34

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Ekonomia (nie)równości
autor:
Paweł Mościcki
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 34
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/ekonomia-nierownosci
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2639
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

ikonomia; abstrakcja malarska; kapitalizm; Agata Bogacka; sztuka współczesna

streszczenie:

Komentarz do cyklu obrazów Agaty Bogackiej inequality sytuujący jej prace w kontekście współczesnych dyskusji o relacjach między ekonomią i wizualnością.

Paweł Mościcki – Ur. 1981. Filozof, eseista i tłumacz, profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, członek Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki. Interesuje się współczesną filozofią, różnymi dziedzinami sztuki (literatura, teatr, kino, sztuki wizualne) a także krytycznymi dyskursami politycznymi. Redaktor tomu Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna (2007) oraz autor książek: Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej (2008), Godard. Pasaże (2010) i Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena (2013), My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy (2015), Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego (2016), Migawki z tradycji uciśnionych (2017), Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości (2017), Lekcje futbolu (2019), Azyl (2022), Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego (2022). Prowadzi też bloga: pawelmoscicki.net

Ekonomia (nie)równości

Ekonomia jest jedyną drogą wszelkiego twórczego ruchu
Kazimierz Malewicz

Według klasycznych już dziś słów zawartych w *Społeczeństwie spektaklu* Guy Deborda „spektakl to kapitał, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem"[1]. Społeczeństwo spektaklu jest więc społeczeństwem, w którym całość kultury wizualnej skolonizował obieg towarowy, a zarazem kapitał wyraża się w nim przede wszystkim za pomocą obrazów. Komentując twierdzenia Deborda, Emmanuel Alloa zadał ważne pytanie: kiedy jest ten krytyczny moment, ta właściwa kondensacja, dzięki której kapitał się wizualizuje? Jak wyznaczyć ów graniczny punkt, w którym kapitał przechodzi w obraz? I czy należy określić go w każdym obrazie osobno, czy też odpowiada on ogólnej strukturze cyrkulacji, w której każdy obraz powtarza ten sam z góry zapisany los?

Alloa sugeruje, że owym decydującym momentem jest zatrzymanie, bezruch, który panuje pomimo tego, iż wszystkie otaczające nas formy wizualne „nie przestają krążyć i ilustrować ekonomizacji wszelkich stosunków"[2]. Mówiąc inaczej, społeczeństwo spektaklu to świat namnażających się obrazów, które mimo swej niezwykłej ruchliwości nie zmieniają zasadniczych współrzędnych systemu – wszystkie pracują na ten sam cel, jakim jest akumulacja kapitału, podtrzymanie aktualnych stosunków ekonomicznych i odpowiadających im form międzyludzkiego współżycia. Stosunki społeczne „sprowadzają się w całości do obrazów, do odległych i formalnych abstrakcji"[3]. Obrazy, kiedyś zdolne otwierać na zewnętrzny świat, dziś reprezentują jedynie „ostateczny rezultat procesu abstrakcji", w którym istotą każdego z nich stało się jego podpięcie do ogólnego i abstrakcyjnego systemu wymiany, nie zaś jego treść, ładunek emocjonalny czy wartość estetyczna. Wszystkie te wymiary funkcjonują tylko o tyle, o ile znajdą swoje miejsce

w systemie powszechnego utowarowienia. „Społeczeństwo spektaklu to stawanie się abstrakcji obrazem”[4] – pisze Alloa.

Być może nic nie ilustruje tego zastygania obrazów w abstrakcji lepiej niż wykresy i grafy ukazujące relacje ekonomiczne. Te poręczne obrazy wykorzystywane powszechnie przez zarówno naukowe, jak i popularyzatorskie gremia komentujące życie społeczne przekładają abstrakcyjne zjawiska na obraz wizualizujący statystykę. W ten sposób unaoczniają, tłumaczą i oswajają skomplikowane niewidzialne zależności rządzące współczesnymi społeczeństwami, a także neutralizują sprzeciw i naturalizują system jako całość. Zarazem jednak są w fundamentalnym sensie obrazami abstrakcyjnymi – odsyłają do abstrakcji wymiany ekonomicznej, która uzasadnia ich istnienie oraz determinuje ich czytelność. Ten sam rodzaj napięcia obecny jest jednak w każdym obrazie, również w takich, które nie „prezentują” zjawisk ekonomicznych.

Społeczeństwo spektaklu jest więc – jak twierdzi Peter Szendy – wielkim supermarketem widzialności, w którym ekonomia stała się nieodwołalnie ikonomią (czyli kapitał stał się w niej obrazem), a wszelka ikonografia została poddana regułom ekonomii[5]. Ważne uzupełnienie tej tezy sformułował Yves Citton, przekonując, że nad tym supermarketem widzialności – albo obok niego – cały czas funkcjonuje również supermarket ideologii, wielka wymiana ideologemów, które krążą po współczesnych społeczeństwach podług dokładnie tych samych zasad wymiany towarowej jak wszystko inne. Ideologie nie zniknęły – jak chcieliby najbardziej zaciekli albo najbardziej naiwni apologeci aktualnego systemu – lecz wciąż „strukturyzują w głębi nasze wspólne wyobrażenia”[6], często w sposób o wiele bardziej codzienny i podprogowy niż dawne światopoglądy. To dzięki sprzężeniu wymiany ikonicznej z ideologiczną społeczeństwo spektaklu tak doskonale zarządza naszą uwagą. Każdy obraz widziany jest już w ramach ogólnej ideologii kapitału, poddany systemowi „percepcji uspołecznionych i uhistorycznionych przez filtr języka i wspólnej kultury, który narzuca się nam niczym pakiet wrażeń

zarazem zestandaryzowanych i elastycznych”[7]. Patrząc na obrazy, zawsze już wiemy, jak na nie patrzeć, choć tego momentu pouczenia nikt nie doświadcza bezpośrednio ani świadomie. Po prostu pewne rzeczy „wiadomo”, tak jak to i owo „się widzi” albo po prostu „widać”.

Właśnie kontekst współczesnej ikonomii wydaje mi się niezbędny do zrozumienia – a przynajmniej objęcia jakoś myślą – cyklu obrazów Agaty Bogackiej *Nierówność*. Te abstrakcyjne płótna odwołują się bowiem wprost do ekonomii, a zarazem ich stosunek do niej pozostaje wielce zagmatwany. Społeczeństwo powszechnej ekonomizacji nie ma już prostego zewnętrza; wszystko jest ze sobą splecione, a dośrodkowy i odśrodkowy ruch systemu wyznacza nie tyle stałe polityczne tendencje, ile rodzaj wdechu i wydechu tego samego organizmu. Zamiast poręcznych obrazów statystyk, które na co dzień objaśniają nam świat, Bogacka oferuje wielkoformatowe enigmy, w których precyzyjnie skomponowane bloki kolorystyczne zarazem ewokują i rozmywają ekonomiczne wykresy. Nie będę tworzył często napotykanej, a może nawet nieuchronnej fikcji komentarza, który przypisywałby artystce postawę bardziej domkniętą, niż pozwalają to zobaczyć jej prace. Obrazy te lepiej potraktować jako wizualne pytania raczej niż retorycznie sformułowane lub domniemane odpowiedzi, w których ktoś zajmowałby jasno określone stanowisko. Tym bardziej, że – jak już zaznaczyłem – te stanowiska, projektowane często na artystów przez krytyków, i tak podlegają ogólnemu filtrowi ekonomicznej cyrkulacji i w związku z tym nie są już tak ważne same w sobie.

Idąc tropem wskazanym przez Emmanuela Alloa, mógłbym powiedzieć, że każdy obraz zawiera w sobie moment abstrakcji, nawet wówczas, gdy jest obrazem figuratywnym czy immersyjnym. Żeby powstał, potrzebny był bowiem akt oderwania się od rzeczywistości, wycofania się po to, by sporządzić reprezentację, od-tworzyć świat w obrazie[8]. W społeczeństwie spektaklu na ten moment abstrakcji nakłada się jeszcze inny – zarazem najbardziej nieuchwytny

i bezwzględnie skuteczny fakt podporządkowania obrazu logice kapitału. Przypomina mi się fragment artykułu Władysława Strzemińskiego *Dualizm i unizm*, w którym pisał on, że barok „zamiast rzeczywistego wiązania, które by się widziało wzrokiem, bezpośrednio – dawał wiązanie, którego tendencję rozumiał umysł, lecz oczy nie widziały"[9]. Obrazy Bogackiej należą już do innej epoki, w której najważniejsze wiązanie dotyczy nie umysłu czy też spojrzenia, lecz ich wspólnego, nieuświadomionego i niedostrzegalnego podpięcia pod system wymiany towarowej. I każda praca w obrębie widzialności musi uwzględniać obowiązujące dziś warunki ikonomiczne.

Czy obrazy z cyklu *Nierówność* można nazwać alegoriami zjawisk społecznych albo społecznych sił? Czy alegoria może mieć formę abstrakcji? A może Bogacka tworzy raczej złamane alegorie, wyprowadzające spojrzenie poza obręb rozumienia, prostej identyfikacji ikon czy symboli? Byłyby to wówczas alegorie przełamane kolorem. Oznaczałoby to, że z obrazów nieuchronnie alegorycznej natury, jakimi są wykresy ekonomiczne, tworzy się tu doświadczenie zmysłowe, które opiera się alegoryzacji dokładnie w momencie, w którym ewokuje schematyczny wzór, zestandaryzowane przedstawienie rzeczywistości społecznej.

Napisałem wcześniej, że mamy tu do czynienia z malarstwem abstrakcyjnym, ale chyba nie jest to wcale bezdyskusyjne. Są to w końcu obrazy odsyłające do czegoś widzialnego. Nie są może figuratywne, ale odbywa się w nich coś na kształt pracy figuracji. Być może więc są to abstrakcje figuratywne, które dopiero poszukiwałyby swojego przedmiotu, a w to poszukiwanie włączałyby dwa abstrakcyjne momenty? Po pierwsze, mają one swój punkt odniesienia, ale bardziej go rozmywają, niż udostępniają. Ze słupków, kolumn oraz linii wypełniających różne typy wykresów ujmujących rozmaite zjawiska i zależności społeczne pozostały tu jedynie ich barwne echa, wizualne cytaty, które nie są do końca wierne wobec oryginału. Tytuły poszczególnych obrazów – *Nierówność*, *Niezgoda*, *Zależność*, *Podziały*, *Opozycja* czy *Konfiguracja* – też raczej ogólnie sugerują

relacje społeczne, niż odwołują się do konkretnego, namacalnego ich typu. Po drugie, sam punkt odniesienia – zakładając, że istotnie jest nim jakaś forma wizualnego przedstawienia danych – wiąże się z abstrakcją: albo abstrakcją zjawisk, których reprezentację ma stanowić wykres, albo abstrakcją samego wykresu, który zamienia rzeczywiste relacje w rodzaj schematycznie przedstawionego grafu. Tak czy inaczej status tych obrazów wydaje się zawieszony pomiędzy skrajnymi biegunami abstrakcji i figuratywności, jakby same były swoimi własnymi diagramami i przedstawiały swój własny stosunek do przeciwstawnych wartości malarskiej ekonomii.

Między abstrakcją i figuratywnością można jeszcze znaleźć termin trzeci, choć niekoniecznie pośredni: konkret. Trudno uniknąć wrażenia, że obrazy Bogackiej zawracają malarstwo do konkretu jego zmysłowego doświadczenia. Skupiają uwagę, wciągają w dramat barwnych interakcji, niczego jednak nie przedstawiają wprost, pozostawiając nas sam na sam z pustym albo zawieszonym konkretem. Z klarownej prezentacji ekonomicznych zależności pozostaje jedynie zachowana w barwie lub ruchu pędzla scysja, konflikt sił, które wydają się jeszcze mniej określone niż te, które wykres zbiera w formie „obiektywnej" prezentacji.

Niewątpliwie rezerwuarem tak rozumianego konkretu jest w tych obrazach kolor. Każą one zadać pytanie: jaka jest relacja między kolorem a kapitalizmem? Czy barwy też stały się elementem ekonomicznej wymiany, podobnie jak uczucia, poglądy czy zachowania? I w jaki sposób spekuluje się barwą? Jak wykrzesać z niej wartość dodatkową? Bogacka nie ilustruje w swych obrazach pojęć, lecz raczej dekonstruuje je za pomocą barwy. Czy zmienia ją w ten sposób w narzędzie rewolucji albo w nowy rodzaj bezpojęciowej ideologii? Jak odróżnić od siebie te dwa stany skupienia koloru? Jak zauważył Wittgenstein, barwa w szczególny sposób opiera się pojęciowości. „Nie umiem wyjaśnić, czym jest «kolor»; co słowo «kolor» oznacza, chyba, że za pomocą barwnej próbki"[10] – pisał. W tym kontekście można by

uznać, że barwa ze swej istoty opiera się także ekonomizacji, ponieważ wbrew iluzji budowanej przez nazewnictwo kolory zależą tylko od zmysłów, dają się jedynie zobaczyć, a nie nazwać. A może – przeciwnie – to właśnie kolory są najbardziej oddane ekonomii, ponieważ biel, czerwień czy fiolet odsyłają do siebie już w samym spojrzeniu, zanim jeszcze włączy się do tej wymiany jakikolwiek język?

Sprawa z kolorem komplikuje się jeszcze bardziej, gdy przypomnimy sobie, że to właśnie on stał się w wyobrażeniu ojca współczesnej abstrakcji malarskiej, Kazimierza Malewicza, odpowiednikiem przedmiotu w sztuce bezprzedmiotowej. Jak zauważył Nicholas Cullinan, „kolor jest zarazem podmiotem i przedmiotem suprematyzmu, w języku wizualnym, który pozostaje skądinąd konsekwentnie bezprzedmiotowy”[11]. Jest więc tym, co w obrazach najbardziej konkretne i zarazem najbardziej abstrakcyjne. Z jednej strony kolor trzeba zobaczyć, żeby można było mieć o nim pojęcie; jest nieuchronnie przypisany doświadczeniu zmysłowemu. Z drugiej strony jest tym, co zostanie, gdy znikną wszystkie przedmioty do namalowania; będzie to ostatni przedmiot sztuki malarskiej. Jeśli współczesne obrazy bez wyjątku podlegają ekonomizacji, musi ona przebiegać także poprzez kolor.

Obrazy Bogackiej wydają się wpisywać w tę niejednoznaczność koloru, a nawet rozgrywać ją zgodnie z własną wewnętrzną ekonomią. W serii trzech *Nierówności* mamy tylko biel, którą zdecydowane pociągnięcia pędzla rozprowadzają po płótnie w formie równych słupków. To jakby wykres, który bardziej rozświetla obraz, niż jest na nim przedstawiony. Zarazem jednak w tych płótnach dochodzi do paradoksalnego wizualnego wydarzenia. Po bliższym przyjrzeniu się obrazom okazuje się, że to nie biel je rozświetla, lecz jej nieobecność, zanik, wybrakowanie. Farba kończy się, zanim słupek wykresu zostanie domalowany do końca, co dynamizuje płótno i sprawia wrażenie świetlistości. To jednak błysk podłoża, szarej materii płótna odpowiada za ten efekt i ostatecznie zmienia obraz w rodzaj

rozmytego wykresu częstotliwości, w którym biel byłaby tłem, nie zaś przedstawianą figurą. *Nierówność* odsyłałaby wówczas do relacji między samym malarstwem a jego materialnym podłożem, czyli znów – stawiałaby w centrum uwagi ekonomiczny dylemat obrazu we współczesnym obiegu towarowym. Czyżby relacja między tym, co zamalowane, a tym, co do zamalowania, odpowiadała nierównej, asymetrycznej relacji między ekonomią a rzeczywistością w późnym kapitalizmie? A zarazem przez ten akt wycofania koloru, wpisania niedoboru w gest malowania obrazy te domagałyby się realności wbrew samym sobie, wbrew własnemu nieuchronnie utowarowionemu losowi?

Czy zatem Bogacka stworzyła obiekty, które nie chcą być towarami, odwołują swoją wartość w obrębie artystycznej wymiany? Też nie. Raczej precyzyjnie i subtelnie konstruowałaby tu efekt auratyczny, rodzaj wpisanego w obraz rozbłysku, który czyniłby go nieredukowalnym obiektem zmysłowego doświadczenia. W obrazach takich jak *Opozycja* czy *Konfiguracja* to biel wprowadza ów moment rozświetlenia, zderzając się z innym kolorem – fioletem albo szarością. W końcu aura dzieła sztuki występuje przeciwko reprodukowalności – jak chciał Walter Benjamin – a więc przeczy naczelnej zasadzie utowarowienia, jaką jest seryjność[12]. A jednak, jak pokazuje Emmanuel Alloa, Malewicz nazywał coś podobnego „wizualnym naddatkiem"[13], korzystając z pojęcia wartości dodatkowej Marksa. Czy z tego punktu widzenia również obrazy Bogackiej wpisywałyby się w obręb kapitalistycznej logiki, zgodnie z którą każdy obiekt – jako towar – ma zawierać w sobie dodatkowy, mistyczny wskaźnik włączający go do systemu? A może to właśnie ten błysk, ten nieusuwalny i koniecznie zmysłowy wymiar jest takim rodzajem naddatku, którego nie da się ani kupić, ani sprzedać? I dzięki niemu obraz byłby także – obok oczywistego towarowego obiegu dzieł sztuki – medium innej transakcji, innej wymiany, której relacja wobec obiegu towarowego pozostaje wciąż nieokreślona?

A może jest to rodzaj swobodnie błądzącego błysku, który pojawiając się tu i tam, nie tworzy systemu, nie jest serią poddaną abstrakcyjnej wycenie? Czyżby w tej ulotnej i kruchej chwili rozświetlenia ważył się los sztuki – a przez nią wszelkiej praktyki kulturowej – która bez niego jest już tylko kolejnym wymiarem spektaklu, przebranym kapitałem? W swych teoretycznych rozważaniach Malewicz uznał, że ów dodatkowy element, „piąty wymiar obrazu" – po szerokości, długości, głębi i czasoprzestrzeni – trzeba nazwać „ekonomią". Pisał też, że „ekonomia jako wymiar jest zawsze rewolucyjna, nigdy zaś reakcyjna. Ekonomia jest kluczem do jedności"[14]. A więc rewolucja poprzez abstrakcyjną jedność obrazu? Przez jego nieprzechodniość, nieredukowalność, niewymienność?

Żeby zrozumieć, jak wpisuje się w tę ramę cykl malarski Agaty Bogackiej, trzeba przywołać innego rzecznika jedności w obrębie płótna – Władysława Strzemińskiego. Według niego długiemu trwaniu sztuki barokowej, obejmującej nie tylko historyczny barok, lecz także na przykład malarstwo Paula Cézanne'a czy kubizm, trzeba przeciwstawić koncepcję unistyczną. Barok opiera się bowiem na zasadzie „napięć dramatycznych", które są rodzajem wizualnego „uzgodnienia konfliktów"[15]. Sztuka jest tu polem ekonomii sprzeczności, które zarazem znajdują w niej swoje rozwiązanie. Rozwiązanie dla umysłu, ale nie dla oka – dopowiada Strzemiński. Dlatego owej sztuce „wybuchów dramatycznych" trzeba przeciwstawić „obraz tak organiczny, jak nią jest natura"[16], czyli obraz znoszący wszelkie wizualne perypetie na rzecz całkowitej jedności.

Bogacka wydaje się sprzeciwiać takiemu rozumieniu kluczowego wymiaru malarskiego naddatku. Zarazem jednak jej obrazy dowodzą, że sama opozycja między unizmem i dualizmem ulega zniesieniu pod wpływem innej ekonomii, innej postaci dialektycznego spięcia. Czyżby w jej obrazach nierówność odnosiła się nie tylko do zjawisk społecznych czy ekonomicznych, lecz także do wizualnych niedoskonałości obrazu? Czy nie może chodzić po prostu o swobodną prezentację nierównych plam

barwnych, załamanych linii, niedomkniętych figur, których krawędzie wystrzępiły się przez krople farby? I o czym one świadczą? O niezbywalnej cielesności stojącej za tym obrazem? O wpisanej w każde dzieło malarskie skończoności?

Skupienie na samej farbie bynajmniej nie kieruje nas ku czystej estetyce zamkniętej w analizie gestu malarskiego. Także tu czyha bowiem przekleństwo powszechnej ekonomizacji. Pojedyncze gesty malarskie (pociągnięcia pędzla, choćby nieudane) stają się tutaj – jak choćby w *Nierówności 3* czy *Zależności* – progiem wykresu, słupkiem zestawionym z innymi w figurze wzrostu, spadku lub równowagi. Nieuchronna egzemplaryczność naszych gestów odsyła do kolejnej figury ekonomii, podmiany jednostki na wielość, metamorfozy pojedynczego obiektu (choćby był to jeden ruch dłoni) najpierw w obraz, a następnie w element wymiany. Czy nie tę właśnie logikę opisywał Marks w odniesieniu do relacji między pracą a kapitałem? Czy nie tę samą pracę ekonomizacji odkrywał on w przypadku pieniądza jako powszechnego ekwiwalentu, aby Debord mógł potem rozpoznać ją w każdym przedstawieniu wizualnym? Czy taka egzemplifikacja gestów nie kieruje nas – z powrotem, po kole – ku centrum problematyki współczesnej ikonomii?

Z tej perspektywy okazywałoby się, że nie ma czegoś takiego jak abstrakcja – istnieje natomiast powszechna figuralizacja, figuratywność jako zasada społeczeństwa spektaklu, choćby w głębi było ono oparte na mechanizmie abstrahowania od ciał, pragnień i granic pojedynczego gestu. Egzemplaryczność gestu wprowadza też dualizm w każdy gest o unistycznych ciągotach, zaburza wszelką ideę czystej sztuki. Nie ma organiczności poza ekonomią, a być może ta pierwsza jest nawet najwyższym spełnieniem tej drugiej. Jeśli chce się wygenerować naddatek obcy ekonomii towarowej, trzeba to zrobić z jej wnętrza, trzeba niejako kazać to zrobić wykresom. To, co pozornie na zewnątrz, o wiele łatwiej padnie jej łupem. Być może ten rodzaj rozpoznania stoi za wyborem wykresów jako punktu odniesienia dla dzieł malarskich. A więc z tej perspektywy Bogacka chciałaby jednak

zachować rozdzielenie jako zasadę generowania właściwego dla obrazu wizualnego naddatku, błysku sugerującego jego unikalność. Czy w tym geście należy szukać zapowiedzi bądź wspomnienia jakiejś możliwej albo już niemożliwej rewolucji, która raz na zawsze skończyłaby z kapitalistycznym utowarowieniem życia?

No właśnie, ostatnie pytanie. Czy patrząc na obrazy z cyklu *Nierówność*, oglądamy obrazy po wykresach czy przed nimi? W jakiej relacji czasowej pozostajemy tu wobec grafów ideologii współczesnego kapitalizmu? Dopiero się jej uczymy czy może już próbujemy się jej oduczyć? A może to, co oglądamy, to powidoki wykresów ekonomiczno-społecznych, a więc wspomnienie systemu, którego w tych obrazach jakby już nie było? Czy powidoki ideologii są już od niej wolne, czy właśnie one świadczą najlepiej o tym, że wdziera się ona i utrwala w naszych spojrzeniach i umysłach? Nie sposób znaleźć odpowiedzi na te pytania w samych obrazach. Pytają one – i może to jest ich zadanie na dziś – o miejsce, z którego patrzymy, i o model świata, który byłby dla nich najlepszym otoczeniem. A to nie zależy już od nich samych.