

NOWA ALUZYJNOŚĆ I SYMULACJA METAFIZYKI – HIPERMODERNISTYCZNE DOŚWIADCZENIE NA PRZYKŁADACH Z KRĘGU CAFÉ FORGOT*

Jędrzej Kacper Latecki
Uniwersytet Warszawski

/// Wprowadzenie

Słowa otwierające książkę Jeana Grondin pod tytułem *Piękno metafizyki. Esej o filarach hermeneutycznych* brzmią:

Metafizyka jest obecna we wszystkim, co robimy. To podstawowy sposób pojmowania świata, ujawniający się w naszych relacjach z drugim człowiekiem, z otoczeniem, z samym sobą, ze światem ponadrzeczywistym lub jego milczeniem. Karmi nasze najgłębsze przekonania, nasze wartości i nadzieje. (Grondin 2021: 7)

Istotnym dopowiedzeniem tej tezy jest wyróżnienie dwóch sposobów rozumienia wskazanego pojęcia – metafizyki pełnej i metafizyki „cichej”. Pierwsza ma charakter formalny – odnosi się do konkretnej i zdefiniowanej wykładni rzeczywistości, na przykład arystotelejskiej czy kartezjańskiej (Grondin 2021: 7). Drugi jej rodzaj, nazwany „cichym”, angażuje naszą wrażliwość na rzeczy, może przyjmować charakter jedynie przeczucia lub wcale nie być uświadomiony (Grondin 2021: 7).

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w 2021 roku pod kierunkiem dr. hab. Romana Chymkowskiego (Instytut Kultury Polskiej UW).

Grondin nie wyraża tutaj afirmatywnego sądu o metafizyce, lecz krytyczne spostrzeżenie na temat ludzkiego umysłu. Lokuje metafizykę przecież po stronie skutku, efektu, a nie przyczyny. Sygnalizuje w ten sposób niewymierność konstruktów teoretycznych do doświadczenia. Stwierdza, że metafizyka jest skutkiem niedopasowania.

Zupełnie inne wyjaśnienie takiej obserwacji proponuje Slavoj Žižek. W pracy *Kruchy absolut* (2009: 78–79), odwołując się do psychoanalizy, postuluje nierozzerwalny związek między narracją a fundującą ją w retroaktywny sposób interpretacją. W jego propozycji narracja i jej praprzyczyna to jedno w dwóch niedających się pogodzić formach, efekt samego wyparcia rozumianego jako akt fundujący, puste znaczące odpowiedzialne za samo różnicowanie, ale pozbawione treści. Žižek przywołuje w tym momencie intuicję Karola Marksa o tym, że „duch jest kością” (Žižek 2009: 38). W praktyce życia społecznego przejawia się to jako „mystyfikacja teozoficznej mitopoetycznej narracji” (Žižek 2009: 78).

Obaj myśliciele zwracają uwagę na pewną tendencję umysłu. Grondin identyfikuje metafizykę jako wiecznie pojawiającą się podstawę wiedzy – coś, co hermeneutycznie się ujawnia lub daje się przeczuć. Žižek z kolei widzi ją jako strukturalnie wkomponowaną usterkę. Obie wykładnie przekraczają ramy filozofii i pozwalają wejść na grunt antropologii doświadczenia.

Zakładam, że metafizyczność, nie przyjmując religijnej formy, może stać się jawnym lub ukrytym elementem doświadczenia codzienności – jednostkowego lub grupowego. Byłaby wtedy pewną wizją świata i związanym z nim nastawieniem do rzeczywistości – przeczuwającym na przykład istnienie kategorii esencjonalnych, postulującym wpływ zaświatów na rzeczywistość, dowartościowującym wiarę i intuicję jako modalność docierania do prawdy.

W niniejszym artykule przyjrę się metafizyce nie jako przedmiotowi filozofii, ale jako idei i związanym z nią nastawieniem do świata. Sięgając do przykładów sztuki młodego pokolenia, postaram się pokazać, że jej metafizyczne uwikłanie wykracza poza warstwę wizualną, odwołując się do łączących się z nią doświadczenia i idącej za nim wrażliwości. W tym uwikłaniu będę doszukiwać się głębszego zwrotu względem postmodernistycznej ironii powierzchowności i braku stabilnej ramy interpretacyjnej – będzie to jakieś nowe „na serio”. Interesować mnie będzie poziom fantazji, z której rodzi się narracja, czyli moment, w którym *mythos* zmienia się w *logos*. Po postmodernizmie byłaby to taka fantazja, o której możemy półzartobliwie powiedzieć, iż zdając sobie sprawę z umownego charakteru, nie odmawiamy jej skutecznego działania. Byłaby to próba przekroczenia tego,

co Fredric Jameson opisał jako charakterystyczne dla postmodernizmu zainteresowanie powierzchwnością, a o którym pisze, że to symptom, który stał się własną chorobą (2002: XIII).

Cechą sygnalizowanego zjawiska jest celowe ześlizgiwanie się w metafizyczność, wzbudzanie jej przeczucia. Nie maskując nawet tego ruchu, a wręcz gloryfikując go, jednocześnie staramy się zachować dystans i możliwość wycofania się z jednoznaczności. Omawiane doświadczenie nazwę „nową aluzyjnością”, a towarzyszącą jej tendencję do sięgania w stronę metafizyki – „symulacją metafizyki”.

Kończąc tę część wywodu, odwołam się jeszcze do słów Iwony Lorenc:

Mimo iż od XIX wieku sztuka i filozofia zdają sobie sprawę z utraty przez człowieka nowoczesnego ciągłości doświadczenia, z fragmentacji rzeczywistości kulturowej, z rozproszenia wartości, to *doświadczenia* stojąca u podstaw potocznych sposobów doświadczania świata wciąż pożąda „mocnej” ontologii; niepewność płynąca z niedostatków doświadczania rzeczywistości substytuuje jej symulacjami (wskazują na to choćby Debord czy Baudrillard). (Lorenc 2006: 60)

Inspirując się ideą „cichej” metafizyki czy też tendencjami do szukania uzupełnień wynikających z heterodoksji doświadczenia podmiotu późnej nowoczesności, na poziomie doksy postaram się pozostać.

/// Fantomowe inspiracje z kręgu Café Forgot

Punktem wyjścia tego tekstu są obserwacje empiryczne tak zwanej młodej kultury – zbierane od ponad dekady w ramach wykonywanej przeze mnie pracy. Pozwalają one zaryzykować stwierdzenie, że w jej obszarze na przestrzeni ostatnich kilku lat pojawiła się wzmożona ilość odwołań do wątków magicznych, okultystycznych, romantycznych lub bliskich estetyce grozy, baśniowości i mityczności, tajemnicy oraz wzniosłości. Omawiane nastawienie nie daje się jednak sprowadzić do jednego, wyszczególnionego pola zainteresowań, zachowań czy postaw. Tendencja pojawia się w różnych obszarach – zarówno życia codziennego, jak i w sposobach autoprezentacji w mediach społecznościowych. Daje się dostrzec na przykład w obszarze mody, wyborów konsumpcyjnych, stylizacji wnętrza i przedmiotów, organizacji czasu wolnego, języka, zachowań grupowych czy też praktyk nastawionych na dobrostan. Wachlarz kodów również ma charakter

rozmyty – rozciąga się od sięgania po pełne trupich czaszek stylizacje rodem z lat 80. XX wieku po zainteresowanie wróżbiarstwem i słowiańskimi praktykami duchowymi.

Omawiane spostrzeżenie wpisuje się w bardziej ogólny zwrot w kierunku nowych form religijności czy – szerzej mówiąc – uduchowienia, na który decydujący wpływ mają procesy mediatyzacji (zob. Hjarvard 2016). Zaryzykuję stwierdzenie, że obserwacje empiryczne mogą dać przesłankę o większym przesunięciu w pokoleniowym doświadczeniu, które nie powinno być redukowane do rozumienia go jedynie jako kontynuacji postawy antyświeceniowej.

Nie zapominając oczywiście o tym fakcie, skupię się na wspomnianej sferze doksy. O ile zestaw referencji wizualnych można bowiem uznać za w pewien sposób skończony czy wyczerpany (wszystko już było, kultura jedynie odnosi się do przeszłości), o tyle na kryjące się pod nimi doświadczenia warto spojrzeć, doszukując się w nich waloru jedyności (każde powtórzenie rodzi różnicę, nic dwa razy się nie zdarza).

W celu opisania wspomnianych tendencji sięgnę do przykładów współczesnej sztuki użytkowej z kręgu butiku modowego Café Forgot (www1), zakładając, że kryje się pod nią wrażliwość będąca emanacją doświadczenia pokoleniowego. Omawiany butik powstał w Nowym Jorku w 2017 roku i zrzesza artystki z całego świata¹. Tworzy nieformalną wspólnotę i odgrywa rolę kuratorską, skupiając się na pewnym rodzaju dopiero rodzącej się artystycznej wrażliwości. Uznają go za kolektyw o alternatywnym charakterze, krytycznym nastawieniu wobec dominujących wartości. Wiele związanych z nim projektantek to formalnie wykształcone artystki (autor nie natrafił na żadnego projektanta płci męskiej). Wszystkie mają swoje profile w portalu społecznościowym Instagram, skąd zaczerpnięto materiał badawczy (będę się posługiwać obserwacjami z początków jego działalności, a więc lat 2017–2018).

W Polsce omawiana wyrazowość pojawiła się nieco później, a reprezentowana jest między innymi przez sklep-galerię Karowa (www11). Podobieństw w tematyce i podejmowanych motywach można doszukiwać się też wśród reprezentantów młodej polskiej sztuki.

Artystki odwołują się do przedmodernistycznych, czasem nawet archaicznych form. Przedstawiony świat zdaje się istnieć w wyraźnej sprzecz-

¹ Aby podać kilka reprezentatywnych, warto wskazać na artystki posługujące się nickami: ebonymunro (www2), _cruosia_ (www3), rebekahkosenbide (www4), daddybearsmood (www5), quin_xu (www6), polyhedron.studio (www7), nao_now (www8), kristinmallison (www9) i candy.mntn (www10).

ności z perspektywą nowoczesnej racjonalności, a co ważniejsze, wydaje się przypominać już nieobecne w codzienności artystek, przebrzmiałe kategorie. Rejestr, do którego się odwołuje, można określić mianem estetyki fantomowej, która wywołuje lub której towarzyszy uczucie istnienia budzącej niepokój zewnętrznosci względem świata doczesnego. Twórczynie przywołują przestrzeń mitu, czas wieczny i sugerują istnienie kategorii esencjonalistycznych. Sięgają w tym celu do sakralno-metafizycznych konotacji czy zupełnie niedzisiejszego wizerunku kobiecości – tak jakby historia zatoczyła koło, coś się nie zakończyło i wciąż uparcie trwało. Zdają się gloryfikować, a jednocześnie dystansować się od tej atmosfery – tak jakby artefakty i wizerunki były święte i przyciągające, a jednocześnie budziły lęk i odrazę.

Dla uproszczenia i podkreślenia języka wizualnego Café Forgot, związanej z nim atmosfery oraz ogólnej charakterystyki podzieliłem twórczość kolektynu na dwa wątki. Pierwszy z nich, przejawiający się głównie w obszarze biżuterii, której wizualny charakter oscyluje pomiędzy czymś, co przypomina zmurszałe resztki organiczne i artefakty sakralne, roboczo określam mianem „wniosłej bagienności”. Drugi wątek, niezależny wizualnie, chociaż w praktyce często współwystępujący z pierwszym, na potrzeby tekstu nazywam „groteskową refeminizacją”. Opiera się on na przywoływaniu niegdysiejszych wzorców kobiecości w ramach ubioru, sięgających przede wszystkim do świata przedmodernistycznego lub wczesnomodernistycznego.

Atmosferę obu nurtów dobrze oddaje kategoria grozy (ang. *erie*), której blisko do pojęcia upiorności, zaczerpniętego od brytyjskiego badacza kultury Marka Fishera (2016). Groza to uczucie dziwnego niepokoju związane z przecuciem istnienia obecności zewnętrznej wobec tego, co znane i dające się postrzec lub zrozumieć. To klęska nieobecności, a więc coś w miejscu, w którym już nic nie powinno się znajdować, narzucająca się nadinterpretacja. Lęk z nią związany wynika z samego faktu pojawienia się wątpliwości, której treść od początku przeczy logice i wiedzy.

Fisher, przybliżając omawianą kategorię, jako przykład podaje ptasie (za)wołanie (ang. *erie cry*), które wywołuje sprzeczne z konsensusem pytanie o ewentualne istnienie kryjącej się za nim podmiotowości. Groza to dziwność eksterytorialności wobec podmiotu, języka czy dowolnego innego systemu symbolicznego, cechująca się spokojem (ang. *erie calm*), który pozwala w ruchu kontemplacyjnym na chwilę zawiesić to, co codzienne i oczywiste. To kategoria naddatku sprowokowanego klęską pustki – jak w sytuacji niepokoju wynikającego z oczekiwania kogoś lub czegoś w mo-

mentem absolutnej ciszy i sytuacji samotności. Groza przynosi wgląd w podskórne procesy zarządzające rutyną i każe zapytywać o miejsce właściwej sprawczości sił rządzących światem (Fisher 2016: 13). Brytyjski badacz zaczyna od definicji grozy jako rejestru estetycznego i transponuje ją na przestrzeń doświadczenia – modalności, pewnego trybu odnoszenia się do rzeczywistości (Fisher 2016: 8). Źródła tego zjawiska widzi w wyczerpywaniu się kulturotwórczych mechanizmów efektywnie oddających doświadczenie późnokapitalistycznego podmiotu. Kontrastuje je przy tym z pojęciem freudowskiego *Unheimlich*, a więc uczuciem nieswojości, ale wyrastającym z tego, co już znane i oswojone. Jego źródło dostrzega w modernistycznym odkrywaniu utajonych mechanizmów przestrzeni swojskości, rodzącego się mieszczaństwa czy nowoczesnej struktury rodzinnej. Charakterystyczne dla niego, zdaniem wskazanego badacza, jest modernistyczne skupienie na szlifowaniu sprawstwa i odzyskaniu poczucia kontroli (Fisher 2016: 9).

Zakładam, że celowe uwypuklenie w ramach wzniosłej bagienności i groteskowej refeminizacji tego, co już rzekomo nieobecne, jest emanacją grozy. Artystki z kręgu Café Forget często bowiem odnoszą się metaforycznie lub bezpośrednio sięgają do idei fantomu – bytu realnie przeżywanego mimo jego nieobecności bądź protetycznej formy, jaką przyjmuje.

/// Wzniosła bagienność

Wzniosła bagienność jako rodzaj wizualnej estetyki związana jest głównie z biżuterią, która w wydaniu artystek z kręgu Café Forget często przypomina formy okolośakralne lub inne dające się pojąć jako należące do porządku rytualnego. Opisywane przedmioty przywołują jednocześnie skojarzenia z materią organiczną. Plasują się na pograniczu, przypominają tkanki należące do obu wspomnianych światów.

W charakterystycznych dla tego nurtu obiektach można dostrzec struktury jak gdyby przetworzone przez środowisko mokradel lub bagien – namokłe, zmurszałe, splątane, posklejane, sprasowane, ale też оголоcone z tkanek miękkich i zwapnione, ewentualnie obrosłe roślinami. Przywołują na myśl fragmenty kości, muszle, suche gałęzie, korzenie, pancerze i pancerzyki, skorupy i skorupki, chitynowe egzozskielety, owadzie nogi, rogi, kły, pazury, ciernie i inne struktury organicznie składające się na twarde części organizmu – takie, które w procesie rozkładu ulegają mu najpóźniej. Obiekty te z powodzeniem mogłyby funkcjonować w archaicznych kulturach jako fetysze. Wymieniona lista obiektów wskazuje tymczasem na coś

więcej niż twardy charakter elementów. Są to fragmenty budzące mieszaninę lęku i obrzydzenia; kojarzą się z przemocą, śmiercią lub wrogością. W swojej masie wydają się być pochodzenia naturalnego, lecz nie należą do porządku natury żywej. Szlachetne materiały, z których zbudowane są te obiekty, zdają się świadczyć o ich przemianie, która przekształciła je w przedmioty wyższego porządku, nadając im charakter relikwii lub fetyszów. Upływ czasu, a nawet pierwotna śmierć były koniecznym warunkiem nabrania przez nie szlachetnej właściwości.

Wywołują wrażenie odnalezionych lub przekazanych przez ziemię szczęśliwemu znalazcy. Choć przeszły już proces obumierania i zakończyły swój żywot, zostały wydalone, oddane, ponownie weszły w obieg przedmiotów codziennych, ale już w przetworzonej formie. Ich dawność, ponowne życie po śmierci kojarzy się z innymi porządkami czasowymi niż codzienny. Są echem zapomnianej lub trudnej do dostrzeżenia przeszłości. Przetworzone, zmutowane, przekształcone upływem czasu i warunkami środowiska wydają się zarazem utwardzone i zwietrzałe. Pierwotna twardość nie jest już tym, czym była, choć nie zniknęła całkowicie. Jest tak, jak gdyby zmieniła miejsce i sposób bycia. Mogła stać się własną odwrotnością – to, co twarde, zwapniało, utleniło się, wyparowało, uległo korozji, namiękło, zgniło, odsłoniło porowatą naturę. Zarazem jednak miejsca puste miały szansę wypełnić się nową materią, oblepić, ulec sprasowaniu, skamienieć, pokryć się mazią lub inną niezidentyfikowaną substancją nadającą strukturze nową twardość. Struktury to teraz punkty kruche, referencje minionej świetności, ale też podstawa nowej formy bytowania. Szkielet dalej pełni funkcję strukturyzującą, lecz według logiki przypadku, zniszczenia, osadzania się i przyklejania, realizując swój potencjał w ramach przygodności. W tej mimowolnej współpracy środowiska z materią widać równowagę realizacji potencjałów i niezmienną formę. Tak przetworzony szkielet do pewnego stopnia staje się protezą. Odgrywa tę samą rolę, aczkolwiek jest już obcy i kruchy. Nie należy do porządku i logiki osadzającego się na niej otoczenia. Staje się punktem wyjścia do jeszcze niezdefiniowanej formy.

Dominującą techniką produkcji tych przedmiotów jest odlewnictwo. Technika robi przy tym wrażenie „puszczonej na żywioł”. Artystki unikają cyzelowania; wydaje się, że przedmioty faktycznie są dziełem przypadku. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że rzeczywiście są to odlewy form organicznych. Wrażenie splątania potęguje efekt losowości, organicznej i niestrukturyzowanej siły. Uwypukla tym samym procesy, którym można jedynie nadać kierunek i ogólną formę, ale nigdy nie da się ich

poskromić, bo zachodzą symultanicznie i w sposób złożony. Przypomina to deleuzjańską kategorię *plateau*:

Kłącze składa się z *plateau*. Gregory Bateson posługuje się słowem „plateau”, by opisać szczególną rzecz: nieprzerwany obszar intensywności, wibrujący sam na sobie, który rozwija się i unika wszelkiej orientacji na punkt kulminacyjny czy na zewnętrzny cel. (Deleuze, Guattari 2015: 25)

Ważnymi opozycjami w tym świecie są suche–mokre oraz wewnętrzne–zewnętrzne. Łamliwość i kruchość są tym silniej eksponowane, że pojawiają się w kontekście obłości i krzywizn wynikłych na skutek długich działań mokradel. Woda, wilgoć, prądy i ciśnienia odcisnęły się łagodną formą na materiale. Z kolei relacja wewnętrzne–zewnętrzne rodzi wrażenie obcości tego, co nadaje formę, zamyka w kształt lub nadaje zwartości temu, co miękkie.

Częstym wrażeniem, jakie wywołują tego typu projekty, jest srebrzystość czy też perliskość. Oba środki wyrazu, charakteryzujące się zimną barwą, ewokują tajemniczą wzniosłość. Są kolorem nocy, księżycą odbitego w wodzie, barwą mokrej skały, lśnieniem macicy perłowej... Jest to światło odbite, które zostało przez cechy obiektów przekształcone w poświatę mglistej i perliskiej bieli. Efekt ten często zostaje wzmocniony przez stosowanie cyfrowych filtrów. Implikuje to obecność niewidzialnego źródła – źródła, które można dostrzec jedynie w efekcie halo.

Kamienie szlachetne lub perły często są otoczone grubą, jakby zbyt nalaną warstwą metalu, przez co zdają się celowo uwięzione w wytworzonym punkcie centralnym pierścienia lub wisiorka. Tak skonstruowana ozdoba kojarzy się z relikwią lub ołtarzem, ale też siłowym spętaniem i pojmaniem. Zarazem jednak perły mogą być przypadkowo przyczepione w losowych miejscach bagnistego kłącza. Same w sobie są niedoskonale w kształcie, lecz przez to unikalne i jednostkowe. Ich obłość współgra z odcisniętą w kościstych formach wilgocią. Delikatnie przytwierdzone ozdabiają i nadają charakter symulowanej sakralności plugastwu.

/// Groteskowa refeminizacja

Nurt nazwany przeze mnie roboczo groteskową refeminizacją jest zestawem referencji modowych czerpiących głównie ze wzorców mieszczańskiej wizji kobiecości schyłku nowożytności i XIX wieku. Opiera się na

konstruowaniu odzieży z takich elementów, jak gorsety, falbany, halki, wstążki, wiązania, żaboty, czepce, szlufki i zapinki, fartuchy, kitle oraz zapaski, chałaty, koszule nocne, zdekonstruowane części zwalistych sukni, plisy czy bufiaste elementy. Często akcentuje łączenia elementów stroju w taki sposób, że można je uznać zarówno za ozdobę, jak i skazę. Są to elementy konstrukcyjne pochodzące sprzed ery masowej produkcji, które wraz z jej pojawieniem się zaczęły stopniowo znikać lub być upraszczane i redukowane do wymiaru wizualnej referencji.

Estetyka ta chętnie sięga do groteski poprzez celową i przesadną ekspozycję kojarzących się z kobiecością elementów stroju, posługując się takimi zabiegami jak nagromadzenia i spiętrzenia, lub będącą ich przeciwieństwem przesadną redukcją elementów. W tym drugim przypadku zostaje z nich minimalna, konieczna do zachowania odwołania część – w wypadku płaszczyzn lub powierzchni pokrywających ciało przeskalowuje się zwężenia lub akcentuje bufiasty charakter stroju, a w wypadku powierzchni gładkich uwypukla się je wizualnie, stosując rzucające się w oko materiały. Estetyka ta używa zatem zabiegów polegających na odseparowaniu, nagromadzeniu i przeskalowaniu pojedynczych elementów. Chętnie wykorzystuje patchwork, a więc przypadkowość, lecz ograniczoną ramą stereotypowo kobiecych motywów zdobniczych, takich jak kwiecistość, róż, ażurowy charakter, aluzyjność przezierania czy spleatanie wstążek lub innych komponentów.

Najogólniejszą logiką tego nurtu jest mieszanie elementów garderoby – konkretnych ubrań, zdobień czy wzorów, ale też kulturowo rozpoznawalnych motywów i figur, zaczerpniętych ze świata zachodniego porządku wczesnej nowoczesności. Twórczynie sięgają tak samo chętnie po mieszczkańskie halki, protestanckie czepce, fartuchy służek czy gorsety kurtyzan. Istotnym zabiegiem, który według mnie nadaje tej estetyce przedrostek hiper-, jest natarczywe (acz nie szydercze) kumulowanie i powielanie – wspomnianych wcześniej – stereotypowo kobiecych elementów garderoby. Ich dominacja w kontekście medium oraz kulturowego konsensusu odnoszącego się do archaiczności prezentowanych propozycji łagodzona jest przez wrażenie proporcjonalnej i wysmakowanej całości, a więc balansu na poziomie ogólnego wrażenia. Estetyka w rozumieniu powszechnym odgrywa tutaj istotną rolę.

Artystki zdają się podchodzić do wybranego zestawu nawiązań w sposób afirmatywny. Modelki często pozują w sposób przypominający postaci z obrazów mistrzów flamandzkich lub prerafaelitów. Tak skonstruowana propozycja modowa wskazuje na postulowanie powtarzającej się obecno-

ści, która przejawia się w różnych momentach i w ramach rozmaitych figur. Artystki zwracają więc uwagę na rozciągnięte w czasie podobieństwo, wspólny element, pokrewieństwo motywów i ich dopasowanie podług innej logiki niż spójność czasu i miejsca. Nadają sens tym elementom przez nawarstwianie, nagromadzenie, spiętrzenia i kumulację – czyni je to tyle groteskowymi co szlachetnymi.

Zabiegi polegające na nawarstwianiu lub redukowaniu do takiego stopnia, że to, co brakujące, narzuca się jako oczywiste, to dwie strategie odnoszenia się do wzorca, po który sięgają interesujące nas w tym artykule twórczynie. Nie da się jednak orzec, które rozwiązanie jest przez nie preferowane – wzorzec czy jego echo.

Według mojej oceny za sięganiem do tych motywów kryje się nastawienie tak samo krytyczne w duchu feministycznym co w jakiś sposób konserwatywne. Przypomina to radosne zabawy w przebieranki, napędzane śmiałością wynikającą z naiwności i niezdawania sobie sprawy z prawdziwego znaczenia symboli. Zdjęcia o bardziej dokumentalnym charakterze pokazują modelki i modeli przyjmujących pozycje przesadnie wystylizowane. Narzucają skojarzenia z performansem przed lustrem lub wobec oka rówieśników. Wygląda to na zabawę formami i kształtami bez poważnego obciążenia przeszłością, za to z wyraźnym i świadomym przywoływaniem nowoczesnej (w sensie historiograficznym) zachodniomieszczańskiej kobiecości.

Ostatnim spostrzeżeniem w ramach opisu tej estetyki jest kontekst stylizacji w duchu vintage. Nietrudno zauważyć, że kultura popularna podsztyta jest nostalgią, która jest przecież nieodłącznym elementem nowoczesności (Boym 2001: XIII). Wskazany przeze mnie styl z pewnością nawiązuje do tego wątku, zwracam jednak uwagę na to, że w ramach konstrukcji znaczeń i referencji zachodzi ciekawe odwrócenie. Przyjęło się bowiem, że tym, co określamy jako „vintage”, jest pochodzący z przeszłości konkretny przedmiot. W omawianych przypadkach zachodzi jednak odwrotna relacja. Autorki projektów celowo sięgają do przeszłości i poddają ją zabiegom podyktowanym najnowszą wrażliwością estetyczną. Tworzone przez nie ubrania należy rozumieć jako należące do porządku współczesności, mimo że przedmiotem swojego zainteresowania czynią to, co głęboko niewspółczesne. Ich przeobrażenie polega na mutacji już istniejących elementów bez zanegowania ich charakteru przy jednoczesnym uznaniu wartościowej podstawy. Innymi słowy, nie udają starych lub nie są stare z dzisiejszej perspektywy. Jest odwrotnie – są nowoczesne przez to, że kontynuują przeszłość, ale wbrew narzuconym przez nią regułom.

/// Moda czy doświadczenie mody?

Umasowienie produkcji odzieży przelożyło się na upadek dystynkcji opartej na stylu, co z kolei zaowocowało zastąpieniem jej logiką spektaklu, w którym strój stał się rekwizytem czy też przebraniem dobieranym do sytuacji (English 2013: 29–31). Ubranie odgrywa rolę wyrazu późnonowoczesnego podmiotu – przytłoczonego wielością i pozbawionego azymutów, lecz wzmocnionego siłami emancypacji i wyposażonego w środki pozwalające podważać schedę tradycji (Lipovetsky 2009: 4–6). W kontekście nowej aluzyjności istotne jest – na co uwagę zwracają amerykańskie badaczki Cheryl Buckley oraz Hazel Clark – że moda może przyjąć krytyczny charakter wobec dominujących struktur, narracji czy ideologii (2017: 18). Stanowiąc warunki brzegowe i ramę dla ekspresji ciała zlokalizowanego i znaczącego, pozwala wyrażać indywidualne napięcia, afekty, ale też komunikować wartości czy pożądane kierunki w wymiarze grupowym (Buckley, Clark 2017: 18).

Uwalnianie mody z ram oświeceniowych konwenansów (mimo że wytworzyły się nowe, późnonowoczesne) nieustannie postępuje. Trajektoria, która swój początek znajduje na salonach i trotuarach, by później przejść przez modowe wybiegi i magazyny branżowe, a następnie zstąpić na ulice i chodniki miast, obecnie podbija wizualną przestrzeń Internetu. W modzie można dziś partycypować, jedynie konsumując obrazy (jak w zasadzie we wszystkim), a natura mediów cyfrowych, która sprowadza się do uchwycenia uwagi i autoprezentacji opartej na złożonym systemie ekspresji dźwiękowo-obrazowej, sprawia, że moda bardzo łatwo wchodzi w dialog z innymi obszarami kultury.

O ile jednak ulicę można było rozumieć jako zdemokratyzowany, dynamiczny, lecz wciąż przestrzennie ulokowany wybieg, to przesuwające się po ekranie obrazy co chwilę narzucają nowy kontekst (od poradnictwa psychologicznego po humor) i prowokują nieprzewidywalną interakcję treści. Taki sposób prezentacji mody wykracza poza nią samą, zyskuje zniuansowany charakter. Wybieg przy takim doświadczeniu robi wrażenie laboratoryjno-muzealnej konwencji. Idea mody w medium cyfrowym typu Instagram przebija się przez uprzednio zdefiniowane ramy. W efekcie intensyfikacja doświadczeń konsumpcji obrazów napotyka negatywną kompensację w postaci waloru płytkości i odrealnienia doświadczenia. Wszystko ma szansę łączyć się ze wszystkim, a kody wizualne natychmiast konstruują złożone, fantazyjne światy oparte na referencji. Na skutek tego pierwotna funkcja mody ginie pod powierzchnią bardziej abstrakcyjnego wrażenia

estetycznego. Każdy obraz inspiruje w sposób zachęcający do ciągłej eks-
trapolacji idei i przenoszenia jej na inne obszary.

Czy zatem powinienem obrazy przedmiotów mody utożsamiać z nią samą? Zapewne odpowiedź zależy od tego, czy chcemy położyć nacisk na ciągłość samego medium, czy też analizować je jako przejaw cyfrowej partycypacji, dla której jest jednym ze środków wyrazu. Trzymając się drugiego podejścia, omawiane reprezentacje rozumieć będę jako obraz, który należy interpretować częściowo w oderwaniu od funkcji i przynależności do pola mody (w ostrym rozumieniu tego pojęcia). Pozostając ubraniami i biżuterią, interesujące mnie tu obiekty zachowują rezerwuuar związanych z tymi kategoriami wartości symbolicznych, choć wykraczają poza nie, stając się źródłem intensywnego doświadczenia estetycznego. Na tym polega zresztą siła tego typu mediów. Znajduje to wszak potwierdzenie w fakcie, że wskazana wcześniej wrażliwość przenosi się na inne dziedziny twórczości artystycznej, jak na przykład rzeźba czy malarstwo, oraz stanowi inspirację do bardziej ogólnych stylizacji całych zdjęć, wyboru kadrów dnia codziennego, a nawet konstruowania scenografii domowych, tematyzacji imprez rozrywkowych, praktyk kulinarnych i wielu innych. W tej dynamice odzwierciedla się rzecz jasna wielowymiarowy charakter medium, ale widać w nim też, jak płodna i inspirująca jest ta wrażliwość, jak bardzo jej zwolennicy i zwolenniczki przenoszą ją w inne obszary codzienności i świata wirtualnego. Nie wykluczam, że równie szybko ją porzuca.

Ze względu na sieciowo-performatywny charakter omawianych przedstawień za wystarczającą, jeśli nie bardziej adekwatną, uznaję właśnie analizę samych reprezentacji, ich wyrazowości, wizualnego języka, jakim się posługują, i wrażenia, jakie wywołują. Przyjmuję, że omawiane artefakty pełnią w środowisku cyfrowym funkcję komunikacyjną, o jakiej pisze Nathan Jurgenson w *Fotce*. Proponuje on rozumienie zdjęcia w sieci społecznej przede wszystkim jako środka komunikacji (a nie sztuki), który posługując się własnym językiem, wyraża przede wszystkim subiektywny punkt widzenia, afekty i pragnienia – coś, co autor porównuje do pisma ręcznego (Jurgenson 2021: 10). Tak zdefiniowana przestrzeń badawcza wpisuje się również, a może szczególnie, dobrze w proces akumulacji i ekspresji nowoczesnych doświadczeń, przez co otwiera możliwość jej użycia jako elementu taktyk w rozumieniu De Certeau (2008: 36–39). Podmiotowa kreatywność, która zyskuje możliwość ekspresji w codzienności, polega na tym, że ludzie zwrotnie reagują na to, co strukturalnie lub systemowo narzucone. Ustalony zestaw praktyk – a ściślej mówiąc: fakt, że posiadają one status ustalonych – otwiera pole do tego, aby uczynić z nimi coś spoza

narzuconego repertuaru przez ponowne użycie i rekombinację elementów (Buckley, Clark 2017: 22).

/// Pokoleniowe źródła postawy dystansu

Pokolenie, zgodnie z definicją Barbary Fatygi, to:

Zbiorowość jednostek wyodrębniona ze względu na specyficzny typ więzi społecznych łączących ludzi w tym samym mniej więcej wieku. Przynależność do pokolenia kształtuje się na gruncie przeżycia pokoleniowego, które ma charakter inicjacji, a także wpływa na późniejsze postrzeganie świata. (www12)

Cytowany przez autorkę Karl Mannheim zwraca jeszcze uwagę na podzielane przeżycie istnienia wspólnego losu, czyli grupową przynależność do ciągłości zdarzeń, która wyznacza specyficzne pokoleniu cele, rodzi obawy, narzuca ograniczenia, roznieca marzenia oraz rodzi trudną do wysłowienia wspólnotę (www12). Poczucie ponadindywidualnego dryfu oraz podzielane przeżycia kształtują pokolenie, a to przekłada się na specyficzne dla niego doświadczenie. Możliwość zerwania z napotkanym obrazem rzeczywistości zachodzi w omawianym przypadku przez oddalenie od postawy specyficznej dla postmodernizmu, a wyraźnie dystansującej się od zainteresowania metafizycznością i budowania wokół niej poczucia wspólnotowości, niezainteresowania głębią, odrzucenia bliskiej romantyzmowi kontemplacji nad rzeczą na korzyść refleksji nad refleksją. Odbywało się ono jednak z wiecznie odtwarzającym się przejęciem, wciąż angażując się w pozytywistyczną krytykę pewnego zestawu modernistycznych idei i przesądów, skupiając się zazwyczaj na warstwie dyskursywnej (Toth 2010: 43).

Od postawy takiego właśnie zaangażowania dystansują się artystki związane z Café Forgot. Nabierają tym samym jak najbardziej postmodernistycznego dystansu, ale wobec kurczowego trzymywania się go. Tak jakby był to ostatni postmodernistycznie możliwy gest. Celują dokładnie w premetafizyczną ramę postmodernizmu. Czynią to jako znak oporu, z chęci przelamania dominującej postawy, a nie wskrzeszania dawnych idei. Dlatego w ich działaniu doszukują się raczej czegoś na kształt suponowania istnienia widm, lecz z jednoczesnym wycofywaniem się z tego postulatu. Przedmiotem ich zaangażowania nie jest chęć demaskowania widma. Z jego istnieniem artystki się zgadzają, a nawet starają się je przywołać.

Okazuje się jednak, że może ono funkcjonować tylko jak fantom – w miejscu, które już dawno jest wypaloną ziemią.

Sama natura doświadczenia umożliwia taki gest. Martin Jay, który w bogatej monografii tej kategorii odnosi się chociażby do dobrze ugruntowanej kategorii *Erfahrung*, opisuje ją między innymi następującymi słowami:

[*Erfahrung*], noszące niekiedy miano dialektycznego pojęcia doświadczenia, nasuwa wyobrażenie progresywnego, choć nie zawsze płynnego ruchu w czasie [...] kładzie nacisk na związek między nim a pamięcią, a doświadczeniem, wspierając przekonanie, że kumulatywne doświadczenie stanowić może rodzaj mądrości, która przychodzi dopiero po zmierzchu. [...] posiada charakter bardziej publiczny, zbiorowy. (Jay 2008: 28)

Kategorię tę należy więc rozumieć nie tylko jako utrwaloną wiedzę, która jest „budulcem naszej trwałej świadomości” (Kasia 2019: 240) – coś, co się kumuluje i zostaje z nami na stałe. Owo „po zmierzchu” oznacza możliwość wywrócenia lub podważenia sensu gromadzonych przeżyć, co ujawnia podwójne znaczenie pojęcia – jako procesu opartego na systematycznej kumulacji oraz jednorazowego aktu refleksji zaprzeczającej „dotychczasowemu doświadczeniu”. Bezpośrednim źródłem tego efektu nie jest ilościowa akumulacja „wiedzy”, ale jakiś indywidualny zwrot wobec jej rozumienia. Doświadczenie zyskuje tym samym „dynamiczną strukturę eksperymentu” (Kasia 2019: 240), pozwala sobie na logiczne sprzeczności i wymyka się dualizmom (Chymkowski 2018: 122). Umożliwia tym samym dystansowanie się od strukturalnie narzuconych warunków w sposób niewidoczny z wnętrza ich samych. To, co raz ustalone, pozostaje **w obrębie** doświadczenia, lecz go nie wyczerpuje.

Możliwość wpisania dystansu wobec zaangażowania w ciągłą dekonstrukcję otwiera filozoficzny grunt, jaki stwarza Gianni Vattimo. Według Włocha kryzys metafizyki powiązany jest z kryzysem idei rozumu racjonalnego i wynikającego z niego oczekiwania postępu (Vattimo 2006: 8). Przyjmując nieciągły charakter doświadczenia, otwiera się droga, aby od metafizyki rozumu racjonalnego się zdystansować, a wraz z tym – od wszystkiego, co z zakładanej rozumności wynika, w tym samego poczucia rozpadu i kryzysu, które są przecież korelatem (jeśli nie funkcją) siły przywiązania do wiary w tę racjonalność. Wiara w rozum i jego kryzys to

dwie strony tej samej monety, z czym z pewnością zgodziłby się przywołany wcześniej Žižek.

Taka postawa nie kończy żaloby po metafizyce, ale jeśli na poważnie brać to, co pisze Vattimo, czyli że przebolewanie metafizyki polega na byciu obok niej, a jednocześnie pożegnaniu się z nią, to w takiej relacji dostrzegam możliwość przyjmowania jednego z dwóch nastawień. Pierwsze wiąże się z poczuciem opresyjnej (nad)obecności, drugie – z uczuciem dojmującego braku. Odpowiadają one w moim przekonaniu zaangażowanej postawie postmodernistów i zdystansowanemu nastawieniu, które staram się zdiagnozować.

Ze względu na ciężar, jaki niosą ze sobą oba doświadczenia, do każdego z nich dostęp jest możliwy jedynie przez stosunek negacji. W przypadku pierwszego będzie to protest wobec opresji. W przypadku drugiego – tęskliwe doszukiwanie się śladów i maskowanie tego faktu. Tak rozumiane ślady metafizyki przyjmują formę zombie lub fantomu, oczywistego plugastwa lub budzącej lęk niepewności własnych przeczuć, o których pisze Fisher (2016). W pierwszym przypadku reprezentują (nad)obecność i zmuszają do walki, czujności i podejrzliwości, w drugim może ona budzić zachwyty i grozę, zarazem pozostając nieuchwytną, a samo jej istnienie w formie przypuszczenia i wciąż podawane wątpliwości przywołuje postać wiary.

W takiej diagnozie naszej relacji do metafizyki dostrzegam głęboko humanistyczny (w sensie powrotu do człowieka) wydźwięk. Otwiera ona drogę do osiągnięcia dystansu wobec czegoś, co może wydawać się błędne, a jednocześnie bliskie i potrzebne. Takie odczytanie wskazuje na przeżywanie końca metafizyki w sposób ambiwalentny, pełen sprzeczności i niedualistyczny. Otwiera drogę jakiegoś rodzaju przychylności. Byłoby to wychylenie postawy w przeciwną stronę niż postmodernistyczny sceptycyzm, ale z zachowaniem wektora dystansu. W rozumieniu, które odczytuję u Vattimo, postawa ta dotyczyłaby dystansu raczej wobec własnych przeżyć niż wobec narzucającego się dyskursu. Wątpliwość budziłaby jednak narzucająca się prawdziwość fantazji, a nie jej nieprawdziwość.

Możliwość istnienia wskazanego stanu rzeczy widzę w dwóch źródłach. Po pierwsze, na poziomie doświadczenia właśnie, zachodzi poczucie ugruntowanej stabilizacji niestabilności. Choć brzmi to paradoksalnie, to indywidualizacja decyzji przy jednoczesnej utracie narzucanego wektora etycznego, którą Gilles Lipovetsky (2009) uważa za konstytutywną dla hipermodernizmu, może tworzyć afektywną całość, dającą się poddać refleksyjności i postrzegać z założeniem istnienia odległej perspektywy. Dystans

przynosi ulgę, ta zaś daje odwagę do sięgania po nowe postawy, rozwiązania i środki wyrazu.

Mniejsze zaangażowanie wynika też z rozluźnienia dyscyplinarnego charakteru relacji społecznych – to, co dla pokolenia oddającego się dekonstrukcji, było realnym uciskiem, wspomnieniem osobistym czy rodzinnym, obrazem medialnym kolonializmu, dla młodych artystek jest jedynie opowieścią. W dodatku taką, której powidoki wciąż są dotkliwe i uparcie trwają, wracają pomimo ich upornego podważania. Modernistyczne fundamenty zyskały wymiar historyczny, a ciągle ich rozchwiewanie nie pochłania już tyle energii i nie daje tyle radości co kiedyś. Efekt każdej inżynierii z czasem staje się zabytkiem, by potem stać się artefaktem przeszłości, wyzierającą z ziemi ruiną rozbudzającą wyobraźnię. Dystans do języka i kategorii modernizmu czy postmodernizmu przynosi ulgę również dlatego, że pozwala oddzielić się od kulturowych aporii, w jakie wpędziła nas historia. Nieco stężała już kondycja rozedrgania i niepewności otwiera możliwość (lub wytwarza potrzebę) odniesienia się do niej z zewnątrz, a nie z jej środka. Wywołuje także potrzebę zwolnienia, zakotwiczenia, złapania azymutu w płynnej nowoczesności (zob. Trepczyński 2018).

Drugim powodem zajmowania pozycji dystansu jest relatywizacja dyskursów, która poskutkowała ich uwolnieniem, co z kolei doprowadziło do ich zrównania. W efekcie tego ukonstytuował się nowy zbiór – niegdyś jeszcze z wyraźnie zaznaczonymi opozycjami i definiującymi go antagonizmami. Obecnie jednak splaszczony, nieco wyblakły i chociaż wypełniony krzykliwością, to bez wiarygodnych opozycji. Na skutek tego jako niedawno heterogeniczna całość potrzebuje nowego, totalnego przeciwieństwa. Na wszystko, co już znane, wypróbowane, zmieszane i zderzone ze sobą słabość do metafizyczności i tęsknota za esencją wydają się atrakcyjnym antidotum, a nie ma przecież ograniczeń, by za nimi podążyć.

Metafizyka stanowi nowy atraktor zbierający wolne rodniki późnej nowoczesności. To, co zostało nazwane schizofreniczną strukturą naszej prywatnej czasowości (Jameson 2011: 7), charakteryzującą postmodernistyczne doświadczenie, zaczyna ponownie tężeć. Pojawiają się atraktory, które na nowo organizują rzeczywistość. Zupełnie inaczej jednak, niż miałyby to wynikać z ducha oświeceniowego, wyznaczają je tendencje z różnych porządków. Postmodernistyczna gra sił wskoczyła na wyższy poziom złożoności. Zatomizowane, pozbawione ramy znaki, rzekomo zderzające się ze sobą, swobodnie przyjmują formy zgęstek, konglomeratów tworzących kompleksy wywołujące uczucie tymczasowej głębi. Mediacja dyskursów wychyliła się w stronę negocjacji wojennych, a nie swobodnej gry znaczeń.

Metafory tego mechanizmu doszukują się w obu nurtach estetycznych, które w takim odczytaniu eksponują ukryte pod powierzchnią artefakty przeszłości, na nowo scalające się w całość.

Rola cyfrowych mediów wydaje się wehikulem tej tendencji. Natychmiastowość oraz wielowątkowość skłania bowiem do wytworzenia złożonej, choć potencjalnie ulotnej treści, dla której performatywno-referencyjny charakter środowiska sieciowego ma kluczowe znaczenie. Nie można również nie wspomnieć o roli i wyobrażeniu natury, która przynajmniej we wzniosłej bagienności jest niezwykle silnie akcentowana i stanowi nowy punkt zakotwiczenia, do którego grawitują treści. Z kolei groteskowa refeminizacja to być może częściowo konserwatywny, a częściowo krytyczny zwrot ujawniający ciężar kulturowych kategorii, które pomimo prób zmian dyskursu nie dają o sobie zapomnieć i wciąż są eksploatowane.

Przyjmuję, że opisane warunki zrównania dyskursów w połączeniu z możliwością spojżenia na nie jako na całość wyznaczają warunki dla niespotykanego do tej pory doświadczenia. Są one jednocześnie „sposobem odnoszenia się do rzeczywistości” i „rozumienia siebie” – pojęcia, że jest to „stan ducha części żyjących obecnie ludzi lub pewna propozycja czy też program do zrealizowania” (Trepczyński 2013: 177–182).

/// Nowa aluzyjność i symulacja metafizyki

Nawiązując do Lyotarda, zakładam, że „ponowoczesność byłaby tym, co w ramach nowoczesności przywołuje coś niedającego się przedstawić w samym przedstawianiu” (cyt. za: Trepczyński, Zakrzewski 2012: 83) oraz że istotą dziedziny sztuki jest „wynajdywanie aluzji” (Trepczyński, Zakrzewski 2012: 83).

We wzniosłej bagienności i groteskowej refeminizacji doszukuję się przejawów wrażliwości i doświadczenia charakterystycznych dla popostmodernistycznej formacji kulturowej. Odczytuję je jako aluzję wskazującą na to, co w dominującym dyskursie wymazane lub pomijane, czyli na podtrzymywanie tego, co rzekomo poddane negacji. Pełni ona w moim przekonaniu funkcję przynoszenia ulgi i odzyskiwania nadziei na istnienie wspólnoty. Nazywam tę wrażliwość nową aluzyjnością. Wiążę ją ze świadomą wolą poddania się pozorowi, który zwodzi – poddania się chwilowej i nietrwałej iluzji, której istnienie niemniej pozwala doświadczyć czegoś ważnego. Uważam, że posługuje się ona językiem wizualnym aktywującym przede wszystkim doświadczenie cielesne, starając się zepchnąć tekstowo-dyskursywny wymiar rzeczywistości na dalszy plan.

Jak może działać taki mechanizm chwilowego zawierzenia, wolicjonalnego poddania się? Na obecność przez umowność wskazują postulaty Raula Eshelmana (2008). Według tego badacza postmodernistyczne nie-domknięcie dzieła, wiecznie odsyłające do niestabilnego kontekstu, coraz częściej zastępowane jest specyficzną formą semantyki przedstawienia – następuje próba powrotu do monistycznej koncepcji znaku (Eshelman 2008: 2). Artyści uciekają się wobec tego do wskrzeszenia ramy, niemniej porzucili nadzieję na jej permanentne umocowanie. Byłaby to więc postawa, w której obiektywną trwałość zastępuje się subiektywną zgodą na umowność, trwanie – procesem, a nastawienie na skończony efekt – retoryką podejmowania starań.

Wychodząc od architektury i filmu, Eshelman zwraca uwagę na pojawiający się zabieg siłowego domykania dzieła/znaku za pomocą środków estetycznych. Określa ten mechanizm podwójnym ramowaniem, w którym rama zewnętrzna jest warunkiem koniecznym do istnienia całości dzieła (Eshelman 2008: 2–3). Artysta wymusza na odbiorcach i odbiorczyniach chwilowe uwierzenie w przekaz, a to gwarantuje domknięcie i poczucie obcowania z niepodzielną całością. Taki efekt może uzyskać za pomocą nawet jednego, wyrazistego zabiegu estetycznego, który szczególnie mocno oddziałuje, lecz nie wydaje się kluczowy dla samego dzieła – może być czymś pobocznym i przygodnym. Takie działanie ma siłowy charakter, bo w momencie uświadomienia sobie tego faktu oczywiście jest, że coś jest wymuszane. Jednak bez zgody dzieło traci sens. Osoby oglądające pozostają zatem w szachu – albo przyjmą ofertę, wejdą w dzieło, ale zdając sobie sprawę z jego symulakrycznej formy, albo zostaną z niczym. Taka konstrukcja trzyma, zdaniem autora, na dystans zarówno metafizyczny optymizm, charakterystyczny dla modernizmu, jak i postmodernistyczne niezaangażowanie. Intelktualnie pozwala zachować dystans do przedstawienia i daje poczucie kontroli, a przy tym umożliwia przeżycie duchowe w postaci wiary w znak (który wszelako do niej przymusza).

Dzięki temu postmodernistyczna logika parataksy prowadzi w omawianej wizualności dalej, jakby głębiej – w stronę tego, co można określić pojęciem *metaxú*. Powołując się na Simone Weil, Dorota Korwin-Piotrowska stwierdza:

W rozumieniu francuskiej filozofki pojęcie *metaxú* oznacza sumę zjawisk, które wskazują na coś innego – jak ściana pomiędzy celami w więzieniu, która łączy i dzieli jednocześnie, jak rzeczy ziemskie, doczesne, które tylko pośredniczą w drodze człowieka do

życia wiecznego, więc paradoksalnie są po to, by móc się bez nich obyć. (Korwin-Piotrowska 2019: 55)

Być może dlatego na części zdjęć widoczne są modelki, które przypominają wróżki, rusalki i postacie demoniczne, a zatem figury poruszające się pomiędzy światami. Ich ciała są tak samo zdobione i uwznioślane co groteskowo powykrzywiane lub karykaturalne.

Drugim elementem nowej aluzyjności, który odgrywa kluczową rolę w tej wrażliwości, jest oddziaływanie wizualne, którego celem jest wzbudzić czy też przypomnieć wyobrażenie ciała lub – lepiej to ujmując – cielesności. Chodzi w nim o wzbudzenie reakcji trzewnych, a więc podjęcie próby zmierzającej w kierunku ujawnienia związku oko–ciało, a nie oko–dyskurs. Przyjmuje ono tym samym ruch regresywny – ku wnętrzu i jakiejś formie uprzedniości. Nie chciałbym rozstrzygać, na ile ten ruch jest realnie skuteczny, czyli do jakiego stopnia artystki osiągają zamierzony efekt. Nie zmienia to jednak faktu z podejmowania próby, która sama w sobie jest komunikatem i może prowadzić do nakierowanej na opisaną przestrzeń refleksji.

Do zilustrowania mechanizmów, w ramach których nowa aluzyjność może w ten sposób działać, sięgnę po koncepcję hipermodernistycznej wizualności, której autorem jest Peter R. Sedgwick (2019). Według tego brytyjskiego filozofa i badacza medialności w każde nowoczesne medium (rozumiane jako zespół reguł i porządek społeczny, ale też urządzenie techniczne) wpisany jest wymiar archaicznej tragedii. Jego propozycja przywołuje trzy sposoby odczuwania i organizacji przestrzeni oraz ciała – apoliński, dionizyjski i sokratejski (Sedgwick 2019: poz. 294). Zwracając uwagę na widzenie dionizyjskie, którego wartość w nowoczesnym świecie jest programowo niedoszacowana i piętnowana, badacz wskazuje, że uruchamia ono to, co nazywa ciałem czującym. Oko staje się zmysłem taktylnym, uruchamiającym trzewia, pozwalając na nowo skonstruować rzeczywistość (Sedgwick 2019: poz. 1786). Tak działające spojrzenie przekracza apoliński indywidualizm.

Sedgwick odwołuje się też do metafory ukutej przez Paula Virilia, który przywołując osiadające w piasku cielska bunkrów na francuskiej riwierze i zauważając, że są one zaprojektowane tak, by wszystko, łącznie ze wzrokiem, się z nich ześlizgiwało, podczas gdy one same usurpują sobie zdolność pełnego oglądu świata z niewidzialnej, pozbawionej właściwości przestrzeni punktu, porównuje je do ducha racjonalnej nowoczesności, który – chociaż skonstruowany z założeniem trwałości i odporności – coraz bardziej zapada się pod własnym ciężarem, prowokuje spojrzenie w bez-

kresne niebo. Racjonalno-militarny konglomerat staje się własnym zaprzeczeniem, przez co przypomina obiekt kultu (Sedgwick 2019: poz. 1290). W opisywanym przypadku metaforyczną rolę bunkra odgrywa jak najbardziej realna logika Instagrama. Oczywiście różni się on od bunkra, symuluje przecież żywotność (choć oba obiecują wszechwidzenie z ukrycia). O ile więc ten pierwszy z czasem okazuje się jedynie pozbawioną wymiaru współczesności ruiną, która w porządku czasowym zyskuje wymiar monumentu-*sacrum*, o tyle Instagram pozostaje zawsze żywotny i aktualizowany. Jest to jednak życie udawane, sprowadzone do stymulacji, których naddatek łączy się z nieustanną zmiennością relacji ciało–ekran, prowadzącą do postępującego zaniku różnicowania przestrzennego. Tę relację rozumiem jako dziejącą się w przestrzeni czegoś na kształt zintensyfikowanego nie-miejsca – w pozbawionej specyficznych cech przestrzeni nie-miejsca (zob. Augé 2012), którego ostatnią i jedyną trwałą cechą było istnienie fizycznej przestrzeni wymuszającej na ciele reorientację i zagospodarowanie nadmiarów ego, czasu i przestrzeni. Instagram to coś więcej (a właściwie mniej) – to zapadanie się w obrazy pozbawione kontekstu, ale (w omawianych przypadkach) wzbudzające cielesność. Podejmowanie taktyk codziennych, których repertuar jest dostępny w pozbawionych specyficznych cech nie-miejskach, zamienia się w możliwość poszerzenia ich o symulakryczność i wymiar fantazji.

Kluczowy wydaje się właśnie performatywny wymiar przekazu. Jak już wspomniałem, przyjmowane na zdjęciach pozy często przypominają dziecięce przebieranki przed lustrem. Odgrywanie innych postaci i ustalonych konwencji uwiarygodniają pozostali uczestnicy zabawy, których rolę przyjmują cyfrowi odbiorcy. Taki świat funkcjonuje na podstawie wolicjonalnie ustalonego, wyobrażonego konsensusu. Wspólne udawanie je utrwała. Można powiedzieć, że medium sprzyja cyfrowo-realnemu performansowi, który przejawia się w „udawaniu na poważnie” – konstruuje oparty na fantazji spisek mający na celu powołanie do życia trwalszej struktury. Ów konsensus komunikacyjny powstaje na podstawie wzajemnego wyobrażenia wspólnoty odczuwania – zawierzenia wywiedzionemu z ciała, które może grać rolę siłowej ramy Eshelmana. W ten sposób modalność komunikacyjna z dyskursywnej zostaje przekierowana na (od)trzewną formę wyobrażania. Dzieje się tak szczególnie w przypadku wątku, który nazywam wzniosłą bagiennością.

Sądzę, że przekonanie o tym, iż „inni czują to samo co ja”, jest funkcją nowej aluzyjności, a quasi-metafizyczne treści i afirmacja nieracjonalności są pretekstem, zaproszeniem i wskazówką przy zachowaniu postmoderni-

stycznego dystansu. Właściwa metafizyka tego zjawiska dotyczy istnienia możliwości podzielania wiary we wspólne, niedające się wyrazić doświadczenie, ale bez możliwości sprawdzenia lub doświadczenia tej supozycji. Sytuacja odbioru dzieła siłowo wymuszanego i cielesno-wizualnego każe założyć przeciw jakąś wspólnotę estetyczną. Bliskie to wszystko fisherowskiej grozie, która miałaby tutaj na celu zwrócenie uwagi na wspólnie postrzegany element – stałą, która jest przeczuwana, a jednocześnie nieuchwytna. Obecność „kobiecego wzorca” mimo jego dekonstrukcji, narzucanie się *sacrum* pomimo desakralizacji, zatarcie podziałów na to, co z porządku natury i kultury... Dystansując się od ducha racjonalności, nowa aluzyjność każe zapytać o sprawczość w dobie późnej nowoczesności. Ambiwalencja przedstawień i dobór kodów wizualnych zwracają uwagę na rolę tego, co nieożywione lub nie-ludzkie, a przynajmniej na niejednoznaczność tych kategorii.

Obecne tam uczucia wzniosłości i grozy można rozumieć jako znajdujące się na skrajach tego samego kontinuum. Odczuwany stan zależy bowiem w dużej mierze od podmiotowej interpretacji zjawiska i osobistego nastawienia, a odpowiedzią indywidualną, która ma szansę oswoić skrajne emocje, jest ambiwalencja, przejawiająca się na przykład w oscylowaniu między zaangażowaniem i dystansem, wiarą i sceptycyzmem, powagą i żartem, przeczuwaniem istnienia wspólnoty i indywidualnym doświadczeniem trzewnym. Wymienione opozycje mogą być propozycjami biegunów świata hipermodernistycznego, w którym podmiot stara się zredukować policentryczność do oscylowania. Efektem tego jest przyjmowanie przez odbiorców pozycji bycia pomiędzy tym, co realne a nierealne, rzeczywiste i wirtualne. Czy da się to pogodzić? Jeśli traktować doświadczenie jak nie-dualistyczne, to tak. Czy jednak w warunkach wirtualizacji i kapitalistycznej rekuperacji ma to szansę na trwale bytowanie i swobodny rozwój? Raczej wątpię.

Podchodząc do opisanego zjawiska krytycznie, warto zwrócić uwagę na to, że jeśli niedomknięcie ramy poddaje się oskarżeniu o ześlizgiwanie się znaczeń i totalną zależność od niedającego się ustalić kontekstu, to siłowe domknięcie utrwała trudny do określenia stan dysocjacji i zawieszenia – paraliż polegający na konieczności utrzymania delikatnej struktury balansu. Otwiera tym samym niebezpieczną możliwość. Obiecuje uczucie wzniosłości i wywiedzionej z niej możliwości wspólnoty oraz idące za tym doświadczenie obcowania z wyższym porządkiem, ale kosztem śladu poddania się. Obarczone jest ryzykiem rozczarowania i lękiem o to, aby „za bardzo się nie wychylić”, co mogłoby zburzyć wątłą konstrukcję. Nawet je-

śli podmiot zgodzi się na wejście w dzieło, to i tak zostaje ze świadomością, że „przymyka na coś oko”. Stany wzniosłości, nadziei i duchowości są wzięte w intelektualny nawias, cynizm raczej niż ironię. Tym sposobem postmodernistyczna ironiczna wieloznaczność – skonstruowana w taki sposób, by trafić na (w) Innego, i w nim lokująca podstawę swojego istnienia – zamienia się w pelen lęku cynizm, który kawalkiem siebie każe płacić za iluzję spokoju.

W postmodernistycznej grze sił relacja autorytetu/władzy opierała się na sprawności uprawiania refleksji wobec refleksji, użycia siły na poziomie dyskursu wobec niego samego. Wszelki postulat kontemplacji zostawał unicestwiany przez dynamiczną grę sił. W omawianym przypadku opisana zależność zastępowana jest tymczasem przez continuum wiara–cynizm. Tęsknota za autorytetem prowadzi do sięgania po atraktory w modusach charyzmatycznych (wzniosła bagienność) lub tradycyjnych (groteskowa refeminizacja). Są to oczywiście dwa z trzech źródeł autorytetu postulowanych przez Maxa Webera (2002: 92). Nie wiadomo jednak, czy wszystkie tego typu zachowania rzeczywiście mają podłoże cyniczne (a jeśli nie, to które nie) – które są nadużyciem, a które wyrazem potrzebnej dziś nadziei?

/// Podsumowanie

Odnosząc się do logiki przemian kulturowych, starałem się odtworzyć wrażliwość i doświadczenie, które nazwałem nową aluzyjnością. Pozwala ono uciec do świata quasi-metafizycznego i otwiera możliwość fantazjowania w reakcji na kontrolowany i racjonalny świat algorytmów. Byłoby to odpowiedzią na przyspieszenie i hipermodernistyczne nadmiary, ale też zgodne z postulowanymi tendencjami w sztuce instytucjonalnej (www13). Nowa aluzyjność skutkuje bowiem konstrukcjami znaczenia opartymi na monizmie (choćby nietrwałymi i punktowymi). Wzbudzając nieprzekładalne na język dyskursu doświadczenie cielesne, stara się wzbudzić poczucie wspólnoty hipotetycznej, opartej na niesprawdzalnym i niedającym się potwierdzić przeczuciu gromadnej wiary. Odpowiada tym samym na trudne do nazwania i opanowania lęki późnej nowoczesności oraz wiążące się z nimi poczucie niejednoznaczności, odrealnienia i własnej nieadekwatności. Postawą konieczną do odbioru tych dzieł jest zaufanie intuicji i poddanie się wrażeniu istnienia jakiejś całości oraz otwartość na to, co już przebrzmiało. Co ważne, nie dostrzegam w tym geście jedynie ironii i dystansu lub ograniczenia się do postawy demaskacyjnej.

Bibliografia:

/// Augé M. 2012. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Aletheia.

/// Boym S. 2001. *The Future of Nostalgia*, Basic Books.

/// Buckley Ch., Clark H. 2017. *Fashion and Everyday Life*, Bloomsbury Publishing.

/// Certeau M. de. 2008. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

/// Chymkowski R. 2018. *Co po postmodernizmie? Derrida i nietożsamość*, „Edukacja Filozoficzna”, nr 66, s. 119–142.

/// Deleuze G., Guattari F. 2015. *Tysiąc plateau*, tłum. J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

/// English B. 2013. *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries*, Bloomsbury Academics.

/// Eshelman R. 2008. *Performatism or the End of Postmodernity*, The Davis Group Publishers.

/// Fisher M. 2016. *The Weird And The Eerie*, Repeater Books.

/// Hjarvard S. 2016. *Mediatization and the Changing Authority of Religion*, „Media, Culture & Society”, nr 38, s. 1–10.

/// Grondin J. 2021. *Piękno metafizyki*, tłum. M. Marczak, Państwowy Instytut Wydawniczy.

/// Jameson F. 2011. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Plaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

/// Jay M. 2008. *Pieśń doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Universitas.

/// Jurgenson N. 2021. *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, tłum. Ł. Zaremba, Karakter.

/// Kasia K. 2019. *Doświadczenie estetyczne i wspólnota spektaklu*, Universitas.

/// Korwin-Piotrowska D. 2019. *Wokół kategorii metaxú. Doświadczenie i wytwarzanie międzyludzkiego pogranicza za pomocą języka*, „Tematy i Konteksty”, nr 9, s. 54–69.

/// Lorenc I. 2006. *O możliwości słabej ontologii. Od Baudrillarda do Vattima*, „Sztuka i Filozofia”, nr 29, s. 56–61.

/// Lipovetsky G. 2005. *Hypermodern Times*, tłum. A. Brown, Politic Press.

/// Lipovetsky G. 2009. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Yale University Press.

/// Lyotard J.F. 1998. *Postmodernizm dla dzieci*, tłum. J. Migasiński, Fundacja Aletheia.

/// Quintana-Paz M.Á. 2018. *Post-Truth as a Feature of Hypermodern Times*, „Edukacja Filozoficzna”, nr 66, s. 143–161.

/// Sedgwick P.R. 2019. *Hypermodernity and Visuality (Critical Perspectives on Theory, Culture and Politics)*, Rowman & Littlefield Publishers, e-book.

/// Trepczyński M. 2013. *Człowiek hipermodernizmu*, „Edukacja Filozoficzna”, nr 56, s. 171–184.

/// Trepczyński M. 2018. *Hypermodernism as Deceleration, Re-stabilisation and Reconciliation*, „Edukacja Filozoficzna”, nr 66, s. 163–184.

/// Trepczyński M., Zakrzewski W. 2012. *Hipermodernizm? – perspektywy po-modernistyczne i po-postmodernistyczne*, [w:] *Refleksje na temat ponowoczesności*, red. M. Lubecki, Wydawnictwo Libron, Kraków, s. 77–115.

/// Toth J. 2010. *The Passing of Postmodernism*, Sunny Press.

/// Vattimo G. 2006. *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Universitas.

/// Weber M. 2002. *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. D. Lachowska, PWN.

/// Žižek S. 2009. *Kruchy absolut*, tłum. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Źródła internetowe:

www1: https://www.instagram.com/cafe_forgot/; dostęp: 30.06.2021.

www2: <https://www.instagram.com/ebonnymunro/>; dostęp: 30.06.2021.

www3: https://www.instagram.com/_cruosia_/; dostęp: 30.06.2021.

www4: <https://www.instagram.com/rebekahkosonenbide/>; dostęp: 30.06.2021.

www5: <https://www.instagram.com/daddybears mood/>; dostęp: 30.06.2021.

www6: https://www.instagram.com/quin_xu/; dostęp: 30.06.2021.

www7: <https://www.instagram.com/polyhedron.studio/>; dostęp: 30.06.2021.

www8: https://www.instagram.com/nao_now/; dostęp: 30.06.2021.

www9: <https://www.instagram.com/kristinmallison/>; dostęp: 30.06.2021.

www10: <https://www.instagram.com/candy.mntn/>; dostęp: 30.06.2021.

www11: <https://www.instagram.com/sklep.galeriakarowa/>; dostęp: 30.06.2021.

www12: <http://ozkultura.pl/wpis/175/3>; dostęp: 30.06.2021.

www13: <https://www.e-flux.com/journal/61/61000/the-new-depthiness/>; dostęp: 30.06.2021.

/// Abstrakt

Metafizyka klasyczna nie stanowi już wiarygodnego podłoża do uprawiania filozofii. Niemniej bywa obecna w formie estetycznych referencji. Przywołując konkretną wizję świata i wartości, może kształtować doświadczenie.

Niniejszy artykuł opisuje zjawiska nazwane przez autora „nową aluzyjnością” i „symulacją metafizyki”. Wychodząc od obserwacji empirycznych młodej mody, prezentowanej w medium społecznościowym Instagram, autor zwraca uwagę na ambiwalentną postawę artystek wobec metafizyczności. Ma ona polegać na jej afirmatywnym przywołaniu z jednoczesnym wywołaniem wrażenia lęku lub groteski. Posługując się perspektywą logiki kulturowej hipermodernizmu, autor dostrzega potrzebę nowego rodzaju relacji do wartości związanych z modernizmem i postmodernizmem. Zwraca również uwagę na przelamania postawy ironii i niezainteresowania głębią. W ich miejsce pojawiają się poczucie nadziei, wiara, suponowanie możliwości sensu i porządku, które są jednak trzymane na dystans i podszyte cynizmem przyjmują symulakryczny charakter.

Słowa kluczowe:

hipermodernizm, estetyka, media

/// Abstract

The New Allusiveness and the Simulation of Metaphysics: A Hypermodern Experience from the Café Forgot Circle

Classical metaphysics is no longer a credible basis for the practice of philosophy. Nevertheless, it is sometimes present in the form of aesthetic references. By evoking a specific vision of the world and values, it can shape the experience.

This article describes a phenomenon that the author calls the “New Allusiveness and the Simulation of Metaphysics.” Starting from empirical observation of youth fashion as presented on Instagram, the author draws attention to the ambivalent attitude of female artists towards metaphysicallity. Their attitude appears to rely on an affirmative evocation with the simultaneous impression of fear or of the grotesque. Starting from the perspective of the cultural logic of hypermodernism, the author sees the need for a new kind of relationship to the values associated with modernism and postmodernism. The author notes that there has been a change in attitudes to irony and a lack of interest in depth. These have been replaced with a sense of hope, with faith, presupposition, and the possibility of meaning and order; however, being kept at a distance and lined with cynicism, they take on a simulacral character.

Keywords:

hypermodernism, aesthetics, media

/// **Jędrzej Kacper Latecki** – absolwent antropologii kultury w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz psychologii społecznej na Uniwersytecie SWPS. Interesuje się filozofią kultury i estetyką. Jest członkiem Forum Polskiego Pola Lacanowskiego; zawodowo związany z badaniami jakościowymi i obserwacją niszowych zjawisk w kulturze młodego pokolenia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8112-6665>

E-mail: jk.latecki@gmail.com