

Sztuka protestu czy protest w sztuce?

Protest artystyczny w transdyscyplinarnej sztuce nowych mediów. Zarys problematyki

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12122>

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI
KATEDRA NOWYCH MEDIÓW I KULTURY CYFROWEJ UL
ORCID 0000-0003-1073-9805

WPROWADZENIE

Kategoria „sztuka protestu”, która, choć nieco rzadziej, przyjmuje też w języku polskim synonimiczną postać „sztuka sprzeciwu”¹, pojawia się obecnie coraz częściej w rozważaniach dotyczących współczesnych praktyk artystycznych. W szczególności dotyczy to analizy zjawisk najnowszych, ale należy też odnotować obecność tych zagadnień w badaniach odnoszących się m.in. do historycznych awangard dwudziestowiecznych. Z rozległej bibliografii dotyczącej tej złożonej problematyki przywołuję tu jedynie wybrane przykłady, które posłużą jako ramy bądź odniesienia dla moich rozważań. Te pozycje wydawnicze, mimo że stanowią jedynie skromny wybór,

¹ Ten drugi termin pojawiał się m.in. w dyskusjach wokół wystawy „Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Warszawa, 30 VIII–17 XI 2019). Zob. np. P. Kosiewski, *Sztuka sprzeciwu*, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 41; M. Królak, *Sztuka sprzeciwu*, [publikacja 28 XII 2019], <https://czaskultury.pl/czytanki/sztuka-sprzeciwu/> [dostęp 14 VIII 2022].

prezentują niezwykle zróżnicowane pole gatunków i zakresów tematycznych. Mają charakter zarówno publikacji naukowych: monografi² i artykułów³, jak i tekstów z zakresu krytyki artystycznej⁴. Podejmują

² T.V. Reed, *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Present*, Minneapolis–London 2019; O. Marchart, *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019; C. Møhring Reestorff, *Culture War: Affective Cultural Politics, Tepid Nationalism and Art Activism*, Bristol–Chicago 2017.

³ B. Barson, *Artivism and Decolonization: A brief Theory, History and Practice of Cultural Production as Political Activism*, „New Music USA”, Sep. 5 2019, <https://newmusicusa.org/nmbx/artivism-and-decolonization-a-brief-theory-history-and-practice-of-cultural-production-as-political-activism/> [dostęp 17 XII 2022]; B. Reid, *Troubling the Border: Poetic Trans* Dislocations*, „On Culture: The Open Journal for the Study of Culture”, nr 10, 18 XII 2020.

⁴ M. Szcześniak, *Formuły protestu, narzędzie protestu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 17, s. 11–19, <https://doi.org/10.36854/widok/2017.17.629> [dostęp 17 XII 2022]; A. Talstou, *Sztuka i protest*, tłum. H. Pustuła, „dwutygodnik.com”, wyd. 321, 11/2021; T. Campbell, *The Art of a Movement: Protest Art and the Artist as Activist*, „Artland Magazine”, <https://magazine.artland.com/the-art-of-a-movement-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022]; P. Karimi, *The Many Shades of Iran's Protest Art*, „Hiperallergic”, 11 X 2022, <https://hyperallergic.com/768539/the-many-shades-of-iran-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022].



1. Syrian Archive. Dzięki uprzejmości Syrian Archive

zagadnienia ogólnoteoretyczne i historyczne⁵, jak również bardziej szczegółowe kwestie dotyczące poszczególnych regionów geograficznych czy kulturowych⁶, procesów artystycznych, rodzajów i mediów⁷, grup artystycznych⁸, wybranych artystów⁹

bądź wreszcie samych poszczególnych dzieł¹⁰. Wszystkie razem publikacje te stanowią złożoną, dobrze ukształtowaną i uzasadnioną reakcją badawczą na stan współczesnej sztuki i określającą ją nurty i zjawiska. Bardzo liczne dzieła powstają dziś bowiem po to przede wszystkim, aby wyrazić niezgodę ich twórców na określone procesy kształtujące rzeczywistość, naznaczające dramatem losy jednostek i zbiorowości. Prace te są przejawem działalności artystycznej niemieszczącej się w jej tradycyjnych ramach, działalności określanej też

5 *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, ed. M. Bal, M.Á. Hernández-Navarro, New York 2011; *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*, ed. M. DeLaure, M. Fink, New York 2017.

6 *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, ed. C. Turner, Perth 2005; E.J. McCaughan, *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham-London 2012.

7 S. Corbett, *How to Be a Craftivist: The Art of Gentle Protest*, London 2017; *Street Art of Resistance*, ed. S.H. Awad, B. Wagoner, London 2017; Y. McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London-New York 2016.

8 E. Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017; K. Maniak, *Sztuka nie ropa. Artystyczny aktywizm kolektywu Liberate Tate*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3 (41), s. 358–372.

9 R.W. Kluszczyński, *Dzieło sztuki jako kolekcja: przemoc, śmierć i utrata w twórczości Luz Marií Sánchez*,

„Powidoki” 2021, nr 5, s. 8–23; M. Bond, R. Frank, *Ricardo Dominguez, Artist and Electronic Civil Disobedience Pioneer*, „Gothamist”, 7 III 2008, <https://gothamist.com/arts-entertainment/ricardo-dominguez-artist-and-electronic-civil-disobedience-pioneer> [dostęp 17 XII 2022].

10 M. Zeiger, *The Eco-poetics of Survival: The Transborder Immigrant Tool and The Desert Survival Series*, „Ecozon@”, vol. 10, 2019, nr 1, s. 99–116; J. Raessens, *Virtually Present, Physically Invisible: Alejandro G. Inárritu's Mixed Reality Installation Carne y Arena*, „Television & New Media”, vol. 20, 2019, nr 6, s. 634–648.

jako artystyczny aktywizm bądź artystyczny. Obie te kategorie, jak również, w pewnym zakresie pojęcie sztuki krytycznej, uznaję za synonimy sztuki protestu (oraz sztuki sprzeciwu) i będę ich używał w tych rozważaniach zamiennie z tytułowym pojęciem sztuki protestu.

Głębokie zaangażowanie współczesnej sztuki w praktyki protestu ma, jak sądzę, dwa, przede wszystkim, zasadnicze powody.

ŚWIAT JAKO WYZWANIE

Pierwszy wyłania się wprost z kondycji współczesnego świata. Przedstawiam tę przyczynę za pomocą formuły: świat jako wyzwanie. Mówi ona, że w efekcie postaw i podejmowanych przez ludzi działań świat przestaje być miejscem przyjaznym zarówno dla nich samych, jak i dla innych mieszkańców planety, stając się w zamian, dla nich wszystkich, coraz bardziej dramatycznym wyzwaniem, środowiskiem nieprzewidywalnym, niebezpiecznym (a zarazem też będącym w niebezpieczeństwie), coraz częściej też wrogim (choć zarazem wrogo traktowanym). Nie chcę powiedzieć, że kiedykolwiek świat był dla nas ludzi i dla innych żywych istot w pełni bezpieczny, a tym bardziej przyjazny. Jednak nigdy wcześniej jego krytyczny status nie zależał w aż tak znacznym stopniu od postaw i działań ludzkich. A przede wszystkim, nigdy dotąd możliwość totalnej katastrofy, końca świata, jaki znamy, nie była aż tak bardzo prawdopodobna i tak bliska. Rodzaj ludzki wydaje się nie radzić sobie z rozlicznymi wyzwaniami, które sam stworzył. Obecnie każdy i każda z nas bardzo łatwo może dojść do uzasadnionego przekonania, że cały świat znalazł się na krawędzi, że trapiące go problemy osiągnęły stan krytyczny. Sąd ten uzyskuje swą ogólną, dramatyczną wymowę nie tylko z powodu liczebności niepokojących zjawisk, które możemy dostrzec we własnym otoczeniu,

ale także i ze względu na rozwój i upowszechnienie globalnych środków pozyskiwania informacji, które dają nam możliwość śledzenia wydarzeń i procesów w skali planetarnej.

Nie możemy więc nie odnotować, że bardzo liczne grupy społeczne, plemiona i inne grupy etniczne, wspólnoty czy mniejszości, ale też niekiedy całe społeczeństwa czy narody zamieszkujące rozległe terytoria spotykają się dziś z różnorodnymi problemami, kłopotami i zagrożeniami. W jeszcze większym stopniu dotyczy to nie-ludzkich mieszkańców naszej planety. Niektóre z tych wyzwań mają charakter ekonomiczny, inne polityczny, jeszcze inne ekologiczny. Te ostatnie mają już dziś charakter globalny – dotyczą wszystkich mieszkańców Ziemi – co dodatkowo sprzyja globalizacji także pozostałych problemów, gdyż są one ze sobą blisko powiązane. Wiele z nich prowadzi do zaburzenia ładu społecznego i sposobów życia lub do podważenia dotychczas dominujących porządków wartości, inne przynoszą zagrożenia egzystencjalne, niekiedy na wielką skalę. Jest ich niezwykle dużo, więc aby ukonkretnić wywód i wskazać przykłady krytycznych wyzwań, przed jakimi stanęliśmy, przywołuję jedynie kilka ich odmian, szczególnie dotkliwie dziś odczuwanych. Uznaję zarazem, że należy je uporządkować w dwie grupy (nie zapominając przy tym jednak o licznych powiązaniach, które spinają je wszystkie w jedną całość).

Pierwsza grupa obejmuje wyzwania społeczno-polityczne. Mnożące się w naszym świecie reżimy totalitarne, autorytarne lub autokratyczne style rządzenia, które posługują się prymitywną retoryką oraz brutalną przemocą wobec oponentów, łącząc narzędzia władzy politycznej ze środkami rządów opartych na sile i bezpośrednim przymusie, nie tylko wywołują lokalne i międzynarodowe konflikty społeczne, przybierające niekiedy nawet postać kryzysu



2. *Be Water* by Hong Kongers. Dedykowane protestantom w Hong Kongu przez Eric Siu & Joel Kwong, 2020 r. Dzięki uprzejmości festiwalu Ars Electronica

humanitarnego bądź wręcz ludobójstwa. Sprzyjają one również rozpowszechnianiu się i społeczno-kulturowej normalizacji przemocy jako narzędzia realizacji wszelkich celów¹¹. Wynikające stąd prześladowania mniejszości wszelkiego rodzaju, rasizm, seksizm, nietolerancja, ksenofobia i wojny stają się w tej sytuacji codziennością, przybierając aż nazbyt często gwałtowną i brutalną formę.

Drugi zespół wyzwań dotyczy środowiska naturalnego. Stanowią je powiązane ze sobą liczne problemy ekologiczne: kryzys klimatyczny, globalne ocieplenie i jego konsekwencje, zanieczyszczenia gruntów, wód i atmosfery, wylesianie, masowe wymieranie gatunków, które prowadzi do zagrożenia ziemskiej bioróżnorodności. Wszystkie te zjawiska – diagnozowane i przedstawiane za sprawą badań naukowych – składają się na obraz współczesnego stanu planety, określanego coraz częściej mianem antropocenu¹². Płynące stąd zagrożenia, na-

wet kiedy wydają się wystarczająco rozpoznane, nie są jednak ciągle jeszcze traktowane z należytą uwagą i odpowiedzialnością przez klasę polityczną administrującą światem, co rodzi pogłębiające się zagrożenia dla dalszego istnienia świata, jaki znamy.

Te rozmaite wyzwania, jak już wspomniałem, są powiązane ze sobą, niezależnie od ich charakteru. Na przykład rabunkowa eksploatacja zasobów naturalnych prowadzi nieuchronnie do problemów trapiących środowisko naturalne, które z kolei generują problemy natury społecznej i politycznej. Totalitarne rządy i autorytarne style sprawowania władzy aż nazbyt często prowadzą do zagrożeń ekologicznych (zanieczyszczenia środowiska naturalnego w Chinach, wyniszczanie lasów nad Amazonką), a także do równoległych prześladowań lokalnych społeczności. Wszystkie one rodzą wielorakie protesty, przybierające różne formy oraz zróżnicowaną skalę i siłę.

Artyści i artystki także włączają się w działania o charakterze społecznym i politycznym, wyrażając swój sprzeciw wobec kwestionowanych i odrzucanych aspektów rzeczywistości społecznej bądź zagrożeń środowiska naturalnego. W tej sytuacji środkiem wyrazu protestu coraz częściej staje się także i sztuka.

Angażowanie się artystów w działalność publiczną może oczywiście przyjmować różną postać, niekoniecznie bezpośrednio związaną z ich pracą twórczą. Interesują mnie w tych rozważaniach jednak wyłącznie te spośród nich, w których owo zaangażowanie przyjmuje postać praktyk artystycznych, w których brak zgody czy protest znajdują wyraz w twórczości, a artystyczne artefakty, działania bądź projekty stają się równocześnie środkiem

11 D. Taylor, *Presente! The Politics of Presence*, Durham–London 2020; L.M. Sánchez Cardona, *Intermittent Space: Sound, Violence, Ambiance and Affective Politics of Fear in Contemporary Mexico*, „Unlikely. Journal for Creative Arts” 2020, <https://unlikely.net.au/issue-06/intermittent-space> [dostęp 10 I 2023]; E. Weizman, dz. cyt.; R. Raley, *Tactical Media*, Minneapolis–London 2009.

12 Zob. np. B. Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the*

New Climatic Regime, Cambridge 2017; D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016; R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.

3. Anna Konik, *In the Same City, under the Same Sky...*,
2011–2015, ZiF Bielefeld, widok wystawy, 2016 r.
Fot. A. Konik, dzięki uprzejmości artystki

politycznej wypowiedzi czy też narzędziem społecznej aktywności. Zajmuję się tu sztuką protestu. Dzieła tworzone z takim nastawieniem, zgodnie z zaproponowanym wcześniej obrazem wyzwań i zagrożeń, mogą podejmować zarówno problematykę dotyczącą relacji społecznych (np. przemoc, dyskryminacja, wykluczenie, migracje, wyzysk, prześladowania)¹³, jak i zagadnienia odnoszące się do środowiska naturalnego (antropocen, ekologia, posthumanizm, kryzys klimatyczny, skażenie środowiska)¹⁴. Rozpiętość tematów i sposobów ich rozpatrywania, wielość artystycznych postaw wobec nich zajmowanych oraz form procesów twórczych i ich wytworów jest niezmiernie różnorodna.

ŚWIAT JAKO METODA

W tym miejscu wprowadzam do rozważań drugą ze wspomnianych wcześniej rozpoznanych przeze mnie przyczyn dzisiejszego szerzenia się postaw oporu i sprzeciwu w praktykach artystycznych – jest nią kształtowanie się paradygmatu transdyscyplinarnego i odpowiedzi sztuki na płynące z jego strony wyzwania. Przyczynę tę określam przy użyciu formuły: świat jako metoda.

Świat zaczyna być w ramach tego podejścia postrzegany jako środowisko, w którym liczne procesy, wydarzenia czy obserwowane obiekty ujawniają swoją niezwykle złożoną, wieloskładnikową i głęboko zróżnicowaną, hybrydyczną postać; są też one bardzo rozległe czasowo i przestrzennie. Timothy Morton określa takie zjawiska mianem hiperobektów¹⁵. Wymykają się one analizom i interpretacjom, jak również próbom pracy nad nimi, podejmowanym za pomocą narzędzi i metod pojedynczych dyscyplin

badawczych czy pojedynczych rodzajów praktyk społecznych. Domagają się twórczych podejść, innowacyjnych i transdyscyplinarnych. Nieuchronnie, w tej sytuacji, aby móc sprostać płynącym z ich strony wyzwaniom, należy zmienić dotychczasowe sposoby zajmowania się nimi. Dotyczy to zarówno strategii zaangażowania badawczego, jak i wszelkich reguł postępowania zmierzającego do osiągnięcia pożądanego w tym polu celów, takich jak powstrzymanie lub odwrócenie krytycznych procesów w środowisku naturalnym czy też uzyskanie potrzebnej zmiany społecznej. Świat swą rozpoznaną, hybrydyczną formą podpowiada metody, sposoby działań, które mogą lepiej posłużyć pragnieniu radzenia sobie z coraz bardziej złożonymi zagadnieniami i problemami. I właśnie, w odpowiedzi na kompleksowość i hybrydyczność wyzwań ze strony świata, rozwijany jest paradygmat transdyscyplinarny. W jego ramach zostają zakwestionowane i porzucone rygory dyscyplinarności stanowiące, że w każdej sytuacji kategorie i metody określonej dyscypliny, której przyporządkowany jest dany obszar badań czy aktywności, funkcjonują tam jako jedyne obowiązujące zasady, a wszystkie inne koncepcje i metody, niepodporządkowane tej dyscyplinie, zostają wykluczone¹⁶. Porzucenie dyscyplinarności na rzecz interdyscyplinarności, a szczególnie transdyscyplinarności sprawia, że wiedza jest tworzona w wielu różnych miejscach pola praktyk społecznych przy użyciu wielu różnych sposobów i jest w inny niż dotąd sposób weryfikowana. Inaczej też są kształtowane sposoby realizacji społecznych celów.

Sztuka transdyscyplinarna jawi się jako artystyczna odpowiedź na tego rodzaju wyzwania. Jest nie tylko społecznie

13 Zob. np. T.V. Reed, dz. cyt.

14 Zob. np. Art, *Theory and Practice in the Anthropocene*, ed. J. Reiss, Wilmington 2019.

15 T. Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge 2010, s. 130–135; tenże, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis 2013.

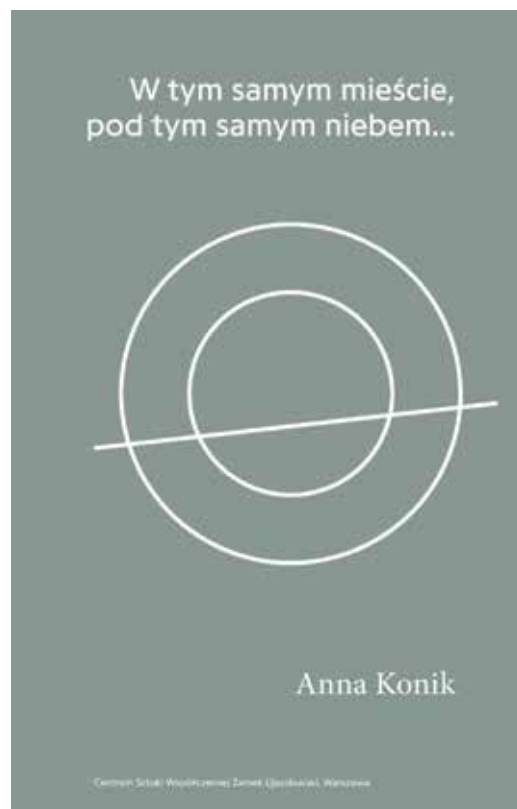
16 Zob. A. Barry, G. Born, G. Weszkalnys, *Logics of Interdisciplinarity*, „Economy and Society”, vol. 37, 2008, nr 1, s. 25.



oczywistą reakcją artystów na problemy trapiące współczesny świat (świat jako wyzwanie). Jest także motywowana przez upowszechniające się uzasadnione przekonanie, że sztuka może pomóc w ich rozwiązaniu (świat jako metoda). Taka motywacja prowadzi więc nie tylko do nowych celów, ale także do nowych metod pracy twórczej, nowych języków wypowiedzi artystycznej. Sztuka przybiera zwykle wówczas postać *artistic research*, łącząc perspektywę artystyczną z poznawczą i budując w ten sposób nową, zintegrowaną platformę praktyk twórczych. Sztuka transdyscyplinarna przybiera bardzo wiele różnych form. Pisałem o jej wielopostaciowości w innym miejscu¹⁷.

¹⁷ R.W. Kluszczyński, *Transdyscyplinarność: sztuka – nauka – humanistyka – polityka*, w: *Bez granic: przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. tenże, Gdańsk–Łódź 2021, s. 302–327.

4. Anna Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem*, 2011–2015, okładka książki, wersja polska ▶



W ostatniej dekadzie szczególną uwagę badaczy, jak również progresywnych instytucji świata sztuki, przyciągnęły tendencje należące do formacji *SciArt*, określanej też mianem *Art&Science*. Z jednej strony widzimy tam na przykład zjawiska, w których sztuka wykorzystuje narzędzie i środki biotechnologiczne, aby tworzyć żyjące bądź półżyjące dzieła sztuki, poddając przy tym rozważaniom zarówno samą problematykę życia, jak i jego współczesne przeobrażenia i konsekwencje. Z drugiej strony, szczególnie w ostatnich latach, znaczenia nabierają artystyczne interakcje z robotyką i badaniami nad sztuczną inteligencją. Rezultaty tych ostatnich trafiły już do pierwszych kolekcji muzealnych, a nawet do domów aukcyjnych.

W przywołanym wcześniej swoim tekście na temat transdyscyplinarności sztuki odnoszę się nie tylko do związków sztuki z naukami ścisłymi: przyrodniczymi, matematycznymi czy inżynieryjno-technicznymi, ale także zwracam uwagę na jej powiązania z dziedzinami badań humanistycznych i społecznych. Przejawy sztuki protestu możemy odnaleźć po obu stronach, nie tylko w tym drugim obszarze. W kręgu nauk przyrodniczych znajduje się bowiem ekologia, z którą związane są bardzo liczne formy artystyzmu. Z kolei w środowisku społeczno-humanistycznym rozwijają się różne inne odmiany sztuki obywatelskiej czy politycznej. Co najważniejsze, te różne odmiany sztuki protestu są ze sobą w istotny sposób powiązane. Artystyczne starcia z antropoceniem, na przykład, są nie tylko zakorzenione w ekologii, geologii i naukach o klimacie, ale także czerpią z filozoficznych i teoretycznokulturowych rozważań dotyczących tożsamości, wspólnotowości i perspektyw poznawczych¹⁸.

¹⁸ Zob. np. *W stronę nieantropocentrycznej ekologii*. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu, red. tenże, Gdańsk–Łódź 2020.

Tendencje transdyscyplinarne, które rozwijają się w polu aktualnej sztuki sprawiają, że przekracza ona granice oddzielające ją dotąd od innych dyscyplin i praktyk społecznych, rezygnuje z autonomii i rodzajowej jednorodności na rzecz hybrydyczności i próbuje na nowo siebie zdefiniować – określić pojęcie i wyznaczniki sztuki działającej poniekąd poza polem sztuki. Piszę poniekąd, gdyż wolę powyższe stwierdzenie ująć inaczej i zamiast rozprawiać o sztuce poza sztuką, mówić o sztuce ustanawiającej swoje nowe miejsca w przestrzeniach należących uprzednio do innych dziedzin, takich jak nauka, polityka, aktywność społeczna (aktywizm) czy edukacja i wchodzącej w istotne relacje z napotykanymi tam lokalnymi praktykami. Zanim jednak wyjaśnię powody, dla których proponuję powyższe rozróżnienie, a które można też określić jako przeciwstawienie dwóch koncepcji: koncepcji sztuki poza sztuką i sztuki nomadycznej, co czynię w zakończeniu tych rozważań, spróbuję najpierw określić charakter protestu artystycznego, specyfikę współczesnych praktyk sztuki protestu oraz rolę odgrywaną w tym polu przez nowe media.

PROTEST I SZTUKA PROTESTU

Pora przyjrzeć się bliżej pojęciom i praktykom protestu oraz protestu artystycznego, także w ich wzajemnych powiązaniach. Jak ujmuje to L.A. Kauffman, ludzie demonstrują swój protest, gdy zawodzą standardowe kanały komunikacji, gdy instytucje pozwalają rozpleniać się niesprawiedliwości, a przemoc działa bezkarnie. Za Jamesem C. Scottem określa protesty jako „broń słabych”, używaną przez tych, którym brakuje siły, aby zrealizować swoje cele przy użyciu formalnych metod¹⁹.

Jeśli protest jest bronią słabych, oznacza to ponadto, że jest on sposobem

¹⁹ L.A. Kauffman, *How to Read a Protest. The Art of Organizing and Resistance*, Oakland 2018, s. 8.



5. Paolo Cirlio, *Capture*, 2020 r. Dzięki uprzejmości festiwalu Ars Electronica – Robert Bauernhansl

używanym w szczególności przez różne mniejszości, aby poinformować większość o swoich problemach i potrzebach. Społeczne grupy, które są pozbawiane należnych im praw obywatelskich i ludzkich, które są marginalizowane, usuwane z przestrzeni widzialności i słyszalności, odnajdują w proteście jedyną formę działania na rzecz uzyskania czy odzyskania swej podmiotowości.

Oznacza to także, że nie należy uznawać za uzasadniony protest społeczny działań, które są realizowane w imieniu czy na rzecz większości, dla dobra grup posiadających władzę czy społeczności, które w strukturze społecznej zajmują pozycje uprzywilejowane czy wręcz dominujące. Silni nie powinni bowiem rościć sobie praw do broni słabych.

Wszystkie formy obywatelskiego sprzeciwu, społeczne, polityczne, ekologiczne, w tym również protest artystyczny, są ugruntowane w przekonaniu, że w obliczu dostrzeganego konfliktu pomiędzy wyznawanymi wartościami a opresyjnymi, autorytarnymi systemami władzy, nie tylko totalitarnymi, które wyłaniają się z przewrotów politycznych czy wojskowych zamachów stanu, lecz także pochodzącymi z legalnych, demokratycznych wyborów, można, a nawet należy podjąć działania, które będą wyrazem niezgody na panujący stan rzeczy, a zarazem oddolną próbą jej zmiany. Dotyczy to również, w nieco innym sensie, sytuacji, w których skądinąd akceptowane struktury władzy nie podejmują działań postrzeganych jako konieczne lub też podejmują je w stopniu



niesatysfakcjonującym, jak to się dzieje obecnie w kwestiach związanych z kryzysem klimatycznym czy też nieludzkim (i często niezgodnym z obowiązującym prawem) traktowaniem uchodźców.

Protest w przestrzeni publicznej manifestuje się na wiele sposobów. Może przybrać, na przykład, łagodną postać debaty publicznej, listów protestacyjnych, plakatów i billboardów²⁰ albo też bardziej radykalne formy marszu protestacyjnego,

20 Plakaty czy billboardy, pełniące zwykle funkcję narzędzi umiarkowanej (choć niekiedy też i uporczywej) perswazji, mogą również przybierać postać nie całkiem łagodną, jak pokazuje artystyczny projekt Paola Cirio *Capture* (2020). Artysta, protestując przeciw brakowi prawnej regulacji procedur wykorzystywania przez władze krajów Unii Europejskiej komputerowych programów rozpoznawania twarzy, poddał analizie przy użyciu takiego programu 1000 fotografii z zamieszek w Paryżu i upublicznił w Internecie i przy użyciu plakatów właśnie 4000 fotografii policjantów uczestniczących w tłumieniu tych zamieszek, uruchamiając przy tym procedurę ich społecznej identyfikacji. <https://paolocirio.net/work/capture/> [dostęp 6 III 2022].

pikiety, blokady, akcji typu *sit-in*, jak też różne inne formy charakterystyczne dla *occupy movement*²¹. Może też przyjąć formę działań alternatywnych, w których wyraz sprzeciwu łączy się z podjęciem czynności zmierzających do naprawy sytuacji, jaka jest przyczyną protestu.

W dzisiejszym świecie, w którym nowe media, w szczególności Internet, tworzą nową platformę przestrzeni publicznej – cyberprzestrzenną agorę, wskazane formy działań sięgają po narzędzia nowomediálne, uzyskując też bardzo często również nowomediálną postać. Twitter, na przykład, staje się wówczas platformą organizacji działań protestu, a *sit-in* przybiera postać akcji blokowania oficjalnych, instytucjonalnych stron internetowych przez zalewanie ich wysyłanymi masowo wiadomościami.

Idea protestu społecznego jest ugruntowana w koncepcji i ideach społeczeństwa

21 A.W. Moore, *Occupation Culture: Art & Squatting in the City from Below*, New York 2015.

6. Luz María Sánchez, *Vis.[un]necessary force_3*, 2017-2021.

Fot. dzięki uprzejmości artystki

7. Luz María Sánchez, *DETRITUS* z serii *detritus*,

140 x 120 cm © L.M. Sánchez, 2015 r. Fot. Luz María Sánchez, dzięki uprzejmości artystki

obywatelskiego, struktury społecznej, która reprezentuje przekonanie, że wiele spraw i potrzeb społecznych może, bądź wręcz powinno być realizowanych poprzez oddolne inicjatywy i działania obywatelskie. Społeczeństwo jest w ramach tej koncepcji w znacznym stopniu samorządne i autonomiczne w swoich aktywnościach. Protest natomiast jest w tym kontekście jednym z uprawnionych sposobów wyrażania opinii przez grupy społeczne. Kiedy bowiem próby deliberacyjnego negocjowania problemów z organami władzy instytucjonalnej zawodzą, pozostaje publiczny opór i sprzeciw, jako ostateczne narzędzia realizacji pożądaných celów społecznych.

Koncepcja społeczeństwa obywatelskiego jest w organiczny sposób powiązana

z ideą aktywizmu jako praktyki działania na rzecz wspólnoty społecznej. Obok codziennej aktywności wspólnotowej, realizującej ideę DIY (*Do It Yourself*) bądź jeszcze bardziej DIT czy DIWO (*Do It Together* czy *Do It With Others*), bardzo istotną postacią aktywizmu są ruchy działające na rzecz praw ludzkich i obywatelskich, szczególnie ważne z perspektywy zagadnień tu analizowanych. Za skrajną wersję aktywizmu można natomiast uznać ideę i praktykę obywatelskiego nieposłuszeństwa. W tym wypadku mamy do czynienia z działaniem na granicach obowiązujących norm bądź wręcz z przekraczaniem reguł prawnych²².

22 Zob. R. Murphy, *Artists and Legal Ambiguity on the Internet*, <http://www.cityarts.com/paulc/SVA/legalambiguity.html> [dostęp 21 XII 2022].

O ile bowiem większość strategii protestu, nawet tych najbardziej radykalnych, mieści się w ramach społecznych uprawnień do sprzeciwu wobec nieuznawanych, narzuconych zasad, reguł czy zobowiązań, to obywatelskie nieposłuszeństwo jest świadomym łamaniem prawa w celu zwrócenia uwagi na fakt, że jest ono niesprawiedliwe²³. Termin ten utworzył Henry David Thoreau²⁴, który odmówił płacenia podatków, aby w ten sposób nie wspierać rządu, akceptującego niewolnictwo. Trafił on z tego powodu do więzienia.

Wszystkie przywołane wyżej kategorie – wspólnotowość, społeczeństwo obywatelskie, działania alternatywne, aktywizm, nieposłuszeństwo obywatelskie, *occupy movement* – wspólnie opisują złożony kompleks zjawisk, postaw i tendencji, zarówno społecznych, jak i politycznych, które wyznaczają ramy działania sztuki protestu, przyczyniają się do jej wielopostaciowości oraz współtworzą konteksty i sposoby jej tworzenia i rozumienia. Różne formy przejawiania się aktywizmu wiążą się z poszczególnymi aspektami protestu społecznego, stając się jego środkami ekspresji bądź narzędziami działania.

Do idei działań alternatywnych nawiązują na przykład różne prace z kręgu sztuki ekologicznej, jak choćby *Time Landscape: Greenwich Village, New York* (1978-) Alana Sonfista, *7000 Eichen* (1982) Josepha Beuysa, *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11000 Trees, 11000 People, 400 Years* (1992-1996) Agnes Denes, czy *Dotleniacz* (2007) Joanny Rajkowskiej. Licznych przykładów sztuki protestu, która realizuje z kolei formy wyłaniające się z idei nieposłuszeństwa obywatelskiego dostarcza twórczość grupy Electronic Disturbance Theater. Szczególnie poważne reperkusje

wywołała ich praca *Transborder Immigrant Tool* (2007), aplikacja mająca służyć pomocą osobom próbującym nielegalnie przedostać się do USA przez granicę meksykańską. Ricardo Dominguez, jeden z liderów grupy, był z tego powodu obiektem śledztwa policji i FBI oraz władz uczelni, której był profesorem²⁵.

Sztukę protestu należy ponadto widzieć w kontekście innych pokrewnych jej pojęć, tym razem należących do pola sztuki, oraz związanych z nimi tendencji artystycznych, takich jak sztuka polityczna, sztuka krytyczna, sztuka krytyki instytucjonalnej czy sztuka oporu. Uwidaczniają one złożoność sztuki protestu i różnorodność jej krytycznych odniesień, od instytucji artystycznych i porządków kulturowych, przez struktury polityczne, do konkretnych, jednostkowych problemów społecznych.

Protest artystyczny zajmuje w polu sztuki miejsce między dwiema ekstremalnymi pozycjami i formami jego manifestacji. Wyrażające protest dzieło może, jak *Guernica* (1937) Pabla Picassa pozostać całkowicie w świecie sztuk i jedynie z tej wewnętrznej perspektywy prezentować postawę sprzeciwu artysty wobec nieakceptowanych przez niego wydarzeń, lub też jak praca Luz Marii Sánchez Vis. *[Un]necessary force_3* (2017-2021)²⁶, stać się jednym z narzędzi działań, poprzez które protest jest realizowany w społecznej rzeczywistości.

Dzieło Sánchez, mobilna aplikacja telefoniczna, powiązana z dedykowaną aplikacją stroną internetową, służy działającej w Meksyku kobiecej (głównie) grupie Rastreadoras, która poszukuje szczątków swych porwanych i zamordowanych bliskich. Dzieło – audiowizualna forma

23 B. Grabowska, *Kilka uwag na temat obywatelskiego nieposłuszeństwa*, „Ruch Filozoficzny” 2007, nr 4, s. 616.

24 H.D. Thoreau, *Civil Disobedience and Other Essays*, New York 1993.

25 L. Nadir, *Poetry. Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool*, „Hyperallergic”, 23 VII 2012, <https://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/> [dostęp 21 XII 2022]; M. Bond, R. Frank, dz. cyt.

26 R.W. Kluszczyński, *Dzieło sztuki...*, dz. cyt.

cyberkartograficzna – jest zarazem upamiętnieniem ofiar i narzędziem, bazą danych służącą budowaniu pamięci, oralnej i audiowizualnej historii. Dane pozyskiwane w czasie wypraw poszukiwawczych są naukowo systematyzowane. Służy także upodmiotowieniu uczestniczek i wzmacnia ich poczucie wspólnotowości. *Vis. [un]necessary force_3* jest transdyscyplinarnym, opartym na współpracy dziełem sztuki, które powstaje na fundamencie prowadzonych badań, wyrażającym zarazem sprzeciw wobec istniejącej sytuacji i bierności władz państwowych.

Praca Sánchez, podobnie jak przywołane wcześniej dzieło grupy Electronic Disturbance Theater *Transborder Immigrant Tool*, to przykłady sztuki protestu realizowanej w środowisku transdyscyplinarnej sztuki nowych mediów, której poświęcę ostatnią część tych rozważań. Wcześniej jednak chcę odnieść się do istotnej dla tych rozważań kwestii statusu protestu artystycznego.

SZTUKA PROTESTU CZY PROTEST W SZTUCE?

W naszych rozważaniach dotarliśmy bowiem do miejsca, w którym należy postawić wreszcie pytanie stanowiące pierwszą część tytułu: czy pisząc o proteście artystycznym, zajmujemy się sztuką protestu czy raczej protestem w sztuce? Ujmując to inaczej, czy sztuka protestu posiada specyficzne wyznaczniki medialno-strukturalne, które czynią z niej odrębny rodzaj bądź gatunek praktyk artystycznych, czy też używa ona charakter sztuki protestu wyłącznie poprzez podejmowanie określonych tematów i jednoczesne zajmowanie postawy sprzeciwu wobec nich bądź określonych, związanych z nimi kwestii? W tym drugim wypadku sztuka protestu staje się nią wyłącznie bądź przede wszystkim ze względu na uobecnioną w dziele sztuki postawę artysty. Postawa protestu jako taka

okazuje się wówczas transhistoryczna i transrodzajowa, może zaistnieć w dowolnej epoce i w ramach dowolnego medium sztuki i jej formy.

Analiza publikacji na temat sztuki protestu i jej historii wydaje się skłaniać do przyjęcia raczej tej drugiej hipotezy, mówiącej o transrodzajowości artystyzmu, o zależności jedynie od postawy artystów i podejmowanych tematów (oraz oczywiście od formalnych i warsztatowych sposobów ich artystycznej realizacji, które są istotnym źródłem wewnętrznej różnorodności w polu sztuki protestu). Tak przynajmniej twierdzą, w sposób implicytny, autorzy tekstów, którzy usiłują wskazać, zwykle w chronologicznym porządku, istotne dzieła należące do tego pola. Znajdujemy tam m.in. wielodyscyplinarne praktyki dadaistów (Hannah Höch, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Kurt Schwitters), prace meksykańskich muralistów (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros), malarstwo Jacoba Lawrence'a i Nancy Spero, fotografie Gordona Parksa i Danny'ego Lyonsa, rysunkowe animacje Williama Kentridge'a, performanse Any Mendiety i grupy Guerilla Girls²⁷, jak również różnorodną i wielomedialną twórczość takich artystów i artystek, jak Peter Saul, Carl Andre, Chris Burden, Judy Chicago, Keith Haring, Niki de Saint Phalle, Robert Mapplethorpe, Ai Weiwei, Piotr Pawlenski, Banksy, grupa Pussy Riot, Carrie Reichardt, Alex Hartley, a także anonimowy nurt graffiti z czasów arabskiej wiosny²⁸. Odnajdujemy wśród wskazywanych przykładów również

27 R. MacFarlane, *A Brief History of Protest Art*, „Format”, 8 III 2017, <https://www.format.com/magazine/features/art/brief-history-protest-art> [dostęp 19 XII 2022].

28 E. Martinique, *A History of Protest Art Through Examples – From Ai Weiwei to Banksy*, „Widewalls”, 18 V 2016, <https://www.widewalls.ch/magazine/protest-art> [dostęp 20 XII 2022].

wspomnianą już *Guernicę* Pabla Picassa²⁹. Protest uobecnia się w tej sztuce na wiele różnych sposobów, nie sposób znaleźć w przywoływanych przy tej okazji dziełach wielu wspólnych im właściwości strukturalnych, dominujących mediów czy wyborów estetycznych. Różne są też towarzyszące im źródła i obiekty protestu, co nie pomaga w znalezieniu wspólnych dla nich, poza samym protestem, płaszczyzn.

Także Claudia Mesch, autorka monografii dotyczącej historii sztuki protestu po II wojnie światowej, nie podejmuje próby definicyjnego ujednoznacznienia bądź chociaż wyraźnego określenia rodzajowych czy gatunkowych wymiarów sztuki protestu. Porządkując swój wywód, identyfikuje jego składniki, przypisując poszczególnym rozdziałom książki różne tematyczne przestrzenie protestu, takie jak postkolonialna tożsamość i ruch praw obywatelskich, antywojenny ruch dla pokoju, feminizm, tożsamość gejowska i sztuka *queer*, sztuka w obronie środowiska naturalnego czy sztuka przeciw globalizacji³⁰. W poszczególnych rozdziałach poświęconych wskazanej problematyce Mesch przywołuje twórczość licznych artystów z kręgu amerykańskiej i europejskiej neoawangardy, poszerzając ich grono o wybranych twórców z krajów postkolonialnych i diaspor. Pracując metodą *case studies*, badaczka dodaje do listy przywołanych wcześniej artystów sztuki protestu m.in. takich twórców, jak Martha Rosler, Harun Farocki, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Barbara Kruger, Trinh T. Minh-ha, Andy Warhol, David Wojnarowicz, Joseph Beuys, Helen Mayer Harrison i Newton Harrison, Beatriz da Costa, Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Chantal Akerman i Santiago Sierra. Kolejność ich wyliczenia wynika z chronologii tendencji

artywistycznych, do których zostali/zostały przypisani/przypisane. Szkicując fundament pod swoje zasadnicze rozważania dotyczące sztuki drugiej połowy XX w. i początków XXI w., Mesch wskazuje również dziewiętnastowieczne przykłady politycznej sztuki protestu. Przywołuje takie postaci, jak Eugène Delacroix, Gustave Courbet i Édouard Manet. Także i u Mesch jedynymi kryteriami identyfikacji sztuki protestu wydają się zatem: podejmowana problematyka, zaangażowanie sztuki w oddolnie realizowane działania społeczne i wyrażana w dziele postawa sprzeciwu.

Gdyby więc przyjąć, że wskazane wyżej publikacje MacFarlane, Martinique i Mesch są reprezentatywnymi przykładami stanowisk krytycznych i historyczno-teoretycznych wobec zjawiska sztuki protestu i mogą stanowić podstawę dla rozstrzygnięcia problemu statusu protestu artystycznego, należałoby uznać, że sztuka protestu jest tendencją o ogromnym wewnętrznym zróżnicowaniu, gdzie artyści posługują się dowolnymi mediami, tradycyjnymi bądź cyfrowymi i swobodnie kształtują formę wypowiedzi. Postawa sprzeciwu wobec określonej kwestii, manifestowana w temacie i niekiedy też w estetyce dzieła, to jedyne kryterium pozwalające na przypisanie określonej pracy do obszaru sztuki protestu.

Tak przynajmniej przedstawia się obraz sztuki protestu, gdy rozpatrujemy ją w perspektywie transhistorycznej. Inaczej jednak wygląda sytuacja, gdy kierujemy uwagę wyłącznie ku najnowszym przejawom artywizmu. Odkrywamy wówczas, że współczesna postać sztuki protestu pozwala się scharakteryzować także w odmienny sposób. Stwarza ona też możliwość bardziej precyzyjnego opisu, kierującego uwagę na strukturalny porządek dzieł i ich specyficzny kulturowy status. Z tym stanem rzeczy mamy do czynienia wtedy, gdy sztuka protestu rozwija się w ramach coraz ważniejszego

29 Tamże.

30 C. Mesch, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*, London–New York 2013.

obecnie paradygmatu transdyscyplinarnego, przyjmując i wykorzystując wszystkie jego najważniejsze właściwości. W wypadku sztuki oznaczają one: ugruntowanie w badaniach artystycznych i wykorzystywanie tworzonych w nich wiedzy dla potrzeb twórczych, dekonstrukcję zastanych koncepcji porządkowania i wartościowania rzeczywistości pozaartystycznej, transgresję granic sztuki i jej koncepcji, hybrydyczność. Jednocześnie, zważywszy na wszechobecność technologii nowomediálních we współczesnej sztuce i fakt, że z tego powodu transdyscyplinarna sztuka protestu niezwykle łatwo uzyskuje też atrybuty nowomediálne i transmedialne, możemy powiedzieć, że współczesna sztuka protestu to przede wszystkim jej nowomediálna, transdyscyplinarna postać.

Istotne znaczenie nowych mediów dla współczesnego charakteru sztuki protestu dostrzega także przywoływana nieco wcześniej Claudia Mesch. Ostatnią część końcowego rozdziału swej monografii, zatytułowaną *Media/Informatics Activism; New Media Art*, poświęca w przeważającej części dziełom twórców wykorzystujących w swej pracy Internet i różne narzędzia nowomediálne – artystycznym grupom Yes Men, Radical Software Group i Raqs Media Collective. Zwraca przy tym uwagę na wykorzystywane przez nich medialne strategie zagłuszania kulturowego (*culture jamming*). W epilogu książki natomiast kieruje uwagę na możliwości oferowane przez komunikacyjne sieci komórkowe, integrujące uczestników wydarzeń organizowanych w przestrzeni publicznej oraz na wykorzystanie medium rzeczywistości poszerzonej (*Augmented Reality*) w praktykach sztuki protestu (na przykładzie prac grupy Manifest.AR oraz Tamiko Thiel).

Mesch zwraca uwagę na sztukę protestu tworzoną przy użyciu nowych mediów przede wszystkim, jak sędzę, ze względu na rolę, jaką Internet i media

cyfrowe odgrywają we współczesnym świecie. Rozbudowują one bowiem przestrzeń publiczną, będąc zarazem narzędziami, które pozwalają w tym nowym, poszerzonym publicznym środowisku skutecznie działać. Są również środkami sprzyjającymi podmiotowości i wspólnotowości. To właśnie w Internecie wykształciła się społeczność haktywistyczna i jej etos wyrastający z idei bezinteresowności i daru³¹.

Generowana przez nowe media cyberprzestrzeń jest rozszerzeniem, nowym wymiarem świata społecznego. Dzięki nim przestrzeń komunikacyjna staje się zarazem przestrzenią społeczno-politycznej aktywności. Nowe media, na co wielokrotnie zwracano uwagę³², sprzyjają i pomagają w rozwijaniu oddolnej aktywności społecznej, w tym także wyrażaniu protestu. Szczególnie obecnie, w epoce mediów społecznych³³.

Dostrzegając znaczenie nowych mediów (takich jak Virtual Reality, Augmented Reality) dla rozwoju sztuki protestu

31 Zob. np. F. Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Steward Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago 2008.

32 Zob. np. M. Margolis, D. Resnick, *Politics as Usual: The Cyberspace Revolution*, Thousand Oaks–London–New Delhi 2000; *Cyberprotest. New media, citizens and social movements*, ed. W. van de Donk, B.D. Loader, P.G. Nixon, London–New York 2004; A. Samuel, *Hacktivism and the future of political participation* [A thesis presented to the Department of Government in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the subject of Political Science, Harvard University Cambridge, Massachusetts], Cambridge 2004; L.A. Lievrouw, *Media alternatywne i zaangażowanie społeczne*, tłum. M. Klimowicz, Warszawa 2012; M.I. Franklin, *Digital Dilemmas: Power, Resistance, and the Internet*, Oxford 2013; *The Routledge Companion to Media and Activism*, ed. G. Meikle, New York 2018.

33 *Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Emancipation*, ed. L. Dencik, O. Leistert, London–New York 2015; C. Agur, N. Frisch, *Digital Disobedience and the Limits of Persuasion: Social Media Activism in Hong Kong's 2014 Umbrella Movement*, „Social Media + Society” January–March 2019, s. 1–12.



8. Krzysztof Wodiczko, partycypacyjna i interaktywna projekcja – animacja pomnika Goethego i Schillera, KunstFest, Weimar, Teatr Plaza, 26-28 sierpnia 2016 r.

i podkreślając znaczenie ich potencjałów komunikacyjnych oraz światotwórczych, Mesch nie zwraca jednak szczególnej uwagi na ich aspekt transdyscyplinarny. Sądę tak m.in. ze względu na sposób, w jaki odnosi się ona do przywoływanego w ostatnim rozdziale książki pracy Mela China. Pisząc w kontekście rozważań nad projektami grupy Yes Men o projekcie *In the Name of the Place* (1995–1998), zrealizowanym przez China wspólnie z kolektywem GALA Committee, umieszcza jego dzieło w polu wyznaczanym przez interakcje między kilkoma strategiami: *détournement* zapoczątkowaną przez Guy Deborda i międzynarodowych sytuacionistów jeszcze w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, psycho-geografią oraz medialnym *culture jamming*, traktując dwie pierwsze jako swego rodzaju preludeum do trzeciej. Tymczasem, niezależnie od istotnej wartości poznawczej wskazanych przez Mesch kategorii oraz

podjętych przez nią kwestii, różnorodności prace China, np. *Revival Field* (1989), *KNOWMAD* (2000), *The Potential Project* (2015), rozwijają przede wszystkim idee transdyscyplinarne, które wiążą ze sobą dyskursy artystyczne, społeczne, polityczne i ekologiczne. Mesch odniosła się do jednego z tych dzieł – *Revival Field*, we wcześniejszym rozdziale o sztuce ekologicznej (*environmental art*), ale wyraźnie widzi obie analizowane prace China oddzielnie, w oderwaniu od siebie. Tymczasem istnieje coś, co je zasadniczo łączy – właśnie transdyscyplinarność – dzięki której odnajdują one swój aktywistyczny charakter. Mel Chin postrzegany jest jako artysta konceptualny, którego twórczość, nie odcinając się od korzeni sztuki pojęciowej, wyewoluowała w stronę artywizmu. Tę jakość zawdzięcza ona jednak przede wszystkim transdyscyplinarności jego postawy, która leży u podstaw obu wskazanych aspektów jego



9. Krzysztof Wodiczko, partycypacyjna i interaktywna projekcja – animacja pomnika Goethego i Schillera, KunstFest, Weimar, Teatr Plaza, 26-28 sierpnia 2016 r.

sztuki, zarówno nowomediowości, jak i ekologiczności.

PROTEST W TRANSDYSCYPLINARNEJ SZTUCE NOWYCH MEDIÓW

Tak więc uznaję transdyscyplinarność za podstawową cechę rodzajową współczesnej sztuki protestu. Do właściwości tej dołączają inne, ściśle z nią powiązane, większość z nich już przywoływałem wcześniej. Przypomnę je tutaj wszystkie, uzupełniając o dotąd nie wskazane: ugruntowanie w badaniach artystycznych (*artistic research*) i wykorzystywanie tworzonych w badaniach wiedzy dla potrzeb dzieła; odrzucenie dyscyplinarnych koncepcji porządkowania rzeczywistości, co oznacza m.in. rezygnację z koncepcji autonomii sztuki, z samoograniczenia zamykającego jej praktyki w artystycznej enklawie; ostrzeżenie dzieła sztuki w kategoriach

działania w przestrzeni społecznej, co często prowadzi do jego performatywności; dekonstrukcja i transgresja granic sztuki; wielowymiarowa hybrydyczność (dyscyplinarna, strukturalna, tworzywowa, medialna); partycypacyjność i wspólnotowość. Wspólnie atrybuty te charakteryzują obecną sztukę protestu, która za ich sprawą uzyskuje charakter rodzaju czy odmiany sztuki określanej nie tylko przez sam protest, ale też przez wskazany zbiór właściwości (o charakterze teoretycznym i strukturalnym). One z kolei mają też istotny wpływ na estetyczne i formalne atrybuty tworzonych w tym polu dzieł. Wszystko to stwarza nowe ramy dla rozumienia sztuki protestu. Gdyby więc *Guernica* została namalowana w roku 2022, to mogłaby w takim kontekście nie uzyskać statusu dzieła sztuki protestu.

Wyodrębnienie transdyscyplinarności i pozostałych związanych z nią właściwości

jako określników współczesnego artywizmu wpływa też pośrednio na postrzeganie i rozumienie niegdyśszych przejawów sztuki protestu. Wszystkie te atrybuty tworzą bowiem swoistą matrycę, za pomocą której możemy interpretować i klasyfikować dzieła przypisywane do artystycznego aktywizmu. Jesteśmy w stanie wówczas dostrzeżać w wielu historycznych przejawach sztuki protestu jakości czyniące je działami poprzedzającymi współczesną jej postać, swoistymi formami artystycznej transdyscyplinarności *avant la lettre*. Inne natomiast pozostają w tym polu z powodów określonych w czasach, gdy zostały do niego przypisane, na przykład ze względu na temat, sposób jego przedstawienia czy towarzyszące dziełu metateksty i parateksty. Zgodnie bowiem z wcześniej sformułowaną diagnozą sztuka protestu, postrzegana jako fenomen transhistoryczny, nie przyjmuje postaci rodzajowej, pozostając nurtem wielopostaciowym, niedefiniowalnym strukturalnie.

Szczególnie wiele znaczących przykładów współczesnej transdyscyplinarnej sztuki protestu odnajdujemy obecnie w polu sztuki nowych mediów. To jedna z przyczyn skłaniających mnie do uznania właśnie tej ostatniej za niezwykle ważną przestrzeń aktywizmu artystycznego³⁴.

Pod pojęciem sztuki nowych mediów kryją się bardzo liczne i zróżnicowane zjawiska. Wyodrębniam w polu sztuki przez pojęcie to wyznaczanym trzy aspekty: nowomedierność, transmedialność i transdyscyplinarność. Interakcje między nimi powołały do istnienia sztukę nowych

mediów i ukształtowały jej historię. Ich koegzystencja w obrębie tych samych dzieł buduje sztukę nowych mediów³⁵.

Dwa powody czynią sztukę nowych mediów szczególnie istotnym polem koncepcji i praktyk artystycznych. Pierwszym z nich jest fakt szczególnego zadomowienia się w niej transdyscyplinarności – podstawowej właściwości rodzajowej sztuki protestu. Jest ona obecna w sztuce nowych mediów i we wszystkich jej przejawach od początku jej dziejów, stanowiąc jej bardzo ważny aspekt. Drugi, to ogromne znaczenie samych nowych mediów i paradygmatu cyberkulturowego dla współczesnych form protestu we wszystkich jego postaciach, także pozaartystycznych. Internet i inne nowe media, wraz z ich podstawowymi właściwościami, stały się obecnie, jak wspomniałem już wcześniej, przytaczając przykłady z obszernej literatury na ten temat, najważniejszymi narzędziami protestu. Nowe media, stając się niezwykle istotną platformą zarówno dla dzisiejszych form protestu, jak i praktyk transdyscyplinarnych, uczyniły sztukę nowych mediów szczególnie ważnym nurtem sztuki protestu.

Dla współczesnych strategii aktywistycznych, zgodnie z wcześniejszą analizą fenomenu sztuki protestu, spośród wskazanych aspektów twórczości nowomedierności decydującą rolę odgrywa transdyscyplinarność. Można to bardzo wyraźnie dostrzec na przykładzie twórczości Krzysztofa Wodiczki.

Wodiczko, jedna z najważniejszych postaci w światowej historii sztuki protestu, w ciągu liczącej już ponad 50 lat pracy twórczej sięgał po wiele różnych narzędzi, wiele różnych mediów, także tych należących do świata nowych mediów. W najnowszych

³⁴ Nie oznacza to jednak, że w polu współczesnej sztuki protestu nie możemy znaleźć dzieł transdyscyplinarnych, które nie są dziełami sztuki nowych mediów. Przeciwnie, jest ich bardzo wiele. W rozważaniach tych skupiam się finalnie na nowomedierności sztuce protestu nie dlatego, że wchłania ona całe pole aktywizmu artystycznego, ale dlatego, że z przyczyn, które tu też wskazuję, proponuje bardzo wiele ważnych prac tego rodzaju.

³⁵ Więcej na ten temat: R.W. Kluszczyński, *New Media Art*, https://www.academia.edu/72942169/New_Media_Art [dostęp 18 II 2023].

działach wykorzystuje on drony (*Loro*, Mediolan 2019; *Ustedes*, Nowy Jork 2020; *Przybysze*, Poznań 2021, *Niebo nad Krakowem – LGBT mówi*, Kraków 2021), sięga po interaktywność (*Goethe-Schiller Monument*, Weimar 2016). We wcześniejszych pracach posługiwał się projekcjami slajdów na budynki i pomniki (np.: *Astor Building / New Museum*, NYC 1984; *Duke of York Column*, Waterloo Place, Londyn 1985; *Hirshhorn Museum*, Waszyngton 1988) bądź projekcjami wideo (np.: *Bunker Hill Monument*, Charlestown, Boston 1998; *Atomic Bomb Dome*, Hiroshima 1999; *El Centro Cultural Tijuana*, 2001; *Kunstmuseum Basel*, Projection *Sans-Papiers*, Basel 2006; *The Abraham Lincoln Monument*, Projection *War Veteran Project*, NYC 2012; *MSQPark Monument*, NYC, 2020). Tworzył też dzieła – instrumenty, często bardzo wyrafinowane technicznie i medialnie (np.: *Pojazd bezdomnych*, 1988–1989; *Laska obcego*, 1992–1995; *Rzecznik obcego*, 1993–1995; *Egida*, 1998; *Rozbroja/Dis-Armor*, 1999–2000; *Pojazd weteranów wojennych*, 2009–2011; *Hełm weterana*, 2015)³⁶. Jednak to transdyscyplinarność właśnie, artystyczne badania prowadzone na użytek poszczególnych dzieł, ich transgresyjność, hybrydyczność i nastawienie na działanie w przestrzeni społecznej, jak również partycypacyjny i wspólnotowy charakter całej twórczości Krzysztofa Wodiczki, wyznaczają artystyczny status jego sztuki. Używane media umożliwiały realizacje projektów, nadając im zarazem specyficzne dla nich cechy i znacząco wspomagając w ten sposób ich różnorodność artystyczną³⁷.

36 Szczegółowa lista, opis i dokumentacje prac znajdują się na: <https://www.krzysztofwodiczko.com/about> [dostęp 18 XII 2023].

37 Warto w tym kontekście wspomnieć, że Krzysztof Wodiczko w latach 1994–1996 oraz 2004–2009 był dyrektorem The MIT Center for Advanced Visual Studies, pierwszej w świecie instytucji akademickiej programowo rozwijającej transdyscyplinarną współpracę między sztuką i nauką, utworzonej w 1967 r. Jej twórcą był György Kepes. <http://act.mit.edu/cavs/person/EHuxLEh0H8zSzv7I1wkECg> [dostęp 10 I 2023].

Aspekt transdyscyplinarny sztuki nowych mediów, inaczej niż dwa pozostałe aspekty, nie jest ufundowany w relacjach wewnątrzartystycznych, w których uczestniczą tylko media techniczne i tradycyjne rodzaje sztuki czy media artystyczne. Poszerza on zasadniczo zbiór wchodzących we wzajemne związki dyscyplin, wprowadzając inne niż jedynie artystyczne i medialne dziedziny i – przede wszystkim – podważa granice między nimi. Transdyscyplinarność wyłania się w rezultacie procesów dekonstrukcji i transgresji, które burzą nie tylko dotychczasowy porządek sztuki, ale i cały układ kulturowy. Dekonstrukcji podlegają dotychczasowe wizje porządku instytucjonalnego, separujące poszczególne pola praktyk społecznych. W ich efekcie transgresje stają się fundamentalnymi procesami budującymi nowy porządek kulturowy i nowy paradygmat artystyczny.

Sztuka, która w ramach paradygmatu transdyscyplinarnego rozwija w szczególności interakcje z nauką, wchodzi także, jak już wspomniałem, w istotne relacje z dyscyplinami humanistycznymi i naukami społecznymi. Głęboka refleksja nad współczesnymi porządkami społeczno-kulturowymi, antropoceniem i ekologią, migracjami, nacjonalizmami i totalitaryzmami, prawami człowieka, rasizmem i wykluczeniem, przemocą i obywatelską samoorganizacją, coraz częściej staje się udziałem sztuki. Artyści zajmują postawę analityczno-badawczą i krytyczną zarazem, wydobywają na powierzchnię niewidzialne procesy i struktury polityczne, podejmują w swej sztuce dekonstrukcyjne, subwersyjne, krytyczne działania, których rezultaty przynoszą wsparcie dla marginalizowanych bądź prześladowanych grup społecznych i podtrzymują nadzieję na zmianę społeczną. Dlatego właśnie dla określenia tego szczególnego pola nowomiedialnej sztuki transdyscyplinarnej używam także kategorii sztuki krytycznej,

10. Victoria Vesna, *Noise Aquarium*,
wystawa w Deep Space 8K, Ars Electronica
Linz, 2019 r. Dzięki uprzejmości artystki

w ten sposób łącząc ją z wybranymi nurtami radykalnej sztuki – twórczości aktywistycznej. Innym określeniem, które daje się zasadnie w tym miejscu zastosować, jest nowomediálny artywizm. W tym miejscu właśnie sztuka protestu spotyka się ze sztuką nowych mediów, tworząc transdyscyplinarną sztukę aktywistyczną.

Krytyczna sztuka transdyscyplinarna swobodnie korzysta z wykształconej w kontekście sztuki nowych mediów transmedialnej tendencji mieszania mediów technicznych i tradycyjnych. Dzieła powstające w efekcie tej strategii mają bardzo zróżnicowany charakter rodzajowy. Jak w wypadku licznych dzieł z pola ArtSci, tak i w pracach z kręgu aktywistycznej nowomediálnej sztuki krytycznej odnajdujemy bardzo różne strategie twórcze. Odmienności występujące między postawami artystów dotyczą tu bowiem nie tylko wykorzystywanych mediów, podejmowanych tematów, ale także metod pracy.

Podsumowując ten fragment rozważań, stwierdzam, że nowomediálne transdyscyplinarne dzieła artystyczne przyjmują bardzo zróżnicowane formy. Wyrażany w nich protest jest ugruntowany w badaniach artystycznych, a generowana w tego rodzaju dziełach wiedza jest wówczas tego protestu narzędziem. Wykorzystywane w nich często strategie partycypacyjne bądź interaktywne sprawiają, że dzieła takie nie posługują się na ogół gwałtowną, wyrazistą ekspresją, nie oddziałują bezpośrednio, a tym bardziej wyłącznie na emocje, lecz w zamian wciągają odbiorców do współpracy, zarażając ich przy tym krytycznymi ideami, poruszając i zarazem skłaniając do refleksji. Prace takie pojawiają się zarówno w przestrzeniach galeryjnych, jak i w przestrzeniach publicznych, przyjmują postać instalacji, partycypacyjnych performansów, dzieł internetowych. Wśród artystów, którzy są bądź byli szczególnie aktywni w polu transdyscyplinarnej

nowomediálnej sztuki protestu chciałbym jeszcze, jedynie przykładowo, wskazać, obok przywoływanych już wcześniej Luz Maríi Sánchez, Paola Cirlio, Haruna Farockiego, Tamiko Thiel i Mela China oraz grup Electronic Disturbance Theater, Radical Software Group, Raqs Media Collective, Manifest.AR i The Yes Men (na czele z Jakiem Servinem i Igorem Vamosem), także inne jeszcze grupy, jak Critical Art Ensemble, Forensic Architecture, VNS Matrix, Institute for Applied Autonomy, jak również indywidualnie pracujące artystki i artystów³⁸: Andree Arroyo, Ginę Czarnecki, Poorvę Goel, Lynn Hershman, Shu Lea Cheang, Rafaela Lozano-Hemmera, Simona Robertshaw, Hito Steyerl, Robertinę Šebjanič, Victorię Vesnę.

ZAKOŃCZENIE

W finale tych rozważań powracam do zaproponowanego wcześniej przeciwstawienia dwóch sposobów zanurzania się sztuki w aktywności rozwijane poza tradycyjnie określanym polem sztuki, które to przeciwstawienie pozostawiłem do wyjaśnienia w zakończeniu. Zestawiłem wówczas ze sobą dwie koncepcje: sztuki poza sztuką i sztuki nomadycznej, opowiadając się przy tym za tą drugą. Pierwsza bowiem, w moim przekonaniu, respektuje w istocie dyscyplinarną odrębność obszarów przypisanych różnym rodzajom praktyk społecznych. Jest to sztuka niezmiennie autonomiczna, dyscyplinarna, która próbuje na obcym sobie terytorium realizować cele własne, nie mając wiele wspólnego z potrzebami czy zadaniami należącymi do obszaru, w którym się znalazła, bądź w najlepszym razie, jest to sztuka próbująca nawiązać relacje

³⁸ Warto jednak zaznaczyć, że za indywidualnymi pracami i projektami artystek i artystów kryje się niezwykle często także praca wspierających je zespołów.



interdyscyplinarne z innymi dziedzinami, na których polu się znalazła, jednak z zachowaniem pełnej odrębności współpracujących ze sobą dyscyplin. Druga natomiast, jest wizją sztuki ustanawiającej swoje nowe miejsca w przestrzeniach należących uprzednio do innych dziedzin czy dyscyplin. To sztuka transdyscyplinarna, która uznaje każde nowe terytorium, na którym pracuje, za własne, lecz zarazem zawsze stara się jednak cele przez siebie tam realizowane integrować z odkrywaniem zagadnieniami, problemami czy oczekiwaniami, próbując rozpoznane tam wyzwania uczynić własnymi.

Transdyscyplinarność w pewien szczególny sposób łączy się z nomadycznością. Koncepcja sztuki nomadycznej, którą

w tym miejscu proponuję, ma swoje źródło w teorii Mieke Bal, badaczki i artystki, która uważa swoją sztukę za transdyscyplinarną metodę badawczą. W opracowanej przez siebie teorii wędrujących pojęć w naukach humanistycznych Bal zwraca uwagę nie tylko na nomadyczność kategorii humanistycznych wędrujących po różnych polach (*nota bene* analizowane przez nią pojęcia pochodzą źródłowo z refleksji nad sztuką). Co ważniejsze, uważa ona, że kategorie te zmieniają swoje znaczenie, w zależności od miejsca, do którego trafiają, co oczywiście nie pozostaje też bez wpływu na możliwości ich tam wykorzystania, na metody i konsekwencje pracy badawczej. Nie tylko bowiem zmienia się wówczas sens dyskutowanych pojęć, lecz także

przeobraża się obraz pola oferowany przez docierające do niego nomadyczne pojęcie. Zmiany zachodzą w obu kierunkach³⁹.

Przenosząc koncepcję Mieke Bal do rozważań nad artywizmem, rozszerzam i przenoszę jej badawcze zainteresowanie z kategorii opisujących sztukę na samą sztukę, jak również jej rodzaje. W tym ujęciu to nie pojęcia dotyczące sztuki, lecz cała sztuka, a wraz z nią i sztuka protestu, wędruje po rozległych obszarach współczesnych procesów społecznych, wchodzi w relacje ze spotykanymi tam lokalnymi praktykami i, podejmując próby ich analizy i interpretacji, usiłuje odpowiedzieć na płynące ze strony penetrowanego terytorium wyzwania – społeczne, polityczne, ekologiczne...

³⁹ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.

Współczesna sztuka protestu, w swych najbardziej zaawansowanych formach, przyjmuje obecnie postać nowomediów sztuki transdyscyplinarnej. Obok niej pojawiają się też jej mniej złożone formy, dzieła, od których także oczekujemy dziś jednak transdyscyplinarności i ugruntowania w badaniach artystycznych. Pozostałe właściwości, składające się na matrycę współczesnego artywizmu, mają charakter fakultatywny, pojawiają się w dziełach sztuki aktywistycznej w różnych konfiguracjach i różnym nasileniu. Wszystkie razem prace te tworzą rozległy, wielopostaciowy nurt sztuki protestu: sferę praktyk realizowanych przez artystów, dla których losy planety oraz teraźniejszość i przyszłość zamieszkujących ją istot nie są obojętne i którzy/które dają temu wyraz w swojej twórczości.

STRESZCZENIE

Podejmuję w tekście analizę sztuki protestu, ujmując ją w dwojakiej perspektywie. W pierwszej, transhistorycznej, przyglądając się jej różnym manifestacjom, uznaję, że nie posiada ona żadnych określników gatunkowych bądź medialnych, które pozwoliłyby opisać ją jako odrębny gatunek sztuki. Mamy tu raczej do czynienia z protestem wyrażanym środkami sztuki. W drugiej kieruję uwagę ku współczesnym, najnowszym jej przejawom, stwierdzając, że sztuka protestu przyjmuje postać sztuki transdyscyplinarnej a jej najbardziej wyrazistym wcieleniem jest nurt bądź odmiana sztuki nowych mediów.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka protestu, sztuka nowych mediów, sztuka krytyczna, transgresja, transdyscyplinarność, artywizm, artywizm

SUMMARY

I analyse protest art in the paper, taking it from a twofold perspective. First, looking at its various manifestations in the first transhistorical one, it does not have any genre or media designations that would allow us to describe it as a separate art genre. Instead, we are dealing with protest expressed through the means of art. In the second, I turn my attention to its contemporary, latest manifestations, concluding that protest art takes the form of transdisciplinary art and its most prominent form is a current or variety of new media art.

KEYWORDS

protest art, new media art, critical art, transgression, transdisciplinarity, activism, activism

BIBLIOGRAFIA

- Agur Colin, Frisch Nicholas, *Digital Disobedience and the Limits of Persuasion: Social Media Activism in Hong Kong's 2014 Umbrella Movement*, „Social Media + Society” January–March 2019, s. 1–12.
- Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner, Perth 2005.
- Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, ed. Mieke Bal, Miguel A. Hernández-Navarro, Amsterdam–New York 2011.
- Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, ed. Julie Reiss, Wilmington 2019.
- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. Marta Bucholc, Warszawa 2012.
- Barry Andrew, Born Georgina, Weszkalnys Gisa, *Logics of Interdisciplinarity*, „Economy and Society”, vol. 37, 2008, nr 1.
- Bond Mindy, Raphie Frank, Ricardo Dominguez, *Artist and Electronic Civil Disobedience Pioneer*, „Gothamist”, 7 III 2008, <https://gothamist.com/art-s-entertainment/ricardo-dominguez-artist-and-electronic-civil-disobedience-pioneer> [dostęp 17 XII 2022].
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Campbell Tori, *The Art of a Movement: Protest Art and the Artist as Activist*, „Artland Magazine”, <https://magazine.artland.com/the-art-of-a-movement-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022].
- Corbett Sarah, *How to be a Craftivist: The art of gentle protest*, London 2017.
- Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Emancipation*, ed. Lina Dencik, Oliver Leistert, London–New York 2015.
- Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*, ed. Marilyn DeLaure, Moritz Fink, New York 2017.
- Cyberprotest: New media, citizens and social movements*, ed. Wim van de Donk, Brian D. Loader, Paul G. Nixon, London–New York 2004.
- Franklin Marianne I., *Digital Dilemmas: Power, Resistance, and the Internet*, Oxford 2013.
- Haraway Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.
- Kauffman L.A., *How to Read a Protest. The Art of Organizing and Resistance*, Oakland 2018.
- Karimi Pamela, *The Many Shades of Iran's Protest Art*, „Hiperallergic”, 11 X 2022, <https://hyperallergic.com/768539/the-many-shades-of-iran-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022].
- Kluszczyński Ryszard W., *Transdyscyplinarność: sztuka – nauka – humanistyka – polityka*, w: *Bez granic: przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. tenże, Gdańsk–Łódź 2021, s. 302–327.
- Kluszczyński Ryszard W., *Dzieło sztuki jako kolekcja: przemoc, śmierć i utrata w twórczości Luz Marii Sánchez*, „Powidoki” 2021, nr 5, s. 8–23.
- Kluszczyński Ryszard W., *New Media Art*, https://www.academia.edu/72942169/New_Media_Art [dostęp 18 II 2023].
- Kosiewski Piotr, *Sztuka sprzeciwu*, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 41.
- Królak Marta, *Sztuka sprzeciwu*, [28 XII 2019], <https://czaskultury.pl/czytanki/sztuka-sprzeciwu/> [dostęp 14 VIII 2022].
- Latour Bruno, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Cambridge 2017.
- Lievrouw Leah A., *Media alternatywne i zaangażowanie społeczne*, tłum. Magdalena Klimowicz, Warszawa 2012.
- McCaughan Edward J., *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham–London 2012.

- McKee Yates, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London–New York 2016.
- MacFarlane Rachel, *A Brief History of Protest Art*, „Format”, 8 III 2017, <https://www.format.com/magazine/features/art/brief-history-protest-art> [dostęp 19 XII 2022].
- Maniak Katarzyna, *Sztuka nie ropa. Artystyczny aktywizm kolektywu Liberate Tate*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3 (41), s. 358–372.
- Marchart Oliver, *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.
- Margolis Michael, David Resnick, *Politics as Usual: The Cyberspace Revolution*, Thousand Oaks–London–New Delhi 2000.
- Martinique Elena, *A History of Protest Art Through Examples – From Ai Weiwei to Banksy*, „Widewalls”, 18 V 2016, <https://www.widewalls.ch/magazine/protest-art> [dostęp 20 XII 2022].
- Mesch Claudia, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*, London–New York 2013.
- Morton Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis 2013.
- Morton Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge 2010.
- Murphy Robbin, *Artists and Legal Ambiguity on the Internet*, <http://www.cityarts.com/paulc/SVA/legalambiguity.html> [dostęp 21 XII 2022].
- Leila Nadir, *Poetry. Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool*, „Hyperallergic”, 23 VII 2012, <https://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/> [dostęp 21 XII 2022]
- Raessens Joost, *Virtually Present, Physically Invisible: Alejandro G. Iñárritu's Mixed Reality Installation Carne y Arena*, „Television & New Media”, vol. 20, 2019, nr 6, s. 634–648.
- Raley Rita, *Tactical Media*, Minneapolis–London 2009.
- Reed T.V., *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Present*, Minneapolis–London 2019.
- Reestorff Møhring, *Culture War: Affective Cultural Politics, Tepid Nationalism and Art Activism*, Bristol–Chicago 2017.
- Samuel Alexandra, *Hacktivism and the future of political participation* [A thesis presented to the Department of Government in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the subject of Political Science, Harvard University Cambridge, Massachusetts], Cambridge 2004.
- Sánchez Cardona, Luz María, *Intermittent Space: Sound, Violence, Ambiance and Affective Politics of Fear in Contemporary Mexico*, „Unlikely. Journal for Creative Arts” 2020, <https://unlikely.net.au/issue-06/intermittent-space> [dostęp 10 I 2023].
- Street Art of Resistance*, ed. Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London 2017.
- Szcześniak Magda, *Formuły protestu, narzędzie protestu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 17, s. 11–19.
- Talstou Aliaxey, *Sztuka i protest*, tłum. Hanna Pustuła, „dwutygodnik.com”, 321, 11/2021.
- Taylor Diana, *Presente! The Politics of Presence*, Durham–London 2020.
- The Routledge Companion to Media and Activism*, wyd. Graham Meikle, New York 2018.
- Thoreau Henry David, *Civil Disobedience and Other Essays*, New York 1993.
- Turner Fred, *From Counterculture to Cyberculture. Steward Brand, the*

- Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago 2008.
- Weizman Eyal, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017.
- W stronę nieantropocentrycznej ekologii. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Gdańsk–Łódź 2020.
- Zeiger Melissa, *The Eco poetics of Survival: The Transborder Immigrant Tool and The Desert Survival Series*, „Ecozon@”, vol. 10, 2019, nr 1, s. 99–116.