

TIMOTHEUS VERMEULEN
ROBIN VAN DEN AKKER

SZKIC O METAMODERNIZMIE¹

TIMOTHEUS VERMEULEN

Wydział Studiów Kulturowych, Uniwersytet im. Radbouda w Nijmegen w Niderlandach. Wykładowca studiów kulturowych i teorii na tym uniwersytecie. Obecnie jest również w trakcie pisania doktoratu, finansowanego przez AHRC, w dziedzinie filmu i telewizji na Uniwersytecie w Reading w Wielkiej Brytanii. Opublikował prace na temat inter- i transmedialności, przestrzenności, współczesnej estetyki, kina i telewizji, a także twórczości Jacques’a Rancière’a*.

* Obecnie profesor mediów, kultury i społeczeństwa na Uniwersytecie w Oslo. Współtwórca koncepcji metamodernizmu. Jego badania koncentrują się na teorii krytycznej, estetyce, mediach ekranowych oraz sztuce współczesnej. Jest autorem pięciu książek i ponad stu artykułów naukowych, a jego prace były tłumaczone na kilkanaście języków. Wspólnie z Robinem van den Akkerem założył webzin „Notes on Metamodernism” oraz serię wydawniczą Studies in Metamodernism (przyp. tłumacza).

Te wybory to nie starcie między regionami, religiami czy płciami. Nie chodzi też o walkę między bogatymi a biednymi, młodymi czy starymi. To też nie starcie między białymi a czarnymi. W tych wyborach ściera się przyszłość z przeszłością. Chodzi w nich o to, czy nie zasklepimy się w tych samych podziałach, rozterkach i dramatach, które dziś uchodzą za politykę, czy sięgniemy po politykę zdrowego rozsądku i innowacji, politykę wspólnych poświęceń i wspólnego dobrobytu. Yes, we can. Tak, potrafimy się zmienić. Yes, we can.

BARACK OBAMA, *Yes, we can change*, przemówienie podczas kongresu Partii Demokratycznej, 28 stycznia 2008

Zauważam nowe podejście do prezentowania sztuki w ostatnich ekspozycjach. [...] To postawa, która mówi: „Wiem, że sztuka, którą robię, może wydawać się naiwna czy nawet głupia, albo że («to już było»), ale to wcale nie znaczy, że nie robię tego na poważnie”. Świadomie myślący o własnej sztuce, jednocześnie nieograniczeni lękiem czy wstydem, młodzi artyści nie tylko odczytują różnicę między szczerością a zdystansowaniem jako sztuczną, ale też rozumieją, że mogą być jednocześnie ironiczni i szczerzy. I tworzą swoją sztukę z tego właśnie złożonego punktu widzenia [...].

JERRY SALTZ, *Sincerity and irony hug it out*, „New Yorker Magazine”, 27 maja 2010

1 Tłumaczenie tekstu T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on metamodernism*, „Journal of Aesthetics and Culture” 2/2010.

ROBIN VAN DEN AKKER

Wydział Filozofii, Uniwersytet Erazma w Rotterdamie. Doktorant na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Erasmus w Rotterdamie oraz badacz w TNO Information and Communication Technologies. Píše pracę doktorską na temat remediacji przestrzeni miejskiej przez praktyki mediów mobilnych. Opublikował wyniki badań dotyczących życia codziennego i przestrzeni miejskiej, kultury cyfrowej, współczesnego designu oraz twórczości Henri Lefebvrea*.

Razem z Vermeulenem pracują również nad międzynarodowym projektem badawczym dokumentującym trendy i tendencje we współczesnych przedsięwzięciach oraz estetyce, które nie mogą już być wyjaśnione w kategoriach postmodernizmu, lecz powinny być traktowane jako metamodernizm. W ramach tego projektu współredagują także bloga Notes on Metamodernism (<http://mtmdrn.blogspot.com>).

* Filozof kultury; jego badania obejmują estetykę współczesną, digitalizację codziennego życia oraz przemianę przestrzeni społecznej i czasu. Współzałożyciel webzinu *Notes on Metamodernism*, współredaktor serii *Studies in Metamodernism*. W swojej pracy naukowej analizuje wpływ technologii na przestrzeń miejską oraz kulturę cyfrową (przyp. tłumacza).

Ekosystem jest poważnie zaburzony, finansjera coraz bardziej wymyka się spod kontroli, a ład geopolityczny zaczyna wydawać się niestabilny, choć już wcześniej był zaburzony². Prezesi i politycy wyrażają swoje pragnienie zmian w każdym wywiadzie i głoszą od serca „Yes, we can” – jednak tylko wtedy, gdy ktoś ich fotografuje. Planiści i architekci zmieniają swoje blueprinty na greenprinty³. Nowe pokolenia artystów coraz częściej porzucają nakazy dekonstrukcji, parataksy czy pastiszu na rzecz estetycznych pojęć rekonstrukcji, mitu czy metaksy. Te trendy i tendencje nie dają się już wyjaśniać w kategoriach postmodernizmu. Wyrażają (często niepewną) nadzieję i (czasem udawaną) szczerość, która wskazuje inną strukturę czucia i nadejście nowego dyskursu. Historia, jak się zdaje, chyłkiem zmierza poza swój naprędce przepowiedziany koniec.

W tym eseju naszkicujemy kontury tej rodzącej się struktury czucia. Zaczniemy od omówienia debaty o rzekomym przeminięciu postmodernizmu i widocznym wyłanianiu się innego modernizmu. Będziemy przekonywać, że ten modernizm charakteryzuje typowo modernistyczne oddanie (*commitment*) i typowo postmodernistyczny dystans (*detachment*). Będziemy nazywać tę strukturę czucia metamodernizmem⁴. Według słownika grecko-angielskiego prefiks „meta” odnosi się do pojęć takich jak „z”, „pomiędzy” oraz „poza”. Będziemy używać tych konotacji w podobny, jednak nie bezkrytyczny sposób. Twierdzimy, że metamodernizm powinien być epistemologicznie usytuowany z (wraz z)

² Autorzy dziękują Josowi de Mul, Gry Rustad, Jonathanowi Bignellowi oraz kolegom z Wydziału za ich bezcenne komentarze do wcześniejszych wersji tego eseju.

³ *Blueprint* to plan architektoniczny, a *greenprint* w tym kontekście to projekt architektoniczny uwzględniający zwłaszcza aspekt ekologiczny (przyp. tłumacza).

⁴ Chociaż wydaje się, że jesteśmy pierwszymi, którzy używają terminu „metamodernizm”, by opisać współczesną strukturę czucia, nie jesteśmy pierwszymi, którzy stosują go *per se*. W literaturoznawstwie używa się go dość często, aby opisać postmodernistyczną alternatywę dla postmodernizmu, jaką prezentowali autorzy tacy jak Blake czy Guy Davenport. Chcemy jednak podkreślić, że nasza koncepcja metamodernizmu nie jest w żaden sposób zbieżna z tamtymi koncepcjami ani nie jest ich pochodną. Jest z nimi o tyle powiązana, że również negocjuje pomiędzy tym, co nowoczesne, a tym, co ponowoczesne; ale funkcja, struktura i natura tych negocjacji są całkowicie naszym własnym pomysłem i, na ile możemy to dostrzec, pozostają niezwiązane z poprzednimi obserwacjami.

(post)modernizmem, ontologicznie pomiędzy (post)modernizmem i historycznie ponad (post)modernizmem. Na koniec przyjrzymy się niektórym tendencjom, które stanowią przykład obecnie dominującej wrażliwości, a zwłaszcza romantycznemu zwrotowi we współczesnej estetyce.

I wreszcie kilka uwag odnośnie do naszego podejścia. Jak wskazuje tytuł *Szkic o metamodernizmie*, nie uważamy zarysowanych tu myśli za jednorodną całość. Chcemy opisać szerokie spektrum trendów i tendencji na przecięciu bieżących wydarzeń i współczesnej estetyki, które w innej optyce wydają się niezrozumiałe (lub przynajmniej: wydają się niezrozumiałe, gdy używa się do ich opisu języka postmodernizmu), wyjaśniając je jako rodzącą się wrażliwość, którą nazywamy metamodernizmem. Nie pragniemy narzucić z góry ustalonego systemu myślenia na dość szczególny zakres praktyk kulturowych. Nasze opisy i interpretacje są zatem raczej eseistyczne niż naukowe, kłączowe, a nie linearne, i bardziej otwarte niż zamknięte. Ten tekst należy odczytywać jako zaproszenie do debaty, a nie przedłożenie dogmatów.

HISTORIA POZA „KOŃCEM HISTORII”, SZTUKA POZA „KOŃCEM SZTUKI”

Postmodernistyczna epoka przesady, pastiszu i parataksy się skończyła. A gdyby wierzyć akademikom, krytykom i ekspertom, których książki opisują regres i upadek postmodernizmu, skończyła się już jakiś czas temu. Niektórzy przekonują, że postmodernizm zakończył się wraz ze zmianami klimatycznymi i nadejściem ery kryzysów finansowych, ataków terrorystycznych czy rewolucji cyfrowej. Inni twierdzą, że wyhamowywał powoli, siłą mniej dostrzegalnych wydarzeń, takich jak wchłonięcie jego krytycznego potencjału przez rynek i wchłonięcie różni (*différance*) przez kulturę masową. Jeszcze inni wskazują rozbieżne modele polityki tożsamości: od globalnego postkolonializmu do teorii queer⁵. Jak stwierdziła Linda Hutcheon w epilogu do drugiego wydania *The Politics of Postmodernism*: „Po prostu przyznajmy: to koniec”⁶.

Ale o ile komentatorzy zgadzają się, że forma postmodernizmu już nie obowiązuje, o tyle wydają się mniej zgodni, próbując odpowiedzieć, na rzecz czego ją porzucono. Hutcheon konkluduje swój wywód pytaniem, na które sama nie zna odpowiedzi:

Chwila postmodernizmu już minęła, nawet jeżeli jego strategie dyskursywne i ideologiczne krytyki nadal żyją – podobnie jak żyją te modernistyczne – w naszym współczesnym, XXI-wiecznym świecie. Literaturoznawcze kategorie historyczne, takie jak modernizm czy postmodernizm, nie są przecież niczym więcej niż heurystycznymi etykietami, które tworzymy, próbując nakreślić zmiany i ciągłości kulturowe. Postpostmodernizm potrzebuje własnej, nowej etykiety, dlatego na koniec proponuję czytelnikom wyzwanie: by ją znaleźć i nazwać dla XXI wieku⁷.

5 Doskonałe rozważania na temat debaty o końcu postmodernizmu zob. w J. Toth, *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*, State University of New York Press, Albany 2010.

6 L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York – London 2002, s. 166.

7 Tamże, s. 181.

Niektórzy teoretycy i krytycy próbowali odpowiedzieć na pytanie Hutcheon. Gilles Lipovetsky, rzecz jasna, twierdził, że postmodernizm ustąpił pola hipermodernizmowi. Według niego dzisiejsze praktyki kulturowe i relacje społeczne stały się do tego stopnia wewnętrznie pozbawione znaczenia (odnosząc się do przeszłości lub przyszłości, do „tam” lub „gdziekolwiek indziej” czy do jakiegokolwiek innego punktu referencji), że stanowią w równej mierze źródło hedonistycznej ekstazy, jak i egzystencjalnej udręki⁸. Filozof Alan Kirby zaproponował, by współczesny paradygmat nazwać digimodernizmem i/lub pseudomodernizmem. Teoretyk kultury Robert Samuels zasugerował, że nasza epoka jest epoką automodernizmu. Oprócz tego wielu krytyków po prostu przyjęło składniowo poprawny, choć semantycznie pusty termin „postpostmodernizm”. Większość z tych koncepcji współczesnego dyskursu jest zogniskowana wokół postępu technologicznego. Digimodernizm Kirby’ego na przykład „zawdzięcza swoje powstanie i pierwszeństwo komputeryzacji tekstu, która pociąga za sobą nową formę tekstualności, charakteryzowaną w najczystszej postaci poprzez bezpośredniość, przypadkowość i ulotność, oraz anonimowe, społeczne i ponadjednostkowe autorstwo”⁹, a automodernizm Samuela zakłada korelację między „technologiczną automatyzacją a ludzką autonomią”¹⁰. Ale wiele spośród tych koncepcji – a te Lipovetskiego, Kirby’ego i Samuela, jakkolwiek przydatne dla rozumienia niedawnych wydarzeń, są tu wzorcowe – wydaje się raczej radykalizować postmodernizm, niż go przekształcać. Zagłębiają się w to, co jest faktycznie ekscesami późnego kapitalizmu, liberalnej demokracji i technologii informacyjno-komunikacyjnych, a nie odchyleniem od postmodernistycznej kondycji: kulturową i (między)tekstową hybrydyczność, przypadkowość, tożsamość tworzoną przez konsumpcję, hedonizm i, ogólnie rzecz biorąc, raczej przestrzenność niż czasowość¹¹.

Propozycja Nicholasa Bourriauda, czyli altermodernizm, jest prawdopodobnie najlepiej znana. Jednakże wydaje się również najmniej rozumiana. W odpowiedzi na wystawę pod tym samym tytułem, której kuratorem w Tate Modern był Bourriaud, Andrew Searle napisał w „The Guardian”: „Postmodernizm nie żyje... ale coś przedziwnego zajęło jego miejsce”¹². Podobnie Rachel Campbell-Johnston, krytyczka sztuki z „The Times”, donosiła: „Postmodernizm jest taki wczorajszy, ale to, co zajęło jego miejsce... to totalny nieład”¹³. Towarzyszący wystawie esej Bourriauda rozważa takie właśnie reakcje: altermodernizm jest dokładnie tak ulotny i nieprecyzyjny, jak niejasna jest struktura argumentacji. Rozumiemy ostatecznie definicję Bourriauda jako „syntezę modernizmu i postkolonializmu”¹⁴.

8 G. Lipovetsky, *Hypermodern Times*, Polity Press, Cambridge 2005.

9 A. Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, Continuum, New York – London 2009, s. 1.

10 R. Samuels, *Auto-modernity after postmodernism: Autonomy and automation in culture, technology, and education*, [w:] *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, red. T. Mcpherson, The MIT Press, Cambridge MA 2008, s. 219.

11 Choć należy tu odnotować, że Kirby jest ostrożny i zaznacza, iż docenia zarówno czasowość, jak i przestrzenność.

12 A. Searle, *The richest and most generous Tate Triennial Yet*, „The Guardian”, 2 marca 2009, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial> (29 października 2021).

13 R. Campbell-Johnston, *Altermodern: Tate Triennial 2009 at Tate Britain*, „The Times”, 2 marca 2009, T2, s. 20–21.

14 *Altermodern. Tate Triennial 2009*, red. N. Bourriaud, Tate Publishing, London 2009, s. 12.

Według niego ta synteza jest wyrażona kolejno w „heterochroniczności”, „archipelagografii”, „globalnej percepcji” oraz nomadyzmie i włączeniu i/lub afirmacji inności, tak samo jak eksploracji „miejsc-gdzie-indziej”.

Wiele obserwacji Bourriauda wydaje się trafiać w punkt. Świat rozwinięty rozszerzył się – i nadal się rozszerza – poza tradycyjne granice tak zwanego Zachodu. Bourriaud twierdzi, że ten rozwój doprowadził do heterochronii zglobalizowanych społeczeństw w różnych stadiach rozwoju oraz powstania globalnego archipelagu pozbawionego centrum; globalnie przecinających się czasowości oraz historycznie powiązanych wzajemnie geografii. W konsekwencji, jak słusznie zauważa, obecnej nowoczesności nie sposób już charakteryzować poprzez modernistyczny dyskurs uniwersalizującego spojrzenia białego, zachodniego mężczyzny ani poprzez postmodernistyczną dekonstrukcję wzdłuż heterogenicznych tropów rasy, płci kulturowej, klasy czy miejsca pochodzenia. Zamiast tego, jak sugeruje, charakteryzuje się ona zglobalizowaną percepcją, kulturowym nomadyzmem i kreolizacją. Altermodernista (artysta) to *homo viator*, istota wyzwolona od (obsesji na punkcie) swoich korzeni, mogąca podróżować i eksplorować, odbierająca na nowo globalny pejzaż i *terra incognita* historii.

Altermodernizm Bourriauda jest jednocześnie sugestywny i niejasny; równie precyzyjny w obserwacjach, co mglisty w argumentacji. Jakkolwiek prowokacyjna może być jego twórczość, jest również problematyczna. Na przykład jego pojęcie zglobalizowanej perspektywy jest poniekąd trudne, ponieważ zakłada wielość i rozpiętość (symulakrycznej) perspektywy, niemożliwej zarówno fenomenologicznie, jak i fizycznie (wydaje nam się, że właściwsze jest mówienie tu o „zglokalizowanej percepcji”, w której uznaje się aprioryczność zarówno sytuacji, jak i lokalizacji). Podobnie jego interesująca opowieść o progresywnym kreolizmie zostaje przeciwstawiona retrospektywnemu multikulturalizmowi dzieł sztuki, którymi ją ilustruje. Ponadto opis niespokojnego podróżnika i internetowego *junky* jako ucieleśnień sztuki altermodernistycznej wydaje się dość anachroniczny. Skoro już o tym mowa, to fakt, że galeria Saatchi (od dawien dawna kwintesencja późnokapitalistycznej, postmodernistycznej sztuki) odchodzi od młodej sztuki brytyjskiej na rzecz współczesnych artystów z Bliskiego i Dalekiego Wschodu, jest dosyć znaczący – właśnie dlatego, że ujawnia zainteresowanie wielością „zglokalizowanych percepcji”.

Jednak podstawowy problem z tezą Bourriauda jest taki, że myli ona epistemologię z ontologią. Bourriaud dostrzega, że forma i funkcja sztuki się zmieniły, ale nie potrafi zrozumieć, jak i dlaczego tak się stało. By domknąć tę istotną lukę, po prostu zakłada (ktoś mógłby powiedzieć: wybiera „rozwiązanie tautologiczne”), że doświadczenie i wyjaśnienie są jednym i tym samym. Dla Bourriauda heterochroniczność, archipelagografia i nomadyzm nie są po prostu wyrazami struktury czucia; same stają się osobnymi strukturami. I w rzeczy samej dzieje się tak, ponieważ myli on mnogość form z wielością struktur, a jego koncepcja altermodernizmu – czego wyraz stanowi nieregularność wystawy i niespójność pisanie – „to totalny nieład”, który nigdy nie staje się w pełni zrozumiały, nie mówiąc już o byciu przekonującym.

Bourriaud widzi, powiedzmy, siedem typów fajerwerków w siedmiu różnych wariantach: jeden jest czerwony, drugi żółty, trzeci niebieski, jeden okrągły, drugi

kanciasty i tak dalej. Ale nie potrafi dostrzec, że wytwarza je to samo napięcie: oscylacja pomiędzy metalami, siarkami i azotanami potasu. Nazwiemy to napięcie, oscylujące pomiędzy – i ponad – elektropozytywnymi azotanami nowoczesności i elektronegatywnymi metalami ponowoczesności, metamodernizmem.

OD POSTMODERNIZMU DO METAMODERNIZMU

Co mamy na myśli, gdy mówimy, że postmodernizm został porzucony dla metamodernizmu? To już zwyczaj, by zaczynać dyskusję o postmodernizmie od tego, że nie istnieje coś takiego jak postmodernizm. W końcu postmodernizm to tylko słowo klucz dla wielu sprzecznych tendencji, modne określenie (*buzzword*) dla wielu niekoherentnych wrażliwości. Faktycznie początkowi piewcy postmodernizmu (tacy jak Charles Jencks, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson czy Ihab Hassan) analizowali różne fenomeny kulturowe, odpowiednio: transformację materialnego pejzażu świata, nieufność wobec metanarracji oraz jej porzucenie, narodziny późnego kapitalizmu, zanikanie historycyzmu i afektów oraz nowy porządek w sztuce¹⁵. Jednakże to, co łączy te odrębne zjawiska, to sprzeciw wobec modernizmu – utopijności, (linearnego) postępu, wielkich narracji, Rozumu, funkcjonalizmu, formalnego puryzmu i tak dalej. Stanowiska te być może najtrafniej można podsumować rozróżnieniem Josa de Mula na postmodernistyczną ironię (obejmującą nihilizm, sarkazm oraz nieufność wobec wielkich narracji, osobliwości i prawd, wreszcie ich dekonstrukcję) i nowoczesny entuzjazm (obejmujący wszystko inne: od utopizmu do bezwarunkowej wiary w rozum)¹⁶.

Nie chcemy sugerować, że wszystkie prądy postmodernizmu dobiegły końca¹⁷. Wierzimy jednak, że wiele z nich nabiera nowych kształtów, a co ważniejsze, nowych sensów, znaczeń i form. Po pierwsze, geopolityczna niestabilność i kryzysy finansowe wymuszają reformę systemu ekonomicznego (*un nouveau monde, un nouveau capitalisme*, ale także przejście od gospodarki „białych kołnierzyków” do gospodarki „zielonych kołnierzyków”). Po drugie, dezintegracja politycznego centrum na poziomie geopolitycznym (za sprawą wzrastającego znaczenia gospodarek Wschodu) i narodowym (porażka „trzeciej drogi”, polaryzacja na płaszczyźnie lokalnej, etnicznej, klasowej; wpływ ma tu też internetowa blogosfera) wymusza restrukturyzację dyskursu politycznego. Podobnie rzecz ma się z potrzebą zdecentralizowanego pozyskiwania prądu z alternatywnych źródeł oraz ze znalezieniem rozwiązania problemu marnotrawstwa czasu, przeszerzeni i energii, które powoduje *urban sprawl*; zrównoważona przyszłość miasta domaga się transformacji naszego materialnego krajobrazu. Co jednak być może najważniejsze, przemysł kulturalny odpowiedział na te wyzwania w zyczliwy

¹⁵ C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1991; J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester 1984; F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991; I. Hassan, *The Postmodern Turn: Essays on Postmodernism and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987, s. 84–96.

¹⁶ J. de Mul, *Romantic Desire in (Post)modern Art & Philosophy*, State University of New York Press, Albany 1999, s. 18–26.

¹⁷ Na nasze rozumienie historii, a raczej periodyzacji historycznej, ma wpływ klasyczny opis dominant, emergencji i pozostałości autorstwa Raymonda Williama. Zob. R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, s. 121–128.

sposób, porzucając taktyki pastiszu i parataksy na rzecz mitu i metaksy, wymienił melancholię na nadzieję, a ekshibicjonizm na zaangażowanie. Do tych strategii, w szczegółach, powrócimy za moment.

Prezezi i politycy, architekci i artyści formułują na nowo opowieść o pragnieniu wyrastającym z nadziei („yes, we can”, „change we can believe in”) – która od dawna była wypierana – by dać szansę dawno zapomnianym możliwościom. Rzeczywiście, jeśli, upraszczając, modernistyczne spojrzenie na idealizm i ideały określić jako fanatyczne i/lub naiwne, a postmodernistyczny sposób myślenia jako apatyczny i/lub sceptyczny, postawa obecnego pokolenia – a jest to, i to bardzo, pokoleniowa postawa – może być pomyślana jako rodzaj poinformowanej naiwności, pragmatycznego idealizmu.

Chcielibyśmy wyraźnie zaznaczyć, że ten nowy kształt, znaczenie i kierunek nie wynikają bezpośrednio z sentymentów zrodzonych po zamachach 11 września. Terroryzm ani nie zasiał ziarna niepewności wobec rzekomej wyższości neoliberalizmu, ani nie zainspirował refleksji nad podstawowymi założeniami zachodniej ekonomii, polityki i kultury – wręcz przeciwnie. Konserwatywny odruch, który stanowiła „wojna z terrorem”, można nawet odczytać jako symbol reafirmacji wartości postmodernistycznych¹⁸. Potrójne zagrożenie (zapaścią kredytową, załamaniem się centrum i zmianami klimatycznymi) ma odwrotny skutek, ponieważ wzbudza wątpliwości, inspirowa do refleksji i skłania do porzucenia postmodernizmu na rzecz metamodernizmu.

A więc historia zmierza poza swój tak szumnie zapowiadany kres. Dla ścisłości: nigdy się nie skończyła. Kiedy postmoderniści ogłosili, że tak właśnie się stało, mieli na myśli bardzo konkretną koncepcję historii – Hegłowski idealizm „pozytywny”. Niektórzy twierdzili, że to pojęcie historii dialektycznie zmierzającej ku jakiemuś predeterminowanemu telosowi zostało zrealizowane, ponieważ ludzkość uświadomiła sobie, że ów telos został osiągnięty (wraz z „uniwersalizacją liberalnej demokracji”)¹⁹. Inni sugerowali, że teleologicznie rozumiana historia skończyła się, ponieważ uświadomiliśmy sobie, że jej cel nigdy nie może zostać osiągnięty – gdyż nie istnieje. Obecny, metamodernistyczny dyskurs również uznaje, że cel historii nigdy nie zostanie osiągnięty, ponieważ nie istnieje. Co najważniejsze jednak, odnosi się do tego celu, jak gdyby istniał. Zainspirowany przez modernistyczne *naïveté*, lecz ukształtowany przez postmodernistyczny sceptycyzm, dyskurs metamodernistyczny świadomie angażuje się w niemożliwą możliwość.

Jeśli epistemologicznie modernizm i postmodernizm są powiązane z „pozytywnym” idealizmem Hegla, to metamodernizm utożsamia się z „negatywnym” idealizmem Kanta. Filozofię historii Kanta można zresztą najtrafniej podsumować jako myślenie jak gdyby. Jak wyjaśnia Curtis Peters, według Kanta „możemy spojrzeć na historię tak, jak by ludzkość realizowała opowieść o jej podróży ku pełnej

18 Weźmy na przykład pod uwagę odruchowe rozróżnienie między nami (tak zwanym Zachodem) a nimi (tak zwaną osią zła), szeroko podzielane poczucie konieczności działania – widoczne między innymi w retoryce Busha i Blaira pod hasłem „obrony zachodnich wartości”, powszechne stosowanie i akceptację retoryki „daru demokracji” używanej w okresie poprzedzającym inwazję na Irak, początkowe szerokie poparcie dla wojny w Afganistanie itd. Nie znaczy to, że nie było krytyki tej postawy, ale dopiero niedawno została ona powszechniej uznana, a może nawet – przyjęta.

19 F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, „New York Free Press” 3/1992.

samorealizacji społecznego i umysłowego potencjału... patrzeć na historię jak na opowieść o postępie ludzkości”²⁰. W rzeczy samej Kant również przyjmuje termin „jak-gdyby”, kiedy pisze: „każdy z ludzi, jak gdyby podążając za jakimś przewodnim wątkiem, zmierza do naturalnego, ale nieznanego każdemu z nich celowi”²¹. Oznacza to, że ludzkość tak naprawdę nie zmierza w kierunku naturalnego, lecz nieznanego celu, ale udaje, że to robi, aby rozwijać się zarówno moralnie, jak i politycznie. Metamodernizm porusza się tylko po to, by się poruszać, próbuje mimo nieuchronności porażki; jest w wiecznej pogoni za prawdą, której nie spodziewa się nigdy znaleźć. Wybaczenie nam banalną metaforę, ale metamodernizm tym samym z własnej woli przyjmuje rodzaj postawy osła z marchewką wywieszoną tuż przed pyskiem – podobnie jak osioł ściga marchewkę, której nigdy nie uda mu się zjeść, bo zawsze będzie ona poza jego zasięgiem. Ale właśnie dlatego, że nigdy mu się to nie będzie udawało, nigdy też nie przerwie pogoni, znajdując się tym samym w rejestrach moralnych, w których modernistyczny osioł (który marchewkę zjadł już gdzieś indziej) nigdy nie postawi kopyta; w rejestrach politycznych, których osioł postmodernista (ten dawno zarzucił pościg) nawet sobie nie wyobraża.

Ontologicznie metamodernizm oscyluje między modernizmem a postmodernizmem. Oscyluje między modernistycznym entuzjazmem a postmodernistyczną ironią, pomiędzy nadzieją a melancholią, naiwnością a wiedzą, empatią a apatią, jednością i wielością, całością i fragmentem, czystością i niejednoznacznością. Oscylując w tę i z powrotem, od i do, metamodernizm negocjuje między modernizmem i postmodernizmem. Należy jednak uważać, aby nie myśleć o tej oscylacji jako o równowadze; należy na nią spojrzeć raczej jak na wahadło huśtające się między dwoma, trzema, pięcioma, dziesięcioma, niezliczonymi punktami. Kiedy entuzjazm metamodernizmu wychyla się w stronę fanatyzmu, grawitacja ściąga go na powrót do ironii; kiedy ironia pcha go ku apatii, grawitacja ściąga go znowu w stronę entuzjazmu.

Zarówno metamodernistyczna epistemologia (jak-gdyby), jak i ontologia (pomiędzy) powinny być zatem rozważane jako dynamika „zarazem-ani” – zarazem modernistyczna i postmodernistyczna ani niebędąca żadną z nich. Tę dynamikę najtrafniej opisuje metafora metaksy. Dosłownie termin *metaxis* (μεταξύ) oznacza ‘pomiędzy’. Jednakże za sprawą Platona, a później niemieckiego filozofa Erica Voegelina, zaczął być kojarzony z doświadczeniem istnienia i świadomości. Voegelin opisuje metaksę w następujący sposób: „Istnienie ma strukturę «pomiędzy», strukturę platońskiej metaksy, a jeżeli jest coś stałego w historii ludzkości, to jest to język napięcia pomiędzy życiem i śmiercią, nieśmiertelnością i śmiertelnością, doskonałością i niedoskonałością, czasem i ponadczasowością, porządkiem i chaosem, prawdą i nieprawdą, sensem i bezsensem istnienia, pomiędzy *amor Dei* i *amor sui*, *l'âme ouverte* i *l'âme close*”²².

20 C. Peters, *Kant's Philosophy of Hope*, Peter Lang, New York 1993, s. 117. Wyróżnienia nasze.

21 I. Kant, *Idea powszechnej historii w aspekcie kosmopolitycznym*, tłum. M. Żelazny, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 6, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011, s. 31.

22 E. Voegelin, *Equivalences of Experience and Symbolization in History*, red. E. Sandoz, [w:] *The Collected Works of Eric Voegelin*, t. 12, red. E. Sandoz, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1989, s. 119–120.

Zatem dla Voegelina metaksa jest wyrazem tego, w jakim stopniu jesteśmy tu, tam i nigdzie. Jak ujął to jeden z krytyków: „metaksę tworzy napięcie, a nawet nie – tworzy ją niemożność pogodzenia losu człowieka z jednej strony uczestniczącego w skończonych procesach, a z drugiej – będącego w kontakcie z nieograniczoną, wewnątrzkosmiczną czy pozaziemską rzeczywistością”²³. Znowuż debata nad znaczeniem metaksy jest jedną z najdłużej trwających i najbardziej interesujących w historii filozofii i zasługuje na dużo więcej uwagi, niż jesteśmy jej w stanie tutaj poświęcić. Zatem opisy, które tu prezentujemy, są w sposób nieunikniony skrótowe. Dla naszych potrzeb przyjmujemy, że pojęcie metaksy oznacza nie metaforę doświadczenia egzystencjalnego, uniwersalnej *condition humaine*, ale metaforę kulturowej wrażliwości, szczególnie dla metamodernistycznego dyskursu. To, co metamodernistyczne, jest ukonstytuowane przez napięcie, albo raczej przez podwójne wiązanie modernistycznego pragnienia sensu i postmodernistycznego zwątpienia w sens jako taki.

METAMODERNISTYCZNE STRATEGIE

Spójrzmy bliżej na niektóre z ostatnich trendów i tendencji we współczesnej estetyce, by zilustrować, co uważamy za metamodernizm, a także by zademonstrować, w jakim stopniu zdominował on wyobraźnię kulturową w ciągu ostatnich paru lat. Podobnie jak modernizm i postmodernizm, metamodernizm również wyraża się poprzez różne, często sprzeczne ze sobą strategie i style. Jedną z najbardziej poruszających praktyk metamodernizmu jest to, co niemiecki teoretyk Raoul Eshelman określił mianem performatyzmu. Eshelman opisuje performatyzm jako dobrowolne samo-oszustwo, pozwalające uwierzyć w coś – lub identyfikować się z czymś, coś rozwiązać – pomimo siebie. Wskazuje na przykład odrodzenie się teizmu w sztuce, a także ponowne odkrycie przejrzystości, kinezy i impendencji w architekturze²⁴:

Dzieła performatystyczne stworzone są tak, że czytelnik lub widz początkowo nie ma wyboru i musi zaakceptować pojedyncze, narzucone rozwiązanie kwestii poruszonych w danym dziele. Innymi słowy, autor przy użyciu dogmatycznych, rytualnych albo jeszcze innych środków przymusu wymusza na nas pewne rozwiązanie. Działanie to ma dwa bezpośrednie skutki. Narzucona rama odcina nas, przynajmniej na chwilę, od otaczającego kontekstu i kieruje nas na powrót do wnętrza dzieła. Stajemy tam przed koniecznością utożsamienia się z jakąś osobą, działaniem lub sytuacją w sposób, który jest przekonujący tylko w obrębie dzieła pojmowanego jako całość. W ten sposób performatyzm łapie dwie postmetafizyczne sroki za ogon. Z jednej strony jesteśmy właściwie zmuszeni, by wewnątrz ramy fikcji utożsamić się z czymś nieprzekonującym lub niewiarygodnym – by wierzyć wbrew sobie. Z drugiej zaś strony przez cały czas czujemy działanie przymusu,

²³ R. Avramenko, *Bedeveled by boredom: A Voegelinian reading of Dostoevsky's possessed*, „Humanitas” 1–2(17)/2004, s. 116.

²⁴ R. Eshelman, *Performatism, or what comes after postmodernism: New architecture in Berlin*, „Art-Margins”, kwiecień 2002, <http://www.artmargins.com/index.php/archive/322-performatism-or-what-comes-after-postmodernism-new-architecture-in-berlin> (29 października 2021).

który to utożsamienie powoduje, i rozumowo zdajemy sobie sprawę z osobliwości takiego myślenia. Metafizyczny sceptycyzm i ironia nie zostają wyeliminowane, ale są przez ramę trzymane w szachu²⁵.

Jerry Saltz, jeden z najważniejszych amerykańskich krytyków sztuki, również zaobserwował ukształtowanie się innego typu wrażliwości, oscylującego między wierzeniami, założeniami i postawami:

Zauważam nowe podejście do prezentowania sztuki w ostatnich ekspozycjach. Pojawiło się ono w zeszłym roku na wystawie Younger than Jesus w New Museum, było widoczne na Whitney Biennial, a teraz widzę, jak rozwija się i daje owoce na Greater New York w MoMA PS1, odbywającym się dwa razy na dekadę festiwalu lokalnych talentów. To postawa, która mówi: „Wiem, że sztuka, którą robię, może wydawać się naiwna, czy nawet głupia, albo że «to już było», ale to wcale nie znaczy, że nie robię tego na poważnie”. Świadomie myśląc o własnej sztuce, jednocześnie nieograniczeni lękiem czy wstydem, młodzi artyści nie tylko odczytują różnicę między szczerością a zdystansowaniem jako sztuczną, ale rozumieją też, że mogą być jednocześnie ironiczni i szczerzy. I tworzą swoją sztukę z tego właśnie złożonego punktu widzenia, który Emerson nazwał „wyalienowanym majestatem” [alienated majesty]²⁶.

Saltz pisze wyłącznie o sztuce amerykańskiej, ale podobne trendy można zaobserwować również w Europie. Całkiem niedawno renomowany niderlandzki BAK Institute otworzył wystawę *Vectors of the Possible*. Wystawa ta, według słów kuratora Simona Sheikha,

bada pojęcie horyzontu w sztuce i polityce oraz to, w jaki sposób można powiedzieć, że dzieła sztuki wyznaczają pewne horyzonty możliwości i niemożliwości, jak sztuka bierze udział w konkretnych wyobrażeniach i jak może tworzyć nowe, sugerując tym samym inne sposoby wyobrażania sobie świata. W przeciwieństwie do poczucia rezygnacji po 1989 roku, sugeruje ono, że w polu sztuki horyzont to „pusty znaczący” ideał, do którego należy dążyć, wektor możliwości, który łączy... i nadaje... kierunek. Dzieła sztuki na tej wystawie mogą być postrzegane jako wektory, liczące się z możliwością i niemożliwością w (nie)równych środkach, ale zawsze wykrywające i wskazujące sposoby widzenia i bycia w świecie²⁷.

Galerie Tanja Wagner zapowiedziała swoją inauguracyjną wystawę bardzo podobnymi słowami: „Wystawione prace są zarówno entuzjastyczne, jak i ironiczne. Bawią się nadzieją i melancholią, oscylują pomiędzy wiedzą a naiwnością, empatią i apatią, całością i fragmentacją, pewnością i niejednoznacznością – szukając prawdy, jednak nie łudząc się, że ją znajdują”²⁸. Gdzie indziej krytyk kultury

²⁵ Tenże, *Performatism, or the End of Postmodernism*, Davies Group, Aurora 2008, s. 3.

²⁶ J. Saltz, *Sincerity and irony hug it out*, „New York Magazine”, 27 maja 2010, <http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/> (29 października 2021).

²⁷ BAK, *Press Statement Vectors of the Possible*, [http://www.bak-utrecht.nl/?click\[relacja prasowa\]](http://www.bak-utrecht.nl/?click[relacja prasowa]) (29 października 2021).

²⁸ Galerie Tanja Wagner, *Press Statement The Door Opens Inwards*, wrzesień 2010, <http://www.tanjawagner.com> (29 października 2021).

Jörg Heiser dostrzega pojawienie się czegoś, co nazywa „romantycznym konceptualizmem”²⁹. Heiser przekonuje, że racjonalna, wykalkulowana sztuka konceptualna Jeffa Koonsa, Thomasa Demanda czy Cindy Sherman coraz częściej zostaje wyparta przez afektywne i nierzadko sentymentalne abstrakcje Tacity Dean, Didiera Courbota czy Mony Hatoum. Gdzie Demand reprodukuje symulakra, tam Dean tworzy afektywne iluzje, które nigdy się nie zmaterializują. Gdzie Koons skupia się na tym, co obsceniczne, tam Courbot koncentruje uwagę na rzeczach przestarzałych, odchodzących w niepamięć. A gdzie Sherman krytykuje subiektywność, tam Hatoum celebrytuje odczuwaną heterogeniczność tożsamości. Jeżeli impulsem postmodernizmu jest dekonstrukcja, Heiserowski romantyczny konceptualizm skupia się na tym, by rekonstruować.

Krytyk filmowy James MacDowell zwraca uwagę na wykształcenie się tak zwanego dziwaczego [*quirky*] kina, kojarzonego zwykle z filmami Michela Gondry’ego i Wesa Andersona³⁰. Opisuje dziwaczność jako trend w kinie niezależnym, charakteryzujący się próbą przywrócenia dziecięcej naiwności do cynicznej rzeczywistości dorosłych – w przeciwieństwie do postmodernistycznego „cwane” [*smart*] kina lat dziewięćdziesiątych, które charakteryzowały sarkazm i obojętność. Inni zaś rozpoznali tak różne ruchy, jak: remodernizm, rekonstruktywizm, renewalizm, nowa szczerłość, nowe dziwne pokolenie, stuckizm, freak folk itd. Faktycznie, lista trendów i ruchów wykraczających, lub próbujących wykroczyć, poza postmodernizm jest nieskończona.

Nicolas Bourriaud z pewnością zgodziłby się, że ta wielość strategii wyraża również mnogość struktur czucia. Jednakże tym, co je łączy, jest typowo metamodernistyczna oscylacja, bezowocna negocjacja pomiędzy dwoma przeciwnymi biegunami. W performatywnych próbach przeciwstawienia się prawom kosmicznym i siłom natury, zamiany tego, co trwałe, w tymczasowe, a tego, co przemijające, w trwałe, wyraża się to w sposób dramatyczny. W romantycznym konceptualizmie próbuje naznaczyć to, co zwyczajne, tajemnicą tego, co nieznanne – jest bezowocną negocjacją między naturą a kulturą. Ale obie te praktyki podejmują się wypełnienia misji czy zadania, którego, jak wiadomo, w żaden sposób nie uda się wypełnić, a nawet nie powinno: zjednoczenia przeciwnych biegunów.

NEOROMANTYZM

„Świat musi zostać zromantyzowany. W ten sposób odnajdziemy pierwotny sens. Romantyzowanie to jakościowe potęgowanie (*Potenzierung*). W działaniu tym niższe Ja utożsamia się z lepszym Ja. [...] Tak jak my sami jesteśmy takim jakościowym spotęgowaniem. Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność rzeczy nieznanych, skończonym – pozór nieskończoności, romantyzuję je” (Novalis)³¹.

29 *Romantic Conceptualism*, red. J. Heiser, Kerber, Bielefeld 2008.

30 J. MacDowell, *Notes on quirky*, „Movie: A Journal of Film Criticism” 1(1)/2010, http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf (29 października 2021).

31 Novalis (właśc. G.F.P. von Hardenberg), *Poetycyzmy*, tłum. J. Prokopiuk, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 113.

Kiedy to piszemy, metamodernizm wydaje się znajdować swój najszczerzy wyraz w rodzącej się wrażliwości neoromantycznej. Trudno uznać to za zaskakujące, ponieważ kantowski idealizm negatywny również najlepiej wyrażał się poprzez ducha wczesnego niemieckiego romantyzmu³². Oczywiście romantyzm jest koncepcją wyjątkowo pluralistyczną i niejednoznaczną (a co za tym idzie, bardzo często błędnie interpretowaną). Arthur Lovejoy zauważył niegdyś, że mamy do czynienia z tak wieloma niejednokrotnie różnymi jego definicjami, że powinniśmy raczej mówić o romantyzmach³³. Izaak Berlin, jeden z najzacieklejszych krytyków romantycznego światopoglądu, napisał, że romantyzm to w skrócie „jedność i różnorodność. Jest to wierność szczegółowi, na przykład w obrazach przedstawiających naturę, a także tajemnicza, zwodnicza mglistość konturu. To piękno i brzydota. To sztuka dla sztuki i sztuka jako narzędzie społecznego zbawienia. To siła i słabość, indywidualizm i kolektywizm, czystość i zepsucie, rewolucja i reakcja, pokój i wojna, umiłowanie życia i umiłowanie śmierci”³⁴. Jednak w istocie postawa romantyczna może być zdefiniowana właśnie poprzez oscylację między przeciwnymi biegunami³⁵. Romantyzm to próba uczynienia ze skończonego nieskończonego przy jednoczesnym uznaniu, że jest to niemożliwe. Jak ujął to Schlegel: „[romantyzm – przyp. tłumacza] wiecznie może się tylko stawać, a nigdy się nie spełnić”³⁶. Oczywiście zdanie to tyczy się konkretnie *Bildungu*, samorealizacji, *Zaïs* i *Izydy*, ale dla naszych celów ta ogólna koncepcja romantyka jako oscylującego pomiędzy próbą i porażką albo, jak pisał Schlegel, pomiędzy „entuzjazmem a ironią”, lub – w słowach de Mula – pomiędzy „modernistycznym entuzjazmem a postmodernistyczną ironią”³⁷ będzie w sam raz. Z tego wahania wywodzi się również romantyczna skłonność do tragizmu, wzniosłości i niesamowitości, kategorii estetycznych zawieszonych między projekcją a percepcją, formą a nieforemnością, spójnością a chaosem, zepsuciem a niewinnością.

Zaskakujące jest to, że jako jedni z pierwszych akademików dostrzegamy we współczesnych sztukach wrażliwość bliską romantyzmowi. W sztuce bowiem powrót romantyzmu, czy to jako stylu, filozofii, czy postawy, był powszechnie przepowiadany. W 2007 roku Jörg Heiser, współredaktor „Frieze”, był w Wiedniu i Norymberdze kuratorem wystawy zatytułowanej *Romantyczny konceptualizm*. Zaledwie dwa lata wcześniej w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie odbyła się wystawa *Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art*. Ponadto w Tate

32. Chociaż uważamy, że negatywny idealizm Kanta zainspirował wczesny romantyzm niemiecki, w żadnym wypadku nie zamierzamy twierdzić, że to jedno i to samo. Dla Kanta historia i natura nie mają celu, ale mimo to wyobraża on sobie taki cel, aby móc się rozwijać. Dla wczesnych niemieckich romantyków natura ma cel, którego jednak nie są w stanie pojąć. Wyjaśniając tę różnicę, można znowu posłużyć się przypowieścią o osiołku i marchewce: kantowski osiołek nigdy nie zdoła zjeść marchewki, za którą goni, ponieważ jest ona wirtualna, a romantyczny osiołek nigdy nie zdoła zjeść marchewki tylko dlatego, że – choć istnieje – jest zbyt daleko.

33. A. Lovejoy, *On the discrimination of Romanticisms*, „PMLA” 2(39)/1924.

34. I. Berlin, *Korzenie romantyzmu*, tłum. A. Bartkiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 44.

35. Tamże.

36. F. von Schlegel, *Fragmenty z „Athenaeum”* [1798], [w:] tegoż, *Fragmenty*, tłum. C. Bartl, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 62.

37. J. de Mul, *Romantic Desir...*, dz. cyt., s. 25.

Britain zorganizowano niedawno retrospektywę Petera Doiga, a w MoMA przypominano życie i twórczość Basa Jana Adera. Nie wspomnieliśmy nawet o mnóstwie galerii, które prezentują często figuratywne obrazy i fotografie zmierzchów czy pełni Księżycy, eterycznych pejzaży miejskich i podniosłych krajobrazów, tajnych stowarzyszeń i sekt, wyobcowanych mężczyzn i kobiet oraz dziwnych chłopców i dziewcząt. Wydaje się, że po tych wszystkich latach parodia i pastisz Jeffa Koonsa, Jake'a i Dinosy Chapmanów oraz Damiena Hirsta, ironiczna dekonstrukcja Cindy Sherman i Sarah Lucas, nihilistyczna destrukcja Paula McCarthy'ego są wreszcie tak nie na miejscu, jak zawsze udawały, że są – ale w czasach, w których „wszystko było wolno”, prawie nigdy nie były.

Ta romantyczna wrażliwość została wyrażona w szerokiej gamie form sztuki i całym wachlarzu stylów, w różnych mediach i różnych przestrzeniach. Widać ją w negocjacjach Herzoga i de Meurona pomiędzy tym, co trwałe, a tym, co tymczasowe; w kwestionowaniu przez Basa Jana Adera rozumu przez to, co irracjonalne; w próbach odzyskania kultury dla natury Petera Doiga; w przetworzeniach tego, co cywilizowane, poprzez to, co prymitywne, u Gregory'ego Crewdsona i Davida Lyncha. Da się ją dostrzec w obsesjach Olafura Eliassona, Glena Rubsamena, Dana Attoe i Armina Boehma na punkcie eterycznej pospolitości oraz Catherine Opie na punkcie wzniosłości codzienności. Można ją zaobserwować u Justine Kurland, Kaye Donachie i Davida Thorpe'a, którzy fascynują się fikcyjnymi sektami, czy u Darrena Almonda i Charlesa Avery'ego, którzy interesują się fikcyjnymi przestrzeniami. Widać ją w mnogości dzieł artystów, którzy na nowo próbują pogodzić się ze swoją nieświadomością – wystarczy pomyśleć na przykład o groteskowych i jednocześnie szczerych próbach Ragnara Kjartanssona, by (od)tworzyć na nowo swoje „erotyczne fantazje o śmierci, tęsknocie i wieczności”³⁸, jak i Weltschmerzu wynikającym z tego, że nie udało mu się tego zrobić do końca, albo o działaniach Šejli Kamerić, by odzyskać niemożliwą do odzyskania przeszłość, czy o próbach Michela Gondry'ego, Spike'a Jonze'a i Wesa Andersona przywrócenia naiwności i niewinności dzieciństwa. Wspólne dla tych strategii i stylów są wykorzystanie tropów mistycyzmu, wyobcowania i alienacji do wskazania potencjalnych alternatyw oraz świadoma decyzja, by próbować, mimo że alternatyw tych nie da się urzeczywistnić.

W rzeczy samej zarówno próby Adera, by zjednoczyć życie i śmierć, rozum i cud, samostanowienie i wiarę, jak i wysiłki Rubsamena, by zjednoczyć kulturę i naturę, mogłyby być bardziej udane, gdyby zastosowali oni inne metody i materiały. Ader mógł wyposażyć się w lepszą łódź, by móc żeglować po morzach (*W poszukiwaniu cudu*, 1975); mógł też lepiej wyszkolić się w sztuce wspinania się na drzewa, by dłużej wisieć na gałęziach (*Złamany spadek*, 1971). Podobnie Rubsamen mógł zastosować strategie symulacji i/lub techniki postprodukcji, aby słupy elektryczne i latarnie (*Przyniosłem ci przyjaciele*, 2007) wyglądały bardziej jak magiczne drzewa i eteryczne krzewy, które miały przypominać. Powodem, dla którego artyści ci nie zdecydowali się na zastosowanie metod i materiałów lepiej

38 A. Coulson, Ragnar Kjartansson, „Frieze” 102/2006, http://www.frieze.com/issue/review/ragnar_kjartansson/ (29 października 2021).

dostosowanych do wyzwań, które przed sobą postawili, jest to, że ich intencją nie było zrealizowanie tych wyzwań, ale sama próba realizacji pomimo ich oczywistej „nierealizowalności”. W podróży Adera chodziło właśnie o to, że może z niej nie wrócić; a w jego wspinaczce na drzewo – o to, że w końcu musi spaść. Podobnie dążenie Rubsamena polega właśnie na tym, że nie może się ono spełnić: kultura i natura nie mogą być jednym i tym samym ani też żadna z nich nie może nigdy całkowicie zdominować drugiej.

Należy jednak uważać, aby nie pomylić tego oscylującego napięcia (zarazem-ani / *both-neither*) z jego postmodernistycznym odpowiednikiem (ani-ani / *neither-nor*). W rzeczy samej zarówno metamodernizm, jak i postmodernizm zwracają się ku pluralizmowi, ironii i dekonstrukcji, aby przeciwstawić się modernistycznemu fanatyzmowi. Jednak w metamodernizmie ten pluralizm i ironia są wykorzystywane, by przeciwstawić się nowoczesnej dążności, natomiast w postmodernizmie służą jej unieważnieniu. Oznacza to, że ironia metamodernistyczna jest nieodłącznie związana z pragnieniem, podczas gdy ironia postmodernistyczna jest nieodłącznie związana z apatią. W konsekwencji metamodernistyczne dzieło sztuki (a przynajmniej takie, które dotychczas wyrażało się za pomocą neoromantyzmu) odkrywa w modernizmie to, czego nie mógł on wyrazić swoim językiem, czego nie mógł znaczyć na własnych zasadach (czyli to, co nazywa się często wzniosłym, niesamowitym, eterycznym, tajemniczym itd.). Postmodernistyczne dzieła sztuki dekonstruują, wskazując dokładnie to, co przedstawiają, i ujawniają, co oznaczają.

Różnica pomiędzy metamodernistyczną oscylacją, która cechuje sztukę współczesną, a postmodernistycznym zawieszeniem „pomiędzy”, które cechowało większość sztuki lat dziewięćdziesiątych, osiemdziesiątych, siedemdziesiątych i sześćdziesiątych, jest być może najbardziej widoczna w pracach tych artystów i architektów, którzy angażują się w codzienne życie, w to, co zwyczajne i prozaiczne. Prace postmodernistyczne, takie jak rekonstrukcje Rachel Whiteread, instalacje Daniela Burena czy filmy Marthy Rosler, dekonstruują nasze założenia dotyczące przestrzeni, w których żyjemy. Metamodernistyczne, „romantyczne” prace, takie jak miejskie widoki Armina Boehma, pejzaże małych miasteczek Gregory’ego Crewdsona, a także zbliżenia Davida Lyncha na podmiejskie rytuały, przekierowują i w istocie wzmacniają nasze założenia na temat własnego środowiska.

Boehm maluje widoki miast z lotu ptaka, które są jednocześnie zaczarowane i nawiedzone. Jego malarstwo olejne, zarówno lapidarne, jak i figuratywne, atonalne i intensywnie kolorowe, z ciemnością pełną światła, przedstawia miejsca, w których jednocześnie żyjemy i których nigdy wcześniej nie doświadczyliśmy. Crewdson fotografuje miasta nawiedzone przez naturę, której się wypierają, którą dezawuuje lub którą sublimuje. W jego pracach obsadzone drzewami ulice, ogrodzone białymi parkanami ogrody i domy z wieloma oknami są miejscami niewytłumaczalnych zdarzeń naturalnych: od lokalnych zmierzchów przez ludzi wsypujących ziemię do korytarzy własnych domów i sadzących kwiaty w swoich salonach po rudziki skubiące kończyny zakopane pod ziemią. Filmy Lyncha często rozwijają się dzięki momentom, które są jednocześnie odpychające

i pociągające, poza naszym zasięgiem. Nierzadko zmierzają ku niesamowitości, obfitują w animizmy, nawiedzone domy i surrealistyczne postaci. Film taki jak *Blue Velvet* (1995) nie tylko przekonuje nas, by być nieufnym wobec Rozumu. Przekonuje nas też, byśmy uwierzyli, że istnieje wiele kwestii, których Rozum nie jest w stanie wyjaśnić, jak: migoczące światła, sadomasochistyczny związek, mężczyzna w okularach przeciwsłonecznych w nocy, niewidomy, który w jakiś sposób widzi, zachowanie rudzików, ucho w trawie itd. Film przedstawia te przypadki jako niepokojące zjawy, zarówno wizualnie, jak i w diegezie – są w niego wplecione, raz odsłaniając powoli fabułę filmu, to znów gwałtownie ją zakłócając. Każde nawiedzenie oznacza narracyjnie niewytłumaczalną (ale – co kluczowe – niesłychanie płodną) zmianę tempa, tonu i nastroju; na przemian od komicznego do tragicznego, od romantycznego do przerażającego i z powrotem, przekształcając zwyczajność w miejsce dwuznaczności, tajemnicy i nierozpoznania, tak dla nas, jak i dla bohaterów.

W praktykach architektonicznych to rozróżnienie między metamodernistyczną oscylacją a postmodernistycznym „pomiędzy” jest jeszcze wyraźniejsze, być może dlatego, że wyłaniający się styl metamodernistyczny musi wciąż odróżniać się od dominującego dyskursu postmodernistycznego³⁹, a może dlatego, że architektura nie może być niekonkretna. Przykładem są tu prace „star architektów” Herzoga i De Meurona. Ich najnowsze projekty wyrażają postawę metamodernistyczną w stylu i poprzez styl, który można nazwać neoromantycznym. Kilka krótkich opisów wystarczy, aby zorientować się w ich charakterze i nastroju. Elewacja De Young Museum (San Francisco, 2005) jest pokryta miedzianymi płytami, które w wyniku utleniania z czasem zmieniają kolor na zielony, wnętrze Walker Art Center (Minneapolis, 2005) zawiera takie naturalne elementy, jak żyrandole ze skał i kryształu, a fasada Caixa Forum (Madryt, 2008) sprawia wrażenie częściowo zardzewiałej, a częściowo opanowanej przez roślinność. O ile powyższe przykłady to przetworzenia lub rozbudowy istniejących obiektów, o tyle ich ostatnie projekty zupełnie nowych budynków są jeszcze bardziej wymowne. Biblioteka Brandenburgskiego Uniwersytetu Technicznego (Cottbus, 2004) to gotycki zamek z przezroczystą fasadą pokrytą białymi napisami, chiński stadion narodowy (Pekin, 2008)

³⁹ Powinniśmy podkreślić raz jeszcze, że nie zamierzamy twierdzić, iż metamodernizm wyraża się wyłącznie poprzez neoromantyzm. Na przykład współczesna architektura, według naszej wiedzy, nie bywa zbyt często kojarzona z romantyzmem. Co więcej, jedyny krytyk, który zestawiał bieżące praktyki architektoniczne z duchem romantycznym, Reed Kroloff, błędnie zredukował ducha romantycznego do pewnego rodzaju kojącej zmysłowości i pastelowych wzorów. Można by sądzić, że w pewnym stopniu wynika to z niełatwego aliansu architektury i romantyzmu. Architektura jest przecież sztuką trwałą, a romantyzm – postawą przemijającą. Można też zasugerować, że architektura, jako sztuka użytkowa najbardziej dotknięta wahaniem rynków przemysłowych i finansowych oraz zmianami priorytetów w podejmowaniu decyzji politycznych, po prostu wymaga więcej czasu, pieniędzy i interwencji politycznych, by zmienić formę. Może też to po prostu świadczyć o tym, że architektura metamodernistyczna wyrażała się do tej pory przede wszystkim za pomocą innych toposów. Panuje powszechna zgoda co do tego, że współczesna architektura nie jest już postmodernistyczna. Koniec postmoderny sygnalizuje przede wszystkim powrót do zaangażowania. Rosnąca świadomość potrzeby zrównoważonego projektowania doprowadziła do etycznego zwrotu w podejściu do budownictwa. Ogrody na dachach i panele słoneczne są silnie dotowane, powszechny jest przychylny stosunek do budynków neutralnych pod względem emisji dwutlenku węgla i ekologicznie przyjaznych dzielnic. Projektuje się nawet od podstaw całkowicie zielone miasta. Architekci, zmuszeni przez rynek, poganiani przez wymagających polityków i inspirowani przez zmieniający się *Zeitgeist*, coraz częściej tworzą plany zrównoważonej miejskiej przyszłości. Ale jest to również, jak zamierzamy pokazać, coraz mocniej powiązane ze zmieniającą się, nową formą.

z bliska wygląda jak „mroczny i zaczarowany las”, a z daleka jak gigantyczne ptasie gniazdo⁴⁰, wieżowiec mieszkalny przy 560 Leonard Street (w Nowym Jorku) przypomina skałę, która uległa erozji, Muzeum Sztuki w Miami (Floryda) ma wiszące ogrody Babilonu, Filharmonia na Łabie w Hamburgu wydaje się gigantyczną górą lodową wyrzuconą na brzeg, a projekt Triangle (w Paryżu) to ogromna szklana piramida, która nie rzuca cienia, unosząc się nad miastem.

Budynki te próbują negocjować pomiędzy tak przeciwstawnymi biegunami, jak kultura i natura, skończoność i nieskończoność, zwyczajność i eteryczność, formalna struktura i formalistyczna niekonstruktywność (w przeciwieństwie do dekonstrukcji). Co istotne, próby te są nieudane, gdyż budynki te nie tyle balansują pomiędzy biegunami, ile raczej oscylują pomiędzy nimi. Kruche (ptasie gniazdo), znikające (góra lodowa) lub ginące (erodująca skała) zjawiska naturalne kwestionują solidność struktur zbudowanych mniej lub bardziej trwale, podczas gdy mityczna budowla (zamek) z dawnych czasów wydaje się albo wskrzeszona z przeszłości, albo w tajemniczy sposób nienaruszona przez czas. Niektóre budowle wyglądają tak, jakby były pozostawione żywiołom (utleniająca się miedź, rdza) lub płynnie zintegrowane z naturą (zarośnięte ściany, wiszące ogrody); jeszcze inne, poprzez swoje skrócone formy, zdają się przeczyć podstawowym prawom geometrii i grawitacji. Lśniąco powierzchnie, promieniujące światłem, nadają najbardziej zwyczajnym miejscom tajemniczy wygląd, podczas gdy starożytne symbole (na przykład piramida) wskazują przemijalność kultur i nieskończoność kosmosu.

Nieudane negocjacje Adera, Thorpe’a, Lyncha i Herzoga oraz de Meurona – podwójne wiązanie (*double-bind*) obu / jednego z drugim – odsłaniają napięcie, którego nie da się opisać w kategoriach nowoczesności czy postmodernizmu, ale które należy pojmować jako metamodernizm wyrażony za pomocą neoromantyzmu⁴¹. Jeśli artyści ci spoglądają wstecz na romantyzm, to nie dlatego, że chcą się z niego po prostu śmiać (parodia) ani że chcą za nim płakać (nostalgia). Patrzą wstecz, aby na nowo dostrzec przyszłość, która zniknęła z pola widzenia. Metamodernistyczny neoromantyzm nie powinien być rozumiany jedynie jako ponowne przywłaszczenie; powinien być interpretowany jako ponowne nadanie znaczenia. Jest to ponowne nadanie „temu, co powszechne, znaczenia, temu, co zwyczajne, tajemnicy, temu, co znane, pozorów tego, co nieznanne, a temu, co skończone, pozorów tego, co nieskończone”. W istocie należy je interpretować jak Novalis – jako otwieranie nowych lądów *in situ* starego.

40 N. Ouroussoff, *Olympic stadium with a design to remember*, „The New York Times”, 5 sierpnia 2008, <http://www.nytimes.com/2008/08/05/sports/olympics/05nest.html> (29 października 2021).

41 Podobnych spostrzeżeń dokonało kilku krytyków w internecie. M. van Raaij z Eikongraphi (<http://eikongraphia.com/>) tak skomentował „ikonografię erozji” wieżowca mieszkalnego w Nowym Jorku: „Jest piękny w swojej celebracji natury. Jest w nim jednak również coś apokaliptycznego i przerażającego w odniesieniu do rozpadu. Przypomina mi to wzniosłe pejzaże z romantycznego malarstwa: piękne, a jednocześnie przerażająco opustoszałe i nienadające się do zamieszkania”. K. Long z Icon Eye (<http://www.iconeye.com/>) tak z kolei opisał pałac w Cottbus: „Można tę budowlę sfotografować tak, jakby była klasycznym folwarkiem, na który natknął się niemiecki malarz romantyczny w wyidealizowanym niemieckim pejzażu. Schinkel czy Caspar David Friedrich zrozumieliby te aluzje”.

KONKLUZJA: ATOPICZNA METAKSA

Konceptualizowanie metamodernizmu u schyłku dekad, w której mniej więcej co drugi filozof, teoretyk kultury i krytyk sztuki próbował skonceptualizować następcę postmodernizmu, można by uznać za anachroniczne, za nie na miejscu. Jeżeli ktoś ciągle odczuwa potrzebę tworzenia nowych pojęć mimo tak wielu wcześniejszych prób, naraża się na zarzut bycia pretensjonalnym. Na ironię zakrawa więc fakt, że nasze dociekania dotyczące dyskursywności, za pomocą której można wyjaśnić obecne tendencje geopolityczne, oraz takiej wrażliwości, za pomocą której sztuka wyraża samą siebie, doprowadziły nas właśnie do tych trzech problemów: celowego bycia poza czasem, celowego bycia nie na swoim miejscu oraz udawania, że ta pożądana atemporalność i przemieszczenie są rzeczywiście możliwe, choć nie są.

Jeśli nowoczesność wyraża się poprzez utopijną syntaksę, a ponowoczesność poprzez dystopijną parataksę, to metamodernizm, jak się wydaje, uwidacznia się poprzez atopiczną metaksę. Słownik grecko-angielski tłumaczy *atopos* (ἄτοπος) jako, odpowiednio, 'dziwny', 'niezwykły' i 'paradoksalny'. Jednak większość teoretyków i krytyków upiera się przy jego dosłownym znaczeniu jako miejsca (*topos*), które nie jest albo jest miejscem. Można więc powiedzieć, że *atopos* jest, w sposób niemożliwy, jednocześnie miejscem i niemiejscem, terytorium bez granic, pozycją bez współrzędnych. Opisywaliśmy już metaksę jako bycie jednocześnie tu, tam i nigdzie. Ponadto *taxis* (τάξις) oznacza porządkowanie. Jeśli więc to, co nowoczesne, sugeruje temporalne uporządkowanie, a to, co ponowoczesne, implikuje przestrzenne nieuporządkowanie, w takim razie to, co metamodernistyczne, powinno być rozumiane jako czasoprzestrzeń, która jest zarówno (zarazem-ani / *both-neither*) uporządkowana, jak i nieuporządkowana. Metamodernizm wypiera parametry teraźniejszości przez parametry bezprzyszłej przyszłości; wypiera granice naszej przestrzeni przez granice surrealistycznej przestrzeni bez przestrzeni. Bo rzeczywiście takie jest „przeznaczenie” metamodernistycznego człowieka: podążać za horyzontem, który wiecznie się oddala.

Tłum. na język polski Łukasz Kępiński

NOTES ON METAMODERNISM

The postmodern years of plenty, pastiche, and parataxis are over. In fact, if we are to believe the many academics, critics, and pundits whose books and essays describe the decline and demise of the postmodern, they have been over for quite a while now. But if these commentators agree the postmodern condition has been abandoned, they appear less in accord as to what to make of the state it has been abandoned for. In this essay, we will outline the contours of this discourse by looking at recent developments in architecture, art, and film. We will call this discourse,

oscillating between a modern enthusiasm and a postmodern irony, metamodernism. We argue that the metamodern is most clearly, yet not exclusively, expressed by the neoromantic turn of late associated with the architecture of Herzog & de Meuron, the installations of Bas Jan Ader, the collages of David Thorpe, the paintings of Kaye Donachie, and the films of Michel Gondry.

SŁOWA KLUCZOWE: metamodernism, nowy romantyzm, struktury uczucia, estetyka współczesna

KEY WORDS: metamodernism, New Romanticism, structure of feeling, contemporary aesthetics

