Jan Sowa – teoretyk kultury. Studiował filologię polską, psychologię i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz na Uniwersytecie Paris-VIII w Saint-Denis. Doktor socjologii (2006), habilitował się z kulturoznawstwa (2013). Opublikował około stu tekstów w Polsce i za granicą oraz trzy książki. Ostatnio: *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą* (2012). Pracownik naukowy Katedry Filozoficznych Badań nad Kulturą UJ. Związany z Wolnym Uniwersytetem Warszawy.

Jan Sowa

Sztuka (przechwytu) współpracy

czyli artystyczna fabryka społeczna. O związkach estetyki relacyjnej i kapitalizmu kognitywnego

Wśród terminów wyznaczających centralny obszar zainteresowania humanistyki i nauk społecznych drugiej połowy XX wieku – takich jak podmiot, tożsamość, ideologia czy wspólnota – znajduje się również pojęcie współpracy. Co ciekawe, tematy kolektywności, relacji społecznych, współdziałania i grupowego charakteru produkcji rozwijają się od około dwustu lat (sic!) równolegle w dwóch odmiennych tradycjach, które nie tylko w niewielkim stopniu inspirują się wzajemnie, ale nie podejmują też ze sobą żadnego właściwie dialogu. Jedna sytuuje się w liberalnym centrum myśli społecznej, a jej aktem założycielskim są spostrzeżenia poczynione w pierwszej połowie XIX wieku przez Alexisa de Tocqueville'a w czasie podróży po Stanach Zjednoczonych. Francuski arystokrata był jednocześnie zafascynowany i przerażony nowym

ustrojem społecznym, z którym zetknął się po drugiej stronie Atlantyku. Spore fragmenty *O demokracji w Ameryce*, gdzie krytykuje on małość i ograniczony horyzont obywateli nowoczesnych demokracji, brzmią, jakby pochodziły ze *Społeczeństwa spektaklu* Guy Deborda i odnosiły się do dwudziestowiecznych społeczeństw konsumpcji. Tocqueville, jak na liberała przystało, unika jednak jednoznacznej waloryzacji, starając się dostrzegać „plusy i minusy" nowego porządku. Jeden jego element wywołuje w nim szczególny podziw – niezwykle silna oddolna aktywność obywateli Stanów Zjednoczonych i ich zdolność do zrzeszania się w celu współpracy na rzecz osiągnięcia wartościowych celów. Całe strony *O demokracji w Ameryce* wypełnione są peanami na cześć samoorganizujących się obywatelskich wspólnot. Oto próbka:

> *Ledwie zejdziemy na ziemię amerykańską, już znajdujemy się w samym centrum wielkiego podniecenia: ze wszystkich stron dochodzi wrzawa, docierają do nas jednocześnie tysiące głosów, a każdy z nich wyraża jakieś społeczne potrzeby. Wszystko dookoła znajduje się w ciągłym ruchu: tutaj mieszkańcy jakiejś dzielnicy zebrali się, by radzić nad kwestią budowy kościoła, tam odbywają się wybory jakiegoś delegata, dalej deputowani z całego hrabstwa zjeżdżają się pospiesznie do miasta, by rozważyć pewne lokalne ulepszenia, ówdzie miejscowi rolnicy porzucają swe pola, by omówić projekt drogi lub szkoły*[1].

Ta dokładnie problematyka spotyka się z bardzo dużym zainteresowaniem teoretyków i teoretyczek społecznych drugiej połowy XX wieku. Jest znamienne, że amerykański antropolog Edward Banfield, którego badania prowadzone w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia na południu Włoch stanowią kamień węgielny współczesnej socjologiczno-antropologicznej refleksji nad współpracą i samoorganizacją, rozpoczyna swoją klasyczną już książkę *The Moral Basis of a Backward Society* od obserwacji do złudzenia przypominającej konstatacje Tocqueville'a:

> *W St. George (stan Utah, populacja 4 562 osoby) lokalna gazeta donosi o całym szeregu publicznych przedsięwzięć. Czerwony Krzyż werbuje nowych członków. Klub Kobiet Pracujących zbiera fundusze na budowę dodatkowej bursy przy lokalnej szkole podstawowej. Stowarzyszenie The Future Farmers of America (którego celem jest „rozwój wśród rolników ducha przywództwa, współpracy i obywatelstwa poprzez kształtowanie indywidualnych i grupowych liderów"), organizuje bankiet dla ojców i ich synów. Pewna firma podarowała lokalnej szkole encyklopedię. Izba Handlu zastanawia się, jak zbudować między dwiema sąsiednimi osadami drogę, która byłaby przejezdna niezależnie od warunków pogodowych. „Skywatch" prowadzi nabór wolontariuszy. Miejscowy kościół zebrał 1393 dolary i 11 centów na pomoc dla szpitala dziecięcego oddalonego o 500 kilometrów. Powiatowe Biuro Rolnicze wysyła swojego przedstawiciela 3 tysiące kilometrów do Waszyngtonu, aby wziął udział w dyskusji na temat polityki rolnej. Organizacja Nauczycieli i Rodziców zaprasza na swoje spotkania w pobliskich szkołach*[2].

1 A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, przeł. B. Janicka, M. Król, Znak, Kraków 2003, t. 1, s. 248.
2 E.C. Banfield, *The Moral Basis of a Backward Society*, The Free Press, New York 1958, s. 17–19.

Praca Banfielda odnawia w powojennej socjologii zainteresowanie czymś, co zostało zbiorczo nazwane kapitałem społecznym, i przyciąga uwagę niezliczonych badaczek i teoretyków. Jest to dobrze znany i często omawiany, nawet w przekrojowych podręcznikach, fragment współczesnej teorii socjologicznej, dla porządku przypomnę więc tylko najważniejsze nazwiska i teksty. Na początku lat sześćdziesiątych XX wieku ukazuje się klasyczna już pozycja *The Death and Life of Great American Cities* Jane Jacobs[3], która zwraca uwagę na rolę wspólnoty i współpracy dla funkcjonowania miasta; w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych teoretycy, tacy jak James Coleman, Robert Putnam czy Pierre Bourdieu rozbudowują i testują teorię współpracy i samoorganizacji w różnych sferach badań społecznych: w edukacji, polityce czy kulturze[4]. Wreszcie w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku ten sam wątek manifestuje się obsesyjnym wręcz badaniem i opisywaniem zjawiska zaufania społecznego, czego dobrym przykładem jest książka Francisa Fukuyamy poświęcona temu zagadnieniu[5]. Dowodem na wciąż żywe zainteresowanie podobnymi kwestiami jest najnowsza, pochodząca z 2012 roku książka Richarda Sennetta pod znaczącym tytułem *Together*[6].

Co ciekawe, nie wiadomo, kto jako pierwszy użył terminu „kapitał społeczny". Putnam uważa, że zrobił to L. Judson Hanifan w tekście *The Rural School Community Center* z 1916 roku[7]. Bez wątpienia jednak spośród wymienionych wyżej nazwisk na szczególną uwagę zasługuje Bourdieu. Jego pomysł, aby sieć współpracy, znajomości i zaufania uznać za formę kapitału, i bezpośrednie połączenie, jakie gest ten czyni z teorią kapitału Marksa, odsyła do drugiej tradycji teoretycznej żywo interesującej się kwestią współpracy, a mianowicie do marksizmu. Karol Marks funkcjonuje współcześnie jako filozof, socjolog oraz ekonomista, jest jednak istotne, że u źródeł jego teoretycznej twórczości oraz u podstaw krytyki kapitału leży pewna wizja antropologiczna, która opiera się na dwóch zasadniczych elementach: twórczym charakterze aktywności człowieka oraz kolektywnej naturze owej twórczości. W jednej z wczesnych prac Marks pisze:

> *Praktyczne wytwarzanie świata przedmiotowego, przetwarzanie przyrody nieorganicznej jest przyświadczeniem człowieka jako świadomej istoty gatunkowej, tzn. istoty, która odnosi się do gatunku jako do swej własnej istoty, czyli do siebie jako do istoty gatunkowej. Wprawdzie i zwierzę produkuje. Buduje sobie gniazdo, mieszkanie, jako pszczoła, bóbr, mrówka itd. Ale zwierzę produkuje tylko to, czego potrzebuje bezpośrednio dla siebie albo dla swojego potomstwa; produkuje jednostronnie, podczas gdy*

3 J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961.

4 Zob. J.S. Coleman, *Social Capital in the Creation of Human Capital*, „The American Journal of Sociology" 1988 vol. 94, Supplement: „Organizations and Instituttions: Sociological and Economic Aproaches to the Analysis of Social Structure", s. 95–120; R.D. Putnam, *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, przeł. J. Szacki, Znak, Kraków 1995; P. Bourdieu, *The forms of capital*, [w:] *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, red. J.G. Richardson, Greenwood Press, New York 1986.

5 Zob. F. Fukuyama, *Zaufanie. Kapitał społeczny a droga do dobrobytu*, przeł. A. i L. Śliwa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 1997.

6 Zob. R. Sennett, *Together. The Rituals, Pleasure and Politics of Cooperation*, Yale University Press, New Haven–Lodon 2012.

7 Zob. *Encyclopedia of Social Theory*, red. G. Ritzer, Sage, Tahousand Oaks–London–New Delhi 2005, s. 717.

człowiek produkuje wszechstronnie; zwierzę produkuje tylko pod działaniem bezpośredniej potrzeby fizycznej, podczas gdy człowiek produkuje, będąc nawet wolnym od fizycznej potrzeby i naprawdę dopiero wtedy produkuje, gdy jest od niej wolny; zwierzę produkuje tylko siebie samo, podczas gdy człowiek reprodukuje całą przyrodę; produkt zwierzęcia jest bezpośrednio związany z jego organizmem fizycznym, podczas gdy człowiek jest wolny w stosunku do swego produktu. Zwierzę formuje tylko na miarę i odpowiednio do potrzeb swojej species, podczas gdy człowiek potrafi produkować na miarę każdego gatunku i stosować do każdego przedmiotu właściwą miarę; dlatego też człowiek formuje również według praw piękna[8].

Marks podkreśla, że twórcze przetwarzanie świata jest istotą człowieka nie jako indywiduum, ale jako grupy, dlatego pisze w tym kontekście o istocie gatunkowej. Uprzywilejowaną, kluczową dziedziną, w której owa istota człowieczeństwa się wyraża, jest praca i właśnie dlatego temu obszarowi ludzkiej aktywności Marks poświęca tak wiele uwagi w całym swoim dziele. Jest to moment ważny dla zrozumienia impulsu leżącego u podstaw Marksowskiej krytyki kapitalizmu. Punkt wyjścia jego filozofii nie jest bynajmniej moralny, jak chcieliby krytycy zarzucający autorowi *Kapitału*, że w jego filozofii nie ma nic poza moralizowaniem (w Polsce pogląd taki lansuje np. Jacek Hołówka). Nie jest też ani socjologiczny, ani ekonomiczny, wbrew temu, czym Marks będzie interesował się w dojrzałym i późnym okresie swojej twórczości. Punktem wyjścia jest dla Marksa pewna diagnoza antropologiczna – istotą człowieczeństwa jest kolektywne i twórcze przekształcanie świata – oraz konstatacja, że gospodarka kapitalistyczna w rażący sposób ową istotę człowieczeństwa gwałci. Narzędziem tego gwałtu jest oczywiście prywatna własność środków produkcji, która nie pozwala pracującemu człowiekowi dostrzec ani istoty swojej własnej aktywności – możliwości twórczego przekształcania świata, do czego tytuł uzurpuje sobie kapitał – ani kolektywnego charakteru tego przedsięwzięcia (bo prywatna własność środków produkcji tworzy iluzję, że podmiot owej twórczej aktywności jest indywidualny i stanowi go przedsiębiorca, właściciel kapitału[9]).

W XX wieku filozofia marksistowska w inspirujący sposób podejmuje problem kolektywnego charakteru procesów (wy)twórczych. Dokonuje się to w obrębie włoskiej szkoły marksizmu autonomistycznego. W latach sześćdziesiątych XX wieku dwóch włoskich marksistów i działaczy politycznych – Ranziero Panzieri i Mario Tronti – przypomina rzadko wykorzystywaną, a jednak, jak się okazuje, niezwykle istotną kategorię z teorii ekonomicznej Marksa, a mianowicie realną subsumcję pracy pod kapitał. Opisuje ona sytuację, w której kapitał nie tylko zawłaszcza efekty pracy produkcyjnej (jest to subsumcja formalna związana z wykształceniem się rynku towarowego i produkcji opartej na pracy najemnej), ale zyskuje zdolność całościowej organizacji społeczeństwa, w tym również relacji społecznych składających się nie tylko na samą pracę produkcyjną, lecz także na pracę reprodukcyjną (chodzi też o reprodukcję w sensie ideologicznym, czyli

8 K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski (MED.), Książka i Wiedza, Warszawa 1962, t. 1, s. 553–554.

9 Złudzenie to osiąga najpełniejszy wyraz w teorii ekonomicznej Josepha Schumpetera i jego koncepcji przedsiębiorcy jako demiurga kapitalistycznej wytwórczości i innowacyjności. Zob. J. Schumpeter, *Teorie rozwoju gospodarczego*, przeł. J. Grzywicka, PWN, Warszawa 1960.

o konstrukcję podmiotowości)[10]. Na etapie realnej subsumcji – twierdzą włoscy operaiści – produkcja nie dokonuje się już tylko i wyłącznie w zamkniętym zakładzie przemysłowym, ale „rozlewa się" na całość społeczeństwa, tworząc to, co Tronti nazwał „fabryką społeczną", a Antonio Negri „fabryką bez ścian"[11]. W ten sposób produktywny staje się każdy moment życia – uczenie się, wymiana informacji, opieka nad dziećmi, korzystanie z mediów (zwłaszcza tych społecznościowych, ale nie tylko, bo przecież reklama i marketing to nic innego jak przemysł wytwarzania podmiotu – klienta – dla przedmiotu, czyli towaru; oglądając reklamy, użyczamy energii swoich ciał i mózgów procesowi kapitalistycznej produkcji). Źródłem wartości nie jest już więc proces pracy zamknięty w określonej przestrzeni fabrycznej hali czy innego zakładu pracy, ale raczej proces społecznej współpracy, nie tylko wychodzący znacznie poza ramy każdej konkretnej instytucji, ale możliwy w ogóle tylko dzięki takiemu rozszerzeniu.

Poświęciłem sporą część niniejszego tekstu eksploracji zjawisk i pojęć spoza pola sztuki jako takiej, uważny czytelnik widzi jednak na pewno, że nie są to dywagacje oderwane od głównego problemu, czyli sztuki współpracy jako pewnej formy organizacji twórczości artystycznej. Tak zarysowane tło pokazuje, że zainteresowanie artystów czy kuratorów mechanizmami współpracy oraz wytwarzaniem relacji lub wspólnoty nie jest zaskakujące i dobrze pasuje do teoretycznych diagnoz formułowanych przez nauki społeczne i humanistyczne na przestrzeni ostatnich dwustu lat.

To powiedziawszy, chcę od razu zaznaczyć, że zarówno teoria, jak i praktyka sztuki relacyjnej czy sztuki współpracy[12] są dla mnie głęboko problematyczne.

---

10 Więcej na ten temat zob. hasło „Subsumcja pod kapitał" w *Słowniku pojęć* (oprac. J. Sowa i M. Ratajczak), [w:] A. Negri, M. Hardt, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro wspólne*, przeł. Praktyka Teoretyczna, Korporacja Ha!art, Kraków 2012. Problemowi temu Marks poświęca wiele miejsca w szkicu do pierwszego tomu *Kapitału*. Zob. K. Marks, *Rezultaty bezpośredniego procesu produkcji*, przeł. M. Ratajczak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

11 Więcej na temat operaizmu zob. np. monograficzny numer *Italy: Autonomia. Post-political Politics*, „Semiotext(e)" 1980 vol. III, nr 3 oraz S. Wright, *Storming Heaven: Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*, Pluto Press, London 2002.

12 W dalszej części będę używał zamiennie terminów „sztuka relacyjna" i „sztuka współpracy". Lektura *Collaborative Turn* Marii Lind, pomimo dużego wysiłku, jaki autorka wkłada w uporządkowanie i typologizację praktyk określanych przez nią jako „sztuka współpracy", nie przekonuje do konieczności rozróżnienia tych dwóch zjawisk oraz pojęć. I u Bourriauda, i u Lind dominują odniesienia do podobnej grupy artystów – jak Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno czy Rirkrit Tiravanija – oraz do podobnych praktyk. Tekst Lind jest późniejszy, co pozwala jej na uwzględnienie nowszych zjawisk i prac, nie widać jednak, aby chodziło w nich o coś istotowo nowego czy innego (Zob. M. Lind, *The Collaborative Turn*, [w:] *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, red. J. Billing, M. Lind, L. Nilsson, Black Dog Publishing, London 2007). Rozróżnianie sztuki relacyjnej i sztuki współpracy wydaje mi się merytorycznie nieuzasadnionym przejawem typowej dla świata sztuki i nieco irytującej skłonności do produkowania jednego zwrotu za drugim. Jest to wyraz przymusu generowania różnicy w świecie opierającym się na powtórzeniu. Najnowszym krzykiem kuratorsko-teoretycznej mody jest tzw. *educational turn*. Zob. *Curating and the Educational Turn*, red. P. O'Neill, M. Wilson, Open Editions, de Appel arts centre, London–Amsterdam, 2009. W rzeczywistości stanowi on tylko produkt uboczny strategii finansowania stuki przez europejskie instytucje publiczne, które faworyzują projekty zawierające elementy edukacyjne. Stąd wszechobecność warsztatów dla dzieci, wykładów i seminariów w programach galerii oraz muzeów sztuki współczesnej.

Nie chodzi mi tu więc o wykazanie, że kuratorzy, krytycy i artyści związani z tymi nurtami odkryli na płaszczyźnie estetycznej jakąś prawdę, którą zdiagnozowała również humanistyka, i że ta znacząca koincydencja wspiera osiągnięcia obu stron. Uważam raczej, że teoretyczne sproblematyzowanie zjawiska współpracy (i, co istotne, zawłaszczania wartości, jakie się w jej ramach dokonuje), będące dziełem przede wszystkim tradycji (post)operaistycznej, pozwala potraktować sztukę współpracy w inny sposób, niż chcieliby jej apologeci, i odczytać ją jako symptom przekształceń dokonujących się obecnie w obrębie gospodarki kapitalistycznej czy też symptom/ekspresję owych przekształceń. Temu problemowi pragnę poświęcić resztę tekstu.
Zacznijmy od rekonstrukcji podstawowych deklaracji. W *Estetyce relacyjnej* Nicolas Bourriaud pisze:

> *Historię sztuki można interpretować jako historię następujących po sobie pól, które napierały na siebie z zewnątrz, zastępując pewne praktyki innymi wskutek wewnętrznej ewolucji poszczególnych pól. Historia sztuki jest historią wytwarzania takich odniesień do świata, jakie są zapośredniczone przez pewien rodzaj przedmiotów i przez pewną praktykę. Wydaje się, że współcześnie otwiera się nowy rozdział tej historii. […] Praktyka artystyczna skupia się na stosunkach międzyludzkich, o czym świadczą działania podejmowane w sztuce od początku lat dziewięćdziesiątych. Artyści koncentrują się coraz wyraźniej na kreowaniu modeli wspólnotowości lub na tym, jakie relacje wśród publiczności wytworzy ich praca. […] Tak oto mityngi, manifestacje, różne rodzaje współpracy, gry, festyny, miejsca zebrań – w skrócie: wszystkie sposoby spotykania się i wytwarzania relacji – stały się dziś obiektami estetycznymi, które można analizować jako takie [podkreślenia moje – J.S.]*[13].

Kilka stron wcześniej Bourriaud wspomina o polu w sensie, w jakim terminu tego używa Bourdieu, można więc założyć, że tutaj również chodzi o takie właśnie użycie pojęcia „pola". Dla socjologa konstatacje Bourriauda są jednak nieco zaskakujące. Z punktu widzenia nauki Bourdieu o przedmiotach kultury, obszernie i drobiazgowo wyłożonej w *Regułach sztuki*, przekonanie, że sztuka zmienia się na skutek wewnętrznej, autonomicznej ewolucji własnego pola, jest naiwne. Żadne pole – i sztuka nie stanowi tutaj wyjątku, podobnie jest z polem władzy czy wiedzy – nie jest całkowicie autonomiczne i podlega heteronomicznym wpływom innych pól[14]. Nawet jednak zakładając, że autorowi *Estetyki relacyjnej* nie chodzi o pole w takim sensie, w jakim definiuje je Bourdieu, i nie odwołując się w ogóle do rozważań tego ostatniego, można na podstawie rekonstrukcji teoretycznego zainteresowania współpracą i wspólnotą w naukach społecznych oraz humanistycznych, jakiej dokonałem na początku niniejszego tekstu, pokazać, że *collaborative turn* bynajmniej nie pojawia się w próżni. Jego zbieżność z diagnozowanym przez (post)operaistów wejściem w epokę pracy

13 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 58–59.
14 Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007, cz. 1, rozdz. 1, *Zdobycie autonomii. Faza krytyczna w wyłanianiu się pola*, s. 77–177.

niematerialnej[15], czy też biopolitycznej[16] powinna skłonić do zastanowienia nad domniemaną „wewnętrzną ewolucją pola". Moim zdaniem, mamy tu do czynienia nie tylko z prostym współwystępowaniem, lecz z głębszą zależnością. Sztuka współpracy jest symptomem czy też ekspresją przemian zachodzących w obrębie kapitalizmu, a konkretnie rosnącej roli, jaką relacje, współpraca i dobro wspólne (to, co wspólne) odgrywają w kapitalistycznym procesie produkcji wartości. Mielibyśmy tu więc do czynienia z takim związkiem, o jakim mówi najlepszy marksistowski estetyk, Walter Benjamin, konstruując w *Pasażach* pojęcie fantasmagorii, czyli materialno-fantazmatycznej konstrukcji, w której gospodarcze procesy kapitalistycznej bazy zyskują wyraz oraz punkt wsparcia w symbolicznej sferze kultury[17]. Sztuka współpracy byłaby więc symptomem w psychoanalitycznym rozumieniu tego pojęcia, czyli sposobem przejawiania się treści pozaświadomych w obrębie świadomej części aparatu psychicznego (w tej analogii symboliczna sfera kultury, do której należy sztuka, pełniłaby rolę właśnie tego, co świadome, a gospodarka – nieświadomego).

Tak więc, aby zrozumieć, o co w tym zjawisku chodzi, powinniśmy przeprowadzić swoistą Feuerbachowsko-Marksowską „dekonstrukcję" (stawiam ten termin w cudzysłowie, chociaż teza o marksowsko-psychoanalitycznej proweniencji dekonstrukcji nie budzi chyba szczególnych kontrowersji), to znaczy pokazać, że afirmując w królestwie estetycznej transcendencji współpracę i wspólnotę (znamienne dla tej estetycznej transcendentalizacji jest sformułowanie Bourriauda, że „sposoby spotykania się i wytwarzania relacji stały się dziś obiektami estetycznymi, które można analizować jako takie"), artyści relacyjni ukazują tylko coś, co jest najgłębszą immanencją współczesnej rzeczywistości postfordystycznego kapitalizmu, a mianowicie kluczowe miejsce, jakie w procesie produkcji zajmuje współpraca, relacja i wspólnota. Istotę problemu pozwalają uchwycić pojęcia pracy i produkcji biopolitycznej, które duet Hardt & Negri rozwija w trylogii *Imperium – Multitude – Rzecz-pospolita* jako twórczą odpowiedź na krytykę koncepcji pracy niematerialnej wypracowaną przez nich w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Materialistycznie zorientowani teoretycy zwracali uwagę, że owa niematerialność jest piętą achillesową całej koncepcji, czyniąc z niej rodzaj idealistycznej metafizyki[18]. Produkcja biopolityczna, chociaż realizuje się dzięki i poprzez typy pracy, które nazwalibyśmy niematerialnymi, jak operowanie symbolami, używanie języka czy wytwarzanie emocji, pozostaje materialna, ponieważ jej główną funkcją jest wytwarzanie wspólnoty, a więc proces mający bardzo silny, bezpośrednio odczuwalny komponent materialny: konfigurację czasoprzestrzenną naszych ciał poprzez kształtowanie określonych cielesnych praktyk. Hardt i Negri uznają produkcję biopolityczną za zjawisko ściśle związane z obecną fazą rozwoju kapitalizmu. W *Rzeczy-pospolitej* piszą:

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

16 Zob. M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita*..., s. 231–252.

17 Zob. W. Benjamin, *Paryż, stolica XIX wieku (1939)* oraz rozdział K, *Miasto ze snów i dom ze snów, sny o przyszłości, nihilizm antropologiczny, Jung*, [w:] tegoż, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

18 W polskim kontekście głównym rzecznikiem owej tezy był i jest Przemysław Wielgosz. Zob. P. Wielgosz, *Imperialna bzdura,* Lewica.pl, http://www.lewica.pl/index.php?id=10130 (21 maja 2013).

Odnosząc się do wielkiego przemysłu, Marks rozpoznał, że w procesie produkcji podstawowym zadaniem kapitalisty, połączonym z mechanizmami wyzysku, jest zapewnienie kooperacji, to znaczy: zgromadzenie robotników w fabryce, udostępnienie im narzędzi do wspólnej pracy, dostarczenie planu współpracy oraz wymuszenie ich współpracy. Jak wyobrażał sobie Marks, kapitalista zapewniał kooperację niczym generał na polu walki czy dyrygent orkiestry. Jednakże w biopolitycznej produkcji kapitał nie określa porządku kooperacji, przynajmniej nie do tego samego stopnia. Na ogół praca kognitywna i praca afektywna wytwarzają kooperację w sposób autonomiczny względem kapitalistycznej kontroli, nawet w niektórych najbardziej skrępowanych i wyzyskiwanych okolicznościach, takich, jak call centers czy usługi spożywcze. Intelektualne, komunikatywne i afektywne środki kooperacji są powszechne w produktywnych spotkaniach jako takich i nie mogą być zarządzane z zewnątrz[19].

Gdy więc Bourriaud mówi w przywoływanym wcześniej cytacie o sztuce jako praktyce „wytwarzania takich odniesień do świata, jakie są zapośredniczone przez pewien rodzaj przedmiotów i przez pewną praktykę", odnosi się zasadniczo do zjawiska biopolityczności, czyli wytwarzania relacji i wspólnoty. To właśnie, a nie autonomiczna logika wewnętrznego rozwoju pola sztuki, jest właściwym kontekstem „odkrycia" przez sztukę współpracy i relacji. Oczywiście, nie można tego przyznać z wnętrza tego pola, ponieważ jego *nomos*, jak na owoc awangardy przystało, jest oparty na idei absolutnej nowości, kreatywności i odkrywania nieznanego, dla których wszelkie postacie wtórności są złem absolutnym. Dlatego świat sztuki musi sam opowiadać sobie ideologiczny mit o autonomicznej trajektorii dojścia do zainteresowania relacją i współpracą. Dla teoretyka kultury patrzącego na całe zjawisko „z ukosa" oczywista jest wtórność owego zainteresowania wobec rozwoju kapitalistycznych form produkcji, stanowiących jedyną autentyczną awangardę w obrębie formacji gospodarczo-społeczno-kulturowej, w jakiej się znajdujemy[20].

Gdyby jednak o takie tylko zakłamanie chodziło, problem byłby niewielki. W końcu przecież „nie najlepiej służy ten, kto rozumie", jak przekonywał poeta, i nieświadomość związku między estetyką relacyjną a kapitalizmem kognitywnym nie umniejszałaby sama w sobie społeczno-politycznej doniosłości sztuki współpracy. Szkopuł w tym, że praktyki artystów relacyjnych nie tylko są symptomem przemian w formach kapitalistycznej produkcji, ale również, niestety, reprodukują negatywne aspekty tych nowych form, w tym szczególnie biopolityczny wyzysk i indywidualne przechwytywanie wspólnie wytwarzanej wartości. To jest ich największy grzech, który anuluje ich krytyczno-emancypacyjny potencjał.

19 M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita...*, s. 241.

20 Na marginesie: nie rozstrzygam tu, czy owa awangardowość jest przymiotem autonomicznej organizacji pracy czy też kapitału. Obie strony są częścią kapitalistycznych form produkcji, o których awangardowość chodzi. Nie powinno ulegać wątpliwości, że praca żywa ma wielki wpływ na ich kształtowanie, chociaż udział w tym procesie pracy martwej jest niemożliwy do zanegowania, z czego zdawał sobie sprawę już Marks, gdy w *Zarysie krytyki ekonomii politycznej* pisał o „automatycznym systemie maszyn" i jego znaczeniu dla przejścia od kapitalizmu do komunizmu. Por. K. Marks, *Zarys krytyki ekonomii politycznej...*, s. 574–579.

Aby dostrzec, na czym polega problem, musimy zrobić krótką wycieczkę na teren postoperaistycznej teorii ekonomicznej. W wydanej kilka lat temu książce *Crisis in the Global Economy: Financial Markets, Social Struggles, and New Political Scenarios* poświęconej obecnemu kryzysowi finansowemu ukazał się tekst włoskiego filozofa i ekonomisty Carla Vercellone pod znamiennym tytułem *The Crisis of the Law of Value and the Becoming-Rent of Profit*. Wspomniany w nim kryzys prawa wartości odsyła do jednego z bardziej enigmatycznych miejsc w pismach Marksa, a mianowicie do tzw. „fragmentu o maszynach" z *Zarysu krytyki ekonomii politycznej*. Autor *Kapitału* kreśli w nim taką perspektywę rozwoju gospodarki kapitalistycznej, w której wkracza ona – dzięki produktywności czegoś, co Marks nazywa „intelektem powszechnym" – w nową fazę wytwarzania wartości. Jej źródłem nie jest już konkretna praca, lecz funkcjonowanie systemu produkcji opartego na owym powszechnym intelekcie, czyli wspólnym zasobie wiedzy i umiejętności produkcyjnych. Marks mówi o tym w kontekście wyłaniania się „automatycznego systemu maszyn", będącego materializacją intelektu powszechnego, kluczowe są tu jednak nie same maszyny, ale właśnie ów powszechny intelekt. Odgrywa on główną rolę w tym wszystkim, co tradycja postoperaistyczna nazywa produkcją niematerialną bądź biopolityczną. Gdy Hardt i Negri twierdzą, że „w biopolitycznej produkcji kapitał nie określa porządku kooperacji", chodzi im właśnie o ów prymat powszechnego intelektu. Taka rekonfiguracja procesu produkcyjnego, dokonująca się w ramach produkcji niematerialnej i biopolitycznej, w których sercu znajduje się wspólny zasób wiedzy, języka, umiejętności i relacji społeczno-wspólnotowych, ma gigantyczne konsekwencje dla rozumienia obecnego stadium kapitalistycznej produkcji. Prowadzi ona bowiem do sytuacji, w której z ekonomicznego punktu widzenia mamy do czynienia nie tyle z zyskiem z produkcji, ile z rentą odprowadzaną przez kapitał dzięki prywatyzacji zasobów intelektu powszechnego. Zysk znika, ponieważ znikają inwestycje. Zamiast nich kapitał korzysta z zawłaszczania zasobu wartości kształtującego się w procesie autonomicznym wobec jego władzy. Doskonałą ilustracją tej praktyki jest funkcjonowanie nowoczesnego przemysłu farmaceutycznego. Szacuje się, że około 70% leków obecnych na rynku pod postacią specyfików wypracowanych ponoć przez firmy farmaceutyczne to w rzeczywistości nic innego jak substancje pochodzenia naturalnego znane ludzkości od tysięcy lat. Scenariusz ich zawłaszczania przebiega mniej więcej tak: gdzieś na Ziemi mieszkają ludzie, którzy od pokoleń leczą się wywarem z kory jakiegoś drzewa lub rośliny. „Badania" koncernów farmaceutycznych polegają na zidentyfikowaniu substancji chemicznej aktywnej w tego typu naturalnych specyfikach, jej sztucznej syntezie (najczęściej we wzmocnionej formie), a następnie opatentowaniu specyfiku jako swojego odkrycia i wprowadzeniu go na rynek pod wymyśloną przez siebie i chronioną prawnie nazwą[21]. Na żadnym etapie takiej „produkcji" (czy też zawłaszczenia, bo to bardziej trafne określenie całego procederu) nie dochodzi do stworzenia jakiejkolwiek nowej wartości. Kapitał jedynie przechwytuje wartość autonomicznie wyprodukowaną w obie-

21 Zob. M.E. DeGeer, *Biopiracy: The Appropriation of Indigenous Peoples' Cultural Knowledge*, „New England Journal of International and Comparative Law" 2003 nr 9.

gu od niego niezależnym. Ów przechwyt (w literaturze angielskojęzycznej oddawany jako *capture*) stanowi istotę funkcjonowania nowego reżimu kapitalistycznej akumulacji zwanego kapitalizmem kognitywnym. Konkretny przebieg tego procesu jest różny w zależności od dziedziny, z jaką mamy do czynienia, jednak istota jest wszędzie taka sama: produkcja jest możliwa dzięki istnieniu zewnętrznego wobec kapitału procesu lub zasobu dobra wspólnego – może być nim wiedza, istniejące sieci współpracy, dobrowolna aktywność podmiotów skierowana na autonomiczne cele, wspólny język lub kod (nie tylko informatyczny, ale na przykład estetyczny, jak system tonalny w muzyce, z którego korzysta się, tworząc muzykę objętą później prywatną własnością intelektualną i podpisaną nazwiskiem pojedynczego autora, który nie wymyślił przecież wcale systemu tonalnego). Mimo wykorzystania w charakterze środków produkcji tego, co wspólne, efekt przedstawiany jest jako własność prywatna.
Na tak zarysowanym tle teoretycznym sztuka współpracy ujawnia swoją mroczną stronę. Dość dobrze wpisuje się ona we wszystkie mechanizmy funkcjonowania kapitalizmu kognitywnego, w tym również w specyficzne dla niego reguły zawłaszczania i przechwytu. Artysta realizujący projekty mieszczące się w tej konwencji twórczości artystycznej jest niczym innym jak rodzajem rentiera. Głównie on, a najczęściej tylko on, czerpie jakiekolwiek długoterminowe korzyści z wydarzeń relacyjno-współpracowych. Dzieje się tak, ponieważ tylko artysta dysponuje odpowiednim instrumentem do przechwycenia wartości wyprodukowanej przez wielość podmiotów zaangażowanych w kooperację. A właściwie nie tyle nim dysponuje, co sam nim jest, ponieważ ów instrument to po prostu figura autora jako takiego. W kapitalizmie kognitywnym autor jest Deleuzjańską maszyną, która w taki sposób reguluje przepływ tego, co wspólne – energii, pomysłów, idei, wzorów, działań, stanów itp. – aby na własnym koncie zakumulować jak najwięcej kapitału symbolicznego, będącego rentą czerpaną przez artystę z aktywności wielości. Schemat ten nietrudno odnaleźć w projektach z dziedziny sztuki współpracy/relacji/partycypacji: Philippe Parreno pomaga entuzjastom wykonywać ich hobby, sam realizując przy tym swoją p r a c ę, a więc aktywność, z której czerpie konkretne materialne i symboliczne korzyści w przeciwieństwie do hobbystów, którzy tylko miło spędzają swój w o l n y c z a s; Paweł Althamer koordynuje powstawanie na bloku na warszawskim Bródnie napisu „2000" ułożonego z okien, w których pali się światło, realizując tym samym jedną ze swoich najbardziej fotogenicznych prac (i skrupulatnie sfotografowaną przez artystę, który jako jedyny może się podpisać pod całokształtem tej swoistej instalacji, a nie tylko pod jednym, anonimowym oknem); Joanna Rajkowska organizuje spacer po krakowskich Błoniach dla pracowników Muzeum Narodowego – dla nich jeden z wielu takich spacerów, który nic w ich życiu nie zmienia (gdyby spacery po Błoniach mogły coś zmieniać, to Kraków byłby już szpicą awangardy radykalnych eksperymentów społecznych, a nie bastionem polskiego konserwatyzmu), dla artystki – wymierny element w dorobku, z którego korzyści będzie czerpać w dalszej karierze zawodowej. Podobnych przykładów można by wymienić wiele.

Nie chcę tu bynajmniej powiedzieć, że uczestnicy działań współpracowo-relacyjnych są bezpośrednio pokrzywdzeni, że zmusza się ich do pracy w niegodnych warunkach lub do robienia poniżających rzeczy, jak w pracach artystów, takich jak Santiago Sierra czy Artur Żmijewski. Nie chodzi tu bowiem o jakikolwiek wyzysk dokonujący się bezpośrednio w obrębie samego projektu. Jesteśmy w rejonach nowej gospodarki biopolitycznej, w królestwie renty, poza logiką zysku, a więc również tradycyjnie rozumianego wyzysku. Jeśli w tym nowym paradygmacie produkcji można o nim mówić, to tylko w sensie biopolitycznym. Jest znamienne, że moment, w którym uczestnicy projektów takich jak wspomniane powyżej generują wartość, to zwykły moment codziennej egzystencji (zapalenie światła, pójście na spacer, wykonywanie hobby). Doskonale ilustruje to biopolityczną naturę współczesnego procesu produkcji, która odbywa się w obrębie zwykłej aktywności życiowej, i dlatego wyzysk mu towarzyszący ma charakter biopolityczny.

Istota problemu leży w sposobie funkcjonowania sztuki współpracy i sztuki relacyjnej w całej dyskursywnej ramie świata sztuki. Artystka, w przeciwieństwie do uczestników projektu, może puścić w ruch maszynerię przechwytu wartości, ponieważ dysponuje rozpoznawalną tożsamością. To właśnie owa tożsamość, nazwisko wraz z towarzyszącym mu dorobkiem i dokumentacją tego dorobku konstytuuje jądro maszyny przechwytu wartości w obrębie relacyjnej sztuki współpracy. Zwróćmy uwagę na prosty fakt: znamy z imienia i nazwiska mnóstwo artystów i artystek realizujących projekty relacyjne lub kooperacyjne. Ale czy znamy nazwisko chociaż jednej osoby, która brała udział w którymś z projektów tych artystów i artystek (poza, rzecz jasna, kuratorkami i kuratorami tych projektów)? Nie sądzę. Pozostają oni anonimowi, chociaż to przecież oni – ich relacje, współpraca, obecność, działanie – faktycznie tworzą relacyjne i kooperacyjne prace. Co więcej, jakakolwiek relacja nawiązana z artystą lub artystką projektu jest na ogół przelotna, podobnie jak obecność samego projektu w życiu jego uczestników, które po jego zakończeniu pozostaje na ogół takie samo jak wcześniej. Uczestnicy ci przypominają pod tym względem członków egzotycznego plemienia, którymi na chwilę zainteresowała się międzynarodowa korporacja farmaceutyczna ze względu na ich tradycyjne medyczne specyfiki. Przez chwilę eksperci owej korporacji prowadzą badania w ich wiosce, wypytując jej mieszkańców, skąd czerpią składniki do wykonania lekarstwa, jak je przygotowują, jak podają, jakie są ewentualne działania uboczne, jak walczą z przedawkowaniem itp. A później wyjeżdżają, zabierając ze sobą wiedzę, od której odprowadzają na swoje konto tłustą rentę. Zupełnie jak relacyjni artyści i artystki, którzy nie tylko wpisują sobie kolejne relacyjne i kooperacyjne prace do swojego CV, ale – co znamienne – na ogół bardzo skrupulatnie dokumentują przebieg całej akcji, aby mieć co pokazywać w czasie wykładów i konferencji, na które są zapraszani, żeby opowiadać o swojej sztuce. Tych, którzy są właściwymi wytwórcami owej sztuki – anonimową wielość – zaprasza się gdziekolwiek rzadko lub zgoła nigdy, nie mówiąc już o honorariach za wykonaną przecież pracę, na której artystka zarabia w bardzo konkretnym, materialnym sensie.

Na koniec uwaga bardziej ogólna. Być może część czytelniczek uzna, że zbyt surowo podchodzę do sztuki współpracy. Czy nie jest to pod względem etycznym oraz politycznym sztuka lepsza niż to, co tworzą „galeryjne mendy"[22] zainteresowane wyłącznie błyszczeniem na wernisażach i czerpaniem dochodów ze sprzedaży swoich prac na rynku sztuki? Otóż, moim zdaniem, sztuka relacyjna czy sztuka współpracy nie jest ani lepsza, ani gorsza od zwykłej sztuki galeryjnej. W dłuższej perspektywie społeczno-polityczne konsekwencje jednej i drugiej są potencjalnie takie same – tak samo małe lub tak samo duże, w zależności od tego, jak ktoś ocenia sprawczość sztuki. Jeśli sztuka współpracy czymś się wyróżnia, to swoją symptomatycznością. Twórczość – każda twórczość – nigdy nie jest aktem indywidualnym. Jej narzędziem jest zawsze jakaś postać dobra wspólnego: kodów, schematów, konwencji, elementów wypracowanych przez wcześniejsze pokolenia i dostępnych jako możliwy do swobodnego wykorzystania zasób. Jej podmiotem nie jest też nigdy pojedynczy artysta lub artystka, ale pewna sieć, wielość, grupa komunikujących się jednostek, do której należy, i dzięki tej właśnie przynależności może coś wyartykułować. Doskonale uchwycił to niedawno amerykański artysta i teoretyk sztuki Gregory Sholette, proponując pojęcie „ciemnej materii" świata sztuki. Opisuje ono właśnie całą grupę entuzjastów, amatorów, trzecioligowych artystów i innych członków świata sztuki, którzy, podobnie jak ciemna materia w fizyce, pozostają kompletnie niewidoczni, ich aktywność jest jednak warunkiem możliwości istnienia widzialnego, jasnego świata[23]. Diagnoza ta odnosi się do całego świata sztuki współczesnej, jednak to właśnie sztuka współpracy w sposób jawny i ostentacyjny czyni kolektywny i oparty na dobru wspólnym charakter twórczości bezpośrednią materią swoich realizacji. Dlatego powinniśmy oczekiwać i wymagać od niej więcej. Zamiast jednak w jakikolwiek sposób zmieniać reguły gry, sztuka współpracy replikuje praktyki przechwytu i odprowadzania renty typowe dla kapitalizmu kognitywnego, zajmując w ten sposób pozycję bliską Sloterdijkowskiemu cynikowi: doskonale wie, co robi, a jednak robi to nadal.

22 Tym terminem trafnie samoopisał się kiedyś Wilhelm Sasnal. Zob. J. Sowa, *Galeryjne mendy muszą być trendy albo system lewicowej mody*, „Kresy" 2009 nr 1–2 (77–78).

23 Zob. artykuł Sholette'a na ten temat: G. Sholette, *Dark Matter, Activist Art and the Counter-Public Sphere*, „The Journal of Aesthetics and Protest". Web special, (2004). 27 July 2004, http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/sholette.htm oraz późniejszą jego książkę rozwijającą ten temat: G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London 2010.

ART OF (INTERCEPTING) COOPERATION OR SOCIAL-ARTISTIC FACTORY. ABOUT THE CONNECTION BETWEEN RELATIONAL AESTHETICS AND COGNITIVE CAPITALISM

The text is an analysis of relations between art of cooperation and modern world of post-fordist, cognitive capitalism. The author implies a long lasting tradition of interest in cooperation and trust in social sciences, which are most fully expressed in XX–century concept of social capital. In this context the art of cooperation appears to be an expression of socio-cultural tendencies and phenomena transcending beyond the field of art. According to the author projects realized within the frame of relational aesthetics and according to the participatory model not only express the way modern, cognitive capitalism functions but also manifold inclusive mechanisms of value appropriation and biopolitical exploitation.