

Piotr Juskowiak

Powrót materialności: sztuka
biopolityczna jako mechanizm
negocjowania przestrzeni politycznej

Wprowadzenie

Dyskusje na temat politycznego potencjału sztuki, tak w Polsce, jak i pozostałych państwach europejskich, naznacza w ostatnich latach wyraźny paradoks. Sprowadza się on do dość osobliwej, choć w pewnej mierze przewidywalnej trajektorii, w której szczyt zainteresowania wspomnianą problematyką rozpoczyna okres postępującej utraty zaufania w odniesieniu do domniemanej wcześniej sprawczości, skuteczności, a nawet krytyczności zaangażowanych praktyk artystycznych. Ma to oczywiście swoje dobre strony, zwłaszcza gdy teżom o rewolucyjności i emancypacyjnym charakterze sztuki brakuje realizmu i/lub grzeszą one polityczną naiwnością. W tym wypadku idzie jednak nie tyle o zrozumiałą redukcję zawyżonych aspiracji¹, a o dużo dalej idący i równie niepokojący pesymizm intelektu, którego skala wydaje się wprost proporcjonalna do widzialności i popularności tego rodzaju sztuki (mierzonej liczbą dedykowanych jej wystaw, publicznych spotkań czy krytycznych opracowań). Paradoksalne jest zatem to, że im więcej mówimy o sztuce publicznej, partycypacyjnej czy społecznie zaangażowanej, tym częściej symbolicznie gryziemy się w język, w punkcie wyjścia kwestionując zasadność używanych przez nas kategorii.

Sytuacja ta nie ma oczywiście jednoznacznej przyczyny, jednak większość głosów rozczarowanych polityczną bezradnością artystów², powierzchownym charakterem ich zaangażowania czy ogólnym fiaskiem projektu awangardowego³ uwypukla problem podporządkowania pola sztuki coraz bardziej nachalnej logice współczesnego kapitalizmu. Choć analizy tego uwikłania są stosunkowo różnorodne i wyrastają z odmiennych tradycji intelektualnych, zazwyczaj funduje się je na przekonaniu, zgodnie z którym sztuka stanowi integralny element dominującego

1. Por. Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 105.

2. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12.

3. J. Sowa, *Poza zasadą skuteczności*, w: *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.

systemu i nawet wtedy, gdy chce w niego uderzać, mimowolnie go wzmacnia. Najbardziej znanym wyrazem takiego stanowiska jest prawdopodobnie wspólna praca Luca Boltanskiego i Ève Chiapello traktująca dwudziestowieczną krytykę artystyczną jako jedną z podstawowych inspiracji dla postfordowskiej wersji kapitalizmu⁴. Zgodnie z tym rozpoznaniem antykapitalistycznie nastawieni artyści, zwłaszcza w następstwie politycznego fermentu lat 60. XX wieku, nie tylko w pewien sposób ratują pogrążony w kryzysie system gospodarczy, ale również dają mu skuteczne narzędzia do stopniowego opanowania własnej działalności. Możliwości te, jak wskazywali francuscy socjologowie, utworowały bowiem te same wartości, na bazie których starano się obalać kapitalizm fordowski, a zatem autentyczność, indywidualizm czy nowe modele współżycia. Co symptomatyczne, nawet krytycy wspomnianej analizy⁵ nie mają dziś większych wątpliwości, że zestaw ten – poszerzony w różnych wersjach o autonomię, partycypację, afirmację różnicy – tworzy niezbywalne zaplecze zarówno dla zaangażowanej sztuki, jak i postfordowskiej gospodarki. Trudno byłoby zresztą znaleźć specjalistki w zakresie sztuki politycznej, które nie podkreślałyby jakiegoś rodzaju powinowactwa między obiema wspomnianymi domenami. Przedmiotem dyskusji pozostają co najwyżej stopień ich wzajemnego uwikłania, jak również ostateczny charakter samej relacji⁶.

Wielu teoretyków idzie jednak krok dalej, widząc w takiej wspólnotnie zainteresowań główny asumpt do tego, aby myśleć o obu wspomnianych polach jako elementach tej samej, znoszącej

4. L. Boltanski, È. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, tłum. G. Elliott, Verso, London–New York 2007.

5. Por. M. Lazzarato, *The Misfortunes of the 'Artistic Critique' and of Cultural Employment*, tłum. M. O'Neill, w: *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in „Creative Industries”*, red. G. Raunig, G. Ray, U. Wuggenig, MayFly, London 2011; H. Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, tłum. P. Juskowiak, w: *Wieczna radość: Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski i K. Szreder, Bęc Zmiana, Warszawa 2011.

6. Pod znakiem zapytania stawia się tu przede wszystkim problem przyczynowości. Jeśli tacy autorzy jak Virno czy Boltanski i Chiapello widzieliby w przemyśle kulturalnym czy krytyce artystycznej swoistą matrycę dla wyłaniającego się nieco później postfordyzmu, dla innych, np. Hansa Abbinga czy Stuarta Halla, trajektorie kultury/sztuki i gospodarki są co najwyżej równoległe i otwarte na wzajemne inspiracje.

umowne podziały rzeczywistości. Sztuka traciłaby w tym kontekście na jakiegokolwiek, nawet względnej autonomii⁷ i wyjątkowości, będąc w dobie zgeneralizowanej estetyzacji tylko jedną z wielu dziedzin orientujących się na kreatywność, autentyczność, komunikację czy wolność ekspresji⁸. I to przy założeniu, że wszystkie z nich podporządkowują się rządowi wartości wymiennej jako głównej zasadzie funkcjonowania w kapitalistycznym obiegu rynkowym. Interpretować można w ten sposób dociekania niektórych włoskich postoperaistów, na czele z opisami estetycznego sposobu produkcji autorstwa Maurizio Lazzarata czy uwagami Paola Virna na temat wirtuozerii jako głównej właściwości pracy w warunkach postfordowskiej, rozciągniętej na całe społeczeństwo, fabryki społecznej⁹. W obu przypadkach podkreśla się niezbywalność artystycznych komponentów dla współczesnego kapitalizmu, co inspiruje jeszcze radykalniejsze głosy, zgodnie z którymi artyści dostarczają obecnemu systemowi podstawowych modeli upodmiotowienia, na własną zgubę testując w obszarze art worldu zarazem nowe (samoprekaryzacja, przedsiębiorczość samych siebie, praca projektowa)¹⁰, jak i odwieczne sposoby podporządkowania kapitałowi (*vide* wyzysk żywej pracy, utowarowienie kultury itd.)¹¹. Co niepokojące, diagnozom tym nie towarzyszą zwykle satysfakcjonujące projekty pozytywne, które

7. Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

8. Por. G. Raunig, *Przemysły kreatywne jako masowe oszustwo*, tłum. P. Juskowiak, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 4.

9. M. Lazzarato, *Praca niematerialna*, tłum. Ł. Biskupski, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010; P. Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, tłum. I. Bertolotti, J. Cascaito, A. Casson, Semiotext(e), Los Angeles–New York 2004.

10. G. Raunig, *Przemysły kreatywne jako masowe oszustwo*, dz. cyt.; I. Lorey, *Urządzenie i samoprekaryzacja: O normalizacji wytwórców kultury*, tłum. P. Juskowiak, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 4; C. Bishop, *Sztuczne piekła: Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015; B. Kunst, *Artysta w pracy: O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2016.

11. H. Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, dz. cyt.; G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London–New York 2011.

pozwalająby sztuce nie tylko na wyrwanie się ze wspomnianych zależności, ale dawały również szansę na połączenie ponawianego w ten sposób gestu autonomizacji z namacalnym skutkiem społecznym na zewnątrz pola sztuki. Kładzie się to pesymistycznym cieniem na prace odwołujące się do wspomnianych analiz¹², nie wyłączając moich własnych tekstów na temat sztuki współpracy w warunkach kapitalizmu kognitywnego¹³.

Niniejszy esej, wyrastając z podobnych, postoperaistycznych inspiracji, stara się przekroczyć wspomniany pesymizm poprzez próbę przekierowania obecnej w tej tradycji koncepcji pracy biopolitycznej¹⁴ w stronę badań nad partycypacyjną sztuką publiczną. Odwołując się do tej ostatniej, wyraźnie redukuje obszar moich zainteresowań do tych przykładów upolitycznionej sztuki, które starają się opuszczać przestrzenie i instytucje zwyczajowo zarezerwowane dla działań artystycznych¹⁵ na rzecz szeroko rozumianej publicznej przestrzeni miejskiej. Głównymi, choć niewystarczającymi kryteriami dla wyróżnienia tego rodzaju twórczości, są zatem jej umiejscowienie i współpraca z pozaartystycznymi podmiotami. Od razu zastrzegam, że odwołanie do tak określanej sztuki prowadzi mnie ostatecznie do odrzucenia samej kategorii tego, co publiczne, w której widzę jedną z podstawowych przeszkód dla aktualizacji politycznego potencjału działań artystek. Mały fragment tego eseju poświęcę zatem na dyskusję z hegemonicznym, liberalnym ujęciem sfery/przestrzeni publicznej, które odpowiada w moim przekonaniu za takie bolączki zaangażowanej sztuki jak dematerializacja czy fetysz widzialności. Analizowane przeze mnie przykłady sztuki biopolitycznej należy traktować w związku z powyższym jako wyzwanie stawiane tego rodzaju hegemonii, które poprzez swoiście

12. Zob. np. J. Sowa, *Poza zasadą skuteczności*, dz. cyt.; B. Kunst, *Artysta w pracy*, dz. cyt.

13. Por. P. Juszkowiak, *Sztuka współpracy w dobie kapitalizmu kognitywnego: Edukacja, estetyzacja, relacja*, „Zeszyty Artystyczne” 2011, nr 21 oraz tenże, *Przestrzenie kooperacji i re-artykulacja materialności: W stronę miejskiego modelu sztuki współpracy*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 3.

14. M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita: poza własność prywatną i dobro publiczne*, tłum. Praktyka Teoretyczna, Korporacja ha!art, Kraków 2012.

15. Por. M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1.

rozumianą rematerializację działań artystycznych i eksplorację zagadnienia produkcji, otwierają przestrzeń miejską na takie wyjściowo „niepolityczne”¹⁶ problemy jak praca domowa czy zamieszkiwanie. Jak zobaczymy, w najbardziej interesujących przypadkach, wyzwanie to prowadzi nie tyle do demarginalizacji tego, co prywatne lub poszerzenia tego, co publiczne, ale raczej konstytuowania przestrzeni wspólnej, która eliminuje sprzeczności obu przeciwstawianych porządków. Często towarzyszy temu proces produkcji nowych podmiotowości politycznych, które wprost zrywają z indywidualizującą ontologią neoliberalizmu, odnawiając oddolną tradycję kooperacji i alternatywnych form współbycia. Wątek ten rozwijam w ostatnich partiach tekstu w odniesieniu do dwóch figur podmiotowych, które postrzegam jako szczególnie przydatne w działaniach zaangażowanych artystek, a mianowicie pracownicy i amatorki.

Sztuka biopolityczna

Swoje rozważania chciałbym sytuować i konsekwentnie rozwijać w ramach tego samego splotu problemowego, który odpowiada za wspomnianą wyżej nieufność wobec emancypacyjnych możliwości praktyk artystycznych. Interesować będzie mnie zatem uwikłanie tych ostatnich w złożone relacje z postfordyzmem/kapitalizmem kognitywnym, które traktować będę nie tyle jako potwierdzenie ich bezradności i kapitulacji wobec wszechmocnego systemu, co jako okoliczność, która umożliwia ostatecznie skuteczniejszy opór niż w warunkach domniemanej, choć prawdopodobnie nigdy nieistniejącej, pełnej autonomii artystek względem zakusów gospodarki. Wychodzę w tym celu od słynnego stwierdzenia Waltera Benjamina¹⁷ z 1934 roku, zgodnie z którym sztuka może realizować swój polityczny potencjał tylko wtedy, gdy dokonuje świadomej,

16. Por. H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodźka, Aletheia, Warszawa 2000; J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2007.

17. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, w: tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice i fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 180.

materialistycznej analizy własnych warunków możliwości, a zatem dominujących w danym kontekście historycznym stosunków produkcji. Jak wiadomo, niemiecki filozof podejmował tę kwestię u zarania postępującej w kolejnych dekadach industrializacji pola sztuki, antycypując i w znacznej mierze sprzeniewierzając się wnioskowi, które wywodzili na tę okoliczność jego frankfurccy przyjaciele, Theodor W. Adorno i Max Horkheimer¹⁸. Nie miejsce tu na analizę całego złożonego wywodu *Twórcy jako wytwórcy*, skupmy się zatem na jednym szczególnie inspirującym wątku. Bez wątplenia głównym postulatem omawianego tekstu nie jest jedynie krytyczne opisywanie stosunków społecznych i aparatu produkcji przez pisarza czy fotografa, ale również dążenie do ich zmiany wespół z proletariatem i z wykorzystaniem możliwości dostarczanych przez postęp techniczny¹⁹. Zadanie to jawi się jako tym ambitniejsze, im większe porażki popełniało w tej materii do tej pory, starając się zaangażować intelektualistów w politykę ulicy z pominięciem stanowiska materialistycznego, w konsekwencji sytuując się „obok proletariatu” i w uprzywilejowanej roli nauczyciela, protektora czy mecenasa²⁰. Zastanawiając się nad możliwością jego realizacji, Benjamin proponuje implicytną grę z figuracjami podmiotowymi rozważanymi w kontekście możliwej współpracy artystów z innymi grupami zawodowymi. W planie całego tekstu, który można traktować jako zapowiedź dzisiejszych dyskusji o produkcji podmiotowości, tytułowy twórca jako wytwórca spotyka się z artystą-organizatorem, by wspólnie skonfrontować się z inną, obcą proletariatu, ale znaturalizowaną przez świat sztuki figurą mieszczańskiego specjalisty. Pytanie, z którym pozostawia nas niemiecki filozof, sprowadza się zatem do tego, jak na bazie nowych podmiotowości politycznych przejść od prostej solidarności twórców z proletariatem (tak typowej dla „specjalistycznej” sztuki zaangażowanej) w stronę uwspólnionego doświadczenia szerszej klasy wytwórców. Innymi słowy, jak uczynić artystkę operatywną –

18. T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia: fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

19. Benjamin, dz. cyt., s. 174.

20. Tamże, s. 171–172.

tak w sensie skutecznego wspomoczenia sprawy ludzi pracy, jak i uwypuklenia innego, pracowniczego wymiaru jej kondycji?

Choć echa takiego stanowiska pobrzmiewają w coraz bardziej wpływowych tekstach Jacquesa Rancière’a²¹, a wprost odwołuje się do niego chociażby Bojana Kunst²², w większości wypadków słowa Benjaminu uchodzą co najwyżej za świadectwo konkretnej i niesprowadzalnej do obecnej sytuacji koniunktury historycznej. Inaczej ma się sprawa z inspirującym moje rozważania Antoniem Negrim, który w żaden sposób nie odwołując się do pionierskich ustaleń *Twórcy jako wytwórcy*, w mimowolny sposób dokonuje ich aktualizacji, podprowadzając nas pod implikowane tu z jego tekstów pojęcie sztuki biopolitycznej. Przyjmy się zatem, jakie właściwości tej ostatniej pozwalają nam z optymizmem myśleć, z jednej strony, o emancypacji artystek z kapitalistycznych struktur, a z drugiej, na ogólniejszym planie, o emancypującym charakterze podejmowanych przez nie praktyk.

Kluczową kwestią każdej aktywności artystycznej jest, jak pisze Negri, jej nieunikniona dwoistość. Poprzez wpisanie w specyficzny sposób produkcji (w naszym wypadku kapitalizm) jest ona odpowiedzialna zarazem za jego (re)produkcję, jak i kontestację, podtrzymywanie określonych elementów systemu i szukanie od nich linii ujęcia. Przekłada się to na dwie nieodłączne formy sztuki – towarową i czysto procesualną, których nie należy jednak mylić z materialnością i niematerialnością. Jeśli ta pierwsza nieuchronnie składa sztukę na ołtarzu wartości wymiennej (co dotyczy się w tej samej mierze fizycznych obiektów, jak i bardziej efemerycznych performansów)²³, druga nie przestaje funkcjonować jako figura politycznej potencjalności, którą włoski filozof łączy z kreatywną wolnością artystek, widząc w niej jedną z instancji robotniczego oporu²⁴. Dla naszych rozważań najważniejsze jest sprowadzanie tak rozumianej sztuki do rzeczywistości

21. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 111–112.

22. Kunst, dz. cyt.

23. Por. Bishop, dz. cyt., s. 414.

24. A. Negri, *Art & Multitude: Nine Letters on Art Followed by Metamorphoses: Art and Immaterial Labour*, tłum. E. Emery, Polity Press, Cambridge–Malden 2011, s. 108–109.

biopolitycznej, a zatem obszaru skoncentrowanego przede wszystkim na produktywnym charakterze tego, co żywe. Ustanawia to szczególnego rodzaju ontologiczną platformę, na której spotykają się dziś skrupulatnie oddzielane przez myśl liberalną polityka, gospodarka, kultura oraz szeroko rozumiane aktywności twórcze²⁵. Negri i współpracujący z nim Michael Hardt wiążą ową kwestię z wyłonieniem się nowej hegemonicznej formy pracy, która przesuwając podstawowy obszar produkcji z przedmiotów wytwarzanych dla podmiotów na samą podmiotowość²⁶. Ta ostatnia traktowana jest zatem jako kluczowy środek produkcji i zasób siły roboczej, który umożliwia generowanie wartości dodatkowej w oparciu o takie podmiotowe zdolności jak kooperacja, komunikacja czy aktywności poznawcze. Z drugiej, sama stanowi podstawowy wytwór kapitalizmu, który coraz mocniej inwestuje w sferę ludzkich pragnień, wyobraźni, obrazów, relacji społecznych, słowem – w afektywno-kognitywne praktyki stojące w centrum zainteresowania społeczeństw postindustrialnych. Propozycja autorów *Rzeczy-pospolitej* przecina się tym samym z innymi głośnymi pracami, które starają się przemysleć doświadczenia owych społeczeństw w terminach informatyzacji i sieci²⁷, refleksyjności²⁸, kreatywności²⁹ czy dominacji gospodarki usługowej³⁰. Podstawowa różnica polega w jej wypadku na ści-

25. Por. Virno, *A Grammar of Multitude*, dz. cyt., s. 50.

26. M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita*, dz. cyt., s. 78. Koncepcja pracy biopolitycznej rozwija wcześniejsze pomysły Hardta i Negriego inwestowane w koncept pracy niematerialnej (M. Hardt, A. Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, New York 2004 oraz tychże, *Imperium*, tłum. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2005; por. M. Lazzarato, *Praca niematerialna*, dz. cyt.). Zmianę akcentów i samej etykiety należy traktować w tym kontekście jako efekt wciąż niedoskonałego wsłuchiwanie się w głosy krytyczek, zwłaszcza badaczek feministycznych, oskarżających autorów *Imperium* o niedoceniecie problematyki pracy afektywnej, opiekuńczej, reprodukcyjnej, domowej.

27. M. Castells, *Spółczesność sieci*, tłum. M. Marody i in., PWN, Warszawa 2007.

28. U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna: Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, PWN, Warszawa 2009.

29. R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, NCK, Warszawa 2010.

30. S. Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 1991.

słym powiązaniu takiego rozumienia przemian gospodarczych z powstaniem „solidnego budulca dla demokratycznej organizacji politycznej”³¹, w czym słyhać z pewnością echa optymistycznego spojrzenia na postęp techniczny u Benjamina:

Model gospodarczej produkcji biopolitycznej dostarcza nam analogii dla działania politycznego. Tak, jak szeroka społeczna mnogość (*multiplicity*) wytwarza produkty niematerialne i ekonomiczną wartość, wielość ma zdolność wytwarzania politycznych decyzji. Jest to jednak coś więcej niż analogia, ponieważ te same zdolności wprowadzane do gry, niezbędne dla jednego, są odpowiednie dla drugiego. (...) zdolność wytwórców do autonomicznego organizowania kooperacji i zbiorowego wytwarzania w sposób zaplanowany posiada bezpośrednio implikacje dla rzeczywistości politycznej, generując narzędzia i nawyki kolektywnego podejmowania decyzji. Podziały między produkcją gospodarczą a politycznym działaniem, ustanawiane przez autorów takich, jak Hannah Arendt, całkowicie się tu załamują³².

Omawiana koncepcja spotkała się, jak wiadomo, z poważną falą krytyki (zwłaszcza na jej wcześniejszym etapie, gdy włosko-amerykański duet operował jeszcze bardziej mglistym pojęciem pracy niematerialnej). Wiele składających się na nią głosów uznać należy zresztą za uzasadnione. Negriemu i Hardtowi zarzuca się przede wszystkim niedostateczną wrażliwość na problematykę nierównego rozwoju, zacieranie różnic między niesprowadzalnymi do wspólnego mianownika praktykami pracowniczymi i niedoceniecie roli, jaką w globalnej gospodarce odgrywają praca manualna³³ i reprodukcyjna³⁴. W ogniu krytyki

31. Hardt, Negri, *Rzecz-pospolita*, dz. cyt., s. 472.

32. Tamże, s. 279.

33. G. Caffentzis, S. Federici, *Uwagi o Edu-factory i kapitalizmie kognitywnym*, tłum. K. Szadkowski, w: *Edufactory: samoorganizacja i opór w fabrykach wiedzy*, red. J. Sowa, K. Szadkowski, Korporacja ha!art, Kraków 2012.

34. S. Federici, *Niestabilne zatrudnienie: perspektywa feministyczna*, tłum. M. Pietryka, „Przegląd Anarchistyczny” 2010, nr 11.

znalazły się również tezy o tendencyjności (czyli transformacyjnym wpływie na wszystkie pozostałe rodzaje produkcji) czy autonomicznym, wymykającym się kontroli kapitału charakterze żywej pracy. Zwłaszcza ostatni z zarzutów zasługuje na uwagę, bowiem sam fakt uwikłania podmiotowości w tryby kapitalistycznej maszyny nie oznacza jeszcze, że dzieje się to w warunkach zwiększonej wolności i kreatywności, a z dala od groźby prekaryzacji czy alienacji procesu pracy³⁵.

Mając na uwadze tego rodzaju wątpliwości i zgadzając się z koniecznością redukcji zbyt uniwersalistycznych roszczeń omawianej koncepcji, trudno oprzeć się przekonaniu, że jeśli adekwatnie opisuje ona jakąś z domen dzisiejszej rzeczywistości, to jest nią właśnie praca artystek. Od razu dodajmy, że tego rodzaju praca nie musi być utożsamiana z tzw. zwrotem konceptualnym w polu sztuki³⁶ i postępującą dematerializacją jej wytworów, ponieważ w wykładni Hardta i Negriego owocuje ona w tej samej mierze fizycznymi obiektami, jak i trudniej uchwytnymi, ale wyróżnionymi przez współczesną mutację kapitalizmu relacjami społecznymi³⁷. Podstawowym kryterium wyróżniania sztuki biopolitycznej będzie dla mnie zatem nie jej domniemana niematerialność, ale radykalnie polityczny komponent działania artystycznego, który rozumiem w sposób zbliżony do Benjamin. Idzie tu zatem, po pierwsze, o krytyczne zainteresowanie szeroko rozumianą problematyką pracy, która odgrywa dziś coraz ważniejszą rolę w namyśle zaangażowanych artystów³⁸, oraz, po drugie, twórczą samoświadomość, która otwiera tych ostatnich na progresywne spotkania z przedstawicielami innych profesji uwikłanych w ten sam system neoliberalnego kapitalizmu.

35. Por. J. Bednarek, *Opisać reżimy nadzoru/wyzysku*, w: *Wieczna radość*, dz. cyt.

36. Na ten temat zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

37. Negri, *Art & Multitude*, dz. cyt., s. 107.

38. Zob. M. Krajewski, *Praca rąk we współczesnej sztuce: manualność jako metafora*, w: *Handmade: praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*, red. M. Krajewski, Bęc Zmiana, Warszawa 2010. Także w znaczeniu eksplorowania, przekształcania i upolityczniania codziennych elementów życia, które bywają dziś traktowane jako podstawowa forma sztuki społecznie zaangażowanej. Zob. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, red. N. Thompson, The MIT Press, London–Cambridge 2012.

Benjaminowska analiza stosunków produkcji (i, coraz częściej, reprodukcji) stanowi w związku z powyższym jedynie pierwszy krok do zakładanej przez niego emancypacji w znaczeniu innej organizacji pracy i przestrzeni, w której ona zachodzi. Drugi wyróżnik dla tego rodzaju twórczości polega bowiem na eksplorowaniu problematyki politycznej podmiotowości, co można kojarzyć chociażby z postulowaną przez Chantal Mouffe pozycją artysty³⁹. Figurą podmiotową, która składając typowo artystyczne zdolności w służbie ruchów społecznych, bodaj najmocniej przyczynia się do tego rodzaju politycznej sprawczości, o którą bezskutecznie zabiegają rozpolitykowani zakładnicy „czystego” *art worldu*. Nie odmawiając zasadności takiej propozycji, zastanowię się w następnych częściach nad korespondującymi z nią figurami pracownika i amatora, które moim zdaniem dużo lepiej wpisują się w tradycję inaugurowaną przez omawiany wyżej tekst Benjamin.

Widać zatem wyraźnie, że przyjmowane przeze mnie rozumienie sztuki biopolitycznej ma nie tylko ograniczony zasięg, nawet nie zbliżając się do hegemonicznego charakteru kategorii wykuwanej przez Hardta i Negriego, ale wiąże się również z bardzo konkretnymi funkcjami czy też celami społecznymi. Polegają one w moim przekonaniu na: 1. dokonywanej środkami artystycznymi dekonstrukcji dominujących ujęć pracy (z naciskiem na poszerzenie samej kategorii o „nieprodukcyjne” przykłady pracy nieformalnej, opiekuńczej czy afektywnej oraz uwidacznianiu coraz częściej ukrywanej pracy przemysłowej); 2. tworzeniu nowych, antykapitalistycznych figur podmiotowych; 3. budowaniu politycznych aliansów w ramach i na zewnątrz świata sztuki w następstwie rozpoznania wspólnych dla całego kapitalizmu mechanizmów (samo)wyzysku i prekaryzacji oraz rewitalizacji podobnych taktyk oporu (strajk, okupacja, odmowa pracy). Każdej z tych funkcji przyjrę się w kolejnych częściach tekstu, zakładając, że od ich właściwego zrozumienia i radykalnie rozumianej materializacji zależy w dużej mierze aktualizacja politycznego potencjału współczesnej sztuki.

39. Mouffe, *Agonistyka*, dz. cyt., s. 103–105.

Praca i powrót materialności

Jakkolwiek by nie patrzeć na obszar współczesnej sztuki publicznej, żadna z wymienionych wyżej funkcji nie należy w jego przypadku do dominujących. Większość piszących o niej teoretyczek i realizujących ją praktyczek skupia się raczej na takich kwestiach jak estetyzacja i demokratyzacja przestrzeni⁴⁰, eksplorowanie ducha miejsca⁴¹, tworzenie wspólnoty i ujarzmianie społecznych antagonizmów⁴², demarginalizacja mniejszości czy uruchamianie istotnych społecznie debat⁴³. Choć realizacja każdego z tak przedstawianych zadań jest niewątpliwie pożądana i istotna z punktu widzenia angażowania sztuki w proces zmiany społecznej, nie da się nie zauważyć, że wszystkie z nich pozostają doskonale zbieżne z podstawowymi zasadami, na które przynajmniej deklaratywnie orientują się dzisiejsze liberalne demokracje. Fakt ten tłumaczy w znacznym stopniu, skąd bierze się tak duża popularność rozpolitykowanych działań artystycznych, które nie uderzając w korzenie opisywanych przez siebie problemów (a zatem neoliberalny kapitalizm), nie stanowią właściwie żadnego zagrożenia dla miłego władzy status quo.

Na problem ten zwracał uwagę w polskim kontekście Rafał Jakubowicz⁴⁴, pokazując jak obca rodzimej sztuce krytycznej okazała się problematyka postsocjalistycznej transformacji. skutkiem owego przeoczenia jest jego zdaniem nie tylko bardziej lub mniej skrywany elitaryzm polskiego środowiska artystycznego (odwracającego się plecami od ofiar deindustrializacji i zderegulowanej gospodarki), ale również niemal zupełne oderwanie od języka analizy klasowej, problematyki przemian współczesnej pracy (w tym kreatywnej) czy możliwości podejmowania między-

40. H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna: Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa 1996.

41. M. Kwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, London-Cambridge, MA 2004.

42. G. Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley-London 2004.

43. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, dz. cyt.

44. R. Jakubowicz, *Robotniczym: Sztuka w ujęciu radykalnym*, www.praktykateoretyczna.pl/8352-2, dostęp: 30.08.2017.

sektorowego oporu z udziałem pola sztuki. Sytuacja ta jedynie utrwała publiczny obraz artystów jako osobliwych specjalistów, których aktywność nijak ma się do tradycyjnych, „poważniejszych” sektorów gospodarki i charakterystycznej dla nich pracy fizycznej⁴⁵. Jak świetnie wiemy, sprzyja to, nie tylko w Polsce, temu, by myśleć o nich jako wzorcu dla nowej figury neoliberalnego pracownika afirmującej takie wyróżnione przez system wartości jak elastyczność, nienormowany czas pracy, przedsiębiorczość, indywidualizm itd. Artyści zatem nie tylko nie wchodzą za zwyczaj w sojusz z innymi pracownikami, ale również, choć tylko w pośredni sposób, wpływają na umacnianie niekorzystnych dla nich warunków pracy. Wróć do tej kwestii poniżej.

Za ważny sygnał zmiany wobec takich rozczarowujących diagnoz mogą uchodzić z pewnością najnowsze przykłady sztuki partycypacyjnej i kolaboracyjnej, które szukając miejsca dla nowych form interakcji, dialogu i współpracy, coraz częściej zastanawiają się nad charakterem innych niż artystyczne praktyk pracowniczych. Sporo tego rodzaju działań ma oczywiście przykry posmak „przechwyty wartości”⁴⁶ czy „outsourcingu autentyczności”, o którym zajmująco pisała Claire Bishop⁴⁷, pokazując, jak blisko im do podobnie określanym praktyk z porządku ekonomicznego (z uwagi na pasożytnicze nastawienie artysty, podrzędną rolę i darmową pracę partycypantów itd.). Wiele innych wiąże się jednak z jakiegoś rodzaju polityczną interwencją, która ma na uwadze nie tylko uwidocznienie i uwypuklenie znaczenia określonej postaci pracy (nieraz także jej nieludzkich warunków), ale również tworzenie okoliczności do zmiany, czy to w zakresie legislacji, czy to w kwestii położenia konkretnych pracowników. Można w ten sposób postrzegać omawiane przeze mnie szerzej w innym miejscu *Pictures of Garbage* Vika Muniza⁴⁸, które pomimo paternalistycznego podejścia brazylijskiego fotografa dawały

45. D. Diederichsen, *Jakiego rodzaju spetryfikowany czas ludzkiego życia kupujesz, gdy nabywasz sztukę – i jakbyś go chciał ponownie upłynąć?*, tłum. M. Ratajczak, w: *Wieczna radość*, dz. cyt.

46. Sowa, *Poza zasadą skuteczności*, dz. cyt.

47. Bishop, *Sztuczne piekła*, dz. cyt.

48. Juszkowiak, *Sztuka współpracy w dobie kapitalizmu kognitywnego*, dz. cyt.

pogłębiony obraz pracowniczej kondycji i starały się poprawiać publiczny wizerunek zbieraczy śmieci z Rio de Janeiro. Podobnie rzecz ma się, szczęśliwie bez podobnych zarzutów o paternalizm, z *Pojazdem dla bezdomnych* Krzysztofa Wodiczko (efekt współpracy z nowojorskimi bezdomnymi w latach 1988-1989), projektem rosyjskiego kolektywu Chto Delat? *Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics* z 2006 roku (kooperacja z prekarnymi pracownikami wcielającymi się w rolę żywych powierzchni reklamowych na ulicach Petersburga) czy kooperatywą spożywczą założoną przez bezrobotne kobiety we współpracy z austriackim kolektywem WochenKlausur w jednej z najbiedniejszych dzielnic Glasgow, Drumchapel (projekt *Women-led Workers' Cooperative* z 2013 roku). W każdym ze wzmiankowanych przykładów jeszcze bardziej kluczowe niż sama, zwykle krótkotrwała partycypacja nieartystów w publicznym projekcie, jest zwrócenie uwagi na zapomnianą rzeczywistość pracowniczą, bez której trudno wyobrazić sobie współczesne życie miejskie. Dzięki interwencjom artystycznym przypominamy sobie zatem, że codzienna reprodukcja tego ostatniego opiera się w znacznej mierze na nieformalnych aktywnościach⁴⁹, które bardzo rzadko obdarzamy mianem pracy, nie mówiąc już o nawet pośrednim łączeniu ich z miejskim wzrostem gospodarczym⁵⁰.

Równie dobrym przykładem pierwszej, dekonstrukcyjnej funkcji sztuki biopolitycznej byłyby te działania artystek, które poprzez krytykę niewidocznych w przestrzeni publicznej form pracy obnażają skrywane podstawy całego, nie-tylko-miejskiego systemu, uderzając równocześnie w filary, na których opiera się

49. Por. E. Swyngedouw, *Metabolic Urbanization: The Making of Cyborg Cities*, w: *In the Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, red. N. Heynen, M. Kaika, E. Swyngedouw, Routledge, London-New York 2006.

50. Warto zastrzec, że w porządku tym nie mieszczą się wbrew pozorom znane ze swojej drastyczności prace hiszpańskiego skandalisty Santiago Sierry, które zwracając uwagę artystycznego mainstreamu na problem nisko opłacanej pracy migrantów, same dokonują wobec niej dehumanizującego wyzysku. Tego rodzaju powtórzenia gestu kapitału wyraźnie kłóci się z przyjmowaną tu charakterystyką sztuki biopolitycznej, nie prezentuje też specjalnej wartości, jeśli idzie o inne bliskie mi konceptualizacje zaangażowanej sztuki (zob. G. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham-London 2011; Bishop, dz. cyt.).

większość instytucji świata sztuki. Myślę tutaj zwłaszcza o tych projektach, które wypuklając rolę niezbywalnej dla kapitalistycznej reprodukcji pracy domowej, naruszają nieodwracalnie hegemoniczne myślenie o pracy twórczej i przestrzeni publicznej. Nie sposób nie wspomnieć w tym kontekście o pionierskiej działalności Mierle Laderman Ukeles, która w swoich „pracach remontowych” (*Maintenance Art*) z lat 70. XX wieku przypominała z jednej strony o niedocenianej i podwójnie wyzyskiwanej (w domu i w pracy) kondycji pracujących kobiet, z drugiej obnażała hipokryzję świata sztuki, który na wzór brytyjskiej posiadłości arystokratycznej (z jej podziałem na odseparowane części dla państwa i służby) ściśle oddziela elementy tej samej rzeczywistości – twórczych artystów i kuratorów od wykonawców pośledniejszej pracy technicznej. Gest Ukeles odegrał kolosalną rolę w ustanawianiu nurtu krytyki instytucjonalnej, współodpowiedzialnego za jeden z przełomów na gruncie wrażliwej na miejsce sztuki publicznej⁵¹. Inspirował też wiele podobnych prac, by wspomnieć tylko o *Cleaning Conditions* z 2013 roku Suzanne Lacy i Meg Parnell czy ostatnich działaniach Aleki Polis w ramach powtarzanego w wielu polskich galeriach *Rosa Rotes Städchen*. Każda z nich rozwijała interesującą mnie tutaj dekonstrukcję zagadnienia pracy, dowartościowując takie typy pracowniczej aktywności, które wiele publicznych instytucji wstydliwie skrywa na swoich zapleczach, piwnicach czy po godzinach urzędowania. Zwłaszcza projekt Lacy i Parnell, choć w kierunku tym popycha nas również transpokoleniowa i transgeograficzna bliskość omawianych projektów, podkreśla aspekt wspólnotowego charakteru pracy domowej. Pozwala to nam zerwać nie tylko z zawsze zbyt sztywnym podziałem na to, co prywatne i publiczne, ale również szukać jego przekroczenia z wykorzystaniem kategorii tego, co wspólne. Choć kwestię tę rozwinie kilka stron dalej, już tutaj warto nadmienić, że zjawisko uwspólniania przestrzeni⁵² wydaje się zupełnie niewyobrażalne bez odniesienia do takich elementów myśli feministycznej (zwłaszcza w jej wersji kulturowej) jak

51. Kwon, *One Place After Another*, dz. cyt., s. 19-24.

52. S. Stavrides, *Common Space: The City as Commons*, Zed Books, London 2016.

troska, empatia czy wrażliwość na potrzeby słabszych. Otwiera to myślenie o sztuce biopolitycznej na inne przykłady kooperacji niż te zajmujące Hardta i Negriego, na przykład takie, które brałyby początek w ramach „skorumpowanego” w ich ujęciu życia rodzinnego czy marginalizowanych przez teoretyków sfery publicznej (zwłaszcza Arendt⁵³) „mroków prywatności”. Dzisiejsza sztuka publiczna eksploruje przynajmniej jeden z nich – myślę tu o odpowiedzialnym za feminizację *street artu* zjawisku *yarn bombing*, a prowadzącym się do aktów „bombardowania włóczką” miejskiej infrastruktury, fragmentów budynków czy obiektów artystycznych. Można w nim widzieć jeden z przykładów artystycznego rzemiosła, który nie tylko kwestionuje męski charakter tradycyjnych sztuk pięknych, ale również przywraca sens cieleśnemu obcowaniu z materią, podnosi znaczenie codzienności i dowartościowuje marginalizowane estetyki oparte na żmudnym procesie „dobrej roboty”⁵⁴. Tego rodzaju ujęcie zbliża nas zresztą wyraźnie do coraz popularniejszego ujęcia sztuki politycznej właśnie w kategoriach kulturowego, by nie powiedzieć miejskiego, dobra wspólnego⁵⁵.

Dekonstrukcja dominujących ujęć pracy polegałaby wreszcie na poszukiwaniu takich płaszczyzn międzypracowniczej aktywności, na których artystki mogłyby się spotkać z przedstawicielami innych profesji czy dziedzin życia, oddając się wspólnej praktyce materialnego remodelowania określonego wycinka rzeczywistości. Ujęcie to może się wydawać stosunkowo bliskie tradycji *community art(s)* pozostawiającej po sobie liczne wspólnie tworzone murale, mozaiki czy rzeźby⁵⁶, bezpośrednia inspiracja dla takiego myślenia o sztuce biopolitycznej przychodzi jednak raczej od strony Granta Kestera⁵⁷ i jego namysłu nad

53. Arendt, *Kondycja ludzka*, dz. cyt.

54. A. Skórzyńska, *Prucie dyskursu*, w: *Genealogie pracy*, red. K. Sikorska, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2013.

55. Zob. I. Susser, S. Tonnelat, *Transformative Cities: The Three Urban Commons*, „Focaal – Journal of Global and Historical Anthropology” 2013, nr 66.

56. Zob. np. A. Goldbard, *New Creative Community: The Art of Cultural Development*, New Village Press, Oakland, CA; Bishop, dz. cyt., s. 289–338.

57. Kester, *The One and the Many*, dz. cyt., s. 24 i dalej.

sztuką kolaboracyjną. Dla naszych rozważań przydatne okaże się zwłaszcza jego rozumienie współpracy, które zakłada nie tylko proces wspólnego, nierzadko fizycznego wysiłku twórczego, ale również uruchamianie dzięki temu materialne przekształcanie miejsca owej interakcji. Amerykański historyk sztuki zbliża się w ten sposób do przywoływanego wyżej głosu Mouffe, wpisując najciekawsze przykłady sztuki kolaboracyjnej w rodzaj politycznego kontinuum, na którym znajdują się również działania aktywistyczne. Dziwić nie może w tym kontekście dobór przykładów ilustrujących jego książkę na czele z pracami takich kolektywów jak indyjski Dialogue, niemiecki Park Fiction czy argentyński Ala Plastica. Zasługą każdego z nich jest trwała interwencja we wspólnotowo zamieszkiwaną przestrzeń owocująca wypracowaniem nowych sposobów bycia razem (czemu służy np. quasi-parkowa infrastruktura w Hamburgu czy zakładane w Indiach centra społeczne, tzw. dziecięce świątynie) oraz produkcją wspólnej wiedzy na temat owej lokalizacji, co może ją ochronić przed zakusami neoliberalnego kapitału czy karzącego państwa (działania Ala Plastica w basenie rzeki Rio de la Plata). Przykładami takiej działalności w polskich warunkach można by określić niektóre interwencje Pawła Althamera podejmowane we współpracy z mieszkańcami Bródna. Szczególnie interesujące zdają się tu aktywności związane z zagospodarowaniem lokalnego Parku Rzeźby (w ramach Parku Bródnowskiego), w którym po zaproszeniu do współpracy takich twórców jak Olafur Eliasson, Monika Sosnowska, Ai Weiwei czy Rirkrit Tiravanija przyszedł wreszcie czas na postawienie monumentalnego obiektu stworzonego przez samych mieszkańców dzielnicy. Tegoroczna realizacja (2017 rok) *Mieszczanie z Bródna* wracała do idei towarzyszącej powstaniu wcześniejszej o osiem lat *Sylwii* (stworzonej przez Althamera razem z jego stałymi współpracownikami, czyli grupą Nowolipie, artystami-amatorami chorymi na stwardnienie rozsiane). Pozwoliła ona współpracownikom artysty na odcisnięcie trwałego śladu na przestrzeni publicznej w postaci zbiorowego pomnika lokalnej wspólnoty, który daje szansę na rozciągnięty w czasie namysł nad takimi kwestiami jak więź społeczna, sąsiedztwo czy

wreszcie możliwość przekształcania własnego środowiska życia środkami wspólnej, oddolnej pracy. Innym rodzimym przykładem jest jedna z najbardziej dyskretnych realizacji Rafała Jakubowicza, czyli projekt dla nieistniejącego już skłotu Od:zysk w Poznaniu. Mowa tu o charakterystycznym neonie w kształcie jaskółki, który w bardzo subtelny sposób sankcjonował obecność i prawo do centralności⁵⁸ nowej, autonomistycznie zarządzanej instytucji społecznej w historycznej przestrzeni Starego Rynku. Warto dodać, że omawiane działanie wpisywało się w ciągłą współpracę artysty ze środowiskami anarchistycznymi i lokatorskimi skupioną na takich kwestiach jak praktyki antygentryfikacyjne czy działalność związkowa (z naciskiem na budowanie połączeń między różnymi sektorami gospodarki)⁵⁹.

Zauważmy, że tego rodzaju powrót do materialności (w znaczeniu trwałego przekształcania przestrzeni środkami artystycznymi) bardzo interesująco zahacza o problematykę dobra wspólnego, poszerzając ją o kwestię kulturowych efektów kooperacji (język, afekty, komunikację, sztukę, informację itd.) i nowe myślenie o przestrzeni miejskiej. Poszerzenie to pozwala nam odejść od traktowania tego rodzaju dóbr w kategoriach zasobów czy aktywów i przenieść naszą uwagę w stronę dynamicznych praktyk uwspólniania, także w odniesieniu do sfer uprzednio skorumpowanych przez kapitał lub aktorów publicznych. Jak pisze Stavros Stavrides, we wszystkich takich przypadkach (skłoty, centra społeczne, okupowane place i parki) chodziłoby:

nie tylko o proste dzielenie przestrzeni, rozumiane jako zasób czy aktywa, ale zestaw praktyk i pełnej inwencji wyobraźni, które eksplorują emancypacyjne potencjały dzielenia. Wspólna przestrzeń to zarazem konkretny produkt kolektywnie rozwijanych instytucji dzielenia i jeden z pod-

58. Por. H. Lefebvre, *Prawo do miasta*, tłum. E. Majewska, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5.

59. Do tej ostatniej odnosi się inna znana realizacja Jakubowicza, *Płyta* z 2013 roku, instalacja nawiązująca do praktyk robotniczego oporu podejmowanych przez legendę poznańskich związkowców i współzałożyciela OZZ Inicjatywa Pracownicza, Marcela Szarego (1964–2010).

stawowych środków, dzięki którym instytucje te nabierają kształtu i kształtują swoich producentów⁶⁰.

Instytucje te można postrzegać jako najbardziej progresywny przypadek produkcji biopolitycznej, ponieważ nie ograniczają ich typowe dla porządku liberalnego logiki niedoboru (sfera publiczna) i wykluczenia (sfera prywatna), a ich produkty jawią się każdorazowo jako „bezpośrednio społeczne i współdzielone”⁶¹. Podobnie rzecz ma się ze wspólnotą odpowiedzialną za produkcję, ochronę i użytkowanie dóbr wspólnych (w tym samą przestrzeń), która zarzucając myślenie o zbiorowości w terminach tożsamości i istotowo podzielanych cech sama przedstawia się jako przygodny i w pełni otwarty produkt konkretnych kolektywnych praktyk i produkcji podmiotowości w oparciu o współdzielone wartości i polityczne cele⁶².

Krótko podsumowując tę część rozważań, możemy stwierdzić, że istotą dekonstrukcyjnej funkcji sztuki biopolitycznej jest swoisty powrót do materialności, który pozwala nie tylko na uwidocznienie i dowartościowanie skrywanych przez postfordowski dyskurs przykładów praktyk nieformalnych i reprodukcyjnych, ale również zwracanie uwagi na konieczność trwałych interwencji w materialną rzeczywistość z nadzieją na demokratyczne remodelowanie zamieszkiwanej wspólnotowo przestrzeni. Pozwala to na daleko idącą krytykę samej kategorii tego, co publiczne, która zgodnie z tradycją inaugurowaną przez Hannah Arendt pozostaje nie tylko wyjątkowo niechętna problematyce pracowniczej, ale prowadzi również do wyraźnego zakotwiczenia sztuki publicznej w porządku reprezentacji i zagadnieniu agonu. Najlepiej potwierdzają to oczywiście rywalizujący w rankingach wi-
dzialności artyści-celebryci, ale tego rodzaju dominancie zdarza się ograniczać również skądinąd politycznie słuszne dociekania

60. Stavrides, *Common Space*, dz. cyt., s. 7 (przekład zmieniony).

61. Hardt, Negri, *Rzecz-pospolita*, dz. cyt., s. 397.

62. M. De Angelis, *Omnia Sunt Communia: On the Commons and the Transformation to Postcapitalism*, Zed Books, London 2017.; P. Juszkowiak, *Przestrzeń wspólnoty: Filozofia wspólnotowości w perspektywie badań nad miastem postindustrialnym*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2015.

Mouffe (*vide* abstrakcyjna wizja agonistycznych przestrzeni publicznych) czy Rancière'a (fetyszycacja zjawiska dzielenia przestrzeni z trudem przekładalnego, pomimo starań filozofa, na zagadnienie materialnej rekonfiguracji porządku przestrzennego). Nie mając miejsca na rozwijanie tej kwestii, o której pisałem już trochę w swojej krytyce estetyki relacyjnej⁶³, odwołam się tu jedynie do zbliżonego stanowiska Marka Krajewskiego. Jest ono tym bardziej interesujące, że pochodzi od zwolennika sztuki publicznej starającego się o jej reinwencję w chwili, gdy praktyka ta coraz mocniej ulega idei spektaklu:

Współczesna sztuka, zwłaszcza ta o publicznym charakterze, chce być *wirusem* zarażającym kapitalistyczny system, *partyzantką* toczącą cichą wojnę z *wizualnym skażeniem* miasta przez reklamę i korporacyjne znaki, *tubą*, dzięki której mogą zostać usłyszani i zobaczeni wykluczeni, zepchnięci na margines przez tych, którzy są bardziej funkcjonalni i przydatni systemowi, *terapią*, leczącą rany zadane przez niesprawiedliwy porządek. Niepowodzenie wszystkich tych szlachetnych u swoich podstaw zamiarów nie wynika tylko z tego, że sztuka jest integralną częścią systemu i jednym z najważniejszych środków reprodukcji systemów nierówności konstytuujących jego strukturę, ale też z tego, że przesiąknięta jest ona przekonaniem, iż można zmienić świat, manipulując systemami reprezentacji. Przekonaniem, które stanowi również rdzeń rozwijającej się kapitalistycznej kultury zmodernizowanych, zachodnich społeczeństw⁶⁴.

Poznański socjolog proponuje, by zamiast tego myśleć o niej raczej w terminach narzędzia, które utrzymuje przy życiu miasto i broni sposobów życia obranych przez jego mieszkań-

63. Juszkowiak, *Przestrzenie kooperacji i re-artykulacja materialności*, dz. cyt.

64. M. Krajewski, *Przeciw inżynierii wizualnej: ożywianie i uśmiercanie miasta*, w: *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 187–188.

ców, praktyce badającej relacje, które konstytuują społeczeństwo, działaniu schodzącym na poziom codzienności, kulturowych nawyków i oddolnych użyczeń przestrzeni⁶⁵.

Myśląc w podobny sposób o swoistej dla sztuki biopolitycznej materializacji, inaczej niż Krajewski znajduję w tym asumpt do porzucenia kategorii tego, co publiczne. Fetysz spektaklu jest bowiem w moim przekonaniu nieusuwalnym elementem liberalnego ujęcia polityki, które traktując ją w terminach obywatelskiego współzawijania, konsensusu i racjonalnej dyskusji pomiędzy reprezentantami „wspólnoty”, relegują poza ten porządek niepolityczną nadwyżkę, opisywaną w licznych tekstach przez Rancière'a i do dziś w znacznym stopniu tożsamą z dziećmi, kobietami, migrantami, mniejszościami seksualnymi, niepełnosprawnymi, robotnikami itd. Utrwalająca taki stan rzeczy przestrzeń może uchodzić w związku z powyższym za podstawowe miejsce manifestacji policji, która w rozumieniu francuskiego filozofa odpowiada przede wszystkim za utrzymanie status quo poprzez blokowanie politycznych, a zatem rozdzierających publiczny porządek, interwencji oraz sprawowanie bezwzględnej kontroli nad tym, co może być w nim słyszalne i widzialne⁶⁶. O obecności tak rozumianego policyjnego strażnika miejsca (*genius loci*) przekonujemy się zresztą każdorazowo, gdy zabiegamy o nieuzgodnione z władzą przekształcenia tzw. publicznej, a w rzeczywistości zawsze jakoś sprywatyzowanej przestrzeni⁶⁷. To, co określam tu sztuką biopolityczną funkcjonuje zatem coraz wyraźniej poza tradycyjnymi dla liberalizmu porządkami tego, co publiczne i tego, co prywatne, konstytuując najbardziej pożądaną z punktu widzenia alternatywnych form polityki demokratycznej rzeczywistość tego, co wspólne. Ta zaś ustanawiana być może tylko z udziałem nowych form politycznej podmiotowości.

65. Tamże, s. 190–194.

66. J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadźijewa, J. Sowa, Korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 28–29.

67. D. Harvey, *The Political Economy of Public Space*, w: *The Politics of Public Space*, red. S. Low, N. Smith, Routledge, London–New York 2006.

Produkcja podmiotowości – pracownica spotyka amatorkę

2
1
4

Problem produkcji podmiotowości wybija się dziś na jedno z najciekawszych zagadnień rozważanych na przecięciu krytycznego namysłu nad gospodarką, polityką i sztuką. Dzieje się tak z uwagi na wspomnianą tu wcześniej popularność podmiotowej figury artysty, która zwłaszcza w dobie kreatywnie usposobionego kapitalizmu miałyby służyć jako wzorzec dla innych postaci coraz bardziej twórczej pracy⁶⁸. Wielu teoretyków i teoretyczek zwracało już uwagę na kłopotliwość owej sytuacji, bowiem właściwości afirmowanej przez system pracy artystycznej (niezależność, wyobraźnia, potencjał twórczy, nieschematyczność itd.) mają bardzo niewielkie przełożenie na warunki oferowane przez rzeczywistość istniejący neoliberalizm⁶⁹. Przypadek ten daje wobec tego szerokie pole do śledzenia głębokiego rozłamu między deklaracjami neoliberalistów a praktyką afirmowanego przez nich systemu dużo częściej instrumentalizującego takie elementy artystycznej kondycji jak wymuszona elastyczność, przedsiębiorczość, indywidualizm czy sytuacja swoistego samozatrudnienia. Instrumentalizacja ta jest jednak niewątpliwie dowodem na produktywność neoliberalizmu⁷⁰, który nie ustaje w próbach tworzenia takich podmiotowych figuracji, które dawałyby możliwość usprawiedliwiania jego największych niegodziwości i rozciągania kontroli nad kolejnymi obszarami życia społecznego (co Hardt i Negri kojarzyliby z procesem realnej subsumcji życia pod kapitał). Skłania to takich autorów jak Gilles Deleuze, Negri czy Lazzarato, by traktować produkcję podmiotowości jako motor napędowy całego kapitalizmu, w którym „(modele) podmiotowe są wypuszczane w ten sam sposób, w jaki przemysł samochodowy wypuszcza nową linię

68. Zob. Florida, dz. cyt.

69. Zob. D. Harvey, *Neoliberalizm: historia katastrofy*, tłum. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2008; S. Springer, *The Discourse of Neoliberalism: An Anatomy of Powerful Idea*, Rowman & Littlefield, London–New York 2016.

70. P. Dardot, Ch. Laval, *The New Way of World: On Neoliberal Society*, tłum. G. Elliott, Verso, London–New York 2014.

swoich produktów”⁷¹. Rola nowych modeli polega przy tym każdorazowo na likwidacji wszystkich tych pozycji podmiotowych, które dowodziły swojej politycznej skuteczności w dobie fordyzmu (robotnik-konsument, obywatel, komunista itp.) lub mają szansę na podobny sukces w warunkach neoliberalnego państwa⁷².

Podmiotowość artysty traktowana być może w tym kontekście jako próba humanizacji i sublimacji wcześniejszej figury przedsiębiorcy samego siebie⁷³, która ustanawia nową postać zdrowego rozsądku⁷⁴, nieustannie zaszczepiając się na wszystkich pozostałych formach podmiotowych. Figura ta jest szczególnie bliska biopolitycznemu ujęciu pracy, polega bowiem na skrajnej formie utowarowienia wszelkich podmiotowych zdolności jednostki traktowanych w kategoriach aktywów, inwestycji czy kapitału. Rodzi to zresztą pytanie, czy artysta to odrębny wzór modulacji pracy⁷⁵, czy jedynie nowa łątka nakładana na podmiotową przedsiębiorczość⁷⁶. Niezależnie od naszej odpowiedzi faktem pozostaje głęboka współzależność pola sztuki i neoliberalnej gospodarki, co znajduje swoje potwierdzenie w takich przyjętych przez to pierwsze rozwiązaniach jak: tworzenie rankingów (przykład wprowadzania miary do pola produkcji artystycznej); nowe modele finansowania (rywalizacyjny charakter grantów, prywatnego sponsoringu, stypendiów itp.); dumping płac i wysoki procent pracy darmowej (typowe dla szerszej ekonomii prestiżu)⁷⁷; outsourcing pracy kreatywnej⁷⁸; prekaryzacja życia (brak opieki społecznej i osłon pracowniczych, egzystencjalna

Antywzorce

2
1
5

71. M. Lazzarato, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, tłum. J.D. Jordan, Semiotext(e), Los Angeles 2014, s. 8.

72. Por. A. Badiou, *Metapolitics*, tłum. J. Barker, Verso, London–New York 2005.

73. M. Foucault, *Narodziny biopolityki: wykłady z Collège de France 1978/1979*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2010.

74. I. Szeman, *Entrepreneurship as the New Common Sense*, „South Atlantic Quarterly” 2015, nr 3.

75. Raunig, *Przemysły kreatywne jako masowe oszustwo*, dz. cyt.

76. Lazzarato, *The Misfortunes of the ‘Artistic Critique’ and of Cultural Employment*, dz. cyt.

77. Por. J.F. English, *Ekonomia prestiżu: Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, tłum. P. Czapliński, Ł. Zaremba, NCK, Warszawa 2013.

78. Bishop, dz. cyt.

niepewność, bieda)⁷⁹; skłonność do autowyzysku (za cenę autonomii i odroczonego prestiżu)⁸⁰; czy wreszcie projektowy charakter pracy⁸¹. Wiedza o takich zjawiskach, które mają swoje odpowiedniki w innych sektorach pracy (tak biopolitycznej, jak i typowo manualnej), pozwala nam stwierdzić, że wszystkie neoliberalne figury podmiotowe mają ostatecznie na uwadze głęboką standaryzację do tej pory niesynchronicznych obszarów gospodarki, a każde znamię zachodzącej w ich zestawie różnicy jest tylko pozorne, biorąc pod uwagę nadrzędne cele wywłaszczającej akumulacji kapitału. Ujednolicenie to ma jednak swoją cenę, bowiem, jak przekonuje Lazzarato, wystawia na coraz poważniejsze ryzyko sam neoliberalizm, który ma coraz większe kłopoty z przedstawianiem atrakcyjnej oferty dla kolejnych grup obejmowanych kontrolą kapitału⁸². Zwłaszcza, że zza figury przedsiębiorcy coraz mocniej wyziera nie tyle spełniona w swej pracy artystka, co niepokieszony swoją sytuacją dłużnik⁸³. Jak pisałem w innym miejscu, najmocniej groźba ta jest widoczna właśnie w sektorze pracy twórczej i intelektualnej, gdzie promowana przez system kreatywność i innowacyjność coraz częściej sprowadzają się do konieczności pomysłowego zabiegania o dodatkowe źródła dochodu, umiejętnej walki z chorobami zawodowymi czy codziennego radzenia sobie z własną prekarnością⁸⁴. Dowodził tego wciąż tłący się w różnych miejscach na świecie globalny ruch oburzenia i okupacji, który doszedł do skutku także dzięki niezgodzie na niesprawiedliwości systemu ze strony tych, którzy zgodnie z deklaracjami neoliberalistów byli jego największymi pupilami.

Przedstawiony pokrótce kryzys neoliberalnej podmiotowości, na który zwracali uwagę również Hardt i Negri⁸⁵, nie może być

79. Abbing, dz. cyt.

80. Por. Lorey, dz. cyt.

81. Bishop, dz. cyt.; Kunst, dz. cyt.; K. Szreder, *ABC projektariatu: O nędzy projektowego życia*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

82. Lazzarato, *Signs and Machines*, dz. cyt.

83. Tenże, *The Making of Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*, tłum. J.D. Jordan, Semiotext(e), Los Angeles 2012.

84. Por. P. Juskowiak, *Wywłaszczająca urbanizacja: Miejski marksizm wobec problemu akumulacji pierwotnej*, „Praktyka Teoretyczna” 2015, nr 2.

85. M. Hardt, A. Negri, *Declaration*, Argo-Navis, New York 2012.

przez nas traktowany jako chwilowa zadyszka systemu, otwiera bowiem możliwość tworzenia nowych, tym razem antykapitalistycznych pozycji podmiotowych. W przypadku artystów może on polegać, trochę paradoksalnie, na powrocie do testowanej przed laty figury pracownika, co uprawomocnił tak wspomniany przed momentem ruch Occupy, jak i działania polskich artystek skupione wokół Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej i Komisji Środowiskowej „Pracownicy Sztuki” (w ramach OZZ Inicjatywa Pracownicza). Wartości takiej pozycji podmiotowej można upatrywać przede wszystkim w jej ogólności i horyzontalności, które dają szansę na zadzierzganie tak ważnych z perspektywy sztuki biopolitycznej aliansów z przedstawicielkami innych grup zawodowych. Warto od razu zauważyć, że kluczem do tego rodzaju zbliżenia nie jest postulowane przez Rancière’a czy Mouffe poszerzenie sfery publicznej o nowych aktorów, które dokonywałoby się dzięki dyskursywnej i wizualnej biegłości artystów, ale rosnąca świadomość funkcjonowania w ramach tego samego (pokryzysowego, potransformacyjnego) krajobrazu ekonomicznego. Artyści nie tylko zatem oddalają się w tym wypadku od tak chętnie przyjmowanych przez siebie ról rzeźbiarza społecznego, facylitatora emancypacji, kreatora sytuacji czy wreszcie nauczyciela demokracji, ale sami mogą udawać się po nauki do pracowników (np. robotników fabrycznych, pielęgniarek, nauczycieli), którzy mają już za sobą wszystkie lekcje politycznej organizacji.

Zapowiedź tego rodzaju autonomicznej produkcji podmiotowości dawała, jak wiadomo, pionierska działalność Art Workers Coalition, która popularyzując kategorię „pracownika sztuki” na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, uderzała zarazem w niedemokratyczny charakter amerykańskiego systemu sztuki i obnażała jego związki z kompleksem wojskowo-przemysłowym. Yates McKee postrzega ją jako jedną z podstawowych inspiracji dla dzisiejszych artystów-pracowników, którzy odegrali niezwykle znaczącą rolę w słynnej okupacji nowojorskiego parku Zuccottiego:

Poczynając od widocznej obecności prekarnych, zadłużonych pracowników kultury w ogólnym demograficznym profilu ruchu, a skończywszy na wykorzystaniu obrazów i taktów odziedziczonych po historii sztuki, uderzaniu w instytucje sztuki jako przestrzenie niesprawiedliwości czy wynoszeniu przestrzeni artystycznych do roli platform organizacyjnych i źródeł zasobów, Occupy i to, co nastąpiło po nim, byłaby nie do pomyślenia bez pewnej bliskości i splotu z systemem sztuki, jak również z towarzyszącymi mu napięciami i sprzecznościami⁸⁶.

Choć w twierdzeniu tym może być trochę przesady, a same skutki wspomnianej okupacji dla całościowo rozumianego świata sztuki są z pewnością mniejsze niż zakłada amerykański badacz, trudno nie zgodzić się z przekonaniem, że pracownicza podmiotowość artysty wykuwa się najlepiej właśnie w tego rodzaju materialnych walkach o zmianę warunków pracy i znoszenie niesprawiedliwych struktur art worldu, co musi mieć miejsce w ścisłym związku z protestami dotyczącymi innych obszarów neoliberalnej gospodarki. W przypadku OWS okazywało się to słuszne zwłaszcza na gruncie działań takich formacji jak Strike Debt/Rolling Jubilee Free Cooper Union (twórcy akcji „Strike Art” polegającej na skupowaniu i umarzaniu długów) oraz Global Ultra Luxury Faction (pomysłodawcy okupacji Muzeum Guggenheima), które testując również takie figury podmiotowe jak organizator czy dłużnik doprowadzały do najbardziej znaczących z punktu widzenia ruchu symbolicznych uderzeń w neoliberalną władzę 1% i kapitalistyczną ekonomię długu. Powtórzmy, że wstępem dla stwarzanej w ten sposób platformy politycznej, na której spotkali się przedstawiciele bardzo różnych sektorów gospodarki, były pojawiające się wcześniej lub równolegle analizy zakotwiczone w szerszym kontekście zneoliberalizowanej pracy i produkcji. Myślę tu na przykład o niezwykle wpływowej książce Gregory’ego

Sholette’a⁸⁷, która dała podstawę do samoidentyfikacji zdecydowanej większości artystów i innych ludzi pola sztuki jako jego własnych 99%, tytułowej ciemnej materii art worldu.

W Polsce podobne ambicje zdają się towarzyszyć takim wydawnictwom jak choćby *Workers of the Artworld Unite* czy *Czarna księga polskich artystów*, które popularyzując samą kategorię „pracownika sztuki”, starają się przedstawić i upowszechnić szereg taktów umożliwiających skuteczniejszą walkę z postępującą neoliberalizacją pola produkcji artystycznej⁸⁸. Co istotne, nie mamy tu do czynienia z księgami życzeń, ale raczej kronikami już podejmowanych praktyk, które coraz skuteczniej zabiegają o upodmiotowienie artystów-pracowników poprzez ciągłą presję na publiczne (w tym Ministerstwo Pracy i Opieki Społecznej oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) i prywatne instytucje oraz szeroko rozumianą opinię publiczną (starania o zmianę legislacji związane z płacami i opieką społeczną, protesty związane z łamaniem praw pracowniczych). Na czoło wspomnianych działań wysuwa się z pewnością głośny strajk artystów z 2012 roku („Dzień bez sztuki” 24 maja), który w performatywny sposób podkreślał bliskość kondycji artystycznej i innych grup zawodowych dotkniętych przez coraz bardziej bezwzględny, postkryzysowy kapitalizm, przełamywał na tej podstawie dotychczasowe międzyśrodowiskowe podziały i dyskutował z przytwierdzoną do artystek łatką beneficjentek transformacji. Sięgając po podstawowy element pracowniczego oporu, polscy artyści nie dokonywali oczywiście wstrzymania kapitalistycznej produkcji czy dewaluacji wartości, nie takie jest ich miejsce w ogólnych ramach cyrkulacji kapitału. Wchodzili raczej w obszar szerszej, transsektorowej podmiotowości, która dawała im szansę na podjęcie wspólnej walki z innymi polskimi prekariuszkami – np. pracownicami „żłobków, przedszkoli i świetlic, supermarketów

86. Y. McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Verso, London–New York 2016, s. 32.

87. Sholette, *Dark Matter*, dz. cyt.

88. *Workers of the Artworld Unite*, red. S. Ruksza, CSW Kronika, Bytom 2013; *Czarna księga polskich artystów*, red. K. Górna, K. Sienkiewicz, M. Iwański, K. Szreder, S. Ruksza, J. Figiel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

czy specjalnych stref ekonomicznych”⁸⁹ – wskazując na podobne usytuowanie w ramach całej kapitalistycznej gospodarki, coraz bardziej nastawionej na wyzysk kreatywności, wyobraźni oraz nienajemnych form pracy (domowej, afektywnej, opiekuńczej itd.). Stawka dotyczyła tu zatem czegoś więcej niż prosta zmiana sytuacji jednej grupy zawodowej, przekładając się na w pełni biopolityczny postulat wyswabiania potencjalnie wszystkich form pracy i życia z pasożytniczych trybów kapitalizmu.

Zauważmy, że odnowiona podmiotowość artysty-pracownika (czy pracownika sztuki) niszczy tym samym zniechęconą przez Benjamina figurę specjalisty, co świetnie koresponduje z drugą interesującą mnie tutaj kategorią amatora. Z braku miejsca podkreślmy jedynie, że mam w tym wypadku na uwadze pozycję podmiotową bliską takim autorom jak Edward Said i Andy Merrifield, a wyróżnioną przede wszystkim z uwagi na „wrażliwość na nie-profesjonalną rzeczywistość i polityczną lojalność względem zwykłych ludzi”⁹⁰, czyli wartości na próżno poszukiwane po stronie ekspertów hurtowo zatrudnianych przez różne instytucje państwa i instancje kapitału. Podmiotowość amatorska nie ma oczywiście nic wspólnego z nieznaną własnego fachu/rzemiosła czy brakiem rzetelności w podejmowanych działaniach, idzie tu raczej o inny niż dominujący model produkcji wiedzy – znacznie mocniej niż specjalistyczny zakorzeniony w codziennym doświadczeniu, materialnej rzeczywistości, zwyczajnych problemach. Niebagatelną rolę odgrywa tu również kwestia zamiłowania do podejmowanych aktywności i czerpanych stąd przyjemności⁹¹, co zbliża amatorkę, z jednej strony, do organicznego intelektualisty, o którym pisał przed laty Antonio

89. R. Jakubowicz, *Artyści są jak inni pracownicy: Muszą razem wspierać tych, którym jest jeszcze trudniej*, w: *Czarna księga polskich artystów*, dz. cyt., s. 182.

90. A. Merrifield, *The Amateur: The Pleasures of Doing What You Love*, Verso, London–New York 2017, s. 12. Merrifield przywołuje w tym kontekście uwagę Saida, zgodnie z którą amatorzy mówią prawdę o władzy, niezależnie od tego, jak przykra by ona nie była, z kolei profesjonalści wygłaszają prawdę władzy, przyczyniając się do utrwalania gorszego tych pierwszych *status quo*.

91. Tamże, s. 12 i dalej.

Gramsci, a z drugiej do takich rewolucyjnych artystów jak Guy Debord, Augusto Boal czy Joseph Beuys.

Jeżeli łączenie podmiotowości pracownika i amatora wydaje się nam kontrowersyjne lub sprzeczne, to dzieje się tak wyłącznie z uwagi na utożsamianie tego pierwszego z obszarem pracy najemnej. Pierwszą zaletą figury amatorki jest w tym kontekście zdecydowane poszerzenie kategorii pracy o te rodzaje aktywności pracowniczych, które wykonujemy bezpłatnie, poza tradycyjnym miejscem pracy i niezależnie od towarzyszących stosunkom kapitalistycznym regulacji (wliczając w to sporo czynności podejmowanych przez ciemną materię sztuki). Drugą jest otwieranie naszego myślenia o pracowaniu na potencjalnie autonomiczne i oparte na ideale samorozwoju niekapitalistyczne tryby kreatywności, produkcji wiedzy czy komunikacji. Amatorka może być traktowana w tym kontekście jako element impregnujący pracownicę na groźbę zbyt sztywnego utożsamienia w terminach zawodowych oraz idące za tym abstrahowanie od wszystkich tych grup, którym nie udało się uzyskać podobnego, pracowniczego statusu. Ma również za zadanie trwałe demontowanie technokratycznego systemu, szukanie dla niego gospodarczo-politycznej alternatywy, a nawet znoszenie samej kategorii pracy, którą zbyt mocno łączymy z historycznie przygodnym stosunkiem pracy najemnej. Pozostaje to zresztą zgodne z jednym z głównych imperatywów współczesnej sztuki publicznej, która przynajmniej deklaratorywnie zabiega o bardziej horyzontalny model komunikacji i demokratyczne tryby kooperacji z nieartystycznymi współpracownikami, w czym najmocniej wciąż zdaje się przeszkadzać figura profesjonalnego, zabiegającego o wyróżnioną pozycję w polu sztuki artysty.

Zakończenie

Powróćmy na koniec do problemu strajku w sztuce, by związać go bezpośrednio z zagadnieniem sztuki biopolitycznej. Czy, mówiąc wprost, da się myśleć o pierwszym jako przykładzie drugiego? W pozytywnej odpowiedzi na to pytanie pomaga

przywoływany wcześniej McKee, dla którego *strajk w sztuce* jest tylko jednym z przykładów *sztuki strajku*, w której widzieć należy nie tyle incydentalną odmowę pracy czy wycofanie artystek z instytucjonalnego obiegu, co trwałe otwieranie pola sztuki na alternatywne modele pracy i egzystencji oraz złożone eksperymenty w zakresie demokracji bezpośredniej⁹². I rzeczywiście, jeśli wziąć pod uwagę skalę i wielowymiarowość partycypacji (nieograniczającej się zazwyczaj do artystów i innych ludzi sztuki), publiczne umiejscowienia akcji strajkujących oraz polityczne skutki takich przedsięwzięć, trudno o lepszy przykład działania artystycznego, które realizowałaby wszystkie omawiane przeze mnie elementy sztuki biopolitycznej. Tym, co szczególnie warte uwypuklenia, jest w tym kontekście wspólnotowy charakter walki, który na bazie określonych figur podmiotowych zabiega o wykraczające poza jedną domenę gospodarki prawa socjalne⁹³, jak również możliwość kreatywnego samostanowienia, zresztą nie tylko w miejscu pracy, ale na szeroko rozumianej płaszczyźnie życia. Konfrontujemy się tu, rzecz jasna, ze starą nadzieją na społeczne uwiarygodnienie dążeń artystów, co nieźle podsumowują słowa Stephena Shukaitisa:

Strajk w sztuce przechodzi od bycia propozycją społecznej akcji podejmowanej przez artystów do formy społecznego działania, użytecznego potencjalnie dla wszystkich tych, którzy uważają, że istniejące sieci produkcji wyzyskują ich własną kreatywność i wyobraźnię⁹⁴.

Niezależnie od tego, czy w akcie tym dostrzeżemy przykład demokratycznego zlania się sztuki z życiem codziennym, czy zupełnie nową polityczną jakość w odpowiedzi na niepowodzenia projektu awangardowego, faktem pozostaje, że wolna od ideali-

zmu i fatalizmu sztuka biopolityczna nie musi zatrzymywać się w momencie nawet najbardziej krytycznego opisu pola produkcji artystycznej. Coraz większa popularność artystycznych interwencji w obszar pracy, w tym podejmowanych przez samych artystów strajków i okupacji, jak również dokonywane w ich ramach eksperymenty z produkowaniem przestrzeni i nowymi sposobami współbycia – dają bowiem nadzieję na jego fundamentalną rekonfigurację. Zmiana ta nie dokona się jednak inaczej niż w ramach politycznej walki o nowy, alternatywny względem kapitalizmu porządek społeczny. Ten zaś może dojść do skutku, parafrazując Benjamina, nie tyle siłami ducha, co raczej materialnym wysiłkiem poszerzonej o artystów (i innej maści prekariat) klasy wytwórców.

92. McKee, *Strike Art*, dz. cyt., s. 34–35.

93. Por. M. Iwański, *Workers of the Artworld Unite – sztuka w cieniu ekonomii maltuzjańskiej*, w: *Workers of the Artworld Unite*, dz. cyt., s. 21.

94. S. Shukaitis, *Strajki w sztuce i metropolitalna fabryka*, tłum. P. Juskowiak, w: *Wieczna radość*, dz. cyt., s. 395.