

Teksty Drugie
2011, 6, s. 75-89



„... éblouissement...”

Andrzej Turowski

Andrzej TUROWSKI

„...éblouissement...”

Otwierając moim referatem konferencję poświęconą awangardzie, a właściwie awangardowym dyskursom związanym ze sztuką niską i wysoką, górą i dołem – można by powiedzieć: hermetycznemu powiązaniu tego, co na górze, z tym, co na dole – chciałbym zatrzymać się nad problematyką awangardowego oka, a właściwie radykalnego oka, ponieważ słowem radykalny, zastępuję zazwyczaj słowo awangardowy. Pominę, dobrze państwu znaną, całą problematykę historycznie zakorzenioną i politycznie zdekonstruowaną dotyczącą opozycji między artystyczną autonomią i kulturą masową, a także związany z nią proces postmodernistycznej krytyki i dokonanych w niej sztucznych podziałów i klasyfikacji. Chcę, aby mówiąc o modernizmie traktować go otwarcie i dynamicznie (kiedyś powiedzielibyśmy – dialektycznie), czyli używając coraz popularniejszego dzisiaj określenia: wernakularnie. Chodzi o to – jak pisała Miriam Bratu Hansen – aby zjawiska, które występują w modernizmie łączyć „z ciągłą cyrkulacją, mieszaniami się i przekładalnością”¹. Toteż odwołując się nawet z pewną przesadą do przykładów z historii polskiej awangardy umieszczam je na przekątnej modernistycznej globalności, naruszając w ten sposób chronologię współzależności i porównywalności, geografie odległości i odrębności, aby poszukiwać w tym rozproszeniu pewnych skupisk czy zagęszczeń problemów związanych z konstrukcją obrazowej reprezentacji (i symulacji) oraz zmysłowej ekspresji (i racjonalizacji). Innymi słowy – modernistycznej obecności. W tym sensie chcę mówić o niektórych technologiach i ideologiach nowoczesnego (radykalnego) widzenia. Widzenia, w którym już w połowie XIX wieku załamuje się geometryczna konstrukcja przestrzeni (*con-*

¹ M. Bratu Hansen *The Mass Production of the Senses. Classical Cinema as Vernacular Modernism*, „Modernism/Modernity” 1999 vol. 6 no 2.

struzione legittima), a fizjologia oka określa cielesność widzialności. Miejsce teatralnej *camera obscura* zajmuje panoramiczne widowisko, a instrumentem optycznej bezpośredniości staje się stereoskop.

Wprowadzając jako kluczowe dla moich dalszych rozważań pojęcie widowiska (różne od spektaklu), mam na myśli związek tego słowa w języku polskim z intensywnością wzrokowego postrzegania i cielesnego zaangażowania, a także z tradycją jego używania w kontekście przedstawień (performance'ów) masowych i popularnych. Widowisko dzieje się w przestrzeni publicznej i zazwyczaj jest zaczynem zmiany (transformacja jest w nim ukryta, tak jak transgresja w *sacrum*). W widowisku krzyżują się kultura niska z wysoką, indywidualna ekspresja ze społecznym działaniem. Jest się w nim widzem i uczestnikiem, obserwatorem i obserwowanym. W widowisku spotyka się ludyczna ironia i śmiech z poczuciem grozy i dramatu. Widowisko potrafi bawić dziwaczością, zaspakajając jednocześnie potrzebę poznania inności.

Widowiskowy był polski futuro-dadaizm. Obarczony dwuznacznością nie dopuszczał do ukształtowania się jakiegokolwiek jednorodności stylistycznej i morfologicznej, przybierając formę foralną i jarmarczną zarazem. Z tego też powodu okazał się najbardziej istotnym elementem awangardowej antyszuki i ludycznego smaku. „Kubizm, ekspresjonizm, prymitywizm, dadaizm przelicytowały wszystkie «izmy». Pozostał jeszcze nie wyzyskany jako prąd w sztuce jedynie onanizm” – pisano w manifestie *W sprawie poezji futurystycznej*.

Sztuka nasza – czytamy dalej – nie jest ani odzwierciedleniem i anatomią duszy (psychologia), ani wyrazem naszych dążeń ku zaświatom Boga (religia), ani roztrząsaniem odwiecznych problemów (filozofia)... Dzieło sztuki jest ekstraktem. Rozpuszczone w szklanecie dnia powszedniego, powinno ją całą zabarwić na swój kolor.²

Polscy futuro-dadaści buntowali się przeciwko sztuce w imię nieartystycznej codzienności, a uważając się za zwiasunów rewolucji obyczajowej, kierowali swą krytykę przeciwko mitowi sztuki. Widowisko miało rozbijać wyobrażenia o sztuce, jako sferze „trwałych” wartości świata mieszczańskiego. Miało kierować się przeciwko percepcji estetycznej utożsamianej z jednostronnym aktem kontemplacji, przeciwko instytucjom artystycznym sakralizującym artystę i jego produkty, przeciwko pojęciu twórcy poświęcającego życie dla artystycznej misji. „Sztuka musi być niespodziana, wszechprzenikająca i z nóg wałaca” – czytamy w manifestie Jasińskiego *Do narodu polskiego, manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*. I dalej:

Człowiek współczesny przestał się już dawno wzruszać i spodziewać. Kodeksy prawne unormowały i poklasyfikowały raz na zawsze wszystkie niespodzianki. Życie, które tym różni się od nowoczesnej maszyny, że dopuszcza bajeczne nieprzewidywalności, coraz mniej

² B. Jasiński *W sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, red. Z. Jarośniński, H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 19.

poczyna się od niej różnić... Wszelkie logiczne możliwości wyczerpały się do ostatniej. Następuje moment wiecznego przeżuwania w kółko aż do utraty przytomności. Życie stało się w swej logice upiorne i nielogiczne. My, futuryści, chcemy wskazać wam furtkę z tego getta logiczności. Człowiek przestał się cieszyć, ponieważ przestał się spodziewać. Jedynie życie pojęte, jako balet możliwości i niespodzianek, może mu jego radość powrócić. W diabelskim kole rzeczy, które same przez się rozumieją, zrozumieliśmy, że nic się przez się nie rozumie i że poza tą jedną logiką istnieje jeszcze całe morze nielogiczności... Potop cudowności i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka – tłumem. Każdy może być artystą. Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność... Scena się przekreśla...³

Drugim kluczowym zjawiskiem, do którego będę chciał się odnieść, jest wynalezienie i rozpowszechnienie stereoskopu. Ten aparat optyczny podobnie jak widowisko podważył perspektywiczną relację między patrzącym a przedmiotem. Funkcjonowanie stereoskopu zakładało nieobecność jakiegokolwiek mediacji między okiem i obrazem. Powiedziałbym chętnie: stereoskop proponował „widzenie bezpośrednie” jakże bliskie idei komunikacji pozasystemowej, o której w odniesieniu do awangardy tak wiele kiedyś pisałem. W stereoskopowej technice patrzenia nie jest możliwa perspektywa. Bryła i przestrzeń zostają skonkretyzowane w wyniku fizjologicznego procesu nakładania się dwóch obrazów w binokularnej percepcji. Oko patrzącego opuszcza abstrakcyjny schemat widzenia monokularnego i umiejscawia się w ruchomym, fizjologicznie i psychologicznie zindywidualizowanym ciele. Ten fakt, dotyczący jednocześnie zmiany wrażliwości wzrokowej, miał różne implikacje w dziedzinie odkryć naukowych. Coraz liczniejsza, popularna publiczność XIX-wiecznego widowiska odnosiła się odtąd nie tylko do obserwowanej akcji, lecz także do tego, co można by nazwać samym efektem widzialności uzyskiwanym dzięki aparatom optycznym.

Stereoskop wynaleziony w latach 30. XIX wieku zaczął się cieszyć powszechnym zainteresowaniem od połowy stulecia. W 1851 roku został pokazany na londyńskiej Wystawie Światowej, a dziesięć lat później została opatentowana popularna przeglądarka obrazów stereoskopowych. Od momentu zastosowania do stereoskopu fotografii i wykorzystania dwuogniskowego aparatu do zdjęć, przenośne stereoskopy znalazły się w szerokim użyciu. Jako aparaty optyczne na nowo racjonalizowały prawa dwuocznego widzenia, stając się równocześnie rodzajem intelektualnej zabawki wizualnej. Można było czytać o nich w wielu powieściach obyczajowych, a z prasy dowiadywać się o wzrastającym zainteresowaniu tym wynalazkiem. Gwałtownie rosła produkcja klisz stereoskopowych, pojawiły się kluby fanatyków i kolekcjonerzy. W końcu wieku stereoskop przystosowany do jednoczesnego oglądania obrazów przez kilkanaście osób pod nazwą Kaiser-Panorama, a w Polsce – fotoplastykonu (lub „widowni optycznych”) pobudzał masową wyobraźnię najpierw podczas przedstawień jarmarcznych (Glas-Stereogramm-Salon Aloisa Polanecky’ego, 1866), później w specjalnych salach widowiskowych (Au-

³ B. Jasiński *Do narodu polskiego, manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*...

gust Fuhrmann, 1880). Odtąd stereoskop-fotoplastykon miał pełnić rolę edukacyjną i dostarczać rozrywki. W Warszawie na początku XX wieku obok stałych placówek funkcjonowały jeszcze przenośne aparaty stereoskopowe, które razem z „hecami jarmarcznymi”, czyli pokazami iluzjonistów, magików i gabinetami dziwów natury, cieszyły się dużym zainteresowaniem na Bielanach i Polach Mokotowskich. Oczywiście od drugiej dekady XX wieku fotoplastykon przegrywał z filmem, niemniej aż po lata pięćdziesiąte XX wieku pełnił jeszcze skuteczną rolę biedniejszej konkurencji.

Władysław Strzemiński, prekursor polskiej awangardy, był zainteresowany wizją stereoskopową, a i fotoplastykon nie był mu obcy. Począwszy od lat 30. Strzemiński wiązał powtarzające się na powierzchni płótna rytmy kubizmu i – jak pisał – „tendencji z niego się wywodzących” z opisaną pierwszy raz w kategoriach fizjologicznych zasadą widzenia i dynamiką oka.

Ruch oka – pisał Strzemiński – charakter linii rysowanej przesuwającym się spojrzeniem wchodzi, jako jeden z głównych składników nowej zawartości wzrokowej. O ile widzenie kubistyczne miało za zadanie przewyciężenie izolacji przedmiotów lokalnych, o tyle w nowym widzeniu znaczeniem jest przewyciężenie izolacji i odrębności pierwiastków formy i stopienie ich w całość optycznie jednolitą, a ciągle zmienny... ruch oka, ślad ślizgającego się spojrzenia, biologiczna linia kurczących się i rozprężających mięśni wiąże się z kształtem pierwiastków formy widzianej w naturze, tworząc wspólny rytm formy. Ten rytm jest w dużej mierze rytmem autonomicznych ruchów wynikających z układu nerwowo-mięśniowego. Jest rytmem fizjologii, wiążącej zawartość poszczególnych spojrzeń. Ten rytm opadającej i wznoszącej się linii pulsującego tętna i ruchu wynikającego z indywidualnej i biologicznej reakcji mięśni – podporządkowuje sobie zawartość wzrokową poszczególnych spojrzeń – przekształca ją, tworząc ciągle zmienny rytm nieregularnej symetrii.⁴

Uświadomienie sobie faktu, że percepcja wizualna jest nierozłącznie związana z ruchem mięśni oka i fizycznym wysiłkiem koncentracji przy szeroko otwartych powiekach, doprowadziło już dużo wcześniej do ścisłych związków biologii i psychologii w XIX-wiecznych badaniach nad optyką.

Fizjologia oka w koncepcji Strzemińskiego miała więc swoje historyczne źródła w nowoczesnej koncepcji wzroku. Przełomem było zerwanie ze statycznym widzeniem perspektywicznym opartym na geometrii euklidesowej i odwołanie się do dwuocnej, ruchomej obserwacji otoczenia. Nie była to zmiana czysto techniczna. Wynikała ona, zdaniem Strzemińskiego, z nowego usytuowania obserwatora w świecie i wprowadzeniem oka do ciała. Zamiast „zewnątrznych”, przedstawiających bądź kontemplujących świat podmiotów, twierdził artysta, mamy w epoce współczesnej do czynienia z pewną jednością podmiotowo-przedmiotową oka i ciała w świecie jednorodnej materii. „Jeśli uznajemy – pisał Strzemiński – że jesteśmy ciałem, musimy oprzeć naszą świadomość widzenia o wszelkie zaobserwowane fakty materialnego procesu widzenia”. Wewnętrzny, materialny i ludzki punkt widze-

⁴ W. Strzemiński *Teoria widzenia* (1958), przedm. J. Przyboś, oprac. graf. S. Fijałkowski, S. Wegner, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

nia sprawia, że świat nieoddzielony od niego, „współżyjący w rytmicznych pulsach”, poddaje się kształtowaniu, a pasywna rola podmiotu zostaje zastąpiona konstrukcyjną aktywnością twórcy.

Konsekwencji stwierdzeń autora teorii widzenia możemy poszukiwać na dwóch poziomach: bądź w modernistycznej, sytuującej się często na granicy solipsyzmu, utopii podmiotu konstruującego świat, bądź w samej koncepcji oka i strukturze obrazów realizowanych przez artystę. Ta druga tendencja doszła do głosu w *Pejzażach morskich* Strzeмиńskiego, wykazujących wyraźne pokrewieństwa z wizją stereoskopową. Odrzucona przez Strzeмиńskiego w unizmie perspektywa i przyjęta w konsekwencji dynamika empirycznego, dwuocznego widzenia, determinowały nową strukturalizację prac opartą na zasadzie repetycji i nakładania się linii konturowych i barwnych plam. Częściowe przesunięcie, częściowe pokrywanie się partii obrazów widzianych lewym i prawym okiem w stereoskopie i pejzażach morskich powodowało zjawisko niemal sensualnej materializacji formy. Nieprzypadkowo realizował artysta tę koncepcję sztuki nie w abstrakcji, która miała być eksperymentem formalnym, lecz malarstwie pejzażowym, w jego szerokich planach przestrzennych sięgających horyzontu, tych – jak mawiał – „wizualizacjach rzeczywistości”, spowinowaconych z panoramami. Szczególne też znaczenie będą miały używane od lat 40. kalki.

Aby zrozumieć ten proces i jego powiązania, wróćmy jeszcze do początków modernistycznego oka, a przede wszystkim malarstwa pejzażowego i solarystycznego Williama Turnera, gdzie zapewne po raz pierwszy doszła do głosu świadomość nieadekwatności konwencjonalnych środków przedstawiania, czyli perspektywy linearnej, do wyrażenia halucynacyjnego pejzażu wynikającego z nowego doświadczenia wizualnego (obserwatora). A jednocześnie pojawił się problem widzenia bezpośredniego, zapowiadającego na gruncie sztuki optyczną strukturę stereoskopu. Turner rozpoczął malarstwo widowiskowe w sensie nowożytnym. Gdy Fridrich malował jeszcze spektakl natury, Turner swoim malarstwem uczestniczył w widowisku. Poszukując wydarzeń dramatycznych prefigurował współczesnego fotografa agencyjnego, który niezwykłością scen reportażu próbuje zainteresować widza (*Pożar Parlamentu*, 1834). Wprowadzał w przestrzeń swych obrazów takich samych jak on uczestników wydarzenia, z którymi wspólnie i z fascynacją obserwowali dziejące się wokół nich widowisko. Takim spektakularnym przedmiotem obserwacji było w szczególności słońce. I jeżeli w całej tradycji kultury zachodniej mity solarystyczne odgrywały kluczową rolę, to w pierwszych dekadach XIX wieku zainteresowanie słońcem skupiło się na fascynacji optycznym zjawiskiem powodowanym jego światłem, żarem i blaskiem. Wspólne wśród wszystkich grup społecznych było wpatrywanie się w słońce, aby z zauroczeniem poddawać się przeżywaniu osobliwości przyrody lub z dociekliwością poznawać prawa barwy i optyki. Obserwowanie słońca, percepcja jego światła w równym stopniu przyciągała uwagę masowego obserwatora, co była przedmiotem eksperymentów badaczy i artystów. Wpatrując się w słońce jedni i drudzy tracili wzrok, co jednak nie przeszkadzało im trwać w zachwycie. Konstrukcja widowiska słonecznego oparta była

na zjawisku *éblouissement*, słowie wymagającym w języku polskim wyjaśnienia. Tłumacząc słownikowo, *éblouissement* jest powiązane ze światłem i oznacza zarówno oślepienie, jak i oślepianie. Dotyczy percepcji światła, którego źródło swoim blaskiem, gwałtownością, intensywnością fascynuje, a zarazem rodzi fizyczny ból oczu i ciała, psychiczny wstręt, jest nie do zniesienia. Jako zjawisko niewyraźne wznieca uczucie wzniosłości, a oślepiając, prowadzi ku ciemności. Widowisku słońca odpowiadało widowisko nocy, malarstwu solarystycznemu – nokturny.

To w pracach Turnera percepcyjny proces *éblouissement* stawał się przedmiotem studiów, a wraz z nim rozpoczynał się cerebralny stosunek do słońca, jako tematu malarskiego. Oko zostało skonfrontowane bezpośrednio ze słońcem: zlewało się z nim, tworząc nierozdzielalną całość. Patrzenie w słońce oślepiało i nie było w nim nic do zobaczenia poza samym widzeniem, zaś samo widzenie to seria powidokowych, oślepiających iluminacji. Widowisko widzialności. Idea powidoków powróciła w niemal o sto lat późniejszej w twórczości Strzemińskiego. Najlepszym jej wyrazem była seria płócien nazywanych solarystycznymi, realizujących radykalną utopię modernistycznej wizji światła. Strzemiński malował słońce. Obrazy te są jak perturbacje kolorów, jak niezastylę, trwające w szalonym pędzie eksplozje – pisał o nich Julian Przyboś we wstępie do *Teorii widzenia*⁵. Strzemiński malował w nich nie widok słońca, lecz jego powidok, dawał kolor wnętrza oka, które spojrzało w słońce. W ten sposób, dodawał przyjaciel artysty, marzenie malarzy uczynił Strzemiński rozumnym. Spojrzenie w słońce w paradoksalnej twórczości Strzemińskiego było, jak u Turnera, pragnieniem dotarcia do absolutu widzenia za cenę wykroczenia poza widzialność w oślepieniu oka światłem. W tym też sensie Strzemiński okazywał się ostatnim spadkobiercą platońskiego heliocentryzmu, a zarazem modernizmu, który niewidzialną Ideę wiązał z najwyższą władzą świadomości – oka konceptualnego spoglądającego we własne oślepienie. Jednakże właśnie tutaj rysowało się w twórczości Strzemińskiego zasadnicze pęknięcie, niepozwalające mu kontynuować słonecznego widowiska. Bo trzeba podkreślić, że ideę powidoków artysta dopowiedział nie w płótnach solarystycznych, lecz w mrocznym cyklu fotomontaży *Moim przyjaciółom Żydom*. Były to powracające przy otwartych oczach klisze pamięci, widziane bezpośrednio, bo wywiedzione z własnych rysunków wojennych i fotograficznych dokumentów Zagłady. Były to dramatyczne nokturny malarza słońca. *Éblouissement*, które obróciło się w ciemność. Nokturn modernisty.

Nokturn to widowisko nocy i ciemności, to sztuka rozgrywająca się na granicy widzialności, to próba transgresyjnego spojrzenia tam, gdzie nie można widzieć. Lub inaczej: nokturn to negatywne doświadczenie światła, które oślepia – nauka fizjologia widzenia, które zamyka się w sobie samym, ostateczna postać pierwotnego absolutu jasności, a także gnostyczna ontologia ciemności, wyrażająca prawdę o świecie, w którym światło zostało zniewolone przez ciemność. Królestwo nocy. A zarazem świat symbolistów i surrealistów, o czym pisał Albert Aurier w 1891

⁵ J. Przyboś *Wstęp*, do: W. Strzemiński *Teorie widzenia*.

roku, powołując się na Swedenborga: „Dzisiejszej nocy oczy mego wewnętrznego ja były otwarte: stały się zdolne do patrzenia w niebo, w świat idei i piekło!... A czyż nie jest to wstępna, niezbędna inicjacja, której musi doznać prawdziwy artysta, pełny artysta?”.

Problem pojawił się jednak wcześniej wraz z teorią kolorów Goethego (1810) oraz malowaniem przez Turnera również nocy oprócz słońca (1828, 1837). Podważenie przez Goethego koncepcji optycznej Newtona, opartej na pryzmatycznym rozłożeniu promienia i syntezy barwnej w bieli, pozwoliło poecie uznać obok bieli i światła właśnie czerń i ciemność za konieczny biegun konstrukcji świata widzialnego. Odtąd noc, tajemnicza niewidzialność, stała się elementem konstytutywnym widzialności. Turner inspirowany ideą Goethego, malując *Regulusa*, któremu obcięto powieki i zmuszono do patrzenia wprost na słońce, malował destrukcję wzroku i tajemnicę olśnienia, malował historię osłepienia, historię ostatecznej ciemności. Fizjologia powidoku (*l'image résiduel*), obrazu widzianego przy zamkniętych oczach, czyli koloru pamięci i ciemności, odpowiadała tajemnicy nocnego nastroju, zjawiskowości marzenia i snu, nieuchwytności pojęć poprzedzających formę. Romantyczny w swych źródłach nokturn, w którym zacierały się formy, a przedmioty zlewały z tłem, był dekompozycją obrazu, manifestacją skierowaną przeciwko porządkowi widzenia. Absolutną granicą malarstwa nocy zapoczątkowaną przez osłepienie słońcem Turnera, doświadczaną w nokturnach przez Caspara Fridricha, Jamesa Whistlera, Van Gogha, Arnolda Schönberga, będzie *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, a może i czarny monochrom Ad Reinhardta. Nieskończoność bieli i ciemność czerni bezprzedmiotowego świata były ekwiwalentem symbolicznego milczenia, niewyraźności dyskursu, a zarazem pojęciowej pełni, gdzie idee nie potrzebują słów, a język bezpośrednio przekazywanych emocji odrywa się od swego materialnego zakorzenienia. W milczeniu nocy brzmi inny język, ten, który dotyka pierwotnej pustki i bezforemności. Paradoksem jest więc mówić w świetle dnia o myśli, której korzenie wyrastają z bezdennej ciemności, myśli wydobywającej się z doświadczenia wewnętrznego, które osiągając kres możliwego „łączyło przedmiot z podmiotem będąc, jako podmiot nie-wiedzą, a jako przedmiot – nieznanym”⁶. Teologia nieznanego, powie Georges Bataille, jest domeną nocy wypowiedzianą w *Tomaszu Mrocznym* (*Thomas l'Obscur*) przez Maurice'a Blanchota:

Wkrótce noc wydała mu się bardziej posępna, straszliwsza niż jakakolwiek inna noc, jakby naprawdę zrodziła ją zraniona myśl, która zaprzestała myślenia, myśl ironicznie pojmowana, jako przedmiot przez coś innego niż myśl. Była to sama noc. Zatapiały go obrazy przesadzające o jej mroku (a ciało przeobrażone w demoniczny umysł starało się je sobie wyobrazić). Nie widział nic i daleki od uczucia przygnębienia, ową nieobecność obrazu przetwarzał w kulminację własnego spojrzenia. Jego oko, bezużyteczne, nabierało ogromnych rozmiarów, rozrastało się niepomierne i, rozpościerało się na horyzoncie,

⁶ G. Bataille *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedeman, wstęp K. Matuszewski, KR, Warszawa 1998, s. 61.

pozwalalo wnikać nocy w sam swój środek i przyjąć od niej światło (by utworzyć w sobie tęczę). Dzięki tej pustce spojrzenie i przedmiot spojrzenia stopiły się w jedno. Oko, które nic nie widziało, nie tylko coś łowiło, ale łowiło też samą przyczynę swego widzenia... Jego własne spojrzenie wnikało weń pod postacią obrazu, aż do chwili, gdy objawiało śmierć wszelkiego obrazu.⁷

Widowisko ciemności – możemy teraz powiedzieć – jest widowiskiem śmierci. Tak było przynajmniej w sztuce Tadeusza Kantora.

Teatr Śmierci rozpoczął, jak mawiał artysta, „najbardziej w [jego] życiu ryzykowny i desperacki manewr”. Proces, którego „ofiara stanę się ja sam”, proces odbudowywania symbolicznych podstaw jasności i ciemności, odwracalności życia i śmierci, gry realności z iluzją, obecności z brakiem. Rozpoczął go Kantor rytuałem powtarzania, swoistym powidokiem, który odpowiadał aktowi inicjacji znoszącemu opozycję góry i dołu.

Tą metafizyczną stroną iluzji – pisał – niezauważoną dotychczas, jest POWTÓRZENIE. Niemal rytuał. Atawistyczny gest człowieka, który u progu swojej historii zapragnął się potwierdzić. Zrobić coś po raz drugi, w sposób sztuczny, „na swój własny rachunek” – ludzki, powtórzyć coś, co już raz zostało stworzone – przez bogów, narazić się na ich zazdrość i zemstę, podjąć ryzyko, iść na spotkanie oczekującej klęski, wiedząc dobrze, że będą to dzieła daremne, bez widoków na przyszłość, „na jeden raz”, pozbawione owego świetnego witalnego sensu i skuteczności życiowej, ATRAPY. Rytuał jakby po drugiej stronie życia, wmieszany w układy ze śmiercią.⁸

W wyobraźni Kantora doświadczenie historyczne śmierci było początkowo konkretyzowane obrazem Wojny i Zagłady. Śmierci, którą dzieliła od życia realność czasu nieistniejącego. Sytuacja uległa zmianie wraz ze zmianą czasu, wraz z pojawieniem się w twórczości Kantora „czasu przeszłego złożonego”, wprowadzającego do dyskursu współczesność artysty. Teraz śmierć wylaniająca się z nieobecności krążyła wśród „przedmiotów najniższej rangi”, na granicy rzeczywistości, w konfrontacji z obecnością. Najpierw była zjawą przychodzącą z innej strony, manekinem – imitacją życia, Obcym. Potem zbliżyła się ku autorowi, który rozpoznawał ją w swym cieniu, nieostrym odbiciu, woskowym *alter-ego*. Wreszcie, pozostając „pulsą wspomnienia”, zawładnęła życiem, stając się Tym Samym z Artystą. W wyciskającym łyż widowisku Kantora jarmarczna figura śmierci zjawiała się coraz częściej. Ta postać tragiczna, pisał artysta,

wznosiła swe nędzne resztki na wyżyny patosu. Szydercza, clownowska, clownowskim śmiechem zamiatła wszystko, co mierne i małe. Powoli stawała się moją współniczką. Prowadziła mnie swoimi drogami. Z twarzą piękną, kamienną i milczącą jak wieczność stała za kulisami. Spokojna i pewna swych uroków. Patrzyłem w zachwycie na jej działanie, jak na scenie życia w jakimś oszalałym, oburzającym i wspaniałym rozpadzie swej

⁷ M. Blanchot *Tomasz Mroczny, Szaleństwo dnia*, przeł. A. Wasilewska, A. Sosnowski, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 13.

⁸ T. Kantor *Wielopole, Wielopole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 13.

codzienności bezwstydnie odkrywała swoją na dnie ukrytą prawdę. To była Jej prawda. Wielka, nie do zniesienia. Przez płacz, łzy rozpaczy, uniesienia i przez śmiech.⁹

W widowisku Kantora, jak niegdyś u Bataille’a, brak jest nadmiarem, ciemność ponurą słonecznością, śmierć obliczem życia. Oko przyzwyczajone patrzeć wysoko ku górze i słońcu, kieruje się na dół – ku temu, co porzucone, zapomniane, odpychające, wstrętne, ku nieuforowanym przedmiotom najniższej rangi, od błękitu nieba ku czerni ziemi. Chodzi o widowisko nieprzedstawialności, nieważne, czy w oku unicestwione słońcem, czy brakiem kształtu w ciemności – istotna jest figura śmierci. Georges Bataille pisał o śmierci jako jedynym wyrazie życia w powtarzanych (czyli obecnych) rytuałach śmierci. W ofierze nie umiera człowiek, tylko jego przedmiotowa strona. Ofiara jest śmiercią zastępczą – przeniesieniem ze sfery rzeczy do świata pojęć, niematerialnym przedłużeniem rzeczywistości, rozmową, a nie samą śmiercią. Rozmową nigdy niezakończoną, rozmową nigdy nieobjawioną – ponieważ, *de facto*, gdy umiera przedmiotowa strona człowieka, umiera on sam. Śmierć ujawnia szalbierstwo rzeczywistości nie dlatego, że nieobecność trwania przypomina o kłamstwie istnienia, lecz ponieważ afirmuje życie z punktu, w którym ono już nie istnieje.

Kantor krążył w orbicie tak sformułowanego przez Bataille’a problemu przedmiotu i iluzji, realności i kresu, ofiary i śmierci: metafizyki człowieka. Metafizyki dwuznacznej, ponieważ podającej w wątpliwość metafizykę w niej samej. Zauważmy, że w sztuce Kantora wzrastającemu, można powiedzieć, napięciu metafizycznemu, pożądaniu śmierci jako absolutu towarzyszył proces, zdawałoby się, odwrotny, polegający na archeologii wspomnień, wchodzeniu w ciemność widzenia, drażnieniu znaczeń ku pustce.

Ofiara u Bataille’a to nadzwyczaj krucha równowaga afirmacji i negacji, objawienia i kpiny. Z jednej strony to stan zawieszenia między święteczną transgresją (symbolicznymi narodzinami) a przedmiotową redukcją (śmiercią „części zwierzęcej” człowieka); z drugiej strony jest to dwuznaczność aktu utożsamienia się składającego ofiarę z nią samą, z zabijaniem zwierzęciem, czyli faktu widzenia własnej śmierci dokonywanej na sobie samym. To nie tautologia, powie Bataille, lecz komedia. Ofiara jest szyderstwem z niej samej, komedią śmierci. Figura śmierci w twórczości Kantora jest szydercą kpiącym sobie ze wszystkiego i wszystkich. Nie ma dla niej sfer zakazanych. W *Wielopolu*, *Wielopolu* jest scena, w której wdowa po miejscowym fotografie firmy „Ricardo” okazuje się Plugawą Służącą z parafialnej kostnicy. Ponury Agent Śmierci – jak pisze o niej Kantor w partyturze do przedstawienia –

bezceremonialnie wpycha swój wózek – budę z fotoaparatem. Wykonuje swoje czynności byle jak, niedbale, byle zbyć, z typową zawodową obojętnością. Ciągłe słychać – podkreśla Kantor – chór psalmu. To się wznosi, to cichnie. Ponury Fotograf ustawia swój wózek

⁹ T. Kantor *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław–Kraków [2005].

na środku pokoju... Zostaje sam ze swoim modelem i ofiarą. Przez chwilę syci się sytuacją potrzebną mu do wykonania swego dyskretnego zawodu... Sprawdza niedbale swój aparat, po czym kieruje się do ŁÓŻKA. Widać, że dopiero teraz przystępuje do swojej właściwej funkcji, do swego ponurego obrzędu. ŁÓŻKO jest rodzajem maszyny. Maszyną śmierci. Mechanizm funkcjonuje rotacyjnie. Łóżko, blat z prostych desek, posiada swoją oś, która kończy się zębatami kołkami i korbą. Blat posiada dwie strony, które kolejno raz są wierzchem, a raz spodem. Na razie na wierzchu widoczny jest ksiądz – figura woskowa – w śmiertelnej koszuli i boso. Fotograf-Wdowa dokładnie czyści mechanizm łóżka mokrą ściereczką. Potem zaczyna kręcić korbą. Z namaszczeniem. Niemal jakieś REQUIEM. Psalm wzmagą się. Łóżko powoli się obraca. Umarły ksiądz w śmiertelnej zgrzebnej koszuli znika. Spod spodu wyłania się ten sam Ksiądz. Ubrany jest uroczyście, w błyszczącą sutannę, w biret, lakierowane buty. Do trumny. Ręce złożone. Fotograf podnosi szybko tułów Księdza, przekręca brutalnie głowę ku aparatowi. Zdjęcie...¹⁰

W twórczości Kantora stereoskop został zastąpiony przez aparat fotograficzny, a słoneczny powidok mroczną kliszą pamięci. Oślepienie przychodziło z innej strony. Widowiska Strzebińskiego i Kantora nie zagarniały całej przestrzeni publicznej, choć aspirowały do przestrzennej uniwersalności. Odnosząc swą wyobraźnię do popularnego fotoplastykonu i jarmarcznej firmy fotograficznej, łączyły się we wspólnej potrzebie zdefiniowania poprzez fizjologię i metafizykę widzenia tożsamości artysty, który korzystając z „modernistycznych” aparatów optycznych był producentem widzeń (znanzeń).

Nic dziwnego, że pytania, które z powodzeniem kierowaliśmy do tamtych artystów i tamtej awangardy, dotyczyły tego, co znaczy przestrzeń widowiska (semitoty). Dzisiaj, w odniesieniu do najnowszej awangardy, zagadnienie uległo zasadniczej zmianie – częściej pojawia się problem, kto i po co wpisuje w widowisko określone znaczenia. Inaczej mówiąc – na gruncie dzisiejszych dyskusji o awangardzie i wizualności obserwujemy charakterystyczne przesunięcie zainteresowań od funkcjonalnych struktur (teksty), przez osłabiające znaczenia łańcuchy wypowiedzi (dyskursy), po niefunkcjonalne performatywy zachowań. A wraz z tym pojawia się coraz mniejsze zainteresowanie pytaniem: jak zbudowane jest widowisko?; a coraz większe pytaniem: komu widowisko służy? Nie chodzi teraz o podmiotowość, lecz uczestnictwo w widowisku, którym jest dzisiejsza przestrzeń publiczna. Zachowania ludzi w tak rozumianym widowisku przebiegają zgodnie z wyreżyserowaną przez samo widowisko konwencją (produkcją pożądania i ideologią wykluczania), w którą wpisują się jego uczestnicy, potwierdzając jej istnienie i swoje w nim role. Nie chodzi więc o znaczenia powiązane z językiem lub rzeczywistością, lecz o uczestnictwo, które tworzy „rzeczywistość widowiska” sankcjonowaną społecznie. Polityczność widowiska nie odnosi się do znaczeń (ideologii), nadających mu sens, lecz zachowań utrwalających przekonania. Zainteresowanie awangardą, naruszającą porządek w obrębie znaczeń (produkcji widzenia), eksperymentującą, zostaje przeniesione na zainteresowanie konwencjami utrwalającymi polityczne zachowania (i wykluczenia).

Tak rozumiana problematyka praktyk performatywnych nie prowadzi dzisiaj ku awangardzie. Chyba że samą awangardę będziemy rozumieć inaczej, budując jej definicję nie na pojęciu oryginalności, lecz zaangażowania (uczestniczenia). Oczywiście rozbijemy tym samym historyczny związek między eksperymentem artystycznym i społeczeństwem rewolucyjnym (utopia), lecz zbliżymy się ku dzisiejszemu pojęciu sztuki krytycznej. Takie przeformułowanie rodzi oczywiście wiele niepokoju, szczególnie wówczas, gdy chcemy mówić o estetyczności, w sensie tradycyjnym, lub polityczności dzieła – tak jak się tego pojęcia używa obecnie. Awangarda we współczesnej przestrzeni widowiska, w zależności od tego, w jakich interakcjach uczestniczy, może być jego ozdobą lub krytyką. Jako ozdoba traci transgresyjność i jest konsumowana jako pożądana awangarda. Natomiast jako krytyka zachowuje ciągłość z pojęciem zaangażowania historycznej awangardy, choć wcale nie musi się teraz awangardą nazywać.

Biorąc pod uwagę to, co powiedziałem, przyjrzyjmy się na zakończenie dwóm przykładom widowisk w przestrzeni publicznej wybranym z ostatnich lat. Pierwszy przykład dotyczy Krzysztofa Wodiczki i jego krytycznej projekcji na warszawski Pomnik Adama Mickiewicza w marcu 2008 roku, będącej przypomnieniem narodowej rewolty w 1968 roku. Drugi dotyczy instytucji awangardowej – Muzeum Sztuki w Łodzi, założonego przez Strzemińskiego, a od listopada 2008 roku znajdującego się na terenie olbrzymiego centrum handlowego stworzonego w obrębie dawnej manufaktury.

Przypomnijmy, dla mniej obeznanych z historią Polski, iż wypadki marcowe w 1968 roku w Warszawie zapoczątkował spór o Mickiewicza i inscenizację romantycznych *Dziadów*. Ówczesne wydarzenia uznawane są zazwyczaj jako przejaw ruchu narodowego w obronie niepodległości i w kontekście tradycji kulturalnej. Marzec był wykorzystany przez władzę komunistyczną do ataku na polską inteligencję i dał pretekst antysemickiej nagonce. Polski marzec z francuskim majem 1968 roku, z gruntu odmienne, pojawiły się wspólnie dopiero w 2008 roku, a okazją ku temu były obchody ich 40. rocznicy, w całości wykorzystane w Warszawie w walce politycznej polskiej prawicy. Trudno było tam usłyszeć nawet dalekie echa lewicowego etosu, który był podstawą kontrkulturowego buntu lat 60. w Zachodniej Europie, a jeżeli pojawiały się próby międzynarodowego uogólnienia tamtej rewolty, natychmiast były wpisywane w liberalną politykę „globalnego kapitalizmu”, jakże odległą zarówno od radykalnego socjalizmu, jak i anarchistycznej utopii. Bo i sama utopia została pokazana jako skonsumowana atrakcja lub pokoleńniowa nostalgia tego dziwnego końca XX wieku. Lewicowej utopii, zarodka anarchistycznego nihilizmu, zostało przeciwstawione moralne i heroiczne zwycięstwo politycznej realności w wydaniu liberalnej lub chrześcijańskiej demokracji, a ogólnie – „Solidarności”.

Pomnę wynikające z tego faktu odmienne narracje historyczne, skupiając uwagę na widowisku Wodiczki. W twórczości Wodiczki Mickiewicz zawsze odgrywał ważną rolę. W kontekście projekcji na warszawski pomnik artysta powrócił do *Dziadów*, niemniej zinterpretował je zgodnie ze współczesną lekturą *Składu zasad*,

w których poeta wyraził swój radykalny program społeczny. Program ten odwoływał rewolucyjną *Deklarację praw człowieka i obywatela* z 1789 roku, a w ujęciu Wodiczki był pierwszą obywatelską konstytucją. Toteż w swojej projekcji Wodiczko porzucił niepodległościową interpretację Dejmkowskich *Dziadów* z 1968 roku, a antysemickiej retoryce Gomułki przeciwstawił obywatelski dyskurs Mickiewicza. Zbudował przedstawienie na czytelnej opozycji między jasną i skrótową projekcją na stojącą na szczycie wysokiej kolumny figurę Mickiewicza wypowiadającego uwspółcześnione zdania z *Dziadów*, a projekcją na podstawę pomnika, gdzie w kłębach dymu i oparów zamazywała się niejasna sylwetka i mentorski głos przemawiającego „aż do znudzenia” partyjnego sekretarza.

W refleksji Wodiczki dotyczącej przestrzeni publicznej zasadniczą rolę odgrywa mowa rozumiana jako wypowiedź dialogowa, zawsze fragmentaryczna, otwierająca się na siebie i na innych, a także innych na siebie i na innych. Związek mowy z językiem i jego funkcją zapośredniczenia (nie-tożsamości, nie-obecności) ma w kulturze Zachodniej, począwszy od starożytności, długą historię, do której Wodiczko często się odwołuje. Chodzi w największym skrócie o to, że język „mówi” zawsze więcej niż to, co mówi. W ujęciu psychoanalitycznym łańcuchy mowy, a właściwie łańcuchy znaczących nie mają charakteru linearnego, pełne są potknięć i pęknięć, nie konstytuują ostatecznego znaczenia, nie prowadzą do jednoznacznego celu a to, co je łączy, to fakt, że wydobywają się „z gdzie indziej”, z przeszłości traumatycznego zdarzenia. Mówiąc, mówią o tym, czego nie mówią (lub o tym, co jest nie-do-wypowiedzenia).

W twórczości artysty ten aspekt mowy przeniesiony na grunt konkretnego doświadczenia w kontaktach z innymi tworzy nie metafizyczną, a „publiczną” podstawę kreacji artystycznej. Sztuka „publiczna”, a tak nazywa swoje widowisko Wodiczko, angażuje ludzi w dyskusje polityczne lub włącza się w walkę polityczną. Chodzi mu o praktykę artystycznego działania, w ramach „epickiego spektaklu”, w którym na wzór teatru Brechta oczywistość przesłania nie będzie wynikała „ani z kazania, ani argumentacji”, ale z samego dziania się teatralnego.

W epickiej teatralizacji przestrzeni publicznej, politycznym widowisku uczestniczenia, artystyczna strategia Wodiczki przenosiła się z obszaru symboliczno-krytycznej polityki (z dosłownością politycznego manifestu) w sferę terapeutyczno-etycznej polityczności. Przestrzeń publiczna – zachowując cechy Brechtowskiego teatru ludowego, z jego humorem, grą, zabawą – stawała się na nowo polemicznym forum, miejscem oddania głosu tym, którzy się tutaj schodzą. Była publicznym placem-widowiskiem demokracji radykalizującej się w sprzecznościach (a nie politycznych poprawnościach). Wejście w społeczeństwo z traumatycznym doświadczeniem jest – jak chce Wodiczko – jego krytyką.

Jeżeli chcemy zrozumieć mechanizmy artystyczne określające wartości dzieł i ich społeczne istnienie, musimy zrozumieć również sposoby ich ekonomicznego, a zatem politycznego funkcjonowania. Problem ten okaże się nadzwyczaj istotny, gdy przyjrzymy się bliżej jeszcze jednej historii, nad którą chciałbym się na koniec zatrzymać. Chodzi mi o przestrzenne powiązanie Muzeum Sztuki w Łodzi

z centrum handlowym Manufaktura, którego fajerwerkowa inauguracja była symbolem późnokapitalistycznego rozwoju miasta. Doszło tutaj do intrygującego aliansu przestrzennego (ale również historycznego i ekonomicznego) Muzeum Sztuki, zawierającego słynną międzynarodową kolekcję awangardy powstałą na przełomie lat 30. XX wieku dzięki inicjatywie Władysława Strzemińskiego, z zakładami włókienniczymi zbudowanymi w końcu XIX wieku, będącymi ongiś własnością Izraela Poznańskiego, największego łódzkiego fabrykanta i prywatnego potentata, a przez lata stanowiącymi symbol architektury przemysłowej i mieszczańskiej rezydencji, typowymi dla wczesnokapitalistycznego rozwoju miasta, a dzisiaj przestrzeni zrewitalizowanej i tworzącej hipercentrum handlu i rozrywki. Dokonał się, zatem typowy dla współczesności alians, który już wiele lat temu został zdiagnozowany, jako kulturalizacja ekonomii rynkowej.

W latach 60. Guy Debord mówił jeszcze o „spektaklu, jako nieodzownej części upiększania produkowanych towarów”. Dziś widowisko nie upiększa, jest naturalnym i abstrakcyjnym miejscem olśnienia konsumpcyjnego, czyli – mówiąc językiem współczesnego marketingu – widowisko konsumpcji jest ogólną wykładnią funkcjonowania systemu rynkowego i gwarantem nowoczesności całego sektora gospodarczego. Tak rozumiane widowisko tworzy nieskończone koło pragnienia i nienasyceń, widzialności i nieuchwytności, ciekawości i nierozumności, które nie wynikają z chęci poznania rzeczywistości, lecz uczestniczenia w widowisku, które samo w sobie (jako olśnienie tym światem) musi pozostać niezrozumiałe. W tym kontekście narzuca się pytanie, jak w tej niezrozumiałości można umiejscowić sztukę awangardy. W jaki sposób awangardowy „głód realności”, gwarantowany samym procesem produkcji obrazów (widzialności), odpowiadający wczesnej fazie kapitalizmu produkcyjnego, powiązać z porządkiem konsumpcji tak charakterystycznym dla kapitalizmu współczesnego? Za tautologią widowiska konsumpcji kryje się głębokie pęknięcie społeczne, wynikające z charakteru przestrzeni, w której widowisko konsumpcji się rozgrywa.

W wypadku produkcji zasadniczą relacją, która definiowała strukturę społeczno-ekonomiczną, były rzeczywiste i symboliczne stosunki, które łączyły właściciela z robotnikiem, artystę z widzem. W wypadku handlu relacja przenosi się na handlarza i konsumenta, galerię i kolekcjonera. We współczesnym kapitalizmie oba porządki produkcji i konsumpcji nakładają się na siebie, choć przestrzennie są od siebie coraz bardziej oddzielone. W praktyce ideologicznej porządek produkcji jest jakby spychany na ubocze, jakby do nieświadomości – a w rzeczywistości do krajów, w których jest tańsza siła robocza. A jednocześnie wyolbrzymiany jest porządek konsumpcji, ukazywany ekshibicjonistycznie, w całości kulturalizowany (estetyzowany). Innymi słowy: tak jak przestrzeń produkcyjna zawsze ukrywała konflikt (zastępując go retorykami równości), tak przestrzeń konsumpcyjna zawsze maskuje pustkę (zastępując ją widowiskiem niezrozumiałości i rozkoszy). Jeżeli i tutaj jest mowa o egalitaryzmie, to jest to egalitaryzm w przeżywaniu rozkoszy. Nie jest miejscem konfliktowym, gdyż mamy wrażenie, że zapewniona jest tutaj równowaga między wolnością i bezpieczeństwem. „Nie musimy szukać po-

rozumienia, wszyscy przecież myślimy tak samo”¹¹. W tym też sensie nie jest to przestrzeń demokratyczna, lecz przestrzeń populistyczna.

Wiąże się z tym zasadnicze pytanie: w jakich przestrzeniach i w jaki sposób może dzisiaj funkcjonować awangarda i jej instytucje? I w związku z tym, jakie bierze na siebie obowiązki i jaką odpowiedzialność? W jakim stopniu artyści, kuratorzy, sztuka, galerie i muzea, a przede wszystkim widzowie dokonują krytycznego rekonesansu miejsca, w którym się pojawiają i funkcjonują, na ile to miejsce afirmują, na ile kontestują? Miejsce nigdy nie jest neutralne. Oczywiście, jest to pytanie o przestrzeń publiczną, o jej ekonomię polityczną, o jej ekonomiczność i polityczność artystyczną.

Nie kupujemy dzisiaj dzieła sztuki jako towaru (tak jak chcieli Benjamin i Strzemiński, gdy mówili o kapitalistycznej gospodarce towarowej), lecz kupujemy dzieło sztuki jako rozkosz (tę niezaspokojoną potrzebę kapitalistycznej fazy produkcji potrzeb). Podczas debaty towarzyszącej otwarciu Muzeum Sztuki w centrum handlowym w Łodzi na moje pytanie, co awangarda ma tutaj do zaoferowania, innymi słowy: „co Muzeum może sprzedać”, jeden z pracowników niemal spontanicznie i bez zająknięcia, a także – w moim przekonaniu – bez ironii odpowiedział: „rozkosz”. Oczywiście z punktu widzenia społecznego – kupujemy niezaspokojoną potrzebę uczestniczenia w widowisku konsumpcji (czyli tożsamość determinowaną przez ciekawość, bezpieczeństwo, równość), a zarazem – co ukrywamy – odczuwamy ustawiczne pęknięcie tej tożsamości w poczuciu ostatecznego braku zaspokojenia. Tutaj tkwi źródło nie tyle alienacji (rozumianej dawniej jako utowarowienie), ile frustracji społecznej (rozumianej dzisiaj jako niezaspokojenie) w konsumpcyjnym świecie. Podstawą dzisiejszej świadomości politycznej, a zarazem odpowiedzialności artystycznej instytucji awangardowej jest ujawnianie i demaskowanie ideologicznej dwuznaczności polegającej na zamazywaniu, ukrywaniu czy pomijaniu rozdźwięku między porządkami produkcji i konsumpcji. Trzeba wyraźnie rozróżnić ekonomię rozkoszy od ekonomii politycznej. Jednocześnie należy uważać na tkwiące po obu stronach tego rozróżnienia niebezpieczeństwa. Podczas gdy sztuce, która umieści się po stronie ekonomii rozkoszy, grozi sublimacja formy oraz frustracja niezrealizowania, awangardzie, która umieści się po stronie ekonomii politycznej, grozi krytyczna utrata dystansu lub zatura w rzeczywistości, a wraz z nią – utrata formy. Dlatego w jednym i drugim wypadku chodzi o to, aby wybrać konflikt przeciwko harmonii, demokratyczny spór, a nie populistyczną równość. Pierwszy wybór wiąże się z rzeczywistością produkcji, a tym samym wchodzi w centrum konfliktu ubóstwa i bogactwa, władzy, posiadania i wykluczenia. Drugi wybór odnosi się do rzeczywistości konsumpcji, dotyka pozornej równości wszystkich w świecie wirtualnego hipermarketu i krążącego kapitału kart kredytowych. Uważam, że tak jak awangarda aż po lata 70. za swoje najważniejsze zadanie uważała walkę z instytucjami i jej ideologiami, które chciały obłaskawić ją swą biuro-

¹¹ G. Debord *Spoleczeństwo spektaklu*, przekł., wstęp i kom. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

Turowski „...éblouissement...”

kratyczno-polityczną siłą, tak sztuka ostatnich dekad musi opowiedzieć się przeciwko rynkowi, aby zyskać swą legitymację społeczną w przestrzeni publicznej.

Problemy awangardy, które tutaj postawiłem, pozostawiam otwarte. Myślę, że właśnie one staną się przedmiotem konkretnych badań i konkretnych sporów.

Abstract

Andrzej TUROWSKI
Université de Bourgogne (Dijon, Francja)

“...éblouissement...”

The author attempts at setting the issues around the high/low culture distinction within today's concept of show (not identical with spectacle/performance). His starting point is an outline of the history of Eye in conjunction with technologies of seeing which were imitated by the invention and propagation of the stereoscope. Among the modernistic artists who followed the vision up were Władysław Strzemiński (solaristic landscapes, photo-collage nocturnes) and Tadeusz Kantor ('Theatre of Death'). The author juxtaposes their output with the works of a contemporary artist, Krzysztof Wodiczko.