

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Burzliwa historia. Obrazy-mapy Franka Bowlinga a koniunktury gospodarki-
świata

autorka:

Marta Olesik

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2022 nr 34

odsyłacz:

[https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-
obrazow/burzliwa-historia](https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/burzliwa-historia)

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2634>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

malarstwo współczesne; historia kapitalizmu; black studies; Frank Bowling;

streszczenie:

Tekst poświęcony jest ekonomii abstrakcyjnych map-obrazów tworzonych przez Franka Bowlinga w latach 1968-1972. Mapy-obrazy składają się z dużych połaci koloru, które rozciągają się na płaszczyźnie pomyślanej przez Bowlinga jako ekwiwalent transatlantyckiej przestrzeni przepływu kapitału i jako medium osobistego doświadczenia malarza uwikłanego w te przepływy. Globalne doświadczenie wymaga tu dwojakiego rozumienia: jest to wspólny los czarnej transatlantyckiej społeczności oraz jego abstrakcyjna przyczyna, czyli zdekodowane przepływy (Deleuze i Guattari) globalnego rynku. W swoich mapach-malunkach Bowling przepracowuje te dwa znaczenia, które pozostają w stanie permanentnego konfliktu. Tekst skupia się na ekonomii historii zapisanej poprzez dystrybucję farby Bowlinga, ekonomii globalnych i intymnych historii kapitalizmu i ich ekspresji w wizualnym medium koloru.

Marta Olesik - Marta Olesik, filozofka, pracuje w Instytucie Studiów Politycznych PAN. Autorka książek *Mieszczanin na górze Moria* i *Kwadrat przebity włócznią*.

Burzliwa historia. Obrazy-mapy Franka Bowlinga a koniunktury gospodarki-świata

Podstawą rekonstruowanej poniżej ekonomii obrazu będzie figura przepływu – wieloznacznego tworu z pogranicza porządków znaczenia i materii, formy zarazem abstrakcyjnej i namacalnej. Jej zastosowanie pozwoli opisać pewne uniwersum doświadczenia, którego parametry pokrótce tu rozpiszę. Wieloznaczność i wielokierunkowość przepływu zostaną pokazane jako relacja ustawicznej wymiany pomiędzy różnymi płaszczyznami znaczeniowymi. W książce *The Spectres of the Atlantic* Ian Baucom wprowadza pojęcie „śródatlantyckiego archipelagu przepływów”¹, by opisać ruch kapitału finansowego pomiędzy rozrzuconymi po kontynentach ośrodkami miejskimi włączonymi w nowożytny handel trójkątny. Pojęcie opisuje proces przekształcenia przestrzeni geograficznej przez cyrkulujący pomiędzy tymi ośrodkami kapitał. Chciałabym pożyczyć od Baucoma tę figurę, traktując przy tym archipeląg niedosłownie – jako konstelację obszarów znaczeniowych, które będę opisywać w kategoriach płynnych płaszczyzn; przepływ będzie zatem zarówno figurą-przedmiotem, jak i figurą-metodą tego tekstu.

Formuła ta pozwoli zdać sprawę ze skomplikowanej, wielowymiarowej relacji, płynnego przechodzenia w siebie – pomimo wewnętrznych sprzeczności i wzajemnej niekompatybilności – kilku odrębnych instancji. Argumentacja pokaże zatem nieekwiwalentną wymianę pomiędzy: abstrakcyjnymi przepływami cenowymi ujętymi w formę rynkowych koniunktur; uwikłanymi w nie przymusowymi transoceanicznymi przepływami ludzi, ich pamięci i doświadczenia; abstrakcyjnymi przepływami koloru w obrazach-mapach Franka Bowlinga, które stanowią ekspresję czystej formy wizualnej i jednocześnie dokumentują transatlantyckie doświadczenie malarza oraz jego wspólnoty; prądami morskimi

i masami powietrza, przepływami żywiołów, które Bowling wykorzystuje jako matryce tego doświadczenia. Przepływ – forma, zgodnie z którą zachowywać się będzie zastosowana tu metoda – ma zapleść ze sobą wszystkie te płaszczyzny. Ma je włączyć we wspólną przestrzeń, która odłoni się poniżej jako językowo-materialna powłoka – obiekt teoretyczny, w przestrzeni którego funkcjonować będzie wewnętrznie skonfliktowany proces cyrkulacji pomiędzy płaszczyznami znaczeń. Specyficzną ekonomię obrazu tworzyć będzie przy tym nie tylko płaszczyzna jako całość, wszystkie tworzące ją przepływy mają bowiem istotny komponent obrazowy, wchodzący z pozostałymi w złożoną interakcję, którą będę się starała uchwycić.

Koniunktura i doświadczenie – o niepiśmienności kapitalizmu

Rozpościeranie obrazu tej powłoki, jej rozpisanie w przestrzeni zaczniemy od Christiny Sharpe, czarnej badaczki, która w przejmującej książce *In the Wake* wychodzi od ścisłego splotu pomiędzy własną historią rodzinną i rasą jako kategorią klasyfikacji i dominacji, którą pozostawił w spadku kapitalistyczny transatlantycki handel niewolnikami prowadzony od XVI do połowy XIX wieku. Książkę otwiera opis okoliczności śmierci różnych członków rodziny wskutek toksycznego splotu pieniądza, rasy i pozycji klasowej – to dziedzictwo handlu trójkątnego wciąż pozostaje aktualne. Przepracowując te relacje, Sharpe nadaje swym badaniom naukowym formę teoretycznego lamentu, tworzy konceptualne narzędzia niekończącej się pracy transatlantyckiej żałoby, która stanowi walkę z powtarzającym się i powtarzalnym, ponurym w swojej seryjności gestem wymazywania czarnego doświadczenia.

Wehikułem staje się dla Sharpe tytułowa kategoria istnienia *in the wake*, której wieloznaczność pozwala autorce ukazać zarówno formy i strategie pamięci, jak i tłamszący je żywioł

abstrakcji i przemocy. Zdiagnozowanie językowych trudności, z jakimi świadomie mierzy się projekt Sharpe, w istotnej mierze określa problematykę poniższych rozważań. Przeptyw – figura, której pole znaczeniowe zazębia się z polem znaczeniowym *wake*, niewyczerpująca jego wielorakich rejestrów i jednocześnie uruchamiająca rejestry nowe – pozwoli mi pokazać wewnętrzne komplikacje praktyki kronikarskiej, która chce opowiedzieć o ludzkim doświadczeniu globalnej cyrkulacji kapitału. Ich analiza pozwoli mi w drugiej części tekstu naświetlić pełną wewnętrznych napięć praktykę malarską Franka Bowlinga w tworzonych na przełomie lat 60. i 70. XX wieku obrazach-mapach.

Luk pokładowy jest pierwszą z czterech przestrzeni – pozostałe to statek, ocean i atmosfera opisywanych przez Sharpe jako medium potwornej transformacji ciała wchodzącego na rynek globalnej wymiany. Ciało porwanego i wepchniętego przemocą w nurt uniwersalnej historii. Sharpe opisuje funkcjonujący w luku „zapoczątkowany dawno temu i wciąż pozostający w mocy rachunek dehumanizacji”². Rachunek ten jest nie metaforyczny, lecz rynkowy. Luk pokładowy to jedna z przestrzeni jego obowiązywania, gdzie ciało zostaje poddane serii przekształceń, których wyjściowy etap Sharpe opisuje, odwołując się do Hortense Spillers:

W *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book* Hortense Spillers pisze, że Afrykanie wpakowani do luku statku byli oznaczani, zgodnie z zachodnioeuropejskimi standardami, nie jako mężczyźni czy kobiety, ale jako własność o różnym rozmiarze i masie³.

Spillers i Sharpe opisują tu wejście w przestrzeń utowarowienia i kwantyfikacji. Zapisanie w rejestrze to pierwsza z serii transformacji, jakim kapitał poddaje ciało. Dotąd było ono ciałem ludzkim, określonym bagażem doświadczeń, który zostaje brutalnie skonfiskowany. Zastępujące go rozmiar i masa to wciąż dane empiryczne, powstające jednak na drodze abstrakcji,

postępującej redukcji, jakiej kapitalizm poddaje istotę ludzką. Są ekonomicznymi potencjalnościami, zadatkami siły roboczej i ekonomicznej wartości ciała.

Podróż przez ocean ma służyć „uwolnieniu” tego potencjału. Cechuje ją groteskowa podwójność – niewyobrażalna skala fizycznej przemocy zostaje zaprzęgnięta w służbę procesu abstrakcji. Na statku dokonuje się, jak pisze Ian Baucom, transformacja ciała w cenę, znak funkcjonujący w obiegu wartości. Obowiązuje „monetarna anatomia ciała – triumfująca nad wcieloną wiedzą historyczną, coś jak księgowanie dwustronne”⁴. Jak pisze autor w swojej analizie rozwoju finansowego kapitału, który umożliwił handel trójkątny:

pojawiło się widmo czegoś innego, co umożliwiły protokoły finansowe, a czego Admiralicja z pewnością nie chciała by kojarzyć z lojalnymi, cierpiącymi poddanymi: widmo niewolnictwa, niewolniczej aukcji i księgowości; widmo, ściśle rzecz ujmując, innego zranionego, cierpiącego ludzkiego ciała, któremu nieustannie towarzyszy znak równości i monetarny ekwiwalent⁵.

Widmowe metafory, do których nieustannie powracają analizy kapitalistycznego handlu niewolnikami, precyzyjnie definiują leżącą u jego podstaw jedność przemocy i abstrakcji. Niewolnictwo to instytucja rynkowa, gdzie utowarowienie jest tak zupełne, że ciało odebrana zostaje nawet, tak jadowicie definiowana przez Karola Marksa, wolność sprzedawania swojej siły roboczej. Pozostaje jedynie wolność od istnienia – stan nieważkości, abstrakcyjnego zawieszenia w formie monetarnego ekwiwalentu. Uniwersalność pożera ciało od środka, przekształca je w abstrakcyjną, niematerialną cząstkę, po czym włącza ją w globalny proces wymiany.

W podróży przez Atlantyckie ciało zostaje upłynnione jako kapitał. Z luku wypływa ono na ocean, który jest sztucznym oceanem – prądy morskie zostają podwojone i zdenaturalizowane przez

szlaki transportowe, te z kolei podwaja i denaturalizuje transatlantycki obieg kapitału. Efektem tej transformacji w ocean przepływów jest cała masa danych. Produkuje je rynek funkcjonujący jako nieprzerwany proces wyceny, która jest paradoksalnym procesem poznawczym posiadającym moc cielesnej transformacji. Pojęcie rynku funkcjonować będzie poniżej właśnie w tym specyficznym znaczeniu. Poddanie bagażu doświadczeń kwantyfikacji i wytworzenie zeń siły roboczej pozwala wpleść historię rozgrywającą się na statku niewolniczym w taką oto narrację:

Brytyjska produkcja cukru, początkowo wykorzystująca kapitał holenderski, rozpoczęła się w połowie XVII wieku na Barbadosie, który przekształcił się z ośrodka drobnych rolników w niewolnicze społeczeństwo plantacji pomiędzy 1645 a 1667 rokiem. Później ten boom na Barbados jednak osłabł. Kolejną ważną wyspą, którą Brytyjczycy przekształcili w gospodarkę opartą na plantacjach cukru, będzie Jamajka, podbita najpierw w 1665 roku. Jamajka dorównała jednak Barbadosowi pod względem liczebności niewolniczej populacji i produkcji cukru dopiero w pierwszym dziesięcioleciu XVIII wieku. Liczba plantacji na tej większej wyspie wzrastała potem znacznie szybciej, by z końcem lat 70. produkować dziesięciokrotnie więcej niż Barbados. Do lat 1773–1774 Jamajka miała ponad 200 000 niewolników na 775 plantacjach cukru, a właściciel średniej wielkości plantacji zatrudniał około 200 czarnych pracujących na około 600 akrach, z których mniej więcej 250 było obsadzone trzcina. Całkowity zysk z brytyjskich plantacji na Jamajce za rok 1773 był szacowany na ponad 1,5 miliona, z których około jedna trzecia była generowana przez produkcję na eksport, a dwie trzecie przez wymianę handlową⁶.

W jednym akapicie opowiedziany zostaje kawał historii siły roboczej (zwróćmy też uwagę na proporcje pomiędzy produkcją i wymianą, kluczowe z perspektywy rozwijającego się kapitału finansowego). Historia ta zostaje wyrażona we wskaźnikach i we

wskaźnikach się wydarza. Sto lat ludzkiego doświadczenia i cierpienia zostaje radykalnie skondensowane i unieważnione. Ekonomiczna przestrzeń luku wypływa dane – widmowe ciała pozbawione substancji oraz widmową historię bez znaczenia.

Rynkowa cena w systemie uniwersalnej ekwiwalencji stanowi czysto arbitralne drzwi bez powrotu:

Wejście na pokład złowrogiego statku, o czym przekonali się wojownicy Gola, było przerażającym momentem przejścia spod afrykańskiej pod europejską kontrolę. Większość dotychczasowego doświadczenia schwytanych ludzi pozostawała w tym momencie za nimi. Afrykanie i Afroamerykanie wyrażają to bolesne odchodzenie za pomocą symbolu „drzwi bez powrotu”, których słynne przykłady zachowały się w Domu Niewolników na wyspie Gorée w Senegalu czy w zamku Cape Coast w Ghanie. Dla schwytanych ludzi minięcie tego punktu bez powrotu oznaczało, że przejście zamienia się w transformację⁷.

Marcus Rediker kreśli przejmujący obraz pozostawiania za sobą doświadczenia, pracochłonnego obierania zeń ciała przez kapitał w celu pozyskania siły roboczej. „Drzwi bez powrotu” to jednocześnie konkretne miejsce, gdzie rządzi dehumanizująca i zdehumanizowana przemoc, i głucha metafora przestrzeni, w której ciało jest inicjowane (transformowane / transponowane) w inny system znaczeń. „Drzwi bez powrotu” – obejmujący ciało otwór, ujmujący je znak, w którym przestrzenny ruch przechodzenia zmienia się w cielesno-pojęciową transformację, brutalne przepchnięcie pomiędzy dwoma nieprzekładalnymi systemami języka. Sharpe pyta w swoich badaniach o to, jak pamiętać dzieje globalnego kapitału i przesiedlonej przezeń pracy, ludzkiego doświadczenia, które przeszło przez bezzębne, nieludzkie O okalające powierzchnię globu? Jakim językiem mają pisać historię ludzie wiodący życie, które celnie i przesywająco

określa ona jako pośmiertne życie własności?

Pisząc o atlantyckich widmach, Ian Baucom używa figury przepływu, by umieścić historię handlu niewolnikami w kontekście szaleństwa gospodarki finansowej. Posiłkując się sformułowaną przez Giovanniego Arrighiego teorią cykli finansowych, osnuwa on swoją filozofię historii i gospodarki wokół naprzemiennej dominacji towarowego i finansowego trybu akumulacji. Rola, jaką odgrywały kredyt i ubezpieczenie w zbrodniczym procederze kapitalistycznego handlu niewolną siłą roboczą, pozwala mu pokazać, że w okolicznościach transatlantyckiej trójkątnej wymiany tworzy się określona *episteme*, która w najdojrzalszej formie powróci w drugiej połowie XX wieku jako hiperkapitalistyczny rynek finansowy. Baucom, podobnie jak Sharpe, bada konsekwencje wytworzenia się tej *episteme* dla możliwości pisania historii. Wspomina on o

departykularyzującym, degenealogizującym trybie spekulacji, która wytwarza zbiór ekwiwalencji pomiędzy nieekwiwalentnymi istnościami, tworząc z nich w procesie abstrakcji „ogólny ekwiwalent” pozwalający na ich niekończącą się i bezmierną wymianę: takimi ogólnymi ekwiwalentami są w obiegu transatlantyckim „człowiek” i „pieniądz”⁸.

Koncentracja na osobliwej, wewnętrznie sprzecznej formie językowej, jaką jest kapitał, jest kluczowa dla możliwości pisania historii jego transatlantyckich przepływów. Ta wewnętrzna sprzeczność polega na tym, że język kapitału rozplata inne języki – rozumiane jako systemy kodowania czasu i pamięci – i niesione przez nie kategorie określające historyczne możliwości doświadczenia. Jest on oparty na procesie, który Baucom określa mianem degenealogizacji, a Gilles Deleuze i Félix Guattari nazwą dekodowaniem przepływów. Jest to, jak zaraz zobaczymy, przeciwreguła logiki i historycznego wydarzania się, autodestrukcyjna forma językowa, przeciwko której Sharpe pisze

historię swojej rodziny i społeczności.

Do rekonstrukcji tych zdegenealogizowanych, spekulatywnych szlaków posłuży mi metoda związana z marksistowskimi strategiami dekonstrukcyjnymi stosowanymi przez Beverly Best, Gayatri Chakravorty Spivak i Susan Buck-Morss. Dekonstrukcja jest metodą specyficzną dla późnego kapitalizmu, gdzie finanse przekształcają się w całkowicie iluzoryczny, choć jednocześnie dominujący sposób produkcji – moment, który Baucom pokazuje jako antycypowany przez „transoceaniczną sieć pożyczek, długów, weksli i zobowiązań płatności, wirujący archipelag cyrkulacji papierowego pieniądza, śródatlantycki cykl akumulacji”⁹ – obieg gospodarczy, w którym krąży wzięty na kredyt i ubezpieczony ocean krwi, potu i łez. Ocean doświadczenia zmodyfikowanego od wewnątrz przez zdegenealogizujący tryb spekulacji.

Stosowanie narzędzi krytyki literackiej do analizy procesów rynkowych może wydawać się frywolne – to jednak wybór metodologiczny, który zapoznaje stosunki produkcji i, jak Jacques Derrida w *Białej mitologii*, widzi kapitalistyczną formę wartości jako wariant teoretycznej spekulacji rozumianej przez dekonstrukcję jako pewna fikcja. Nie będę odpierała tego zarzutu o frywolność, tylko raczej postaram się doprowadzić ją do pełnej logicznej konsekwencji i uchwycić działanie tej konceptualnej fikcji w obrębie stosunków społecznych z całą jej makabryczną niepowagą. Rynek finansowy to systematyczna fantazja dotycząca zdolności produkcyjnych (pojęciowej) spekulacji. Jak pisze o nim Baucom: „przekształcił [on] epistemologię, fantazjując o niej, i zmienił to, co możliwe do poznania, indeksując je do tego, co wyobrażalne”¹⁰. Zastosowanie narzędzi dekonstrukcyjnych pozwala uchwycić iluzoryczność tej konstrukcji jako iluzoryczność w działaniu. Podobnie rzecz będzie się miała z metodami krytyki sztuki, do których odwołam się w dalszej części tekstu.

Beverly Best tak podsumuje zasadniczą teoretyczną intuicję marksowskiej krytyki kapitalizmu:

Dla Marksa właściwa analiza kapitalistycznego sposobu produkcji jako całości wymaga demonstracji jego konstrukcji pojęciowej (to jest nadania analizie struktury narracyjnej). Wynika stąd, że określony proces reprezentacji jest zasadniczy dla marksowskiej metody. Metoda ta uwzględnia teorię reprezentacji. Chciałabym tu wykazać, że marksowska laborystyczna teoria wartości funkcjonuje na dwóch poziomach. W węższym sensie jest teorią (historycznej i społecznej) konstrukcji ekonomicznej wartości w ramach w pełni rozwiniętej gospodarki wymiennej. W szerszym, bardziej ogólnym znaczeniu jest ona teorią szczególnej funkcji reprezentacyjnej, która osiąga swój ostateczny kształt w kontekście kapitalistycznego sposobu produkcji¹¹.

Best definiuje tutaj kapitał jako ekonomię przedstawienia, która funkcjonuje w oparciu o zatajenie społecznych stosunków produkcji przez abstrakcyjną formę wartości. Produkcja wartości dodatkowej odbywa się w ramach reprezentacyjnej relacji, która nie jest produktem ubocznym procesu akumulacji, ale określa jego możliwość. Jest bowiem formą, w jakiej dochodzi do przechwytywania pracy przez kapitał, transcendentalnym odcinkiem procesu produkcji.

W ten sposób pisze o tym Spivak: „Wyłonienie się materii odpowiedniej dla formy pieniądza pozwala na jej przekształcenie w czystą (idealną) konwencjonalność, gdzie pieniądz staje się beztreściową formą, raczej różnicą niż tożsamością”¹². Czysta konwencjonalność, o której pisze autorka, to arbitralna relacja referencji, na której opiera się struktura językowego znaku. Arbitralność relacji przedstawienia polega na tym, że elementy reprezentujący i reprezentowany są wzajemnie nieprzystawalne, należą do innych porządków – to zaś stwarza, stary jak sam język, problem mediacji z nieprzejrzystością medium. W procesie kwantyfikacji, jakiemu forma wartości poddaje kody historyczne,

ta nieprzystawalność porządków staje się rozpadem języka.

Jednym z zasadniczych założeń ekonomii jako pewnej struktury reprezentacyjnej w jej hiperkapitalistycznym neoliberalnym wydaniu, antycypowanym przez logikę instrumentów finansowych rozwiniętych w procesie transatlantyckiej cyrkulacji, jest to, że historia pozwala się opisać za pomocą rynkowego języka, który będzie wyczerpywał wszystkie możliwe informacje oraz sposoby istnienia. Mówi o tym tak zwana hipoteza rynków efektywnych, będąca jednocześnie szczególnie naiwną i podświadomie niezwykle zaawansowaną teorią reprezentacji. W swojej infantylnej wierze w przejrzystość medium językowego, która jest następnie zastosowana do dramatycznie nieprzejrzystej logiki kwantyfikacji, hipoteza ta wypowiada sposób działania podświadomości samego rynku finansowego.

Język informacji / przepływów cenowych jest językiem, w którym całokształt stosunków społecznych zostaje potraktowany jako immanentnie kwantyfikowalny. Problem w tym, że język historyczny nie poddaje się takiemu ujęciu. Kapitał poddaje więc historię kwantyfikacji, której ona nie potrafi znieść – złożoność jej kodów i różnorodność konstytuowanych przez nie form doświadczenia rozpada się w wyniku radykalnej kondensacji, do jakiej doprowadza abstrakcja cenowa. Rozpad ten sam jest produktywny, stanowi motor napędzający proces bezprzedmiotowej i bezwartościowej ekspresji, o którym w ten sposób za Marksem pisze Spivak:

Czasowość konstytuująca wartość, to jest czas pracy, zostaje przesłonięta, kiedy materia pieniądza przekształca się w swoją własną miarę [...]. „Złoto jest zatem właściwie nie do odcyfrowania, nie dlatego, że jako jedyne wyraża prawdziwą wartość, lecz dlatego, że jako pieniądz nie wyraża żadnej wartości, a jedynie wyraża określoną ilość własnej substancji”.¹³

Ekspresja językowa pieniądza jest czystą ekspresją, która nie wyraża niczego, lecz przeciwnie, rozpuszcza językowe kody. To

ciągłe wypluwanie z siebie języka przez rynek, bezwartościowa nadprodukcja wartości – poza dobrem i złem, prawdą i fałszem – odbywa się w medium kwantyfikacji, w którym załamuje się możliwość przedstawienia. Załamanie to przybiera w analizach Deleuze'a i Guattariego, których teoria kapitalizmu za model przyjmuje właśnie rynek finansowy, skonstruowaną pojęciowo i oddziałującą materialnie formę zdekodowanych przepływów.

„Epicki dramat rozgrywał się w niezliczonych lokalizacjach w długich okresach, nie koncentrując się na jednostkach, lecz angażując milionowe tłumy”¹⁴. Niezliczone lokalizacje, długie okresy i milionowe tłumy – fragment ten definiuje społecznie uformowane, ruchome płaszczyzny danych produkowanych w procesie dekodowania. Globalna cyrkulacja kapitału wydarza się na skalę masową i produkuje wielkoobszarowe – w znaczeniu, które przyjdzie nam teraz wyjaśnić – zjawiska. „Gospodarka-świat ma postać olbrzymiej powłoki”¹⁵ – pisze Fernand Braudel we wstępie do trzeciego tomu *Cywilizacji i kapitalizmu*. To zaskakująca obserwacja, gdyż obraz, jaki tworzył w poprzednich dwóch tomach, jest obrazem niejednolitej historycznej przygodności. Braudel pokazuje kapitalizm jako miriady instytucji o najróżniejszej skali, których spontaniczne powstawanie i w istotnej mierze przypadkowe relacje łączące je z innymi tworzą wesołą wielość, dziejowy pomnik ludzkiego sprytu. Ni stąd, ni zowąd zamiast tej pogodnej wielości pojawia się zupełnie inna jakość: powłoka gospodarki-świata.

Braudel tak pisze dalej o tej osobliwej instancji:

Gospodarka-świat to wibrująca powierzchnia o największym zasięgu (wibracja-akumulacja-okazjonalizm), taka, która nie tylko ruch koniunktury odbiera, ale – na pewnej głębokości, na pewnym poziomie – sama go stwarza. To ona w każdym razie sprawia, że istnieje jednolitość cen na wielkich obszarach, na podobieństwo arterii rozprowadzających krew po całym ciele. Jest ona sama z siebie strukturą¹⁶.

Koniunktura stanowi ciąg informacji cenowych, które jednocześnie znaczą i układają się w przestrzeni, znaczą swoim układem przestrzennym, który tworzy wibrującą gospodarczą powierzchnię. Wizualna ekonomia kapitału to ekonomia tej powłoki, rynkowej ekspresji, która oplata ziemię korelacjami cen. To ekonomia przepływów, o których Braudel pisze w kategoriach jednolitości, zbijania się reprezentacji w masę o określonej fakturze. Rozpisuje on tym samym koniunkturę jako materiał gospodarki-świata.

Tę ewolucję pojęcia kapitału doprowadzają do ostatecznych teoretycznych konsekwencji Deleuze i Guattari. Schizoanalizowane przez nich przepływy stanowią medium uwolnionej rynkowej ekspresji, zapamiętałej cyrkulacji kapitału. Pojęcie zdekodowanego przepływu pozwala zdiagnozować paradoksalny mechanizm, jakim jest pieniądz – struktura referencji, relacji wartości do całokształtu stosunków społecznych, która rozwiązuje samą siebie za pośrednictwem własnego mechanizmu przedstawiania. Autorzy chcą to rozwiązywanie uchwycić jednocześnie jako materialny proces i heglowskie pojęcie. Podobne intuicje wyraża Spivak, uznając kapitał za rozwijającą się w przestrzeni teorię:

W swych notatnikach Marks mówi dobitnie o tym, że kapitał zajmie u niego miejsce heglowskiego pojęcia (w procesie). Geniusz Ricarda zawiódł pod tym względem, jako że nie zdawał sprawy z morfologii autodeterminacji pojęciowej¹⁷.

„Kapitalizm nigdy nie miał skłonności do pisma. Kapitalizm jest całkowicie niepiśmienny”¹⁸. Deleuzjańsko-guattariańska figura rynku jest figurą heglowską w tradycji Georges’a Bataille’a. Obejmuje sobą sprzeczności i rozwiązuje je w osobliwym spekulatywnym wymiarze, w wypaczonej heglowskiej obiektywności. Poddana schizoanalizie, obiektywność przechodzi – inaczej niż u Hegla, bez pojednania – do stanu materii. Pismo, które dekonstrukcja ujmuje jako materialną resztkę pozwalającą

na pozostawienie i utrwalenie odprysku doświadczenia, tutaj zwraca się przeciwko temu doświadczeniu, oznacza skazanie go na zapomnienie.

Analiza mechanizmu dekodowania to analiza gramatyki niepiśmiennego pisma globalnego rynku – i jego sprawczości. Rozpościerając przed czytelnikiem powłokę koniunktur, Braudel zwraca uwagę na spekulatywny charakter przyczynowości, jaką jest obdarzona – jako przestrzeń stwarzana przez koniunktury i nawzajem je stwarzająca. Wątek ten jest kluczowy również dla Susan Buck-Morss w kontekście dyskusji dotyczącej graficznych reprezentacji kapitału. „Dokonując ekspansji w procesie dzieworodnego podziału, niewidzialne poza swoimi towarowymi efektami, niewrażliwe na ludzkie namiętności i nieprzeniknione dla woli, rzecz-ciało «cywilizowanego» społeczeństwa ma, teoretycznie, nieograniczone możliwości wzrostu”¹⁹. Badanie przepływów kapitału jest badaniem przyczynowego mechanizmu tego dzieworództwa, autokreacji koniunktury, której strukturalną / gramatyczną zasadą jest destrukcja kodu, immanentne wyobcowanie i załamanie się relacji społecznych w przestrzeni znaku rynkowego.

W perspektywie diachronicznej rynek ujęty za pomocą koniunktur jest więc gigantyczną maszyną antygenealogiczną. To płaszczyzna zapomnienia – opisywanego za pomocą ilościowych danych, płynących bez końca informacji, które tworzą język cenowy. Genealogia, jaką stanowi forma wartości, powstaje w procesie abstrakcji od historycznego procesu i czasu, w którym powstała. Ujęty jako powłoka czas ten nie tyle przebiega, ile raczej rozpościera się jako sieć powiązań pomiędzy strumieniami danych, które pokrywają powierzchnię globu, podwajając ją o system rynkowych wskaźników. Braudelowska membrana jest zdekodowaną substancją genealogiczną – przedziwną autodestrukcyjną procedurą językową, którą rządzi rytmiczny ruch fluktuacji, cyklicznego unoszenia się i opadania wskaźników. To skwantyfikowana i rozciągnięta niepamięć – przestrzeń

falowania, przestrzeń-falowanie reprezentacji, wznoszenie i opadanie wartości liczbowych, za którym podążają i które jednocześnie stwarzają stosunki produkcji.

Sharpe chce swoim pisaniem zewrzeć się z tą przeciwgenealogią w walce o możliwość odzyskania czasu, który pozostaje nie do odzyskania – czasu duszy, o którego bezpowrotnej, nieekwiwalentnej wymianie pisze Rediker w cytowanym powyżej fragmencie. Dekonstrukcja marksistowska, która koncentruje się na wewnętrznie sprzecznej operacji językowej, jaką jest rynek, i relacjach władzy, które ta sprzeczna relacja wytwarza, pozwala nam zrozumieć, jak skomplikowaną sprawą jest pisanie takiej historii. Sharpe pisze przeciwko niepiśmienności kapitału, definiując w ten sposób medium tej praktyki: „*Wake work* oznacza dla mnie sposób zamieszkiwania i zrywania tej *episteme* przez nasze znane, przeżyte i niewyobrażalne życia”²⁰. Jak jednocześnie pisać i zrywać historię żywiołu zapomnienia? Jak uporać się z genealogią, która zarazem wymazuje i stygmatyzuje – definiując przez kolor skóry zapośredniczony w czystej ekspresji formy wartości, spektralizującej ciało i bagaż jego doświadczeń? Jak wypowiedzieć „ten ból archiwum *i* w archiwum”²¹ – wydobyć ból (z) niepiśmiennego archiwum koniunktur tworzących historyczną kronikę rynkowej powłoki?

Frank Bowling – transatlantyckie kartografie a wizualna czystość odcienia

Przejdę teraz do analizy transatlantyckiego rodowodu Franka Bowlinga, by pokazać skomplikowaną, wielowymiarową ekonomię abstrakcyjnych obrazów-map, które malarz tworzył w latach 1968–1972. Są to kompozycje, w których olbrzymie połacie koloru różnicują się wewnętrznie, tworząc płaszczyzny mnogich przepływów. Interpretuję je jako przestrzeń czystej wizualnej abstrakcji i jednocześnie przestrzeń historyczną,

w którą wpisana jest osobista historia autora. Jak pisze on w artykule *Critique – Discussions on Black Art*: „Czarnego artystę określa czarne doświadczenie, które jest doświadczeniem globalnym”²². Globalne doświadczenie należy tu rozumieć podwójnie – jako wspólnotę losu oraz jej źródło: historię globalnego kapitalizmu. Bowling przepracowuje tę jedność w obrazach-mapach, w których kolorystyczne kompozycje wpisuje szablony kontynentów i rodzinnych zdjęć.

Przekształcenia w strukturze kapitału i związane z nimi przekształcenia w obrębie Commonwealth pozwoliły Bowlingowi wyładować w 1953 roku nad brzegiem Tamizy, gdzie przelotnie studiował literaturę, a następnie zdecydował się na malarstwo. Uwikłana w przepływy kapitału historia jego transatlantyckiej wspólnoty towarzyszy mu, kiedy w 1968 roku rozpoczyna tworzony przez cztery lata cykl obrazów-map, olbrzymich powłok koloru naniesionych na przestrzeń geograficzną reprezentowaną przez szablony kontynentów i przestrzeń tę całkowicie zaburzających. Bowling będzie w nich eksplorował swoją przynależność do pokolenia Windrush, poszukując sensu „podróży, która do roku 1970 zabierze ponad milion obywateli kolonii brytyjskich w Indiach Zachodnich do Wielkiej Brytanii, w czasie, gdy wielka historyczna zmiana przekształcała rozległe imperium”²³. Praktyka artystyczna Bowlinga będzie w tym okresie obejmowała przestrzenną medytację nad rozległością imperium i pozycją zajmowaną w nim oraz wobec niego przez malarza i jego wspólnotę. W ten sposób pisze o tym Okwui Enwezor:

Pod różnymi względami obrazy-mapy przywołują na myśl J.M.W. Turnera, którego Bowling głęboko podziwiał. Jeśli Turner był malarzem wzniosłości angielskiej, powiedzieć można, że Bowling jest prawdziwym mistrzem wzniosłości diasporycznej. Nawracające refreny dystansu i jego rozpuszczania, iluzjonizmu i liminalności, kosmopolityzmu i diasporę dają nam wgląd w światotwórczą ambicję map-obrazów²⁴.

W dalszej części tekstu skoncentruję się na tym, co Enwezor nazywa światotwórczą ambicją Bowlinga, gdzie łączą się poszukiwania możliwości czystej przestrzennej ekspresji i formy wyrazu doświadczenia atlantyckiej diasporę. Następnie zaproponuję eksperyment metodologiczny z wykorzystaniem przepływów koloru, które stanowią dynamiczny rezultat tych poszukiwań. Umieszczę je na próbę w innym, teoretycznym kontekście, pytając o to, czy pojęcie może próbować podążać za różnicującym się odcieniem, śledzić jego rytmy i intensywności przy pracy nad analizą powierzchni rynkowej membrany. Chciałabym postawić problem możliwości potraktowania wizualnej ekonomii przepływów w obrazach-mapach jako medium umożliwiającego badanie oraz krytykę wizualnej ekonomii koniunktur – ich abstrakcji, która ujęta w odniesieniu do abstrakcji malarskiej ujawnia swoje estetyczne mechanizmy oraz ich granice.

Bowling zapośrednicza historię diasporę w abstrakcji, przetwarza ją w wizualnym medium koloru. Obrazy-mapy walczą z tym, co Yve-Alain Bois określa jako szantaż socjopolityczny. Píše o nim jako o „obowiązku podania socjopolitycznej interpretacji sztuki, którą ostatnio uzupełnił także przymus, by artystka ujawniała w samych swoich dziełach wszystkie ich socjopolityczne implikacje. W toczącej się w 1997 roku debacie dotyczącej Greenberga politykabyła poważną przeszkodą, funkcjonowała jako wyraźna linia podziału: jeśli byłaś formalistką, to musiałaś mieć też reakcyjne poglądy”²⁵. Tymczasem Bowlinga

połączy z Greenbergiem wieloletnia przyjaźń, oparta między innymi na głębokim porozumieniu teoretycznym w kwestiach formy i abstrakcji, będącym ważnym punktem odniesienia dla jego malarskich praktyk.

Bowling, który w okresie powstawania obrazów-map nie zna jeszcze krytyka, dąży już konsekwentnie do wypracowania własnego abstrakcyjnego idiomu. Równocześnie jest to moment, gdy pierwszy raz przeniesie się z Londynu do Nowego Jorku, pomiędzy którymi będzie się przemieszczał przez całe życie, lądując w samym centrum debaty toczącej się wokół Black Arts Movement. Zajmie w niej skomplikowane, bezkompromisowe stanowisko, które stawiać będzie sprzeczne wymagania przed jego praktyką malarską. Opowie się jednocześnie po stronie sztuki zaangażowanej i w dystansie wobec wymogów bezpośredniego upolitycznienia i reprezentacji, jakie ten ruch stawiał często przed czarnymi artystami. Bowlinga trudno jednak oskarżyć o łączenie formalizmu i imperialistycznej reakcji. Świadomie uprawia on czystą abstrakcję jako osoba żyjąca pośmiertnym życiem własności. Obrazy-mapy są w związku z tym także odpowiedzią na zadawane sobie przez niego pytanie o to, jak czarny malarz ma uczynić własnym dziedzictwo awangardy, tak nierozzerwalnie związane z modernizmem, który dla jego wspólnoty oznacza przede wszystkim kolonialną przeszłość.

W jednym z esejów poświęconych tożsamości czarnych artystek i artystów, które w tym okresie regularnie pisze dla „Arts Magazine”, Bowling definiuje malarstwo jako pracę „na wskroś, poprzez i z kolorem w celu wydobycia na płótnie elokwencji farby”²⁶

. Nie idzie on zatem na żaden kompromis z reprezentacją. Krytyczny wymiar obrazów-map nie będzie związany z odwzorowaniem politycznej rzeczywistości ani z postawioną jej diagnozą. Dopiero konsekwentnie przeprowadzane zabiegi formalne, pozwalające Bowlingowi wypracować elokwentne medium farby, któremu obrazy-mapy stwarzają przestrzeń swobodnej wypowiedzi, umożliwiają mu podwójną operację

„zamieszkiwania i zrywania tej [transatlantyckiej] *episteme*”²⁷, która jest, jak już pisałam, zasadnicza również dla kronikarskiej praktyki Sharpe. Podejmowany przez autorkę problem języka, w którym można pisać historię zachodzących obiektywnie procesów wymazywania i abstrakcji bez ich powielania na płaszczyźnie metodologicznej, u Bowlinga nie tyle zostaje postawiony w ten sam sposób, ile ulega estetycznemu przesunięciu, stając się problemem medium malarskiego oraz jego zdolności do połączenia abstrakcyjnego formalizmu z kodowaniem w przestrzeni płótna śladów pamięci historycznej.

Elokwentne medium farby kształtuje zmaganie się języka historycznego doświadczenia z nienarracyjnym żywiołem abstrakcji, który zamieszkuje i z którym zrywa praktyka Bowlinga. Żywioł ten znajduje się na przedłużeniu *episteme* transatlantyckich przepływów, procesu abstrakcji historycznej, gdzie obieg kapitału dokonuje się w procesie dekodowania. Tę właśnie relację podkreślać będą krytycy abstrakcyjnego formalizmu, interpretując styl w kategoriach percepcyjnego ujednoczenia formy, które reprodukuje rynkowy imperializm narzucający globalną *episteme* ujednoczenia, wymazywania historycznego doświadczenia pokoleń brutalnie włączonych w kapitalistyczny obieg wartości. Bowling zajmuje wyraziście polemiczne stanowisko względem tych interpretacji i, mając jednocześnie świadomość ryzyka związanego z językiem malarskiej abstrakcji, walczy o możliwość eksploracji odcienia jako autonomicznego czynnika, czystej formy, której dystrybucja w przestrzeni płótna uwalnia się od zewnętrznych wymogów. Właściwy obrazom-mapom styl abstrakcji będzie jednak spekulatywny. Poddana procesowi oczyszczenia, forma malarska ma się z nich wyłonić także jako środek wyrazu doświadczenia historycznego. I to właśnie wrażliwość na możliwości medium oraz na relacje zachodzące w nim pomiędzy formalizmem a ekspresją pamięci, nie zaś wąsko pojęta tematyka handlu trójkątnego, zdecydowała o tym, że postanowiłam

przeanalizować obrazy-mapy w kontekście teoretycznych rozważań z części pierwszej tekstu.

W znakomitym studium poświęconym Bowlingowi Enwezor pisze na temat relacji szablonu i koloru:

Pracując z poznawczymi i reprezentacyjnymi wariacjami – pomiędzy przepływem i ruchem farby oraz zarysem formy – Bowling dokonał przekształcenia formalnych modeli modernistycznego malarstwa abstrakcyjnego w psychogeograficzne znaczące terenu²⁸.

Chciałabym poddać dalszej refleksji ten precyzyjny, wyczulony na żeglowanie znaczeń opis procesu, z którym mamy do czynienia w obrazach-mapach. Kontynuując przewodnie rozważania nad figurą przepływu, spróbuję zapytać o relację zachodzącą pomiędzy ruchem farby, zarysem formy i tworzeniem się w obrazach-mapach geografii pamięci, która mierzy się z wewnętrznymi sprzecznościami właściwymi doświadczeniu globalizacji.

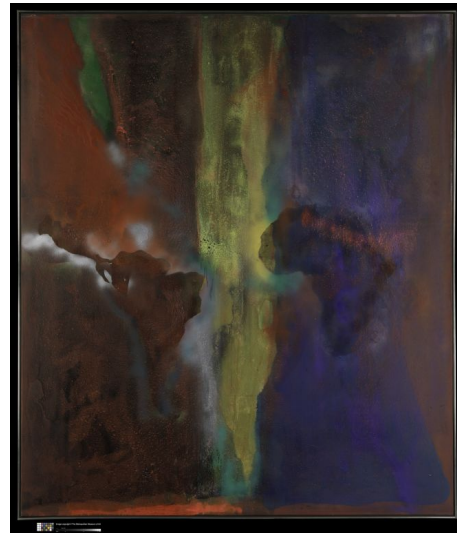
Podobnie jak Sharpe, Bowling, podróżujący całe życie pomiędzy Londynem i Nowym Jorkiem, zaczyna w obrazach-mapach pisać historię w przepływie, historię rozległą, w której łączą się ze sobą wątki oceaniczne i atmosferyczne, historia cyrkulacji kapitału i przeciwhistoria niesionych z jego prądem ludzi. Zestawiając z sobą Bowlinga, który mapuje oceany epoki postkolonialnej, i Josepha Conrada, kronikarza schyłku imperializmu, Enwezor pisze: „Różnica polega jednak na tym, że Bowling chce uwolnić terytorium od spekulatywnego realizmu dominacji i w ten sposób zdeterytorializować skolonizowaną przestrzeń”²⁹. Przepływy farby w obrazach-mapach chciałabym potraktować jako medium transatlantyckiej historii, którego elokwencja powstaje na gruncie wcześniejszej dekonstrukcji reprezentacyjnej przestrzeni mapy. Płótna takie jak *Penumbra*, *Dog Daze* czy *Marcia H Travels* to wielkoobszarowe powłoki koloru, w których zderzają się ze sobą wibrujące membrany ujednoczonych odcieni. Bowling świadomie

wykorzystuje potęgę formatu, który pozwala na swobodną dystrybucję odcienia i jego intensywną eksplorację w korelacji z powierzchnią. Obrazy-mapy tworzą olbrzymie, różniące się wewnątrznie nieprzerwane plamy o czasem rozrzedzonej (jak *Texas Louise*), czasem oleistej (*Night Journey, Polish Rebecca*) lub ziarnistej (*Dog Daze, Middle Passage*) konsystencji.

Penumbra to studium

z rozprzestrzeniania się butelkowej zieleni odkrywającej własną głębię w granacie. Odcienie przetaczają się w siebie olbrzymią falą. Różnica pomiędzy nimi jest jednocześnie głęboka i niemożliwa do przestrzennego uchwycenia, gdyż nie sposób wskazać wyraźnej granicy pomiędzy nimi. Zasięg plamy barwnej nadaje rytm jej przepływowi. Zupełnie inaczej jest z *Marcia H Travels*, gdzie skala nie zapewnia wewnętrznego spokoju kompozycji. Oparta jest ona

na silnym kontraście, który dotyczy nie tyle barwy, ile zajmowanej przez nią powierzchni. Bowling zderza ze sobą dwa odcienie czerwieni. Dysonans widoczny pomiędzy nimi wiąże się zatem nie z tonacją, ale z tym, w jakiej masie występują naprzeciwko siebie, i z wertykalną organizacją płótna, która wzmacnia wrażenie, że dwa olbrzymie bloki koloru są dla siebie nieprzeniknione. Przestrzenna dystrybucja łączy się tu nierozdzielnie z intensywnością nasycenia barwy. Faktura i przestrzenność to dwa czynniki, które znajdują się w obrazach-mapach w stanie ciągłej formalnej wymiany. Widać to świetnie także w *Dog Daze*, kolejnym płótnie z serii, które również operuje wielkimi powłokami ujednoliconego koloru. Kontrast zostaje tu wypowiedziany wprost na poziomie samego odcienia – wściekłego różu i kanarkowego



Frank Bowling, *Night Journey* (1969-70), Acrylic on canvas, 212,7 x 183,2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

© The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence

żółtego. Ich ranięca oczy jaskrawość dodatkowo podkreśla zderzenie. Z nasyceniem koloru w interesującą relację wchodzi przy tym rozrzedzona, lekko ziarnista faktura o niezwyklej przejrzystości. Bowling eksploruje rozciągłość barwy, wpływ, jaki ma na odcień gęstość jej przestrzennej dystrybucji. Zasięg nie przekłada się w *Dog Daze*, jak w przypadku *Marcia H Travels*, na wyższe nasycenie, lecz właśnie na klarowność, równomierną fakturę, która wywołuje wrażenie koloru o równej sile. Rozrzedzona faktura nie łagodzi bowiem kontrastu barw, ale wydobywa go, sprawiając, że jest rozprężony, zyskuje natarczywość upału.

Pisząc o zachowaniu się płaszczyzn koloru w obrazach-mapach, nawiązuję do języka braudelowskiej definicji koniunktury. Jak pisałam w pierwszej części tekstu, dekonstrukcyjna lektura kapitalizmu swój aparat pojęciowy czerpie z krytyki literatury i sztuki. Będę chciała wykazać, że dzieło Bowlinga stwarza możliwość jeszcze śmielszego przesunięcia w zakresie stosowanej metody umożliwiającej zrozumienie estetycznego, skomponowanego charakteru rynkowej konstrukcji. Strategia, jaką projekt ten przyjmuje w odniesieniu do dzieła Bowlinga, ma wymiar nie tyle interpretacyjny, ile metodologiczny. Chciałabym podjąć próbę wykorzystania ich abstrakcyjnego formalizmu jako alternatywnego medium analizy przepływów kapitału, zbadać i wykorzystać krytyczny potencjał abstrakcyjnej dystrybucji koloru oraz formalnej cyrkulacji odcieni jako estetycznego modelu form cyrkulacji cen.

Problematyka ta pojawia się także w uwagach Clementa Greenberga dotyczących relacji kształtu, płaszczyzny i płótna:

Jeśli malarz odwołuje się nadal do rzeczywistych obiektów, ich kształty zostają spłaszczone i rozprowadzone w gęstej, dwuwymiarowej atmosferze. Powstaje wibrujące napięcie spowodowane przez obiekty, które walczą o utrzymanie swojej

objętości pomimo tendencji rzeczywistej płaszczyzny płótna do tego, by utwierdzić swą materialną płaskość przez zmiążdżenie obiektów do postaci sylwetek³⁰.

Obrazy-mapy zajmują szczególną pozycję w batalii o abstrakcję w malarstwie, w której krytyczną oś stanowi pojęcie *c z y s t o ś c i* organizujące estetyczne dyskusje i praktyki artystyczne mierzące się z problemem abstrakcji. Dyskusja na temat estetycznej abstrakcji zazębia się przy tym interesująco z dyskusją na temat rynku finansowego wyłaniającego się w swojej dojrzałej postaci równoległe do stopniowo komplikujących się teorii estetycznej abstrakcji. Hegemonia rynkowa (w interpretacji neoklasycznej) i hegemonia abstrakcyjnego ekspresjonizmu – w obu przypadkach rządzi ta sama ekonomia obrazu, w której nadrzędną wartością jest *c z y s t o ś ć* będąca jednocześnie kategorią estetyczną i epistemologiczną.

Obrazy-mapy Bowlinga pełne są gwałtownych zjawisk pogodowych. Mamy tu na przykład *Polish Rebecca*, kompozycję rozszczepioną jarzącymi się neonowo błyskawicami, atmosferycznymi wyładowaniami koloru; oberwanie fuksjowego kontynentu–chmury na tle połączenia kanarkowego żaru, które tworzy atmosferę *Dog Daze*; kanarkowo-fuksjową zadymkę *Middle Passage* czy potężne obłoki kontynentów żeglujące po powierzchni *Bartica Born*, gdzieś pomiędzy odcieniem jutrzeńki i lawendy. Żywioty są dla Bowlinga matrycami rozprzestrzeniania się odcienia – jego formalizm przywłaszcza je sobie i swobodnie przetwarza w barwnym medium kompozycji.

Zabieg mapowania rzeczywistości wzorem pogody,



Frank Bowling, *Marcia H Travels* (1970), Acrylic on canvas, 282,5 x 541 cm. Dallas Museum of Art. Image courtesy Dallas Museum of Art
© Artists Rights Society (ARS), New York / DACS, London

przepływów mas powietrza łączy ze sobą Bowlinga i wspomnianego już w jego kontekście Turnera. Oto jak wiążą się z sobą statek, energia i pogoda w opowieści Michela Serres'a o Turnerze i Carnocie:

Wierzcie mi, statek podsumowuje zawsze doskonale aktualnie obowiązujące rozumienie przestrzeni i czasu – przestrzeni i czasu pracy w danym momencie historycznym. Stąd [u Turnera] Londyn i Tamiza, jak również silnik parowy.

Konflagracja dzieli zimne płótno na pół: część atmosferyczną i część odbitą w wodzie. Oś ryczącego ognia jest rzutowana na zieloną masę. Wspólny bilans: piec, woda, zimna i gorąca, materia w stanie fuzji, linia porzucona na korzyść przypadkowości materii, pozbawione określenia i statystycznie rozparcelowane. Po jednej stronie chmury lodowe, po drugiej chmury żaru. Carnot, niemal Maxwell, niemal Boltzmann. Turner zrozumiał i ujawnił nowy świat i nową materię, gdzie percepcja procesów stochastycznych zastępuje sztukę rysunku uchwytyjącego formy³¹.

Serres pisze o tym, jak nowoczesność uczy się pracy z żywiołem, który zostaje ujęty w kategoriach energetycznych, a więc jako immanentnie zdolny do pracy, którą wydobędzie zeń człowiek. Statek jest laboratorium, w którym dokonuje się ta transformacja. Ogień, woda, powietrze i drzemiąca w nich wszystkich energia – Serres opisuje rodzenie się nowej fizyki i jej rolę w procesie akumulacji kapitału. Jak pokazuje Baucom, nową postać energii tworzy już wtedy także rynek finansowy, który również będzie w coraz większej mierze wyjaśniany jako kompleks procesów stochastycznych, reprezentowanych następnie przez schematyczne diagramy. W podobny sposób, odmierzając ściśle dystans i relacje między powszechnością kategorii a historycznym konkretem, przygodnością i wyłaniającymi się z niej regułami, pisze Sharpe o atmosferze rasizmu, w której zachodzi proces

produkcji kapitalistycznej siły roboczej:

W Stanach Zjednoczonych niewolnictwo jest myślane jako jednorazowe, osobliwe wydarzenie, mimo że jego formy zmieniały się w czasie, również wtedy, gdy jego trwanie przedłużyło się poza rzekomą emancypację. Lecz niewolnictwo nie było osobliwe, było raczej osobliwością – zjawiskiem pogodowym typowym dla określonego okresu, pory roku, dnia czy określonego splotu okoliczności. Emancypacja nie była wyzwoleniem wolnego czarnego życia, przywiązuje nas bowiem nadal do tej osobliwości. Brutalność rasizmu nie była czymś osobliwym, tylko osobliwością wrogości wobec czarnych³²

We wszystkich tych wypadkach dokonuje się produkcja pewnej społecznej abstrakcji: Turner wytwarza na płótnie żywiołowe energie, Sharpe – osobliwości społecznego żywiołu, jakim jest kapitalistyczne niewolnictwo i jego niekończące się reperkusje, a Bowling – globalną powłokę, w której koniunktury nie zostają przedstawione, tylko leją się po powierzchni strumieniami koloru, wytwarzając własne asymetrie, relacje przestrzenne oparte na innych parametrach niż skwantyfikowane stosunki własności i relacje władzy. Bowling nie maluje koniunktur, tylko koniunkturami, właściwymi dla własnego medium regułami rozprzestrzeniania się cząsteczek abstrakcji.

Serres pisze dalej:

Materia nie pozostaje dłużej więźniarką diagramu. Ogień rozpuszcza ją, doprowadza do jej wibracji, oscylacji i drgań, każe eksplodować chmurę. Od Garrarda do Turnera, czyli od sieci powiązań do ryzykownej chmury. Nie sposób narysować konturu chmur, granicy tego, co aleatoryczne, gdzie cząsteczki drgają i rozpuszczają się, przynajmniej dla naszego wzroku. Tu nowy czas zostaje wypalony w piecu³³.

Przywołuje on znów obraz akrylowej powłoki kompozycji, która powstaje w wyniku utrzymywania przez artystę subtelnej

równowagi pomiędzy przypadkowością a konstrukcją.

Pogoda i kolor służą Bowlingowi jednocześnie jako narzędzia problematyzacji pamięci historycznej. To drugi moment pulsującej sekwencji odcienia, gdzie abstrakcyjne koniunktury przekształcają się w korzenie wygnania, wiecznej tułaczki, poliwalentnego ruchu pomiędzy kontynentami i znaczeniami. Tak zabarwioną atmosferę i przestrzeń rozpaczliwego, choć niepozbanionego nadziei spotkania podmiotki lirycznej *The Blue Clerk* z jej bogami-przodkami wytwarza Dionne Brand w przejmującym *Verso 55*, który cytuję tu za Sharpe:

Gdy przybyłam wreszcie do drzwi bez powrotu, był tam urzędnik, przewodnik, który był człowiekiem w swojej codzienności, idiotą albo oszustem. Lecz nawet jako człowiek w swojej codzienności, idiota albo oszust posiadał autorytet. Wycieńczony fiolet, wtrąca się księgowy. Tak, on był, mówi autor fioletowych pułapek. Z jakiegoś dziwnego powodu chciał mieć kontrolę nad opowieścią. Fioletowe kartoteki. Fioletowa chemia. Fioletowe namaszczenie. Był grudzień i mieliśmy butelkę rumu, jakiś odwieczny rytuał, który pamiętaliśmy znikąd i od nikogo. Szliśmy jak zwykle jedno za drugim. Zamek był olbrzymi i dostatni, w swoim czasie ważne przedsięwzięcie. Poszliśmy jak pielgrzymi. Byliście pielgrzymami. Byliśmy pielgrzymami. Najświętsi w życiu. Nasi bogowie – zamknięci w klatkach. Obudziliśmy ich i pozostawiliśmy tam, bo już ich nie potrzebowaliśmy. Nasi bogowie nie byli złymi bogami, więc zrozumieli. Leżeli po kątach, na rozpadających się podłogach, leżeli na swoich ścianach ze skór nego pyłu. Gdy weszliśmy, wstali, szczęśliwi na nasz widok. Nasz przewodnik powiedział, że to cela kobieca, a to męska. Chciałam udusić przewodnika, jakby był on tym pierwszym. Odebrało mi to siły³⁴.

Brand pokazuje zamknięte w klatkach systemy kodowania doświadczenia, które uosabiają bogowie. Kreśli przerażający obraz wycieńczonych cieni dawnych praktyk i organizowanych przez nie społeczeństw.

W tym samym duchu pisze narrator *Wszystko rozpada się*: „Zdawało się, że to sama dusza plemienia lamentuje nad wielkim złem, które już nadchodzi – nad swoją własną śmiercią”³⁵. Kolor pozwala pokazać ten proces rozpadu znaczeń, gdy powstaje widmowa przestrzeń, potworne archiwum-klatka, w której ścieli się fioletowa atmosfera; fiolet to zarówno abstrakcyjny, jak i konkretny ból tego archiwum, zarówno abstrakcyjna, jak i konkretna więź z przodkami, których uniosły kapitalistyczne degenealogie i którzy spotykają teraz kolejne pokolenia. *Verso 55* przepływa dalej w ten sposób:

A przecież bogowie obudzili się w celach i mieliśmy dla nich współczucie, afekt i miłość; cieszyli się z nas, z tego, że wciąż żyjemy. Tak, mówiliśmy, wciąż żyjemy. I wróciliśmy, by im podziękować. Życie wciąż, powiedzieli. Tak, wciąż żyjemy. I patrzyli na nas jak fiolet; wypijali nas jak herbaty fioleto. Powiedzieliśmy: tu jesteśmy. A oni na to: wciąż życie. Tak, tak, żyjemy, powiedzieliśmy. Tak cytrynowo, odpowiedzieli, tak niebiesko jak los. Wyciągnęliśmy z żył butelkę rumu i obmyliśmy ich twarze. Byliśmy pielgrzymami, a oni byli bogami. Zszywaliśmy bawełnianą nicią brzegi ich skóry. To mieliśmy ze sobą. Powiedzieli z zachwytem i podziwem: wciąż życie, jak wodór i tlen.

Staliśmy tam przez pewien nieskończony czas. Płakaliśmy, owszem, ale to nic w porównaniu³⁶.

Pomiędzy narratorką a jej przodkami pojawia się nić porozumienia, wspólnej historii utkanej z przepływających w atmosferze strużek koloru – cytrynowego i niebieskiego jak fortuna. Powstaje afektywna sieć doświadczenia, gdzie współistnieją obok siebie pokolenia uczestniczące w różnych momentach globalnego procesu akumulacji. Jest pomiędzy nimi cytrynowa i niebieska nić przetrwania na zawsze obciążonego utratą, przetrwania pomimo wszystko. Atmosfera pamięci, która zawisała, zakumulowała się niedostrzegalnie i wbrew przeszkodom

w zatęchłym powietrzu archiwów / lochów, a także w obrazach-mapach. Również u Bowlinga reprezentacja znika w i wypływa z powrotem spomiędzy fioletowych kartotek, za pośrednictwem fioletowej chemii i w rytuale fioletowego namaszczenia. Historia rozpada się w abstrakcji, by następnie wyłonić się przetworzona po drugiej stronie, wybuchnąć feerią odcieni, które przywołują bagaż doświadczenia malarza i jego wspólnoty. Kolory, zapachy, dotykane powierzchnie, smak herbaty i rumu – estetyczne bodźce, które prowokują monadyczne perspektywy, konkretne zmysłowe jakości stymulujące społeczne i prywatne konteksty wspomnień. Powstaje subtelna materia, atmosfera będąca zbiorowym tworem uformowanym ze śladów brutalnie zrywanej i niszczonej, lecz walczącej i odbudowującej się wciąż na nowo transatlantyckiej wspólnoty.

- 1 Ian Baucom, *The Spectres of the Atlantic. Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, Duke University Press, Durham 2005, s. 38.
- 2 Christina Sharpe, *In the Wake. On Blackness and Being*, Duke University Press, Durham 2016, s. 73.
- 3 Ibidem, s. 73–74.
- 4 Ian Baucom, *The Spectres of the Atlantic...*, s. 7.
- 5 Ibidem, s. 7.
- 6 André Gunder Frank, *World Accumulation 1492–1798*, Palgrave Macmillan, London 2008, s. 120–121. Frank parafrazuje tutaj fragment książki Richarda Sheridana *The Development of the Plantations to 1750: An Era of West Indian Prosperity, 1710–1771*, Caribbean University Press, Barbados 1970, s. 41, 101.
- 7 Marcus Rediker, *The Slave Ship. A Human History*, Penguin Books, New York 2008, s. 106.
- 8 Ian Baucom, *The Spectres of the Atlantic...*, s. 56.
- 9 Ibidem, s. 112.

- 10 Ibidem, s. 71.
- 11 Beverly Best, *Marx and the Dynamic of Capital Formation. An Aesthetics of the Political* Palgrave Macmillan, London 2010, s. 79.
- 12 Gayatri Chakravorty Spivak, *Speculations on reading Marx: after reading Derrida*, w: *Post-structuralism and the Question of History*, red. D. Attridge, G. Bennington, R. Young, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 32. Cytowany fragment pochodzi z: Karl Marx, *Grundrisse. Introduction to the Critique of Political Economy*, przeł. M. Nicolaus, Random House, New York 1993, s. 133–134.
- 13 Ibidem, s. 33.
- 14 Marcus Rediker, *The Slave Ship...*, s. 4.
- 15 Fernand Braudel, *Czas świata. Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm. XV–XVIII wiek*, przeł. J. i J. Strzeleccy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 31.
- 16 Ibidem, s. 69.
- 17 Gayatri Chakravorty Spivak, *Speculations on reading Marx: after reading Derrida...*, s. 50.
- 18 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. I, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 281.
- 19 Susan Buck-Morss, *Envisioning Capital: Political Economy on Display*, „Critical Inquiry” 1995, t. 21, nr 2, s. 452.
- 20 Christina Sharpe, *In the Wake...*, s. 18.
- 21 Ibidem, s. 18.
- 22 Frank Bowling, *Selected Writings: 1969–1993*, w: *Frank Bowling. Mappa Mundi*, red. O. Enwezor, Prestel, München–London–New York 2017, s. 199.
- 23 Okwui Enwezor, *Mappa Mundi: Frank Bowling’s Cognitive Abstraction*, w: *Frank Bowling. Mappa Mundi...*, s. 17.
- 24 Ibidem, s. 37.
- 25 Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge 1991, s. XX.
- 26 Frank Bowling, *Selected Writings: 1969–1993...*, s. 212.

- 27 Christina Sharpe, *In the Wake...*, s. 18.
- 28 Okwui Enwezor, *Mappa Mundi. Frank Bowling's Cognitive Abstraction...*, s. 37–38.
- 29 Ibidem, s. 37.
- 30 Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoön*, w: idem, *The Collected Essays and Criticism, vol. I. Perceptions and Judgments, 1939–1944*, red. J. O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago and London 1986, s. 35.
- 31 Michel Serres, *Hermes. Literature, Science, Philosophy*, red. J.V. Harari, D. Bell, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1982, s. 58.
- 32 Christina Sharpe, *In the Wake...*, s. 106.
- 33 Michel Serres, *Hermes...*, s. 58.
- 34 Dionne Brand, *The Blue Clerk. Ars Poetica in 59 Versos*, Duke University Press, Durham–London 2018, s. 224, w: Christina Sharpe, *In the Wake...*, s. 17.
- 35 Chinua Achebe, *Wszystko rozpada się*, przeł. J. Kozak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009, s. 170.
- 36 Dionne Brand, *The Blue Clerk*, s. 224, w: Christina Sharpe, *In the Wake...*, s. 17.

Bibliografia

Achebe, Chinua. *Wszystko rozpada się*. Translated by J. Kozak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.

Baucom, Ian. *The Spectres of the Atlantic. Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*. Durham: Duke University Press, 2005.

Best, Beverly. *Marx and the Dynamic of Capital Formation. An Aesthetics of the Political*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

Bowling, Frank. „Selected Writings: 1969-1993”. In Frank Bowling. *Mappa Mundi*. Edited by O. Enwezor. Munich, London, New York: Prestel, 2017.

Braudel, Fernand. *Czas świata. Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV-XVIII wiek*. Translated by J. i J. Strzeleccy, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2019.

Buck-Morss, Susan. „Envisioning Capital: Political Economy on Display”. *Critical Inquiry*, vol. 21/2, 1995.

Enwezor, Okwui. „Mappa Mundi: Frank Bowling's Cognitive Abstraction”. In Frank Bowling. *Mappa Mundi*, Translated by O. Enwezor. Munich, London, New York: Prestel, 2017.

Foucault, Michel. „Nietzsche, la généalogie, l'histoire”. In *L'hommage a Jean Hyppolite*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

Greenberg, Clement. „Towards a Newer Laocoön”. In Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol. I. Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Edited by J. O'Brian, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

Gunder, Frank Andre. *World Accumulation 1492-1798*. London: Palgrave Macmillan, 2008.

Mercer, Kobena. „Introduction”, red. K. Mercer, *Discrepant Abstraction*,

London: Institute of International Visual Arts, Cambridge: MIT Press, 2006.

Idem. „Black Atlantic Abstraction: Aubrey Williams and Frank Bowling”. In *Discrepant Abstraction*. Edited by K. Mercer. London: Institute of International Visual Arts, Cambridge: MIT Press, 2006.

Rediker, Marcus. *The Slave Ship. A Human History*. New York: Penguin Books, 2008.

Serres, Miche. *Hermes. Literature, Science, Philosophy*. Edited by J.V. Harari, D. Bell. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1982.

Sharpe, Christina. *In the Wake. On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016.

Spivak, Gayatri Chakravorty. „Speculations on reading Marx: after reading Derrida”. In *Post-structuralism and the Question of History*. Edited by D. Attridge, G. Bennington, R. Young, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Tufte, Edward R. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire: Graphics Press, 2001.

Wallerstein, Immanuel. *The Modern World-System II, Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600-1750*. Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, 2011.

Idem. *The Modern World-System III. The Second Era of Great Expansion of Capitalist World Economy 1730-1840*. Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, 2011.