

## Märkmeid metamodernismist\*

*Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker*

Maailma ökosüsteem on rängalt häiritud, finantssüsteem on üha kontrollimatum ja geopoliitiline struktuur, mis on alati olnud ebahütlane, paistab viimasel ajal olevat ka ebastabiilne. Tegevjuhid ja poliitikud väljendavad igas intervjuus oma „iha muutuse järele“ ja kasutavad avalikel esinemistel iga võimalust, et öelda siiralt ja südamest: „Jah, me suudame.“ Järjest suurem hulk projekteerijaid ja arhitekte muudab oma keskkonnajooniseid üha „keskkonnasäästlikumaks“. Uued kunstnike põlvkonnad hülgavad üha märgatavamalt dekonstruktsiooni, parataksise ja pastiši esteetilisi ettekirjutusi rekonstruktsiooni, müüdi ja metaksise kasuks. Neid suundumusi ja kalduvusi ei saa enam selgitada postmodernsuse terminitega. Need väljendavad (sageli kiivalt kaitstud) lootusrikkust ja (vahel teeseldud) siirust, mis viitavad uuele tundestruktuurile ja teistsugusele diskursusele. Paistab, et ajalugu liigub kiirkäigul oma ülearu rutakalt väljakuulutatud lõpu juurest edasi.

Oma essees visandame selle tekkiva tundestruktuuri piirjooned. Vaatleme kõigepealt postmodernsuse väidetava hinguselemineku ja uue modernismi esilekerkimise ümber käivaid arutelusid. Väidame, et seda modernismi iseloomustab võnkumine modernismile omase seotuse ja selgelt postmodernse distantseerituse vahel. Nimetame seda tundestruktuuri metamodernismiks.<sup>1</sup> Kreeka-inglise sõnastiku järgi osutab eesliide „meta“ sellistele mõistetele nagu „koos“, „vahel“ ja „teispool“. Kasutame neid „meta“ kaastähendusi sarnaselt, kuid mitte valimatult, sest oleme seisukohal, et metamodernism peaks epistemoloogiliselt kuuluma (post)modernismiga kokku, olema ontoloogiliselt (post)modernismi vahel ja ajalooliselt teispool (post)modernismi. Viimaks vaatleme lähemalt mõningaid suundumusi, mis praegust valdavat tunnetust näitlikustavad, ning iseäranis romantilist pööret nüüdisaegses esteetikas.

Viimaks mõningad tähelepanekud meie lähenemise kohta. Nagu esse pealkiri „Märkmeid metamodernismist“ osutab, oleme alljärgnevaga kavatsenud visandada pigem rea üksteisega seotud vaatlusi, mitte niivõrd üht lineaarset mõttearendust. Tahame üksteisega siduda laia

---

\* Tõlgitud originaalist: Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, Notes on Metamodernism. – *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010, Vol. 2 – <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/viewArticle/5677> (19.04.2013). Käesoleva väljaande jaoks on autorid artiklit muutnud ja lühendanud. Avaldatakse autorite loal. Tekstis käsitletud kunstiteoste reproduktsioone võib näha veebis artikli originaalversiooni illustatsioonidena.

<sup>1</sup> Ehkki alguses võib paista, et me kasutame metamodernismi mõistet praeguse tundestruktuuri kirjeldamiseks esimesena, ei ole me *per se* esimesed. Seda on vahel kasutatud teiste seas niivõrd erinevate autorite nagu Blake'i ja Guy Davenporti kirjandusuurimustes, et kirjeldada postmodernset alternatiivi postmodernismile. Sellegipoolest tahaksime rõhutada, et meie metamodernismi määratlus pole sugugi nende omadega sarnane ega ole neist tuletatud. See suhestub nendega sedavõrd, et see püüab lepitada modernset ja postmodernset, ent selle lepitamise funktsiooni, struktuuri ja olemust peame oma teooriaks, mis ei sarnane meie arvates üldse varasemate määratlustega.

valimiku hetkeolukorra ning nüüdisaegse esteetika suundumusi ja kalduvusi, mis jääksid muidu (vähemalt postmodernsest vaatevinklist) mõistetamatuks, ja mõtestada neid esile kerkiva tunnetuse raames, mida oleme hakanud nimetama metamodernismiks. Me ei kavatse võrdlemisi konkreetsete kultuuriliste praktikate valimikule peale suruda mingit kindlaksmääratud süsteemi. Seega on meie metamodernistliku tunnetuse kirjeldus ja tõlgendus pigem esseistlik kui teaduslik, pigem risoomne kui lineaarne, pigem avatud kui suletud. Selles tuleks näha üleskutset arutelule, aga mitte ühe dogma laiendamist.

### **Ajalugu teispoole „ajaloo lõppu“, kunst teispoole „kunsti lõppu“**

Külluse, pastiši ja parataksise postmodernsed aastad on möödas. Kui uskuda õigupoolest kõiki neid rohkeid akadeemikuid, kriitikuid ja kommentaatoreid, kelle raamatud ja esseed kirjeldavad postmodernismi allakäiku ja hinguseleminekut, siis on need aastad olnud möödas juba mõnda aega. Mõned väidavad, et postmodernsusele tegid järsu lõpu materiaalsed sündmused, näiteks kliimamuutus, finantskriisid, terrorirünnakud ja digitaalrevolutsioonid. Teised leiavad, et lõpp on olnud järkjärgulisem ning selle on esile kutsunud märksa raskemini tajutavad arengukäigud: näiteks see, kuidas turg on hakanud kodustama kriitikat või massikultuur lõimima *différance*'i. Ja veel kolmandad osutavad lahknevatele identiteedipoliitilistele seisukohtadele, mis ulatuvad postkolonialismist *queer*-teooriani.<sup>2</sup> Linda Hutcheon on oma uurimuse „Postmodernsuse poliitika“ („The Politics of Postmodernism“) teise väljaande epiloois väljendanud: „Ütleme lihtsalt välja: see on läbi“ (Hutcheon 2002: 165–166).

Ent samas, kui need kommentaatorid on ühel nõul postmodernse seisundi hülgamises, ilmutavad nad märgatavat erimeelt selles osas, mille kasuks see on hülgatud. Seepärast lõpetab Hutcheon oma epilooigi kiireloomulise küsimusega, millele ta ise veel vastust ei tea:

Postmodernne hetk on möödas, isegi kui selle (nagu ka modernismi) diskursiivsed strateegiad ja ideoloogiline kriitika elavad meie nüüdisaegses 21. sajandi maailmas edasi. Kirjandusajaloolised kategooriad, nagu modernism ja postmodernism, on ju õigupoolest heuristilised sildistused, mis luuakse selleks, et püüda kaardistada kultuurilisi muutusi ja järjepidevust. Post-postmodernism vajab samuti oma sildistust ja seepärast lõpetan ma üleskutsega lugejale leida see kahekümne esimese sajandi tarbeks üles. (Samas, 181.)

Mõned teoretikud ja kriitikud on püüdnud Hutcheoni küsimusele vastata. Gilles Lipovetsky on väitnud, et postmodernsus on andnud teed hüpermodernsusele. Lipovetsky väidab, et praegused kultuuripraktikad ja ühiskondlikud suhted on muutunud olemuslikult nii

---

2 Suurepärast käsitlust „postmodernse lõpu“ üle käivate arutluste kohta vt Josh Tothi raamatust „The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary“ (Albany: SUNY Press, 2010).

tähendusetuteks (näiteks mis puudutab tulevikku või minevikku, seda, mis on seal või mujal, või mis tahes osutusraamistikku), et need kutsuvad ühevõrra esile nii hedonistlikku ekstaasi kui ka eksistentsiaalset ängistust (vt Lipovetsky 2005). Filosoof Alan Kirby on pakkunud välja, et praeguseks paradigmaks on digimodernism ja/või pseudomodernism. Kultuuriteoreetik Robert Samuels arvab seevastu, et meie ajajärk on automodernismi ajastu. Ning terve hulk kriitikuid on kasutanud keeleliselt korrektset, kuid semantiliselt tähendusetut terminit „post-postmodernism“. Enamik neist nüüdisaegse diskursuse kontseptsioonidest on struktureeritud tehnoloogiliste arengusuundade ümber. Näiteks Kirby digimodernism „võlgneb oma esilekerkimise ja silmapaistvuse teksti arvutiseerimisele, mille tulemuseks on uus tekstuaalsuse vorm, mida kõige puhtamal kujul iseloomustavad häälestatus edasilikumisele, rutakas korratus, lühiajalisus ning anonüümne, sotsiaalne ja mitmuslik autorsus“ (Kirby 2009: 1). Samuelse automodernism eeldab „tehnoloogilise automatiseerimise ja inima autonoomia vahelist korrelatsiooni“ (Samuels 2008: 219). Ent suur osa nendest määratlustest paistab postmodernset pigem äärmuslikumaks muutvat kui seda ümber struktureerivat – ja sõltumata nende otstarbekusest hiljutiste arengukäikude mõistmisel on Lipovetsky, Kirby ja Samuelse omad siin suurepäraseks näideteks. Nad korjavad välja ja vaatlevad kriitiliselt õigupoolest hiliskapitalismi, liberaaldemokraatia ning informatsiooni- ja kommunikatsioonitehnoloogia ülemäärasust, aga mitte niivõrd kõrvalekaldeid postmodernsest seisundist: nad vaatlevad kultuurilist ja (inter)tekstuaalset hübriidsust, „kokkusattumuslikkust“, tarbijalikkuse (poolt võimaldatud) identiteete, hedonismi ning võtavad üldiselt fookusesse pigem ruumilisuse kui ajalisuse.<sup>3</sup>

Nicholas Bourriaud' pakutud variant, altermodernism, on hiliseima diskursuse ilmselt tuntuim mõiste. Seevastu paistab see olevat ka kõige vähem mõistetud. Vastusena samanimelisele näitusele, mida Bourriaud 2009. aastal Tate Britainis kureeris, teatas Adrian Searle *The Guardianis*, et „postmodernism on surnud [---], ent midagi hoopis veidramat on tema asemele tulnud“ (Searle 2009). *The Timesi* kunstikriitik Rachel Campbell-Johnston tunnistas samalaadselt, et „postmodernism on täiesti eilne päev, aga selle asemik [---] on täielik segasummasuvila“ (Campbell-Johnston 2009: 20–21).

Bourriaud' saate-essée kutsub esile samasuguse reaktsiooni: altermodernismi täpne tähendus on samavõrra käestlibisev ja ebaselge nagu kogu argumendi struktuur. Meie arusaamise kohaselt määratleb Bourriaud altermodernismi lõpuks kui „modernismi ja postkolonialismi vahelist sünteesi“ (Bourriaud 2009: 12). Bourriaud' järgi väljendub see sünteesis vastavalt „heterokroonsuses“ ja „arhipelagraafias“, nii „globaalses tunnetuses“ kui ka nomadismis ning teisesuse inkorporeerimises ja/või jaatamises samavõrra kui „mujal-kohtade“ avastamises.

---

3 Samas tuleb märkida, et Kirby täheldab hoolikalt, et ta väärtustab võrdselt ajalisust ja ruumilisust.

Bourriaud' altermodernismi mõiste on jõuliselt kujundlik, kuid põgeneb samas üheselt mõistetava tähenduse eest; see on samavõrra täpne oma vaatlustes, kui see on hägune oma argumentatsioonis. Kui tahes provokatiivne Bourriaud' kirjutis ka poleks, on see sestap ka problemaatiline. Näiteks tema „globaliseeritud perspektiivi“ mõiste on mõnevõrra raskepärane, sest see eeldab (simulaakrumilise) vaate niisugust paljusust ja ulatust, mis pole ei fenomenoloogiliselt ega füüsiliselt võimalik (tundub olevat kohasem rääkida „glokaliseeritud tunnetusest“, kus on arvesse võetud nii olukorra antust kui ka heidetust/asetatust). Sarnaselt sellega vastandub tema progressiivse kreolismi intrigeeriv määratlus nende kunstiteoste retrospektiivsele multikultuursusele, mida ta näiteks toob. Ning tema kirjeldused rahutust teelisest ja internetisõltlasest kui altermodernismi kehastustest mõjuvad üpris anakronistlikuna. Näiteks Saatchi (kes on kaua olnud postmodernsuse ning hiliskapitalistliku kunsti kehastus) hiljutine nihe Noorte Briti Kunstnike juurest Lähis- ja Kaug-Ida nüüdisaegsete kunstnike juurde on märksa kõnekam just seepärast, et sellega kaasneb huvi hulga „glokaliseeritud tajumuste“ vastu.

Bourriaud' teesi peamine probleem seisneb aga selles, et see ajab segamini epistemoloogia ja ontoloogia. Bourriaud tajub, et kunsti vorm ja funktsioon on muutunud, aga ta ei saa aru, kuidas ja miks need on muutunud. Et seda otsustavat lõhet ületada, oletab ta lihtsalt (seda võib nimetada „tautoloogiliseks lahendiks“), et kogemus ja seletus on üks ja seesama asi. Bourriaud' meelest pole heterokroonsus, arhipelagraafia ja nomadism pelgalt ühe tundestruktuuri väljendused, vaid neist enestest saavad tundestruktuurid. Ning tõepoolest just seepärast, et ta ajab vormide paljususe segamini struktuuride mitmekesisusega, jääb tema altermodernismi mõiste – nii nagu see näituse ebaühtluses ja kirjutise ebajärjekindluses avaldus – segasummasuvilaks, mis pole iial lõpuni mõistetav ega seetõttu ammugi mitte veenev.

Ütleme, et Bourriaud tajub seitset laadi tulevärki seitsmes maskeeringus: üks on punane, üks kollane, üks sinine, üks ringikujuline, üks nurgeline ja nii edasi. Aga ta ei näe, et neid kõiki tekitab sama pinget: võnkumine metallide, väävlite ja kaaliumnitraatide vahel. Me nimetame seda pinget, võnkumist modernsuse elektropositiivsete nitraatide ja postmodernsuse elektronegatiivsete metallide vahel – ja teispool – metamodernismiks.

### **Postmodernsest metamodernseni**

Mida me silmas peame, kui ütleme, et „üks“ postmodernsus on metamodernsuse kasuks hüljatud? Alustades arutlust postmodernsuse üle, on saanud peaaegu levinud tavaks rõhutada, et ei eksisteeri sellist „üht“ asja nagu postmodernsus. „Postmodernsus“ on ju pelgalt „löökväljend“ terve hulga vastandlike tendentside kohta, moesõna üksteisega ühildamatute tundmuste paljususe kohta. Postmodernsuse esimesed kuulutajad, kelleks peetakse enamasti Charles Jencksi, Jean-François Lyotard'i, Fredric Jamesoni ja Ihab Hassanit, analüüsisid ju igaüks erinevat kultuurinähtust, vastavalt: muutust meie materiaalses maastikus; metanarratiivide

umbusaldamist ja hülgamist; hiliskapitalismi esilekerkimist, ajaloolisuse nõrgenemist ja afekti-kadu; uut kunstirežiimi (vt Jencks 1991, Lyotard 1984, Jameson 1991, Hassan 1987: 84–96).

Kõiki neid nähtusi aga ühendab vastuseis „ühele“ modernsusele: utopismile, (linearsele) progressile, suurtele narratiividele, mõistusele, funktsionalismile ja vormilisele purismile jne. Neid seisukohti saab kõige kohasemalt kokku võtta vahest Jos de Muli abil, kes eristab postmodernset irooniat (mis hõlmab nihilismi, sarkasmi ning umbusku suurte narratiivide, ainsuslikkuse ja tõe vastu ning nende dekonstruktsiooni) ja modernset entusiasmi (mis hõlmab kõike utopismist kuni tingimusteta usuni mõistusesse) (de Mul 1999: 18–26).

Me ei taha väita, et kõikide postmodernsete tendentsidega on asjad lõplikult üheloole.<sup>4</sup> Seevastu usume, et paljud neist võtavad mingi teise kaju ning, mis veel olulisem, uue mõtte, tähenduse ja suuna. Näiteks finantskriisid, geopoliitiline ebastabiilsus ja kliima ebakindlus on viinud majandussüsteemi reformimiseni (*un nouveau monde, un nouveau capitalisme*, ent ka üleminek valgekrae-majanduselt rohekrae-majandusele). Teiseks on poliitilise keskme lagunemine nii geopoliitilisel (Kagu-Aasia majanduste tõusu tagajärjel) kui ka rahvuslikul tasandil („kolmanda tee“ läbikukkumise, lokaalsuste, rahvuskoosluste, klasside polariseerumise ja interneti ning blogosfääri mõju tõttu) muutnud vajalikuks poliitilise diskursuse ümberstruktureerimise. Samamoodi on alternatiivenergia detsentraliseeritud tootmise vajadus, (ääre)linlike vahangute põhjustatud aja-, ruumi- ja energiaraiskamise probleemi lahendamise ja püüdi tagada linnaelule kestvat tulevikku toonud kaasa meie materiaalse maastiku muutumise. Kõige märkimisväärsem on aga see, et kultuuritööstus on sellele reageerinud pastiši ja paratksise laadsete strateegiate hülgamisega müüdi ja metaktsise strateegiate kasuks, melan-hoolia hülgamisega lootuse kasuks ning ekshibitsionismi hülgamisega seotuse/pühendumuse kasuks. Jõuame nende strateegiate juurde üksikasjalikumalt peagi tagasi.

Tegevjuhid ja poliitikud, arhitektid ja kunstnikud kujundavad taas kuuluvusnarratiivi, mida struktureerib kauaks allasurutud usk („jah, me suudame“, „muutus, millesse me võime uskuda“) – usk („parema“ tuleviku) võimalikkusesse, mis oli ammu unustatud. Lihtsustatud öeldes: kui modernset väljaavadet idealismile ja ideaalidele võib iseloomustada kui fanaatilist ja/või naiivset, postmodernset mõtteraamistikku aga kui osavõtmatut ja/või skeptilist, siis võib praeguse põlvkonna suhtumist – sest tegu on vägagi põlvkondliku suhtumisega – kirjeldada kui teatud laadi informeeritud naiivsust, pragmaatilist idealismi [või mõõdukat fanatismi]. Laenukriisi, kokkuvarisenud keskme ja kliimamuutuse „kolmikoht“ tekitab kõhkli, paneb järele mõtlema ning ärgitab liikumise postmodernselt metamodernsele.

Nii et ajalugu on liikumas teispoole oma paljukuulutatud lõpust. Õigupoolest ei lõppenud ajalugu kunagi. Kui postmodernistidest mõtlejad kuulutasid, et see on jõudnud oma lõppla-

---

4 Meie arusaama ajaloost või õigemini ajaloolisest periodiseerimisest on mõjutanud Raymond Williamsi kanooniline kirjeldus dominantidest, esilekerkijatest ja jääkidest (vt Williams 1977: 121–128).

henduseni, osutasid nad väga konkreetsele ajalookontseptsioonile: Hegeli „positiivsele“ idealismile. Mõned väitsid, et see mõte ajaloost kui mingi ettemääratud Telose poole edenevast nähtusest oli leidnud oma lõpu, sest inimkond oli aru saanud, et too Telos oli saavutatud („Lääne liberaaldemokraatia universaliseerimisega“) (Fukuyama 1992: 3). Teised leidsid, et see oli jõudnud oma lõpplahenduseni, sest inimesed said aru, et see ei saa kunagi oma eesmärgini jõuda, kuivõrd sellist eesmärki pole olemas. Praegune metamodernne diskursus teadvustab samuti, et ajalugu ei jõua kunagi oma eesmärgini, sest seda eesmärki ei eksisteeri. Määrav on aga asjaolu, et ajalugu liigub sellegipoolest niimoodi, nagu see eksisteeriks. Lastes end kannustada modernsest naiivsusest, ent olles kursis postmodernse skeptitsismiga, pühendab metamodernne diskursus end teadlikult võimatule võimalikkusele.

Kui epistemoloogiliselt on modernsus ja postmodernsus seotud Hegeli „positiivse“ idealismiga, siis metamodernsus joondub kõrvuti Kanti „negatiivse“ idealismiga. Võib ju Kanti ajaloofilosoofiat võtta kokku kui „otsekui“-mõtlemist. Curtis Peters selgitab, et Kanti järgi „võime vaadelda inimajalugu, otsekui oleks inimkonnal elunarratiiv, mis kirjeldab enese liikumist oma täieliku ratsionaalse/sotsiaalse potentsiaali poole [---], vaadelda ajalugu, just nagu oleks see inimkonna arengu lugu“ (Peters 1993: 117, artikli autorite rõhutused). Tõepoolest, ka Kant ise kasutab „just nagu“ terminoloogiat, kui ta kirjutab, et „[i]ga [---] rahvus suundub, otsekui järgides mingit juhtlõnga, loomuliku, kuid igaühele enesele teadmata eesmärgi poole“ (Kant 2001: 11–12, artikli autorite rõhutus). Teisisõnu, inimkond, rahvas ei suundu tegelikult loomuliku, kuid teadmata eesmärgi poole, aga nad teesklevad vastupidist, et moraalselt ja poliitiliselt areneda. Metamodernism liigub liikumise pärast, püüdleb oma vältimatust läbikukkumisest hoolimata; ta otsib igavesti tõde, mida ei looda kunagi leida.

Kui lugeja andestab meile hetkeks metafoori banaalsuse, siis metamodernism võtab tahtlikult enda kanda eesli ja porgandi dilemma. Nii nagu eesel, ajab ka metamodernism taga porgandit, mille söömine talle kunagi osaks ei lange, sest porgand on alati otsekui tema haardeulatusest väljas. Kuid just seepärast, et tal ei õnnestu kunagi porgandit süüa, ei lõpeta ta kunagi selle tagaajamist, jõudes niimoodi moraalsetesse kaugustesse, kuhu modernne eesel (kes on oma porgandi mujal ära söönud) iialgi ei satu, ning siseneb poliitilistesse sfääridesse, mida postmodernne eesel (olles tagaajamise pooleli jätnud) oma teelt iial eest ei leia.

Ontoloogiliselt võngub metamodernism modernsuse ja postmodernsuse vahepeal. See võngub modernse entusiasmi ja postmodernse ironia, lootuse ja melanhoolia, naiivsuse ja teadlikkuse, empaatia ja apaatia, ühtsuse ja paljususe, totaalsuse ja fragmenteerituse, selguse ja mitmetimõistetavuse vahepeal. Võnkudes niimoodi edasi-tagasi, peab metamodernism läbirääkimisi modernse ja postmodernse vahel. Sellest võnkumisest aga ei tohiks mõelda kui tasakaalust, pigem on tegu pendliga, mis võngub kahe, kolme, viie, kümne, lugematu arvu pooluste vahel. Iga kord, kui metamodernne entusiasm võngub fanatismi

poole, tõmbab raskusjõud selle ironia poole tagasi; hetkel, mil selle ironia läheneb apaa-tiale, tõmbab gravitatsioon selle tagasi entusiasmipoole.

Nii metamodernset epistemoloogiat (*otsekui*-d) kui ka selle ontoloogiat (vahepealsust) tuleks käsitleda „mõlemad-ei-kumbki“-dünaamikana. Mõlemad on ühtaegu nii modernsed, postmodernsed kui ka mitte kumbki neist. Seda dünaamikat võib vahest kõige kohasemalt kirjeldada metaksise metafoori abil. Sõna-sõnalt tõlgituna tähendab termin *metaxis* (μεταξύ) „vahepealsust“. Kuid Platoni ja hiljem saksa filosoofi Eric Voegelin kaudu on seda hakatud seostama eksistentsi- ja teadvuskogemusega. Voegelin kirjeldab metaksist järgmiselt:

Eksistentsil on vahepealsuse, platonistliku *metaxy* struktuur ning kui miski on inimkonna ajaloos püsiv, siis on see elu ja surma, surematuse ja surelikkuse, täiuslikkuse ja ebatäiuslikkuse, aja ja ajatuse vahelise pingee keel, eksistentsi korra ja korratuse, tõe ja mittetõe, mõistuse ja mõistusetuse vahelise pingee keel; *amor Dei* ja *amor sui*, *l'âme ouverte*'i ja *l'âme close*'i vahelise pingee keel [---]. (Voegelin 1989: 119–120.)

Voegelin jaoks määratleb metaksis seega ulatust, mil määral me oleme samaaegselt siin, seal ja ei kusagil. Üks kriitik on selle kohta öelnud: metaksist „konstitueerib inimese põimitus osaluseksistentsi ühelt poolt lõplike protsesside ja teiselt poolt piiramatu, intrakosmilise ja maailmaülese reaalsuse vahelise pingesse või pigem lepitamatusse“ (Avramenko 2004: 116).

Vaidlused metaksise tähenduse üle on üks kauem kestnud ja intrigeerivamaid filosoofia ajaloos ning see väärib (ja nõuab) märksa suuremat tähelepanu, kui meie sellele siin pühendada saame. Meie ülestähendus on seetõttu paratamatult reduktiivne ning argumendid, mis me sellest tuletame, seetõttu halastamatult järsud. Me ei käsita seda mõistet mitte kui inimese omase eksistentsiaalse kogemuse metafoori, vaid kui metafoori kultuuritunnetusele, mis on omane metamodernsele diskursusele. Metamodernsust konstitueerib pingee või pigem dilemma modernse mõistuslikkuse-iha ja postmodernse kõige mõttekuses kõhklemise vahel.

### Metamodernsed strateegiad

Heitkem lähem pilk mõningatele nüüdisaegse esteetika hiljutistele suundumustele ja kalduvustele, et näitlikustada, mida me metamodernismi all silmas peame, ning näidata, mil määral on see hakanud viimastel aastatel kultuurilist kujutlusvõimet valdama. Sarnaselt modernismi ja postmodernismiga, mis väljendasid end hulga sageli üksteisega konkureerivate strateegiatega ja stiilide kaudu, liigendub ka metamodernism mitmesuguste praktikate kaudu.

Üht selgeimat metamodernset praktikat on saksa teoreetik Raoul Eshelman nimetanud „performatismiks“. Eshelman kirjeldab performatismi kui tahtlikku enesepettust uskumaks – või samastamaks või lahendamaks – midagi sellest endast olenemata. Ta osutab näiteks

teismi taastulekule kunstis ja läbipaistvuse, kineesi, kohetisuse taastulekule arhitektuuris. (Eshelman 2002.)

Performatistlikud teosed on seadistatud sellisel moel, et lugejal või kuulajal ei jää teoses tõstatatud probleemidega silmitsi seistes esialgu muud üle kui otsustada ühe konkreetse, sundusliku lahendi kasuks. Teisisõnu, autor, kasutades dogmaatilisi, rituaalseid või muid sundivaid vahendeid, surub meile peale mingi lahenduse. Sellel on kaks otsekohest tulemit. Sundiv raamistik lõikab meid vähemalt ajutiselt ära end ümbritsevast kontekstist ning surub meid teosesse tagasi. Kohe, kui me sees oleme, sunnitakse meid samastuma mõne isiku, teo või olukorraga viisil, mis on usutav ainult teose kui terviku kontekstis. Sel moel saab performatism süüa oma metafüüsilist kooki nii, et see alles jääb. Ühest küljest ollakse sunnitud peaaegu samastuma millegi ebausutava või usumatuga raami sees – ollakse sunnitud uskuma endast hoolimata –, kuid teisest küljest on alati tunda sundjõudu, mis samastumisele tõukab, ning intellektuaalselt ei kaotata teadlikkust käsiloleva argumenti konkreetsusest. Metafüüsiline skeptitsism ja ironia pole kõrvale heidetud, kuid teose raam hoiab neid ohjes. (Eshelman 2008: 3.)

Ameerika juhtiv kunstikriitik Jerry Saltz on samuti täheldanud uut laadi tundlikkuse esilekerkimist, mis võngub uskumuste, oletuste ja suhtumiste vahel:

Hiljutistel muuseumi- ja galeriüritustel on märgata uut lähenemist kunstitegemisele. See väreles fookusesse möödunud aastal New Museumi näitusel „Noorem kui Jeesus“ ja jooksis läbi Whitney biennaali ning ma näen, kuidas see õitseb ja kannab vilja „Greater New York’i“, MoMA P.S. 1-s kaks korda kümnendis aset leidval priiskaval uute kunstitalentide näitusel. See on suhtumine, mis ütleb, et ma tean küll, et kunst, mida ma loon, võib näida totakas või isegi rumal, või et seda on võib-olla juba varem tehtud, kuid see ei tähenda, et mul poleks sellega tõi taga. Olles kunsti koha pealt teadlikult enesekindlad, kartmatud ja häbitud, ei mõista need noored kunstnikud mitte ainult siiruse ja distantseerituse vahelise erisuse kunstlikkust, vaid saavad aru ka sellest, et nad võivad olla ühel ja samal ajal nii iroonilised kui ka siirad ning et nad teevad kunsti sellest meelesisundi-kindlusest, mida Emerson nimetas „võõrandunud majesteetlikkuseks“. (Saltz 2010.)

Saltz käsitleb üksnes Ameerika kunsti suundumusi, kuid samu tundmusi võib täheldada kogu Euroopa mandril. Alles hiljuti algatas tunnustatud BAK-instituut Hollandis grupinäituse pealkirjaga „Võimaliku vektorid“. Kuraator Simon Sheik selgitas, et näitus uurib horisondi mõistet kunstis ja poliitikas ning vaatleb viise, kuidas kunstiteosed seavad üles teatavaid võimalikkuse ja võimatuse horisonte, kuidas kunst osaleb kujutlustes ning võib seega tekitada uusi maailmakujutusviise. Seistes vastu 1989. aasta järgsele resignatsioonitundele, vihjab see näitus kunsti horisondile kui „tühjale tähistajale“, ideaalile, mille poole püüelda, ning võimalikkuse-vektorile, mis ühendab ning tagab suuna. Sellel näitusel esitletud kunstiteoseid



võib vaadelda kui vektoreid, mis võtavad võimalikkust ja võimatust arvesse (eba)võrdsel määral, kuid tuvastavad alati maailmas olemise ja maailmanägemise viise. (BAK 2010.)

Teisal on kultuurikriitik Jorg Heiser tähendanud „romantilise kontseptualismi“ esiletulekut (vt Heiser 2008). Heiser väidab, et Jeff Koonsi, Thomas Demandi ja Cindy Shermani ratsionaalne, kalkuleeritud ja kontseptuaalne kunst on üha enam asendumas Tacita Deani, Didier Courbot' ja Mona Hatoumi afektiivsete ja sageli sentimentaalsete abstraktsioonidega. Seal, kus Demand reprodutseerib kõige konkreetsemaid simulaakrumeid, loob Dean afektiivseid illusioone, mis kunagi ei materialiseeru. Seal, kus Koons tegeleb kinnisideeliselt obstsöönsega, huvitub Courbot üha enam iganenust. Ja kui Sherman kritiseerib subjektiivsust, ülistab Hatoum identiteedi heterogeensust. Kui postmodernne dekonstrueerib, siis Heiseri romantiline kontseptualism pühendub uuesti ülesehitamisele.

Ning viimaks on filmikriitik James MacDowell märganud n-ö veidra filmikunsti esilekerkimist, mida seostatakse Michel Gondry ja Wes Andersoni filmidega (MacDowell 2010). MacDowell kirjeldab veidrust kui hiliseimat trendi *indie*-filmis, mida iseloomustab püüd tuua täiskasvanute küünilisse reaalsusesse tagasi lapselikku naivismi – vastukaaluks 1990. aastate postmodernsele „targale“ kinole, mille tüüpilised jooned olid sarkasm ja ükskõiksus. Paljud teisedki on tähendanud mitmeid erisuguseid liikumisi, nagu remodernism, rekonstruktivism, uuenduslikkus, uussiirus, uusveider põlvkond, stakism<sup>5</sup>, Freak Folk jne. Postmodernsust ületada püüdvate trendide ja liikumiste nimekiri on tõepoolest lõputu.

Nicholas Bourriaud väidaks kindlasti, et see strateegiate paljusus väljendab tundestruktuuride mitmekesisust. Kuid kõiki neid ühendab metamodernsele omane võnkumine, edutu läbirääkimine kahe vastastikuse pooluse vahel. See avaldub dramaatilisel kujul performatiivsetes püüetes eirata kosmilisi seadusi ja loodusjõude, muuta püsiv üleminekuliseks ja üleminek püsivaks. Romantilis-kontseptualistlikes katsetes kujutada tavapärasest müstilisena ning lasta tuttavlikul paista tundmatuna võtab see vähem vaatamängulise kuju – kultuuri ja looduse vahelise luhtunud läbirääkimise kuju. Ent mõlemad praktikad on asunud teadlikult püüdlema eesmärgi poole, mida nad ei ole võimelised ega peagi kunagi saavutama: selleks eesmärgiks on kahe vastaspooluse ühildamine.

## Uusromantism

Maailma tuleb romantiseerida. Nii avastatakse taas tema algtäendus. Romantiseerimine on lihtsalt kvalitatiivne kõrgendamine [*Potenzierung*]. Selles toimingus samastatakse madalam ise parema isega. [---] Alati, kui ma esitlen tavapärasest märkimisväärsena, tavalist müstilisena, kui lasen tuttavlikul paista tundmatuna ja lõplikul lõpmatuna, tegelen ma romantiseerimisega. (Novalis 2001: 384–385.)

---

5 Ingliskeelsest sõnast *stuck*. (Toimetaja märkus - P. K.)

Selle teksti kirjutamise ajal tundub metamodernism kõige selgemini väljenduvat esilekerkivas uusromantistlikus tunnetuses. See pole kaugelki üllatav. Ka Kanti negatiivset idealismi väljendas kõige õnnestunumalt varane saksa romantiline vaim. Nüüdseks on romantism loomulikult kurikuulsalt paljususlik ja mitmetimõistetav (ning seepärast ka harukordselt tihti väärititõlgendatud) mõiste.

Arthur Lovejoy on märkinud, et romantismil on sedavõrd palju erinevaid ja sageli lahknevaid definitsioone, et pigem tuleks rääkida romantismidest mitmuses (vt Lovejoy 1924). Isaiah Berlin, üks meie aja romantistliku maailmavaate vilunumaid kriitikuid, on täheldanud, et lühidalt öeldes on romantism „ühtsus ja paljusus. See on truuks jäämine partikulaarsele [---] ning ka piirjoonte müstiline ja piinav hägusus. See on ilu ja koledus. See on kunst kunsti pärast ja kunst kui ühiskondliku lunastuse tööriist. See on tugevus ja nõrkus, individualism ja kollektivism, puhtus ja rikutus, revolutsioon ja tagasimõju, rahu ja sõda, eluarmastus ja surmaarmastus.“ (Berlin 2001: 18.)

Ent põhimises võib romantilist suhtumist määratleda just tema võnkumisena nende vastaspooluste vahel (samas, 101–105). Romantism seisneb püüdluses muuta lõplik lõpmatuks, samal ajal teadvustades, et seda pole kunagi võimalik saavutada. Schlegeli sõnusti „peaks see alati olema saamises ning mitte kunagi lõpule viidud“ (Schlegel 1975: 175). Loomulikult seisneb see ka *Bildung*'is, eneseteostuses, Zaïsis ja Isises, kuid meie käsitluse tarbeks piisab mõttest romantilise kui katse ja eksituse, „entusiasmi ja iroonia“ (Schlegel), „modernse entusiasmi ja postmodernse iroonia“ (de Mul) vahelise võnkumise kohta. Just sellest kõhkluusest tulenevad romantiline kaldumus traagilise, üleva ja ebaõdusa poole ning esteetilised kategooriad, mis jäävad projektsiooni ja pertseptsiooni, vormi ja vormimatu, koherentsuse ja kaose, rikutuse ja süütuse vahealasse.

On mõnevõrra üllatav, et oleme esimeste akadeemikute seas, kes tuvastavad nüüdis-kunstides romantismilaadse tunnetuse. Sest kunstis eneses on romantilise tagasitulekut – olgu siis stiili, filosoofia või suhtumise kujul – laialt kuulutatud. 2007. aastal kureeris Frieze kaastoimetaja Jorg Heiser Viinis ja Nürnbergis näitust pealkirjaga „Romantiline kontseptuaalism“. Vaevalt kaks aastat varem oli Frankfurdi Schirnhalles üleval „Ideaalsed maailmad: uusromantism nüüdisaegses kunstis“. Lisaks sellele oli Tate Britainis Peter Doigi retrospektiiv ning MOMA tegi tagasivaate Bas Jan Aderi elule ja loomingule. Ning me pole veel jõudnud mainida kõiki neid galeriisid, mis on näidanud enamasti figuratiivseid maale ja fotosid hämarikust ja täiskuust, eeterlikest linnavaadetest ja ülevatest maastikest, salaühingutest ja sektidest, võõrandunud meestest ja naistest, veidratest poistest ja tüdrukutest. Paistab, et pärast kõiki neid aastaid on Jeff Kooni, Jake ja Dinos Chapmani ja Damien Hirsti paroodia ja pastišš, Cindy Shermani ja Sarah Lucase irooniline dekonstruktsioon ning Paul McCarthy nihelistlik häving samavõrra kohatud, nagu nad ise olid alati teeselnud – kuid ajastul, mil „kõik sobib“, seda tegelikult vaevu olid.

Seda romantilist tunnetust on väljendatud mitmesugustes kunstivormides ja mitmekesis-tes stiilides üle kogu meedia ja esitlusvõrkade. See on olnud nähtav Herzogi ja de Meuroni katsetes lepitada jäävat ja ajutist; viisis, kuidas Bas Jan Ader seab mõistuse irratsionaalsuse abil kahtluse alla; mooduses, kuidas Peter Doig looduse kaudu kultuuriga ära lebib; ning selles, kuidas Gregory Crewdson ja David Lynch primitiivse kaudu tsivilisatsiooniga kohanevad. Seda võib tajuda Olafur Eliassoni, Glen Rubsameni, Dan Attoe ja Armin Boehmi kinnis-ideedes tavapärase eeterlikkuse kohta, Catherine Opie sundmõttes igapäevase ülevuse kohta. Seda võib täheldada Justine Kurlandi, Kaye Donachie ja David Thorpe'i vaimustuses fiktiivse vastu või Darren Almondi ja Charles Avery huvis fiktiivsete mujal-kohtade [*fictional elsewhere*] vastu. Ning seda võib tabada terve plejaadi kunstnike puhul, kes püüavad hakkama saada oma mitteteadvusega (mõelgem näiteks Ragnar Kjartanssoni grotesksetele, ent samas kogu südamest tulevatele katsetele (taas)luua oma „erootilised surma-, igatsuse- ja igaviku-fantaasiad“ (Coulson 2006) ja ka sellele maailmavalule (*Weltschmerz*), mis tuleneb suutmatusest neid lõpuni ellu viia; või Selja Kamerici püüetele taastada pöördumatult taastamatut minevikku; või Michel Gondry, Spike Jonze ja Wes Andersoni püüdlustele lüüa taas lõkkele oma lapsepõlve naiivsus ja süütus). Kõiki neid strateegiaid ühendab müstitisismi, võõrituse ja võõrandumise troopide kasutamine võimalike alternatiivide märkimiseks; ning nende teadlik otsus püüelda nende alternatiivide poole nende kättesaamatusest hoolimata.

Nii Aderi katsed ühildada elu ja surma – ning mõistuslikku ja imetabast, vaba tahet ja usku – kui ka Rubsameni katsed ühildada kultuuri ja loodust oleksid olnud õigupoolest „edukamad“, kui nende puhul oleks kasutatud teisi mooduseid ja materjale. Ader oleks võinud võtta meresõiduks parema paadi („Imetabast otsides“, 1975); ning ta oleks võinud rohkem harjutada puu otsas ronimist, et okstest kauem kinni hoida („Murtud kukkumine“, 1971). Samamoodi oleks Rubsamen võinud kasutada simulatsioonistrateegiaid ja/või filmimisjärgseid tehnikaid ning muuta elektriliinid ja laternapostid rohkem nende maagiliste puude ja eeterlike põõsaste sarnaseks, mida nad meenutama pidid. Põhjus, miks need kunstnikud ei otsustanud kasutada oma eesmärkide täitmiseks sobivamaid meetodeid või materjale, seisneb nende kavatsuses mitte oma eesmärkideni jõuda, vaid püüda täita neid eesmärke nende „täitumatuses“ hoolimata. Aderi reisi mõte peitub just võimaluses, et ta ei pruugi sellelt naasta; tema puu otsa ronimise mõte just selles, et lõpuks ei jää tal muud üle kui kukkuda. Ka Rubsameni püüdluse mõte peitub selles, et seda ei saa ellu viia: kultuur ja loodus ei saa olla üks ja seesama, samuti ei saa kumbki neist teist täielikult üle võtta.

Seda võnkuvat pinget (mõlemad – ei kumbki) ei tohiks aga segamini ajada mingi postmodernse vahepealsusega (ei see ega teine). Nii metamodernism kui ka postmodernism kasutavad modernse fanatismi vastu pluralismi, irooniat ja dekonstruktsiooni. Metamodernismis aga kasutatakse irooniat ja pluralismi modernse püüdluse tõrjumiseks, postmodernismis kasutatakse neid selle tühistamiseks. See tähendab, et metamodernne iroonia on olemuslikult iha külge köidetud, sellal kui postmodernne iroonia seondub olemus-

likult apaatiaga. Sellest tulenevalt suunab metamodernne kunstiteos (või vähemalt nii palju, kui see seni on uusromantismi vahendite abil avaldunud) modernse kunstiteose ümber, juhtides tähelepanu sellele, mida too ei saa oma keeles esitleda ega oma tingimustel tähistada (sellele, mida sageli kutsutakse ülevaks, ebaõdusaks, eeterlikuks, müstiliseks jne). Postmodernne teos dekonstrueerib modernse teose, osutades just nimelt sellele, mida too esitab, paljastades täpselt selle, mida too tähistab.

Erinevust nüüdisaegset kunsti määratleva metamodernse võnkumise ja postmodernse vahepealsuse vahel, mis iseloomustas suurt hulka 1990., 1980., 1970. ja 1960. aastate kunsti, on vahest kõige paremini märgata nende kunstnike ja arhitektide töödes, kes tegelesid igapäevaelu, tavapärase ja maalähedasega. Postmodernsed teosed, näiteks Rachel Whitereadi rekonstruktsioonid, Daniel Bureni installatsioonid või Martha Rosleri videod dekonstrueerivad meie eelarvamusi ruumi kohta, kus me elame. Metamodernsed „romantilised“ tööd, näiteks Armin Boehmi suurlinnapanoraamid, Gregory Crewdsoni väikelinnavaated ning, jah, ka David Lynchi lähivõtted äärelinnarituualidest suunavad ümber – ja samas ka täiendavad – meie arusaamu tehiskeskkonna kohta.

Boehm maalib magalalinnakute õhuvaateid, mis on ühtaegu maagilised ja tontlikud. Tema õlimaalid, mis on nii katsetuslikud kui ka figuratiivsed, nii atonaalsed kui ka intensiivsete värvidega ning läbistatud pimedusest, mis on täis valgust, kujutavad kohti, kus me iga päev elame, kuid mida me samal ajal kunagi kohanud ei ole. Crewdson pildistab linnu, mida kummitab nende poolt alla surutud, kõrvale heidetud või sublimeeritud loodus. Tema töödes on puudega ääristatud tänavad, valged teivasaiad ja dekoreeritud akendega majad kohad, kus toimuvad seletamatult looduslikud asjad – lokaalsed hämarikud; inimesed, kes kuhjavad labidatega mulda oma koridoridesse ja istutavad lilli oma elutubadesse; punarinnad, kes nokivad mahamaetud jäsemeid. Ning Lynchi filmide mõju rajaneb sageli hetkedel, mis on ühtaegu pelutavad ja samas atraktiivsed, kuid igal juhul meie haardeulatusest väljas. Need kalduvad sageli ebaõdusa suunas ja kubisevad lokaalsest animismist, majadest, kus kummitab, ning sürreaalsetest tegelastest. Näiteks „Blue Velvet“ (1986) ei tekita meis mitte ainult umbusku mõistuse vastu. See paneb meid uskuma, et on asju, mida mõistusega haarata ei saa: värelev valgus, sadomasohhistlik suhe, öösel päikesepirille kandev mees, pime mees, kes kuidagi ikkagi näeb, punarindade käitumine, kõrv rohu sees jne. Film esitleb neid nähtusi nii oma tekstuuris kui ka diegeesis tontlike näivustena. Need on filmi sisse põimitud, paljastades aeg-ajalt aeglaselt filmi süžeed ning paisates selle siis jälle segamini. Iga ilmutus tähistab narratiivselt seletamatut (kuid samal ajal – ja see ongi asja mõte – ka viljakat) tempo, häälestuse ja tooni muutust; vaheldades edasi-tagasi koomilist ja traagilist, romantilist ja õudustäratavat; muutes tavapärase nii meile kui ka tegelastele mitmetimõistetavaks, müstiliseks, tundmatuks.

Arhitektuuris avaldub see erinevus metamodernse võnkumise ja postmodernse vahepealsuse vahel veel ilmekamalt – võib-olla seepärast, et esile kerkiv metamodernne stiil peab

valdavast postmodernsest diskursusest veel eristuma, aga võib-olla iseäranis seepärast, et arhitektuur ei saa vältida konkreetset. „Starhitektide“ Herzogi ja De Meuroni tööd on selles osas iseloomulikud. Nende hiliseimad kavandid väljendavad metamodernset suhtumist stiili kaudu, mida võib nimetada üksnes uusromantiliseks. Siinkohal piisab nende välisilme ja mulje tabamiseks mõnest lühidast kirjeldusest. De Youngi muuseumi (San Francisco, 2005) fassaad on kaetud vaskplaatidega, mis oksüdeerumise tagajärjel aeglaselt roheliseks muutuvad; Walkeri kunstikeskus (Minneapolis, 2005) on muu hulgas sisustatud kivi- ja kristall-lühtritega; Caixa Forumi (Madridis, 2008) fassaad paistab olevat osaliselt roostetanud ja osalt taimede poolt tagasi vallutatud. Ülaltoodud näited on olemasolevate kohtade ümberkohandamised või laiendused, seevastu uute hoonete kavandid on veelgi kõnekamad. Brandenburgi Tehnikaülikooli raamatukogu (Cottbus, 2004) on gooti loss, mille poolläbipaistvat fassaadi katavad valged tähed, Hiina rahvusstaadion (Pekingis, 2008) näeb lähedalt välja nagu pime võlumets ja kaugelt nagu linnupesa (Ourossoff 2008); 560 Leonard Streetil asuv pilvelõhkujast elumaja (New Yorgis, ehitamisel) meenutab murenenud kivi; Miami Kunstimuuseum (Floridas, ehitamisel) sisaldab babüloomlikke rippaedu; Elbe Filharmoniahoone (Hamburgis, ehitamisel) näeb välja nagu hiiglaslik kaldaleuhitud jäämägi; ja Project Triangle (Pariisis, ehitamisel) on hiiglaslik klaaspüramiid, mis linna kohal hõljudes ei heida mingit varju.

Need hooned üritavad lepitada kultuuri ja looduse, lõpliku ja lõpmatu, tavapärase ja eeterliku, formaalse struktuuri ja (dekonstruktsioonile vastanduva) formalistliku destruktureerimise vastaspoolusi. Määrav on asjaolu, et need püüded ei õnnestu, sest pooluste tasakaalustamise asemel paistavad hooned pigem nende vahel võnkuvat. Haprad (linnupesa), kaduvad (jäämägi) või haihtuvad (murenenud kivi) loodusnähtused esitavad väljakutse enam-vähem jäävateks ehitatud struktuuride püsivusele; iidne müütiline hoone (loss) paistab olevat kas minevikust taaselustatud või müstilisel kombel ajahambast sootuks puremata jäänud. Mõned ehitised tunduvad olevat üldse loodusjõudude hooleks jäetud (oksideeruv vask, rooste) või sujuvalt loodusega ühte põimunud (taimekasvanud seinad, rippaiad); teised paistavad oma väändunud oleku tõttu eiravat geomeetriaseadusi või raskusjõudu. Valgusest üle ujutatud kiirgavad pinnad annavad kõige tavapärasematele kohtadele müstilise välimuse; samas kui iidised sümbolid (püramiidid) osutavad kultuuride mööduvusele ja kõiksuse lõpmatusele.

Aderi, Thorpe'i, Lynch'i ning Herzogi ja De Meuroni edutud lepituspüüed (dilemma: mõlemad – ei kumbki) paljastavad pinge, mida ei saa kirjeldada modernse ja postmodernse terminitega, vaid uusromantismi vahendite abil väljendatud metamodernismina.<sup>6</sup> Need kunstnikud ei pöördu tagasi romantismi juurde mitte seepärast, et nad tahaksid selle lihtsalt välja naerda (paroodia), ega seepärast, et seda taga nutta (nostalgia). Nad pöörduvad tagasi

---

6 Paljud internetikommentaatorid on täheldanud samalaadseid asju. Vt nt M. Van Raaij'd Eikongraphiast (<http://eikongraphia.com/>, 19.04.2013) ja K. Longi Icon Eye'st (<http://www.iconeye.com/>, 19.04.2013).

pigem seepärast, et tajuda taas tulevikku, mis oli silmapiirilt kadunud. Metamodernset uusromantismi ei tohiks mõista ainult kui kaotatu taasomaks võttu; seda tuleks tõlgendada kui ületähistamist: tavapärase ületähistamist märkimisväärsena, hariliku ületähistamist müstilisena, tuttavliku ületähistamist näiliselt tundmatuga, lõpliku ületähistamist lõpmatuga. Seda tuleks tõepoolest tõlgendada Novalise vaimus kui uute maade avanemist vana kohal.

### **Järeldus: atoopiline metaksis**

Metamodernse visandamist kümnendi lõpus, mil peaaegu iga teine filosoof, kultuuriteoreetik ja kunstikriitik on püüdnud postmodernismi-järgsust kontseptualiseerida, võib pidada iganenuks, kohatuks ning – kui tunda sõltumata rohketest varasematest katsetest ikka veel vajadust visandada seda üha uuesti – ka pretensioonikaks. Seepärast on irooniline, et meie uurimus diskursiivsusest, millega praeguseid geopoliitilisi tendentse saab seletada, ning tundlikkusest, millega kunstid end väljendavad, on viinud just kolme järgmise soovini: olla tahtlikult väljaspool aega, olla kavatsuslikult väljaspool kohta ja teeselda, et ihaldatud ajatus ja nihestatus on nende võimatusest hoolimata võimalikud.

Kui modernne väljendab end seega utoopilise süntaksise ning postmodernne düstoopilise parataksise kaudu, siis metamodernne paistab end paljastavat atoopilise metaksise kaudu. Kreeka-inglise sõnaraamatu järgi on *atopose* (ατοπος) vasteteks veider, ebatavaline ja paradoksaalne. Enamik teoreetikuid ja kriitikuid on aga rõhutanud selle sõnasõnalist tähendust: kohta (*topos*), mis on mitte-koht (a). Seega võime öelda, et *atopos* on võimatult ühtaegu nii koht kui ka mitte-koht, territoorium ilma piirideta, asukoht ilma parameetriteta. Oleme juba kirjeldanud metaksist kui midagi, mis on ühtaegu siin, seal ja ei kusagil. Lisaks sellele tähendab *taxis* (τάξις) korrastatust. Seega, kui modernne osutab ajalisele korrastatusele ja postmodernne ruumilisele korrastatusele, siis metamodernset tuleks mõista kui aegruumi, mis on nii korrastatud kui ka korrastamata, aga samas ei kumbki. Metamodernism nihestab olevikku tulevikuta tulevikulise kohaloluga ning meie koha piire sürreaalse koha kohatusega. Niisugune on metamodernse mees/naise saatus: pürgida horisondi poole, mis alaliselt tagasi tõmbub.

Inglise keelest tõlkinud Jaak Tomberg

Tõlke toimetanud Priit Kruus

---

### **Kirjandus**

**Avramenko, Richard** 2004. Bedeviled by Boredom. A Voegelinian Reading of Dostoevsky's *Possessed*. – *Humanitas* 17, No. 1/2.

- BAK** 2010. Press Statement. Vectors of the Possible – <http://www.bak-utrecht.nl/?click> [pressiteade] (19.04.2013).
- Berlin, Isaiah** 2001. *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Bourriaud, Nicholas** (Ed.) 2009. *Altermodern*. Tate Triennial 2009. London: Tate Publishing.
- Campbell-Johnston, Rachel** 2009. *Altermodern*. Tate Triennial 2009 at Tate Britain. – *The Times*, 2 March, T2, lk 20–21.
- Coulson, Amanda** 2006. Ragnar Kjartansson. – *Frieze* 102 – [http://www.frieze.com/issue/review/ragnar\\_kjartansson/](http://www.frieze.com/issue/review/ragnar_kjartansson/) (19.04.2013).
- de Mul, Jos** 1999. *Romantic Desire in (Post)modern Art & Philosophy*. Albany: State University of New York Press.
- Eshelman, Raoul** 2002. Performatism, or, What Comes After Postmodernism. *New Architecture in Berlin*. – *Art-Margins* (aprill) – <http://www.artmargins.com/index.php/archive/322-performatism-or-what-comes-after-postmodernism-new-architecture-in-berlin> (19.04.2013).
- Eshelman, Raoul** 2008. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora: Davies Group.
- Fukuyama, Francis** 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Hassan, Ihab** 1987. *The Postmodern Turn. Essays on Postmodernism and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Heiser, Jorg** (Ed.) 2008. *Romantic Conceptualism*. Bielefeld: Kerber.
- Hutcheon, Linda** 2002. *The Politics of Postmodernism*. New York/London: Routledge.
- Jameson, Fredric** 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jencks, Charles** 1991. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.
- Kant, Immanuel** 2001. *Idea for a Universal History from a Cosmopolitan Point of View – Immanuel Kant, On History*, Ed. L. White Beck. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Kirby, Alan** 2009. *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*. New York/London: Continuum.
- Lipovetsky, Gilles** 2005. *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press.
- Lovejoy, Arthur** 1924. On the Discrimination of Romanticisms. – *PMLA*, Vol. 39, No. 2, lk 229–253.
- Lyotard, J. F.** 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- MacDowell, James** 2010. Notes on Quirky. – *Movie: A Journal of Film Criticism*, 1:1 – [http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes\\_on\\_quirky.pdf](http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf) (19.04.2013).
- Novalis** 2001. *Fragmente und Studien 1797–1798*. – *Novalis, Werke*. Hrsg. G. Schulz. München: C. H. Beck, lk 384–385.
- Ourossoff, Nicolai** 2008. Olympic Stadium with a Design to Remember. – *The New York Times*, 8 May – <http://www.nytimes.com/2008/08/05/sports/olympics/05nest.html?pagewanted=all> (19.04.2013).
- Peters, Curtis** 1993. *Kant's Philosophy of Hope*. New York: Peter Lang.
- Saltz, Jerry** 2010. Sincerity and Irony Hug It Out. – *New York Magazine*, 27 May – <http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/> (19.04.2013).

**Samuels, Robert** 2008. Auto-Modernity after Postmodernism. Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. – Digital Youth, Innovation, and the Unexpected. Ed. T. Mcpherson. Cambridge, MA: The MIT Press.

**Schlegel, Friedrich** 1975. Atheneum Fragments. – Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments. Ed. P. Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press.

**Searle, Adrian** 2009. The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet. – The Guardian, 2 Feb. – <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial> (19.04.2013).

**Voegelin, Eric** 1989. Equivalences of Experience and Symbolization in History. – The Collected Works of Eric Voegelin, Vol. 12. Ed. E. Sandoz. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

**Williams, Raymond** 1977. Marxism and Literature. Oxford/New York: Oxford University Press.

