoznacznie — zarówno jako efekt zagubienia, jak i niespoistości związanej z otwartością. Kilka lat temu szczególnie dużo zamieszania wywołał w Moskwie Aleksander Kosolapov; jego *To jest moje ciało* (*This is my body*) pokazane na wystawie *Uwaga: religia!* w Centrum Andrieja Sacharowa w 2003 — zestawiało wizerunek Chrystusa z logo McDonalda. Dzieło jako bluźniercze zostało zniszczone przez wyznawców kościoła prawosławnego, jednak sąd uznał to za wandalizm i uniewinnił artystę w procesie zakończonym w 2005 roku⁴. Kosolapov

⁴ O destrukcji dzieł sztuki w rosyjskiej tradycji (szczególnie w odniesieniu do Alexandra Brenera, choć pojawia

pomieszał symbole władzy także w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie w 2005 roku na wystawie Rosyjski pop art. Jego praca Ikona-kawior z 1989 roku została usunięta z galerii na polecenia dyrektora Trietiakowskiej⁵. Artysta nie oszczędzał też własnego wizerunku: autoportret Absolute Kasolapov, przedstawia artystę jako zdobywcę kosmosu — w tle pojawia się rysunek widocznej z dużej odległości Ziemi — a symbolikę zdobywcy, dokonującego podboju, zestawił z rosyjską gwiazdą, która zaznaczona jest na piersi czerwonej koszuli. Artysta ujęty profilowo, ma wzrok skierowany ku górze, w rękach zaś, zamiast broni, trzyma olbrzymią butelkę wódki Absolut. Całości dopełnia napis Ukazać człowiekowi drogę, kojarzący się z perswazją w równym stopniu polityczną, jak i komercyjną. Tożsamość artysty określona została jako coś w rodzaju puzzli czy nakładających się szablonów myślenia, egzemplifikowanych przez symbole, z którymi artysta w żaden sposób nie walczy, nie chcąc nas przekonać, że nie mieści się w tym, co historycznie go ukształtowało i że jest w jakiś sposób poza tym. W gruncie rzeczy jest ofiarą różnych mechanizmów perswazji. Jednak wpisanie się w dostępne schematy bywa też określane — tak chciał np. krytyk „The New York Timesa” w odniesieniu do soc-artu — jako egzemplifikujące podwójne myślenie Rosjan (Gluck, 1986). Dodać do tego można jeszcze element mimikry i przyznać — że, jakkolwiek złośliwie staralibyśmy się tę twórczość charakteryzować, jest to jednak sztuka post-utopijna. Nowy etap gry z symbolami zapoczątkowało wprowadzenie wolnego rynku w Rosji. W kolejnym pokoleniu, artystyczny duet Alexander Vinogradov i Vladimir Dubossarsky łączą symbole nowego konsumpcjonizmu, mieszając rosyjskie marzenia z amerykańskim snem.

W Polsce nie znajdziemy tylu przykładów naigrawania się z symboli socjalizmu, gdyż po przymusie socrealizmu potraktowano okres 1949-1955 jak wielką czarną dziurę, coś o czym należy jak najszybciej zapomnieć. Chociaż pamiętać należy o analitycznych zdjęciach m.in. Józefa Robakowskiego, Zofii Kulik czy Przemysława Kwieka, to Tomáš Pospiszyl jako przykłady polskiego soc-artu wymienia dzieła stosunkowo późne, celowo manipulujące ideologicznymi symbolami, działania zorganizowane przez Pomarańczową Alternatywę (Pospiszyl, 2002). Z tego samego obszaru geograficznego i chronologicznego dodać jeszcze można grupę LUXUS⁶. Nachalność wizualna propagandy komunistycznej była zresztą w Polsce znacznie mniejsza niż w krajach sąsiednich. Wydaje mi się z dzisiejszej perspektywy

się też w artykule Kosolapov), por. P. Simpson (2003), od s. 131.

⁵ Por. Irina Kulik (2005) — artykuł na stronie artysty przetłumaczony na angielski, niestety nie ma go w archiwum „Kommersanta” w wersji English-on-line.

⁶ W kontekście podwójnego kodowania pisze o niej V. Sajkiewicz (2002, 142).

(czyli dzięki zdystansowaniu się od modernistycznego idiomu), że taką analityczną grę symbolami-dekoracją prowadził w Polsce już Władysław Hasior. Dopiero jednak po 1989 roku gra symbolami ruszyła w całej pełni, więcej znajdziemy też zestawień symboli religijnych i komercyjnych (jak było to widać na przykładzie 12 cykli księżyca Rumasa), niż komunistycznych. Można powiedzieć, że gra symbolami religijnymi, politycznymi i komercyjnymi, która towarzyszyła polskiej bezkrwawej rewolucji zmiany ustrojowej, pełniła rolę puryfikacyjną, ważną w tzw. „rytuałach przejścia” (by przypomnieć termin francuskiego etnografa Arnolda van Gennepa i jego słynna książkę z 1909 roku). Zawłaszczanie frazeologii i ukazywanie jej jako pustosłowia nie jest bowiem wyraźnie chęcią powrotu do przeszłości, ale sytuacją trudnego przekraczania granicy. W Polsce obserwujemy również proces zawłaszczania uniwersalnych znaków i korporacyjnych logo, które stają się ambiwalentnymi podpisami artysty, marzącego tyleż o masowym odbiorcy, co przede wszystkim o wprowadzeniu poznawczego dysonansu do jednoznacznego konsumpcyjnego przekazu⁷. W 1995 roku Piotr Wyrzykowski wykonując performance w trakcie transmisji telewizyjnej przysięgi prezydenckiej Aleksandra Kwaśniewskiego, na twarz nakłada maskę św. Mikołaja, a później na jego twarzy pojawiają się różne projekcje — także obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, przykleja sobie także różne zdjęcia do twarzy — m.in. Wałęsy i Kwaśniewskiego oraz karnawałowych masek, a ostatecznie pęknięty balon z gumy zasłania mu twarz. Wszystkie elementy poddaństwa posiadają wyraźnie czytelny element ekspresji uczuć i dramatu — tak bowiem jak prowincjonalna, tak i globalna tożsamość jest nie do przyjęcia przez swoją kaleczącą standaryzację. Artysta ciął się nawet brzytwą w miejscu ran ikony częstochowskiej. W tym samym 1995 roku Piotr Wyrzykowski wykonuje performance, w którym poszukując swojej tożsamości, na swoim ciele tatuuje znak ©, oznaczający copyright, podkreślając w ten sposób prawo do posiadania własnego ciała: „Nowe Prawo Autorskie było dla mnie niczym uzyskanie przez ciało nowych właściwości, zdolności, umiejętności. Było niewątpliwym momentem przejścia do nowego ciała.”⁸. W 1993 roku Dan Perjovschi, artysta rumuński, na fali dyskusji o narodowej tożsamości, wytatuował sobie na ramieniu napis „România”. Podobnie dramatyczne powiązanie logo i ciała artysty wystąpiło znacznie później w pracy IBM Dedicated Aleksandry Polisieicz, gdzie autorka po dowiedzeniu się, że firma IBM, której komputer posiadała, zarabiała w czasie II wojny

⁷ Por. katalog wystawy — K. Piotrowski (2004).

⁸ Performance *Copyright* na wystawie *Antyciała*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1995; por. Łukasz Guzek (2002).

światowej pieniądze na czynnościach, które pośrednio służyły eksterminacji Żydów, wytatuowała tytułowe słowa swej pracy na własnym ciele.

Dzisiaj, gdy pejzaż znaków towarowych wpisał się już na dobre w polską rzeczywistość, odnotować należy, że choć nadal powstaje wiele dzieł uczytelniających przekaz i przesłanie w wersji krytycznej, wielu artystów wybiera jednak strategię informacyjnego szumu, by poprzez ambiwalencję uczyć unikającej jednoznaczności niekonkluzywności, gwarantującej brak grupowego zaślepienia. Pionierskim na gruncie polskim dziełem zawłaszczającym symbole przemocy i pozytywnej — rzekomo jednoznacznie — perswazji, było niewątpliwie Lego. Obóz koncentracyjny (1996) To, co okazało się w nim tak społecznie kontrowersyjne, to odrzucenie narracji wiktymizacyjnej i pytanie zarówno o współczesność, jak i współodpowiedzialność. Lokowanie zła poza własnym zasięgiem jest bowiem w istocie demoralizujące i za tę lekcję Libery powinniśmy być mu wdzięczni. Do niebezpieczeństw budowania uniwersalnej tożsamości poprzez loga, symbole i znaki, ułatwiający budowanie przynależności, odnosiła się praca Roberta Rumasa Cechowniki i foremki (1994), która składała się z form do znakowania (np. na ciele) oraz w innej wersji — z foremek dziecięcych do piasku, mogących też służyć chyba do pieczenia ciasta — zestawiając różne symbole władzy. Bez żadnego uprzywilejowania sąsiadują ze sobą krzyż ze znakiem mercedesa (niemal tak jak w słynnej piosence-modlitwie Janis Joplin), swastyką, półksiężycem i gwiazdą Dawida oraz symbole płciowe. Tak jak żalona jest potęga Absolute Kosolapov, tak samo iluzoryczna u Rumasa okazała się moc, mających globalne aspiracje, symboli. Z pewnością takie dystansowanie się od wartości, które jednym wydaje się moralnie relatywne, innym zda się szlachetne przez to właśnie, że nie dzieli świata na nas i nasze jedynie słusznie poglądy i „onych”. Tak jak NSK w swoim czasie pokazywała relatywność malewiczowskiego krzyża, tak Piotr Uklański w gdańskiej stoczni pokazywał w czerwcu 2007 roku wyczerpane już dziś w swej jednoznacznej wymowie logo Solidarności, układając je z postaci żołnierzy, choć zdawał sobie sprawę, że bardziej społecznie nośne byłoby dzisiaj ułożyć owe logo z postaci bezrobotnych. Artysta tłumaczył: „Ludzie rozeszli się z symbolem, dlatego że są tylko ludźmi. Nie znajdzie się dziś człowieka zamrożonego w okresie roku 1980. To nie jest mój osobisty hołd dla "Solidarności". Specjalnie zatrudniłem do projektu wojsko, a nie np. stoczniowców. Nie chcę robić sentymentalnej, jednoznacznej pracy ani dawać wskazówki, jak ją rozumieć. Chcę by była neutralna. (..) Szukam symboli, które wydają się wyprane ze znaczenia, jakby wisiały w próżni.”⁹

⁹ W wywiadzie z Dorotą Jarecką, „Gazeta Wyborcza” z 15 czerwca 2007.

Postawa Uklańskiego bierze się zresztą z oczywistej niewiary w dobre intencje, jaką przejawiało wielu artystów krytycznych. Intencje, ambicje i słuszne poglądy nie zbawiają już więc dziś szczęśliwie sztuki, grupowy entuzjazm wyznawców zostawiając fanom futbolu, a przekonanie o własnej racji — sędziom. Kiedy w czerwcu 2007 roku na wrocławskim Rynku, na gigantycznym przenośnym monitorze tzw. yapperze, służącym do wyświetlania różnych filmów w przestrzeni publicznej, pojawiły się loga trzech firmujących projekt artystów: Tomasza Bajera, Andrzeja Dudka-Dürera oraz Jerzego Kosałki, wzajemna nieprzystawalność tworzyła niejednoznaczną całość — nie wiadomo było, czy chodziło raczej o doprowadzenie do reakcji i wojny z właścicielami praw autorskich czy o podkreślenie faktu, że głos artystów jest dziś nieomal jak wołanie na puszczy, dopóki nie zawłaszczy czegoś o dużym potencjale przemocy symbolicznej. Bajer, korzystający z logo firmy farmaceutycznej Bayer, Dudek-Dürer używający sygnatury Albrechta Dürera, i Kosałka posługujący się lekko przerobionym logo coca-coli, odbierają jednak niewątpliwie oryginalnym logom jednoznaczne i uniwersalne znaczenie, wytwarzając wersję globalną. Te loga-hybrydy, niszczące krystaliczną jasność odniesień, niszczą wiarygodność jedynych włodarzy, przyznając się jednocześnie (co kiedyś uznano by za bezwstydną) do własnej niemocy „dawania formy”. Takie loga-hybrydy artystów, zawłaszczające kulturowy kapitał i pasożytujący na nim, są oczywiście strategią związaną z hacktivismem. Totemy nowego globalnego porządku pozbawiono aury. Yapper, który w nowoczesnej formie odnosi się do radzieckiej sztuki awangardowej, pokazując aktualność jej postulatów wcielania sztuki w codzienną tkanę życiową, kpi jednocześnie z koncepcji herosów awangardy, rzekomo niezawisłych i bezkompromisowych, dokładnie tak jak robił to NSK. Sztuka dokonuje więc samoograniczenia własnych ambicji, pokazując, że jakakolwiek wiara, także w sztukę i jej pozytywne wartości, nie zbawi świata.

Niewątpliwie samoograniczenie unikające uniwersalistycznych metafor leży też u źródeł twórczości Julity Wójcik. To jednak, co czyni jej twórczość niezwykle ciekawym zjawiskiem w polskiej sztuce, to fakt, że artystka nie boi się prac o afirmatywnym charakterze. Logo Julity Wójcik — dziewczyna Gilala (imię odwołuje się do hebrajskiej „wiecznej radości”), funkcjonuje zarówno w wersji dwuwymiarowej na różnych drukach, jak i w trójwymiarowej, jako rodzaj kostiumu, które artystka nakłada, by stać się uosobieniem niewyczerpanej radości życia w przestrzeni publicznej. Przyznać trzeba, że gdy Gilala pojawiła się na moście Karola w Pradze w 2005 roku, z okazji praskiego biennale, okazała się konkurencyjna dla wszelkich innych znaków i symboli, zarówno komercyjnych, jak religijnych. Gilala jest oczywiście czymś więcej niż sygnaturą, jednak jednoznaczny optymizm tak wykreowanego znaku jest dziś niezwykle rzadki. Gdy Rafał Bujnowski umieszczał swoją sygnaturę na płótnie

przedstawiającym iluzjonistycznie blejtram od tyłu (seria Tyły obrazów, 2000-2004), ironiczne przekonanie o wadze sygnatury zestawiono z nieomal ikonoklastycznym przesłaniem o całkowitym wyczerpaniu się malarskiego medium. Zarówno dramatyczna niezgoda na status quo, przebijająca z wczesnych dzieł Wyrzykowskiego czy Rumasa, jak ironiczne zmęczenie i wyczerpanie Bujnowskiego, oraz desemantyzacyjne strategie Bajera, Dudka i Kosałki, jako gwaranty obywatelskiej odpowiedzialności i osobistej wolności, Wójcik zastąpiła „prostym” optymizmem. Wzbudzanie bezmyślnej radości, zarezerwowane — wydawało by się — dla uzyskiwania celów merkantylnych i wspierania populistycznych gustów — w realizacji Wójcik okazało się przesądem. Szczęśliwie przesądem okazało się również to, co zdawało się oczywiste przy słuchaniu i oglądaniu coveru Laibacha, że każdy globalizm z nieodzowną unifikacją, oznacza ksenofobię. „Globalna” Gilala wyrasta w istocie z kultury judeo-chrześcijańskiej, jednak to świadome dziedzictwo pozbawione jest konfrontacyjności.

Wolność we wszechogarniającej standaryzacji zaczyna się więc od możliwości dowolnego, nieprzewidzianego w instrukcji używania, kiedy wreszcie to my możemy manipulować, zamiast — bycia manipulowanymi. Tak wyglądałby słodki owoc wolności w ambiwalentnym świecie post-utopii. Logo artysty nie jest po prostu jego odrębną, unikatową sygnaturą. Niepowtarzalność i wartość obnażone zostały jako czyste perswazje, znajdowanie formy jako iluzja. Logo artysty w tej samej mierze wskazuje na samego artystę, co na jakąś markę, odnosząc się do różnych — sprzecznych — desygnatów; w tej samej mierze co do afirmacji, służy do wszczęcia wojny. Dyslokacja podmiotu i desemantyzacja dokonywana jest głosem prowincji, dla której globalizm to władza centrum. Ale zwróćmy uwagę na coś jeszcze: artysta posługiwał się niegdyś gmerkiem czy sygnaturą z myślą o własnym prestiżu. Dziś, deformując logo znanej marki i adoptując je do określania własnej tożsamości, sam staje się błędem w programie i systemie, przejęzyczeniem i szumem. Czymś, co nie powinno się zdarzyć w globalnej rzeczywistości. Sabotaż artysty dysfunkcjonalizuje strategie pozycjonowania marki, by odsłonić nasze rany po wypalonych sloganach.

Literatura:

- Eco U.; 1996, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa
Gluck G.; 1986, *Critic's Choices-Art*; w: *The New York Times*, May 4
Guzek Ł.; 2002, *Wola ciała*; w: *Galeria QQ 1995. Dokumentacja*, Kraków

- Kulik I.; 2005, Churchgoers Swept Away "Caviar". "Russian pop art" lost its exhibit; w: Kommersant, September 14th
- Orliński W.; 2007, Octobriana kontra Wonder Woman; w: Wysokie Obcasy, 25 sierpnia
- Piotrowski K.; 2004, Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji (w Polsce), Bielsko Biała
- Piotrowski P.; 2005, Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989, Poznań
- Pospiszyl T.; 2002, Soc-art.; w: Umelec International, Nr 3
- Sajkiewicz V.; 2002, Raj luksusu. Ikonografia reklamy w polskiej plastyce lat 70. i 80.; w: M. Ostrowicki (red.), Estetyka reklamy, Kraków
- Simpson P.; 2003, Conflicting Theologies: Artistic authenticity and the case of Alexander Brener; w: P. Martyn, P. Paszkiewicz (red.), Art-Ritual-Religion, Warszawa