34

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Ekonomie obrazów
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 34
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/ekonomie-obrazow
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2622
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

ekonomia; obrazy; reprodukcja; giełda

streszczenie:

Wstęp do numeru poświęconego ekonomiom obrazów.

–

Ekonomie obrazów



Martin Parr, *Ireland, Dublin, Crazy Prices Supermarket*, 1986

Pod koniec lat 60. ubiegłego wieku Guy Debord napisał w *Społeczeństwie spektaklu*, że „spektakl to kapitał, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem"[1]. Tym samym zaproponował ciekawą przestrzeń do refleksji nad relacją między wizualnością a ekonomią kapitalistyczną. Stwierdził, że relacja ta przybiera dość osobliwą formę, w której to nie obraz stał się kapitałem, lecz odwrotnie. A może to tylko dwie strony tej samej monety? Tak sugerowałaby pomieszczona w *Kinie* Gilles'a Deleuze'a uwaga, że „pieniądze są rewersem wszystkich obrazów, które kino pokazuje i montuje na awersie"[2]. W ten sposób otwierają się dwie ścieżki możliwej analizy związków między ekonomią a wizualnością: z jednej strony ukazywanie tego, w jaki sposób pod każdym obrazem skrywa się gra zależności i ekwiwalencji charakterystyczna dla wymiany towarowej; z drugiej, jak sama ta wymiana – i produkowane przez nią relacje społeczne – znajduje swój wyraz w obrazach, jak staje się widzialna. Oto podstawowe, choć niejedyne i niewykluczające się zasady czegoś, co Peter Szendy nazwał w książce *Le supermarché du visible* [*Supermarket widzialności*] ikonomią[3], czyli ekonomią tego, co wizualne. Pisał w niej między innymi o „podwójnej ekwiwalencji ikonomicznej", zgodnie z którą „nie tylko moneta funkcjonuje na obraz obrazu, ale obraz także istnieje na obraz monety"[4]. Oczywiście logika ta nie ogranicza się tylko do obrazów jako obiektów, lecz w równym stopniu dotyka „naszego sposobu postrzegania – patrzenia, słuchania i odczuwania, które stają się produktem lub odbiciem ukrytych stosunków ekonomicznych i społecznych"[5]. W ten sposób cały

obszar widzialności, wszystkie jego wymiary i poziomy, został uwikłany w zależności współczesnej ekonomii. Jak zauważał Debord, „nie dość, że utowarowienie stało się widoczne, to nie widać już nic poza nim: świat widzialny jest światem towaru"[6].

W filmie *Wall Street*: *Pieniądz nie śpi* (2010), kontynuacji słynnego filmu z 1987 roku, młody makler giełdowy Jake Moore (Shia LeBoeuf) pyta Brettona Jamesa (Josh Brolin), potężnego bankiera inwestycyjnego, jaka jest „jego liczba", czyli jaką fortunę musiałby zarobić, żeby móc spokojnie odejść z zawodu, porzucić wyścig szczurów i cieszyć się życiem (oraz, naturalnie, swoim bogactwem). Odpowiedź Jamesa jest znamienna. Z błyskiem w oku odpowiada: „Więcej!". To samo hasło przyświeca z pewnością współczesnej kulturze wizualnej, w której mnogość obrazów cyrkulujących w różnych obiegach jest tak ogromna, że wręcz trudno ją sobie wyobrazić. Nawet prywatne, ledwie zauważalne na co dzień archiwa zdjęć trzymanych w telefonach i komputerach wydają się tak przepastne, że pojedyncza osoba nie byłaby w stanie z nich realnie korzystać. Ale owo „więcej!" przeniknęło także do środka obrazów, skoro w ich obrębie ma być coraz więcej wartości, a ich jakość ma być coraz doskonalsza. Żyjemy w końcu w epoce powszechnego retuszowania, które stanowi odpowiednik „technicznej reprodukcji" w czasach, gdy masowy dostęp do materiałów wizualnych dopiero się otwierał. Dziś każdy autoportret podlega obróbce, która kiedyś dostępna była jedynie dla specjalistów. Można nawet na żywo produkować obrazy *vintage* i dzięki tej czasowej operacji podnosić ich symboliczną – bądź afektywną – wartość. W końcu nostalgia, również ta, której obiektem są dawne estetyki wizualne, też stała się towarem. Obrazy stały się papierem wartościowym, który poddaje się nieustannej spekulacji, winduje się jego „wartość" ujmowaną w ramach neoliberalnej formy kapitalizmu. Wszyscy jesteśmy spekulantami. Czy mamy tego świadomość, czy nie, handlujemy obrazami, a poprzez obrazy swoimi tożsamościami, przeżyciami, refleksjami, wspomnieniami oraz planami, a nawet

zaburzeniami, niedoskonałościami i tragediami.

Być może metaforę wielkiego supermarketu widzialności stworzoną przez Petera Szendy'ego należałoby uzupełnić o metaforę giełdy, czyli miejsca, gdzie obrazy i ich percepcja nieustannie podlegają wycenie, przewalutowaniu, wzrostowi lub spadkowi wartości. Obrazy z powodzeniem funkcjonują na giełdzie jako obiekty inwestycji w sensie dosłownym. Zarazem jednak sama wizualność jest dziś walutą, w której każdy próbuje pomnożyć także swój symboliczny majątek. Rezerwą tej wizualnej waluty są na co dzień nieprzebrane banki obrazów, tak zwane *stock images*, których używa się do ilustrowania materiałów w sieci bez konieczności płacenia wysokich cen za prawa autorskie. Losy tych stockowych obrazów pokazują, że już sama zwyczajność i stereotypowość stały się kapitałem, co ilustruje także codzienny użytek z mediów społecznościowych. Wiąże się to z regułami rynku i tylko w nim znajduje uzasadnienie. *Stock exchange* oznacza więc nie tylko giełdę, lecz także powszechną wymianę codzienności objętej regułami permanentnej spekulacji.

Co najmniej od czasów *Zaćmienia* (1962) Michelangela Antonioniego kino pokazywało giełdę jako miejsce ekstatycznego kultu, przestrzeń trangresywnej żywotności, w której ludzkość przekracza swoje tradycyjne ograniczenia. W ciałach maklerów i ich klientów, we frenetycznym tempie zakupów i sprzedaży odbijała się nadwyżka, którą Karol Marks nazwał wartością dodatkową. O ile jednak w filmie Antonioniego nowoczesna giełda, pełna rozdzwonionych telefonów w nieustannej wymianie między różnymi częściami świata, była nowym, enigmatycznym i dość niepokojącym fenomenem o wyraźnie religijnych konotacjach, o tyle w filmach takich jak *Wall Street* Oliviera Stone'a staje się po prostu nowym modelem rzeczywistości. To z niej rozchodzą się w świat ideologiczne slogany, dzięki niej utrwalają się nowe przyzwyczajenia i to ona tworzy uniwersalny obraz możliwych aspiracji. Maklerzy załatwiający w pośpiechu milionowe transakcje, wiszący na telefonach niczym przekaźniki

w nowym obiegu energii, cytujący frazy zaczerpnięte ze *Sztuki wojennej* Sun Tzu stali się bohaterami nowej ery. Jej podstawową zasadę formułuje oczywiście Gordon Gekko: *„Greed is good"*, a limit egzystencjalnych możliwości wyznacza liczba Brettona Jamesa z sequelu.

Giełda jest jednak nie tylko centrum nowego świata, lecz także zasadą regulacji jego niespójności, narzędziem korygowania mechanizmów, na których sama się opiera. Stone próbuje jeszcze zachować choćby obecność tradycyjnych mechanizmów ograniczających kapitalistyczną spekulację, takich jak związki zawodowe czy instytucje państwa. Uwodzony przez świat szybkiego zarobku Bud Fox (Charlie Sheen) docenia w końcu uczciwość swojego ojca związkowca i pomoże mu uniknąć przejęcia jego firmy przez Gekko. A jednak musi tego dokonać za pomocą instrumentów giełdowych i po doprowadzeniu akcji do szczęśliwego finału ogłasza triumfalnie: „Jest na świecie sprawiedliwość". Jeszcze wyraźniej widać to w komedii *Nieoczekiwana zamiana miejsc* (1983) Johna Landisa, której kanwą jest dosłownie spekulacja ludzkim życiem dokonana przez dwóch potentatów rynkowych, braci Duke. Utalentowanego finansistę (Dan Aykroyd) są w stanie zmienić w żebraka, a żebraka (Eddie Murphy) w utalentowanego członka nowej elity, tylko po to, żeby rozstrzygnąć zakład o jednego dolara. W finale ich ofiary łączą siły i za pomocą tych samych sztuczek, które wygenerowały bogactwo oprawców, same wygrywają fortunę, spychając Duke'ów na margines. Szczęśliwy finał potwierdza tylko, że od modelu szczęścia opartego na bogactwie nie ma już ucieczki. A zawarty w tym filmie obraz giełdy jako narzędzia wyrównywania szans i upodmiotowienia klas niższych jest jedną z największych i najskuteczniejszych ideologicznych pułapek neoliberalizmu.

W 34. numerze „Widoku" przyjmujemy spojrzenie krytyczne wobec tych mechanizmów. Zarazem jednak krytyczność traktujemy nie tyle jako gest odgórnego potępienia, ile jako

wskazanie ograniczeń logiki ikonomii przy uwzględnieniu kulturowych, estetycznych i politycznych efektów, jakie ona generuje. W **Zbliżeniu** publikujemy więc artykuł Petera Szendy'ego, który stanowi jedną z pierwocin jego późniejszej książki. Autor analizuje w nim pojęcie innerwacji i jej użycie w pismach Waltera Benjamina, aby pokazać głębokie mechanizmy rządzące współczesną ikonomią. W innych tekstach z tego działu – autorstwa Marcina Krawczyka oraz Feliksa Tuszko i Mikołaja Lewickiego – przeczytać można o najnowszych narzędziach, w których ekonomia realizuje swoją logikę: wykresach ekonomicznych i tokenach. Nie da się jednak analizować współczesnej logiki kapitalizmu – oraz odpowiadającej jej logiki obiegu i użytku z obrazów – bez ukazania długiego trwania ikonomii, czemu służą teksty Elżbiety Kowalskiej i Marty Olesik. W pierwszym autorka poddaje rygorystycznej analizie Canada Geographic Information System, cyfrowy mechanizm tworzenia map, ukazując przy tym szereg uwikłań tego narzędzia w historyczne procesy wykluczenia i niesprawiedliwości. W drugim zaś wnikliwa analiza malarstwa Franka Bowlinga służy deszyfracji głębokich związków pomiędzy historią niewolnictwa, systemem kapitalistycznym a estetyką wizualną. Z tekstem tym wchodzi w dialog materiał zamieszczony w **Punkcie widokowym**, gdzie prezentujemy abstrakcyjne prace malarskie Agaty Bogackiej z cyklu *Inequality* wraz z komentarzem Pawła Mościckiego.

Wokół głównego tematu numeru krążą również teksty z **Panoramy**. Emilia Jeziorowska pokazuje, jak protesty Occupy Museums próbowały zakwestionować kapitalistyczne rozumienie sztuki (i szerzej: kultury) oraz jakie są ograniczenia takiej postawy. Jerzy Stachowicz omawia najważniejsze zjawiska i pojęcia organizujące współczesną kulturę wizualną jako przestrzeń ekonomiczną na czele z kapitalizmem inwigilacji i dataizmem. Maciej Frąckowiak z kolei zastanawia się nad funkcją współczesnych kolekcji fotograficznych wraz z wpisanymi w nie

mechanizmami kategoryzacji, zachowywania, odzyskiwania, tworzenia kopii, konserwowania, opisywania czy zabezpieczania oraz przygląda się ich powiązaniom z regułami rynku. Numer uzupełniają trzy recenzje pomieszczone w dziale **Migawki**. Dwie opowiadają o procesach związanych z genealogią współczesnej ikonomii naszego regionu. O książce Ewy Klekot poświęconej kulturze ludowej pisze Tomasz Rawski, a Karolina Łabowicz-Dymanus omawia tom Octaviana Esanu o instytucjonalizacji praktyk artystycznych po 1989 roku. Matylda Szewczyk recenzuje natomiast książkę *Abolish the Family* Sophie Lewis, poświęconą krytyce podstawowej komórki społeczeństwa oraz źródłowej formy ekonomii (*oikos* – dom, rodzina).

Nieco obok ekonomii, ale bynajmniej nie z boku naszych mrocznych czasów pozostaje tekst Izabeli Zawadzkiej analizujący performans grupy Public Movement z okazji 86. rocznicy zamordowania Gabriela Narutowicza.

Kilka miesięcy temu zmarł **Régis Durand**, jeden z najwybitniejszych krytyków fotografii i sztuki współczesnej ostatnich dekad, oddany przyjaciel „Widoku", gość organizowanych przez nas we współpracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej cyklu *Widokówki* w 2013 roku. Trudno nie pamiętać, w jak unikalny sposób łączył on intelektualną wnikliwość z rzadko spotykaną otwartością i życzliwością wobec osób, którym nic nie był winny. Zawsze uważnie słuchał i pytał, dyskutował i dzielił się swoimi fascynacjami. Ten numer chcielibyśmy zadedykować jego pamięci.

Życzymy udanej lektury!

Zespół redakcyjny

1 Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 44.

2 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2 Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 304. Przekład zmodyfikowany.

3 Peter Szendy, *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Les Éditions de Minuit, Paris 2017.

4 Ibidem, s. 18.

5 Ibidem, s. 15.

6 Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*, s. 48.