Michał Pospiszyl – filozof i kulturoznawca. Doktorant w Instytucie Filozofii UW. Zajmuje się marksizmem, teoriami zależności, filozofią kultury oraz materialistyczną historią pojęć. Autor kilkunastu artykułów naukowych. Publikował m.in. w „Praktyce Teoretycznej", „Kronosie", „Kwartalniku Filozoficznym", a także w wydawnictwie Ha!art i Krytyka Polityczna. Pisze doktorat dotyczący pojęcia czasu we współczesnych teoriach marksistowskich. Jest członkiem redakcji „Praktyki Teoretycznej".

Michał Pospiszyl

Ontologie polityczne sztuki

Lenin, estetyka relacyjna i produkcja biopolityczna

Artystyczny sposób produkcji

Historia nowoczesnych związków ekonomii i sztuki pokazuje (niemal) bezbolesną symbiozę twórczości artystycznej i kapitalistycznego reżimu produkcji. Artyści i artystki, nawet jeśli nie są bezpośrednimi beneficjentkami tego systemu, zawsze swoją działalnością doskonale wpisują się w mechanizmy podziału pracy, alienacji czy wyzysku, które rządzą resztą społecznego porządku[1]. Dzieje się tak nawet wówczas,

1 Moment ten dobrze uchwycił Marks w *Ideologii niemieckiej*: „Rafael, tak jak każdy inny artysta, zależny był od osiągniętych przed nim technicznych zdobyczy sztuki, od organizacji społeczeństwa i podziału pracy w jego miejscowości i wreszcie od podziału pracy w tych wszystkich krajach, z którymi jego miejscowość utrzymywała stosunki. To, czy taka jednostka jak Rafael rozwinie swój talent, zależy całkowicie od popytu, który z kolei zależny jest od podziału pracy i od wynikających z niego warunków

gdy za artystyczno-polityczny cel stawiają zniesienie ciągle rosnących nierówności. Ten osobliwy alians daje o sobie znać nie tylko na poziomie bezpośrednich sojuszy artystycznych cyganerii z burżuazją (doskonale opisanych przez Marksa[2]), ale przede wszystkim na poziomie formy czy sposobu artystycznej produkcji, w której jak w soczewce skupiają się tendencje dominujące w danej, historycznej fazie kapitalizmu[3].

Prawdopodobnie właśnie dzięki tej niezwykłej koncentracji dominujących tendencji, jaka dokonuje się w sztuce, produkcja artystyczna cieszyła się szczególną uwagą bodaj wszystkich znaczących marksistów w XX wieku (od György Lukácsa przez Theodora Adorna i Herberta Marcusego aż po Antonia Negriego). Sztuka w ich perspektywie okazuje się nie tylko ideologiczną sojuszniczką klas panujących, ale staje się cennym materiałem badawczym, w którym można dostrzec tyleż elementy ogólnego układu, co być może także przesłanki czy wskazówki dotyczące nowej – dopiero rodzącej się – rzeczywistości.

Tym, co czyni sztukę (w ogóle, ale w szczególności – jak pokażę później – tę współczesną) tak interesującą, jest jej ściśle biopolityczny charakter[4]. Nie gdzie indziej jak właśnie tutaj najlepiej widać dokonującą się z jej udziałem produkcję wiedzy, afektów, języków czy po prostu społecznych interakcji, składających się na to, co Marks w nieco archaicznym języku nazywał istotą gatunkową człowieka[5], a co od czasów Felixa Guattariego czy Michela Foucaulta nazywamy produkcją podmiotowości czy społecznego *bios*[6]. Zgrabnie opisuje te sytuację Negri:

> *artystyczny sposób produkcji nie musi być rozumiany jako prosta produkcja towarów, lecz także jako sposób wytwarzania w ogóle, który staje się doskonałą figurą tego, co nazywam potenza [...] aktywność artystyczna ma więc ontologiczne znaczenie polegające między innymi na tym, że ujmuje wszystkie formy pracy pod kątem ich twórczej produktywności*[7].

Negri zatem uważa, że tak jak nie sposób zrozumieć sztuki bez uwzględnienia technologicznych czy produkcyjnych zmian w kapitalizmie, tak trudno byłoby owe zmiany ująć bez materialistyczno-ontologicznej siły związanej z pracą afektywną czy kognitywną. Ontologia ta jest jednak nie tylko materialistyczna, lecz także – przynajmniej na pewnym poziomie, podobnie jak sam kapitalizm –

kształcenia się ludzi". K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka*, przeł. K. Błeszyński. S. Filmus, [w:] *Marks Engels Dzieła*, t. 3, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 444.

2 K. Marks, *Wojna domowa we Francji*, [w:] *MED*, t. 17, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

3 Zależność tę opisał prawdopodobnie jako pierwszy Walter Benjamin w słynnym eseju o reprodukcji technicznej dzieła sztuki. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2011.

4 M. Lazzarato, *Praca niematerialna*, przeł. Ł. Biskupski, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.

5 Wytwarzaną w biopolitycznej „dialektyce" w której: „Produkcja produkuje nie tylko przedmiot dla pomiotu, lecz również podmiot dla przedmiotu" (K. Marks, *Zarys krytyki ekonomii politycznej*, przeł. Z.J. Wyrozembski, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, s. 46).

6 F. Guattari, *The Three Ecologies*, przeł. I. Pindar, P. Sutton, The Athlone Press, London 2000, s. 49–50, 55–56.

7 A. Negri, *Art and Multitude*, przeł. E. Emery, Polity Press, Cambridge 2011, s. 109.

historyczna. Z jednej strony, trans-historycznie przyjmując prymat i autonomię produkcji biopolitycznej, z drugiej, właśnie historycznie, dostrzegając techniczne zmiany samej pracy oraz form jej wyzysku. O ile więc niezmienna zostaje akumulacja kapitału (i związane z nią pochłanianie wartości dodatkowej) jako główna zasada kapitalistycznego sposobu produkcji, to zarówno formy organizacji pracy (związane z tendencyjnym wzrostem pracy niematerialnej), sposób konstytuowania się podmiotu politycznego, jak i formy produkcji artystycznej muszą ulegać zmianie.

Artystyczny sposób produkcji staje się zatem jednym z punktów, w których zakwestionowane zostają roszczenia państwa czy kapitału, chcących podporządkować autonomistyczną i ontologicznie produktywną siłę tworzącą życie społeczne. To między innymi na jej gruncie okazuje się, że próba hierarchicznego zarządzania wiedzą czy afektami[8] produkowanymi dzięki sztuce zawsze musi zakończyć się fiaskiem. Jeśli produkcja ta organizuje się sama (im mniej w niej hierarchii, tym większa jest produktywność), to podważona zostaje legitymizacja, jakiej używa się do zawłaszczania i prywatyzowania tak rozumianych wytworów produkcji biopolitycznej.

Takie organicystyczne ujęcie pozwala dostrzec, że toczone współcześnie walki o dobro wspólne (dokonujące się od argentyńskich fabryk uspołecznianych w 2001 roku, aż po „arabską wiosnę" czy amerykański ruch Occupy) nie rozgrywają się w historycznej próżni, lecz są kontynuacją robotniczych i antykolonialnych walk toczonych przez cały XIX i XX wiek. Marksizm – dobrze pokazuje to Negri w swoich wykładach o Leninie – jako teoria ściśle związana z materialnymi i społecznymi praktykami, nie może opierać się na tępym powtarzaniu tych samych politycznych gestów (nawet gdy ich wykonywaniu trudno odmówić słuszności)[9]. Powinien za to modyfikować się wraz i podążać za dokonującymi się zmianami – tak w technicznym, jak i politycznym składzie klasowym[10].

Ontologie polityczne

W tym miejscu zresztą może najwyraźniej widać różnice między Slavojem Žižkiem wzywającym do powtórzenia gestu Lenina, a przekonanym o formalnej aktualności leninizmu Negrim. Dla tego pierwszego bycie leninistą oznacza „powtórzenie nie tego, co Lenin zrobił, ale tego, czego nie udało mu się zrobić,

8 „Być może da się «myśleć na zawołanie» czy «tworzyć relacje afektywne na rozkaz», ale rezultaty będą nijakie w porównaniu z tym, co realizowane jest poprzez autonomiczną działalność społeczną" (A. Negri, M. Hardt, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. Praktyka Teoretyczna, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 383).

9 A. Negri, *From The Factory of Strategy: 33 Lessons on Lenin: For a Marxist Reading of Lenin's Marxism*, przeł. G. Jacinto: http://antonionegriinenglish.wordpress.com/2010/09/06/lesson-1-from-33-lessons-on-lenin-for-a-marxist-reading-of-lenins-marxism/ (30 maja 2013).

10 Tak rozumiany skład klasowy jest pojęciem wprowadzonym przez włoskie *operaismo*. Opiera się na założeniu, że klasa nie jest trwałym monolitem, lecz ulega zmianom wraz z rozwojem sił wytwórczych i zmieniającą się formą pracy. Techniczny skład obejmuje organizację procesu pracy (czyli to, jakie robotnicy mają umiejętności i jak są dyscyplinowani), polityczny skład obejmuje z kolei techniki i praktyki oporu, ściśle powiązane z ich technicznym usytuowaniem.

jego straconych szans"[11], co oznaczałoby traktowanie (post)leninowskiego projektu politycznego jako wyrazu woluntarystycznego (i oderwanego od ekonomicznych podstaw) skoku do królestwa komunistycznej wolności. Z kolei dla włoskiego marksisty aktualność autora *Co robić?* polegałaby nie tylko na ścisłym łączeniu teorii i praktyki[12], ale na osadzeniu w ówczesnych materialnych możliwościach dawanych przez hierarchiczny i autorytarny kapitalizm przemysłowy. Dziś – jak uważają Negri wraz z Hardtem – techniczny skład klasowy (a więc to, co ludzie robią w pracy i jakie mają umiejętności) kształtujący podmiotowości w sposób, który wymaga od nich autonomicznej kreatywności i horyzontalnej organizacji pracy[13], daje również dużo większe (niż w czasach Lenina) możliwości kształtowania nowego podmiotu politycznego na radykalnie demokratycznych i egalitarnych zasadach[14].

Jaki jednak Lenin ma związek ze sztuką? Wydaje się, że wbrew pozorom wcale niemały. Jak pokazuję w dalszych partiach artykułu, w kontekście interpretacji Lenina rozwijają się dwie różne wizje ontologii politycznych, a co za tym idzie, także dwie odmienne koncepcje estetyki.

Zasadą pierwszej będzie koncentracja na politycznej decyzji przerywającej cykliczny i fatalistyczny świat kapitalistycznego wyzysku. W ramach takiej wizji panujący reżim ekonomiczno-polityczny jest naznaczony brakiem, upadkiem, a jednocześnie ma tendencje do totalizującego zasklepiania się w samym sobie. Nie istnieje w nim żaden pozytywny mechanizm, który według Marksowskiego sformułowania byłby sygnałem b r z e m i e n n o ś c i s t a r e j e p o k i n o w ą[15]. Wszelka zmiana wynika tutaj ostatecznie ze strukturalnej niedoskonałości i mimowolnego niedomknięcia opresyjnej struktury (Lacanowskie symboliczne) i może wydarzyć się tylko jako coś, co ją rozrywa (pochodzące z tego samego słownika Realne). Nie da się tego jednak ani przewidzieć, ani skonceptualizować dopóty, dopóki nie nastąpi akt zawierzenia owemu rozrywającemu porządek symboliczny wydarzeniu. Jak nietrudno się domyślić, zwolennikami takiej ontologii politycznej, w której kapitalizm jest przygodnym elementem politycznej układanki, będą przedstawiciele lewicy lacanowskiej z Žižkiem i Alainem Badiou na czele[16], ale także, choć może nie w tak spektakularny sposób,

11 S. Žižek, *Rewolucja u bram. W.I. Lenin. Pisma wybrane z 1917 roku*, przeł. J. Kutyła, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 626.

12 Na ten temat w bardzo ciekawy sposób pisze inny włoski marksista Mario Tronti, *Lenin in England*, [w:] *Working Class Autonomy and the Crisis,* Red Notes, London 1979.

13 „Dzisiejsza produkcja biopolityczna pokazuje, jak bardzo ludzka natura się zmieniła. Ludzie nie potrzebują już szefów w pracy. Potrzebują rozrastających się sieci innych, z którymi można się komunikować i współpracować. Szef jest coraz częściej przeszkodą w wykonywaniu pracy" (A. Negri, M. Hardt, *Rzecz-pospolita…*, s. 472).

14 Tamże, s. 470.

15 Pogląd, zgodnie z którym komunizm miałby wyłonić się z kapitalizmu, a nie stanowić wobec niego radykalnego zerwania, jest odrzucany tak przez Žižka, jak i przez Badiou. W języku lacanowskiej psychoanalizy tak rozumiany ortodoksyjny marksizm jest fantazją „zawartą w samym kapitalizmie, wewnętrzną transgresją w najczystszej formie, czysto ideologiczną fantazją na temat podtrzymywania pędu do produkcji generowanego przez kapitalizm". S. Žižek, *Obiekt a jako wewnętrzna granica kapitalizmu. O książkach Michaela Hardta i Antonio Negriego*, przeł. J. Kutyła, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 1–2(11–12).

16 A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. Dla wszystkich tych autorów centralnym problemem jest nie kapitalizm, lecz liberalna demokracja, którą albo należy obalić (Žižek, Badiou), albo przynajmniej nieco zantagonizować, co pozwoli na przywrócenie jej politycznego wymiaru (Laclau, Mouffe)[17].
W myśl drugiej ontologiczno-politycznej koncepcji, centralnym problemem nie będzie decyzja i wierność wydarzeniu, ale szeroko rozumiana produkcja, z której wyłonić się może dopiero kształtowany w jej ramach podmiot polityczny (tu mieścić się będą tacy autorzy, jak Gilles Deleuze, Guattari, Paolo Virno, Hardt i Negri). Choć ruch radykalnej zmiany wymaga tu również politycznej decyzji, jest ona konstruowana i organizowana raczej na zasadzie aktu performatywnego (wobec wydarzenia, które konstytuuje się w ruchu)[18] niż – jak w wypadku Badiou – działalności retroaktywnej (wobec wydarzenia, które ruch ustanowiło).

Estetyka i biopolityka

Jeśli za istotne w zrozumieniu tej różnicy, kluczowej dla współczesnej poststrukturalistycznej filozofii polityki, uznać odmienne interpretacje Lenina, to analogicznym papierkiem lakmusowym dotyczącym podziałów w obrębie teorii estetycznych powinien być ich stosunek wobec rosyjskiej awangardy. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że podobnie jak wypadku filozoficzno-politycznych dyskusji dotyczących aktywności autora *Państwa i rewolucji*, zasadnicza oś sporu toczonego we współczesnych teoriach estetycznych dotyczyłaby kwestii odmiennie rozumianego powtórzenia doświadczeń awangardy. Prawdopodobnie najlepszym materiałem dla zobrazowania tej dyskusji jest słynna polemika między Claire Bishop a Nicolasem Bourriaudem dotycząca estetyki relacyjnej. Choć ani dla brytyjskiej krytyczki, ani tym bardziej dla francuskiego kuratora awangarda nie jest centralnym tematem dociekań, zbadanie ich stanowiska wobec rosyjskich ruchów artystycznych może okazać się bardzo pomocne przy próbie sformułowania istotnych, bo ontologiczno-politycznych podstaw całego sporu.
Podczas seminarium organizowanego przez Borisa Groysa w Eindhoven w 2010 roku Bishop nie tylko dała wyraz przekonaniu, że awangarda jest interesującym historycznym ruchem, lecz podkreśliła jej palącą aktualność[19], Choć pozostaje ona w swoich uwagach dość lakoniczna, z wygłoszonego przez nią wówczas wystąpienia i wydanej w 2012 roku książki[20] można wywnioskować, że zapotrzebowanie na sztukę w stylu rosyjskich konstruktywistów opierałoby się głównie na możliwości wyartykułowania za jej pomocą zasadniczej, zdaniem

17 Bardzo trafną krytykę tych koncepcji przeprowadza w *Polityce poza formą* Joanna Bednarek. Autorka zarysowuje tam podział na ontologie immanencji (które w zasadniczy sposób uwzględniają i umożliwiają krytykę ekonomicznych, społecznych i politycznych aspektów kapitalizmu) i ontologie transcendencji (które ignorując ekonomiczny wymiar kapitalizmu, fiksują się na politycznej decyzji). Zob. J. Bednarek, *Polityka poza formą. Ontologiczne uwarunkowania poststrukturalistycznej filozofii polityki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

18 Na temat biopolityki jako wydarzenia por. A. Negri, M. Hardt, *Rzecz-pospolita*..., s. 145–153 oraz A. Negri, *Art and Multitude*..., s. 64–76.

19 *Discussion Day 2*, [w:] *Former West Research Seminar Russian Avant-garde Revisited 13–14 March 2010*, Van Abbemuseum, Eindhoven: http://blip.tv/former-west/discussion-day-2-fw-research-seminar-3922193 (30 maja 2013).

20 C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012, s. 7.

Bishop, różnicy między artystyczną twórczością a wszechobecną we współczesnym kapitalizmie kreatywnością[21]. Stąd odpowiedź na postawione w tytule jej wystąpienia pytanie „Czy wszyscy jesteśmy artystami?"[22], musi spotkać się – ze strony tej, skądinąd lewicowej, teoretyczki – z negatywną odpowiedzią. Oczywiście na poziomie opisowym trudno nie zgodzić się z taką diagnozą, trzeźwo zresztą konstatowaną już w *Ideologii niemieckiej,* gdzie czytamy, że „skupienie się talentu artystycznego w [genialnej] jednostce i związane z tym stłumienie tego talentu w szerokich masach jest wynikiem podziału pracy"[23]. Jednak stanowisko Bishop idzie w tej kwestii dużo dalej: aby sztuka mogła zachować swój polityczny potencjał, musi wspierać się na przykrej, ale koniecznej estetycznej dystynkcji (w milczącej nadziei, że kiedyś zostanie ona poddana globalnemu zniesieniu).

Teoria Bishop chce kontynuowania dzieła awangardy na podobnej zasadzie, na jakiej Žižek chciał powtórzenia Lenina, to znaczy ujmując związki kapitalizmu ze sztuką w sposób przygodny i zewnętrzny. O ile można bronić (mimo jego wątpliwego egalitaryzmu) politycznej adekwatności gestu, który stał za artystycznymi projektami Rodczenki, Malewicza czy Tatlina, o tyle próba powtórzenia go współcześnie (w tej czy innej formie) musi skończyć się farsą. W dobie kapitalizmu kognitywnego, gdy produkcja oparta na przemysłowej i hierarchicznej organizacji pracy ulega daleko idącym przekształceniom, a już na pewno nie kształtuje naszego życia w sposób, który przypominałby sytuację klasy robotniczej pierwszej połowy XX wieku, trudno przyjąć, by projekty niestawiające sprawy owych przemian w centrum własnego zainteresowania, mogły okazać się politycznie przydatne[24].

Budowany w ten sposób podmiot polityczny nie tylko wymaga oderwania od materialnych praktyk społecznych, ale musi opierać się na hierarchicznej strukturze, w której jedyna możliwa „emancypacja" widza polega na skapywaniu resztek kreatywności z ostatecznie elitarno-artystycznego stołu. Model ten jest zresztą konsekwentnie reprodukowany niemal we wszystkich przytaczanych przez Bishop przykładach, od Benjaminowskiej figury uczestnictwa[25], przez Duchampowską teorię kreatywnych interpretacji[26], po w omawiane podczas polemiki z Bourriaudem przykłady „żywych instalacji" Santiago Sierry[27]. W każdej z tych sytuacji, nawet jeśli (jak w wypadku Benjamina) mamy do czynienia

21 Por. L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, przeł. G. Elliott, Verso, London–New York 2007, s. 419.
22 Claire Bishop, *Is Everyone an Artist?*, [w:] *Former West Research*...: http://blip.tv/former-west/claire-bishop-is-everyone-an-artist-3532831 (30 maja 2013).
23 K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka*..., s. 445.
24 W tym miejscu trzeba uczciwie zaznaczyć, że teoria Bishop uległa od czasów pierwszej polemiki z Bourriaudem znacznej ewolucji, przechodząc od pozycji lewicy psychoanalitycznej w stylu Laclau i Mouffe w kierunku dużo ciekawszego pod tym względem Rancière'a (z którego teorii Bishop w swojej ostatniej książce czerpie pełnymi garściami). Nie zmienia to jednak faktu, że kapitalizm (zresztą podobnie jak u Rancière'a) cały czas nie jest tu traktowany jako centralny problem teoretyczno-polityczny (Zob. C. Bishop, *Artificial Hells*...).
25 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*...
26 M. Duchamp, *Akt twórczy*, przeł. I. Chlewińska, [w:] C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
27 C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October" 2004 nr 4 (110), s. 70–74.

z próbą osłabienia podmiotowych pozycji samego artysty, ostatecznie pozostają one niezakwestionowane, a może nawet – dzięki ich „postępowej" legitymizacji – zostają wzmocnione.

Z tego też powodu Bishop pozostanie gwałtowną przeciwniczką pomysłów Bourriauda jako pozbawionych wymiaru antagonizmu, idealistycznych i w zasadzie łagodnie interioryzujących mechanizmy współczesnego kapitalizmu. Właściwym zadaniem sztuki, twierdzi brytyjska krytyczka, jest gwałtowne wybijanie nas z burżuazyjnych kolein. Wydaje się jednak, że taki rodzaj emancypacji, który nie polega na stwarzaniu mechanizmów samoemancypacji[28], ale opiera się na paraheglowskim uświadamianiu widza, współcześnie staje się jeszcze mniej adekwatny niż w czasach rewolucji październikowej (gdzie „heglowski" model emancypacji można było jeszcze tłumaczyć opisanym przeze mnie wyżej hierarchicznym, technicznym składem klasowym).

Projekt Bourriauda, choć niepozbawiony słabości i nieraz rażąco naiwny, pod tym względem wydaje się dużo bardziej inspirujący. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego: podczas gdy filozoficzno-politycznym tłem rozważań Bishop z jej pierwszych tekstów o estetyce relacyjnej są Laclau i Mouffe (z tych też pozycji atakuje ona estetykę relacyjną)[29], Bourriaud sięga do innej skrzynki z narzędziami teoretycznymi. Czytając głównie Guattariego, Deleuze'a czy Louisa Althussera[30], koncentruje się raczej na odzyskiwaniu autonomii w produkowaniu nowych podmiotowości niż na dialektycznych łamigłówkach sztuki odmieniającej podmioty „w sobie" na podmioty „w sobie i dla siebie". W tym sensie ontologicznym założeniem estetyki relacyjnej pozostaje autonomistyczna teza o prymarności społecznych praktyk wobec pasożytujących na nich i alienujących je mechanizmów wyzysku wartości dodatkowej i dokonującej się dzięki temu akumulacji kapitału.

---

28 Różnice miedzy emancypowaniem s i ę a emancypowaniem k o g o ś dobrze jest wyostrzyć, wprowadzając rozróżnienie między emancypacją a wyzwoleniem. To drugie, inaczej niż emancypacja, nie zakłada osiągnięcia żadnej teleologicznej i przewidzianej dla człowieka natury, lecz opiera się na odrzuceniu aktualnych struktur zniewolenia i afirmacji wolności w określeniu tego, kim można się stać. Por. A. Negri, M. Hardt, *Rzecz-pospolita...*, s. 448. Podobną krytykę tak rozumianego pojęcia emancypacji przeprowadza – choć z zupełnie innych pozycji – Jacques Rancière: „Sztuka jest wyemancypowana i emancypująca, gdy wyrzeka się władzy narzuconego przekazu, określonej widowni i jednoznacznego sposobu wyjaśniania świata, gdy, mówiąc inaczej, przestaje chcieć nas emancypować" (J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 150).

29 C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics…*, s. 66.

30 Inna sprawa, że nacisk, jaki Bourriaud kładzie na takie pojęcia, jak dialog, porozumienie, negocjacja, umożliwia dość łatwe zsunięcie się tej teorii na pozycje broniące demokracji deliberatywnej w stylu Habermasa. Zresztą brak wrażliwości Bourriauda w kwestii ekskluzywności sytuacji relacyjnych, z pewnością wzmacnia tę intuicję. Z takiej perspektywy krytyka Bishop jest oczywiście jak najbardziej uprawniona. Prawdopodobnie, chcąc uniknąć podobnych zarzutów, francuski kurator rozwinął w wydanej w 2009 roku *Radicant* teorię wspólnoty zbliżoną do neospinozjańskiego pojęcia wielości (*multitudo*), w którym kwestionowane są twarde tożsamości, a sieć relacji nie opiera się ani na hegemonii jednego języka (modernizm), ani na idiomatyczności poszczególnych języków (postmodernizm), lecz na sieci translacji mających produkować nowe trans-indywidualne wspólnoty – także na poziomie globalnym (altermodernizm). Por. N. Bourriaud, *The Radicant*, przeł. J. Gussen, L. Porten, Sternberg Press, New York 2009 oraz tegoż, *Altermodern*, dostępne: http://renejmarquez.com /315/readings/altermodern.pdf (30 maja 2013).

Czyniąc (jak twierdzi) z marksizmu podstawę estetyki relacyjnej[31], francuski kurator doskonale rozumie, że to, co Marks nazywa ludzką naturą, jest siecią międzyludzkich relacji. W tym sensie nie ma ona żadnego esencjonalnego sensu, ale nabiera go dopiero w kontekście całego systemu relacji społecznych i ekonomicznych[32]. Oznacza to jednak, że estetyka relacyjna raczej dawałaby użyteczne narzędzia do (post)marksistowskiej analizy sztuki współczesnej, niż (jak chyba chciałby tego Bourriaud) wyznaczała pewien autonomiczny względem kapitalizmu sposób artystycznej produkcji.

Bourriaud sam zresztą zauważa, że relacyjność właściwa jest sztuce od zawsze[33], a to, co stało się wraz z twórczością kilkorga opisywanych przez francuskiego kuratora artystek i artystów, to wzmożona tematyzacja owych relacji (i uczynienia z nich właściwej treści dzieła sztuki). Tak rozumiana sztuka relacyjna miałaby wykraczać nie tylko poza tradycyjny kontemplacyjny model odniesienia wobec dzieła, ale także poza lansowany przez rozmaite (neo)awangardy XX wieku model partycypacyjny (w którym odbiorca zostaje raczej włączony do projektu, niż staje się – jak w sztuce relacyjnej – jego faktycznym twórcą). Nie chodzi więc tylko o dopuszczenie odbiorcy do uczestnictwa w projekcie, gdzie mielibyśmy jedynie do czynienia z transgresyjnym testowaniem kolejnych granic sztuki, ale raczej o skupienie na produkowaniu jak najbardziej uspołecznionych relacji wewnątrz samego dzieła. Na tym prawdopodobnie polegałaby różnica miedzy filmem nakręconym bez taśmy w ramach praktyk typowych dla fluxusu czy neo-dadaizmu, a tym kręconym przez artystki relacyjne. O ile pierwszy polega na powtórzeniu w innym kontekście Cage'owskiej transgresji z *4'33,* o tyle drugi opierałby się głównie na rezygnacji z wytwarzania konkretnych przedmiotów. Jednak nie po to, by powiedzieć, że podczas kręcenia filmu z taśmą nie wytwarzają się relacje, ale po to, by rezygnując z materialnych wytworów, uczynić relacje głównymi bohaterkami dzieła.

Bourriaud przy tym wszystkim dość naiwnie wierzy, że taki rodzaj dzieła, którego osobliwym przedmiotem-podmiotem są międzyludzkie relacje (*le commerce*), nie może podlegać utowarowieniu, bo sam jest towarowością (*le commerce*)[34]. Co więcej, jak pisze:

31 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 17.

32 Tegoż, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, przeł. J. Herman, Sternberg Press, New York 2001, s. 23 oraz K. Marks, *Tezy o Feuerbachu*, [w:] *MED…*, t. 3, s. 7.

33 W tym szerokim sensie prace ulubionych przez Bishop artystów, takich jak Hirschhorn czy Sierra również są relacyjne. Jednak cały czas nie przekraczają progu, w którym to relacje stają się przedmiotem ich prac, jak w wielu dziełach Tiravaniji, Rajkowskiej czy Philippe'a Parreno.

34 Bourriaud błyskotliwie gra w tym kontekście na semantycznej dwuznaczności francuskiego *le commerce*, które oprócz podstawowego znaczenia, którym jest handel, w języku literackim odnosi się także do relacji międzyludzkich. Jak czytamy w *Estetyce relacyjnej*: „Dzieło sztuki stanowi typ transakcji podobny do handlu wymiennego, nieregulowany żadnym pieniądzem, żadną „wspólną substancją". Jest dystrybucją sensu w sensie pierwotnym – wymianą, której postać wyznacza formy samego przedmiotu. [...] Innymi słowy, tworząc obiekty estetyczne, artysta wytwarza relacje miedzy ludźmi i światem" (tegoż, *Estetyka relacyjna*..., s. 74–75).

> *Dla nas poza wartością rynkową lub semantyczną, dzieło sztuki jest szczeliną. Ów termin „szczelina", został wykorzystany przez Karola Marksa do sklasyfikowania wymykających się zasadom ekonomii kapitalistycznej, nienastawionych na zysk zachowań rynkowych: handlu wymiennego, stratnej sprzedaży, samowystarczalnej produkcji i tym podobnych. Szczelina jest przestrzenią relacji międzyludzkich, która dopasowuje się mniej lub bardziej do globalnego systemu, proponuje inne możliwości wymiany niż te, które są najpopularniejsze w owym systemie*[35].

Jeśli czytać ten fragment w oderwaniu od teoretycznego tła, jakie za nim stoi, to trudno byłby nie odebrać go jako apologii eko-mieszczańskiego życia. Gdzie umiarkowana krytyka kapitalizmu, przekształca się w tworzenie (budowanych dzięki zakumulowanemu kapitałowi) gett prawdziwie ludzkiego życia, wyjętych z praw świata alienacji i pogoni za wy-zyskiem. Używane przez Bourriauda pojęcie szczeliny nie musi jednak oznaczać wiary w możliwość zbudowania zewnętrznych wobec kapitalizmu instytucji; może raczej stać się elementem spięcia, będącego efektem (doprowadzonych w sztuce relacyjnej do skrajności) sprzeczności kapitalizmu. Bo w istotnym sensie Bourriaud ma racje, gdy mówi o nie-możliwości utowarowienia relacji międzyludzkich (nie sposób ich racjonalnie ważyć, wymierzać czy wyceniać) – problem polega na tym, że kapitalizm mimo tej nie-możliwości i tak to robi[36]. W tym sensie sztuka relacyjna staje się miejscem, w którym rzeczywiście wytwarza się szczelina czy pęknięcie, jednak, jak słusznie zauważają Hardt i Negri:

> *kryzys nie oznacza upadku, a sprzeczności kapitału, jakkolwiek poważne, nigdy jako takie nie implikują jego końca, nie tworzą ponadto alternatywy dla kapitalistycznych rządów. Zamiast tego p ę k n i ę c i e w obrębie kapitału oraz wyłaniająca się autonomia pracy biopolitycznej stanowią nowe polityczne otwarcie*[37].

Tak jak pisałem wyżej, oznacza to, że choć estetyka relacyjna w swojej próbie skonceptualizowania dzisiejszej sztuki jest dużo bardziej materialistyczna i bliższa (niż czerpiąca filozoficzne soki z psychoanalizy antagonistyczna wizja sztuki) przemianom dokonującym się we współczesnym kapitalizmie, nie ma w niej (niemal) nic, co gwarantowałoby sukces w przekraczaniu czy znoszeniu opartego na wyzysku *status quo*. Piszę „niemal", bo jak się wydaje, polityczną stawką, jaką można postawić przed artystami relacyjnymi, byłoby doprowadzenie owych sprzeczności do sytuacji, w której ulegną one rozwiązaniu. Wiele projektów, także polskich artystów, porusza się na tej niejednoznacznej granicy: jednocześnie reprodukując klasowe stosunki i wytwarzając mniej lub bardziej produktywne instytucje dobra wspólnego.
Sztuka relacyjna, rozumiana w swojej skrajnej postaci, jako możliwa przestrzeń wytwarzania dobra wspólnego, jednocześnie staje się paradoksalnym miejscem, w którym odciąganie przez artystę wartości dodatkowej jest właściwie większe

35 Tamże, s. 45.
36 Oczywiście Bourriaud zdaje sobie sprawę z tego, że osobliwa logika kapitalizmu polega na karmieniu się własnymi sprzecznościami, wobec czego pisze o tym, że relacje są niemożliwe do utowarowienia (tamże, s. 74), a z drugiej strony, kapitalizm nie robi nic innego jak właśnie je utowarawia (i jest to jedna z jego podstawowych cech) (tamże, s. 122).
37 A. Negri, M. Hardt, *Rzecz-pospolita*..., s. 253.

niż kiedykolwiek wcześniej. Z takiej perspektywy egalitarne projekty polskich artystów w rodzaju Joanny Rajkowskiej czy Romana Dziadkiewicza podlegają mechanizmom kapitalistycznego wyzysku w stopniu dużo większym niż mające poniżać dzieła Sierry[38] czy paternalistycznie nauczać projekty Artura Żmijewskiego[39]. Podział pracy artystycznej wykonanej przy *Dotleniaczu* Rajkowskiej czy *Odmieńcach* Dziadkiewicza[40] czyni ich niemal rentierami odciągającymi finansową i społeczno-prestiżową rentę od dzieła w dużo mniejszym stopniu tworzonego przez nich, niż w wypadku twórczości Sierry i Żmijewskiego.

Jeśli jednak spojrzeć na całą sytuacje z perspektywy politycznych skutków, to te wynikające z tak rozumianej estetyki relacyjnej okazują się dużo ciekawsze. Horyzontalny techniczny skład relacji tworzących dzieła Rajkowskiej czy Dziadkiewicza, raz, że umożliwia poszerzanie społecznych możliwości (rozumianych jako ontologiczna *potentia*), a dwa, daje podstawy do konstytuowania także politycznego składu w egalitarny sposób. Jeśli sztuka relacyjna polega przede wszystkim na poszerzającej naszą polityczną wyobraźnię produkcji podmiotowości[41], to chyba lepiej, gdy dokonuje się w ramach wyznaczonych przez Rancière'a w *Le maître ignorant*[42], niż gdyby miała w rzekomo antagonistyczny sposób, uświadamiać swoich odbiorców co do istniejącego wyzysku czy mechanizmów społecznego wykluczenia (jak to się dzieje w twórczości Sierry czy Żmijewskiego).

Tylko wówczas dzieło relacyjne może nieść w sobie obietnicę wyrwania z istniejących stosunków społecznych i wytworzenia nowych, egalitarnych. Wydaje się, że właśnie w ten sposób funkcjonował zarówno *Dotleniacz,* jak i *Odmieńcy*. Obydwa projekty były umieszczone w kontekście autonomistycznych walk, jakie toczyły się podczas ich realizacji. O ile wypadku Rajkowskiej chodziło o odzyskanie przestrzeni zawłaszczanej przez hegemoniczny dyskurs narodowo-katolicki[43], o tyle w wypadku Dziadkiewicza zajęta przez artystę i uczest-

38 Chodzi oczywiście o wszystkie te projekty w których artysta, chcąc zobrazować istniejący wyzysk, płaci swoim „eksponatom" za wykonywanie poniżających czynności (od onanizowania po zgodę na wytatuowanie kreski na plecach). Ostrą krytykę Sierry jako w gruncie rzeczy artysty konserwatywnego (w sensie podtrzymywania *status quo*) przeprowadza Joanna Mytkowska. Por. J. Mytkowska, *Nie ma niewinnych dzieł sztuki*, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 1–2 (11–12).

39 Na przykład *Lekcja śpiewu I* i *II* w których głuchoniemi śpiewacy wykonują „Kyrie" z *Mszy polskiej,* co kończy się kakofonią i jak twierdzi sam artysta, ma testować granice naszej tolerancji czy akceptacji dla nieprzekraczalnych różnic.

40 Chodzi o projekt *Odmieńcy (Wojna)* Romana Dziadkiewicza & Ensemble organizowany podczas krakowskiego Art Boom Festival 2012. Dziełem w tym wypadku były relacje wytwarzane przez mieszkańców zasiedlonej podczas akcji wyspy: http://www.artboomfestival.pl/pl/80/3/59/Roman-Dziadkiewicz--Ensemble (30 maja 2013).

41 A tak chciałby ją z pewnością rozumieć Bourriaud: „Guattari celowo krytykuje sztukę rozumianą jako wyjątkowa działalność, praktykowaną w ramach autonomicznego obszaru […]. Sedno praktyki artystycznej zostaje odnalezione w wytwarzaniu [konkurencyjnej względem kapitalizmu – MP] podmiotowości" (N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna...*, s. 142).

42 Francuski filozof wysnuwa tu opartą na idei radykalnej pedagogiki wizję produkcji wiedzy znoszącą wszelkie hierarchie. Zdaniem Rancière'a, wymaga to oparcia się na dwóch zaczerpniętych od francuskiego pedagoga Josepha Jacotota zasadach: „muszę was nauczyć tego, że nie mam nic do nauczenia" oraz „co ty o tym myślisz?" (J. Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, przeł. K. Ross, Standford University Press, Stanford 1991, s. 15, 36).

43 Chodzi o zbudowanie sadzawki na placu Grzybowskim w momencie, w którym trwała dyskusja nad ustawieniem w tym samym miejscu kontrowersyjnego pomnika ofiar UPA,

niczki projektu wyspa od początku do końca traktowana była jako kontynuacja zlikwidowanego, znajdującego się na krakowskim Rynku i odwołującego się do ruchów Occupy, miasteczka[44].
W tym sensie oba projekty wytwarzały relacje, na podstawie których może organizować się oparty na odmowie pracy *exodus*[45], który, jak twierdzą Hardt i Negri, wcale nie musi polegać na wycofaniu, wręcz przeciwnie, jest sytuacją w której:

> *biopolityczna siła robocza, wycofując się ze swojej relacji z kapitałem, musi odkryć i skonstruować nowe relacje społeczne, nowe formy życia, które pozwolą jej aktualizować własne siły wytwórcze. Jednak inaczej niż w przypadku odciętych od świata niewolników, exodus niekoniecznie oznacza przemieszczanie się w inne miejsce. Możemy podążać za linią ujścia, pozostając tu, gdzie jesteśmy, transformując stosunki produkcji i sposoby społecznej organizacji, w których żyjemy*[46].

Oczywiście możemy zatrzymać się jak większość tradycji marksistowskiej w punkcie starcia dwóch monolitów: pracy oraz kapitału i wówczas każda sztuka okaże się wyłącznie burżuazyjną zabawką. Taka perspektywa, szczególnie w dobie kapitalizmu kognitywnego, wydaje się zupełnie jałowa. Trzeba to odcieleśnione starcie umieścić w kontekście napędzającej kapitalizm ekonomii pragnienia, a także badać miejsca, w których ulega ona przemieszczeniom czy pęknięciom. Wówczas sytuacje relacyjne mogą okazać się inkubatorami nowych autonomicznych pragnień i podmiotowości. Wytwarzane w ten sposób pozbawione twardych tożsamości wspólnoty nie zniosą podziału pracy, wyzysku i akumulacji kapitału, mogą natomiast wyzwalać z alienacyjnych mechanizmów fiksujących nasze pragnienia na podtrzymywaniu *status quo*. Wydaje się, że na tym też mogłaby polegać ostateczna przewaga teorii, którą przy pewnych modyfikacjach daje się wyprowadzić z propozycji Bourriauda. Dezalienacyjny proces uruchamiany przez sztukę relacyjną nie zakłada, że istnieje ktoś posiadający większe kompetencje w rozpoznaniu problemów współczesnego społeczeństwa (*vide* Sierra czy Żmijewski), kto obiecuje nam dotarcie do utraconej i właściwej człowiekowi istoty. W sytuacjach relacyjnych nie ma żadnej określonej podstawy i wyznaczonego celu, jest jedynie ruch, w którym zorganizowane w sieć relacji pojedynczości wyzwalają się z fiksacji na tym, co zastane, i produkują nieznane sobie wcześnie rozwiązania i możliwości[47].

---

który miały stanowić: „odlane z brązu drzewa o wysokości około 5 metrów, których konary miałyby kształt skrzydeł, zaś do ich pni doczepiono by rzeźby przedstawiające zwłoki pomordowanych przez UPA dzieci". E. Majewska, *Sytuacje w ponowoczesnym mieście. Polityka sztuki w kontekście „Dotleniacza"*, [w:] tejże, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013 (w przygotowaniu).

44 P. Juskowiak, *Korzenie okupacji – refleksje krakowskie*: http://www.praktykateoretyczna.pl/index.php/piotr-juskowiak-korzenie-okupacji-refleksje-krakowskie/ (30 maja 2013).

45 Pojęciem tym posługuje się także Bourriaud podczas opisywania swojej altermodernistycznej „międzynarodówki", w której sieć wzajemnych tłumaczeń miałaby wytwarzać momenty autonomicznego oporu wobec ruchu globalnego kapitału: N. Bourriaud, *The Radicant*..., s. 188.

46 A. Negri, M. Hardt, *Rzecz-pospolita*..., s. 255.

47 Dobrze te różnice w kontekście energii pragnieniowych współczesnego kapitalizmu opisuje Frédéric Lordon: „polega po pierwsze więc na odrzuceniu schematów inter-

POLITICAL ONTOLOGIES OF ART. LENIN, RELATIONAL AESTHETICS AND BIOPOLITICAL PRODUCTION

The entanglement of art in capitalism makes the artistic production particularly interesting from the perspective of the Marxist analysis. On the one hand, art is a place where you can really see the mechanisms that constitute the logic of the entire system. On the other hand, it can become a field of a possible resistance. To understand today's discussions about the relationship between the contemporary art and politics, the author proposes to look at the ontological-political presumption of this dispute. One of the theses of this article states, that political results (if any) may be obtained by means of art only through art theorisation in context of changes in the contemporary capitalism. A good example of the theory remaining close to the changes that make the work performed by us based on the production of knowledge and affects is the Nicolas Bourriaud's relational aesthetics. The transitions in art diagnosed by Bourriaud, which have been taking place since the 1990s, referred to as relational art prove, that political art does not have to be based on direct and controversial interventions, but on a different shaping of our political imagination. Hence, not only is the contemporary art understood in such a way a place of constantly increasing (unfortunately) exploitation, it also holds within a potential for performative production of new political ideas and egalitarian subjectivity.

pretacyjnych opartych na stracie i oddzieleniu, a następnie zastąpieniu ich schematem fiksacji. […] Wyzysk uczuciowy nie tyle oddziela jednostki od mocy, ile fiksuje moc jednostek przy pewnej niezwykle ograniczonej liczbie obiektów. […] W tym sensie pracownik ograniczony do swojego jedynego obiektu działania, choćby czuł się w tym szczęśliwy, jest „wyalienowany" w tym sensie co kokainista, którego umysł jest całkowicie zaprzęgnięty wizjami białego proszku" (F. Lordon, *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, przeł. M. Kozłowski, M. Kowalska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 205).