

Palimpset

Hakim Bey

Nietzsche był przy zdrowych zmysłach do tego stopnia, że doprowadziło go to do szaleństwa – Charles Fourier był tak obłąkany, że osiągnął rodzaj doskonałego rozsądku. Nietzsche wychwalał nadczłowieka jako indywidualistę („radyczny arystokratyzm”) – jego społeczeństwo wolnych duchów tworzyłaby „unia władców własnej jaźni”.

Fourier wychwalał namiętne cykle – dla niego indywidualista nie mógł istnieć poza harmonijnym stowarzyszeniem. Te punkty widzenia są skrajnie opozycyjne – jak więc mogą postrzegać je jako komplementarne, wzajemnie rozpalające w sobie żar i absolutnie do zrealizowania?

Pierwszą odpowiedzią będzie „dialektyka”, a dokładniej: „dialektyka taoistyczna”, nie bardzo przypominająca walec, lecz skrzęca się – subtelna, węzowa i fraktalna. Następną odpowiedzią będzie „surrealizm” – jak rower stworzony z serc i piorunów. „Ideologia” NIE jest odpowiedzią – to zombie jamboree, ten triumfalizm straszyleł na paradzie.

„Teoria” nie może być identyfikowana z ideologią, a nawet z ideologią w działaniu, ponieważ teoria zdryfowała od wszelkich kategorii – ponieważ teoria jest niczym, jeśli nie sytuacjo(al)nistą – ponieważ teoria nie porzuciła pragnienia na „historię”.

Tak więc teoria dryfuje, jak jeden z nomadów Ibn Khalduna, podczas gdy ideologia pozostaje surowa i nie rusza się z miejsca, by budować miasta i moralne imperatywy; teoria może być agresywna, ale ideologia jest okrutna. „Cywilizacja” nie może istnieć bez ideologii (kalendarz jest prawdopodobnie pierwszą ideologią), ponieważ cywilizacja wyłania się z konkretyzacji abstrakcyjnych kategorii, niż raczej z „naturalnych” czy „organicznych” impulsów.

W ten sposób, paradoksalnie, ideologia nie ma żadnego punktu odniesienia poza sobą. Ideologia usprawiedliwia wszystkie i każde z osobna, krwawe zadośćuczynienia czy kaniibalizmy. Skrupulatnie składa w ofierze organiczne w celu osiągnięcia nieorganicznego – „celu” historii – którym faktycznie okazuje się być..... ideologia.

Teoria przez kontrast odmawia porzucenia pragnienia, tym samym próbuje uprawomocnić obiektywizm, ruch wychodzący na zewnątrz, który jest organiczny i „materialny” oraz stojący w kognitywnej opozycji względem cywilizacyjnego, fałszywego altruizmu i alienacji (z tym zgodziłby się zarówno Nietzsche, jak i Fourier). W końcu proponuję jednak to, co nazywam palimpsestyczną teorią teorii.

Palimpsest jest manuskrypcem, który został ponownie wykorzystany poprzez zapis na już powstałym tekście, często po prawej stronie kieruje do niego, czasem więcej niż raz. Często niemożliwe jest powiedzenie, która warstwa została napisana jako pierwsza; a w każdym przypadku, każde „zagospodarowanie” (łącznie z ortografią) przez warstwę do warstwy byłoby najzwyczajszym przypadkiem.

Połączenia między warstwami nie są sekwencjami czasowymi, ale zestawieniami w przestrzeni. Litery warstwy B mogą przesłaniać litery warstwy A lub vice versa, mogą także pozostawiać puste miejsca bez żadnych znaków, ale nie można powiedzieć, że warstwa A „rozwinęła się” w miejscu warstwy B (nie jesteśmy nawet pewni która była pierwsza).

Dodatkowo, te zestawienia mogą nie być „przypadkowe” czy „nie posiadać znaczenia”. Jeden z możliwych związków może znajdować się w obszarze surrealistycznej bibliomancji

lub „synchroniczności” (i jak mawiali dawni Kabaliści, puste przestrzenie pomiędzy literami mogą „znaczyć” więcej, niż same litery).

Nawet samo „zagospodarowanie” może dostarczyć sprawnego modelu czytania – diachroniczność może zostać przekształcona w hipotezę, a „historia” może zostać skomponowana na rzecz manuskryptu, warstwy mogą zostać wydatowane, jak w wykopaliskach archeologicznych. Tak długo, jak nie czcimy „zagospodarowania”, możemy wciąż używać go jako jednej, sprawnej struktury dla naszego teoretyzowania.

Różnica pomiędzy palimpsestem manuskryptu, a palimpsestyczną teorią jest taka, że ta druga pozostaje niepewne. Może być ona przepisana, reinkrybowana z każdą nową warstwą przyrostu. I wszystkie warstwy są przezroczyście, półprzezroczyście, z wyjątkiem tych miejsc, gdzie grupki inskrypcji blokują kabalistyczne światło (trochę, jak w stosie ożywionych skrzepów). Wszystkie warstwy są „teraźniejsze” na powierzchni palimpsestu, ale ich zagospodarowanie (włączając zagospodarowanie dialektyczne) stało się „niewidzialne” i być może „bez znaczenia”.

Niemożliwe byłoby pewnie usprawiedliwienie tej palimpsestyczną teorii teorii kosztami subiektywnej i sroczej odpowiedniości – trochę krytyki tu, utopijna propozycja tam – ale nasze usprawiedliwienie będzie musiało składać się z twierdzenia, że nie szukamy rozkosznych ironii, ale wybuchów światła. Jeśli jesteś spragniony PoMo¹ dekonstrukcji lub śmiejącego się z wyższością hiperkonformizmu, wracaj do szkoły, znajdź sobie pracę – mamy inne rybki do smażenia.

Tak więc konstruujemy system epistemologiczny – sposób uczenia się i rozpoznawania oparty na zestawieniu teoretycznych elementów, a nie na ich ideologicznym zagospodarowaniu; w rzeczy samej system historyczny. Unikamy również innych form linearności, takich jak logiczna sekwencja i logiczna ekskluzja.

Jeśli wciągniemy historię w ten schemat, możemy użyć jej jako jeszcze jednej z form zestawienia, bez fetyszowania jej jako absolutnej – to samo prawo dotyczy się logiki etc. To ludyczne podejście do teorii nie powinno być gmatwane z „moralnym relatywizmem” (dewaluacja wartości), od którego ratuje ją nasza „subiektywna teologia”.

Tak więc szukamy (my, a nie „historia”) punktów widzenia, celów, obiektów pożądania (rewaluacja wartości). Rubaszna natura tego przedsięwzięcia wyrasta z rozmieszczenia wyobraźni (lub „twórczej wyobraźni”, jak nazywali ją H. Corbin i sufi), a także z wizjonerskiej dyscypliny „paranoicznego krytycyzmu” (Salvador Dali), subiektywnej rewaluacji kategorii estetycznych. „Osobiste jest polityczne”.

Zestawienia, nałożenia i kompleksowe wzornictwo produkują w ten sposób plastyczną jedność (jak ukryty monizm politeizmu, niż raczej ukryty dualizm monoteizmu) – paradoksologię jako epistemiczną metodę – coś przypominającego „patafizykę” lub „anarchodada epistemologię” Feyerabenda („Przeciw Metodzie”²). Etykiety? Nie potrzebujemy żadnych śmierzących etykietek!”

¹ Prawdopodobnie skrót od słowa „PostModernizm”.

² Paul Feyerabend, *Przeciw metodzie*, Wyd. Fundacja Aletheia, Wrocław 1997.

W tym miejscu chciałbym „doszukać się czegoś w nagraniu”, że się tak wyrażę, na temat całej teoretyczno-historycznej debaty o „sztuce” jako odseparowanej kategorii (muzeum fetyszy) i jako źródle reprodukcji nieszczęścia i alienacji poprzez wykluczenie nie-„artystów” z przyjemności tworzenia (lub „namiętnej pracy”, jak nazywał to Fourier).

Chcę wspomnieć o propozycji sytuacjonistów na „stłumienie i uświadomienie sztuki”, np. o rewolucyjnym stłumieniu jako kategorii oraz jej uświadomieniu na poziomie „życia codziennego” (czyli mówiąc o życiu, a nie o spektaklu). Ta propozycja jest po kolei osadzana na założeniu, że sztuka zawiodła w swej funkcji „awangardy” (czyt. „na czele”) gdzieś w momencie, kiedy surrealiści wstąpili do Partii Komunistycznej – i symultanicznie do galerii/muzeum „świata sztuki” towarowego fetyszyzmu – w ten sposób chwytając się błędnej ideologii i elitarności z urokiem spektakularnej klapy.

W tym punkcie pozostałości awangardy zaczęły proces próbnego wycofywania się z ideologii i utowarowienia (mniej lub więcej przejmując od berlińskiego dadaizmu) jako letryzm, sytuacjonizm, nie-sztuka, Fluxus, mail art., neoizm itd. – w których podkreślano od wytyczania nowych kierunków do radykalnego zdecentralizowania twórczego impulsu, z dala od galerii, muzeów oraz enklaw środowiskowych przywilejów – aż do znikania „sztuki” i ponownego jej pojawiania się jako twórczości zaangażowanej.

Oczywiście, muzea wykupują w tej chwili zarówno te „ruchy”, jakby zapewniając, iż wszystko (nawet „anty-sztuka”) może zostać zamieniona w towar. Każdy z tych postawawgardowych ruchów osunął się w jakimś punkcie w modlitwę pomyłki lub pokusy i starał się zachowywać, jak jedna z klasycznych awangard. Każdy z nich jednak zawiódł, jak zrobił to surrealizm w wyzwoleniu dzieła sztuki z jego roli jako towaru.

Świat sztuki konsekwentnie zjadał i przyswajał teorię sztuki, którą powinien był – jeśli wziąć to poważnie – zabić. Galerie rozwijają się nieźle (lub przynajmniej przeżywają) na nihilizmie, który może zostać jedynie zatrzymany przez ironię, a który w innym przypadku skoroduje i rozpuści mocne ściany muzeum.

Ten esej na przykład, zostanie wydrukowany w katalogu wystawy pewnej galerii, tak więc popelnia ironię wołania o stłumienie i uświadomienie sztuki od wewnątrz tej właśnie struktury, która zachowuje alienację nie-artystów i fetyszyzację twórczości. Więc pierdolić ironię. Można mieć jedynie nadzieję, że każdy kompromis będzie ostatnim. Ci, którzy nie widzą tej sytuacji jako niemocy, nie będą czytali dalej – teoria ma wystarczająco dużo do roboty bez wyjaśniania swoich własnych mdłości – *ad nauseam* (do mdłości).

XX-wieczna fascynacja „prymitywizmem” i „rdzennością” służy jako miara; po pierwsze: wyczerpania się „historii sztuki”, a po drugie: utopijnego marzenia o sztuce, która nie byłaby odseparowaną kategorią, ale kongruentna z życiem. Żadnej ironii. Sztuka jako ważna gra.

Artyści naśladowali prymitywne i rdzenne formy nie mając pojęcia o tym, że cała ich produkcja zależy od strukturalnej nieobecności alienacji w strukturze kulturowej (tak jak w „sztuce plemiennej”) czy samego artysty jako indywiduum. Jest to brak podziału, dwoistości w sztuce Afryki, Javy czy lunatycznego azylu, który poruszył tak wrażliwe dusze, jak Klee aż do zawiści.

W społeczeństwie bez „niemocy” (przynajmniej w tragicznych proporcjach) można pewnie zobaczyć, że „artysta nie jest osobą szczególną i każdy jest szczególnym rodzajem artysty”. Coomaraswamy myślał o Indonezji, kiedy ukuł ten slogan, a mi samemu powiedziano na Javie, iż „każdy musi być artystą” – jest to rodzaj mistycznej wersji teorii stłumienia i uświadomienia.

Nie jest to dokładnie „specjalizacja” (pracy czy też poznania), która jest przyczyną mdłości, poprzez to czytanie, ale raczej oddzielenie – fetyszyzacja, alienacja. Kiedy każda jednostka jest specyficznym rodzajem artysty, niektórzy z nich zaczynają specjalizować się w kluczowych, włączających mocach twórczości – snując, że się tak wyrażę, ważne narracje plemienia – kreując wartości i „znaczenia”, co może zostać nazwane „funkcją barda”.

W pewnych plemionach, ta funkcja jest rozpowszechniona wśród wielu jednostek, ale jest zawsze związana z koncentracją *mana*. W wysoko rozwiniętych, „barbarzyńskich”³ kulturach (tj. Celtowie) ta funkcja jest do pewnego stopnia zinstytucjonalizowana – bard jest „uznawanym prawodawcą” społeczeństwa artystów. Funkcja Barda centralizuje i integruje.

Jeśli mielibyśmy odszukać symboliczny moment, w którym następuje „przerwa”, a niemoc zaczyna się osiedlać, moglibyśmy wybrać przeskok, który został dokonany w *Państwie* Platona, gdzie poeci zostają wygnani z Utopii jako „kłamcy” – jakby prawo samo w sobie (jako abstrakcyjna kategoria) było jedyną, możliwą funkcją integratywną, wykluczającą nomadyczną wyobraźnię jako opozycję, jako anty-prawdę, jako społeczny chaos. Racjonalna siatka zostaje teraz narzucona organiczności życia – wszelkie dobro jest postrzegane jako *natura naturata* i „bycie”, podczas gdy wszystko, co staje się (*natura naturans*), jest od tej pory wiązane ze „złem”.

W Renesansie artysta zaczyna wyrażać „siebie” kosztem funkcji integrującej. Ten moment zaznacza się otwarciem „romantycznej” trajektorii, zniknięciem artysty ze społeczeństwa, zniknięciem dzieła sztuki z życia. Artysta jako prometejskie ego, dzieło sztuki jako „piękne” (np. Bezżyteczne) – to jest miarą luki, która została otwarta pomiędzy estetyczną elitą i masami skazanymi na bezpłodność i kicz.

A wciąż proces ten wydaje się zwierać coś wzniosłego i nieustraszonego, co odbija się w cygańskiej wolności artysty, jak również w krytyce cywilizacji prowadzonej przez artystę i jej okrutnej tępotie – dla artysty – ponieważ artysta zostanie teraz „anonimowym prawodawcą”, prorokiem bez honoru – romantycznym bohaterem, inspirowanym i skazywanym przez jeden i ten sam boski wgląd w naturę rzeczywistości.

Artysta tęskni ponownie za wypełnieniem funkcji barda, za tworzeniem estetycznego znaczenia dla plemienia i wraz z plemieniem. W porwywie gniewu na bycie odrzuconym do wypełnienia tej roli, artysta gwałtownie wymyka się spod kontroli w kierunku jeszcze większej alienacji – potem zaś w kierunku otwartej rebelii – w końcu zaś zapada w ciszę. Romantyczna trajektoria zostaje zakończona.

³ Jest to aluzja do XIX w. teorii ewolucjonistycznej antropologa kultury, Edwarda Taylora, który stworzył na podstawie swoich „badań” trzystopniowy schemat rozwoju kultury, prowadzący od stanu „dzikości” przez stan „barbarzyństwa” do stanu „ucywilizowania”, którego zacnymi partycypantami jesteśmy my – społeczeństwo Zachodu.

Renesans jest również świadkiem pierwszej, nowoczesnej próby odtworzenia integralności („porządek bliskości”) dzięki połączonym siłom sztuki i magii – faktycznie, obydwie są postrzegane jako naturalnie ze sobą związane poprzez swoją głęboką strukturę – której esencja tkwi w języku.

Element jednoczący jest „działaniem z dystansu”, a synteza jego wszystkich szczegółów ujawnia się w *Księdze Symboli*, która jednoczy je zgodnie z hieroglificzną nauką, wyobrażeniem, słowem, a czasem nawet muzyką (tak jak *Atalanta Fugiens* M. Maiera⁴), by doprowadzić do „moralnej” (np. duchowej) przemiany czytelnika ORAZ realnego świata.

Celem renesansowego hermetysty/artysty była utopia – tak jak w scenach raju Hieronima Boscha czy też krajobrazach *Hypnerotomachii* – a poprzez tę ambicję może być ona postrzegana jako pragnienie, by zreanimować funkcję barda, by dać znaczenie doświadczeniu „plemienia”, by wpłynąć na paradygmat zgodności rzeczywistości, by zmienić świat przez sztukę. Ostateczny, romantyczny projekt Gaugaina, Rimbauda, Wagnera, Artauda, surrealistów, to artysta jako czarownik-prorok rewolucyjnego pożądania.

Ze wszystkimi swoimi wadami i obskurnymi zagnieżdżeniami w obrębie świata sztuki towarowego kapitalizmu, ta magiczna tradycja jest naszym dziedzictwem i w jakiś prymitywny sposób wciąż w nią „wierzymy”. Nawet wierzyć w „stłumienie” sztuki, to wciąż wierzyć, że sztuka jest ważna i efektywna, przynajmniej dzięki swojemu zniknięciu.

Więcej, „wolność” artysty wydawałaby się z pewnością warta ochrony – i dzielenia – jeśli tylko byłaby wolnością dla czegoś, a nie tylko wolnością od czegoś. Pomimo biedy, samotności i poczucia daremności, jesteśmy tylko na marginesie dzięki temu i głównie dlatego, że nam to odpowiada i ponieważ ryzyko jest dobre dla naszej sztuki. W tych sprawach wciąż jesteśmy romantykami.

Mimo tego, wciąż jesteśmy zmuszeni przyznać, że ten magiczno-rewolucyjny projekt zawiódł – zbyt wiele razy. Towarowy fetyszizm jest negatywnym sprzężeniem zwrotnym – i odnośnie hieroglificznej nauki, wpadł on w ręce marketingowców, ekspertów od zwiększania obrotu, „kreatywnych dyrektorów” post-spektakularnego „dyskursu” (lub „simulacrum”, jak nazywał to Baudrillard)⁵, rzeczywistych ale ukrytych prawodawców naszej całej bardziej niż rzeczywistej rzeczywistości.

Propozycja stłumienia i uświadomienia sztuki jest kulminacyjnym stwierdzeniem romantyczno-hermetycznej tradycji sprzeciwu, ostatnią możliwą „innovacją” w dialektycznej progresji, która prowadzi do naszego współczesnego impasu czy blokady. Jeśli spojrzymy na „historię sztuki” z tej diachronicznej perspektywy, może nam się wydawać, iż znaleźliśmy się w *cul-de-sac* (ślepej uliczce), złapani w niemożliwy paradoks, na mocy którego „celem” sztuki musi być jej zniszczenie, tak żeby „każdy” mógł być artystą. Dla

⁴ zob. wersję sieciową na www.fnordokrzyz.prv.pl/

⁵ zob. Jean Baudrillard, *Simulations and Simulacres* – klasyczne dzieło postmodernistyczne na temat odrealnienia codziennej rzeczywistości; po polsku czytaj także Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, [W:] *Postmodernizm – antologia przekładów*, /red./ Ryszard Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1996. Ponadto na stronach Wyd. OKULTURA znajduje się świetne streszczenie poglądów Baudrillarda autorstwa Dariusza Miśiuny pod wszystkimówiącym tytułem *Ekstaza komunikacji czyli o życiu w przestrzeni symulacji*.

nas – jako artystów – tworzy to brak dalszych perspektyw. Co możemy zrobić? Historia nas zdradziła.

Co jednak dzieje się, jeśli porzucimy diachroniczną perspektywę? Co stanie się, jeśli ułożymy wszystkie „stopnie rozwoju” w palimpsest, który może być czytany tylko synchronicznie? Co stanie się, jeśli potraktujemy je jako teorie, widzialne na pojedynczej powierzchni, potencjalnie związane nie w czasie, ale w przestrzeni?

Ponownie, powinniśmy nalegać na to, żeby nasz palimpsestyczny przegląd nie został pomyłony z jakimś ironicznym PoMo kursem wycieczkowym przez wodnisty cmentarz kategorii estetycznych. Szukamy wartości – lub siły wyobraźni, by je stworzyć (poprzez poznanie naszych „prawdziwych pragnień”, jak mawiają okultyści)⁶, a nasze poszukiwania nie są wyluzowane, ale namiętne z definicji – nie frywolne, ale poważne, nie smutne, ale radosne – gdyż, dla bardów nic nie jest tak poważne, jak nasza intoksykacja ludyczną sztuką inwencji twórczej.

Tak więc podejmiemy dyskusję nad całym rozwojem i zgramy to do „manuskryptu”, gdzie każda teoria będzie pisana na innej teorii. Tak jak wróżbici studiujący chmury czy jedenaście rodzajów błyskawic, jak czarodzieje ze swoimi obsydianowymi lustrami do praktyki scryngu anielskiego alfabetu, my studiujemy „historię sztuki” tak jakby nie miała historii, tak jakby wszystkie możliwości były wiecznie obecne i nieskończenie płynne. Pozorne sprzeczności słabo ukrywają okultystyczne harmonie, „korespondencje” – zestawienie wszystkiego i każdego z osobna może dowieść przypadkowego. „Palimpsestomancja”.

Zakładając, że teorie, o których dyskutowaliśmy diachronicznie, są teraz układane wzdłuż naszej palimpsestycznej strony w sposób synchroniczny, zaczniemy wstępną próbę czytania i szukania niespodziewanych, ale odkrywczych koincydencji. Np. teoria Fouriera na temat namiętnej pracy może być nałożona na kosmologię Hezjoda⁷, gdzie pierwszymi z trzech prazasad powstawania są Chaos, Eros i Ziemia.

Teraz pożądanie może być postrzegane jako siła, która wzbudza czystą spontaniczność wyobraźni w formach natury lub jako „materialna, fizjologiczna zasada” – pożądanie jako organizująca zasada inwencji twórczej, pożądanie jako jedyne możliwe źródło społeczeństwa.

„Działanie z dystansu”, podstawa hermetycznego paradygmatu, miało być w zamierzeniu pozbawione mechanistycznej filozofii, co wzięło górę i podbiło naukę w XVII w., ale wciąż skradając się wracało do dyskursu; najpierw jako „wyjaśnienie” dla grawitacji („przy-

⁶ Szczególnie wyraźnie mówi to jeden konkretny, o którego tutaj chodzi, a mianowicie angielski okultysta Aleister Crowley, którego zob. *Magija w teorii i praktyce*, Wyd. EJB, Kraków 1999, a także *Krótkie eseje o prawdzie*, Wyd. OKULTURA, Warszawa 2001.

⁷ zob. Hezjod, *Teogonia (Traktat o narodzinach bogów)*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1999.

ciąganie”)⁸, a teraz w setkach miejsc – cztery siły w fizyce kwantowej⁹, wpływ „dziwnego atraktora”¹⁰ na nieuporządkowane sytuacje itd.

Mimo że dla renesansowych hermetystów magia zawiodła „w pracy”; w ten sam mierzalny i przewidywalny sposób, jak metoda eksperymentalna, skutkowała ona np. dla Bacona i Newtona. Niemniej jednak, hieroglificzna nauka może być wskrzeszona jako narzędzie epistemologiczne w naszym studiowaniu pewnych nie-ilościowych (lub niejasnych) fenomenów takich jak język i inne semantyczne kody, które – bardzo dosłownie – wpływają na nas „z dystansu”.

Hermetyści wierzyli w podobne do promieni emanacje, które były w stanie przekształcić „moralną siłę” wyobrażenia (jego wpływu, wzmocnionego przez odpowiednie kolory, zapachy, dźwięki, słowa, astralne fluidy itd.) w ludzką świadomość „z dystansu”. Spojrzenie lub refleksja i dźwięk, albo wymowa, tworzą poliwalentne memy, bity i klastera „znaczenia” w „duszy” obserwatora/słuchacza.

Przez proces „mutabilizacji”, w którym wszystko symbolizuje symultanicznie zarówno samo siebie, jak i swoje przeciwieństwo, hieroglificzni naukowcy snują zaklęcia w mrocznym borze dwuznaczności, co jest dokładnie domeną artysty – i faktycznie, alchemicy byli znani jako „artyści” „spagirycznej sztuki”.

Tak jak alchemicy zmieniają świat (metali), tak czyni twórca *Księgi Symboli* czy pomniku publicznego (tj. obelisk) zmieniając świat „moralnej” interpretacji poprzez rozmieszczenie wyobrażeń i symboli. Zostawiając na boku pytanie „emanacji”, docieramy do okultystycznej teorii sztuki, która została przekazana (via Blake na przykład) Romantykom i nam.

Teraz, jak podkreśla gdzieś Italo Calvino¹¹, każda sztuka jest „polityczna” – niezmiennie i nieodwołalnie – od kiedy każde dzieło sztuki odzwierciedla założenia artysty na temat „właściwego rodzaju” poznania, „właściwej” relacji indywidualnej świadomości ze świadomością grupową (teoria estetyczna) itp. itd.

W pewnym sensie cała sztuka jest utopijna do tego stopnia, że wygłasza oświadczenie (jakkolwiek ogólnikowe) o tym, jak rzeczy działać się powinny. Artysta może jednak odmówić przyznawania się lub nawet stać się świadomy tego „politycznego” wymiaru – w tym zaś przypadku mogą się pojawić pewne zniekształcenia. Ci, którzy porzucili hermetyczną/

⁸ W oryginale autor używa słowa „attraction”, które jest dwuznaczne. W jęz. ang. oznacza ono zarówno „zauroczenie”, jak i „przyciąganie”. Bey podkreśla tu, iż Newton – „odkrywca” prawa powszechnego ciężenia/przyciągania jako doświadczony alchemik powiązał poprzez analogię nowo odkryte prawo fizyki z jednym z podstawowych praw alchemicznych, które jest w tejże utożsamiane z magiczną siłą tworzącą widzialną osnowę rzeczywistości.

⁹ Cztery wymienione przez Beya siły fizyki kwantowej, to: oddziaływania silne, elektromagnetyczne, słabe i grawitacyjne, zob. także Fritjof Capra, *Tao fizyki*, Wyd. Rebis, Poznań 2001, do której to książki prawdopodobnie odnosi się Bey.

¹⁰ Chodzi o słynny „dziwny atraktor” meteorologa, Edwarda Lorenza, który został przez niego przedstawiony innym naukowcom w 1963 r. po doświadczeniach z matematycznym układem chaotycznym.

¹¹ Zainteresowanych pracami Italo Calvino mogę poinformować, iż sporo ich zostało przetłumaczonych na jęz. polski, m.in. *Wykłady amerykańskie* (1996), *Rycerz nieistniejący* (1993), *Zamek krzyżujących się losów* (2000), *Długi dzień Ameryga* (2000) i kilka innych.

romantyczną ideę „moralnego wpływu” często odsłaniają swoją polityczną nieświadomość przed dzikim semiotykiem czy dialektykiem.

„Czysta rozrywka” okazuje się być przenoszona za pomocą ekto plazmy lub przypadkowej reakcji, a „czysta sztuka” ma się często jeszcze gorzej. Przez kontrast, ta artystyczna nieświadomość może w sposób niezamierzony odsłonić to, co W. Benjamin nazywał „utopijnym śladem” – rodzaj gnostyckiego fragmentu pożądania, zakorzenionego w każdej ludzkiej produkcji, nieważne jak bardzo reprodukowanego.

Reklama na przykład, robi użytek z utopijnego śladu, by sprzedać wyobrażenie reprodukcji, które obiecuje (na podświadomym poziomie) zmianę świata jednostki, w celu poprawienia jej bytu. Oczywiście, towar nie może zaprowadzić tej zmiany – w innym wypadku twoje pragnienie zostałoby zaspokojone i przestałbyś wydawać pieniądze na tanie imitacje tego pożądania. Tantalus może zwałżyć mięso i zobaczyć wino, ale nigdy nie może go spróbować – jest zatem „konsumentem” doskonałym, który płaci (wiecznie) za czyste złudzenie. W tym sensie, reklama jest najbardziej hermetyczną ze wszystkich współczesnych sztuk.

Utopijny ślad może być także analizowany w kolejnej, „przeklętej” formie sztuki, pornografii, która działa bezpośrednio po to, by odsłonić nieświadomość świadomemu poznaniu w (możliwej do zmierzania!) formie erotycznego pobudzenia. Jest to pożądanie, które podejmuje („uświadamia”) tą obecność utopijnego śladu (jakkolwiek wypaczoną) i organizuje chaos w kierunku działania na około wizji „sposobu w jaki rzeczy powinny być”. Masturbacja jest epifenomenem – prawdziwym efektem pornografii jest inspirowanie pokusy (tak jak u Dantego, kiedy kochankowie grzeszą po przeczytaniu romansów arturiańskich razem w ogrodzie).

Prawicowi bigoci mają rację, kiedy oskarżają sztukę erotyczną o wpływ lub nawet o zmianę świata, a lewicowi liberałowie nie mają racji, kiedy sugerują, że pornografia powinna być dozwolona, ponieważ jest „niewinna”, ponieważ jest „tylko” sztuką. Pornografia jest wodą na młyn ciała politycznego i w taki sam sposób, w jaki jest „perwersyjna”, agituje i rozsiewa propagandę za rewolucyjnym wyzwoleniem pożądania – co tłumaczy dokładnie, dlaczego pewne rodzaje pornografii są wyjęte spod prawa i cenzurowane w każdej „demokracji” dzisiejszego świata.

Od kiedy większość komercyjnego porno jest produkowana na nieświadomym i reakcyjnym poziomie, „proponowana” przez nią rewolucja jest rzeczywiście niejasna; ale nie ma żadnego teoretycznego powodu, dla którego erotyka nie mogłaby być użyta zgodnie z hieroglificzną nauką dla ściśle utopijnych celów.

To doprowadza nas do pytania o utopijną poetykę. Nietzsche i Fourier zgodziliby się z tym, że sztuka nie jest jedynie zwykłym odbiciem rzeczywistości, ale raczej nową rzeczywistością, która próbuje nałożyć się na świat myśli i działań poprzez „okultystyczne” środki, przez „dionizyjskie” moce i hermetyczne „korespondencje” (stąd dzielona przez nich fascynacja operą jako „kompletnym dziełem sztuki” i idealnym środkiem propagowania swojej filozofii).

Nasza „szalona” synteza Nietzschego i Fouriera odsłoni ich obydwójce jako sąsiadów renesansowych hermetystów, którzy również dążyli do osiągnięcia utopijnych programów

politycznych poprzez działanie na poziomie estetycznej percepcji, a także samą rozkosz tworzenia, która faktycznie konstytuuje zarówno środki i cele utopijnego projektu.

U Fouriera znajdziemy jednak prawdziwe boski pogląd, iż ta estetyczna realizacja zmanifestuje się jako zbiorowe działanie, że społeczeństwo zrekonstruuje się jako dzieło sztuki. Każda jednostka, teraz dysponująca wsparciem harmonijnego stowarzyszenia, razem z odpowiadającymi jej namiętymi cyklami, stanie się „szczególnym rodzajem artysty”.

W realizacji swoich „prawdziwych pragnień” wszystkie pragnienia stają się produktywne w świecie oddanym na pastwę istnym orgiom twórczości, erotyzmu, „gastrozofii” i estetycznej błyskotliwości. Tak jak szamanizm jest „zdemokratyzowany” w pewnych plemionach, gdzie każdy może być wizjonerem, Fourier podnosi każdego członka Falangi do statusu „wielkiego artysty”.

Naturalnie, część będzie większa (np. bardziej namiętna) od innych, ale nikt nie zostanie wykluczony – „utopijne minimum” gwarantuje twórczą moc. Nietzsche mówi o „woli mocy jako sztuce”¹²; ale Fourier zrobił z tego główną zasadę anarchistycznej utopii, w której jedyną siłą organizującą jest pożądanie.

Pojawiają się na powierzchni naszego palimpsestu dwa zupełnie odmienne, kontrastujące ze sobą obrazy. Pierwszy z nich przedstawia artystę jako „barda” i jako romantycznego rebelianta w świecie, który zaprzeczył funkcjom barda; drugi, stłumienie i uświadomienie sztuki, w którym „artysta” znika jako uprzywilejowana kategoria w celu ponownego pojawienia się (jak u Joyce’a w *Here Comes Everybody*) pośród szamańskiej demokratyzacji sztuki.

Czy byłoby możliwe przecucie – bazujące na naszym antydiachronicznym, palimpsestycznym teoretyzowaniu – że ten paradoks może być zwyczajnie pozorny, może być fałszywą dychotomią? Lub, że nawet jeśli jest to paradoks rzeczywisty, jesteśmy w stanie skonstruować paradoksykalizm zdolny do pogodzenia opozycji na „wyższym poziomie” (*coincidentia oppositorum*)?

Albo, że tak jak Alicja, możemy wziąć pod uwagę kilka (czy nawet sześć) pozostających ze sobą w konflikcie, przeciwstawnych poglądów „przed śniadaniem”? Czy możemy „ocalić” SZTUKĘ od imputacji klęski, a artystę od plamy elitarności i awangardy, w tym samym czasie podtrzymując „rewolucję życia codziennego” i utopię pożądania?

W celu poznania odpowiedzi na to pytanie wołałbym opuścić problem „ciężkiego położenia” sztuki oraz artysty i skoncentrować się w zamian na ciężkim położeniu dzieła sztuki. Mimo wszystko, co możemy powiedzieć o kłopotliwym położeniu artysty, który (pomimo całej „tragedii”) jest ciągle wolnym duchem w świecie towarów, jedynym który wie, jak zwracać uwagę, jedynym pobłogosławionym obsesją i jedynym praktykującym namiętą pracę? [Przypis: oczywiście, że definiuję tu „artystę” jako każdego obdarzonego wolnym duchem, ogarniętego obsesją i zdolnego zwracać uwagę, czy jest uwikłany w „sztukę”, czy należy do niesfornej kontrkultury, itp. itd.]

¹² Na temat twórczości artystycznej jako woli mocy u Nietzschego zob. szczególnie *Narodziny tragedii*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 2001.

W porównaniu z tą dobrą fortuną, prawdziwa tragedia wydaje się angażować nie artystę, ale dzieło sztuki. Dzieło sztuki jest wyalienowane jako towar zarówno w stosunku do producenta i konsumenta. W innym wypadku jest ono usuwane z „codziennego życia” jako unikatowy fetysz lub jeszcze inaczej: jest ono odzierane ze swojej „aury” dzięki reprodukcji.

W ekonomii symulakry wyobrażenie zostaje odcięte i swobodnie dryfuje, pozbawione wszelkich odniesień – stąd wszystkie wyobrażenia mogą być „przywrócone do zdrowia”, nawet (lub szczególnie) te najbardziej „transgresyjne” i wywrotowe jako towar sam w sobie, rzeczy mające cenę, ale nie mające wartości. Galeria jest terminalem, a muzeum jest terminusem procesu alienacji. Muzeum reprezentuje ostateczną fiksację ceny i jej znaczenia jako wyobrażenia. Zapomnijcie o pytaniu „ocalenia” artysty; czy jest bowiem możliwe „ocalenie” dzieła sztuki?

W celu „usprawiedliwienia” i „uratowania” dzieła sztuki, niezbędnym będzie usunięcie go z ekonomii towarowej. Jediną inną ekonomią zdolną do podtrzymywania dzieła sztuki byłaby „ekonomia daru”, wzajemności. Ten pomysł został usystematyzowany przez antropologa Marcela Maussa w jego arcydziele *Szkic o darze*¹³ i zaprzętnął on umysły tak zróżnicowanych myślicieli, jak Bataille¹⁴ czy Levi-Strauss¹⁵.

Był on egzemplifikowany poprzez ceremonie potłaczu społeczności Indian Amerykańskich Północno-Zachodniego Wybrzeża, ale można wysnuć hipotezę, iż jest on uniwersalny. Przed pojawieniem się „pieniędzy” i „umowy”, całe ludzkie społeczeństwo zasadzało się na darze i jego zwrocie. Przed konceptualizacją „nadwyżki” oraz „niedoboru” dominowało ujmowanie „nadmiernej” hojności natury i społeczeństwa, która musi być wydatkowana (lub „wyrażana”, jak wyłożyłby to Nietzsche) przez kulturową produkcję, estetyczną wymianą, a szczególnie przez festiwal.

W kontekście ekonomii daru, festiwal jest skupiającą siłą społeczeństwa – nexusem wymiany – właściwie rzecz biorąc, jest nawet rodzajem „rządu”. Kiedy ekonomia daru daje jednak wolną drogę ekonomii pieniężnej, festiwal zaczyna przyjmować „mroczny” aspekt. Staje się on sezonowymi saturnaliami czy też odwróceniem do góry nogami porządku społecznego, dozwolonym wybuchem ekscesu, który oczyści ludzi z ich naturalnej urazy wobec alienacji i hierarchii. To nieporządek, który paradoksalnie przywraca porządek¹⁶.

Ale kiedy ekonomia pieniężna daje wolną drogę ekonomii towarowej, festiwal zostaje poddany jeszcze jednej zmianie znaczenia. Poprzez zachowanie daru wewnątrz totalnej matrycy systemu, która jest wroga darowi, festiwal w swojej saturnalicznej opcji staje się prawdziwym centrum opozycji wobec ekonomicznego konsensusu.

Ta opozycja pozostaje w dużej części nieświadoma, a spektakl jest w stanie wskrzesić większość z jej energii (pomyślcie o Bożym Narodzeniu!), ale spontaniczny festiwal pozostaje wciąż prawdziwym źródłem utopijnej energii. „Be-In”, zebranie oraz rave ukazują

¹³ zob. Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, Wyd. KR, Warszawa 2001.

¹⁴ zob. Georges Bataille, *Erotyzm*, Wyd. słowo:obraz:terytoria, Gdańsk 1999.

¹⁵ zob. Claude Levi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Wyd. KR, Warszawa 2000 oraz *Antropologia Strukturalna*, Wyd. KR, Warszawa 2000.

¹⁶ Na temat morfologii karnawału zob. szczególnie dzieła Michaiła Bachtina i Johanna Huizingi.

się współczesnym autorytetom jako niebezpieczne ukłony ku totalnemu nieporządkowi, ściśle dlatego, że próbują ukraść energię daru ekonomii towarowej.

Postsurrealistyczno-postsytuacjonistyczne ruchy artystyczne, które ruszyły z projektem stłumienia i uświadomienia, wszystkie rozwinęły teorie świętowania. Noise Jacques'a Attali'ego, który odkrywa stłumienie i uświadomienie w terminach muzycznych (nazywany „etapem kompozycji”) jest osadzony na analizie obrazów Breughela, przedstawiających festiwal. Istotnie, festiwal jest nieodwołalnym elementem każdej teorii, która próbuje postawić dar w centrum twórczego projektu.

Czy dzieło sztuki zostaje „ocalone”? Lepiej byłoby spytać czy dzieło sztuki posiada wymiar soteriologiczny lub posiada taką funkcję. Czy dzieło sztuki jest salwifikowalne? Czy może mnie uratować? I w jaki sposób może tego dokonać, jeśli nie jest wyzwolone od alienacji poprzez ekonomię świętowania?

Sztuka narodziła się wolna, a wszędzie wlecze za sobą kajdany – oczywiście „rewolucyjne zadanie” artysty składa się nie tyle z tworzenia sztuki, ile z wyzwolenia jej dzieła. Faktycznie, okazuje się, że jeśli pożądamy pracy na rzecz stłumienia i uświadomienia, musimy (paradoksalnie?) przywrócić najgroźniejszy punkt widzenia – artysty jako rebelianta, jako twórcy-niszczyciela, jako okultystycznego rewolucjonisty.

Jeśli twórcze życie (włączając w to znaczenie-kreację) może być nazywane „wolnością”, w takim razie artysta jest prorokiem (kadzią lub bardem/minstrelem) tej wolności – tak jak wierzył w to Blake. Poprzez środki hieroglificznej sztuki, artysta zakorzenia, koduje, otacza, kanalizuje, wyraża, kusi. Dzieło sztuki jako pokusa prosi po kolei o wyparcie i oмамienie przez błyskotliwość każdego z osobna i obydwóch razem – żąda wzajemności. Nie życie jako SZTUKA (co byłoby niemożliwą do tolerowania formą dandyzmu), ale sztuka jako życie.

W końcu, czy można zrobić cokolwiek w kontekście galerii, muzeum, ekonomii towaru? Czy istnieje dobra droga, by uchronić się lub wykoleić proces powrotu do zdrowia? Jest to możliwe. Po pierwsze, ponieważ świat galerii został tak bardzo zdewaluowany (w większości dlatego, iż staje się on coraz bardziej nużący), a w związku z tym jest zdesperowany, by próbować czegokolwiek.

Po drugie, ponieważ dzieło sztuki, pomimo wszystkiego, zachowuje magiczny wpływ. Jeśli my, artyści zostajemy zmuszeni (na przykład przez nędzę), by pracować wewnątrz świata galerii, wciąż możemy siebie spytać, jak najlepiej „czynić postępy w walce” i tworzyć duchową propagandę dla sprawy twórczego chaosu?

Oczywiście NIE przez coraz bardziej skrywaną elitarność. NIE przez toporny socjalistyczny realizm i zdeklarowaną sztukę „polityczną”. NIE przez coraz bardziej makabryczny śmierciokult „transgresji” i miążdzący armageddonizm. NIE przez ironiczny hiperkonformizm.

Może istnieć wiele możliwych strategii na „nudzenie od wewnątrz” świata sztuki, ale sam potrafię myśleć tylko o jednej, która nie łączy się z surową, fizyczną destrukcją. Po prostu w ten sposób: każde dzieło sztuki może zostać stworzone w najbardziej jawny, możliwy sposób zgodnie z (wiecznie się rozwijającymi) zasadami utopijnej poetyki i hieroglificznej nauki.

Każde dzieło sztuki byłoby świadomie obmyśloną „maszyną pokus” lub magicznym silnikiem, stworzonym w celu obudzenia prawdziwych pragnień, gniewu na stłumienie tych pragnień, wiarę w niemożliwość tych pragnień. Niektóre dzieła sztuki składałyby się z otoczenia nastawionego na realizację tych pragnień, inne ewokowałyby i artykułowały obiekt/przedmiot pożądania, jeszcze inne okrywałyby wszystko tajemnicą, choć inne wciąż czyniłyby siebie całkowicie półprzezroczystymi.

Dzieło sztuki powinno usunąć swoją uwagę z samego siebie jako uprzywilejowanej ikony, fetysza czy też rzeczy pożądanej i w zamian skupić ją na energiach wyzwolenia. Prace pewnych „artystów ziemi”, na przykład tych, które transmutują krajobraz (za pomocą najprostszych i najczulszych gestów) w utopijne otoczenie lub też erotyczny krajobraz seny; prace pewnych „artystów instalacji”, których mikro-rzeczywistości włączają pamięć, pożądanie, grę; wszystkie czczone przez Bachelarda energie „wyobraźni”¹⁷ i jego „psychoanalizy przestrzeni” – sztuka tego rodzaju może być pokazywana lub archiwizowana w obrębie kontekstu świata sztuki, w galeriach czy muzeach, nawet pomimo tego, że jej cele i efekty mają rozpuścić te struktury i „skroplić się” w życiu codziennym, gdzie zostawia ślad niezwykłości i pragnienie na więcej.

Podobne strategie mogą zostać rozciągnięte na inne formy sztuki – drukowane książki, muzykę czy nawet festiwal jako zbiorowe tworzenie. W każdym przypadku wierzę, że najbardziej efektywna praca może zostać wykonana na zewnątrz instytucji estetycznego dyskursu, a nawet jako atak na te instytucje. Jakkolwiek, powinniśmy wykorzystać nasz akces do świata sztuki i jego przywileje, w celu wykorzystania go jako wyrzutni do uderzenia na jego własną ekskluzywność, jego profesjonalną elitarność, jego brak związku, jego bezbarwność i jego siłę.

Specyficzna taktyka tej insurekcyjnej strategii pozostaje w rękach indywidualnych artystów oraz w kręgu lub sile ich mocy twórczych. Punktem wyjścia jest oszalała szczodrość. Donacja większa, niż jakakolwiek transakcja towarowa może być wskrzeszona, wolny dar ponad i poza wszelkimi rachunkami.

Dzieło sztuki staje się wirusem ekscesu, namową do utopijnego pragnienia – soteriologiczną maszyną. Nic nie ma większego sensu, niż próby świata sztuki, by zniszczyć się samemu. Naszym celem nie jest jednak zniszczenie przestrzeni twórczej, ale jej rozwarcie – nie jej wyludnienie, ale zaproszenie „wszystkich” do środka. Nie chcemy odchodzić, chcemy (wreszcie) przybyć. By ogłosić jubileusz!

¹⁷ zob. min. Gaston Bachelard, *Filozofia, która mówi nie*, Wyd. słowo:obraz: terytoria, Gdańsk 2000.

Anarcho-Biblioteka
Dobry pieróg to wywrotowy pieróg



Hakim Bey
Palimpsest

<https://magivanga.com/2012/09/28/palimpsest/>
Tłum. i przypisy: Conradino Beb

pl.anarchistlibraries.net