

Hubert Gromny

Uniwersytet Jagielloński

CIEMNA MATERIA JAKO PERSPEKTYWA EKONOMII POLITYCZNEJ SZTUKI

► OMÓWIENIA I ROZBIORY

Gregory Scholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London–New York 2011, ss. 240.

Fakt, że relacja między sztuką a polityką zyskuje coraz bardziej centralne miejsce we współczesnych debatach o sztuce, nie budzi wątpliwości. Jacques Rancière w roku 2006 został ogłoszony przez magazyn „Artforum” najbardziej wpływowym filozofem w dziedzinie sztuki, a instytucje publiczne, takie jak Tate Modern, goszczą wykłady teoretyków wywodzących się z tradycji *operasmo*, takich jak Antonio Negri czy Judith Revel.

*Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*¹ autorstwa Gregory’ego Scholette’a, amerykańskiego artysty i teoretyka pracującego w Nowym Jorku, wpisuje się w ten nurt. Książka napisana z perspektywy osoby czynnie uczestniczącej w życiu artystycznym stanowi próbę zarysowania

horyzontu teoretycznego pozwalającego na ujęcie sztuki w relacji do ekonomii politycznej. Autor nie dokonuje systematycznego opracowania zagadnienia, jego celem jest raczej uchwycenie współczesnych tendencji i przemian zachodzących w obszarze produkcji artystycznej oraz rozpoznanie ich politycznego potencjału. Stawką jest więc zarysowanie nowego horyzontu dla emancypacyjnej polityki kulturowej, skupionej na praktykach wytwarzanych w marginalizowanych obszarach sztuki. Większą część książki stanowi opis działalności wybranych grup artystycznych i kolektywów, których strategie i taktyki mają, zdaniem autora, symptomatyczny charakter. Teoria służy tu przede wszystkim wskazaniu możliwej interpretacji opisywanych praktyk. Autor dokonuje jednak istotnego rozstrzygnięcia teoretycznego, które stanowi ramę całego projektu i ujmuje w spójną całość opisywane przez niego

¹ Książkę można pobrać na stronie: <http://www.darkmatterarchives.net/> (data dostępu: 1.07.2016).

praktyki: wprowadza metaforę ciemnej materii sztuki oraz formułuje tezę o strukturalnym znaczeniu ekonomii widzialności w dziedzinie sztuki.

W moim eseju skupię się na krytycznej analizie tych dwóch aspektów teoretycznej interwencji Scholette'a oraz postaram się przeanalizować ich znaczenie dla ekonomii politycznej sztuki.

Ciemna materia sztuki jako nowy podmiot polityczny

Scholette stosuje metaforę ciemnej materii w celu opisania niewidzialnych aktywności, które stanowią podstawę funkcjonowania świata sztuki, lecz pozostają poza polem widzenia jego głównych aktorów. Chodzi tu o „amatorskie, nieformalne, nieoficjalne, autonomiczne, aktywistyczne, nieinstytucjonalne, oraz oparte na samoorganizacji praktyki pozostające w cieniu oficjalnego świata sztuki”. Kuratorzy, krytycy, marszandzi i inni *gatekeeperzy* świata sztuki uparcie nie zauważają tych praktyk, mimo że to one zapewniają sztuce społeczną legitymizację oraz stanowią ogromną większość aktywności w obrębie sztuki.

Scholette uznaje nadmiar amatorów i miłośników za istotny element ekonomii symbolicznej sztuki. Ten nadmiar stanowi bowiem tło, na którym mogą się wyróżnić artyści „wybitni”, a autentyczność zaangażowania ciemnej materii w sztukę stanowi warunek społecznego prestiżu produkcji artystycznej. Autor wskazuje również na rolę, jaką odgrywa ciemna materia w reprodukcji ekonomicznej świata sztuki – miłośnicy prenumerują magazyny o sztuce,

przegranı artyści kupują materiały plastyczne, a amatorzy uczestniczą w warsztatach organizowanych w muzeach. Przede wszystkim jednak powoduje ona wzrost wartości rynkowej dzieł sztuki: „Armia niezatrudnionych lub częściowo zatrudnionych pracowników kultury pełni funkcję czynnika podnoszącego ceny, lecz tylko w odniesieniu do ograniczonej liczby dzieł wybranej grupy artystów, których praca z kolei jest hojnie wynagradzana”².

Ciemna materia sztuki stanowi więc zarówno materialny i symboliczny warunek funkcjonowania świata sztuki, jak i podstawę wartościowań zachodzących w jej polu. Scholette skupia się przede wszystkim na roli, jaką ciemna materia odgrywa w ekonomii symbolicznej w sztuce, nie rozwija jednak wątku materialnych podstaw funkcjonowania świata sztuki poza stwierdzeniem drobnej aktywności ekonomicznej ciemnej materii oraz wskazaniem na jej rolę w legitymizacji wysokich cen dzieł sztuki. Ekonomia symboliczna w ujęciu autora okazuje się specyficzną ekonomią widzialności, w której im bardziej niewidzialne są praktyki większości, tym większa jest widzialność wybranej mniejszości. Zdaniem Scholette'a jedynie niewidoczna masa miłośników, aktywistów i amatorów jest zdolna technąć w świat sztuki resztkę autentyczności – to ich oddanie i gotowość do poświęceń wskazuje na wysoką wartość tych, którzy są już u szczytu. Dobrym przykładem ilustrującym tę zależność jest sukces rynkowy Banksy'ego, którego reputacja w dużej mierze opiera się na znajdującej się poza

² *Ibidem*, s. 120.

obszarem sztuki działalności rzeszy niezależnych streetarterów, grafficiarzy czy taggerów.

Scholette twierdzi, że potencjał ciemnej materii wynika z jej wzrastającej widzialności, którą coraz trudniej ignorować: „kiedy wykluczeni stają się widzialni, kiedy domagają się widzialności, ostatecznie zawsze jest to kwestią polityki oraz przemyslenia historii”³. Polityczna sprawczość ciemnej materii polega przede wszystkim na drzemającym w niej potencjale wytwarzania nowych nieinstytucjonalnych praktyk, które są zdolne do wyjścia poza obszar sztuki i potrafią kreować własne formy widzialności. Autor wskazuje także, że ciemna materia może być siłą potencjalnie regresywną. Jest ona więc obszarem nowych politycznych możliwości, ale nie obietnicą ich realizacji. Polityczno-ekonomiczna rola ciemnej materii polega również na naruszeniu strukturalnych podstaw funkcjonowania świata i rynku sztuki, a więc na zachwianiu instytucjonalnych praktyk kontroli i dyscypliny, obecnych w obszarze społecznej kreatywności.

Relacja między ciemną materią a oficjalnym światem sztuki opiera się na strukturalnej zależności. Świat sztuki poprzez strategię wykluczenia konstytuuje ciemną materię i odcina ją od kanałów przepływu informacji. Marginalizowana produkcja zmuszona jest do poszukiwania własnych strategii zapewniania widzialności, wytwarza więc alternatywne instytucje, które oddolnie naruszają struktury świata sztuki. Te instytucje w czasach zderegulowanej estetyki oraz arbitralnego, zależnego od rynku war-

tościowania dzieł sztuki mogą zapewnić produkcję artystyczną o większym stopniu autentyczności, nowości i autonomii. Wzrastająca widzialność twórczych praktyk ciemnej materii sprawia, że oficjalny świat sztuki jawi się jako obszar alienacji pracy twórczej.

Podstawowym problemem przedstawanego powyższej ujęcia ciemnej materii jest wysoki stopień ogólności. Z jednej strony oddaje to jej prowizoryczną i niestabilną naturę, z drugiej strony utrudnia rozpoznanie jej rzeczywistego potencjału politycznego oraz uniemożliwia określenie, o kogo właściwie chodzi – czy o wszystkich, którzy tworzą, czy tylko o tych, którzy tworzą w odniesieniu do świata sztuki, lecz znajdują się poza nim. Choć Scholette zostawia otwartą furtkę do rozumienia ciemnej materii jako ogólnego obszaru społecznej kreatywności, skupia się przede wszystkim na jej przejawach sytuujących się na marginesach świata sztuki. Przykłady praktyk ciemnej materii, które przywołuje autor, to przede wszystkim działalność zorientowanych politycznie, lokalnych scen artystycznych, z których część wywalczyła sobie zresztą widzialność w świecie sztuki. Tak na przykład stało się z PAD/D (Political Art Documentation/Distribution), kolektywem artystycznym (którego członkiem był również sam Scholette) powołanym w celu archiwizowania spontanicznych przejawów twórczości o charakterze politycznym występującej na ulicach Nowego Jorku. Archiwum tuż po rozwiązaniu grupy zostało zakupione do kolekcji nowojorskiego Museum of Modern Art.

W odniesieniu do znacznej części opisywanych przez Scholette’a przykła-

³ *Ibidem*, s. 3.

dów ciemna materia jawi się raczej jako obszar działalności artystów, których twórcza strategia polega na „ujawnianiu” zapomnianych historii czy niewidzialnych aktywności. Dobrą ilustracją są praktyki tworzenia alternatywnych kolekcji, o których wspomina Scholette. Takie kolektywy, jak Publiccollectors.org czy Temporary Services, tworzą kolekcje *online* dedykowane wytworom kulturowym, których muzea i biblioteki nie kolekcjonują. Publiccollectors.org udostępnia kolekcje nadesłane przez internautów (na przykład kolekcja meksykańskich komiksów dla dorosłych). Działalność Temporary Services skupia się natomiast na zacieraniu granicy między profesjonalnymi a codziennymi przejawami kreatywności przez budowanie dostępnych w internecie archiwów, publikację wydawnictw oraz organizację wystaw. Obie inicjatywy polegają przede wszystkim na problematyzowaniu idei kolekcji, a więc jednego z fundamentalnych zagadnień świata sztuki. Nie tylko nie sytuują się więc na zewnątrz świata sztuki, lecz jako archiwum o pewnych walorach artystycznych (a więc dzieło sztuki) stanowią potencjalnie element kolekcji sztuki. Warto zwrócić uwagę, że praktyka oparta na tworzeniu alternatywnych archiwów i kolekcji jest formą praktyki artystycznej, która ma już swoje miejsce w świecie sztuki. Jako przykład może posłużyć projekt organizowany przez magazyn „e-flux”, we współpracy z Serpentine Gallery, pod tytułem *Agency of Unrealised Projects*⁴, który polega na archiwizacji niezrealizowanych pro-

jektów artystycznych. Wszyscy twórcy zaproszeni są do nadsyłania własnych projektów, które staną się częścią konceptualnego przedsięwzięcia kuratorskiego.

Ciemna materia a pieniądź

Skoncentrowanie się Scholette’a na opisie praktyk odnoszących się w mniejszym lub większym stopniu do świata sztuki sprawia, że jego stanowisko można usytuować w obrębie „krytyki artystycznej”, dla której wątki związane z ekonomią polityczną sztuki stanowią pewien punkt odniesienia, lecz nie są najbardziej istotne. Opozycja między ciemną materią a oficjalnym światem sztuki zdaje się powtarzać opisaną przez Pierre’a Bourdieu opozycję między sztuką a pieniądzem, odpowiadającą opozycji między produkcją sztuki „czystej” i produkcją „na wielką skalę”⁵. Ciemna materia jawiłaby się jako nowy obszar autonomii i produkcji sztuki „czystej” opartej na motywacjach „antyeconomicznych”. Scholette podkreśla zresztą ich znaczenie dla ciemnej materii:

(...) ta inna społeczna (nie)produktywność wydaje się mobilizować swą własną nadmiarowość, zdaje się rozpoznawać to, że w rzeczy samej jest nadmiarem – talentu, pracy, podmiotowości, nawet czysto fizyczno-genetycznej materialności – a robiąc to, wyzwala się z choćby próby bycia użytecznie produkcyjną dla kapitalizmu⁶.

⁴ <http://e-flux.com/aup/?img=1&rnd=0> (data dostępu: 1.07.2016).

⁵ P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007, s. 189.

⁶ G. Scholette, *op. cit.*, s. 188.

Jak wskazuje Bourdieu, produkcja autonomiczna, stanowi obszar inwestycji długoterminowych. Reputacja autora pozostającego „poza” rynkiem i dystansującego się wobec rekompensaty w postaci pieniądza w dłuższej perspektywie może się przyczynić do wysokiej wartości rynkowej dzieła⁷. Postawę Scholette’a należy odczytać jako głos krytyka sztuki, który dawne postulaty autonomii sztuki zastępuje nowymi postulatami jej polityczności. Zarówno jedno, jak i drugie są formułowane w opozycji do sztuki podlegającej logice pieniądza. Jak pokazują analizy Bourdieu, walki w obrębie ekonomii symbolicznej, będące w istocie walkami o widzialność, nie muszą naruszać architektury samego pola sztuki, a różnicę między produkcją autonomiczną a produkcją nastawioną na zysk można sprowadzić do różnicy ryzyka inwestycji oraz czasu jej zwrotu. Nie chodzi o to, aby podważać autentyczność intencji artystów przywoływanych przez Scholette’a lub też samego autora, ale o zwrócenie uwagi, że nastawienie antyrynkowe danej artystki wcale nie oznacza, że w dłuższej perspektywie nie przyniesie ono zysku – jeśli nie jej samej, to być może komuś innemu.

Choć Scholette deklaruje, że celem jego krytyki jest wykroczenie poza analizę reprezentacji oraz skupienie się na przestudiowaniu warunków pracy artystów i władzy rynku sztuki, to wydaje się, że nie osiąga tego celu. Dzieje się tak przez utożsamienie struktur władzy i cyrkulacji ekonomicznej ze strukturami widzialności oraz skoncentrowanie się przede wszystkim na twórcach i ko-

lektywach artystycznych, o których „zewnątrznym” stosunku do rynku sztuki poświadcza przede wszystkim deklarowana intencja.

Ciemna materia, instytucja autora, cyrkulacja

Niezdolność wyjścia poza analizę reprezentacji wynika z niejasnego stosunku Scholette’a do instytucji autora. Jego rozważania dotyczące ciemnej materii skupiają się przede wszystkim na artystach i kolektywach twórczych. Wydaje się więc, że Scholette za najważniejszego aktora rynku sztuki uznaje autora, rozumianego jako producenta dóbr kulturowych (niezależnie od tego czy wytwarza obiekty, czy pewne praktyki). Takie ujęcie problemu zgodne jest z intuicyjnym postrzeganiem figury artysty jako podstawy rynku sztuki. Artysta produkuje bowiem towary, które następnie trafiają do rynkowego obiegu. Wywrotowość produkcji zachodzącej w obrębie ciemnej materii ma polegać na wymyśleniu się mechanizmom cyrkulacji właściwych dla rynku sztuki. Wystarczy zatem produkować „wbrew logice rynku” lub „nie dla rynku” albo przynajmniej „poza rynkiem”, aby podważyć sens jego istnienia. Scholette zdaje się ignorować znaczenie pozostałych aktorów funkcjonujących w obszarze sztuki. Powołując się ponownie na Bourdieu, można wskazać, że fundamentalna rola artysty w procesie cyrkulacji jest ograniczona, a wręcz stanowi pewną iluzję:

(...) to właśnie ta ideologia [kreatcji – przyp. H.G.] każe kierować wzrok na wytwórcę pozornego – malarza, kompozytora, pisarza

⁷ P. Bourdieu, *op. cit.*, s. 219–242.

– wzbraniając zadać pytanie o to, kto stworzył tego „twórcę” (...) dość zadać to zakazane pytanie by dostrzec, że artysta tworzący dzieło sam jest tworzony przez tych wszystkich którzy przyczyniają się do jego „odkrycia” oraz konsekrowania jako artysty „znanego” i uznanego⁸.

Dalej dodaje: „dzieło robione jest nie dwa razy, lecz sto, tysiąc razy, przez tych wszystkich którzy się nim interesują”⁹.

Współczesne analizy rynku sztuki wskazują na decydujący wpływ procesów cyrkulacji rynkowej na ocenę wartości artystycznej dzieła oraz ustalenie reputacji artysty, co jest jednoznaczne z produkcją autora. Jak wskazuje Luc Boltanski, nadawanie wartości rzeczom, a więc uznanie ich za dzieło sztuki, zachodzi w historycznie zmiennych procesach cyrkulacji¹⁰. Francuski socjolog wyróżnia dwa historycznie następujące po sobie sposoby cyrkulacji – wewnętrzny i kapitalistyczny. Tempo procesu cyrkulacji określa tempo wzrostu wartości rynkowej dzieła sztuki. Wewnętrzny sposób cyrkulacji charakteryzuje się powolnym tempem ze względu na to, że w procesie nadawania wartości znaczenie mają przede wszystkim osobiste relacje między aktorami (artysta, krytyk, kolekcjoner, marszand). Powolność wewnętrznego sposobu cyrkulacji wiąże się również z wysoką pozycją krytyki artystycznej w procesie konstytuowania

dzieła. To praca krytyka: „stanowi zasadniczy wkład w procesie nadawania wartości. To on podtrzymuje i wzmacnia połączenie pomiędzy rzeczą a tym, który stanowi jej przyczynę [artystą – przyp. H.G.] i którego znamiona nosi dzieło”¹¹. Krytyk jest również osobą umożliwiającą przepływ informacji – to dzięki niemu zasięg procesu cyrkulacji nie ogranicza się do kręgu przyjaciół i znajomych artysty. Kapitalistyczny proces cyrkulacji charakteryzuje się przyśpieszeniem tempa wymiany oraz procesu konstytucji autora:

(...) w wewnętrznym trybie cyrkulacji stosunek sukcesji – rzecz → dzieło → autor – zachodził dzięki łańcuchowi interakcji pomiędzy ciałami. W kapitalistycznym trybie cyrkulacji, stosunek ten musi zostać zdublowany przez więzi innego rodzaju, oparte na szybszych operacjach, również tych wykonywanych na odległość. Musi zatem istnieć możliwość zastąpienia ciała artysty aliasami¹².

Boltanski wskazuje na to, że współcześnie akcentowanie relacji autor–dzieło jest nawet ważniejsze niż dawniej. Nie oznacza to jednak, że artystki uzyskały kontrolę nad ustanawianiem tej relacji. W wewnętrznym trybie cyrkulacji to krytyk był odpowiedzialny za ustalanie połączenia między przedmiotem a jego wytwórcą, ustanawiając dzieło konstytuował jednocześnie autora oraz wskazywał, że kolejne jego wytwory mogą podlegać praktykom wymiany zachodzącym w obszarze sztuki. W kapitalistycznym procesie cyrkulacji rolę krytyka zastępują marszandzi i kolekcjonerzy, a długo-

⁸ *Ibidem*, s. 261.

⁹ *Ibidem*, s. 267.

¹⁰ L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, [w:] J. Sowa et al. (red.), *Wieczna radość ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, przeł. I. Bojadziejewa, Fundacja „Bęc Zmiana”, Warszawa 2011.

¹¹ *Ibidem*, s. 35.

¹² *Ibidem*, s. 37.

trwały proces produkcji autora zastąpiła błyskawiczna operacja transakcji finansowej.

Do podobnych wniosków dochodzi socjolog Olav Velthuis, który wyróżnia dwa historycznie następujące po sobie systemy nadawania wartości w sztuce – system marszand-krytyk (*dealer-critic*) oraz system marszand-kolekcjoner (*dealer-collector*)¹³. Zgodnie z pierwszym systemem reputacja artysty (a więc jego status jako autora) zależała od krytyka. Przejście do drugiego systemu waloryzacji oznacza wzrost znaczenia roli kolekcjonera oraz wartości rynkowej dzieła w ustanawianiu reputacji autora.

Status autora wydaje się logicznie wtórny wobec statusu przedmiotu. Dopiero wytworzenie relacji między nimi tworzy obiekt cyrkulacji w obrębie rynku sztuki. Jednostka wytwarzająca rzeczy może oczywiście zabiegać o to, aby między nią i jej wytworami ukonstytuowała się relacja autor–dzieło, która pozwoli na uczestnictwo w świecie sztuki. Służą temu różne strategie autoprezentacji oraz narratywizacji własnej pracy, mające ułatwić innym aktorom pola ustanowienie i potwierdzenie takiej relacji.

Powyższe analizy są rezultatem abstrahowania od wielu szczegółowych czynników wpływających na ceny i specyficzną ekonomię reputacji. Celem ich przywołania było podkreślenie przygodności statusu autora, co problematyzuje tezę Scholette’a o zdolności ciemnej materii do naruszenia wewnętrznej archi-

tektury rynku sztuki przez delegitymizację wartości sztuki. Z perspektywy rynku sztuki stopień bezpośredniej relacji między artystką a rzeczą nie ma znaczenia w konstytuowaniu się specyficznego towaru, jakim jest dzieło sztuki. Liczy się możliwość wytworzenia relacji między przedmiotem a autorem rozumianym jako pojedyncza i identyfikowalna całość. Nie ma znaczenia, czy ta relacja nabrała charakteru materialnego, czy nie, czy nazwiemy ją „wyborem” dokonany przez autora, czy wynika z wykonania jakichś manualnych czynności, czy też została wytworzona przez kogoś trzeciego (na przykład kuratora). Istotna okazuje się sama możliwość ustanowienia relacji i odróżnienia autora od „wszystkich”. Fakt, że bardziej autentyczna, czy też bardziej interesująca twórczość pojawia się poza światem sztuki, nie sprawia, że rynek sztuki traci monopol na ustanawianie właściwej sobie relacji autor–dzieło. Gdyby porównywać ludzkie wytwory tylko pod względem ich „autentyczności” czy „oryginalności”, rynek sztuki nie miałby nawet szansy się wyłonić.

Ciemna materia rozumiana jako marginesy sztuki współczesnej jawi się jako naturalny obszar wytwarzania nowych autorów i dzieł sztuki, które następnie funkcjonują na rynku jako quasi-marki. Ci najbardziej „cenieni” osiągają wysokie zyski pochodzące z renty, której źródłem jest ich własne, narratywizowane życie. Społeczna legitymizacja sztuki, z perspektywy rynku sztuki, zależy więc nie od odbiorców i miłośników sytuujących się w obrębie ciemnej materii. Rynek sztuki zależy przede wszystkim od tego, czy istnieją aktorzy gotowi płacić duże sumy za rzeczy uznawane za dzieła

¹³ O. Velthuis, *The Contemporary Art between Stasis and Flux*, [w:] M. Lind, O. Velthuis (red.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets. A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, Steinberg Press, Berlin 2012.

sztuki, czyli nośniki unikatowych relacji autor–dzieło. Społeczna legitymizacja sztuki opiera się głównie na elitach finansowych i instytucjach państwowych, a więc na podmiotach zdolnych do tworzenia kolekcji. Nie oznacza to, że rynek sztuki stanowi rynek czystej spekulacji finansowej nastawionej na zysk – w sztuce zawsze chodzi o coś więcej, jak ujmują to Suhail Malik i Andrea Phillips: „Hazard sztuką jest więc tylko specyficznym typem inwestycji, w którym pasja gry łączy się z inną pasją – miłością do sztuki oraz performatywnym wyrazem tej miłości poprzez akt kupna”¹⁴.

Procesy wymiany jawią się jako podstawa rynku sztuki, a proces cyrkulacji stanowi medium określające widzialność danych aktorów w obrębie świata sztuki. Materialna sytuacja artystów warunkowana jest również przez instytucje oferujące międzynarodowe wymiany, stypendia oraz innego rodzaju rekompensaty za działalność twórczą. W szerszej perspektywie można jednak wykazać, że również te praktyki podporządkowane są procesom wymiany, pozwalają bowiem na gromadzenie kapitału symbolicznego oraz ekonomicznego oraz ich konwersję, która ostatecznie ma zapewnić danemu wytwórcy obecność jego dzieł w ofercie w jednej z „liczących się” galerii, a później w kolekcji prywatnej bądź publicznej. Rynek sztuki cechuje się więc dużą autonomią w określaniu właściwych przedmiotów wymiany, która zachodzi w jego obrębie, a także związaniem cyrkulacji dzieł sztuki z ich „widzialnoś-

cią” w obszarze sztuki. Konsekwencją powyższego rozumowania jest tautologiczne ujęcie cyrkulacji w obrębie rynku sztuki – widzialne dla rynku sztuki jest tylko to, co podlega wymianie w jego obrębie, a wymianie podlega tylko to, co jest dla niego widzialne.

Ciemna materia jako forma „krytyki artystycznej”

Propozycja Scholette’a projektująca ciemną materię jako nowy podmiot polityczny oraz podkreślająca znaczenie ekonomii widzialności nie jest zdolna wykroczyć poza wewnętrzną krytykę świata sztuki, która ogranicza się do walki o reprezentację pewnych treści w jego obrębie. Polityczny potencjał drzemący w działalności ciemnej materii w takim ujęciu sprowadzałby się do roli, jaką odgrywa ona w „krytyce artystycznej” w znaczeniu terminu zaproponowanym przez Luca Boltanskiego i Eve Chiapello w *The New Spirit of Capitalism*¹⁵. Autorzy odróżniają „krytykę artystyczną” od „krytyki społecznej”, wskazując na ich różne funkcje w krytyce kapitalizmu – ta pierwsza koncentruje się przede wszystkim na warunkach autentycznego i twórczego życia, druga zaś na postulatach dotyczących warunków pracowniczych. Taką interpretację projektu Scholette’a potwierdzają jego własne słowa:

Te zorganizowane oraz częściowo zorganizowane grupy kulturowe, które stanowią

¹⁴ S. Malik, A. Phillips, *Tainted Love: Art's Ethos and Capitalization*, [w:] M. Lind, O. Velthuis (red.), *op. cit.*

¹⁵ L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, przeł. G. Elliott, Verso, London 2005, s. 419–483.

trzon powyższych rozważań (...), nie są obdarzone jakimś dumnym poczuciem etycznej wyższości czy moralnego oburzenia, ale zamiast tego posiadają złożony węzeł pragnień obejmujący większą autonomię, zazdrość o przywileje elit oraz żądanie, aby wiekowy kontrakt między kapitalizmem a klasą robotniczą, zawarty w celu życia wolnego od konieczności, został wypełniony¹⁶.

W stronę krytycznej analizy pola sztuki opartej na pracy

Ocena politycznych skutków rozdziału dokonanego przez Boltanskiego i Chiapello wymaga oddzielnych rozważań, w tym miejscu należy wskazać, że ograniczenie się do „krytyki artystycznej” nie było celem Scholette’a. Rozpoznany przez niego potencjał polityczny ciemnej materii miał wykraczać poza stwierdzenie naruszenia obecnego porządku reprezentacji panującego w świecie sztuki, a opis praktyk miał służyć wykazaniu, że wzrastająca widzialność ciemnej materii narusza „strukturalne” warunki produkcji dóbr kulturowych. Skoncentrowanie się na ekonomii widzialności oraz krytyce sztuki zorientowanej na kategorii alienacji nie pozwoliło autorowi wykroczyć poza zakres „krytyki artystycznej”, pomimo deklarowanych przez niego ambicji. Ekonomia widzialności nie może wyjść poza analizę sposobu cyrkulacji dzieł sztuki oraz kształtowania się cen dzieł sztuki, pomija więc obszar społecznej kreatywności, który ignoruje świat sztuki. Przyjęcie perspektywy alienacji sprawia, że autor skupia się na analizowaniu po-

szczególnych postaw prezentowanych przez twórców oraz ocenie relacji autor–dzieło w celu wskazania obszarów autonomii żywej pracy – twórczości, która zdaniem autora cechuje się większym stopniem „autentyczności”. Nie potrafi jednak określić miejsca analizowanych przykładów w szerzej rozumianym obszarze produkcji kapitalistycznej. Krytyka z perspektywy alienacji sprowadza się ponadto do prostej negacji ideologii, przywołując słowa Scholette’a: „jeśli przestaniemy oczekiwać, by sztuka była jakościową miarą cywilizacji lub wewnętrznego ducha prawdy artysty, estetyczne i etyczne komplikacje powinny zniknąć”¹⁷.

W tym miejscu po raz kolejny odwołałam się do kategorii autora, tym razem powołując się na słowa Karola Marksa i Fryderyka Engelsa z *Ideologii niemieckiej*:

(...) czy taka jednostka jak Rafael, rozwija swój talent zależy całkowicie od popytu, który z kolei zależy od podziału pracy i od wy wpływających z tego podziału pracy warunków kształcenia ludzi. (...) wyłączna koncentracja talentu artystycznego w poszczególnych jednostkach i związane z tym zdławienie tego talentu w szerokich masach jest skutkiem podziału pracy. Gdyby nawet w pewnych stosunkach społecznych każdy był znakomitym malarzem, to wcale by nie wykluczało, że każdy byłby również oryginalnym malarzem¹⁸.

Powyższy cytat potwierdza dokonane wcześniej rozpoznanie autora jako produktu stosunku społecznego, ponadto

¹⁷ *Ibidem*, s. 121.

¹⁸ K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka*, przeł. K. Błeszyński, S. Filmus, [w:] *MED*, t. 3, Warszawa 1975, s. 444.

¹⁶ G. Scholette, *op. cit.*, s. 45.

wskazuje na to, że potencjalnie wszyscy aktorzy społeczni posiadają predyspozycje twórcze, jednocześnie nie ma tu oceny dzieł Rafaela jako „nieoryginalnych”, mimo że możliwość ich powstania warunkuje „popyt”. Możliwość rozwijania talentu zależy przede wszystkim od przygodnego miejsca, jakie zajmują poszczególne jednostki w porządku społecznym. Nie oznacza to, że nie musiały one podjąć osobistego wysiłku, aby uzyskać status autora, należy jednak zauważyć, że konkretna skala wysiłku danej jednostki zależy od sposobu, w jaki stosunek społeczny dystrybuuje szanse.

Odwołanie się do podziału pracy wskazuje również na to, że działalność artystyczna (czy też w ogóle twórcza) jest pracą produkującą, a także zaspokajającą pewne potrzeby oraz może być rozpatrywana jako produkcyjna w tym sensie, jaki Karol Marks nadaje terminowi w *Bezpośrednich rezultatach produkcji*¹⁹ – to znaczy produkuje wartość dodatkową, co wiąże się z wyzyskiem pracy nieopłaconej. Analiza obszaru sztuki skupiona na pracy i produkcji może wskazać warunki możliwości konstytuowane przez praktyki rynkowe oraz rozpoznać podstawowe pozycje zajmowane przez aktorów w jego obrębie. Jak wskazuje Scholette, nadmiar producentów artystycznych domaga się odpowiedzi na pytania: kto produkuje kulturę, dla kogo i dlaczego. Odpowiedzi na te pytania warto szukać w krytyce ekonomii politycznej sztuki skupionej na pracy oraz badającej relację między sektorem

produkcji artystycznej a innymi sektorami produkcji. Wydaje się, że w ujęciu Scholette’a koncepcja ciemnej materii ogranicza się do wąsko rozumianej produkcji artystycznej.

Analiza pola sztuki w perspektywie pracy i produkcji nie musi się ograniczać do takich pojęć, jak praca niematerialna czy produkcja biopolityczna. Choć Scholette nie odwołuje się bezpośrednio do wprowadzonego przez Michaela Hardta i Antonia Negriego w trylogii *Imperium* terminu pracy biopolitycznej, to przywoływane przez niego praktyki artystyczne wydają się świetnie ilustrować tezy jej autorów o autonomii procesu produkcji i wyzysku żywej pracy opartym na formach nadzoru i kontroli. W odniesieniu do koncepcji Hardta i Negriego skoncentrowanie się na ekonomii widzialności staje się bardziej zrozumiałe. Jak twierdzi Negri, kryzys prawa wartości spowodowany nieodróżnialnością czasu pracy od czasu życia sprawia, że kapitał traci wszelkie ekonomiczne podstawy wyzysku, a różnice płac kształtują się zgodnie z kapitalistycznymi formami politycznego panowania²⁰. Świat sztuki wydaje się idealnym przykładem wyzysku biopolitycznego, pozbawionego podstaw ekonomicznych (opartych na dystrybucji zasobów rzadkich). Cykulacja dzieł sztuki powoduje ekstremalne różnice w płacach, pełniąc tym samym funkcję mechanizmu kontroli nad produkcją podmiotowości.

¹⁹ K. Marks, *Kapitał 1.1. Rezultaty bezpośredniego procesu produkcji*, przeł. M. Ratajczak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 111–125.

²⁰ A. Negri, *Kryzys prawa wartości opartej na pracy*, [w:] Libera Università Metropolitana (red.), *Marks: Nowe perspektywy*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Powyższa interpretacja koncepcji Scholette'a musi jednak zmierzyć się z tą samą krytyką, która skierowana jest przeciwko Hardtowi i Negriemu, a więc krytyką tezy o hegemonicznym statusie produkcji biopolitycznej. Jak wskazuje Massimiliano Tomba, przyjęcie hegemonii pracy niematerialnej czy produkcji biopolitycznej wynika ze stadialnego, diachronicznego rozumienia tendencji. Zdaniem Tomby tendencję należy rozumieć synchronicznie. Wyzysk pracy biopolitycznej zachodzący w niektórych sektorach produkcji możliwy jest tylko dzięki jednoczesnemu występowaniu tradycyjnych i brutalnych form wyzysku w pozostałych sektorach. Formy kapitalistycznego podporządkowania ujmowane w kategoriach formalnej i realnej subsumpcji występują synchronicznie w warunkach globalnego podziału pracy lub przyjmują formy hybrydyczne²¹.

Ta sama krytyka tendencji może dotyczyć produkcji biopolitycznej ujmowanej w skali ograniczonej do analizy rynku sztuki. Jak wskazuje Ursula Huws, relacje płacowe w przemysłach kreatywnych nie są kształtowane według żadnego standardowego modelu²², różni twórcy mogą podlegać więc różnym formom podporządkowania. Biorąc pod uwagę typową dla producentów kultury

konieczność podejmowania wielu zawodów jednocześnie, jeden pracownik może doświadczać różnych form wyzysku i kontroli w tym samym czasie.

Krytyczna analiza obszaru sztuki przeprowadzona z perspektywy pracy powinna poszerzać krytykę opartą na kategoriach alienacji i stosunkach własności. Dzięki umożliwieniu rozpoznania roli, jaką poszczególni aktorzy odgrywają w produkcji wartości dodatkowej, oraz rozpoznaniu form wyzysku, jakim podlegają, analiza oparta na pracy może się stać podstawą solidarności między silnie zindywidualizowanymi podmiotami działającymi w obszarze sztuki, a także poza nim. Uzupełnienie analiz o wskazanie miejsca, jakie produkcja artystyczna zajmuje w globalnym podziale pracy, pozwala na ujęcie różnicy między robotnikami „kreatywnymi” a innymi rodzajami robotników, jako różnicy w formach wyzysku, którym podlegają poszczególne obszary społeczeństwa, a nie jako różnicy kompetencji czy charakteru praktyki zawodowej.

Obszar sztuki analizowane w kategoriach pracy i produkcji może się stać miejscem formułowania postulatów pracowniczych i płacowych o charakterze bardziej uniwersalnym. Praca twórcza wymaga względnie dużej ilości czasu wolnego oraz dostępu do zakumulowanego kapitału kulturowego. Postulaty pracownicze formułowane w obszarze sztuki powinny domagać się maksymalizacji czasu wolnego przy jednoczesnym zwiększeniu stabilizacji życiowej. Ich charakter musi być radykalnie inkluzywny – w innym wypadku nie będą niczym innym niż roszczeniami nowych „kreatywnych” elit.

²¹ M. Tomba, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, [w:] M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder (red.), *Wieczna radość ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, przeł. W. Marzec, Fundacja „Bęc Zmiana”, Warszawa 2011.

²² H. Huws, *Expression and Expropriation. The Dialectics of Autonomy and Control in Creative Labour*, „Ephemera” 2010, vol. 10 (3/4) s. 504–521.