

Teksty Drugie 2003, 4, s. 7-16



# Drugi oddech nowoczesności.

Anna Zeidler-Janiszewska

## Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

### Drugi oddech nowoczesności

Charakteryzując sytuację praktyk artystycznych w końcu dwudziestego wieku Boris Groys zauważył, iż początkową euforię wyzwolenia (z okowów modernistycznego, a zwłaszcza awangardowego myślenia), jaką niosły wczesne manifesty postmodernistów, zastąpiło zmęczenie i znużenie nie tylko artystów i odbiorców, ale i tych wszystkich, którzy profesjonalnie zajmują się sztuką. To obezwładniające uczucie zmęczenia rosyjsko-niemiecki autor zestawia z euforią i energią, jakie do dziś emanują z tekstów programowych i osobistych świadectw (dzienników, korespondencji) awangardzistów z początku wieku. Kreatywne nastawienie twórców, którzy dziś stali się klasykami, wiązało się z przekonaniem, że utopijnie zarysowany cel można osiągnąć, że można pozostawić za sobą inne, wolniej maszerujące oddziały artystycznego wojska i pojedynczych maruderów, zyskując czas potrzebny do tego, by – ewentualnie – na nowo poderwać się do biegu. Transcendentalny schemat każdego możliwego obrazu czy elementarny gest każdej możliwej estetyzacji (Malewicz i Duchamp zbudowali – wedle Groysa – ramy wszelkich awangardowych aspiracji), dawały chwile niezbędnego wytchnienia także odbiorcom, a wśród nich – teoretykom i historykom nowoczesnej sztuki, którzy mogli na nowo budować swoje konstrukcje porządkujące „empirię”, tylko na pierwszy rzut oka chaotyczną. Doszłusowali do nich szybko estetycy. Najambitniejsi wśród nich szybko zaakceptowali postulat, iż żadna aspirująca do miana całościowej teoria estetyczna nie może uniknąć konfrontacji z praktyką awangardową, a teoria udana musi wyjść z tego starcia zwycięsko. W ten sposób ogłaszany początkowo zmierzch sztuki, ujmowany najczęściej w nawiązaniu do Hegla, przesuwał się w przyszłość. Uaktualniła go dopiero konstatacja totalnej porażki awangardy ogłoszona przez postmodernistów, nie przez wszystkich zresztą podzielana. „Jest jasne – pisał w kontekście wczesnej postmodernistycznej euforii Heinz Paetzold – że każda estetyka w ten czy inny sposób musi odnieść się do postawy awangard”, dodając, iż dotyczy to nie tylko jej radykalnych krytyków (jak Lukács) czy entuzjastów (jak

Adorno) z obozu marksistowskiego, ale i myślicieli związanych z innymi tradycjami filozoficznymi (jak Gadamer czy Arnold Gehlen, by pozostać przy przykładach z niemieckiego obszaru językowego)<sup>1</sup>.

Dopiero w czasie określanym jako postmoderna szeroko pojęty świat sztuki przestał wierzyć w możliwość Ziemi Obiecanej, a nawet w jakikolwiek prowizoryczny choćby fundament, który pozwoliłby odpocząć już nie grupom maszerującym, na przedzie, lecz pojedynczym, coraz bardziej zmęczonym wędrowcom, jakimi stali się wszyscy, którzy chcą dotrzymać kroku współczesnej praktyce artystycznej. Komentatorzy konstruują „małe teorie” ze świadomością ich prowizorycznego charakteru, z góry pomyślane jako teorie *ad hoc* (co kiedyś uchodziło za poważny metodologiczny błąd). W efekcie także i historia sztuki rozpadła się na wiele (też *ad hoc* konstruowanych) opowieści, co skłoniło do mówienia o jej zmierzchu czy wręcz końcu, niekoniecznie w tak konstruktywnym znaczeniu, w jakie ideę tę wyposażył Hans Belting<sup>2</sup>.

Chaos właściwy postmodernistycznej aurze, w jakiej zanurzył się świat sztuki, nie wywołuje w nas – powtórzmy diagnozę Groysa – emancypacyjnej euforii towarzyszącej wczesnym enuncjacjom postmodernistów, którzy już – w międzyczasie – figurują w rozmaitych antologiach i „okrzepli” na pozycjach „klasyków”. Zaczynamy cierpieć na to, co Freud określił jako *Entfremdungsgefühl* a przedrostek „post”, tak często dziś używany, wyraża ten stan. Jedną z prób terapii jest analizowana przez Groysa mania kolekcjonowania, interpretowana przez Richarda Kuhnsa w terminach rozpaczliwego „pragnienia usprawiedliwień”<sup>3</sup>.

Przeciętny odbiorca sztuki współczesnej, jeśli już nie odwrócił się do niej plecami, podziela odczucia Rubensa, bohatera *Niesmiertelności* Milana Kundery. Dzieje sztuki dawniejszej jawiły mu się w obrazie „jednej wielkiej drogi”, która później tajemniczo znika pozostawiając wędrującego po niej odbiorcę w sytuacji błądzącego po terenie niby znanym, niby nieznanym. „Droga zniknęła, lecz trwała jeszcze w duszy malarzy jako niewygasłe pragnienie, by «iść naprzód». Gdzie wszakże jest «przód», jeśli nie ma już drogi? W którym kierunku szukać utraconego «przodu»? Pragnienie, by «iść naprzód», stało się dla malarzy źródłem nerwicy; zaczęli biegać na wszystkie strony, wpadając wciąż na siebie niczym przechodnie krążący po tym samym miejskim placu. Wszyscy chcieli się odróżnić od pozostałych i każ-

---

<sup>1/</sup> H. Paetzold *Theorie der Avantgarde als Faktor der Ästhetik*, w: *Koexistenz der Avantgarden*, ed. A. Erjavec, SAZU, Ljubljana 1986, s. 198.

<sup>2/</sup> Por. H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995 oraz *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, hg. von A-M Bonnet und L. Kopp-Schmidt, München 1995. Do wybranych kwestii podniesionych zarówno w książce Beltinga, jak i w wielogłosowej z jego tezami dyskusji powrócę w dalszych partiach tego szkicu.

<sup>3/</sup> R. Kuhns *Stręczycielstwo i akuszeria. Refleksje o sztuce i psychoanalizie*, w: *Psychoanaliza i kultura u progu trzeciego tysiąclecia*, ed. N. Ginsburg, R. Ginsburg, przeł. A. Jankowski, Poznań 2002, s. 279.

## Zeidler-Janiszewska Drugi oddech nowoczesności

dy wypruwał z siebie żyły, by odkryć na nowo odkrycie, którego nie odkrył na nowo ten obok”<sup>4</sup>.

Bohater Kundery odwiedza pewnego dnia Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Na pierwszym piętrze odnajduje obrazy wczesnych awangardzistów, z których emanuje radość malowania i zmagania się ze światem. Na kolejnym, przeznaczonym do eksponowania sztuki późniejszej, czuje się jak na pustyni: „obrazy wyгнаły rzeczywistość lub co najwyżej naśladowały ją z bezduszną i cyniczną dosłownością. Między dwoma piętrami płynęła Leta, rzeka śmierci i zapomnienia”<sup>5</sup>. To, co estetycznie oddziaływało i dziś jeszcze oddziałuje, w nowym wydaniu prowadzi do anestetyzacji. Użyta przez Kunderę metaforyka coraz częściej stosowana jest do charakterystyki sytuacji określanej jako „ponowoczesna”. Skorzystał z niej także Groys, szkicując obraz zgubionych i znużonych na pustyni wędrowców, którzy przestali już liczyć na dotarcie do jakiegokolwiek oazy, która pozwoliłaby im zebrać siły przed dalszą wędrówką. Nic więc dziwnego w tym, że z radością witają wszelkie sygnały, które wskazują, że upragniona oaza nie jest li tylko iluzją.

„Kiedy w dyskusjach o postmodernie słyszę o drugiej modernie – zwierza się Groys, wcielając się także w rolę przeciętnego odbiorcy sztuki – a ma się przez to na myśli najczęściej drugą awangardę, cieszę się. Cieszę się jak wędrowiec, którego stopy są zmęczone i który wlokąc się ostatkiem sił słyszy, że wizja oazy, w którą zwątpił, nie jest wizją lecz faktyczną oazą, w której w końcu będzie mógł odpocząć”<sup>6</sup>. Potrzeba „odpoczynku” dotyczy także – oczywiście – profesjonalnych badaczy sztuki, którzy nie chcą się pogodzić z sytuacją okazjonalnych „komentatorów”, jaka staje się ich udziałem po utracie starych narzędzi porządkujących i zadekretowanym *a priori* braku nowych.

Koncepcja drugiej moderny, którą przywołał w cytowanej wypowiedzi Groys, stwarza nadzieję na zmianę sytuacji w szeroko pojętym świecie sztuki. Można ją traktować jako jedną z prób odpowiedzi (najpoważniejszą, jak sądzę) na pytanie, „co po postmodernie”, nurtujące wielu humanistów już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. *Nach der Postmoderne* to tytuł jednej tylko z prac zbiorowych, będących efektem transdyscyplinarnego namysłu w tej (pałacej) kwestii, otwartej symbolicznie tekstami Viléma Flussera<sup>7</sup>. Tytuł jednego z pomieszczeń w niej artykułów wskazuje na kierunek rozważań podjęty przez autorów nie tylko tej publikacji: *W poszukiwaniu innej moderny*. „Moderna – postmoderna – druga moderna” to triada, za pomocą której próbował uporządkować krajobraz sztuk plastycznych (z architekturą na czele) Heinrich Klotz – autor mało u nas

---

<sup>4/</sup> M. Kundera *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 325-326.

<sup>5/</sup> Tamże, s. 326.

<sup>6/</sup> B. Groys *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München-Wien 1997, s. 180-181.

<sup>7/</sup> Wydanej przez Bollmann Verlag, Düsseldorf und Bensheim 1992 i zredagowanej przez Andreama Steffensa.

znanej, bo przesłoniętej koncepcją Jencksa, klasycznej już pozycji: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980* oraz programowej, wydanej pośmiertnie niewielkiej książki *Architektur der zweiten Moderne*<sup>8</sup>.

Pojawiła się więc nadzieja na nowe uporządkowanie krajobrazu, w którym świat sztuki przestał się poruszać wedle jakichkolwiek reguł, a jeśli w pewnych fragmentach poruszał się przejrzyście, to działo się tak pod dyktando rynku. Niezależnie od tego, jak kruchy byłby wchodzący tu w grę porządek, oznaczałby możliwość usystematyzowania części praktyk artystycznych i otwierał drogę do wykroczenia poza partykularne „małe opowieści” w kierunku zintegrowania wysiłku historyków w kierunku nowej, już ateleologicznie pomyślanej, historii sztuki, obejmującej znacznie szerszy obszar niż dotychczas. W jej perspektywie postmodernizm w praktyce artystycznej jawić się będzie zapewne nie jako radykalny odwrót od źródeł moderny, ale jako korekta owych źródeł a zarazem jako trwający dwie z okładem dekady epizod. Do takiego myślenia skłaniała już zresztą syntetyczna książka innego niemieckiego myśliciela – Wolfganga Welscha. *Nasza postmodernistyczna moderna*<sup>9</sup> i jego późniejsze, monumentalne i Kantowskie w zamierzeniu dzieło *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, wydane w 1995 roku<sup>10</sup>, w którym o postmodernie już się nie mówi, natomiast wyciąga się wnioski z lekcji, jaką otrzymaliśmy od wybranych filozofów związanych z tą orientacją, a radykalizujących w istocie krytykę nowoczesności podjętą przez takich jej przedstawicieli, jak Adorno (z jednej strony) czy Wittgenstein (ze strony drugiej, zaktualizowanej w Welschowej próbie reinterpretacji koncepcji Lyotarda).

Zanim przejdę do szkicowej charakterystyki koncepcji i programu „drugiej moderny” w odniesieniu do architektury (która, podobnie jak w dyskursie postmodernistycznym, wysuwa się znów na czoło zmian) przypomnę, iż ci z badaczy sztuki, którzy zaangażowali się w to przedsięwzięcie (a wielu się z pewnością i w przyszłości zaangażuje) mogą liczyć na silne wsparcie ze strony socjologów. Zaprojektowana przez Ulricha Becka i wydawana u Suhrkamp'a od paru lat seria nosi tytuł *Zweite Moderne* i przedstawia rezultaty badań poświęconych różnym aspektom przejścia od „pierwszej” (industrialnej i narodowej) do „drugiej” (postindustrialnej i globalnej) nowoczesności. W centrum programu badawczego niemieckich i angielskich (w przedsięwzięciu uczestniczy aktywnie Anthony Giddens

8/ Książka ma podtytuł *Ein Essay zur Ankündigung des Neuen* i wydana została w 1999 roku w Stuttgarcie przez Deutsche Verlags-Anstalt.

9/ Wydana u nas w Oficynie Naukowej, Warszawa 1998. Gdybym dziś mogła raz jeszcze decydować o tytule polskiego przekładu tej książki wybrałabym raczej *Nasza postmodernistyczną nowoczesność*, co lepiej oddaje nie tylko zamysł Welscha, ale i od razu niejako sytuuje książkę w kontekście innych diagnoz czasu.

10/ Książka wyszła w Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main) i stanowi próbę odpowiadającą u schyłku XX wieku Kantowskiemu *Krytykom*, pokazując jednocześnie, jakie obszary refleksji królewieckiego filozofa zdezaktualizowały się, a jakie możemy jeszcze transformować (jak np. *Krytykę władzy sądzenia* – Welsch idzie tu tropem Lyotarda).

## Zeidler-Janiszewska Drugi oddech nowoczesności

i jego współpracownicy) autorów ulokowana została kategoria „refleksyjnej modernizacji”<sup>11</sup>.

W książce pod tym właśnie tytułem, Beck, Giddens i Scott Lash zarysowują program badawczy skierowany przeciwko ujmowaniu czasu, w którym żyjemy, w terminach właściwych pierwszej, industrialnej fazie nowoczesności: w terminach modernizacji prostej i właściwych jej relacji społecznych, uzupełnianych co najwyżej postulatami „ograniczenia wzrostu”. Konserwujemy bowiem w ten sposób jedynie relikty tej fazy i zarazem wypracowane wcześniej formy jej opisu.

Wspomniana trójka autorów kieruje jednak swój program także przeciwko „rytuałom myślowym postmoderny”, którą identyfikuje z sankcjonowaniem dowolności (na poziomie życia społecznego i teorii), ale i, co ważniejsze, z próbą odwołania roszczenia do oświecenia, także wówczas, gdy ono samo niejako dokonuje autokorekty. Nic dziwnego, że z obszaru refleksji związanej z postmoderną ostają się socjologiczne diagnozy Zygmunta Baumana (który, nie bez wpływu zapewne teoretyków drugiej nowoczesności, mówi obecnie o nowoczesności „płynnej” zamiast o „ponowoczesności”<sup>12</sup>) i właśnie Wolfganga Welscha, który próbował oddać sprawiedliwość dokonaniom postmoderny w różnych dziedzinach kultury z pozycji zewnętrznej, wyznaczonej przez koncepcję rozumu transwersalnego i transkulturowości (w miejsce popularnej, a nie odpowiadającej dzisiejszej sytuacji koncepcji wielo- i interkulturowości). Nawiąsem mówiąc, na podobny zabieg wpisania w kontekst drugiej nowoczesności czekają też prace Jacques’a Derridy i niektórych innych tzw. postmodernistów, a odpowiednie kroki ku temu poczynił we wspomnianej tu książce o dzisiejszej postaci rozumu i rozumności Wolfgang Welsch.

Trzecim przeciwnikiem koncepcji drugiej nowoczesności są, dodajmy dla porządku, wszelkie postaci antymodernizmu, które – choć hałaśliwie artykułowane – w obliczu postępującej globalizacji i detradycjonalizacji dzisiejszych społeczeństw mają za sobą *de facto* jeszcze mniej argumentów niż w czasach prostej modernizacji. Nowoczesna opozycja tego, co partykularne i tego, co uniwersalne, odchodzi, podobnie jak inne opozycje, w niebyt. Zamiast tego wspomniani autorzy wołają mówić o „kosmopolityzacji” partykularnych punktów widzenia, odwołując się do rozszerzonej i zmodyfikowanej odpowiednio, a związanej ściśle z oświeceniowymi roszczeniami, wizji Kanta i Goethego<sup>13</sup>.

---

<sup>11/</sup> Por. U. Beck, A. Giddens, S. Lash *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Verlag, Frankfurt am Main 1996. Nazw „pierwsza” i „druga” moderna oraz „pierwsza” i „druga” nowoczesność będą odąd używać bez cudzysłowów.

<sup>12/</sup> Por. Z. Bauman *Liquid Modernity*, Cambridge 2000 oraz fragmenty dwóch wydanych u nas niedawno książek: Z. Bauman, K. Tester *O pozytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, przeł. E. Kraszińska, Warszawa 2003 oraz Z. Bauman *Razem, osobno*, przeł. T. Kunz, Kraków 2003.

<sup>13/</sup> Pisałam o tym m.in. w szkicu *Między wielokulturowością a transkulturowością*, „Kultura Współczesna” 2003 nr 1-2.

Choć książka Klotza, która rysuje program drugiej moderny w dziedzinie architektury i (marginalnie) innych sztuk plastycznych pozbawiona jest przypisów, jej autor niewątpliwie wskazuje tu studia socjologiczne miał na myśli, gdy wstępnie i szkicowo charakteryzował nowy kontekst praktyki artystycznej na przełomie wieków. Zaakcentował także dynamiczny rozwój nowych mediów, co w jego charakterystyce praktyk artystycznych drugiej moderny ma znaczenie pierwszorzędne (i co szerzej „rozpracowuje” Belting), a co socjologowie zajmujący się drugą nowoczesnością traktują (na razie?) marginalnie, choć mogliby szerzej nawiązać choćby do prac Manuela Castellsa czy innych badaczy.

W *Drugiej modernie* Klotz skupił się na tych realizacjach architektonicznych lat dziewięćdziesiątych (ale i wcześniejszych), które wskazują na milczące (w przeciwieństwie do gromkich obwieszczeń pierwszej awangardy i hałasu czynionego przez postmodernistów) formowanie się nowego trendu architektonicznego czy „formacji”. Jej spektrum jest szerokie: od „nowej prostoty” Vittorio Lampugnianiego poprzez „dekonstruktywizm” do różnych form „nowej kompleksowości” (tych przede wszystkim, które nie mogą już funkcjonować bez technologii komputerowych).

Wspólnym mianownikiem jest tu, z jednej strony, twórcze nawiązanie do racjonalności moderny (obecnej w wizjach rosyjskich konstruktywistów, w realizacjach Miesa van der Rohe i Le Corbusiera, w programie „nowego budownictwa” czy u Adolfa Loosa – by wymienić konkretne nawiązania obecne w analizowanych przez Klotza realizacjach), z drugiej natomiast wykorzystanie już nie techniki, lecz nowych technologii właściwych społeczeństwu postindustrialnemu. Omawiane przez Klotza realizacje (głównie z obszaru niemieckiego) są przy tym – jak sądzi, choć nie podaje żadnych konkretnych kryteriów – wyraźnie odróżnialne od prostych kontynuacji pomysłów i rozwiązań wczesnej moderny jak też od różnych wariantów neomodernizmu, w których nawiązania ujmowane są, jako element postmodernistycznej „gry z tradycją”<sup>14</sup>. Włączenie w obręb drugiej moderny dekonstruktywizmu, który wcześniej traktowany był jako jeden z wariantów postmodernizmu, odpowiada pogładowi tych zwalców architektury końca minionego wieku, którzy podkreślali raczej jego związki z wczesną moderną niż z postmodernistyczną aurą, nie wazyli się jednak na tak gruntowne „przeorganizowanie” krajobrazu, jakie zaproponował Klotz. W przełożonej na język polski i wydanej u nas niedawno książce *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku* Philip Jodidio rozpoczyna narrację od zarysowania już nie postmodernistycznego klimatu końca lat osiemdziesiątych i nowojorskiej wystawy w MoMA „wspaniałej siódemki”, do której zaliczono Franka O. Gehry’ego, Daniela Liebeskinda, Rema Koolhaasa, Petera Eisenmana, Zahę Hadid, Bernarda Tschumiego i grupę Coop-Himmelblau. Tytuł rozdziału brzmi *Nowa geometria*. Podejmuje w nim Jodidio także wątek, którym można by uzupełnić dwa generalne wyznaczniki zapropo-

---

<sup>14/</sup> O neomodernizmie jako jednym z wariantów postmodernizmu zob. m.in. w *Deconstruction – Omnibus Volume*, ed. A. Papadakis, London 1989.

## Zeidler-Janiszewska Drugi oddech nowoczesności

nowane przez Klotza, wątek nowego zbliżenia architektury z innymi sztukami plastycznymi, przy czym w analizowanych przezeń w rozdziale *Przelamywanie barier* przykładach w grę wchodzi oddziaływania obustronne, a plastyczne inspiracje, do których odwołują się architekci, pochodzą z praktyk o dekadę wcześniejszych lub też bardziej jeszcze odległych.

Związki nowej architektury z praktykami artystycznymi zaliczanymi do neoawangardy analizuje też okazjonalnie Piotr Winskowski w książce *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*. Główną jednak troską polskiego autora jest drugi aspekt analizowany przez Klotza jako konstytutywny dla drugiej moderny: rozwój technologii i jej architektonicznych zastosowań. Rozwijając koncepcje Reynera Banhama Winskowski mówi o „trzecim wieku maszyny” i odpowiadającej mu estetyce; wpisuje całość co prawda w ramy postmodernizmu, ale z licznych ujęć tego ostatniego wybiera wersję najbardziej zrationalizowaną, reprezentowaną przez koncepcje Wolfganga Welscha, którego przywołują także – przypomnę – socjologowie „drugiej” nowoczesności<sup>15</sup>.

Wspominam o obydwu książkach dlatego, iż dostarczają wielu przykładów rozbudowujących „empirię” naszkicowaną zaledwie przez Klotza, pochodzącą głównie z obszaru niemieckiego. Klotz zajmował się realizacjami Petera Kulki (w Dreźnie, Magdeburgu i Poczdamie), Benedikta Tonona (w Berlinie), Ungersa (tymi, które „odstają” od postmodernistycznego historyzmu), przede wszystkim jednak Güntera Benischa, który jako wynalazca prywatnej wersji dekonstruktywizmu połączonej z programem „budowania demokratycznego” (wyraźnie nawiązującym do praktyk międzywojennych) uznany być może, podobnie jak Otto Steidle, za ojca drugiej moderny. Z innych krajów na jego liście pojawiają się architekci zaliczani do „wspaniałej siódemki”, a także Peter Wilson i Massimiliano Fuksas. Zwi Hecker z Izraela czy Jean Nouvell z Francji mogliby tę wstępną listę uzupełniać, a obejmuje ona z pewnością wiele innych nazwisk z różnych stron świata (także tych twórców, którzy – jak Tonon czy Benisch – konsekwentnie rozwijali założenia pierwszej moderny w czasach dominacji postmodernizmu w architekturze).

Najwięcej wątpliwości budzi wśród dyskutantów Klotza program „nowej prostoty” Vittorio Magnano Lampugnani, który stanowił w deklaracjach rygorystyczną odpowiedź na „powagę sytuacji historycznej”. Rygoryzm ów przejawiać się miał w stosowaniu środków czyniących z architektury „wyspę porządku”

---

<sup>15/</sup> Książka Winskowskiego wyszła w wyd. Universitas (Kraków 2000). Analizując „ideologiczne” zaplecze „trzeciego wieku maszyny” autor mówi o postmodernizmie, lecz wybór wersji Welscha wskazuje na łatwość przyporządkowania analizowanego współczesnego materiału „drugiej” modernie, co zresztą sugeruje formuła tytułowa. Książkę Jodidio wydało wyd. Muza SA (Warszawa 1998). Dodać trzeba, iż wskazując na nowe zbliżenie między architekturą a innymi sztukami plastycznymi, Jodidio słusznie zwraca uwagę na jego niesymetryczny charakter. Architekci nawiązują bowiem do kierunków zaliczanych na ogół do „drugiej” awangardy lub do konkretnych realizacji, podczas gdy artyści, którzy tematyzują architekturę, interesują się raczej ogólnie jej wewnętrznymi lub zewnętrznymi relacjami.



w świecie pełnym zawirowań i nieprzejrzystym i proponował geometryczne konwencje przeciwko „mitowi permanentnej innowacji” (co wiązało go skądinąd z produkującym chaos postmodernizmem)<sup>16</sup>. Lampugnani pisał o nowej „estetyce prostoty, jasności, spokoju. Porządku, w którego pustce każdy z osobna może projektować własne marzenia”. Krytycy Lampugnaniego trafnie zwracali uwagę, że w obliczu wzrastającej kompleksowości świata budowanie architektonicznych wysp prostoty nie jest możliwe, a racjonalność nowoczesności, do której nawiązujemy, musi ową kompleksowość brać pod uwagę. Poza tym – zauważa Claus Dreyer – „droga od tego, co proste, uporządkowane i spokojne do tego, co jednostronne i nużące jest krótka”<sup>17</sup>.

Niewielka książka Klotza zarysowuje przejrzysty trop do podjęcia przez badaczy innych dziedzin współczesnej praktyki artystycznej. Trop, jak sądzę, atrakcyjny w sytuacji zmęczenia ową ruchliwością bez celu (a więc i bez odpoczynku), jaka stała się udziałem różnorodnie ulokowanych uczestników świata sztuki. Niemiecki autor wskazuje na podobne tendencje przejawiające się w formie powrotu do abstrakcji w malarstwie i rzeźbie, ale przede wszystkim na praktyki nowomediálne, które przejmują funkcję artystycznej awangardy<sup>18</sup>. W tym kontekście warto przypomnieć, iż Klotz był nie tylko dyrektorem Niemieckiego Muzeum Architektury we Franfurcie, ale i wykładowcą w Hochschule für Gestaltung oraz założycielem i dyrektorem Centrum Sztuki i Technologii Medialnych w Karlsruhe, dokąd zwerbował wspomnianego tu już Hansa Beltinga. Belting jest między innymi autorem programowej książki *Das Ende der Kunstgeschichte?* wydanej w 1983 roku. Choć ton jego rozważań był poważniejszy i mniej metaforyczny od przywołanego wstępnie eseju Borisa Groysa, diagnozy obydwu w znacznym zakresie pokrywają się. Beltinga, zgodnie z tytułem, interesowała przede wszystkim bezradność historii sztuki, która utraciła wraz z postmodernistyczną aurą swój integracyjny kościół. W 1995 roku wydał książkę kolejną *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, której intencją było pokazanie, iż gra zwana historią sztuki może być kontynuowana w inny sposób, tj. wedle nowych reguł czy innego „obramowania” niż to, które upowszechniło się w obrębie pierwszej moderny. Dziś podstawowy kontekst praktyk artystycznych stanowią nowe technologie i nowe media. Ich awangardowe wykorzystanie, pogłębiające – zdaniem Beltinga – dotychczasowe

---

<sup>16/</sup> Ów powrót do konwencji stylistycznej jest jednym z siedmiu kryteriów „nowej prostoty” Lampugnaniego (pisał o tym m.in. w *Die Zukunft der Moderne*, Rowohlt Verlag, Berlin 1993).

<sup>17/</sup> C. Dreyer *Zur Ästhetik der architektonischen Moderne nach der Postmoderne*, „Wolkenkuckheim” 1997, H. I., s. 8.

<sup>18/</sup> Tego rodzaju ujęcie zaproponował u nas Ryszard Kluszczyński, wiąże je wszelako z kontekstem postmodernistycznym (*Spółczesność informacyjna – cyberkultura – sztuka multimedialna*, Kraków 2001). Już choćby z racji miejsca dekonstruktywizmu w podjętej przez tego badacza próbie uporządkowania artystycznych doświadczeń ostatnich lat, łatwo „przepracować” tę propozycję tak, by włączyć ją w obszar „drugiej” moderny i uzgodnić z intencjami Klotza i Beltinga.

doświadczenie sztuki, to instalacje wideo, których przykłady w książce analizuje. Nam June Paik, Bill Viola i Gary Hill prowadzą autora ku nowej historii sztuki, która winna stać się historią, mediów, a ściślej – historią obrazu od czasów, gdy był on integralnym składnikiem kultu poprzez autonomiczny obraz artystyczny do jego obecnych, nowomediálních transformacji (krytycznych, co warto podkreślić, wobec swoich masowych odpowiedników). Co więcej – alternatyw dla dotychczasowego modelu historii sztuki wypracowanego w kulturze zachodniej możemy, jak powiada Belting, poszukiwać dziś, w czasie kształtowania się kultury światowej, „gdzie indziej, tam, gdzie dotychczas ich nie szukaliśmy”<sup>19</sup>. Nie jest przypadkiem, iż szkicując nową historię sztuki Belting przywołuje *Księgi Prospera* Petera Greenawaya – jedną z najambitniejszych wypowiedzi diagnostycznych i projektujących zarazem, wypowiedzi programowo otwartych (i „uzupełnianych” przez reżysera w licznych obrazowych i werbalnych komentarzach) a zarazem nieobojętnych na problematykę transkulturowości.

Klotz, który podjął współpracę z Beltingiem, w dyskusji nad jego diagnozą i projektem, sformułował wizję badań nad „wizualnym doświadczeniem struktur estetycznych” otwartych na artystyczne praktyki nowomediálne. W ten sposób zintegrowana wiedza o praktykach plastycznych wpisywałaby się – na metapoziomie – w program drugiej moderny korespondujący z ustaleniami socjologów drugiej nowoczesności<sup>20</sup>.

Naszkiwowana tu w zarysie koncepcja Klotza posiada już kontynuatorów wśród badaczy architektury, wśród historyków sztuki i estetyków, którzy wcześniej mówili o „nowej” modernie<sup>21</sup> i, co ważne, wśród „medialistów”. Te wysiłki skłaniają nas do przekonania, iż nie tylko rysuje się jakaś oaza wytchnienia (by nawiązać do metaforyki Groysa), ale i wizja dalszej drogi.

Groys, którego interesuje głównie dzisiejszy status obrazów a nie architektura, pozostaje sceptyczny wobec koncepcji drugiej moderny. Oaza czasowego spokoju i minimalnego dystansu do sytuacji, jaki koncepcja ta ofiarowuje, nie dotyczy bo-

---

<sup>19</sup> H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte* (wyd. cyt. w przyp. 2, s. 192. W polskiej literaturze przedmiotu obszernie omawia koncepcję Beltinga i polemiki z nim Mariusz Bryl w artykule *Hans Belting – prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki*, w: *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schylek, upadek w historii sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999.

<sup>20</sup> Podobny w intencjach projekt dyskutował W.J.T. Mitchell m.in. w tekście *The Pictorial Turn*, „ArtForm” 1992 nr 7. Zob. też R. Krauss *Welcome to the Cultural Revolution*, „October” 1996/77.

<sup>21</sup> O „nowej” a właściwie „nowszej” modernie w znaczeniu zbliżonym do używanego przez Klotza mówił Heinz Paetzold w książce *Ästhetik der neueren Moderne. Dinnlichkeit und Reflexion in der Konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1990 (analizował w niej formy kontynuacji nowoczesnej „pracy nad obrazem” w twórczości Raimera Jochimsa i Willema de Kooninga oraz Beuysa „pracę nad mitem”). Zauważyć warto, że niemiecki filozof prowadził swoje analizy w czasie, gdy najchętniej mówiono o „późnej” czy „szybkowej” modernie (nowoczesności). Teraz trzeba będzie dodawać: późnej „pierwszej” nowoczesności.

## Szkice

wiem w jego mniemaniu „realnej przestrzeni sztuki”, lecz jedynie „przestrzeni interpretacji każdego pojedynczego dzieła”, które może być odbierane raz w duchu postmodernistycznym a raz w duchu drugiej moderny. Czyż jednak sceptycyzm ten nie oznacza po prostu ukrytej tęsknoty do wczesnomodernistycznego fundamentalizmu, który druga moderna (nie przypadkiem wszak określana jako „refleksyjna”) krytycznie ogranicza i relatywizuje? Czy „oazy”, których z utęsknieniem wypatrujemy, nie miały i wcześniej charakteru prowizorycznego? I czy można w ogóle oddzielać „realną przestrzeń sztuki” od jej interpretacji?