

Karolina Wilczyńska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-2463-5313

Arek Pasożyt

Obrazy idą na strajk – o strategii artystycznej Arka Pasożyta

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

<http://doi.org/10.61269/WVIJ5104>

Od 2016 roku nastąpiła wyraźna mobilizacja usieciowionych globalnie praktyk artystycznych (Nowak) zorientowanych na dokonanie serii politycznych zmian, która zaczęła się załamywać około 2020 roku. Występujące równoległe ruchy kontestacyjne rozwijały się od zainicjowania motywowanych poczuciem sprawczości masowych protestów obywatelskich – odbywających się w obronie praw kobiet, jak również przeciw zinstytucjonalizowanemu rasizmowi czy działaniom rządów ograniczających prawa człowieka – przez agresywną odpowiedź władz w postaci aresztowania między innymi Tanii Bruguery za krytykę kubańskiego rządu czy uczestniczek Pussy Riot za manifestacje antyputinowskie, i kończyły się wypaleniem spowodowanym kryzysem ekonomicznym i pandemicznym (który skutecznie przerwały m.in. Water Revolution w Hongkongu i protesty w Białorusi). Zaostrzona reakcja władz i pogłębiający się wielopiętrowy kryzys globalny wywołały poczucie niemocy, spowodowane niemożliwością przełożenia postulatów ruchów społecznych na zasadniczą zmianę dyskursu politycznego. Oznacza to, że w 2023 roku sztuka jako aktywistyczne narzędzie funkcjonowała w momencie głębokiego rozkładu instytucji publicznych, spowodowanego kryzysem późnego kapitalizmu, którego totalna estetyzacja i spektakularyzacja życia w ogóle, wzmocniona rewolucją cyfrową, przenika każdy aspekt egzystencji, redefiniując również samą sztukę i jej emancypacyjny potencjał w ramach wspólnoty zgromadzenia czy protestu. Analizując serię *Obrazów strajkujących* Arka Pasożyta jako studium przypadku działalności artystycznej, chcemy zwrócić uwagę na współczesne wyzwania, uwikłania i możliwości stojące przed sztuką rozumianą jako narzędzie politycznej zmiany w tym szczególnym momencie pogłębiającego się, wielopiętrowego kryzysu neoliberalnej hegemonii.

Totalną estetyzację i spektakularyzację życia w ogóle odnosimy do krytyki współczesnego kapitalizmu rozbudowanej na pismach Waltera Benjamina i Guya Deborda. Estetyzacja i spektakl to mechanizmy, które stosunek rynkowy ustanawiają podstawowym dla ludzkiej i nieludzkiej egzystencji, urzeczywistniając model



Strajkująca dama z lasiczką, 2018,
Czarny Piątek / Czarny Protest / Strajk
Kobiet, Warszawa, 23.03.2018.
Fot. archiwum artysty

kapitalistyczny poprzez nieustanne zapośredniczanie go w codziennej wizualności. Rewolucja cyfrowa zintensyfikowała opisywane przez nas doświadczenie estetyzacji codzienności, które nie tylko prowadzi do alienacji od życia społecznego i środków produkcji, ale również stan tejże alienacji czyni dla jednostki niedostrzegalnym (Szentpéteri 88). Owe mechanizmy czynią system kapitalistyczny odpornym na generowane przez niego kryzysy poprzez estetyzację apokalipsy, która ukrywa, że system ten od dawna nie działa, utrzymując go w zombi-egzystencji (Harman 12). Przywołaną niepewną kondycję współczesności nowojorski artysta i aktywista Gregory Sholette określa jako „niereczywistość” (*unreality*) lub „nieteraźniejszość” (*unpresent*), w której stan permanentnego kryzysu poprzez totalną estetyzację jest normalizowany w katastroficznym odczuwaniu codzienności, bez obietnicy powrotu do przed-kryzysowej-normalności, jak również bez alternatywnej wizji przyszłości (145). Kryzys politycznej wyobraźni, jak również niemoc artykulacji nowego porządku politycznego wiążą się jednocześnie z intensywnym ożywieniem aktywistycznych eksperymentów artystycznych, które próbują ten stan – określający również pole ich możliwych działań – przekroczyć. *Obrazy strajkujące* są w tym kontekście o tyle interesujące, że ich obecność w przestrzeni publicznej naznaczona jest przez dwa – zasadnicze dla polskich praktyk emancypacyjnych – momenty. Otóż obrazy Pasożyta pojawiają się na przełomie roku 2017 i 2018, w czasie wzmożonego „momentu populistycznego” (Mouffe 17), który na fali Czarnych Protestów i obywatelskiej mobilizacji oferował nadzieję na dokonanie zmian politycznych oraz radykalizację demokracji. Drugi moment, moment zerwania, ustanowił rok 2020, kiedy nadzieje związane z lewicowym populizmem upadły wraz z wprowadzeniem zakazu aborcji, zrywającym z dotychczasowym i tak ograniczającym prawa kobiet kompromisem w tej sprawie. Momenty te oczywiście z zasady są w demokracji „ulotne” – jak określa to Judith Butler (21) – i niemożliwe jest, aby w ramach chwilowej wspólnoty protestu osiągnąć trwale zmiany. Nie na tym polega polityczna manifestacja mnogiej

performatywności, czyli współzależności w działaniu (wytwarzania wspólnoty i bycia w niej wytwarzanym). Zgadza się z Butler, że prekarność ciał, ciągle znikanie i wytwarzanie zgromadzenia z jego prawem do pojawiania się to sytuacja o dużym potencjale emancypacyjnym (66). Sądzą jednak, że obecnie samo prawo do pojawiania się jest zagrożone i przy jednoczesnym uznaniu prekarności należy wytworzyć dla niej zupełnie odmienne od istniejących struktury wsparcia. Doprowadziło to do konieczności przemyślenia na nowo nie tylko roli sztuki jako narzędzia aktywistycznego, ale również opracowania nowej utopii, będącej alternatywą dla dotychczasowego demokratycznego porządku społecznego i zombi-kapitalizmu.

Sztukę uprawianą jako aktywizm uznajemy za odłam szerszego zjawiska praktyki społecznej, której działania skupiają się na negocjowaniu istniejącego porządku społecznego i redystrybucji tego, co filozof Jacques Rancière określa „dzieleniem tego, co doświadczalne”, ustanawiającym polityczne sensorium z określonymi formami doświadczenia rzeczywistości (69). Sztuka jako aktywizm różni się od sztuki zaangażowanej społecznie tym, że przy użyciu wszelkich możliwych środków i mediów artystycznych skupia swoje działania na bezpośrednim manifestowaniu oraz artykulacji politycznego i krytycznego stanowiska w przestrzeni publicznej, naciskając na instytucje, korporacje i reprezentantów władzy w celu dokonania zmiany w dotychczas prowadzonej przez nich polityce. Z kolei drugi odłam praktyki społecznej skupia się przede wszystkim na budowaniu wspólnoty, której interesy niekoniecznie muszą się odnosić do oficjalnej polityki wielkich podmiotów. W ostatnich latach wielu badaczy – jak Boris Groys czy Peter Weibel – zwracało uwagę na pojawienie się i wzmożoną intensyfikację artystycznych działań będących wynikiem mariażu sztuki i aktywizmu, co według nich miałyby być wyjątkowe dla XXI wieku. Choć zgadzamy się, że charakter sztuki w służbie aktywizmu w ostatnich dwóch dekadach nabral szczególnego statusu, to chcemy wyraźnie zaznaczyć, że jest to zjawisko historyczne. Oznacza to, że sztuka aktywistyczna regularnie działa w historii sztuki jako swoista usterka (Charnley) czy zakłócenie (Jakubowicz and Załuski 341) – na co wskazuje w swej polemice z Groyssem Sholette, przypominając między innymi o zniszczeniu kolumny Vendôme przez Gustave’a Courbета, o działalności sytuacionistów czy kontrkultury lat 60. XX wieku – oraz że ustanawia się w ciągłym napięciu i dialogu do wcześniejszych strategii, haseł i politycznego sensorium. Charakteryzowane napięcie warunkuje wewnętrzną dynamikę i kolejne przekształcenia sztuki aktywistycznej, co wymaga również nieustannej teoretycznej aktualizacji tego zjawiska. Kolejnym aspektem definicji sztuki aktywistycznej, który chcemy pogłębić, jest często domniemanie obiektywna i zewnętrzna względem krytykowanego status quo pozycja podmiotu, który wykorzystuje sztukę jako narzędzie do dokonania politycznej zmiany. Uważamy, że relacja ta jest zawsze uwikłana w aktualne sensorium polityczne i przez nie warunkowana. Zachodni artystyczny aktywizm lat 60. i 70. XX wieku operował własnymi strategiami, które w kolejnych dekadach niejednokrotnie zostały urynkowane lub rozbrojone przez działania muzeów w ten sposób, że zastosowana dzisiaj formuła wobec podobnych postulatów nie tylko nie działa, ale bywa, że legitymizuje status quo. Sądzą zatem, że historyczność (rozumiana jako ciągle powracająca, zmieniająca się i będąca ze sobą w nieustannym napięciu) potrzeba „totalnej emancypacji” i „historycznej sprawczości” [Sholette 151], lokalność (określona przez doraźność konkretnej sprawy politycznej,

położenie geograficzne, jak również przez aktualne polityczne sensorium) i uwikłanie (rozumiane jako postępujące historycznie splątanie sztuki – również aktywistycznej – z mechanizmami rynkowymi) są konstytutywne dla kształtowania, oddziaływania i rozumienia sztuki jako aktywizmu.

W tak zarysowaną siatkę pojęciową sztuki jako aktywizmu chcemy wprowadzić kategorię artywizmu, która zawęży i doprecyzuje powyższe rozważania. Przywołaną kategorię rozumiemy jednocześnie jako symptom neoliberalnej hegemonii oraz strategię sztuki aktywistycznej XXI wieku. Uważamy, że artywizm wynika z totalnej estetyzacji i spektakularyzacji życia w ogóle oraz z kryzysowej kondycji „nieterażniejszości” późnego kapitalizmu, która warunkuje aktualne polityczne sensorium i sprawia, że gest polityczny jest zawsze gestem estetycznym, co działa również odwrotnie. Uwikłanie w kapitalizm każdej aktywności, zarówno politycznej, jak i artystycznej, nie jest dziś poddane negocjacji, ponieważ jest sytuacją zastaną, w której muszą operować artywiści i artystki. W tak wyznaczonym horyzoncie artywizm jest ambiwalentną hybrydą, która przy całej swojej deklarowanej krytyczności, przez eksploatację wizualnej formy, staje się łatwa do urynkwienia i zinstytucjonalizowania – poprzez płatne kursy, hashtagi promujące markę artysty/artystki, wystawy na biennale, zyski ze sprzedaży sztuki oraz powstające artystyczne działy przy dużych instytucjach kultury, takich jak na przykład Guggenheim Museum. Sholette w swojej najnowszej książce opisuje ruch od rozumienia sztuki jako aktywizmu (*art as activism*) – charakterystyczny dla lat 70. i 90. XX wieku – do aktywizmu jako sztuki (*activism as art*) typowego dla XXI wieku. Artywizm byłby zatem pewnym stanem, w jakim znajduje się dzisiejszy aktywizm, który zmuszony jest działać przede wszystkim wizualnie na kapitalistycznym polu minowym. Artywizm, poprzez swoje stricte formalne korzenie, staje się frontem wizualnym aktywizmu, a także jest tą odsłoną aktywizmu, która ma szansę się samofinansować właśnie dzięki pozaaktywistycznej sieci podaży i popytu. Chcemy zaznaczyć, że ta wysoce ambiwalentna sytuacja nie tylko może być wykorzystana subwersywnie, ale według Groysa – dzięki takim właściwościom estetyzacji jak „odfunkcjonalizowanie” – stwarza warunki do przeprowadzenia skutecznych, rewolucyjnych zmian, co prowadzi do artywizmu jako strategii świadomie wykorzystywanej przez twórców i twórczynię (Groys). Stawiamy bowiem tezę, że to właśnie z racji swojej hybrydyczności oraz uwikłania w porządek hegemoniczny artywizm posiada subwersywny potencjał emancypacyjny, mogący zdemontować istniejący system i pobudzający polityczną, utopijną wyobraźnię do tworzenia innego porządku. Dla *Obrazów strajkujących* Pasożyta dialektyka uwikłania i emancypacji jest kluczowa.

Obrazy strajkujące

Jak wskazuje Pasożyt, *Obrazy strajkujące* powstały w odpowiedzi na aktualne protesty, demonstracje oraz ruchy społeczne w przestrzeni publicznej, które były skierowane przeciw polityce rządów Prawa i Sprawiedliwości (będącej w wielu kwestiach przedłużeniem i pogłębieniem polityki poprzednich rządów Platformy Obywatelskiej). Chcąc zaangażować się aktywistycznie jako artysta, Pasożyt zaczął brać udział w ulicznych protestach, spacerach powstrzymujących działalność łowiecką czy jednoosobowych strajkach, używając w tym celu własnej twórczości. Omawiane obrazy tworzone są przez niego od początku 2018 roku, w ramach cyklu *Malarstwa pasożytniczego* – który powstaje



Dość, 2020, Czarny spacer, Toruń, 6 listopada 2020 r. Fot. Ewelina Grabowska

na pracach nie jego autorstwa, oryginałach anonimowych twórców bądź reprodukcjach znanych dzieł sztuki – i wyróżniają się tym, że tworzone są na potrzeby konkretnych manifestacji oraz towarzyszą artyście w jego aktywistycznej działalności. Już sam tytuł serii sugeruje konstytutywną dla artywizmu ambiwalencję poprzez nadanie obrazom/towarom podmiotowości politycznej i prawa do sprzeciwu. Wykorzystując reprodukcje takich dzieł sztuki, jak *Dama z lasiczką* Leonarda da Vinci, *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki czy ikony religijne, do zakomunikowania politycznego stanowiska, artysta uruchamia grę pomiędzy statusem dzieła sztuki jako: obiektu wyjątkowego, nośnika tradycji, obrazu-towaru, o którym wspominał Łukasz Zaremba jako o fetyszycacji artefaktów artystycznych (103). Nie da się pominąć kontekstu transparentu, politycznego agenta i wreszcie mema, co problematyzuje rolę sztuki w akcie politycznego protestu.

Reprodukcje dzieł sztuki Pasożyt symbolicznie wyjmując z ich muzealnego, instytucjonalnego kontekstu – utrzymującego ich status obrazu-towaru – po to, aby mogły zakwestionować swoją dotychczasową pozycję uwarunkowaną przez system kapitalistyczny oraz narzuconą przez świat sztuki ekonomię wartości i w ramach akcji bezpośredniego protestu stać się politycznym transparentem. Kiedy Groys pisze o współczesnym artywizmie, wskazuje na fakt, że jest on zaplątany w dwa sprzeczne poziomy estetyzacji: projektowy i jego przeciwieństwo, artystyczny. Estetyzacja rozumiana jako design poprawia dane narzędzie, próbując uczynić je atrakcyjniejszym dla użytkownika (Groys). Z kolei estetyzacja artystyczna oznacza defunkcjonalizację tego narzędzia, gwałtowne unieważnienie jego praktycznej użyteczności i wydajności. W kontekście sztuki politycznej celem estetyzacji jako projektowania jest zatem poprawa statusu quo, uczynienie go lepszym w istniejącej (neoliberalnej) formie, podczas gdy estetyzacja artystyczna uważa status quo za nieudany. Istniejący, kapitalistyczny porządek hegemoniczny postrzega jako niemającego już nic do zaoferowania trupa, którego zombi-egzystencji nie ma sensu poprawiać. Groys zaznacza więc, że defunkcjonalizując status quo, sztuka aktywistyczna zwiastuje jego nadchodzący rewolucyjny przewrót, operując jednocześnie już w porewolucyjnym porządku (Groys). Pasożyt gra tymi sprzecznymi poziomami estetyzacji, pozbawiając najpierw funkcji dzieła sztuki jako obiektu muzealnego przeznaczonego do kontemplacji, generowania kapitału instytucji i multiplikacji swojej towarowej obrazowości, poprzez ingerencję w jego oryginalny wizerunek. Przemalowując reprodukcję, artysta symbolicznie odziera ze swojej funkcji dzieło sztuki, które zostaje sprowadzone do roli obrazu bezużytecznego, rzeczy martwej, wieszcząc tym samym katastrofę dotychczasowej kulturalnej produkcji, która została w pełni podporządkowana utrzymywaniu przy życiu zombi-kapitalizmu. Kiedy jednak artysta zabiera tak odarty z funkcji obraz na protest, ten zamienia się w polityczny transparent. Warto odnotować, że to pośmiertne ulepszenie obrazu dokonuje się nie dzięki interwencji samego artysty, tylko dzięki zdolności kolektywnej estetyzacji samego protestu. Jak zauważa Zaremba, obraz nie jest wyłącznie pochodną zewnętrznych wobec niego zjawisk, ale sam działa jako nośnik wartości i idei (248–250). Obraz strajkujący nie sprowadza się zatem do przedmiotu osadzonego w praktykach społeczno-politycznych, ale sam w sobie jest propozycją praktyki – obrazu jako czasownika. Taki obraz-proces przechodzi transformację z martwego kontekstu muzealnego do performatywnego aktu włączenia w ruch społeczny, nabierając idei politycznych w trakcie wspólnotowego bycia w przestrzeni protestów i demonstracji. W zalewie często

ad hoc wykonanych transparentów i obiektów sprzeciwu strajkujący obraz staje się jednym z nich, staje się częścią tej rzeczywistości i stara się ją zmieniać. Należy zauważyć, że przyłączając się do masowej manifestacji ze swoimi obrazami, artysta pozwala na ich symboliczne poprawianie i doskonalenie przez kolektywne ciało wspólnoty. W tym momencie najpełniej ujawnia się opisywany przez Butler performatywny charakter zgromadzenia, które przez sieć relacji, gesty i mnogość ciał wchodzących w relację z obrazem dokonuje artystycznego gestu przechwycenia. Opisywana praktyka sugeruje, że w wyobrażonej, porewolucyjnej rzeczywistości to kolektywne ciało będzie budować nowe polityczne sensorium, a sztuka będzie tego procesu aktywnym podmiotem.

W samej swej istocie *Obrazy strajkujące* są zatem działaniem samozaprzeczalnym. Artysta wykorzystuje tradycyjnie rozumianą sztukę, aby pokazać, że ta jest nie tylko naga, ale również martwa. Według Sholette'a sztuka jest „naga”, ponieważ została pozbawiona swojej tradycyjnej autonomii, romantyczności i wolności, pozostawiając świat artystyczny w pełni podporządkowany mechanizmom rynkowym i neoliberalnej racjonalności. Według Pasożyta sztuka jest martwa, ponieważ jej funkcja w instytucjonalnym obiegu podporządkowana jest w pełni podtrzymywaniu rynkowej egzystencji zombi-kapitalizmu. Dopiero w kolektywnym, politycznym i potencjalnie rewolucyjnym geście wyznaczana jest nowa funkcja dla sztuki bądź czegoś, co pojawi się po sztuce.

Dama z lasiczką

W kolejnym fragmencie przyjrzymy się poszczególnym obrazom strajkującym, których artystyczne manifestacje wiążą się z odmiennymi postulatami i problemami, warunkującymi dialektykę uwikłania i emancypacji. Pierwszy swój obraz strajkujący, *Damę z lasiczką*, Pasożyt zabrał na dwie, odmiennie w charakterze i politycznej intencji, akcje. Na masowe protesty feministycznego ruchu obywatelskiego organizowane w różnych miastach w obronie praw kobiet, których celem było wywieranie nacisku na rząd, oraz na zdecydowanie niemassowe spaceru antyłowieckie, których celem było doprowadzenie do przerwania polowań na dziką zwierzynę. Poddamy analizie zmieniającą się funkcję obrazu w tych dwóch różnych kontekstach.

Rozpoczynająca serię obrazów strajkujących akcja miała miejsce 17 stycznia 2018 roku w Toruniu podczas kolejnej fali Czarnych Protestów organizowanych przez Ogólnopolski Strajk Kobiet. Pasożyt przygotował na nią obraz w postaci przemalowanej reprodukcji *Damy z lasiczką*. Pierwsza fala protestów odbyła się we wrześniu 2016 roku w odpowiedzi na odrzucenie przez Sejm RP projektu ustawy „Ratujmy kobiety” oraz wobec skierowania w tym samym czasie do prac komisji projektu „Stop aborcji”. Wówczas stało się jasne, że Prawo i Sprawiedliwość swoje sensorium polityczne budować będzie na konserwatywnym i patriarchalnym wykluczeniu. Poprzez kontrolę praw reprodukcyjnych rząd chciał kontrolować i ograniczać rolę kobiet jako pełnoprawnych, aktywnych podmiotów politycznych. W tym celu promowane były „tradycyjne wartości”, patriarchalny model rodziny i wizerunek kobiety. Kategoria tradycji jawi się zatem jako centralna wartość prawicowego populizmu, dlatego wybór dzieła sztuki dokonany przez Pasożyta nie był przypadkowy. W 2018 roku Skarb Państwa kupił *Damę z lasiczką* od prywatnej fundacji rodziny magnackiej – Fundacji Książąt Czartoryskich. „Transakcja stulecia” była w mediach przedstawiana jako spektakularne wydarzenie podnoszące

prestż polskiej spuścizny kulturowej, przy czym sama wycena i transakcja budziły wiele wątpliwości natury prawnej. Akt przejęcia kolekcji jest charakterystyczny dla polskiej polityki kulturowej prowadzonej przez PiS, w której racja narodowa stawiana była na pierwszym miejscu. W odpowiedzi Pasożyt sam dokonał przechwyty wizerunku damy i ukrywając jej twarz pod kominiarką, uczynił z niej bojowniczkę, która przestała być przedmiotem oglądu męskiego oka oraz spekulacji finansowych. Zasłaniając twarz damie i zabierając ją na ulicę, Pasożyt chciał nadać jej podmiotowość, ale to dopiero energia kolektywnego protestu dopełniła tej transformacji.

Ewa Majewska, pisząc o Czarnych Protestach, wskazuje na istotny moment solidarnościowy, który odsłania inną niż narodowa tradycję obywatelskiego zaangażowania. Ogólnopolską mobilizację społeczeństwa między 2016 a 2020 rokiem w szerszym ujęciu czytamy jako odpowiedź na policyjne zarządzanie reżimem estetyzacji, który skutecznie odpolityczniał emancypacyjne dziedzictwo „Solidarności” i roku 1989 (Majewska 143), polegające na rewolucyjnym i strukturalnym budowaniu nowej polityczności przez grupy wykluczone. Istotnym składowym czynnikiem tego procesu jest ograniczanie roli kobiet w budowaniu „Solidarności” zarówno przez dyskurs neoliberalny, jak i prawicowy. Przejęcie w narracjach historycznych od sprawczości mas do wyjątkowości elit stało się linią populistycznych rozgrywek, które skutecznie odrywały pojęcia solidarności i emancypacji od robotników i kobiet. Skala Czarnych Protestów przypomniła o potencjale emancypacyjnym solidarności rozumianej jako „konsensus wykluczonych”, redefiniującej sensorium polityczne (Dussel 87). Na bazie gestu solidarnościowego i kolektywności strajku *Dama z lasiczką* Pasożyta uzyskała status politycznej manifestacji. Jej pokryta czernią twarz zamieniła wytworną damę zachodniej cywilizacji w bojowniczkę rodem z Pussy Riot. Dama stała się jedną z wielu kobiet, anonimową, pozbawioną indywidualizacji partyzantką, co wiąże się z lewicową tradycją kobiety-bojownicy, posiadającą narzędzia do tworzenia nowego sensorium politycznego i burzenia starego. Istotne jest jednak to, że aktywistycznego komponentu sztuka Pasożyta nabiera w czasie masowego strajku, a nie wyłącznie poprzez autorski gest artystyczny, co pokazuje performatywność zgromadzeń w działaniu – artysta był tylko jedną z wielu osób, która w czasie protestów niosła *Damę z lasiczką*. Tak uzyskany polityczny naddatek artysta następnie wykorzystuje w swoich kolejnych działaniach.

Reprodukcja *Damy z lasiczką* wzięła również udział w spacerach, w czasie których aktywiści konfrontowali się z myśliwymi w ramach Ruchu Antyłowieckiego, między innymi w lutym 2019 roku pod Złotoryą. Co ciekawe, spacerzy antyłowieckie były innego rodzaju akcją bezpośrednią niż masowy protest. Wynika to z faktu, że spacerzy organizowane były poza miastem przez nieliczną grupę osób, której zadaniem było zatrzymanie na danym terenie odstrzału zwierząt przez lokalne koła łowieckie. Jak stanowią przepisy – polowanie nie może odbyć się w obecności osób cywilnych oraz nie można oddać strzału przy osobach trzecich w promieniu stu metrów (Żółciak). Oznaczało to, że pojawienie się obok grupy osób w kamizelkach odbłaskowych uniemożliwiało rozpoczęcie odstrzału. Kiedy zdezorientowani myśliwi próbowali przemieszczać się w inne miejsce, grupa antymyśliwska podążała za nimi. W konsekwencji wywiązywał się swego rodzaju pościg, w czasie którego łowczy próbowali zwieść grupę, blokowali spacerowiczów autami oraz starali się różnymi metodami doprowadzić do sytuacji konfliktogennych po



Populism, 2019, pod toruńskim CSW Znaki Czasu w trakcie otwarcia wystawy Mariny Abramović *Do czysta*, 8 marca 2019 r. Fot. Marek Krupecki

to, aby wezwać policję. Wykorzystanie w tym celu obrazu manipulowało odwołaniem do tradycji narodowej i spuścizny kulturowej, których natura i prawa zwierząt stały się integralną częścią poprzez przetworzenie zastanego obrazu-towaru i domalowanie kominiarki łasiczce, uzyskującej tym sposobem polityczną podmiotowość. *Dama z łasiczką* jest znanym w Polsce obrazem, którego zakup przez państwo był promowany w narracji Prawa i Sprawiedliwości popierającego również koła łowieckie, a także w danym czasie zezwalającego na dodatkowe odstrzały zwierzyny. Kiedy Pasożyt z resztą grupy konfrontował myśliwych z obrazem, jako protestujący nie tylko powstrzymywali polowanie, ale również zmuszali polujących do zauważenia, że działają wbrew tradycji, której sami chcą być depozytariuszami. Artysta ponadto podkreśla, że obraz pełnił funkcję swoistego wentyla bezpieczeństwa, który wytwarzał pretekst do rozmowy o naturze jako istotnej części dóbr wspólnych związanych z bezpośrednim i niesprywatyzowanym kontaktem ze światem przyrody (Federici 17).

Populism

Problematyzującym sam status artywizmu jest kolejny obraz strajkujący Pasożyta zatytułowany *Populism*, powstały na reprodukcji *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, na

której artysta namalował tytułowe hasło. Tym razem obraz został stworzony w celu demonstracji sprzeciwiającej się otwarciu monograficznej wystawy *Do czysta* Mariny Abramović w toruńskim CSW Znaki Czasu w 2019 roku. Organizacja wystawy wzbudziła wówczas liczne kontrowersje nie tylko w związku z kiepskimi warunkami zatrudnienia performerów mających odtworzyć działania Abramović, ale również ze względu na sam status artystki. Otóż performerka słynęła niegdyś ze swojego radykalnego politycznego zaangażowania, a w 2019 roku zdawała się pozostawać głucha na sytuację polskich kobiet, których prawa były ograniczane przez polski rząd Prawa i Sprawiedliwości. Chcąc zwrócić artystce uwagę na zaistniałe kontrowersje, Pasożyt wraz z Dorotą Chilińską, Katarzyną Lewandowską, Lilianą Zeic, Aleką Polis, Moniką Weychert i Moniką Wińczyk wystosowali do Abramović list otwarty, w którym wskazywali na „nierzetelnie i nietransparentnie prowadzoną instytucję, a także lokalną, populistyczną władzę” (Chilińska et al.). List pozostał bez odpowiedzi światowej sławy performerki, która obecnie spienięża swoją wcześniejszą pozycję radykalnej artystki, czym legitymizuje neoliberalną hegemonię i aktualną artystyczno-celebrycką politykę CSW w Toruniu. W trakcie wernisażu wystawy 8 marca Pasożyt pojawił się pod instytucją, strajkując z obrazem *Populism*, co wprost krytykowało prawicowy populizm w ogóle, jak również hipokryzję władz toruńskiego CSW (po osadzeniu na stanowisku dyrektora Wacława Kuczmy) i światowego art establishmentu oraz – jak twierdzimy – wskazywało na populistyczny charakter samego artywizmu. Otóż zauważalny, globalny wzrost populistycznej narracji – reprezentowanej w Polsce między innymi przez politykę PiS – postrzegamy jako symptom, a nie powód rozkładu hegemonii neoliberalnej i kryzysu demokratycznego sensorium politycznego.

Mimo obecności w mediach w roli inwektywy, pojęcie populizmu jest o wiele bardziej skomplikowane i wieloznaczne, do czego Pasożyt odnosi się w swoich akcjach. Na ogólnym poziomie populizm rozumiany jest jako konflikt między niereprezentowanym, pozbawionym praw ludem a elitami, które podtrzymują i wykorzystują ten stan nierówności. Ów konflikt rozgrywany jest przez – często samozwańczych – reprezentantów ludowego interesu, którzy rozumiejąc prawdziwe potrzeby społeczeństwa, realizują własne interesy i manipulują opinią publiczną. W tym ujęciu populizm rozumiany jest zatem pejoratywnie, jako upraszczający obraz rzeczywistości mechanizm zarządzania konfliktem pomiędzy „dobrymi nami” a „złymi nimi”. Jak jednak pokazuje fotografia Pasożyta z akcji sprzed toruńskiego CSW, linia podziału w dzisiejszej Polsce nie jest tak jednoznaczna. Otóż pośrodku kadru widzimy artystę stojącego z uniesionym w rękach obrazem przed centrum sztuki, na którego fasadzie zawieszony jest billboard promujący wystawę *Do czysta* z wizerunkiem Abramović. Po drugiej stronie fotografii, tuż za artystą, znajduje się Krucjata Różańcowa, której uczestnicy wnoszą flagi Polski, chorągwie z wizerunkiem Chrystusa Króla oraz hasła „Obudź się, Polsko, i powrót do Boga”, sprzeciwiając się prezentacji prac artystki, która przez chrześcijańskie prawicowe media została oskarżona o satanizm łącznie z polskimi elitami. Ta wojna społeczno-kulturowa znajduje swój wizualny odpowiednik w *Bitwie pod Grunwaldem*, której podwójne znaczenie wykorzystuje Pasożyt po to, aby zdemaskować dwie pozycje populistyczne. Wyjątkowość tradycyjnie rozumianego obrazu-towaru, jaką symbolicznie reprezentuje obraz Matejki wraz z krytykowanymi przez aktywistów toruńskich praktykami CSW

wskazuje na populizm neoliberalny, który potrzebę ludu interpretuje jako chęć uczestnictwa w artystycznym spektaklu. W tej logice rolą instytucji sztuki jest zaspokajanie tak rozpoznanych potrzeb, stąd organizacja w toruńskim CSW wystaw takich twórców, jak David Lynch, Bryan Adams czy David Cronenberg, które notabene były tłumnie odwiedzane. Przy czym wystawy te, podobnie jak ekspozycja Abramović, nie były kuratorowane przez CSW, tylko wynajęte lub zakupione jako gotowy produkt, który w przypadku *Do czysta* pochłonął około 35% całego budżetu toruńskiej instytucji według słów ówczesnego dyrektora (Kuczma) w kontekście budżetu podmiotowego instytucji (BIP), co nadaje tytułowi wystawy dodatkowe znaczenie. Jednocześnie centrum sztuki przy organizacji innych, mniejszych wydarzeń unikało oferowania honorariów dla twórczyń i twórców oraz nie współpracowało z lokalnym artystycznym środowiskiem aktywistycznym, za cel stawiając sobie odpolitycznienie sztuki. Z kolei Krucjata Różańcowa reprezentuje populizm prawicowy, który za Paulem Taggartem interpretujemy jako konstrukcję opartą przede wszystkim na tradycyjnych i konserwatywnych wartościach. Podmiotem jest w niej cnotliwy lud, wyznający „prawdziwe” wartości i pełniący funkcję depozytariusza moralności przeciwko demonizowanej, wyzbytej zasad elicie (Taggart 92). Tak rozumiany lud jest nierozzerwalnie związany z figurą rdzennej krainy (*heartland*) – ewokowaną w akcji Pasożyta poprzez wykorzystanie *Bitwy pod Grunwaldem* – która zawsze była przez ten lud zamieszkiwana i do niego przynależy (95). W tym ujęciu sztuka przestaje być towarem, a staje się ostoją tradycyjnych wartości oraz narodowym dziedzictwem, wokół których konstruowane jest sensorium polityczne i których obrona wymaga nieustannej mobilizacji ludu do walki. Co ciekawe, stojąc pomiędzy tymi dwoma populizmami z transparentem, Pasożyt umieszcza pomiędzy nimi znak równości. Obie strony działają w oderwaniu od realiów ekonomicznych, które do obecnego wielopiętrowego kryzysu doprowadziły, co pokazuje, jak neoliberalizm i nacjonalizm nawzajem się dopełniają.

Należy zaznaczyć, że Pasożyt wraz z obrazem był trzecią stroną opisanego walki, co jego artywizm czyni częścią populistycznych wojen. Rozważania te prowadzą do rozpoznania „momentu populistycznego”, o którym w 2018 roku pisała Chantal Mouffe, analizująca kryzys neoliberalnej hegemonii i pojawienie się rozmaitych ruchów anty-establishmentowych na całej skali politycznego spektrum. Według Mouffe populizm to specyficzny rodzaj uprawiania polityki, przy czym lewicowy populizm rozumie jako dyskursywną strategię konstrukcji politycznego podziału między „ludem” a „oligarchią” (14). To właśnie w 2018 roku lewicowy populizm, a nie postulowana wcześniej przez autorkę polityczność, miał być nadzieją na odpowiednią formułę dla radykalnej i polemicznej demokracji w dobie wykształcenia się nowych form podporządkowania i w związku z tym nowych żądań obrony środowiska, walki z seksizmem, rasizmem i o prawa dla osób LGBTQ+. Populizm jest w ujęciu Mouffe konstrukcją ludu jako podmiotu polityki/politycznego, a Pasożyt prezentujący się z hasłem „Populism” poniekąd ustanawia siebie/artystę tymże podmiotem, który swoje artystyczne działania wiążącym się w łańcuch ekwiwalencji, który określony jest wieloma walkami czy też, jak prezentuje obraz: bitwami ekonomiczno-społeczno-obyczajowymi, odzyskanymi tutaj dla dyskursu lewicowego. Z tym samym obrazem artysta brał udział w kolejnych protestach: *Chryja na urodziny Radia Maryja, czyli urodziny ojca Tadeusza Rydzyka* oraz w manifestacji przeciw anty-humanitarnej i rasistowskiej postawie polskiego rządu względem osób uchodźczych na

granicy polsko-białoruskiej. W takim ujęciu artywizm byłby bezpośrednim narzędziem radykalizacji demokracji i mogłyby zagospodarować nowe żądania. Staje się on jednak instrumentem artykulacji lewicowego populizmu, co wówczas sprowadza artywizm do działania z zakresu estetyzacji rozumianej jako design, ulepszającej, a więc legitymizującej status quo. Otóż projekt radykalizacji demokracji postulowany przez Mouffe był krytykowany między innymi przez Slavoję Žižka za to, że nie proponuje stworzenia nowego systemu, tylko działanie w neoliberalnych ramach, przez co zmiana nieustannie nie może się wydarzyć. Wydaje się, że właśnie dlatego performatywność zgromadzeń ufundowanych na działaniu w ramach późnego kapitalizmu jest w ciągłym zawieszaniu i swoistej (bez)czynności. Jan Sowa wskazuje przy tym na teoretyczną niemożliwość istnienia lewicowego populizmu, ponieważ populizm z zasady odwołuje się do narodowych konstrukcji ludu, których lewica z kolei przyjąć nie może (Kuisz and Sowa 22:48–25:18). Rok 2020 wyznaczał w polskiej polityce moment upadku nadziei związanych z kategorią „lewicowego populizmu”, co potwierdziło diagnozę Sowy. Nie radykalizacji statusu quo potrzeba, lecz radykalnego zerwania, propozycji zupełnie nowego systemu, dlatego organizowanie się wokół kwestii wolnościowych i reprezentacji powinno być zawsze podporządkowane kwestiom ekonomicznym.

Dość

Obraz *Dość* z 2020 roku powstał w odpowiedzi na moment populistycznego przesilenia, kiedy nadzieja związana ze zmianą politycznego sensorium skutecznie się wypaliła i została zastąpiona przez złość i frustrację. W przestrzeni publicznej pojawiły się wówczas hasła takie jak „**** **” czy „Wypierdalać”, których artysta używał w swych kolejnych obrazach. Napis „Dość” wykonał Pasożyt na reprodukcji świętej rodziny, ukazującej modelowo katolicką i typowo patriarchalną wspólnotę, sprzeciwiając się religijnemu reżimowi wizualnemu, który warunkuje codzienne doświadczenie życia w Polsce. Początkowo artysta uczestniczył z tym obrazem w ostatniej fali Czarnych Protestów w Toruniu. Po wprowadzeniu zakazu aborcji przez rząd twórca zaczął wychodzić z obrazem na inne demonstracje, bardziej lub mniej zbieżne z pierwotnym założeniem, na przykład na protesty *Pamięci ofiar Kościoła katolickiego* pod warszawskim kościołem Świętego Krzyża lub manifestację pod komisariatem policji w Toruniu sprzeciwiającą się przemocy systemowej, opresji i represji policyjnych wobec osób podejrzanych o przestępstwo w ramach uczestnictwa w Czarnych Protestach (najczęściej kobiet). Obrazy strajkujące powstające w 2020 roku charakteryzują się pełną wściekłością hasłowością i rezygnacją z odniesień do sztuki, wprost krytykując panujące sensorium polityczne. Hasła te z kolei wyrażają wysoki poziom społecznego niezadowolenia i frustracji wynikającej z niemożliwości dokonania upragnionej zmiany, z braku poczucia obywatelskiej sprawczości czy wyobcowania od polityki partii rządzącej. Sam artysta zaznacza, że po falach wzmożonych protestów w odpowiedzi na zaostrzenie prawa aborcyjnego i po restrykcjach związanych z globalną pandemią COVID-19 – która ograniczyła możliwości kontaktów społecznych, a także działań artystycznych, co przeniosło sztukę aktywistyczną do internetu – mierzy się z poczuciem wypalenia oraz epizodami depresyjnymi. Podsumowaniem tego okresu była wystawa w toruńskiej Galerii Wozownia zatytułowana *Czarne myśli, złe rozdanie* z 2022 roku, w której przez pryzmat własnych doświadczeń z depresją Pasożyt



Strajkująca dama ze strajkującą lasiczką, 2018, spacer z myśliwymi w ramach Ruchu Antyłowieckiego, okolice Złotorii, luty 2019. Fot. archiwum artysty

analizował procesy estetyzacji w kryzysie psychiczno-ekonomicznym w czasach późnego kapitalizmu.

Frustracja, bezradność i wściekłość uczestniczek i uczestników protestów ulicznych często nie przekładały się na odpowiedź neutralnego politycznie świata artystycznego, który w głównej mierze w Polsce zależny jest od funduszy publicznych. Podczas rządów PiS, wobec których odbywały się protesty, część obrazów strajkujących była odrzucana przez instytucje artystyczne. Symbolicznym przykładem takiej cenzury była propozycja jednej z polskich galerii na zorganizowanie wystawy indywidualnej składającej się jedynie z cyklu *Obrazów strajkujących*. Nie została ona jednak zrealizowana, ponieważ galeria naciskała na odrzucenie znacznej części obrazów, których treści uznano za zbyt kontrowersyjne, i w ten sposób wystawa nie doszła do skutku. *Obrazy strajkujące* nie mogły zatem performatywnie zadziałać w przestrzeni instytucji sztuki jako transparenty polityczne. Dotychczas największa prezentacja *Obrazów strajkujących* miała miejsce na wystawie *Pasożycie. Od praktyki do praktyki* w 2023 roku w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy (kuratorka: Karolina Pikosz), na której artysta zdołał pokazać większość prac z tego cyklu wraz z protestacyjną dokumentacją zdjęciową. Fakt organizowania lub uczestnictwa w systemie wystawienniczym w ramach instytucji publicznych czy prywatnych galerii komercyjnych jest dla artysty jednym z elementów uczestnictwa w polu sztuki, jak również środkiem utrzymania. Artysta zdaje sobie sprawę z komercyjnego potencjału swojej działalności artystycznej w przestrzeni publicznej, a także wirtualnej. Celowo nie ucieka od relacji ekonomicznej z rynkiem sztuki i szczerze przyznaje się do chęci utowarowienia swoich prac, ponieważ, jak doprecyzowuje, jego jedynym źródłem zarobku jest sztuka i zależy mu, by tak pozostało.

Artywizm a kapitalizm inwigilacji

Chcemy zwrócić uwagę na jeszcze jedną, według nas dystynktywną dla artywizmu właściwość odróżniającą go od sztuki aktywistycznej XX wieku, mianowicie na jego obecność w internecie. Artywiści i artystki poruszają się dziś strategicznie po różnych warstwach przestrzeni publicznej – ulicy, lasu i jednocześnie sieci. Rewolucja cyfrowa przyspieszyła totalną estetyzację i spektakularyzację kapitalizmu, który według Shoshany Zuboff ewoluował do bezprecedensowej formy kapitalizmu inwigilacji, gdzie źródłem zysku nie jest już wykorzystywanie pracy ludzi, lecz monetyzacja każdego aspektu doświadczenia każdej żyjącej jednostki (21). Sztuka i wizualna komunikacja stają się podstawowym środkiem zarządzania naszą uwagą. Przesądza to również o wyjątkowości artywizmu, dla którego odcielesniona przestrzeń internetowa stała się publicznym forum, mobilizującym i utrzymującym przy życiu wiele masowych ruchów – często wskazuje się na rolę social mediów w organizacji Arabskiej Wiosny czy Czarnych Protestów. Jednocześnie uważamy, że stopień uwikłania w tę nową formę władzy, która zagraża możliwości funkcjonowania społeczeństwa demokratycznego, jest nie do końca rozpoznany. Jeśli kapitalizm rynkowy jawił się jako neutralna, nieideologiczna i naturalna forma [Fisher], w której trudno wskazać winnego sytuacji kryzysowej, kapitalizm inwigilacji jest jeszcze bardziej nieprzejrzysty, komplikując możliwość sformułowania jego krytyki.

Pasożyt poza swoją stroną internetową prowadzi również social media na Facebooku i Instagramie, gdzie jego obrazy strajkujące zyskują nową (po materialnym

obrazie i transparenckie) formę. Cyrkułujące w sieci prace z jednej strony aktywizują działanie polityczne obserwujących go osób. Artysta podkreśla, że zamieszczanie fotodokumentacji ze spacerów antyłowickich spotkało się z dużym zainteresowaniem osób, które wcześniej nie wiedziały o istnieniu takiej formy sprzeciwu. Z drugiej strony artystyczny content – konsumowany w zastępstwie do czynnej realizacji postulatu politycznego – prowadzić może do radykalnego zobojętnienia (Zuboff 685), szczególnie w momencie wyczerpania się emancypacyjnego zrywu fali dotychczasowych protestów. Wprowadza to wyjście poza bezpośredniość ulicznego protestu – które dotychczas było kluczowe dla sztuki aktywistycznej – jako coś typowego dla artystyzmu, a jego stopień uwikłania czyni bardziej niejednoznaczny w przestrzeni internetu. Obrazy strajkujące po zakończonym proteście pojawiają się w social mediach Pasożyta czy to sfotografowane indywidualnie, czy w tłumie, trzymane przez artystę w czasie akcji. Powracają tym samym do statusu obrazu-towaru, jednak już w cyfrowym obiegu. Można zauważyć, że artysta jest tutaj zaplątany w niejednoznaczną sytuację, w której naddatek transparentu politycznego otrzymany od kolektywnego ciała protestu sprawia, że obraz strajkujący zyskuje na atrakcyjności i tym samym na wartości. Co więcej, Pasożyt buduje dzięki nim swoją markę i przez podkreślanie autorstwa w opisie posta czy komentarzach przechwytuje nie tylko polityczność protestów, ale również porewolucyjną zdolność projektowania nowego porządku. Nie wydaje nam się jednak, że krytyka obecności sztuki w sieci, jako intensyfikującej spektakl, oddaje skomplikowaną pozycję artystycznych działań – w końcu obrazy strajkujące to nie NFT i nie funkcjonują tylko w przestrzeni internetowej, lecz także wspierają ruchy protestacyjne społeczności dyskryminowanych czy próbują nawet realnie uniemożliwić zabijanie dzikich zwierząt.

Internet, który powstał jako otwarta, demokratyczna sieć, stał się dziś niezbędny do uczestnictwa w życiu społecznym i politycznym. Niestety, jest on obecnie przesycony handlem (co dotyczy również politycznych głosów), a ten jest w pełni podporządkowany kapitalizmowi inwigilacji. Artystyzm, który skupia się głównie na odsłanianiu faktu, że kapitalizm rynkowy jest martwy, zdaje się nie dostrzegać, że obok władzę przejął kapitalizm inwigilacyjny, który dla Zuboff jest pasożytniczą logiką w działaniu, uznającą ludzkie doświadczenie i zachowanie za darmowy surowiec, podporządkowując go globalnej architekturze modyfikacji behawioralnych. Istnieje zatem niebezpieczeństwo, że internetowa obecność artystyzmu stanie się pokarmem dla algorytmów, które przy jego działaniu będą mogły odpowiednio profilować użytkowników i podsuwać im odpowiednie treści/produkty. Poprzez artystyzm będzie można następnie zarządzać społecznymi zachowaniami lub generować efekt ciągłej eskalacji tak, że sztuka polityczna będzie jednym z wielu narzędzi inżynierii tego nowego systemu. Niebezpieczeństwo polega na tym, że towarem przestaje być dzieło sztuki, a zmiana polityczna przestanie mieć znaczenie, będąc co najwyżej ornamentem nowej struktury społecznej. Otóż w sztuce kapitalizmu inwigilacji towarem staje się polityczne doświadczenie użytkowników, a artystyczne strategie – jak strajkujące obrazy Pasożyta – instrumentem do jego wydobywania. W obliczu nowego podporządkowania kwestiom ekonomicznym współczesny artystyzm powinien znaleźć formę, która to uwikłanie pozwoliłaby mu krytycznie problematyzować i przechwycić na swoją korzyść.

Lista prac cytowanych

- BIP. "Budżet podmiotowy CSW 'Znaki Czasu' w Toruniu". 13 lipca 2023, <http://bip.csw.torun.pl/upload/pages/files/197/2020programdzia%C5%82aniacswnalata2021-2024.pdf>.
- Butler, Judith. *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*. Translated by Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.
- Charnley, Kim. *Art on the Brink: Dark Matter and Capitalist Crisis*. Unpublished draft essay, 29 June 2016.
- Chilińska, Dorota, et al. "List otwarty Droga Marino". *Facebook*, 28 stycznia 2019, <https://www.facebook.com/events/806489729695231/>.
- Dussel, Enrique. "From Fraternity to Solidarity: Towards a Politics of Liberation". *Journal of Social Philosophy*, no. 1/38, 2007, pp. 73–92, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.2007.00367.x>.
- Federici, Silvia. "Ponowne zaczarowanie świata: Technologia, ciało i budowanie dóbr wspólnych". Translated by Jędrzej Brzeziński, and Bartosz Wójcik, *Praktyka Teoretyczna*, no. 3/33, 2019, pp. 17–28, <https://doi.org/10.14746/prt.2019.3.2>.
- Fisher, Mark. *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Translated by Andrzej Karalus, Książka i Prasa, 2020.
- Groys, Boris. "On Art Activism", *e-flux journal*, no. 56, June 2014, <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>.
- Harman, Chris. *Zombie Capitalism: Global crisis and the relevance of Marx*. Bookmarks Publications, 2009.
- Jakubowicz, Rafał, and Tomasz Żaluski. "Szkola aktywizmu". *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015, pp. 332–363.
- Kuczma, Waclaw. "Wystawa Abramović w Toruniu może kosztować 1,4 mln zł", *Archiwum „wyborcza.pl Toruń”*, 2 lutego 2019, <https://torun.wyborcza.pl/torun/7,48723,24421298,wystawa-abramovic-w-toruniu-moze-kosztowac-nawet-1-4-mln-zl.html>.
- Kuisz, Jarosław, and Jan Sowa. "[Prawo do niuansu] O upadku lewicowego populizmu". *Kultura Liberalna*, no. 40, 7 października 2021, <https://kulturaliberalna.pl/2021/10/07/prawo-do-niuansu-o-upadku-lewicowego-populizmu/>.
- Majewska, Ewa. *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2017.
- Mouffe, Chantal. *W obronie lewicowego populizmu*. Translated by Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020.
- Nowak, Jakub. "Globalne usieciowienie aktywizmu: nowe media a rozwój nowych ruchów społecznych". *Kultura i Historia*, no. 21, 2012, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3503>.
- Rancière, Jacques. *Estetyka jako polityka*. Translated by Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- Sholette, Gregory. *The Art of Activism and the Activism of Art*. Lund Humphries, 2022.
- Szentpéteri, Márton. "Changing the Rhythm of Design Capitalism and the Total Aestheticization of the World". *Hungarian Studies Yearbook*, no. 1, 2019, pp. 82–98, <https://doi.org/10.2478/hsy-2019-0007>.
- Taggart, Paul. *Populism*. Open University Press, 2000.
- Zaremba, Łukasz. *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*. Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2019.
- Zuboff, Shoshanna. *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*. Translated by Alicja Unterschuetz, Zysk i S-ka, 2020.
- Żółciak, Tomasz. "Zderegulować odstrzał: samorządy kontra dziki". *Archiwum „Dziennik Gazeta Prawna”*, 2 lutego 2015, <https://serwisy.gazetaprawna.pl/samorzad/artykuly/850842,zderegulowac-odstrzal-samorzady-kontra-dziki.html>.

Abstrakt / Abstract

Karolina Wilczyńska, Arek Pasożyt

Obrazy idą na strajk – o strategii artystycznej Arka Pasożyta

Analizując serię *Obrazów strajkujących* Arka Pasożyta jako studium przypadku działalności artystycznej w czasie rządów Prawa i Sprawiedliwości, autorzy zwracają uwagę na współczesne wyzwania, uwikłania i możliwości stojące przed sztuką rozumianą jako narzędzie politycznej zmiany w tym szczególnym momencie pogłębiającego się, wielopiętrowego kryzysu neoliberalnej hegemonii. Rozróżniając pojęcie sztuki aktywistycznej i aktywizmu, zwracają uwagę na specyfikę dzisiejszych działań artystycznych, które angażują się w dokonanie zmiany politycznej. W rozważania włączają poczucie bezsilności, wściekłości i wyczerpania, jak również zastanawiają się nad obecnością sztuki aktywistycznej w sieci.

słowa kluczowe: aktywizm, aktywizm, protest, obrazy strajkujące, populizm

Images Go On Strike – About Arek Pasożyt's Activist Strategy

Analyzing Arek Pasożyt's *Obrazy strajkujące* [Strike Images] series as a case study of artististic practices during the rule of Law and Justice, the authors highlight the contemporary challenges, entanglements and opportunities faced by art understood as an instrument of political change at a particular moment of deepening, multi-faceted crisis of neoliberal hegemony. Distinguishing between the concepts of activist art and activism, they draw attention to the specificity of today's artistic activities that are engaged in effecting political change. They incorporate a sense of powerlessness, rage and exhaustion into their deliberations, as well as reflect on the presence of activist art online.

keywords: activism, activism, protest, strike images, populism