

# W obiegu

## Strukturalny oportunizm jako sposób urządzenia pracy i życia uczestników artystycznej cyrkulacji

—

Kuba Szreder

W artykule podejmuję próbę analizy sposobów urządzenia pracy i życia uczestników współczesnego obiegu sztuki (artystów, kuratorów, krytyków, freelancerów), którą wyjaśniam za pomocą kategorii strukturalnego oportunizmu. Pojęcie jest inspirowane teoriami Paola Virno<sup>1</sup>, który używa kategorii oportunizmu, analizując postfordystyczne systemy produkcji z ich nastawieniem na elastyczność, mobilność i indywidualizm. Podążając śladami Virno, odwołuję się do strukturalnej, niemoralistycznej definicji oportunizmu. Oportunizm nie oznacza tutaj moralnie wątpliwej postawy, braku zasad czy atrofii etycznego kręgosłupa. Pojęcie to konotuje raczej fundamentalne uzależnienie zindywidualizowanych producentów kultury od nieustannego wyszukiwania możliwości (fuch, projektów, okazji wystawienniczych, zamówień, tymczasowego zatrudnienia). Teza, którą tutaj stawiam, jest następująca. Strukturalny oportunizm, czyli fundamentalna zależność skądinąd niezależnych (niepoddanych formalnej dyscyplinie pracy najemnej) producentów sztuki od ciągłego wyszukiwania możliwości, jest źródłem systemowych nacisków, które prowadzą do upowszechnienia konkurencji, instrumentalizacji stosunków społecznych czy wreszcie atomizacji i samoprekaryzacji pracowników sztuki. W konkluzji tego artykułu zwrócę uwagę na opór wywoływany przez strukturalny oportunizm, którego kluczowym aspektem jest kontestacja zindywidualizowanej zależności od przepływu możliwości.

—

<sup>1</sup> P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, Los Angeles 2004; M. Hardt, P. Virno (red.), *Radical thought in Italy: a potential politics*, Minneapolis 1996, tutaj zwłaszcza: M. De Carolis, *Toward a Phenomenology of Opportunism*, s. 37–53.

## Przemiany pola sztuki

Głównym zadaniem kategorii strukturalnego oportunistu jest wytlumaczenie przemian, którym obecnie podlegają sposoby urządzenia życia i pracy artystów, kuratorów, producentów, asystentów, teoretyków sztuki i innych grup zawodowych cyrkulujących w artystycznym obiegu. Mój argument opiera się więc na założeniu, że obecnie do takich przemian dochodzi. Teza o fundamentalnej transformacji pola sztuki jest poparta szeregiem innych socjologicznych badań i teoretycznych opracowań<sup>2</sup>. Jest ona też podbudowana moimi osobistymi badaniami z zakresu praktyki i teorii sztuki, w których analizowałem rolę projektowego i sieciowego urządzenia produkcji artystycznej<sup>3</sup>. Do podobnych wniosków doszliśmy także w badaniach przeprowadzonych w latach 2013–2014 przez zespół Wolnego Uniwersytetu Warszawy dotyczących podziału pracy i kapitałów na polskim polu sztuk wizualnych<sup>4</sup>.

Jak wynika z badań WUW oraz moich własnych obserwacji, obecnie w polu sztuki wszyscy cyrkulują i zdają sobie sprawę ze znaczenia bycia w obiegu. Parafrazując jedną z ankietowanych przez WUW osób, „jeżeli jesteś widoczny, to jesteś, jeżeli nie, to ciebie nie ma”<sup>5</sup>. W tak urządzonej obiegu sztuki nie tylko tworzy się dzieła, ale przede wszystkim walczy się o dostęp do możliwości – projektów, wystaw, zamówień, fuch, etatów – które utrzymują w cyrkulacji i zapewniają widoczność. Uprzednie układy instytucji, ról społecznych, systemów uzasadnień nie tyle zanikają, ile raczej ulegają procesom hybrydyzacji, nieuchronnych

przekształceń, których ton jest nadawany właśnie przez strukturalny oportunizm.

Świat sztuki ewoluuje w stronę modelu hybrydycznego, w którym sieci i projekty mutują pojęcia i instytucje autonomicznego pola sztuki, tak jak było ono analizowane przez Pierre’a Bourdieu<sup>6</sup>. Poważną rolę odgrywa tutaj przyspieszenie rytmów produkcji artystycznej, waloryzacji dzieł sztuki oraz sposobów budowania artystycznych trajektorii.

Jak zauważa Luc Boltanski, mamy obecnie do czynienia z przejściem od „wewnętrznego” do „kapitalistycznego” sposobu produkcji artystycznej<sup>7</sup>. Tradycyjny model produkcji artystycznej, jak zauważają tacy socjologowie sztuki, jak Bourdieu, Cynthia i Harrison White czy Howard Becker<sup>8</sup>, oparty był na układzie łączącym artystyczne studio, galerię i kolekcję, figury artysty, marszanda, krytyka i kolekcjonera oraz systemy uzasadnień charakterystycznych dla autonomicznego pola sztuki (koncepcja geniuszu, sakralizacja talentu i dzieła). Taki układ działa stosunkowo powolnie. Pomiędzy momentem wytworzenia dzieła a jego docenieniem przez krytyków czy kolekcjonerów mogą minąć lata czy dekady. Artyści budują swoją reputację długofalowo, strategicznie akumulując kapitał symboliczny, który Pierre Bourdieu definiuje jako wartość autonomiczną, opartą na negacji wartości wobec pola sztuki zewnętrznych (wartości ekonomicznej, władzy, szybkiego poklasku)<sup>9</sup>. Jedynie w dłuższej perspektywie czasu kapitał symboliczny może zostać wymieniony na uznanie społeczne, stanowiska, status, zarobki. Jak zauważa Boltanski, obecnie perspektywa czasowa niezbędna do wytworzenia i oszacowania wartości symbolicznej ulega dramatycznemu skurczeniu<sup>10</sup>. Globalny obieg sztuki przypomina raczej rynki finansowe, z ich multiplikacją

<sup>2</sup> G. Raunig, *Factories of knowledge, industries of creativity*, Los Angeles 2013; G. Raunig, G. Ray (red.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London 2009; K. van den Berg, U. Pasero (red.), *Art production beyond the art market?*, Berlin, New York 2013; G. Yúdice, *The expediency of culture: uses of culture in the global era*, Durham, London 2003; J. Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford 2004; P. Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-fordism*, Amsterdam 2009; P. Gielen (red.), *Institutional attitudes: instituting art in a flat world*, Amsterdam 2013; P. Gielen, *Creativity and other fundamentalisms*, Heyningen 2013.

<sup>3</sup> K. Szreder, *Politicising „independent” curatorial practice under neoliberalism: critical responses to the structural pressures of project-making*, Loughborough 2015; K. Szreder, *ABC projektariatu. Oędzy projektowego życia*, Warszawa 2016.

<sup>4</sup> M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder (red.), *Fabryka Sztuki*, Warszawa 2015.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>6</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.

<sup>7</sup> L. Boltanski, *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*, Warszawa 2011, s. 17–49.

<sup>8</sup> H.S. Becker, *Art worlds*, Berkeley, Los Angeles, London 1982; H. White i C. White, *Canvases and careers: institutional change in the French painting world: with a new foreword and a new afterword*, Chicago 1993.

<sup>9</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*

<sup>10</sup> L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła...*, s. 36.

transakcji, błyskawicznym tempem i spekulacyjnym nastawieniem. Boltanski pisze głównie o globalnym rynku sztuki, jednak jego uwagi o kurczeniu się perspektywy czasowej i związanej z tym fundamentalnej przemiany w sposobach produkcji, można odnieść bardziej ogólnie do obecnego stanu obiegu sztuki. Przemiana ta dokonuje się nie tyle pod wpływem spekulacji rynkowych, ile dzięki globalnemu usieciowieniu oraz upowszechnieniu projektowych systemów produkcji. W tym kontekście perspektywę Boltanskiego warto wzbogacić czy też zmodyfikować poprzez odwołanie do analizy „fabryk kreatywności” przeprowadzonej przez Geralda Rauniga<sup>11</sup>. Rozważa on, jak sposoby urzędzenia czasoprzeźrzenia specyficzne dla fabryk kreatywności szatkują, przecinają i wygładzają czas pracowników tak, ażeby ich kontrolować i wyzyskiwać, jednocześnie generując ich entuzjazm.

### Urządzenia strukturalnego oportunistu

W sensie metodologicznym o ile Boltanski zadaje sobie pytanie o wartość dzieła, Raunig myśli o sposobach urzędzenia czasu produkcji i modulacjach subiektywności, które to myślenie bliskie jest zarysowanej tutaj perspektywie. Strukturalny oportunisturządza relacje społeczne w obiegu sztuki poprzez uzależnienie pracowników sztuki od wyszukiwania możliwości, regulowanie ich przepływu i kontrolowanie do nich dostępu. Wpływa na modele instytucjonalne, określa ścieżki kariery, moduluje subiektywności, wartości i przekonania. Odwołuję się tutaj do kategorii urzędzenia (franc. *dispositif*, ang. *apparatus*), która została wypracowana przez Michela Foucaulta<sup>12</sup>, a której prototypową wersję można odnaleźć u Waltera Benjamina<sup>13</sup>. Urządzenia są aparatami produkcji artystycznej, zasobami i instytucjami, które umożliwiają tworzenie i dystrybucję sztuki, jednocześnie formatując co, jak i przez kogo jest wytwarzane, dystrybuowane i konsumowane. Są kodyfikacjami społecznych relacji oraz materialnymi realizacjami tych kodów. Urządzenia modułują przepływy społecznych

energii i definiują kształt, który przyjmują zbiory heterogenicznych elementów przez nie urządzanych<sup>14</sup>. Jednocześnie urzędzenia nie są deterministyczne, zawsze są budowane na przecięciu władzy i oporu, czy też tego, co Foucault nazywa strategiczną funkcją urzędzeń oraz sposobów jej kontestacji<sup>15</sup>. Nawiązując do koncepcji Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, urzędzenia podobnie jak układy są zawsze definiowane przez swoje linie ujścia, ich mutujące formy są określane przez kierunek destabilizujących je przepływów<sup>16</sup>.

Urządzenia specyficzne dla strukturalnego oportunistu są fundamentalnie ambiwalentne, w tej ambiwalencji nie różniąc się od innych urzędzeń społecznych. Z jednej strony są progresywne i generatywne. Zapewniają elastyczne systemy produkcji, które umożliwiają tworzenie prac czy organizowanie projektów, zapewniają dostęp do możliwości, podtrzymują indywidualną swobodę i mobilność. Z drugiej – w określony sposób formatują życie i pracę uczestników artystycznego obiegu, kontrolując niezależnych producentów sztuki, wywołując ich samoprekaryzację, powodując, że muszą oni ze sobą konkurować czy też zamieniać się w mikroprzedsiębiorców.

### Teoretyczne zaplecze pojęcia strukturalnego oportunistu

Kategoria strukturalnego oportunistu wywodzi się z tradycji intelektualnej włoskiego postmarksizmu. Modele zbudowane wokół innych pojęć, które wyłoniły się z tej tradycji, takich jak „praca niematerialna”, „prekarność”, „fabryki kreatywności”, bywają często używane w teorii sztuki<sup>17</sup>. Są one stosowane w podwójnym celu. Wyjaśnia-

<sup>14</sup> M. Foucault, *Power/knowledge...*, s. 184.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>16</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2016.

<sup>17</sup> M. Lazzarato, *Immaterial Labor*, [w:] *Radical thought in Italy...*, s. 133–151; M. Lazzarato, *The Misfortunes of the „Artistic Critique” and of Cultural Employment*, [w:] U. Wuggenig, G. Raunig, G. Ray (red.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*, London 2011, s. 41–57; M. Lazzarato, *The Political Form of Coordination*, [w:] *Art and Contemporary Critical Practice...*, s. 161–172;

J. Aranda, A. Vidokle, B. Kuan Wood, *E-Flux Journal: Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin, New York 2011; M. Hlavajova (red.), *On knowledge production: a critical reader in contemporary art*, Utrecht, Frankfurt 2008; I. Lorey, *Virtuosos of Freedom: On the*

<sup>11</sup> G. Raunig, *Factories of knowledge...*

<sup>12</sup> G. Agamben, *‘What is an apparatus?’ and other essays*, Stanford 2009; G. Deleuze, *What is a dispositif?*, [w:] T.J. Armstrong (red.), *Michel Foucault, philosopher: essays translated from the French and German*, New York, London 1992, s. 159–168; M. Foucault, *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972–1977*, New York, London 1980.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą*, Kraków 1986.

ją przemiany zachodzące w późnym kapitalizmie, który upowszechnia elastyczne formy produkcji, w efekcie której wytwarza i komercjalizuje się nie tylko przedmioty, ale też symbole, afekty czy style życia. Te pojęcia pozwalają także na adekwatną analizę transformacji pola sztuki, które traci swoją autonomię, a specyficzna dla niego kreatywność zaczyna być „uprzemysławiana”<sup>18</sup>.

Teoria zbudowana wokół kategorii strukturalnego oportunistu jest z gruntu materialistyczna. Pole sztuki analizuję tutaj niczym swoistą „fabrykę społeczną”<sup>19</sup>, ze specyficznym dla niej podziałem pracy, dystrybucją kapitałów, relacjami władzy i eksploatacji. Tym samym nawiązuję do dzieła Waltera Benjamina, który taką materialistyczną perspektywę zarysował już w swoim słynnym eseju *Twórca jako wytwórca* (tłumaczonym też jako *Autor jako producent*)<sup>20</sup>. Sugeruje w nim, że w celu zrozumienia sytuacji intelektualistów należy nie tyle analizować, co mówią oni na temat relacji produkcji swojego czasu, ile raczej przyjrzeć się pozycji, którą w nich zajmują<sup>21</sup>.

Teoria strukturalnego oportunistu, podobnie jak inne postmarksistowskie modele, podważa ideologiczne naturalizacje tradycyjnego podziału artystycznej pracy (pomiędzy twórcą, kuratorem, asystentem etc.), demistyfikuje fundamentalne dla funkcjonowania pola sztuki sakralizacje (dzieła sztuki, figury twórcy), podaje w wątpliwość powszechne w polu sztuki uzasadnienia i systemy wartościowania (kategorie talentu, wartości estetycznej, gustu). Tego typu podejście jest komplementarne do krytycznej socjologii pola sztuki, której tacy przedstawiciele, jak Pierre Bourdieu, Howard Becker czy Cynthia i Harrison White, byli już tutaj cytowani. Wskazuje ono na społeczne umocowanie wartości czy konwencji specyficznych dla pola sztuki.

### Strukturalny oportunizm

Pomimo że kategoria strukturalnego oportunistu wywodzi się z tego samego pnia, co pojęcia prekarności czy pracy niematerialnej, ma ona większą moc wyjaśniającą obecne przemiany na polu sztuki. Pozwala wytłumaczyć nacisk, któremu poddawane są na co dzień osoby uczestniczące w artystycznym obiegu, a także zidentyfikować mechanizmy oporu, które ten nacisk wywołuje.

W przeciwieństwie do dosyć ogólnego pojęcia pracy niematerialnej teoria strukturalnego oportunistu pomija dyskusję o „materialności” obecnych form pracy czy jej produktów,

---

*Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour*, [w:] *Critique of Creativity...*, s. 79–91; I. Lorey, *Governmentality and Self-Precarization*, „Transversal” 1/2006; A. Ross, *Nice work if you can get it: life and labor in precarious times*, New York 2009; *Precarious Workers Brigade, Fragments Toward an Understanding of a Week that Changed Everything...*, „e-flux Journal” 24/2011; *Precarious Workers Brigade, Free labour syndrome. Volunteer work and unpaid overtime in the creative and cultural sector*, [w:] M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder (red.), *Joy Forever. Political Economy of Social Creativity*, London 2014; K. Górna, M. Iwański, J. Figiel, K. Sienkiewicz, S. Ruksza, K. Szreder (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Warszawa 2015; *Wieczna radość...*; K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Kultura nie dla zysku. Czytanki dla robotników sztuki*, Warszawa 2009.

<sup>18</sup> *Wieczna radość...*

<sup>19</sup> *Fabryka Sztuki*, s. 10.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca...*

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 260.

która opiera się na niejasnym rozróżnieniu na pracę „materialną” i „niematerialną” (ten problem zauważa także sam Maurizio Lazzarato, jeden z twórców pojęcia<sup>22</sup>). Zamiast rozprawić o tym, czy praca w sztuce jest bardziej, czy mniej materialna niż praca w „zwykłej” fabryce, pojęcie strukturalnego oportunistu wskazuje na zachodzenie o wiele bardziej istotnych przemian na rynku pracy, związanych z jego uelastycznieniem. W sytuacji kiedy pracownik czy artysta nie mają zagwarantowanego stabilnego źródła dochodu, są oni zmuszeni do konkutowania o kurczący się zasób możliwości (czy będą to etaty, czy projekty artystyczne).

Pozbawieni stabilnego dochodu producenci sztuki stają się, jak zauważa Pascal Gielen, „radosnymi nomadami”, oportunistami i cynikami, którzy krążą pomiędzy jednym projektem a drugim, bez bagażu zasad czy zobowiązań<sup>23</sup>. Gielen w swojej skądinąd słusznej krytyce cynizmu i oportunistów osuwa się w stronę moralizującej definicji tych pojęć. Jego obserwacje są zainspirowane myślą Virno, jednak sam Gielen zdaje się nie zauważać, że oportunist ma wymiar strukturalny, jest systemową zależnością zatomizowanych jednostek od przepływu zawsze efemerycznych możliwości. Jak pisze sam Virno: „korzeni oportunistów należy szukać w zewnętrznej wobec miejsca pracy socjalizacji naznaczonej nieprzewidywalnymi zwrotami, szokami percepcji, nieustanną innowacją, chronicznym brakiem stabilności. Oportuniści to ci, którzy konfrontują się z nieustannym przepływem zawsze wymiennych możliwości, którzy udostępniają siebie samym w celu wykorzystania jak największej ich ilości, ulegają tej najbliższej, a następnie szybko dryblują do następnej”<sup>24</sup>.

Konieczność łapania każdej umożliwiającej przetrwanie okazji (zatrudnienia, projektu, zarobku) jest kondycją znaną zarówno pracownikom operującym na elastycznym rynku pracy, jak i uczestnikom artystycznego obiegu. Nic nie jest nigdy dane na zawsze. O każdą możliwość trzeba walczyć. W tym sensie oportunist jest niezbywalną częścią życia i pracy w sieciowym kapitalizmie, a nie moralnym deficytem kogokolwiek.

Virno zauważa, że strukturalnie indukowany oportunist jest powiązany z dwoma innymi afektami – strachem i cynizmem. Oportunist podszyty jest cynizmem, ponieważ w sytuacji powszechnej mobilności osłabieniu ulegają zasady ekwiwalentnej wymiany, a każdy układ normatywny jest odbierany jako arbitralny. Virno pisze: „cynik rozpoznaje swoje odbicie we wszelkich «grach», które tym samym są pozbawione powagi i oczywistości, stając się niczym innym niż przestrzeniami natychmiastowej *samoafirmacji*”<sup>25</sup>. Dążenie do osobistego sukcesu, często za wszelką cenę, podyktowane jest jednak strachem. Wedle Massimo De Carolisa, filozofa i teoretyka oportunistu, „sentymencie dominującym [...] wśród oportunistów jest nic innego niż strach, lęk uciekającego zwierzęcia”<sup>26</sup>. Jest to zwierzęcy strach o przetrwanie, egzystencjalny lęk wywołany brakiem stabilnego źródła utrzymania.

<sup>22</sup> B. Cvejić, M. Lazzarato, *Conversation with Maurizio Lazzarato*, „TkH Journal for Performing Arts Theory” 17/2010, s. 12–17.

<sup>23</sup> P. Gielen, *Murmuring of the Artistic Multitude...*, s. 36.

<sup>24</sup> P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, s. 86.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>26</sup> M. De Carolis, *Toward a Phenomenology of Opportunism*, s. 41.

## Kontrola

Teoria strukturalnego oportunistu pozwala na wyjaśnienie tak istotnych aspektów bycia w cyrkulacji, jak samokontrola, kapitalizacja siebie oraz samoprekaryzacja. Ze względu na strukturalną zależność od przepływu możliwości „niezależni” producenci kultury są poddani różnym formom rozproszonej kontroli. Artyści czy kuratorzy nie muszą być poddani bezpośredniej dyscyplinie po to, żeby zachowywać się w zgodzie z systemowo ustalonymi regułami strukturalnego oportunistu. Nikt nie każe im aplikować o projekty, nikt nie monitoruje bezpośrednio przebiegu ich pracy. A wciąż, jak wynika z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy, mają oni tendencję do poświęcania się na rzecz swoich projektów, nieustannego aplikowania, pracy ponad siły. Tę tendencję można nieco lepiej zrozumieć poprzez odwołanie do uwag Gilles’a Deleuze’a o społeczeństwach kontroli<sup>27</sup>. Społeczeństwa kontroli poddają jednostki „pozornie wyzwolicielskim, ultraszybkim formom kontroli, które zastępują stare techniki dyscypliny, funkcjonujące w rytmie charakterystycznym dla systemów zamkniętych”<sup>28</sup>. W takich społeczeństwach ludzie kontrolują samych siebie i siebie nawzajem. Władza w społeczeństwach kontroli nie tyle osadza się w różnych przestrzeniach dyscyplinarnych (takich jak szkoły, szpitale czy fabryki), ile raczej przenika całokształt relacji społecznych. Kontrola jest władzą tym bardziej efektywną, że rozproszoną, czyli niełatwą do kontestacji. Wciąż jednak esej Deleuze’a jest raczej wnikliwym opisem sytuacji niż próbą wy tłumaczenia, jak i dlaczego taki system rozproszonej władzy działa. W tym zadaniu pomoc może kategoria strukturalnego oportunistu. Dostęp do możliwości jest regulowany przez urządzenia, ucieleśnione w społecznych formach instytucji sztuki, międzynarodowych imprez artystycznych czy systemów grantowych. Kontrolują one dostęp do możliwości, który regulowany jest poprzez specyficzne dla nich mechanizmy selekcji, mniej lub bardziej sformalizowane systemy preferencji. W sytuacji kiedy każdy uczestnik obiegu jest zmuszony do nieustannego wyszukiwania okazji (wystaw, projektów, zamówień), dostęp do nich jest okupiony kosztem dostosowania się do wymogów urzędów, które go zapewniają. I tak chociażby dostępność grantów często stanowi wystarczającą zachę-

tę do podjęcia działań artystycznych, które nie miałyby w innym wypadku miejsca. W takim wypadku mamy do czynienia z samokontrolą niezależnych, wydawałoby się, producentów kultury, którzy bez konieczności bycia poddany dyscyplinie pracy realizują założenia polityki historycznej albo dyplomacji kulturalnej. Podobne mechanizmy działają także w przypadku innych urzędów artystycznego obiegu. Kontrola jest tym silniejsza, im bardziej konkurencyjny jest dostęp do możliwości. Im bardziej pracownicy sztuki muszą ze sobą konkurować, tym szybciej dostosowują się do wymogów instytucji czy osób regulujących dostęp do możliwości. Nonkonformizm jest okupiony wykluczeniem z obiegu.

## Konkurencja

Trzeba podkreślić, że nacisk na konkurencyjność jest fundamentalną właściwością strukturalnego oportunistu. Uczestnicy obiegu są zmuszeni do konkurowania o dostęp z innymi cyrkulującymi producentami sztuki, ponieważ możliwości jest zawsze mniej niż osób chcących je wykorzystać. Co więcej, nawet jeżeli każdy projekt jest efektem kolektywnej współpracy, pomiędzy projektami krążą jednostki, a nie kolektywy, co wymusza ich nomadyczną cyrkulację oraz skrajny indywidualizm. Pascal Gielen krytykuje świat sieci między innymi za to, że w wyścigu o możliwości każdy startuje sam przeciw wszystkim. W takim świecie stowarzyszenia czy związki zawodowe są zastępowane przez kliki, które nie są ekspresją solidarności, tylko wehikułami grupowego egoizmu<sup>29</sup>.

Przydział możliwości nie jest przypadkowy. Jak zauważają Luc Boltanski i Eve Chiapello, autorzy *Nowego ducha kapitalizmu*, systemowej analizy kapitalizmu sieciowego, moment pomiędzy jednym projektem a drugim jest sprawdzianem indywidualnej sprawności<sup>30</sup>. W takich chwilach testowana jest zdolność jednostki do wejścia w kolejne projekty. Dostęp do możliwości jest pochodną zindywidualizowanej reputacji, widoczności w obiegu, ilości i jakości kontaktów społecznych, wiedzy i doświadczenia. Takie profile podlegają dynamicznym zmianom, nie są ustalane raz na zawsze i nie mają tendencji do akumulacji w czasie, jak to miało miejsce w przypadku

<sup>27</sup> G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, [w:] idem, *Negocjacje: 1972–1990*, Wrocław 2007.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 184.

<sup>29</sup> P. Gielen, *Creativity...*, s. 35.

<sup>30</sup> L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London 2005, s. 106.

kapitału symbolicznego<sup>31</sup>. Każdy jest tak dobry, jak jego ostatni projekt, a obieg cechuje duża niepewność i tymczasowość pozycji, co tylko zwiększa presję na konkurencyjność oraz postępującą atomizację.

### Przedsiębiorcy samych siebie

System produkcji nastawiony na konkurencyjność i indywidualizm urządził podmiotowości uczestniczących w nim osób w zgodzie z neoliberalnymi modelami subiektywności. Osoby konkurujące o możliwości – czy to w artystycznym obiegu, czy na elastycznym rynku pracy – są przymuszane do stania się „przedsiębiorcami samych siebie” czy też „mikroprzedsiębiorcami”. Jak zauważyli Boltanski i Chiapello, nawiązując do badań Pierre’a-Michele’a Mengera dotyczących artystycznego rynku pracy<sup>32</sup>, artyści stają się obecnie mikroprzedsiębiorcami, którzy budują rynkowe portfolio, kalkulują ryzyko, strategicznie zarządzają własną karierą<sup>33</sup>. Wedle teorii strukturalnego oportunisty przyjmowanie przez producentów mikroprzedsiębiorczych strategii jest efektem konieczności ciągłego konkurowania o możliwości.

Taki stan rzeczy wymusza kapitalizowanie reputacji, kontaktów społecznych, doświadczeń, swoich własnych afektów. Muszą być one inwestowane w celu uzyskania dostępu do możliwości. W rezultacie strukturalnego nacisku osoby konkurujące o możliwości przepoczwarzają się w przedsiębiorców samych siebie. Za pomocą tego terminu Foucault analizował neoliberalne modele upodmiotowienia<sup>34</sup>. Wedle Foucaulta przedsiębiorca samych siebie „jest dla samego siebie swoim własnym kapitałem, swoim własnym wytwórcą, swoim własnym źródłem dochodów”<sup>35</sup>. Przedsiębiorca samych siebie z całych sił dąży do osiągnięcia sukcesu, w które to przedsięwzięcie angażuje samego siebie, zamieniając w kapitał swoją wiedzę, uczucia, kontakty społeczne czy reputację.

Tendencję do przyjmowania neoliberalnych modeli subiektywności trzeba rozumieć w kategoriach systemowego

nacisku wywieranego przez strukturalny oportunistę. Nie jest to inherentna przypadłość artystów czy efekt charakterologicznego deficytu, lecz raczej mechanizm władzy. Jako taki wywołuje on krytykę i opór samych zainteresowanych, takich jak Rebecca Gordon-Nesbitt czy berlińska grupa Haben und Brauchen, którzy słusznie dekonstruują mikroprzedsiębiorczość jako ideologiczny wytwór neoliberalizmu<sup>36</sup>.

### Samoprekaryzacja

Niezależnie od słuszności tej krytyki kategorie strukturalnego oportunisty i mikroprzedsiębiorczości pozwalają na zrozumienie takich fenomenów, jak samoprekaryzacja, czyli charakterystycznej dla artystycznego obiegu tendencji do wyboru niepewnych i skrajnie ryzykownych ścieżek kariery. Jak argumentuje szereg osób na artystycznej lewicy, często podpierając się postoperaistycznymi teoriami cytowanymi powyżej, współcześni pracownicy sztuki są prekariuszami<sup>37</sup>. Ich sytuację można zrozumieć w kontekście szerszego problemu społecznego, jakim jest niepewność i tymczasowość zatrudnienia oraz pogarszanie się sytuacji pracowników, który to problem jest analizowany przez szereg aktywistów i teoretyków, także i w Polsce<sup>38</sup>. Trudno zaprzeczyć, że trajektorie życiowe i zawodowe osób cyrkulujących w artystycznym obiegu cechuje bardzo wysoki poziom życiowej niepewności, braku ubezpieczeń społecznych czy zwyczajnej biedy<sup>39</sup>.

Z drugiej jednak strony istnieją zasadnicze różnice pomiędzy prekarnością ludzi sztuki i pracowników znajdujących się na najniższych poziomach hierarchii zatrudnienia. O samoprekaryzacji producentów kultury pisze filozofka społeczna Isabell Lorey. Według niej niepewność traktują oni jako wliczoną w koszty budowania zindywidualizowanej trajektorii, zgadzając się na wyzysk czy relatywną biedę<sup>40</sup>. Jak przekonuje socjolog Andrew Ross, w przypadku

<sup>31</sup> *Fabryka Sztuki*, s. 63–64.

<sup>32</sup> P.M. Menger, *Artistic labour markets and careers*, „Annual Review of Sociology” 25/1999, s. 541–574.

<sup>33</sup> L. Boltanski i E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, s. 312.

<sup>34</sup> M. Foucault, *The birth of biopolitics: lectures at the Collège de France, 1978–1979*, Basingstoke 2010.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>36</sup> R. Gordon Nesbitt, *The New Bohemia*, „Variant” 32/2008, s. 5–8; Haben und Brauchen, *Haben und Brauchen Manifesto*, Berlin 2012.

<sup>37</sup> *Czarna księga polskich artystów*.

<sup>38</sup> G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, Warszawa 2014; J. Urbański, *Prekariat i nowa walka klas*, Warszawa 2014.

<sup>39</sup> H. Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam 2002; H. Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, [w:] *Wieczna radość...*, s. 329–340.

<sup>40</sup> I. Lorey, *Governmentality and Self-Precarization*, ePCP, 01.2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en> (16.07.2016); I. Lorey,

artystów czy innych „białych kołnierzyków” mamy do czynienia z prekarnością z wyboru<sup>41</sup>. Konieczność ubiegania się o zawsze tymczasowe możliwości jest rozumiana jako wolność wyboru, inwestowania w swoją trajektorię. Kompensowana jest przez wizję awansu i indywidualnego sukcesu. Dla mechaniki pragnienia i aspiracji nie ma większego znaczenia, że w przypadku większości konkurentów taki sukces może nigdy nie nadejść. Sama jego wizja usprawiedliwia obecne poświęcenia, które są traktowane jako tymczasowe, jak to podkreśla w swoich badaniach przemysłów kreatywnych Angela McRobbie<sup>42</sup>. Tacy prekariusze wciąż zachowują poczucie sprawczości i tego, że podzielana przez nich niepewność jest efektem ich indywidualnego wyboru. Także i w badaniach Wolnego Uniwersytetu Warszawy, pomimo częstego podkreślania prekarności badani jednak zachowywali wysoki poziom życiowego optymizmu, co może być także powiązane z ich bardziej uprzywilejowaną pozycją społeczną czy innymi trajektoriami życiowymi<sup>43</sup>.

Urządzenie obiegu wedle zasad strukturalnego oportunisty jest jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy. Dostęp do możliwości jest związany z reputacją czy widocznością, które to znowu jawią się jako efekty indywidualnego wysiłku. Taki system urządzenia obiegu powoduje, że nieodpłatne działania na niwie sztuki są uznawane za strategię inwestycyjną, która w dłuższej perspektywie czasu może przynieść „zysk” w postaci dostępu do możliwości. Jednak z racji systemowych ograniczeń dostępu do możliwości, których jest o wiele mniej niż ludzi chcących je wykorzystać, o wiele częściej takie zaangażowanie nie przynosi oczekiwanych rezultatów.

Efektom porażki w wyścigu o możliwości jest depresja. McRobbie i inni teoretycy postfordyzmu, tacy jak Franco „Bifo” Berardi, wskazują na to, że depresja jest chorobą zawodową przemysłów kreatywnych<sup>44</sup>. Wedle Berardiego „obecne normy społeczne nie uznają możliwości niepowodzenia [...]. A przecież nie ma konkurencji bez porażki i przegranej. Jednak norma społeczna nie może uznać tego, że porażka jest czymś normalnym, bez podania w wątpliwość swoich własnych ideologicznych fundamentów, a nawet zanegowania swojej własnej ekonomicznej efektywności”<sup>45</sup>.

Strukturalny oportunisty odpowiedzialność za systemowe niedociągnięcia zrzuca na jednostki, które samodzielnie konkurują o dostęp do możliwości. Mroczną stroną mikroprzedsiębiorczości jest indywidualizacja ryzyka. Jej skutkiem ubocznym jest depresja, która jest stanem poczucia niemożności, nieadekwatności, płonności wszelkich wysiłków.

---

*Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour*, eIPCP, 10.2008, <http://eipcp.net/transversal/0207/lorey/en> (16.07.2016).

<sup>41</sup> A. Ross, *Nice work if you can get it...*, s. 34.

<sup>42</sup> A. McRobbie, *Re-thinking creative economy as radical social enterprise*, „Variant” 41/2011, s. 32–33; A. McRobbie, *The Los Angelisation of London: Three Short Waves of Young People’s Micro-Economies of Culture and Creativity in the UK*, [w:] *Critique of Creativity...*, s. 119–133; A. McRobbie, *Creative London – Creative Berlin*, Berlin 2006.

<sup>43</sup> *Fabryka Sztuki*, s. 47–51.

<sup>44</sup> A. McRobbie, *Re-thinking creative economy...*; F. Berardi, *The soul at work: from alienation to autonomy*, Los Angeles 2009.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 99.



## Konkluzja

Chciałbym jeszcze raz podkreślić, że pisząc o strukturalnym oportunizmie, mam na myśli systemowe urządzenie artystycznej cyrkulacji. Specjalnie skupiłem się na opisie negatywnych aspektów tego urządzenia, takich jako samoprekaryzacja, mikroprzedsiębiorczość i samokontrola, ażeby podkreślić wpływ wywierany przez strukturalny oportunizm na życie i pracę osób cyrkulujących w artystycznym obiegu. Naciski inherentne dla tego sposobu urządzenia cyrkulacji należy jednakże rozumieć także jako ogniska potencjalnego oporu. Uczestnicy artystycznego obiegu niekoniecznie zgadzają się na oportunistyczne urządzenie ich świata. Nie chcą ze sobą konkurować. Nie myślą o samych sobie jako o formie kapitału. Męczą ich niepewność. Chorują na depresję. Jak argumentowałem przy innej okazji, przyjęcie strukturalnej, niemoralizującej definicji oportunistycznego jest punktem wyjścia do kształtowania radykalnych form sprzeciwu wobec tego sposobu urządzenia pracy i życia w obiegu<sup>46</sup>. W kontekście myślenia o taktykach oporu podtrzymuję terapeutyczne zalecenia Berardiego, który postuluje, by krytyczny sprzeciw wobec przemysłów kreatywnych objął polityczną terapię. Jej celem byłoby rozbicie fiksacji na indywidualizacji sukcesu, która de facto prowadzi do prywatyzacji systemowo indukowanej porażki. Jego zdaniem należy kolektywnie dekonstruować i rekonstruować przepływy pragnienia tak, ażeby „nowe libidalne inwestycje stały się możliwe, autonomiczne wobec konkurencji, posesywności, akwizycji, akumulacji”<sup>47</sup>. Biorąc pod uwagę strukturalny oportunizm, jakkolwiek terapia musi jednak brać na krytyczny warsztat uzależnienia jednostek od ciągłego przepływu możliwości. Ponieważ to w ten sposób realizuje się władza, tak też formułowany musi być opór wobec niej. |

<sup>46</sup> K. Szreder, *How to radicalize a mouse. Notes on radical opportunism*, [w:] N. Dockx, P. Gielen (red.), *Mobile autonomy: exercises in artists' self-organization*, Amsterdam 2015, s. 195–219.

<sup>47</sup> F. Berardi, *The soul at work ...*, s. 140.