Срђан Т. Кораћ

Институт за политичке студије, Београд

ДЕКОДИРАЊЕ СВЕТСКЕ ПОЛИТИКЕ КРОЗ УЛИЧНУ УМЕТНОСТ

СУБВЕРЗИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ БЕНКСИЈЕВЕ КРИТИКЕ РАТА

DOI 10.5937/kultura2692245K
УДК 75.052:003.6.079
316.723:003.6.079
75.071:929Бенкси
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *У раду се истражује значењска раван уличне уметности у контексту њеног субверзивног епистемолошког и еманципаторског потенцијала за оспоравање доминантних наратива насталих у склопу званичне производње знања о рату као феномену светске политике. За предмет анализе одабрани су Бенксијеви улични артефакти са ратном тематиком зато што су етаблирани у популарној култури и садрже у себи разрађену критичку рефлексију о званичном дискурсу о рату. Теоријско полазиште је смештено у критичкој теорији међународних односа, а рат је концептуализован као средство очувања светског неолибералног поретка уздрманог вишеструком кризом позног капитализма и као друштвена пракса која механизме доминације успостављене на бојном пољу преноси и додатно појачава у самом друштву. Анализа је спроведена у два методолошка корака – описом експлицитне конструкције значења и тумачењем конотативних значења. Аутор закључује да значењско језгро антиратног Бенксијевог опуса открива еманципаторски потенцијал довољан да подстакне рефлексију, јавну дебату и грађанску акцију, те да послужи и као неконвенционално визуелно учило прикладно за дубље разумевање међународних односа.*

Кључне речи: *рат, светска политика, критичка теорија, улична уметност, артивизам, Бенкси*

Ако оперемо руке од сукоба моћних против немоћних,
сврставамо се уз моћне – не остајемо неутрални.

Бенкси (Газа, 2015)

Производња знања о светској политици данас: државно, интимно, популарно и дигитално[1]

Недавне америчке војне интервенције и текући рат са Ираном поново су оживеле јавну расправу о легитимизацији рата као средства спољне политике, посебно када се примена оружане силе чини одвећ излишном или чак контрапродуктивном из угла интереса грађана сукобљених држава. Планетарна повезаност посредством интернета и употреба паметних телефона као извора информација увукла је невољно у вртлог светских дешавања и обичне грађане као кориснике друштвених платформи. Тренутан проток информација, поготово локално снимљених фотографија и видео-записа морално спорних учинака акција у међународној арени, у спрези са могућностима виралности и онлајн дебате, отворили су ново поље политичке борбе око дистрибуције, приступа и садржаја визуелних извора. Окончано је опажање рата као искључиво елитистичко-бирократског подухвата вођеног из непрозирних „ходника моћи". Насупрот томе, за позитивистички *mainstream* научне дисциплине међународних односа суверене државе апстраховане од својих грађана су и даље водећи, ако не и једини међународни актери, па је самим тим и рат искључиво смештен у подручје тзв. високе политике и објашњен званичним наративима о плановима и остварeним активностима државних званичника.[2] Отклон од анализе светске политике као „света без људи", односно света апстрактних и бестелесних политичких субјеката, међу првима је начинила Синтија Енло (Enloe) у студији *Банане, плаже и базе* (1980), где је заговарала тезу да је лично међународно и да је међународно лично. Другим речима, друштвени односи се не могу вештачки бинарно поделити на политичку раван (држава, светска политика) и неполитичку раван (интимни односи, дом, породица), него обе равни пре чине „угаоне каменове" производње знања о дешавањима у светској арени као делу свакодневице.[3]

Светску политику у свачији дом деценијама уназад доносе производи масовне културе, а све оно што из ње потрошачи екстрахују, о чему међусобно комуницирају и потом користе у свакодневици дугорочно обликује колективне ставове и тако се етаблира као део популарне културе. Због тога је популарна култура инхерентно политичка, те фиктивни светови садржани у њеним производима (филмови, телевизијске серије и емисије, белетристика, музика, улична уметност и видео-игре) чине чворишне тачке укрштања двеју равни о којима је говорила Синтија Енло. Анали-

[1] Рад је настао у оквиру Плана научноистраживачке делатности за 2026. годину Института за политичке студије у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[2] Видети нпр. Арон, Р. (2001) *Мир и рат међу нацијама*, Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића; Waltz, K. N. (2001) *Man, the State, and War: A Theoretical Analysis*, New York: Columbia University Press; Волц, К. (2008) *Теорија међународне политике*, Београд: Центар за цивилно-војне односе и Alexandria Press.

[3] Enloe, C. (1990) *Bananas, Beaches & Bases: Making Feminist Sense of International Politics* [2nd edition], Oakland: University of California Press.

зом тих чворишта можемо да разоткријемо начине на које поједине теме о светској политици одражавају, појачавају или доводе у питање политичке контексте у којима су настале, те како пратеће наративне праксе могу да поседују каталитички потенцијал за обликовање јавног мњења и промену динамике унутар политичке стварности. Грејсон, Дејвис и Филпот (Kyle Grayson, Matt Davies, Simon Philpott) развили су тезу о постојању континуума популарна култура–светска политика, којим су концептуализовали међудејство двају феномена. Континуум описује како се у оквиру тог међудејства глобални феномени и процеси у исто време појављују у производима популарне културе и као важни производи одлучивања унутар арене светске политике, те тако откривају интертекстуалност, међусобну конститутивност и материјалну испреплетаност у циклусима производње, дистрибуције и потрошње.[4] Производи популарне културе доносе представе о богатој стварности светске политике, додуше, често дискурзивно конструисане, што последично утиче на то како обични људи у међусобној комуникацији разјашњавају поједине теме из домена међународних односа, те на основу таквих здраворазумских светоназора обликују сопствене ставове о спољној политици. Грејсон, Дејвис и Филпот виде светску политику и као антропологију свакодневног живота у глобалним размерама, те стога тврде да се политички субјективитет успоставља у тачкама напетости између афективности/емоција и рационалног промишљања и делања политичких актера, а као такав може да буде повезан са материјалним процесима као што је нпр. ратовање. На том трагу, Велдес и Роули (Jutta Weldes, Christina Rowley) подсећају да су праксе упућивања на популарну културу нераскидиво повезане са производњом и репродукцијом друштвених значења – док једна одржавају, друга настоје да преобразе кроз субверзију, отворено оспоравање или постепену промену.[5]

Није познато када је у историјској збиљи исписан први графит на тему светске политике, али бар знамо када се то десило у свету фикције. Легендарна сцена из филма *Житије Брајаново*, који је 1979. године снимила култна дружина твораца британске хумористичке телевизијске серије *Летећи циркус Монтија Пајтона*, на духовит начин говори о почецима графита као исказа политичког бунта.[6] Сцена се одиграва на улицама Јерусалима у време римске власти над Јудејом, када припадник локалног покрета отпора Брајан спроводи ноћну акцију исписивања графита „Римљани, идите кући!". Патрола римских војника га затиче у недељу, али се хапшење, у пародичном обрту, претвара у подучавање писца графита граматици латинског језика. Будући да је натпис написан погрешно – *Romanes eunt domus!* Уместо *Romani ite domum!* – патрола је Брајану објаснила како гласи испра-

[4] Више у: Grayson, K, Davies M. and Philpott, S. (2009) Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum, *Politics*, 29 (3), pp. 156–158.

[5] Детаљније видети аргументацију у: Weldes, J. and Rowley, C. So, How *Does* Popular Culture Relate to World Politics?, in: *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*, eds. Caso F. and Hamilton C. (2015), Bristol: E-International Relations Publishing, pp. 11–33.

[6] Jones, T. (1979) *Monty Phyton's Life of Brian*, London: HandMade Films & Phyton (Monty) Pictures.

ван облик и наредила му да за казну до свитања правилно испише сто графита на гувернеровој палати.

Сусрет графита/уличне уметности и политичког живота неизбежно се одиграва у јавном простору који заједно настањују, а он за Стивена Данкома (Stephen Duncombe) представља облик протеста против новог режима хегемоније – глобалног неолиберализма.[7] Крах поверења јавности у демократски легитимитет политичког процеса у савременим постиндустријским полиархијама и у водеће традиционалне актере у том процесу, преусмерио је грађане на мање конвенционалне начине политичког учешћа.[8] Нови начини обухватају иновативни спој политичке артикулације посредством спонтаног грађанског активизма и дигиталних медија односно интернета, али се суочавају са проблемима условљеним наивно-идеалистичком концептуализацијом либерално-демократског модела јавне сфере засноване на универзалној сагласности вођеној разумом. Шантал Муф (Chantal Mouffe) заступа тезу о нужности појаве антагонизама између заговорника различитих хегемонистичких пројеката, те стога јавну сферу отелотворује „агонистични простор", тј. стање прекида у процесу расправе између грађана који делују сходно властитим жељама и интересима а не рационално.[9] „Агонистични простор" представља алтернативу хегемонским просторима које је освојио неолиберални модел производње и потрошње, што је видљиво управо у субверзивном потенцијалу графита чије поруке осцилирају између хабермасовске јавне сфере испуњене рационалним убеђивањем и антагонизама насталих слободним пројектовањем жеља.[10] Графити као претеча уличне уметности управо у себи носе антагонистички порив за прерадом просторне и естетске нормативности урбаног искуства, тако што творе места критике, па чак и радикалног преформулисања, а то својство их чини инхерентно политичким.[11] Како је то поетично приметио Тим Кресвел (Tim Cresswell), „улица је место ритмичних географија",[12] будући да је јавни простор последња доступна арена за групно формулисање незадовољства и исказивање политичких захтева.

[7] Duncombe, S. (2016) Does It Work?: The Æffect of Activist Art", *Social Research: An International Quarterly*, 83 (1), pp. 115–134.

[8] Исцрпније погледати о томе у: *Young Citizens in the Digital Age: Political Engagement, Young People and New Media*, ed. Loader B. D. (2007), New York: Routledge; Farthing, R. (2010) The Politics of Youthful Antipolitics: Representing the "Issue" of Youth Participation in Politics, *Journal of Youth Studies*, 13 (2), pp. 181–195; Dahlgren, P. (2013) *The Political Web: Media, Participation and Alternative Democracy*, Basingstoke: Palgrave Macmillan; Pitti, I. (2018) *Youth and Unconventional Political Engagement*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

[9] Mouffe, C. (2000) *The Democratic Paradox*, London: Verso, pp. 101–110.

[10] Mouffe, C. (2013) *Agnostics*: *Thinking the World Politically*, London: Verso, p. 8.

[11] Pavoni, A., Zaimakis, Y. and Campos, R. Introduction: Political Graffiti in Critical Times, in: *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*, eds. Campos, R., Pavoni, A., and Zaimakis Y. (2021), New York: Berghahn Books, p. 9.

[12] Cresswell, T. Night Discourse: Producing/Consuming Meaning on the Street, in: *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*, ed. Fyfe N. (1998), London and New York: Routledge, p. 270.

Утолико истраживање графита као својеврсног приказа чињеница о једном друштву узетом у конкретном историјском контексту доноси сазнајну вредност, упркос томе што су они подложни намерном уклањању (брисањем или кречењем) или постепеном уништењу услед дејства временских прилика.

Улична уметност као поткултурни „крик" политички ућуткане друштвене маргине

Људи су комуницирали посредством знакова и слика исцртаних или урезаних у природном окружењу још у праисторији. Древни графити су примери свакодневног писања које говори о мноштву различитих и често супротстављених питања, доприноси бројним историјским дебатама и открива напетост између онога што је културно вредновано и онога што јесте – и што ће бити – уништено.[13] Комуникативна функција графита разоткрива деликатност политичке ситуације у неком повесном тренутку указујући на супротстављене идеје различитих актера унутар једне политичке заједнице и динамику њиховог уплива на политичке токове.[14] Визуелна изражајност и друштвена провокативност праксе исписивања графита као претече данашње масовне и глобалне стваралачке праксе обухваћене синтагмом уличне уметности помогле су њеним најуспешнијим творцима да с временом постану етаблиран део популарне културе.[15] Медијска пажња је толико популаризовала дела уличне уметности да она не само да се сматрају производима најважнијег стваралачког покрета раног 21. века, него често попримају статус фетишизованих естетских објеката, а сходно томе се појављују као унакрсне референце унутар сфере популарне културе. Такође, најуспелија дела постају одредишта туристичког ходочашћа и предмет комерцијализације и профанизације у виду отисака на мајицама и шољама.

Мада се у свакодневном говору графити као естетска спацијално-темпорална пракса често поистовећују са уличном уметношћу, за потребе овог рада радије је изабана синтагма улична уметност (или ненаручене, енг. *uncommissioned*) као упутније одређење стваралачког исказа који се анализира.[16] За разлику од графита као древне праксе визуелног изражавања најчешће у виду текста, код уличне уметности као новог изданка слика доминира над текстом; уједињује их то што се обе

[13] Више погледати у: Baird, J. A. and Taylor, C. Ancient graffiti, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 17–26; Stahl, J. (2009) *Street Art*, Potsdam: H. F. Ullmann, pp. 6–21.

[14] Marcovitz, H. (2020) *The Art of Graffiti*, San Diego (CA): ReferencePoint Press, pp. 56–66.

[15] Armstrong, S. (2019) *Street Art*, London: Thames & Hudson, pp. 40–67; Iveson, K. (2010) Graffiti, Street Art and the City, *City* 14 (1–2), pp. 25–32.

[16] Погледати опширније о проблемима прецизног одређења графита у: Radosevic, LJ. Graffiti, Street Art, Urban Art: Terminological Problems and Generic Properties, in: *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, ed. Koos, L. (2013), Leiden: Brill, pp. 1–13; Turajlić, A. (2018) Grafiti ili ulična umetnost, *Kultura*, br. 159, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 318–326.

одвијају на површинама смештеним у јавном градском простору, а усмерене су на преношење порука најширој јавности.[17] Очевидно је да улична уметност због веће уочљивости богатства визуелног представљања има већу способност преношења порука од графита, а тиме и пријемчивости код просечног пролазника спрам чисто текстуалних садржаја. Улична уметност заправо укључује обе врсте стваралачког средства, мада је сам назив ушао у употребу пре две декаде. Због тога, упркос опречним виђењима о томе да ли су та два вида неконвенционалног стваралачког израза истоветна, определили смо се за становиште према којем су графити данас део ширег корпуса уличне уметности. Наведено опредељење темељи се на полазишту да разлике у естетском квалитету графита и уличне уметности не морају нужно да услове разлике у квалитету опажања и разумевања садржаја поруке која се жели пренети, односно да њихов друштвено-критички потенцијал пре аналитички обједињује те две стваралачке праксе него што их раздваја.

Која су то својства која критичку улогу разноврсних неконвенционалних стваралачких пракси обједињених синтагмом улична уметност чине погодним за оспоравање званичних наратива о рату као средству спољне политике и уједно древној пракси политичких колективитета? Јоханес Штал (Johannes Stahl) наглашава политичку природу уличне уметности изражену у двема чињеницама: прво, она се догађа у јавном простору доступном свима и, друго, она представља средство непосредног практиковања слободе изражавања које измиче цензури власти и то тако што истовремено крши и кодекс понашања у јавном простору.[18] Андреа Балдини истиче субверзивни потенцијал уличне уметности да подрије друштвене норме и осујети пратећи политичко-корпоративни режим контроле званичних наратива у неолибералној урбаној средини, у оквиру којег се одлучује о томе шта може да буде видљиво у јавном простору, а шта не.[19] Реч је о јединственом потенцијалу за преобликовање перцепције, искуства и значења јавног простора изражавањем потиснутих наратива, што је уличној уметности донело стигматизацију и правни прогон због нарушавања естетског режима савременог града, а посебно његове нормативне утопије реда, безбедности и чистоће.[20] Сондра Бакарах (Sondra Bacharach) истиче пркосну димензију уличне уметности отелотворене у одсуству сагласности власника површине у јавном простору на којој се ствара дело и у изазову којим преображава искуство грађана у погледу посматрања и доживљаја физичког окружења.[21] Реч је о перформативном, просторно специфичном и пролазном виду стваралачке интервенције вођене идејом о реконституисању јавног

[17] Schacter, R. Graffiti and street art as ornament, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 154–155.
[18] Stahl, J., нав. дело, pp. 67–75.
[19] Baldini, A. L. (2022) What Is Street Art? *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 59 (1), pp. 1–21.
[20] Опширније о политици прогона цртача графита видети у: Ferrell, J. (1996) *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston (MA): Northeastern University Press.
[21] Bacharach, S. (2015) Street Art and Consent, *The British Journal of Aesthetics*, 55 (4), pp. 481–495.

простора као арене за дијалог о питањима од интереса за заједницу. Према оцени Урлиха Бланшеа (Urlich Blanché), у средишту те интервенције почива јасно промишљено настојање да се успостави комуникација са ширим кругом људи – члановима једне урбане/политичке заједнице, те да се учини видљивим поглед из перспективе анонимних, обичних људи који користе индивидуалне и колективне гласове како би јавно оспорили доминацију политичког ауторитета.[22]

Повест уличне уметности сведочи о њеним креативним чиновима као својеврсним крицима обесправљених друштвених слојева, где се појављују као недостатна замена за званичне политичке канале артикулације колективних интереса и потреба.[23] Ненаручене интервенције у јавном простору представљају „рефлекс" против хегемоније интереса привилеговане мањине, у оквиру којег постоје незаконити али одважни чинови цепања блиставог вела илузије о уређеном, цивилизованом и добронамерном свету.[24] Бруталан карактер уличне уметности – отелотворен у стваралачком чину које красе спонтаност, импулсивност, ургентност и вандализација – помаже нам да оголимо супротстављене тврдње о истини. Снага поруке пренете неким артефактом уличне уметности изражава се у ужитку и поштовању које он стиче у реакцији јавности на његове високе естетско-концептуалне домете и интелектуалну провокативност.[25] Према налазима истраживања Џона Ленона (John Lennon) о ратним графитима, највећи број уличних уметника не придаје својим делима некакву романтизовану магичну моћ непосредних покретача радикалног друштвеног преображаја, већ их пре види као један у низу корака који би, пре или касније, требало да доведе до демонтаже репресивних механизама власти.[26] Улична уметност твори „материјалност" протеста тако што одражава, оснажује и усредсређује активистички дух демонстраната разливених по улицама.

Ова анализа биће ограничена на дела уличне уметности која су се етаблирала као део популарне културе и која представљају најуспелије радове гледано према мерилу њиховог субверзивног потенцијала спрам званичног дискурса о рату, док ће теоријско полазиште бити укотвљено у критичкој теорији међународних односа. Три су основна разлога за сужавање предмета истраживања само на Бенксијеву (Banksy) уличну уметност. Прво, аутентичне поруке и иновативност његових радова уздигли су дуго оспоравану урбану поткултуру на ниво најутицајнијег уметничког покрета раног 21. века, а захваљујући планетарној комуникацији путем

[22] Blanché, U. (2015) Street Art and related terms: Discussion and working definition, *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 1 (1), pp. 33, 36.

[23] Више погледати у: Миљковић, В. Д. (2019) Графити као израз бунта, *Култура*, бр. 163, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 176–192.

[24] Wooster Collective, Rules of the game, in: *Trespass: A History of Uncommissioned Art*, ed. Seno E. (2015), Köln: Taschen, pp. 22–23.

[25] Visconti, L. M., Sherry Jr., J. F., Borghini, S., and Anderson, L. (2010) Street Art, Sweet Art? Reclaiming the "Public" in Public Place, *Journal of Consumer Research* 37 (3), p. 525.

[26] Lennon, J. (2021) *Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 3–4.

друштвених платформи ти радови су стекли референтни статус унутар глобализоване популарне културе.[27]Драстични раст популарности Бенксијевог стваралаштва подстакао је раст интересовања медија и јавности за поруке које носи улична уметност уопште, што је америчког новинара Макса Фостера (Max Foster) надахнуло да смисли назив за тај феномен – тзв. Бенксијев ефекат (*The Banksy Effect*).[28] Друго, креативност, упечатљивост и провокативност порука које његови радови носе у себи – тзв. артивизам (*artivism*) – често отварају жестоке расправе широм света.[29] Треће, Бенксијев још увек неоткривени идентитет додатно изоштрава критичку бриткост порука садржаних у његовим делима, јер их управо анонимност чини веродостојним гласом немоћних. Такође, анонимност строго усмерава пажњу посматрача искључиво на суштину, чиме се избегава тривијално медијско бављење личношћу аутора.

Када је реч о критичко-теоријском становишту, одабир сам начинио због еманципаторског потенцијала истрајне посвећености те позиције уклањању рата интелектуалном и моралном трансформацијом светске политике.[30] Са ослонцем на интелектуалну традицију Кантовог просветитељства, марксизма и Франкфуртске школе, заговорници критичке теорије међународних односа – како они из осамдесетих година 20. века тако и данашњи – наглашавају виталну важност употребе разума за оспоравање традиционалних схватања, преображај сопства кроз саморефлексију и дијалектичко-филозофску рефлексију као претпоставке еманципације појединаца и друштава.[31] У концептуализацији рата полази се од две тезе суштинске за разумевање антицивилизацијске и антихуманистичке природе праксе ратовања у 21. веку. Прва теза се тиче инструменталне вредности рата за очување неолибералног поретка посредством војних казнених експедиција у контексту вишеструке кризе позног капитализма сазданог на ваниторијском и неутралном поимању друштвено разврнутог светског тржишта.[32] Моја анализа ће се ослонити на налазе Стивена Џила (Stephen *Gill*) о дисциплинујућем неолиберализму као облику структуралне моћи капитала, који се преплиће са капиларном моћи

[27] Детаљније у: Gough, P. Banksy: What's the fuss and why does it matter?, in: *Humanities, Arts and Social Sciences: It's Everyone's Business*, ed. Joseph M. Siracusa (2017), Abingdon: Routledge, pp. 1–13.

[28] Foster, M. (2006) Your World Today, *CNN*, 5 February 2026, http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0612/04/ywt.01.html.

[29] Diehl, C. (2021) *Banksy: Completed*, Cambridge (MA) & London: MIT Press.

[30] Опширније у: Pensky, M. A. War and Critical Theory, in: *War and Literature*, eds Anders Engberg-Pedersen and Neil Ramsey (2023), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 67–84.

[31] Исцрпније у: Devetak, R. (2018) *Critical International Theory: An Intellectual History*, Oxford: Oxford University Press, 84–157; ed. Roach, S. C. (2008), *Critical Theory and International Relations: A Reader*, New York & London: Routledge; ed. Jones, R. W. (2001), *Critical Theory and World Politics*, Boulder: Lynne Rienner Publishers.

[32] Brighton, S. Critical war studies, in: *Routledge Handbook of Critical International Relations*, ed. Jenny Edkins (2019), Oxon & New York: Routledge, pp. 130–133.

и паноптицизмом и делује једнако на транснационалном и локалном нивоу.[33] Такође, блиско је и становиште Алфреда Зон-Ретела (Alfred Sohn-Rethel) о капиталистичкој производњи као континуираном току, где сваки прекид означава губитак вишка вредности за власнике капитала.[34] У 21. веку, када позни капитализам отелотворују дануноћна куповина преко интернета, онлајн банкарство, дигитална интеракција у реалном времену и стално повећање аутоматизоване производње, учинили су тај континуирани ток још изложенијим прекидима. Прва теза заснована је и на теоријским налазима *Wertkritik*-а, савременог немачког критичког марксистичког правца, који наглашава да рационално организоване производне снаге не подстичу развој капитализма, него пре деструктивне праксе у светској политици у виду нових облика сукоба и конкуренције.[35]

Друга теза се односи на тврдњу да рат као генеративна сила односа између политичких колективитета изазива нежељени учинак, тако што механизме доминације и хијерархије успостављене на бојном пољу преноси и додатно појачава далеко од фронта – у самом друштву.[36] На трагу Фукоовог истраживања рата и „капиларних" механизама вршења моћи у савременим државама, користићу његово виђење рата као начина контроле над „људима-као-живим-бићима" који је одувек био усмерен колико против Другог, односно непријатељског политичког колективитета, толико и против сопственог друштва.[37] Рат се политички уграђује у матрицу друштвених односа – конституисаних унутар либералне демократске државе – тако да његови сопствени војници постају подложни микрокосмичким праксама дисциплинске моћи усмереним на трансформацију „послушних тела" у машине за убијање. Утолико се може тврдити да рат услед нарушене равнотеже у динамици политичке/друштвене моћи инсталира систематско насиље у ткање односа унутар једне политичке заједнице/друштва. Околности у којима доминација посредством насиља прераста од несвакидашњег, ванредног стања у нормализовано, стално стање дугорочно угрожавају људску аутономију проузроковањем или јачањем структурних социјалних неједнакости. Стога не чуди што емпиријска грађа о савременим ратовима открива да увек само мањина у једној политичкој заједници постаје окорели уживалац „дивљих радости рата".[38] Према оцени Умберта

[33] Gill, S. (1995) Globalisation, Market Civilisation, and Disciplinary Neoliberalism, *Millenium: Journal of International Studies* 24 (3), pp. 399–423.
[34] Sohn-Rethel, A. (2020) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*, Leiden: Brill, pp. 131–133.
[35] Теоријска схватања *Wertkritik*-а приказана су у: Pitts, F. H. (2024) New cold war or "world civil war"? *Wertkritik* and the critical theory of capitalism in an age of conflict, *European Journal of Social Theory* 27 (4), pp. 579–601.
[36] Brighton, S., нав. дело, pp. 129–142.
[37] Foucault, M. (1995 [1978]) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, pp. 195–228; Foucault, M. (2003) *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–76*, New York: Picador, pp. 23–60, 242–254.
[38] Elias, N. (2000) *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Malden (MA): Blackwell Publishing, pp. 161–172.

Галимбертија, проблем је у томе што званични наративи о јунаштву у рату кроз електронске медије успешно конструишу естетске патриотске призоре, а у исто време прикривају истинско искуство хаоса и страха на бојном пољу, прошарано мирисима трулежи људских и животињских тела, крицима рањених и роптајем умируђих:

> „Мит о рату, а не рат, очарава позивом на храброст и хероизам; но да би очараност била делатна, мит мора да прикрије један суштински елемент рата: страхоту, коју борци не могу да признају да не би испали кукавице".[39]

Двема изнетим тезама придодата је и аналитичка вредност концепта грађанске маште Хенрија Џенкинса (Henry Jenkins), чија се употребљивост у контексту критике рата огледа у његовом наглашавању виталне важности способности замишљања како би бољи свет могао да изгледа као претходног корака у правцу промене постојећих културних, друштвених, политичких или економских услова. Према Џенкинсу, грађанска способност замишљања промена тесно је испреплетана са сагледавањем себе као делатника који може да донесе друштвене промене, осећањем солидарности са другима чије се перспективе и искуства разликују од сопствених, придруживањем већем колективу са заједничким интересима и уношењем маштовитих димензија у стварне просторе и места у свету.[40] Улична уметност би утолико требало да критиком рата уједно оживи грађанску/колективну имагинацију о светској политици без доминације и структурног насиља, те тиме и без оружаних сукоба.

Да би се ваљано проникло у начине на које употреба визуелне текстуалности твори субверзивни епистемолошки и еманципаторски потенцијал значењског језгра Бенксијевих уличних артефаката у погледу оспоравања легитимизованих доминантних наратива насталих у склопу званичне производње знања о рату, анализа ће бити изведена у два корака. У првом кораку биће дат опис дословног значења (денотације), односно експлицитне конструкције значења у Бенксијевим артефактима као таквим. У другом кораку ће бити рашчлањена раван њихових мање фиксираних и, стога, конвенционализованијих и променљивијих значења (конотације) условљених емоцијама и културалним асоцијацијама.[41]

Бенксијева епистемолошка субверзија ратног наратива: стенсилска инфилтрација у неолиберални хегемонски урбани простор

Бенксијеви стенсили (eng. *stencil*, цртеж настао коришћењем унапред искројене матрице, шаблона) на тему рата пројектују провокативне и сатиричне протестне поруке проистекле из ауторове сумњичавости према рату као друштвеној пракси

[39] Galimberti, U. (2018) *Mitovi našeg vremena*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 393.

[40] Исцрпније у: Jenkins, H., Peters-Lazaro, G. and Shresthova, S. (2020) *Popular Culture and the Civic Imagination*, New York: New York University Press.

[41] Hall, S. Encoding, Decoding, in: *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During (2001), London and New York: Routledge, p. 512.

и самим носиоцима политичке моћи, који радо користе рат за очување укорењених механизама доминације. Уочљива су два узора антиратног наратива у Бенксијевом стваралаштву којим он наставља традицију модерне ангажоване уметности. Старији узор, а уједно и зачетак антиратне уметничке реакције, представља Пикасова (Pablo Picasso) „Герника" (1937), слика величине мањег мурала посвећена страдању истоименог градића у Баскији, који су насумичним бомбардовањем сравнили са земљом немачки авиони на захтев генерала Франка. „Герника" је због универзалности своје хуманистичке поруке у наредним деценијама ушла у подручје популарне културе: била је копирана у виду таписерије, рељефа, скулптуре и политичких мурала у Белфасту и Палестини, а потом је постала планетарна туристичка и културна референца. Други узор извире из традиције америчке уличне уметности позног 20. века, тачније радова Кита Херинга (Keith Haring), који су критиковали трку у нуклеарном наоружавању током Хладног рата.[42] Херинг је сам радио на популаризацији свог уличног стваралаштва тако што је отворио продавницу са разноврсним принтовима својих цртежа из њујоршког метроа.

Након више од три деценије анонимног рада, првобитно на улицама родног Бристола, а потом Лондона, Њујорка, Витлејема, украјинских и других европских градова, Бенкси је делом интензивним јавним кампањама, а делом вештим одабиром тачака где ће инсталирати своје визуелне интервенције у јавном простору, допринео уласку својих најпријемчивијих стенсила у подручје популарне културе. Дигитални медији и друштвене платформе додатно појачавају дејство артефаката уличне уметности тако што их чине видљивим за далеко ширу јавност од оне која је првобитно циљана, чиме порука садржана у артефакту бива пројектована глобално, односно може да постане вирална у светским размерама. Радови живе на Инстаграму, чак и дуго након што су нестали са улице. О томе најбоље сведочи случај уклањања, односно највероватније крађе Бенксијевог рада који се одиграо крајем 2023. године у лондонској четврти Пекам. Тада је свега након сат времена са улице нестао саобраћајни знак „Стоп", преко којег су дијагонално биле налепљене три тродимензионалне беспилотне летелице.[43] Тај једноставан рад се може тумачити као критички коментар честих израелских војних операција на простору Палестине у виду праксе тзв. циљаног убијања (*target killing*), о чијој међународноправној регуларности и моралној исправности са становишта војне етике и даље постоје опречна мишљења у глобалној стручној и широј јавности. Такође, „стоп беспилотним летелицама" може да буде општи позив против (зло)употребе

[42] Intondi, V. Keith Haring's "Public Art for a Public Purpose" galvanized disarmament, *Nuclear Times*, 14 August 2025, 10 February 2026, https://www.nucleartimes.com/keith-haring/.

[43] Wilkes, E. Banksy unveils new anti-war artwork in London – before being "stolen" just an hour later, *New Musical Express*, 22 December 2023, 11 February 2026, https://www.nme.com/news/music/banksy-unveils-new-anti-war-artwork-in-london-before-being-stolen-just-an-hour-later-3562877.

технолошке супериорности у империјалним војним интервенцијама против далеко сиромашнијих, те тиме и слабијих такмаца са глобалне периферије.

Корпоративна похлепа, војно-индустријски комплекс и рецесиони удари

Бенксијев антиратни наратив у контексту производње знања о рату може се разврстати у три тематске целине ради прегледније анализе. Прву целину чине наративи који огољују природу империјалних ратних подухвата, узетих више не као ретких „ванредних стања", већ као легитимног и редовног средства спољне политике, која се осмишљава и спроводи ради максимизације профита мултинационалних корпорација и војне индустрије земаља глобалног центра, првенствено САД. Један од најједноставнијих Бенксијевих цртежа са најјезгровитијом поруком јесте „Ратно гориво" (*War Fuel*, n.d), на којем видимо скициран показивач нивоа горива са командне табле аутомобила, али са ироничним обртом видљивим на мерној скали, где уместо симбола за „празан резервоар" стоји реч „рат".[44] Иако је у раном 21. веку већ опште место, критика преварне праксе легитимизације империјалних ратова либералним идеолошким наративом, а који се заправо предузимају ради успостављања контроле над виталним ресурсима на глобалној периферији, Бенксијев стенсил успева да толико вешто сажме то критичко виђење и тиме у потпуности оголи инструменталну природу интервенционистичке политике. Дубљи конотативни слој метафоричног значења мерне скале описује политичку праксу покретања ратне машинерије након појаве тенденције успоравања привредног раста, тачније угрожавања високих корпоративних и војно-индустријских профитних стопа.

Бруталност Бенксијевог креативног шарма често се креће у пољу оштрог (неки би рекли и неприкладног или неукусног) поигравања са историјским и попкултурним референцама, где он первертира њихова оригинална значења и приписује им конотације у функцији критички интониране поруке коју жели да пренесе јавности. На пример, чувену фотографију са антирежимских демонстрација од 1989. године, одржаним на пекиншком тргу Тјенанмен, на којој један демонстрант са кесом у руци привремено зауставља тенковску колону, Бенкси прерађује тако што демонстранту у руке ставља рекламни транспарент на којем се тенкови усмеравају ка актуелној распродаји (*Golf Sale*, 2003).[45] Слику прати ауторова иронична опаска да не можемо ништа да учинимо пре него што капитализам крахира, а до тада можемо да се утешимо куповином.[46] Овде би додатно конотативно значење упућивања на потрошњу могло да се протумачи као наглашавање најамничког односа који је успостављен између војника и политичке власти, будући да их је она послала

[44] Hell and Earth, *Facebook*, 12 February 2026, https://www.facebook.com/hellandearth/photos/war-fuelbanksy/4864034813711438/

[45] Banksy (2006) *Wall and Piece*, London: Century, p. 205.

[46] Исто, p. 204.

да је заштите од оправдано незадовољних грађана. Бенкси као да поручује тенкистима: искулирајте мало, не нападајте грађане, него направите паузу и потрошите мало своје најамничке плате.

Највише узнемирујућа Бенксијева прерада неке историјске референце јесте рад „Напалм" (*Napalm*, 2004), заснован на култној фотографији насловљеној „Ужас рата" (*The Terror of War*, 1972), коју је Ник Ут (Nick Ut) снимио у Вијетнамском рату.[47] На фотографији је ухваћен тренутак у којем група деце бежи из свог села, управо спаљеног напалм бомбама заједно са вијетнамским војницима који се повлаче, али се у средини композиције истиче „напалм девојчица", деветогодишња девојчица која трчи путем без одеће са престрављеним и болним изразом лица. У Бенксијевој оштрој критици америчког милитаризма и корпоративне похлепе, нага девојчица је сада окружена двама симболима америчког конзумеризма и среће типичног припадника потрошачког друштва – Микијем Маусом и Роналдом Мекдоналдсом. Два имагинарна лика држе престрављену девојчицу за руке и истовремено се радосно осмехују са усхићеним изразом лица карактеристичним за рекламе, због чега делују крајње неумесно. Бенкси тим контрапунктом разоткрива узнемиравајуће лицемерје тзв. потрошачких вредности, индустрије забаве и корпоративног брендинга који се користе за десанитизацију моралних непочинстава и одвраћање пажње од масовних злочина почињених током деценија интервенционистичке политике. Реч је о још једном примеру инвентивне критике злокобне стварности безобзирне потраге мултинационалних корпорација за новим подручјима широм планете, где ће наставити са максимализацијом профита. Сходно раније изнетој тези да рационално организоване производне снаге не подстичу развој капитализма, него деструктивне праксе у светској политици, спровођење планова војно-индустријског комплекса је, између осталог, усмерено на припреме земље глобалне периферије у којој се интервенише за укључивање у амерички/западни део светског тржишта. Такође у конотативној равни, нагост девојчице јасно симболише рањивост локалног становништва претвореног у објекат колонијалне власти због његове непосредне изложености дехуманизујућој стихији корпоративне похлепе, од које оно тешко да може да се заштити. Ужас и бол на лицу девојчице донекле могу да симболично означе и одбојност немоћног локалног становништва према наметнутим конзумеристичким вредностима, потпуно страним локалној култури и традицији.

Најуспелије примере Бенксијевог пародирања знаменитих уметничких дела, која су данас уједно и део популарне културе, за суптилно преношење антиратних порука налазимо у виду „Мона Лизе са калашњиковом" (*Mona Lisa with AK47*, 2000), „Мона Лизе са ручним ракетним бацачем" (*Mona Lisa with rocket launcher*, London, 2001) и „Давида отпорног на метке" (*Bullet-Proof David*, 2006).[48] Опремање Мона

[47] Исто, pp. 190–191. Ово дело је такође познато и по поднаслову *Can't beat the feeling*, који је алузија на познати слоган Кока-коле.

[48] Исто, p. 27; Grovier, K. (2024) *How Banksy Saved Art History*, London: Thames & Hudson, pp. 41, 51.

Лизе ручним ракетним бацачем и легендарном аутоматском пушком (али са ознаком за мету на челу) и Микеланђеловог Давида панциром конотативно наглашава свеприсутност осећаја небезбедности у развијеним земљама управо због глобалног рата против тероризма (*War on Terror*) или појачане секуритизације свега, па и класичних дела уметности или можда укључивања двоје ренесансних селебритија у безбедносне снаге. Кели Гровиер (Kelly Grovier) тумачи таргетирање Мона Лизиног чела као Бенксијево настојање да визуелном метафором укаже на двосмерност комуникације онога ко убија у рату и његове жртве, односно да жртва контролише тај неми разговор – као да нам својим уморним погледом поручује да јој је више доста прогањања и да је на ивици да изненади непријатеља рафалом из калашњикова.[49]

Једна група Бенксијевих радова садржи критику вишедеценијске успешне сарадње између Пентагона и Холивуда на плану изградње ратних наратива допадљивих просечном америчком родољубу и пореском обвезнику, оно што Грејсон, Дејвис и Филпот одређују као школски пример њиховог концепта континуума популарна култура–светска политика. Реч је и о критици идеолошки мотивисаних напора политичког естаблишмента у Вашингтону (и у Лондону) да се у јавном дискурсу нормализује континуирана огромна потрошња на одбрамбену политику у послехладноратовском раздобљу, односно очувају позамашни издаци за војно-индустријски комплекс. На пример, серијал радова насловљених „Срећни хеликоптери" (*Happy Choppers*, London, 2002) приказује борбену групу јуришних хеликоптера који лете да изврше задатак, али са једном необичношћу – један од војних хеликоптера има велику ружичасту (у другим верзијама, жуту) машну изнад кокпита.[50] Машна као знак инфантилизације, невине разиграности и кичастог улепшавања оружаног насиља преображава хеликоптере од маркузеовских „апарата доминације" и оличења деструктивне употребе технолошких достигнућа у добронамерне машине, које су ангажоване у мировним операцијама и хуманитарним мисијама – за добробит човечанства. На дубљем конотативном нивоу, „Срећни хеликоптери" представљају ироничну опаску на то како постиндустријске демократије настоје да ребрендирањем и рекламирањем одрже углед и друштвену прихватљивост војног позива у околностима масовног тренда коренитог преиспитивања сврсисходности рата као колективног подухвата. Машна изнад кокпита хеликоптера може да цинично симболизује и брижљиво упакован милитаристички дар владе грађанима, додуше купљен њиховим новцем.

На трагу медијске производње знања о рату и обликовања званичног наратива, Бенкси нас подсећа и да смо ми сами као гледаоци одговорни што смо врло пријемчиви за давање подршке рату, што је главна порука рада „Аплауз" (*Applause*, 2006).[51] Рад приказује два контролора лета како припремају борбени авион за по-

[49] Grovier, K., нав. дело, p. 49.
[50] Banksy, нав. дело, pp. 40–41.
[51] Banksy Unofficial, 14 February 2026, https://banksyunofficial.com/2017/04/17/barely-legal-the-first-big-us-show-september-2006/#jp-carousel-1716.

летање са носача авиона, с тим што један од њих изнад главе држи таблу на којој је црвеним крупним словима написана реч „аплауз". Реч је о алузији на телевизијске емисије које се емитују уживо са публиком, где увек иза камера стоји неки помоћник који на тај начин сугерише публици када тачно треба да аплаудира. Конотативно значење упућује на критику профитабилног модела уређивачке политике *infotainment*-а, којим су водеће медијске куће јавности пружиле слику рата као визуелног спектакла, уместо чињеничног извештавања о рату. Представљање рата као вида забаве ради максимизације гледаности, те тиме и профита, потенцијално смањује ионако упитан ниво емпатичности спрам насилних образаца понашања, поготово када се они одвијају далеко од домовине.

Сличну критику милитаризације друштва под изговором борбе против тероризма представља и рад „Пријатан дан!" (*Have a Nice Day*, 2003), који приказује кордон тешко наоружаних и опремљених полицајаца из одреда за разбијање демонстрација груписаних око борбено-оклопног возила.[52] Композиција те сцене изазива код посматрача утисак као да кордон корача према њему, и то тако да претња насиљем постаје веома опипљива. Бенксијевски иронични обрт у овом раду се огледа у томе што су лица наоружаних мушкараца замењена јаркожутим смајлијима, који данас у дигиталној комуникацији представљају поједностављен графички приказ насмејаног лица и упућују на задовољство и радосно расположење. Могућа су три конотативна значења овог рада. Једно које симболише политику милитаризације полицијских снага спроведену у западним демократијама крајем последње декаде 20. века, а нарочито у склопу глобалног рата против тероризма, уз дубоко узнемирујућу последицу изазивања страха код грађана као средства контроле популације. Друго значење указује на неискреност безбедносних снага као оруђа доминације и очувања хијерархије према демократски артикулисаној вољи грађана; иза вештачког осмеха стоји сазнање да њихова улога није да штите грађане. Треће конотативно значење се може извући из употребе смајлија током осамдесетих и деведесетих година прошлог века унутар жаргона клупске супкултуре електронске музике, када је тај симбол означавао дроге екстази (MDMA) и LSD. У оквиру супкултуре *acid house* музике, смајли је сугерисао и еуфорично расположење које су уживаоци двају синтетичких дрога осећали након њеног узимања. На том трагу, смајлији на лицима милитаризованих полицајаца би се могли додатно протумачити и као њихов еуфоричан став према употреби насиља ради очувања односа доминације.

У низу разиграних акција тајног инсталирања властитих артефаката у чувеним светским музејима, на тему рата вреди скренути пажњу на застакљену дрвену кутију са тврдокрилцем харлекином (*Harlequin beetle with airfix weapon*, Њујорк, 2005), коју је Бенкси успео да подметне као регуларно изложен музејски експо-

[52] Sotheby's, 15 February 2026, https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/banksy/have-a-nice-day

нат у њујоршком Америчком музеју историје природе.[53] Инсталирана кутија је примећена и уклоњена тек после 12 дана, а сатирични обрт налазимо у „додатној опреми" коју је Бенкси дао овој тропској буби – крила млазног борбеног авиона са ознакама америчких војних ваздухопловних снага, опремљена са четири ракете. Лажни експонат је у самој кутији имао и отиснут натпис *Withus Oragainstus, United States*, који садржи слоган у виду игре речима – „Са нама или против нас, [у потпису] САД".

Свакодневно у рату и ратна свакодневица

Другу тематску целину у Бенксијевом антиратном наративу чини критика штетних непосредних и дугорочних последица рата као одлуке политичке елите на свакодневни живот обичног човека, што неодољиво асоцира на поменуту мисао Синтије Енло о тесној испреплетености равни личног и међународног. Држава као водећи учесник у светској арени и носилац националног ратног подухвата неизбежно својим одлукама о пројекцији биомоћи задире у неполитичку раван, односно приватну сферу, а тиме несвесно и ненамеравано уводи интимну раван свакодневице у производњу знања о ратним дешавањима. Систематско насиље које се са фронта неизбежно преноси у „позадину" политичке заједнице, појачава практиковање дисциплинске моћи и у приватним односима, што постепено нарушава животне рутине обичног човека и разара друштвено ткиво. Бенксијеви радови сачињени током новембра 2022. године у пет највише страдалих градова Украјине наглашавају управо тај део антиратног наратива и настоје да оспоре епистемолошко првенство званичног државно-војног дискурса над ратним искуством обичног човека.

Седам Бенксијевих радова урађених на рушевинама стамбених и других цивилних објеката описује силовит и нагли прекид нормалности свакодневице и указује на феномен навикавања виктимизованих цивила на монотонију свакодневног физичког насиља у виду бомбардовања или психичког насиља и целодневног и целоноћног ишчекивања изненадних непријатељских дејстава.[54] Монотони ужас ратног искуства недужних цивила, које у Бенксијевој критици епистемолошки тече одоздо нагоре, видимо, на пример, на муралу који приказује старијег човека како се купа у кади (*Man in a Bathtub*, 2022), с тим што је сам мурал тако позициониран да се види да је реч о приземљу сада ненастањиве стамбене зграде потпуно уништене бомбардовањем, док се по декорацији самог зида наслућује да

[53] Banksy, нав. дело, p. 181; Stevens, S. Banksy Terrorises Museums and Galleries, *Get a Banksy*, 15 March 2020, 17 February 2026, https://www.getabanksy.com/blog-get-a-banksy/banksy-terrorises-museums-and-galleries.

[54] Germain, J. Banksy Reveals Seven Murals Throughout War-Torn Ukraine, *Smithsonian Magazine*, 16 November 2022, 17 February 2026, https://www.smithsonianmag.com/smart-news/banksy-unveils-mural-in-ukrainian-town-attacked-by-russian-forces-180981130/; Guarda, M. and Stannard, E. Banksy in Ukraine: An anti-war act through art, *The Boar*, 24 January 2023, 17 February 2026, https://theboar.org/2023/01/banksy-in-ukraine-an-anti-war-act-through-art/.

је ту некада заиста било нечије купатило.[55] Мурал се поиграва контрапунктовима „унутра" и „споља", јер посматрач стиче утисак као да стоји у самом купатилу, прекопута станара који се опушта у својој кади. Приказ пресека расплуђене унутрашњости бомбардоване зграде као својеврсног оквира и уједно наставка мурала заправо брише имагинарну границу између јавне и интимне сфере удобности дома. Конотативно значење прозирности интимне сфере захваћене ратном трагедијом упућује на огољеност и беспомоћност људи препуштених на милост и немилост насиља, те на њихову рањивост чак и у дневним личним животним навикама.

Пројектовање биомоћи у оквиру повратне спреге личног и међународног не мора увек да се одиграва у друштву захваћеном оружаним сукобом. У раду „Американци раде изнад наших глава" (*Americans working overhead*, 2004), Бенкси веома директно користи хеликоптере као метафору потенцијалне опасности по урушавање слободе које може да донесе дугорочна милитаризација живота у постиндустријским демократијама.[56] Реч је о постеру који изнад наведеног натписа приказује сцену уоквирену црвеним кругом (алузија на саобраћајни знак који упозорава на опасност) у којој видимо силуете неколико особа које у страху беже од јуришног војног хеликоптера који налеће изнад њих.[57] Силуете означавају анонимност, чиме аутор указује на виктимизацију обичних грађана које ваздухоплови узнемиравају нарушавајући њихову свакодневицу, што може да буде и алузија на легендарну сцену из Хичкоковог филма *Север-северозапад* (*North by Northwest*, 1959). Подсећања ради, протагониста којег глуми Кери Грант насред поља, без икаквог заклона, покушава да избегне пољопривредни авион који га изнова и изнова надлеће са намером да га устрели. Додатно конотативно значење тог Бенксијевог рада може да буде наглашавање осећаја беспомоћности и безизлазности које код обесправљених делова становништва посредно изазива преусмеравање јавних прихода у војне потребе, а наштрб јавних услуга које би могле да помогну маргинализованим социјалним слојевима.

Ограничена серија принтова насловљених „Застава" (*Flag*, 2006) одаје почаст култној фотографији из Другог светског рата Џоа Розентала (Joe Rosenthal), „Подизање заставе на Иво Џими" (1945), којом је забележио како неколико америчких маринаца подиже америчку заставу на врху планине Сурибачи, након одсутне победе над јапанском одбраном стратешки значајног острва Иво Џима у Тихом океану.[58] Оригинална фотографија представља један од најпопуларнијих симбола одважности и упорности америчких војника у борби против нацизма. У Бенксијевој верзији, разјарена група градске омладине се пење на напуштени, угљенисани и зарђали аутомобил без точкова, док две женске фигуре држе америчку заставу,

[55] Banksy in Ukraine, November 2022: A Journey of Art, Resistance, and Silent Defiance, *Banksy Explained*, 17 February 2026, https://banksyexplained.com/banksy-in-ukraine-november-2022/.
[56] Victoria and Albert Museum, 17 February 2026, https://collections.vam.ac.uk/item/O114068/americans-working-overhead-sticker-banksy/.
[57] Banksy, нав. дело, p. 224.
[58] Grovier, K., нав. дело, pp. 158–159.

постављену на луминесцентној позадини великог сребрног Месеца. Група са аутомобила посматра опустошен крајолик, док један њен члан покушава да откине климаву антену, што Гровиер тумачи као симболички прекид сваке комуникације са друштвом које је напустило омладину.[59] Ова прорачуната субверзија прелази из почасти у критику – истражујући не само америчке војне подухвате широм планете, већ и скрећући пажњу на обесправљеност западне омладине код куће, која не назире излаз из оскудице и структурне социјалне маргинализованости. Заменом маринаца фигурама обесправљене омладине, Бенкси као да антиципира непријатно буђење већине Американаца из „америчког сна".

Бенксијево придавање важности ратном искуству чији сазнајни ток иде „одоздо на горе" уводи и тему отпорности цивилног становништва виктимизованог непредвидљивим вртлогом разарања, те виталности обичног човека у проналажењу начина како да превазиђе егзистенцијалну ситуацију у коју је невољно бачен. Један графички гледано минималистички стенсил (*Children on a Tank Trap*, 2022), из поменуте серије од седам радова урађених у више украјинских градова, отиснут је на бетонској барикади на некадашњем кружном току у Кијеву, где је Бенкси искористио гвоздену противтенковску препреку остављену на улици тако што је направио композицију као да су је дечак и девојчица пренаменили у клацкалицу.[60] Стенсил означава једноставност дечије животне радости, ма у како опасним условима се игра одвија, те тиме као да говори старијима да и они морају да изнађу психолошку снагу да одрже оптимизам док се прилагођавају трауматичном начину ризичног живота. Слична су и два мурала који приказују младе гимнастичарке док у оквиру рутинског тренинга увежбавају одржавање равнотеже на гомили шута поред разрушене зграде (*The Gymnast*, 2022), с тим што друга, ритмичка гимнастичарка има видљиву повреду врата који је осигуран медицинском крагном (*Gymnast with a Ribbon*, 2022).[61] Елеганција стоја на рукама који изводи прва гимнастичарка и то у контрасту са грубим облицима бетонских остатака разорене зграде, чини се да симболизује живот окренут наглавачке и сугерише упорност и психолошку издржљивост неопходну за преживљавање свакодневице у Украјини. Друга гимнастичарка наставља да вежба упркос преживљеној трауми повреде врата што конотативно упућује на колективну снагу нападнутог друштва да се брзо опорави и несметано настави живот у наметнутим околностима спољне репресије.

Веома важан серијал Бенксијевих антиратних радова са тематиком свакодневице ванредног стања испуњене монотонијом насиља отиснут је или инсталиран током прве декаде 21. века на зиду на Западној обали.[62] Бенксијев циљ је био да

[59] Исто, p. 157.
[60] Shaw, A. Banksy in Ukraine: Seven new works appear in war-torn sites, *The Art Newspaper*, 14 November 2022, 22 February 2026, https://www.theartnewspaper.com/2022/11/14/banksy-in-ukraine-seven-new-works-appear-in-war-torn-sites?utm_source=CNN&utm_medium=article.
[61] Banksy in Ukraine, November 2022: A Journey of Art, Resistance, and Silent Defiance, нав. дело.
[62] Анализирани радови су доступни у: The Segregation Wall, Palestine, 2005, *Banksy Explained*, 22 February 2026, https://banksyexplained.com/the-segregation-wall-palestine-2005/.

скрене међународну пажњу на дугорочне штетне последице деценијског израелско-палестинског сукоба и у виду дехуманизујућег учинка зида који је, према његовој оцени, „претворио Палестину у највећи светски затвор на отвореном".[63] Радови садрже визуелно сложеније приказе урађене у маниру *trompe l'oeil* (фр. „преварити око"), односно уметничке технике која користи хиперреализам и перспективу за стварање оптичке илузије тродимензионалног простора на дводимензионалној површини. На муралима преовлађују сцене које изгледају као да посматрач кроз отворе на зиду гледа плаво небо, пешчане плаже са палмама или планинске пределе. Чувен је и огроман графит који на зиду приказује испрекидану линију са маказама, попут оне која стоји на амбалажи на местима које треба исећи. Остали радови приказују децу као жртве живота у гету, али и као носиоце наде у будуће превладавање те физичке подељености. На пример, приказ дечака који насмејан седи при дну зида са четком у руци којом је нацртао мердевине које се простиру вертикално ка ивици зида или слика девојчице коју неколико балона подиже увис тако да може да прелети преко зида. Конотативно значење заједничко насликаним муралима и стенсилима може се свести на онтолошко оспоравање саме материјалности зида као својеврсне антиархитектуре, које се одвија кроз отварање визуелних модуса гледања кроз зид. Инсталирање порука супротних првобитним порукама градитеља зида као да предочава локалном становништву могућности маштања о новој будућности.

Не само што су бројни глобално признати улични уметници следили Бенксијев пример и дошли у Палестину да оставе свој траг на зиду раздвајања, него су дали подстрек и палестинским колегиницама и колегама цртачима. Колективна међународна акција те врсте није нимало наивна. Она суштински осујећује апсолутну природу суверене контроле над једном територијом и припадајућим становништвом, тако што макар на симболичком нивоу – додуше уз глобалну медијску пажњу – настоји да обнови везу између вештачки класификованих и раздвојених грађана и неграђана и тиме оконча улогу зида као „апарата доминације". Стога не чуди што су Бенксија током израде појединих радова узнемиравали израелски војници, али га је изненадио непријатан разговор са једним палестинским старцем, који му је поручио да локалци не желе да неко улепшава зид који они мрзе и рекао му да иде кући.[64] Искреност Палестинца потекла из вишедеценијског преживљеног искуства насилне свакодневице заправо и није толико изненађујућа за поједине критичке теоретичаре. Примера ради, Ленон са постколонијалистичког критичко-теоријског становишта оспорава Бенксијеву веродостојност када је реч о доприносу дубинском разумевању израелско-палестинског сукоба, а посебно слојевитости искуства обичних људи као вишедеценијских жртава механизама

[63] Parry, N. Well-known UK graffiti artist Banksy hacks the wall, *The Electronic Intifada*, 2 September 2005, 22 February 2026, http://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733.

[64] Наведено према: исто.

доминације и репресије.[65] Према његовој оцени, колико год да су Бенксијеви радови вредни јер скрећу пажњу светске јавности на трагедију тог сукоба, толико је и стављају у други план зато што изазивају фасцинацију љубитеља уличне и етаблиране уметности. На тај начин, често сами радови као артефакти високе естетске вредности постају примарна ствар, а не поруке које они треба да пренесу јавности, чиме свакодневно искуство виктимизованости постаје секундарно у односу на саму уметност. Дакле, аутор из земље глобалног центра претвара зид у апстрактну метафору универзалног значења, која у исто време заправо не говори ништа конкретно о насилној стварности зида који пројектује биомоћ на локално становништво.

Да ли ће деца (која критички размишљају) спасити свет?

Трећу тематску целину Бенксијевог антиратног наратива чине прикази са асоцијацијама које упућују на могуће перспективе изласка из лавиринта рата као древне друштвене праксе, а за њихово рашчлањавање се као прикладан намеће поменути концепт грађанске маште Хенрија Џенкинса. Кад год у артефактима уличне уметности наиђемо на субверзивни потенцијал за промену постојећег политичког поретка или друштвених услова, онда он поред критичког приказа текућег стања мора да носи макар заметак имагинације о томе како би бољи свет могао да изгледа. Пошто је индивидуална способност грађанске имагинације тесно повезана са исправним разумевањем властитог политичког субјективитета, онда су интроспективне праксе о смислу и сврси сопственог делатништва (*agency*) и солидарности са осталим члановима политичке заједнице неопходни кораци ка покретању коренитих промена. Део Бенксијевог уличног стваралаштва везује оживљавање грађанске имагинације о светској политици без рата за фигуру детета у контрапункту са ужасима оружаног насиља. У уметности и култури уопште, деца углавном симболизују невиност, неискварност, моралну чистоту, природност, спонтаност, мирољубивост, наду, обећање онога што долази, нове почетке, регенерацију друштва, а у психолошком смислу унутрашњи потенцијал за исцељење и раст, победу над тескобом и освајање унутрашњег мира.[66] Такође, за децу се често везују рањивост и крхкост, па су тако уметнички прикази деце често били коришћени да скрену пажњу на друштвене проблеме и потребу за заштитом угрожених и слабих.

Бенкси је користио лик девојчице у више серијала стенсила и они се убрајају у његове најпопуларније радове у широј јавности, а 2003. године су једну верзију на транспарентима носили учесници демонстрација против рата у Ираку, чиме је стекла култни статус антиратног симбола. Један такав серијал потиче од стенсила насловљеног „Љубав према бомби" (*Bomb Love*, Брајтон, 2003), на којем девојчица грли авионску бомбу као да је њена омиљена играчка, а у појединим верзијама

[65] Аргументацију опширно погледати у: Lennon, J., нав. дело, pp. 115–118.

[66] Grizon, P. Dete, u: *Rečnik simbola*, uredili Ševalije, Ž. i Gerbran, A. (2009), Novi Sad: Stylos Art i IK Kiša, str. 153–154.

има исцртано срце изнад главе.[67] Наравно, као и увек када тумачимо Бенксијеве црнохуморне обрте денотативног приказа, и овде конотативно значење заправо огољује логику милитаризације и рата као каменчића у великом мозаику империјалне спољне политике постиндустријских демократија, легитимизоване идеологијом очувања и изградње либералног светског мира и слободне трговине. Друго конотативно значење би могло да садржи критику штетног утицаја медија и популарне културе на данашње младе нараштаје у виду сензационалистичког извештавања и трпања агресивних образаца понашања у производе индустрије забаве, само ради постизања веће гледаности и максимизација профита. Девојчицина искреност у грљењу бомбе као оруђа уништавања може да симболички означава и виктимизацију посредством медијске злоупотребе дечије наивности ради политичке индоктринације усмерене на дугорочно очување равнодушности друштва према насиљу, те тиме и ратовању. Оптимистична конотација сцене у којој девојчица грли бомбу би могла да се протумачи у виду очекивања да ће у будућности снага љубави нових нараштаја према човечанству успети да надјача снагу нагона за насиљем и уништавањем других људских бића. Стенсил једнако популаран у јавности, „Деца на оружју" (*Kids on Guns*, 2003) носи у себи сличну антиратну и антимилитаристичку поруку и пратећа конотативна значења.[68] Реч је о приказу сцене у којој дечак који стиснуто уз своје тело држи плишаног меду и девојчица са црвеним балоном у облику срца, стоје на врху гомиле набацаног оружја. Емпатични набој исказан у њиховом међусобном положају у којем гледају једно у друго тако као да се узајамно теше, чини се да упућује на потпуну опхрваност дечије чистоте бесмислом насиља, смрти и разарања. Композицино решење које децу ставља на врх гомиле набацаног неупотребљивог оружја као да поручује да су она симбол свих оних који ће преживети последњи рат на Земљи, те да ће на њима остати да сама изграде ново, боље човечанство.

„Девојчица са балоном" (*Girl with Balloon*, Лондон, 2002) представља такође један од најпрепознатљивијих Бенксијевих стенсила, а приказује тужну девојчицу која пружа руку ка балону у облику срца који се удаљава.[69] Поједине верзије су праћене текстом „Увек има наде". Дело симболизује изгубљену невиност и неухватљиву природу среће и љубави и коментарише губитак који деца доживљавају у зонама сукоба, те краткотрајност и пролазност ретких тренутака радости у трагичном хаосу ратне свакодневице. Једноставност слике чини њену поруку универзално препознатљивом, дирнувши срца и подстичући размишљања о томе шта ценимо и колико лако то може да измакне. У прерађеној верзији од 2005. године, исцртаној на Зиду близу Витлејема, девојчица има више балона који су је понели навише.[70] Немоћна да прође кроз гранични зид, девојчица се магичним обртом

[67] Banksy, нав. дело, pp. 28–29.
[68] Artsy, 23 February 2026, https://www.artsy.net/artwork/banksy-kids-on-guns-38.
[69] Grovier, K., нав. дело, p. 131.
[70] Banksy, нав. дело, p. 139.

издиже изнад њега и тако побеђује тескобу репресивности и бесперспективности којом одише скучени живот у гетоу. Тиме је конотативно указано на постојање снажне жеље и наде код обичних Палестинаца у повратак у време када их никакве баријере нису раздвајале од њихове некадашње земље и сународника.

Бенксијеви радови не приказују ликове деце само као рањиве чланове друштва бачене у ратну невољу, него и као зреле моралне делатнике са моћима грађанске имагинације и разумевања шта треба предузети како би се стигло до бољег друштва. Серијал стенсила насловљених „Заустави и претреси" (*Stop and Search*, Витлејем, 2007) приказује сцену у којој уредно и лепо одевена девојчица школског узраста претражује заустављеног војника који стоји у ставу за претрес.[71] Девојчицина ружичаста хаљина чини јасан контраст са маслинастозеленом униформом војника, чија аутоматска пушка стоји поред, наслоњена на зид. Типичан бенксијевски црнохуморни обрт у виду неочекивано замењених улога заправо је софистицирана критика апсурдности секуритизоване и милитаризоване логике државе, сходно којој је свако сумњив јер представља потенцијалну претњу са становишта националне безбедности – па чак и дете. Будући да је реч о раду отиснутом на једној згради у Палестини, јасно је да Бенкси том надреалном сценом на далеко луцидније начин огољује свакодневно искуство деце која су на мети сталних и изненадних претреса, него да је такву безбедносну праксу приказао у реалистичном маниру. У преемотивној безбедносној оптици, палестинско дете можда није актуелна претња, али свакако јесте будућа. Из наведеног можемо да изведемо додатно конотативно значење у виду указивања на то како рутинизација безбедносних протокола дугорочно дехуманизује и објектификује локално становништво његовим третирањем као непрегледног извора бројних и разноврсних ризика. Мада је композиција у којој је улогу прогонитеља преузело дете као симбол моралне чистоте и мирољубивости сама по себи узнемирујућа, чини се ипак да овај Бенксијев рад садржи и конотацију победе пристојног друштва, које својим изгледом и хабитусом оличава девојчица, над хиперактивним репресивним државним апаратом.

Међу муралима које је Бенкси урадио у Украјини, чини се да најупечатљивију поруку о зрелости деце као антиратних делатника носи „Џудиста" (*The Judoist*, 2022), намерно исцртан на зиду једног разрушеног вртића погођеног непријатељским пројектилом.[72] Мурал приказује надреалну сцену спортске борбе у којој дечак одевен у кимоно за џудо преврће на леђа одраслу особу са црним џудо појасом, која донекле подсећа на руског председника. Алузија на Владимира Путина заснива се на општепознатој чињеници да је он страствени љубитељ џуда. У конотативној равни, Бенкси се поново поиграва са неочекиваним и духовитим обртом дајући детету – иако симболу крхкости и рањивости – моћ да победи супериорнијег противника. Овде дечак џудиста највероватније представља свој вртић, који је

[71] Ellsworth-Jones, W. (2025) *Banksy's lost works: On the trail of his vanishing street art*, London: Batsford, pp. 36–37.

[72] Shaw, A., нав. дело.

срушен одлуком његовог такмаца, а спортском победом у рингу он успева да макар симболично казни одговорног туђинца. Реч је и о алузији на неравноправност борбе између Давида (Украјине) и Голијата (Русије) у којој добро побеђује упркос наизглед безнадежним изгледима. Победа дечака у спортском такмичењу, односно у игри са унапред прописаним правилима и у духу добронамерности, свакако указује на моралну исправност саме борбе, а начин на који је слабији такмичар остварио неочекивани успех на његову моралну супериорност. Дечакова победа узета као представа успеха младог нараштаја уопште, нараштаја којем припада будућност и, последично, визија живота након рата, симболички се може протумачити и као сигнал за почетак оживљавања унутрашњег потенцијала украјинског друштва за исцељење и регенерацију.

Анализу завршавам оптимистичним Бенксијевим радом „Војници Кампање за нуклеарно разоружање" (*CND Soldiers*, 2003) као поруком о могућности моралног преображаја самих војника као непосредних извршилаца војних операција. Тај чувени серијски стенсил приказује сцену у којој два војника у ратној опреми стоје испред зида, а њихов телесни став говори да су на борбеном задатку и одише атмосфером напетости и јаке менталне усредсређености. Док један војник држи аутоматску пушку са прстом на обарачу и чува „мртву" стражу, други четком на зиду исцртава међународни симбол мира црвеном бојом (у другим верзијама белом бојом).[73] Тај општеприхваћени симбол је првобитно био амблем Британске кампање за нуклеарно разоружање (*British Campaign for Nuclear Disarmament* – CND), па отуда и наслов овог стенсила, који је инсталиран 2003. године у непосредној близини Британског парламента у склопу масовних протеста против контроверзног учешћа Велике Британије у инвазији на Ирак. Бенкси значење и тог рада заснива на ироничном обрту. Наоружани војници као носиоци државног репресивног апарата појављују се у неочекиваној, супротној улози грађанских антиратних активиста и вандала, који кришом иза себе остављају симбол опречан идеалу војне професије. Мада на прву помисао црвена боја која капље са исцртаног међународног симбола мира асоцира на страдања која доноси учешће у борби, чини се да се у овом случају црвено највероватније ипак користи као сигнал узбуне, како би се скренула пажња јавности на став војника. Конотативно значење које се само по себи намеће је да се милитаризација и интервенционистичка политика не узимају здраво за готово чак ни унутар државног репресивног апарата, поготово имајући у виду да су војници као пуки извршиоци наређења такође виктимизовани тим истим борбеним операцијама у којима учествују, јер често гину, постају инвалиди или психички обољевају. Тајновита природа тог вандалског чина може да означава и моралну расплућеност војника, који су разапети између жеље за остварењем егзистенцијалне сигурности, коју у рецесионим временима даје ангажман у војсци, и урођене мирољубивости и нормалне тежње за афирмативним вредностима у животу.

[73] Banksy, нав. дело, pp. 230–231.

Закључак: рехуманизација кроз вандализацију неолибералне епистемолошке хегемоније

Бенкси би на овом месту вероватно штуро закључио у препознатљивом ироничним маниру, као што је то већ учинио 2011. године на улицама Лондона, исписујући следеће: „Када би графити ишта могли да промене, ставили би их ван закона".[74] Уколико по страни оставимо неизбежан спор проистекао из различитих научних и свакодневних схватања „промене", ова анализа упућује на потврдан одговор, наравно узет у условном смислу. Испитивање сплета денотативних и конотативних значења Бенксијевих радова са ратном тематиком показује да они поседују субверзивни епистемолошки и еманципаторски потенцијал за дискредитацију доминантних наратива насталих у склопу званичне производње знања о рату као феномену светске политике. Будући да је одавно етаблиран у популарној култури, носи у себи разрађену критичку рефлексију о универзалним проблемима савременог друштва и глобално је праћен посредством друштвених медија, Бенксијев антиратни опус, обликован снажним артивистичким опредељењем, на утицајан начин је укључен у процес (ре)продукције друштвених значења о стварности светске политике.

У критици тесне повезаности неолибералних казнених експедиција и максимализације профита мултинационалних корпорација и војне индустрије и у указивању на штетне последице рата на свакодневни живот обичног човека, Бенкси је у значајној предности у односу на проказане *mainstream* медије, јер то чини на начин пријемчив обичним људима. Бенкси се духовитим и луцидним коментарима обзнањеним у стенсилима прикључује дијалогу између демоса и власти о светској политици и то не као претенциозни псеудоинтелектуални коментатор свог доба, него као „један од нас". Анализирана значењска језгра у антиратном делу укупног Бенксијевог опуса отелотворена су у упадљивим ликовима и сценама једноставних естетско-графичких решења, па се посматрач лакше асоцијативно повезује са значењима ауторове поруке и препознаје његов позив да се укључи и да им придода властито значење. Утолико се и разигран Бенксијев хумор – ма колико некада био црн или апсурдан – може разумети у функцији осигурања лакше пријемчивости значења његових порука. Кроз смех постајемо отворенији за интеракцију са основном поруком која можда доводи у питање нашу личну перспективу, стварајући двослојно искуство које подстиче и уживање и размишљање. Субверзиван епистемолошки потенцијал Бенксијевог антиратног опуса се огледа у снажном подстицају упућеном делу становништва који не посећује галерије и музеје да размисли и разговара о контроверзним по-

[74] Реч је о парафрази старог анархистичког слогана Еме Голдман – „Ако би гласање ишта могло да промени, ставили би га ван закона". Наведено према: *The World of Banksy*, 1 March 2026, https://theworldofbanksy.de/multimediaguide/en/portfolios/if-graffiti-changed-anything-2/.

следицама неолибералних империјалних ратова, који подједнако виктимизују становништво глобалне периферије и маргинализоване слојеве западних друштава. У околностима када нова поколења у постиндустријским полиархијама краси став политичке апатије, провокативан Бенксијев критицизам одише још већом важношћу, јер настоји да тргне демос из летаргије и у њему оживи страст за критичким размишљањем.

Могло би се рећи да је капитализам већ одавно узвратио ударац Бенксијевој систематичној и доследној критици и то, такорећи, насилном монетизацијом његових радова на тржишту уметнина. Радови су фактички скидани (крадени) из јавног простора да би постали део приватних или галеријских колекција намењених продаји, док су поједини радови легитимно откупљивани од власника имовине на којој је Бенкси инсталирао стенсиле.[75] На пример, власник једног штанда у Лондону продао је зид дрвеног киоска на којем је био урађен графит *WHAT*? за хиљаду фунти, који је потом био препродат за 250.000 фунти.[76] Мада никада није хтео да потврди ауторство тих уличних артефаката, Бенкси је заправо сам ушао у галеријске просторе и остварио огромне износе у продаји својих дела на платну, принтова и инсталација створених управо за ту сврху.[77] Ипак, како оцењује Сабрина Детурк (Sabrina DeTurk), говорити о Бенксијевом ефекту, било да се посматра као позитиван или негативан развој догађаја, у контексту рата, политичких превирања и губитка живота може изгледати као тривијализација важне улоге коју је улична уметност одиграла у ослобађању гласова људи Блиског истока током времена грађанских револуција и промена.[78] Посматрано са критичко-теоријског становишта, крајња сврха научног сазнања није само целовито разумевање рата у контексту његове улоге у одржању механизама доминације и репресије, већ ослобађање од политичких структура променом друштвене стварности. Било би илузорно очекивати да, ма колико естетски успела, популарна дела уличне уметности непосредно изазову политичке и друштвене промене. Еманципаторски субверзивни потенцијал Бенксијевог антиратног стваралаштва огледа се заправо у новом пољу јавне критичке рефлексије о сврсисходности и моралној вредности рата као средства спољне политике, које оно отвара како би се избегао бучан *mainstream* медијски „шум" усмерен против аргументованог информисања обичног грађанина и развоја његових способности критичког мишљења. Значењско језгро антиратног Бенксијевог стваралаштва открива еманципаторски потенцијал довољан да послужи и као неконвенционално визуелно учило у универзитетским наставним програмима прикладно за дубље разумевање светске политике и њених разноликих утицаја на свакодневицу.

[75] Ellsworth-Jones, W., нав. дело, p. 11.
[76] Исто.
[77] Исто, pp. 13–17.
[78] Videti opširnije argumentaciju u: DeTurk, S. (2015) The "Banksy Effect" and Street Art in the Middle East, *Street Art and Urban Creativity*, 1 (2), pp. 22–30.

ЛИТЕРАТУРА:

Armstrong, S. (2019) *Street Art*, London: Thames & Hudson.

Artsy, 23 February 2026, https://www.artsy.net/artwork/banksy-kids-on-guns-38.

Bacharach, S. (2015) Street Art and Consent, *The British Journal of Aesthetics*, 55 (4), pp. 481–495.

Baird, J. A. and Taylor, C. Ancient graffiti, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 17–26.

Baldini, A. L. (2022) What Is Street Art? *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 59 (1), 1–21.

Banksy (2006) *Wall and Piece*, London: Century.

Banksy in Ukraine, November 2022: A Journey of Art, Resistance, and Silent Defiance, *Banksy Explained*, 17 February 2026, https://banksyexplained.com/banksy-in-ukraine-november-2022/.

Banksy Unofficial, 14 February 2026, https://banksyunofficial.com/2017/04/17/barely-legal-the-first-big-us-show-september-2006/#jp-carousel-1716.

Blanché, U. (2015) Street Art and related terms: Discussion and working definition, *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 1 (1), pp. 32–39.

Brighton, S. Critical war studies, in: *Routledge Handbook of Critical International Relations*, ed. Jenny Edkins (2019), Oxon & New York: Routledge, pp. 129–142.

Cresswell, T. Night Discourse: Producing/Consuming Meaning on the Street, in: *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*, ed. Fyfe N. (1998), London and New York: Routledge, pp. 268–278.

Dahlgren, P. (2013) *The Political Web: Media, Participation and Alternative Democracy*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

DeTurk, S. (2015) The "Banksy Effect" and Street Art in the Middle East, *Street Art and Urban Creativity*, 1 (2), pp. 22–30.

Devetak, R. (2018) *Critical International Theory: An Intellectual History*, Oxford: Oxford University Press.

Diehl, C. (2021) *Banksy: Completed*, Cambridge (MA) & London: MIT Press.

Duncombe, S. (2016) Does It Work?: The Æffect of Activist Art", *Social Research: An International Quarterly*, 83 (1), pp. 115–134.

Elias, N. (2000) *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Malden (MA): Blackwell Publishing.

Ellsworth-Jones, W. (2025) *Banksy's lost works: On the trail of his vanishing street art*, London: Batsford.

Enloe, C. (1990) *Bananas, Beaches & Bases: Making Feminist Sense of International Politics* [2nd edition], Oakland: University of California Press.

Farthing, R. (2010) The Politics of Youthful Antipolitics: Representing the "Issue" of Youth Participation in Politics, *Journal of Youth Studies*, 13 (2), pp. 181–195.

Ferrell, J. (1996) *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston (MA): Northeastern University Press.

Foster, M. (2006) Your World Today, *CNN*, 5 February 2026, http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0612/04/ywt.01.html.

Foucault, M. (1995 [1978]) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.

Foucault, M. (2003) *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–76*, New York: Picador.

Galimberti, U. (2018) *Mitovi našeg vremena*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Germain, J. Banksy Reveals Seven Murals Throughout War-Torn Ukraine, *Smithsonian Magazine*, 16 November 2022, 17 February 2026, https://www.smithsonianmag.com/smart-news/banksy-unveils-mural-in-ukrainian-town-attacked-by-russian-forces-180981130/.

Gill, S. (1995) Globalisation, Market Civilisation, and Disciplinary Neoliberalism, *Millenium: Journal of International Studies* 24 (3), pp. 399–423.

Gough, P. Banksy: What's the fuss and why does it matter?, in: *Humanities, Arts and Social Sciences: It's Everyone's Business*, ed. Joseph M. Siracusa (2017), Abingdon: Routledge, pp. 1–13.

Grayson, K, Davies M. and Philpott, S. (2009) Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum, *Politics*, 29 (3), pp. 155–163.

Grizon, P. Dete, u: *Rečnik simbola*, uredili Ševalije, Ž. i Gerbran, A. (2009), Novi Sad: Stylos Art i IK Kiša, str. 153–154.

Grovier, K. (2024) *How Banksy Saved Art History*, London: Thames & Hudson.

Guarda, M. and Stannard, E. Banksy in Ukraine: An anti-war act through art, *The Boar*, 24 January 2023, 17 February 2026, https://theboar.org/2023/01/banksy-in-ukraine-an-anti-war-act-through-art/.

Hall, S. Encoding, Decoding, in: *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During (2001), London and New York: Routledge, pp. 507–517.

Hell and Earth, *Facebook*, 12 February 2026, https://www.facebook.com/hellandearth/photos/war-fuelbanksy/4864034813711438/

Intondi, V. Keith Haring's "Public Art for a Public Purpose" galvanized disarmament, *Nuclear Times*, 14 August 2025, 10 February 2026, https://www.nucleartimes.com/keith-haring/.

Iveson, K. (2010) Graffiti, Street Art and the City, *City* 14 (1–2), pp. 25–32.

Jenkins, H., Peters-Lazaro, G. and Shresthova, S. (2020) *Popular Culture and the Civic Imagination*, New York: New York University Press.

Jones, R. W., ed. (2001), *Critical Theory and World Politics*, Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Jones, T. (1979) *Monthy Phyton's Life of Brian*, London: HandMade Films & Phyton (Monty) Pictures.

Lennon, J. (2021) *Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification*, Chicago: University of Chicago Press.

Loader B. D., ed. (2007), *Young Citizens in the Digital Age: Political Engagement, Young People and New Media*, New York: Routledge.

Marcovitz, H. (2020) *The Art of Graffiti*, San Diego (CA): ReferencePoint Press.

Mouffe, C. (2000) *The Democratic Paradox*, London: Verso.

Mouffe, C. (2013) *Agnostics*: *Thinking the World Politically*, London: Verso.

Parry, N. Well-known UK graffiti artist Banksy hacks the wall, *The Electronic Intifada*, 2 September 2005, 22 February 2026, http://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733.

Pavoni, A., Zaimakis, Y. and Campos, R. Introduction: Political Graffiti in Critical Times, in: *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*, eds. Campos, R., Pavoni, A., and Zaimakis Y. (2021), New York: Berghahn Books, pp. 1–28.

Pensky, M. A. War and Critical Theory, in: *War and Literature*, eds. Anders Engberg-Pedersen and Neil Ramsey (2023), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 67–84.

Pitti, I. (2018) *Youth and Unconventional Political Engagement*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pitts, F. H. (2024) New cold war or "world civil war"? *Wertkritik* and the critical theory of capitalism in an age of conflict, *European Journal of Social Theory* 27 (4), pp. 579–601.

Radosevic, LJ. Graffiti, Street Art, Urban Art: Terminological Problems and Generic Properties, in: *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, ed. Koos, L. (2013), Leiden: Brill, pp. 1–13.

Roach, S. C., ed. (2008), *Critical Theory and International Relations: A Reader*, New York & London: Routledge.

Schacter, R. Graffiti and street art as ornament, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 141–157.

Shaw, A. Banksy in Ukraine: Seven new works appear in war-torn sites, *The Art Newspaper*, 14 November 2022, 22 February 2026, https://www.theartnewspaper.com/2022/11/14/banksy-in-ukraine-seven-new-works-appear-in-war-torn-sites?utm_source=CNN&utm_medium=article.

Sohn-Rethel, A. (2020) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*, Leiden: Brill.

Sotheby's, 15 February 2026, https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/banksy/have-a-nice-day

Stahl, J. (2009) *Street Art*, Potsdam: H. F. Ullmann.

Stevens, S. Banksy Terrorises Museums and Galleries, *Get a Banksy*, 15 March 2020, 17 February 2026, https://www.getabanksy.com/blog-get-a-banksy/banksy-terrorises-museums-and-galleries.

The Segregation Wall, Palestine, 2005, *Banksy Explained*, 22 February 2026, https://banksyexplained.com/the-segregation-wall-palestine-2005/.

Turajlić, A. (2018) Grafiti ili ulična umetnost, *Kultura*, 159, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 318–326.

The World of Banksy, 1 March 2026, https://theworldofbanksy.de/multimediaguide/en/portfolios/if-graffiti-changed-anything-2/.

Victoria and Albert Museum, 17 February 2026, https://collections.vam.ac.uk/item/O114068/americans-working-overhead-sticker-banksy/.

Visconti, L. M., Sherry Jr., J. F., Borghini, S., and Anderson, L. (2010) Street Art, Sweet Art? Reclaiming the "Public" in Public Place, *Journal of Consumer Research* 37 (3), pp. 511–529.

Waltz, K. N. (2001) *Man, the State, and War: A Theoretical Analysis*, New York: Columbia University Press.

Weldes, J. and Rowley, C. So, How *Does* Popular Culture Relate to World Politics?, in: *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*, eds. Caso F. and Hamilton C. (2015), Bristol: E-International Relations Publishing, pp. 11–33.

Wilkes, E. Banksy unveils new anti-war artwork in London – before being "stolen" just an hour later, *New Musical Express*, 22 December 2023, 11 February 2026, https://www.nme.com/news/music/banksy-unveils-new-anti-war-artwork-in-london-before-being-stolen-just-an-hour-later-3562877.

Wooster Collective, Rules of the game, in: *Trespass: A History of Uncommissioned Art*, ed. Seno E. (2015), Köln: Taschen, pp. 20–47.

Арон, Р. (2001) *Мир и рат међу нацијама*, Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Волц, К. (2008) *Теорија међународне политике*, Београд: Центар за цивилно-војне односе и Alexandria Press.

Миљковић, В. Д. (2019) Графити као израз бунта, *Култура*, 163, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 176–192.

Srđan T. Korać

Institute for Political Studies, Belgrade

DECODING WORLD POLITICS THROUGH STREET ART

SUBVERSIVE POTENTIAL OF BANKSY'S CRITIQUE OF WAR

Abstract: The paper explores the semantics of street art in the context of its subversive epistemological and emancipatory potential for challenging dominant legitimised narratives created as part of the official production of knowledge about war, as a means of new imperial i.e. neoliberal foreign policies. Banksy's anti-war street art is analysed as a popular and subversive example that challenges official war narratives. This analysis is grounded in the critical theory of international relations, which seeks emancipation and advocates for the elimination of war through intellectual and moral advancements in world politics. The author conceptualises war as an optimal means to maintain the (neo)liberal international order in the ongoing crisis of late capitalism, and a key driver that strengthens the mechanisms of dominance established on the battlefields and extended over the entire society. The analysis has been carried out in two methodological steps: firstly, a description of the explicit construction of meaning is given, and secondly, connotative meanings are interpreted. The author has first examined Banksy's anti-war works with narratives that expose the nature of imperial war enterprises as regular means of foreign policy that are instrumentalised for maximising the profits of multinational corporations and the military-industrial complexes. The second part of the analysis has focused on Banksy's works that criticise the harmful long-term consequences of war on everyday life of ordinary people. In the third part, the author has delved into Banksy's reflection on plausible paths of escaping the labyrinth of war. The author has concluded that the core meaning of Banksy's oeuvre dedicated to war criticism reveals an emancipatory potential sufficient to stimulate anti-war reflection, public debate and civil action, also providing a sort of unconventional visual educational tool suitable for a deeper understanding of world politics.

Key words: *war, world politics, critical theory, street art, artivism, Banksy*