



# NOTAS SOBRE O METAMODERNISMO

**Timotheus Vermeulen  
Robin van den Akker**

metamodernismo novo romantismo  
estrutura de sentimento estética contemporânea

*Os anos de excessos pós-modernos, de pastiche e parataxe, terminaram. De fato, se dermos crédito aos tantos acadêmicos, críticos e especialistas cujos livros e ensaios têm descrito o declínio e o fim do pós-modernismo, eles já teriam terminado há muito tempo. Se, entretanto, esses comentadores concordam que a condição pós-moderna foi abandonada, eles não parecem estar tão de acordo quanto a reconhecer o estado a que tal abandono teria dado lugar. Neste ensaio, tentaremos delimitar os contornos desse discurso, examinando desenvolvimentos recentes em arquitetura, arte e cinema. Chamaremos esse discurso, oscilante entre um entusiasmo moderno e uma ironia pós-moderna, de metamodernismo. Sustentamos que o metamoderno pode ser expresso, mais clara embora não exclusivamente, pela recente reviravolta neorromântica associada à arquitetura de Herzog & de Meuron, às instalações de Bas Jan Ader, às colagens de David Thorpe, às pinturas de Kaye Donachie e aos filmes de Michel Gondry.*

NOTES ON METAMODERNISM | *The postmodern years of plenty, pastiche, and parataxis are over. In fact, if we are to believe the many academics, critics, and pundits whose books and essays describe the decline and demise of the postmodern, they have been over for quite a while now. But if these commentators agree the postmodern condition has been abandoned, they appear less in accord as to what to make of the state it has been abandoned for. In this essay, we will outline the contours of this discourse by looking at recent developments in architecture, art, and film. We will call this discourse, oscillating between a modern enthusiasm and a postmodern irony, metamodernism. We argue that the metamodern is most clearly, yet not exclusively, expressed by the neoromantic turn of late associated with the architecture of Herzog & de Meuron, the installations of Bas Jan Ader, the collages of David Thorpe, the paintings of Kaye Donachie, and the films of Michel Gondry. | metamodernism; New Romanticism; structure of feeling; contemporary aesthetics.*

Glenn Rubsam, I've decided to say nothing (2006). Acrílico em linho, diptico. Cortesia Robert Miller Gallery

*A escolha nessa eleição não é entre regiões ou religiões, ou gêneros. Não diz respeito a ricos x pobres, jovens x velhos. Nem a negros x brancos. Essa eleição diz respeito a passado x futuro. Diz respeito à opção pelas mesmas divisões e distrações e dramas que hoje pretendem apresentar-se como política ou se devemos buscar uma política de senso comum e de inovação, uma política de sacrifício e de prosperidade compartilhados... Sim, podemos. Sim, podemos mudar. Sim, podemos.*

Barack Obama<sup>1</sup>

*Tenho notado uma nova abordagem na produção artística em exposições recentes em museus e galerias. ... uma atitude que afirma: sei que a arte que estou criando pode parecer fútil, estúpida até, ou pode já ter sido feita, mas isso não quer dizer que não seja séria. Ao mesmo tempo autoconscientes sobre arte, destemidos e audaciosos, esses jovens artistas não apenas percebem a diferença entre seriedade e descompromisso como algo artificial; eles entendem que podem ser ao mesmo tempo irônicos e sinceros, que estão produzindo arte a partir desse estado de espírito composto/complexo.*

Jerry Saltz<sup>2</sup>

O ecossistema está severamente desordenado, o sistema financeiro progressivamente fora de controle, e a estrutura geopolítica começou, recentemente, a parecer tão instável quanto tem sido desigual.<sup>3</sup>

Os executivos e os políticos expressam seu “desejo de mudanças” em toda entrevista e manifestam, diante das câmeras, um emocionado “sim, nós podemos”. Planejadores e arquitetos cada vez

mais substituem suas plantas [*blueprints*] por ambientes e “*greenprints*” ambientais. E as novas gerações de artistas cada vez mais abandonam os preceitos estéticos da desconstrução, da parataxia e do pastiche, em favor de noções est/éticas de reconstrução, mito e metáxia. Esses padrões e tendências não podem mais ser explicados nos termos do pós-moderno. Eles expressam uma (frequentemente hesitante) esperança e (algumas vezes simulada) sinceridade que levam a outra estrutura do sentimento, invocando outro discurso. A história, assim parece, move-se, célere, para além de seu fim precocemente proclamado. Neste ensaio, procuraremos determinar os contornos dessa nova estrutura do sentimento. Discutiremos, primeiramente, o debate a respeito do alegado fim de “o” pós-moderno e o aparente aparecimento de outro modernismo. Mostraremos que esse modernismo se caracteriza pela oscilação entre um comprometimento tipicamente moderno e um desinteresse marcadamente pós-moderno. Batizamos essa estrutura de sentimento de *metamodernismo*.<sup>4</sup> Segundo o dicionário inglês-grego, o prefixo “meta” se refere a noções como “com”, “entre”, e “para além de”. Usaremos essas conotações de “meta” de maneira similar, mas não indiscriminadamente – pois afirmamos que o metamodernismo deveria situar-se epistemologicamente *com* o (pós)modernismo, ontologicamente *entre* o (pós)modernismo, e historicamente *além* do (pós)modernismo. E, finalmente, examinaremos mais de perto algumas tendências que exemplificam a sensibilidade dominante, em particular a reviravolta romântica na estética contemporânea.

Algumas observações finais sobre nossa abordagem. Como sugerido por “Notas sobre o metamodernismo”, título deste ensaio, nossa intenção é fornecer um conjunto de observações

interligadas, mais do que uma única linha de pensamento. Procuramos relacionar entre si uma ampla variedade de caminhos e tendências por meio de temas atuais da estética contemporânea, que de outro modo seriam incompreensíveis (ao menos pelo pós-modernismo vernacular), procurando compreendê-los nos termos de uma sensibilidade emergente, que chamamos de metamoderna. Não procuraremos impor um sistema predeterminado de pensamento sobre um conjunto particular de práticas culturais. Nossa descrição e interpretação da sensibilidade metamoderna é, portanto, *ensaística*, mais do que *científica*, rizomática mais do que linear, aberta e não fechada. Deveria ser lida como um convite ao debate, mais do que a extensão de um dogma.

### **História para além do “fim da história”, arte para além do “fim da arte”**

Os anos de excessos pós-modernos, de pastiche e parataxia, terminaram. De fato, se dermos crédito aos tantos acadêmicos, críticos e especialistas cujos livros e ensaios têm descrito o declínio e o fim do pós-modernismo, eles já teriam terminado há muito tempo. Alguns argumentam que o pós-modernismo terminou abruptamente devido a eventos materiais, como mudanças climáticas, crises financeiras, ataques terroristas e revoluções digitais. Outros acham que seu declínio gradual se deve a desenvolvimentos menos tangíveis, tais como a apropriação da crítica pelo mercado e a integração da *différance* [Derrida] à cultura de massa. Outros, ainda, apontam para modelos divergentes de políticas identitárias, variando do pós-colonialismo global à teoria *queer* [homossexualidade].<sup>5</sup> Como registra Linda Hutcheon, no epílogo da segunda edição de *The politics of postmodernity*, “Vamos dizer apenas: acabou”.<sup>6</sup> Se, entretanto, esses comentadores

concordam que a condição pós-moderna foi abandonada, eles não parecem estar tão de acordo quanto a reconhecer o estado a que tal abandono teria dado lugar. Hutcheon, portanto, conclui seu epílogo com uma exigente pergunta – pergunta que ela mesma ainda não sabe responder:

*O momento pós-moderno passou, mesmo que suas estratégias discursivas e sua crítica continuem a sobreviver – tais como aquelas do modernismo – em nosso mundo contemporâneo do século 21. Categorias literárias históricas como modernismo e pós-modernismo são, afinal de contas, apenas etiquetas heurísticas que criamos com nossas tentativas de mapear as mudanças e as continuidades culturais. O pós-modernismo necessita de uma nova e própria etiqueta – e eu concludo, portanto, desafiando os leitores a encontrá-la e nomeá-la – para o século 21.*<sup>7</sup>

Alguns teóricos e críticos tentaram responder à pergunta de Hutcheon. Gilles Lipovetsky, obviamente, argumentou que o pós-moderno teria dado lugar ao hipermoderno. De acordo com Lipovetsky, as práticas culturais e as relações sociais atuais se tornaram tão intrinsecamente sem sentido (isto é, podendo pertencer ao passado e ao futuro, aqui e em todo lugar ou seja qual for o quadro de referência), que podem invocar tanto o êxtase hedonista quanto a angústia existencial.<sup>8</sup> O filósofo Alan Kirby propôs que o paradigma vigente seria o do digimodernismo e/ou do pseudomodernismo. O teórico da cultura Robert Samuels sugeriu ainda que a nossa seria a época do automodernismo. E alguns críticos simplesmente adotaram o termo, sintaticamente correto, mas semanticamente desprovido de sentido, pós-modernismo-pós-período [*termpost-postmodernism*]. A maioria dessas concepções do

discurso contemporâneo é estruturada em torno dos avanços tecnológicos. O digimodernismo de Kirby, por exemplo, “deve sua emergência e primazia à digitalização do texto, que implica uma nova forma de textualidade, caracterizada, em suas instâncias mais puras, pela busca do que está por vir, pela arbitrariedade, pela evanescência e pela autoria múltipla, anônima e social”.<sup>9</sup> E o automodernismo de Samuel pressupõe uma correlação entre “a automação tecnológica e a autonomia humana”.<sup>10</sup> Muitas dessas concepções – e as de Lipovetsky, Kirby e Samuel, embora possam ser úteis para a compreensão dos desenvolvimentos recentes, são exemplares disso – parecem, no entanto, radicalizar o pós-moderno, e não reestruturá-lo. Elas costuram e descosturam o que seriam os efetivos excessos do capitalismo tardio, da democracia liberal e das tecnologias da informação e da comunicação, mais do que desvios da condição pós-moderna: hibridismo cultural e (inter)textual, “coincidentalidade”, identidades (autorizadas) dos consumidores, hedonismo e, de um modo geral, um foco na espacialidade, mais do que na temporalidade.<sup>11</sup> A sugestão de Nicholas Bourriaud, o altermodernismo, é provavelmente a concepção mais conhecida do discurso mais recente. No entanto, ela também parece ser a menos compreendida. Em resposta à exposição de mesmo nome curada por Bourriaud para a Tate Britain em 2009, Adrian<sup>12</sup> Searle escreveu no *The Guardian* que “o pós-modernismo está morto... mas algo ainda mais estranho tomou seu lugar”.<sup>13</sup> Similarmente, Rachel Campbell-Johnston, crítica do *The Times*, afirmou que “o pós-modernismo é artigo do ano passado, e sua substituição está espalhada por toda a loja”.<sup>14</sup> O ensaio de Bourriaud sobre a exposição provoca uma reação similar: o significado preciso de altermodernismo é tão escorregadio e evasivo quanto a estrutura do argumento é obscura.

Em nosso entendimento, Bourriaud resume a definição do altermodernismo como “uma síntese entre o modernismo e o pós-colonialismo”.<sup>15</sup> De acordo com Bourriaud, essa síntese se manifesta na heterocronicidade e na “arquipelografia”, na “percepção globalizada”, assim como no nomadismo e em uma incorporação e/ou afirmação da alteridade e na exploração de outros lugares, respectivamente.

Muitas das observações de Bourriaud parecem ser corretas. O mundo desenvolvido expandiu-se – e ainda se encontra em processo de expansão – para muito além das fronteiras tradicionais do assim chamado Ocidente. Bourriaud argumenta que esse desenvolvimento resultou em um heterocronismo das sociedades globalizadas com diversos graus de modernidade e em um arquipélago global desprovido de um centro; em temporalidades que se interceptam globalmente e geografias historicamente inter-relacionadas. Consequentemente, ele afirma com justeza, nossa modernidade corrente não pode mais se caracterizar nem pelo discurso moderno do olhar universal do homem ocidental, macho, branco, nem por sua desconstrução por linhas heterogêneas de raça, gênero, classe e localidade. Ele sugere, alternativamente, que nossa modernidade seja exemplificada por uma percepção globalizada, pelo nomadismo cultural e pela creolização. O (artista) altermoderno é um *homo viator*, liberado de (obcecado com) suas origens, livre para viajar e explorar, percebendo uma nova paisagem e a “*terra incognita*” da história. A concepção do altermodernismo de Bourriaud é ao mesmo tempo evocativa e evasiva; é tão precisa em suas observações quanto é vaga em suas argumentações. Portanto, por mais provocadora que sua escrita possa ser, ela é também problemática. Por exemplo, sua noção



Glenn Rubsamén, *I've decided to say nothing* (2006). Acrílico em linho, díptico. Cortesia Robert Miller Gallery

de uma “perspectiva globalizada” é um tanto ou quanto difícil, por implicar a multiplicidade e o alcance de uma visão (de simulacro) nem fenomenológica nem fisicamente possível (parece-nos mais apropriado falar de uma “percepção globalizada”, em que o *a priori* da situação e o da possibilidade de situar são ambos levados em conta. Similarmente, sua intrigante percepção de um progressivo creolismo se opõe ao multiculturalismo das obras de arte que ilustram sua argumentação. E sua descrição do viajante incansável e do viciado na Internet como personificações da arte altermoderna também nos parece bastante anacrônica. Nesse sentido, a recente mudança de interesse de Saatchi (por muito tempo a personificação do pós-moderno, da arte do capitalismo tardio em pessoa), por artistas YBA [*Young British Artists*] para artistas

contemporâneos do Oriente Médio é bem mais significativa – precisamente porque implica um interesse em uma variedade de “percepções generalizadas”. O maior problema com a tese de Bourriaud, contudo, é que ela confunde epistemologia com ontologia. Bourriaud percebe que a forma e a função das artes mudaram, mas ele não consegue compreender como e por que mudaram. Para superar essa descontinuidade crítica, ele simplesmente argumenta (o que poderíamos chamar de “solução tautológica”) que a experiência é a mesma coisa que a explicação. Para Bourriaud, heterocronicidade, arquipelografia e nomadismo são meras expressões de uma estrutura de sentimento; essas categorias tornam-se elas mesmas estruturas de sentimento. E, de fato, é porque ele confunde multiplicidade de formas com pluralidade de estruturas que

sua concepção de altermodernismo – tal como demonstram a irregularidade da exposição e a inconsistência do texto de acompanhamento – encontra-se “espalhada por toda a loja”, não chegando a ser de todo compreensível, menos ainda convincente. Bourriaud percebe, digamos, sete tipos de fogos de artifício, com sete tipos de disfarces: um é vermelho, outro amarelo, outro azul, este é circular, aquele é angular, e assim por diante. Ele, porém, não consegue ver que são todos produzidos pela mesma tensão: uma oscilação entre metais, nitratos de potássio, sulfúricos. Chamaremos essa tensão, oscilando entre – e para além de – os nitratos eletropositivos do moderno e os metais eletronegativos do pós-moderno, de *metamoderno*.

## DO PÓS-MODERNO PARA O METAMODERNO

O que queremos dizer quando afirmamos que “o” pós-moderno foi abandonado para dar lugar ao metamoderno? Tornou-se uma espécie de lugar-comum começar uma discussão sobre o pós-moderno afirmando que não existe algo como “o” pós-moderno. Afinal, “o” pós-moderno é meramente um “*slogan*” a serviço de uma multiplicidade de tendências contraditórias, o “jargão” para uma pluralidade de sensibilidades incoerentes. De fato, entre os primeiros arautos da pós-modernidade, tais como Charles Jenks, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson e Ihab Hassan, cada um deles analisou um fenômeno cultural diferente – uma transformação em nossa paisagem material; um descrédito e a consequente deserção das metanarrativas; a emergência do capitalismo tardio; um declínio do historicismo e o arrefecimento do afeto, respectivamente; e um novo regime para as artes.<sup>16</sup> No entanto, o que esses diferentes fenômenos têm em comum é uma oposição a “o” moderno – ao utopismo, ao progresso (linear),

às grandes narrativas, à razão, ao funcionalismo e ao purismo formal etc. Essas posições podem ser mais apropriadamente sintetizadas, talvez, pela distinção feita por Jos de Mul entre a ironia pós-moderna (incluindo nihilismo, sarcasmo e a descrença em, e a desconstrução das grandes narrativas, o singular e a verdade) e o entusiasmo moderno (incluindo tudo, do utopismo à crença incondicional na razão).<sup>17</sup>

Não pretendemos sugerir que todas as tendências pós-modernas já tenham sido assimiladas e chegado a um fim.<sup>18</sup> Acreditamos, porém, que muitas delas estão assumindo outra forma e, o que é mais importante, um novo sentido, um novo significado e uma nova direção. Por um lado, as crises financeiras, as instabilidades geopolíticas e as incertezas climatológicas têm demandado uma reforma do sistema econômico (“*um nouveau monde, un nouveau capitalisme*”, mas também a transição de uma economia de colarinho branco para uma economia de colarinho verde. Por outro, a desintegração do centro político, tanto no plano geopolítico (resultante do aumento da proeminência das economias orientais) quanto no plano nacional (devido ao fracasso da “terceira via”, a polarização das diferentes localidades, etnias, classes, e a influência da blogosfera da Internet), tem demandado uma reestruturação do discurso político. Similarmente, a necessidade de uma produção descentralizada de energia alternativa; de uma solução para o desperdício de tempo, espaço e energia causado pelas expansões suburbanas; e de um futuro urbano sustentável tem demandado uma transformação de nossa paisagem material. E, o que talvez seja mais significativo, a indústria cultural tem dado respostas do mesmo tipo, cada vez mais abandonando táticas tais como o pastiche e a parataxia para adotar estratégias como o mito e

a metáxia, a melancolia no lugar da esperança, o exibicionismo no lugar do envolvimento. Logo voltaremos a essas estratégias com mais detalhes.

Executivos e políticos, arquitetos e artistas, todos estão mais uma vez formulando uma narrativa há muito estruturada pela e condicionada à certeza (“sim, podemos”, “uma mudança em que podemos acreditar”), que foi por muito tempo reprimida, da possibilidade (um futuro “melhor”) há muito esquecida. De fato, simplisticamente, se o ponto de vista moderno relativo ao idealismo e aos ideais pode ser caracterizado como fanático e/ou ingênuo, e o pós-moderno como apático e/ou cético, a atitude da geração corrente – pois essa é, e muito, uma atitude relacionada a uma geração – pode ser concebida como uma espécie de ingenuidade informada, um idealismo pragmático.

Gostaríamos de esclarecer que esses novos formato, significado e direção não derivam diretamente de alguma forma de sentimento pós-11 de setembro. O terrorismo não propagou a dúvida sobre a suposta superioridade do liberalismo nem inspirou a reflexão sobre os pressupostos básicos da economia, da política e da cultura – muito pelo contrário. A reação conservadora à “guerra contra o terror” pode até mesmo servir de símbolo da reafirmação dos valores pós-modernos.<sup>19</sup> O “desafio” de três faces da crise financeira, do colapso dos centros e das mudanças climáticas tem um efeito inverso, uma vez que propaga a dúvida, inspira a reflexão e provoca um movimento para fora do pós-moderno e para dentro do metamoderno. Assim, a história está caminhando para além de seu tão proclamado fim. Com certeza, a história jamais terminou. Quando os pensadores pós-modernos declararam que ela havia chegado a uma conclusão, referiam-se a uma concepção da

história muito particular – o idealismo “positivo” de Hegel. Alguns argumentaram que essa noção da história progredindo dialeticamente na direção de algum *Telos* predeterminado teria terminado, porque a humanidade teria compreendido que esse *Telos* foi alcançado (com a “universalização da democracia liberal ocidental”).<sup>20</sup> Outros sugeriram que ela teria chegado a uma conclusão porque as pessoas compreenderam que seus propósitos jamais poderiam ser alcançados – na verdade, porque isso não existe. O discurso corrente, metamoderno, também reconhece que o propósito da história jamais será alcançado, porque não existe. Entretanto, criticamente, ele age como se tal propósito existisse. Inspirado por uma ingenuidade moderna, ainda que informada pelo ceticismo pós-moderno, o discurso metamoderno se compromete, conscientemente, com uma possibilidade impossível.

Se, epistemologicamente, o moderno e o pós-moderno derivam do idealismo “positivo” de Hegel, o metamoderno alinha-se com o idealismo “negativo” de Kant. A filosofia da história de Kant, afinal, também pode ser apropriadamente sintetizada como um pensamento do tipo “como se”. Como explica Curtis Peters, de acordo com Kant, “podemos tomar a história da humanidade *como se* esta tivesse uma narrativa de vida que descrevesse seu movimento próprio na direção de seu pleno potencial racional/social... tomar a história *como se* esta fosse a história do desenvolvimento humano”.<sup>21</sup> De fato, o próprio Kant adota uma terminologia “como se” quando escreve “todos os ... povos, como se guiados por algum fio condutor, se dirigem para um objetivo natural, embora desconhecido de cada um deles.”<sup>22</sup> Isto é, a humanidade, um povo, realmente não se move na direção de um objetivo natural mas desconhecido, embora simule tal

movimento, de modo a progredir tanto moral quanto politicamente. O metamodernismo se move em prol do movimento, ou tenta, apesar de seu inevitável fracasso; busca permanentemente uma verdade que nunca espera encontrar. Se nos perdoam uma breve metáfora banal, o metamoderno adota, de bom grado, uma opção do tipo burro-e-cenoura. Como um burro, corre atrás de uma cenoura que nunca conseguirá comer porque a cenoura estará sempre fora de alcance. Precisamente porque ele nunca conseguirá comer a cenoura, sua perseguição jamais termina; penetrando um domínio moral que o burro moderno (logrando comer a cenoura em algum outro lugar), jamais encontrará, penetrando um domínio político que o burro pós-moderno jamais encontrará.

Ontologicamente, o metamodernismo oscila entre o moderno e o pós-moderno. Oscila entre um entusiasmo moderno e uma ironia pós-moderna, entre a esperança e a melancolia, entre ingenuidade e conhecimento, empatia e apatia, unidade e pluralidade, totalidade e fragmentação, pureza e ambiguidade. Na verdade, oscilando de lá para cá ou de cá para lá, o metamoderno negocia com o moderno e com o pós-moderno. No entanto, é preciso tomar cuidado para não pensarmos essa oscilação como um equilíbrio; ao contrário, trata-se de um pêndulo oscilando entre 2, 3, 5, 10, incontáveis polos. Cada vez que o entusiasmo metamoderno se inclina para o fanatismo, a gravidade o traz de volta para a ironia; no momento em que sua ironia se inclina para a apatia, a gravidade o atrai de volta para o entusiasmo.

Ambas a epistemologia metamoderna (como se) e sua ontologia (entre) deveriam ser concebidas como uma dinâmica do tipo “ambas-nenhuma”. São, ambas, modernas e pós-modernas, e ao

mesmo tempo não o são. Essa dinâmica talvez possa ser mais apropriadamente descrita por uma metáfora da metáxia. Literalmente, o termo metataxia (*motajj*) se traduz como “entre”. No entanto, com Platão e posteriormente com o filósofo alemão Eric Voegelin, ele vem associado à experiência da existência e da consciência. Voegelin assim descreve metáxia:

*A existência tem a estrutura do in-between [no meio], da metáxia platônica, e, se há algo constante na história da humanidade, seria a linguagem da tensão entre vida e morte, imortalidade e mortalidade, perfeição e imperfeição, tempo e atemporalidade, entre ordem e desordem, verdade e mentira, sentido e falta de sentido da existência; entre amor Dei e amor sui, l'âme ouverte e l'âme close...<sup>23</sup>*

Assim, para Voegelin, metáxia visa à extensão em relação à qual estamos ao mesmo tempo aqui e lá e em nenhum lugar. Como colocado por um crítico, a metáxia se constitui pela tensão, melhor dizendo, pela irreconciliabilidade da existência participatória do homem, entre processos finitos por um lado e, por outro, por uma ilimitada, intracósmica ou transmudana realidade.<sup>24</sup> Agora, o debate acerca do significado de metáxia é um dos mais duradouros e mais intrigantes na história da filosofia e merece (e requer) muito mais atenção do que podemos oferecer aqui. O entendimento que fornecemos é, portanto, inevitavelmente reduutivo, os argumentos que apresentamos inexoravelmente precipitados. Para nossos propósitos, pensamos o conceito não como metáfora de uma experiência existencial generalizável para a condição humana, mas como metáfora para uma sensibilidade cultural particular com relação ao discurso metamoderno. O metamoderno é constituído pela tensão, ou melhor, pela dupla escolha, entre um desejo

moderno e uma dúvida pós-moderna, sobre o sentido de tudo isso.

### ESTRATÉGIAS METAMODERNAS

Examinemos mais de perto alguns caminhos e tendências recentes na estética contemporânea para ilustrar o que queremos dizer com metamodernismo, e para demonstrar como ele veio a dominar a imaginação cultural em anos recentes. Tal como o modernismo e o pós-modernismo se expressaram por meio de uma variedade de estratégias e estilos de regra concorrentes, o metamoderno também se articula por meio de diversas práticas. Uma das mais lamentáveis práticas metamodernas é o que o teórico alemão Raoul Eshelman chama de “performatismo”. Eshelman descreve o performatismo como o autoinflingido e intencional falseamento da crença em – ou a identificação com, ou o dar solução para – alguma coisa, apesar dessa mesma coisa.

Ele cita, como exemplo, o retorno do teísmo nas artes e a reinvenção da transparência, da *kinesis* e da independência na arquitetura.<sup>25</sup>

Os trabalhos performativos são pensados de um modo que, em princípio, o leitor ou espectador não tem outra escolha senão optar por uma única e compulsória solução para problemas que o trabalho traz consigo. O autor desse tipo de trabalho, em outras palavras, nos impõe uma determinada solução apelando para meios coercitivos, dogmáticos, rituais. Isso produz efeitos imediatos. O esquema coercitivo nos afasta, ao menos temporariamente, do entorno contextual, forçando-nos de volta para o interior do trabalho. Uma vez aí instalados, somos levados a nos identificar com alguma pessoa, ação ou situação, de algum modo plausível exclusivamente dentro dos limites do trabalho como um todo. Desse modo, o performatismo consegue alcançar, e comer, seu bolo pós-metafísico. Por um lado,

*Kaye Donachie, Early Morning Hours of the Night (2003). Óleo sobre tela. Cortesia Maureen Paley*



you are practically forced to identify with something improbable or incredible within this scheme – to believe, to reveal –, but, on the other hand, you still feel the force of coercion causing this identification to manifest and, intellectually, you continue to perceive the particularity of the argument to its reach. Irony and the metaphysical ceticism are not eliminated, but are placed in check by the scheme.<sup>26</sup>

The influential art critic Jerry Saltz also observed the emergence of another type of sensibility oscillating between beliefs, suppositions and attitudes:

*Tenho notado uma nova abordagem na produção artística em exposições recentes em museus e galerias. Essa abordagem ficou evidente na exposição Younger than Jesus [Mais jovem que Jesus] no New Museum no ano passado, e na Bienal do Whitney, e a vejo desabrochar e gerar frutos em Greater New York [New York Maior], a extravagante mostra que acontece duas vezes por década no MoMA P.S.1, apresentando talentos emergentes e locais. Trata-se de uma atitude que afirma: sei que a arte que estou criando pode parecer fútil, estúpida até, ou pode já ter sido feita, mas isso não quer dizer que não seja séria. Ao mesmo tempo autoconscientes sobre arte, destemidos e audaciosos, esses jovens artistas não apenas percebem a diferença entre seriedade e descompromisso como algo artificial; eles entendem que podem ser ao mesmo tempo irônicos e sinceros, que estão produzindo arte a partir desse estado de espírito composto/complexo – que Emerson chamou de majestade alienada.<sup>27</sup>*

Saltz talks exclusively about tendencies in American art, but it is possible to observe similar feelings throughout the European continent.

Recently, the prestigious Bak Institute in the Netherlands inaugurated a collective exhibition titled *Vectors of the Possible* [Vetores do Possível]. The show, according to its curator, Simon Sheikh,

*Examina a noção de horizonte na arte e na política, explorando de que modos trabalhos de arte podem determinar certos horizontes de possibilidade e impossibilidade, como a arte lida com imaginários específicos e como pode produzir novos imaginários, sugerindo assim outros modos de imaginar o mundo. Em oposição ao sentimento de resignação pós-1989, a exposição sugere que, no campo da arte, é o horizonte – como um “significado vazio”, um ideal para se perseguir e um vetor de possibilidade – que unifica ... e abre ... caminhos. Os trabalhos nessa exposição podem ser vistos como vetores, tratando possibilidade e impossibilidade em medidas (des)iguais, mas sempre detectando e indicando modos de ver e de ser no mundo.<sup>28</sup>*

As celebrated Galeria Tanja Wagner presented her inaugural exhibition with words especially analogous:

*Os trabalhos na exposição expressam entusiasmo e também ironia. Lidam com a esperança e a melancolia, oscilam entre o conhecimento e a ingenuidade, empatia e apatia, inteireza e fragmentação, pureza e ambiguidade, ... em busca de uma verdade sem esperar encontrá-la.<sup>29</sup>*

In another context, the critic of culture Jorg Heiser perceived the emergence of what he calls “conceptualism romantic”.<sup>30</sup> He argues that art rational and calculatedly conceptual by Jeff Koons, Thomas Demand and Cindy Sherman gives way to abstract, affective and frequently sentimental works by Tacita Dean, Didier Courbot and Mona Hatoum. The passage

que Thomas Demand reproduz os mais concretos simulacros, Dean cria ilusões afetivas que jamais se materializam. Se Koons tem obsessão pelo obsceno, Courbot preocupa-se com a crescente obsolescência. E se Sherman critica a subjetividade, Hatoum celebra a heterogeneidade da identidade. Se o pós-moderno desconstrói, o conceitualismo romântico de Heiser está preocupado com a reconstrução.

Finalmente, o crítico de cinema James MacDowell percebeu a emergência do assim chamado cinema excêntrico, associado aos filmes de Michel Gondry e Wes Anderson.<sup>31</sup> MacDowell descreve o excêntrico como uma tendência recente do cinema independente caracterizada pela tentativa de resgatar, para a realidade cínica dos adultos, uma ingenuidade infantil – em oposição ao cinema pós-moderno “inteligente” dos anos 1990, marcado por seu típico sarcasmo e sua indiferença. E outros reconheceram movimentos tão diversos como remodelismo, reconstrutivismo, renovacionismo, nova sinceridade, nova geração esquisita, aderismo, gente doida, e por aí vai. A lista de tendências e movimentos que vão além do pós-modernismo é inesgotável.

Nicholas Bourriaud certamente argumentaria que essa multiplicidade de estratégias expressa a pluralidade de estruturas do sentimento. No entanto, o que elas têm em comum é uma oscilação tipicamente metamoderna, uma negociação malsucedida, entre dois polos opostos. Em tentativas performativas de definir as leis cósmicas e as forças da natureza, de fazer do permanente o transitório e do transitório o permanente, essa multiplicidade se expressa dramaticamente. Nos esforços do conceitualismo romântico para apresentar o ordinário com algum mistério e o familiar com a distinção do não familiar, ela se expõe de forma menos espetacular, como uma negociação malsucedida entre cultura e natureza.

Ambas essas práticas, entretanto, se dispõem a cumprir uma missão ou tarefa que elas sabem que não podem, jamais poderão, e jamais deveriam cumprir: a unificação dos dois polos opostos.

### Neorromantismo

*O mundo precisa ser romantizado. Desse modo seu significado original será redescoberto. Romantizar não é senão uma elevação qualitativa (Potenzierung). Nesse processo, o self inferior é identificado com um self melhor. (...) À medida que apresento o lugar-comum com significação, o ordinário com algum mistério, o familiar com a distinção do não familiar e o finito com a aparência do infinito, eu o romantizo (Novalis).<sup>32</sup>*

O metamodernismo parece encontrar sua expressão mais evidente em uma sensibilidade neorromântica. Isso nada tem de surpreendente. Pois o idealismo negativo de Kant também se expressava melhor pelo espírito romântico alemão.<sup>33</sup> Bem, claro que o romantismo é um conceito notadamente pluralista e ambíguo (e por consequência, exclusiva e frequentemente mal interpretado). Arthur Lovejoy uma vez percebeu que há tantas definições diferentes, quase sempre divergentes do conceito, que deveríamos pensá-lo como romantismos.<sup>34</sup> E Isaiah Berlin, um dos críticos mais adeptos da visão romântica de nosso tempo, observou que o romantismo, em resumo, é:

*...unidade e multiplicidade. É fidelidade ao particular... e também uma tentadora e misteriosa ausência de contornos. É beleza e feiura. É arte pela arte, e arte como um instrumento de salvação social. É força e fraqueza, individualismo e coletivismo, pureza e corrupção, revolução e reação, guerra e paz, amor pela vida e amor pela morte.<sup>35</sup>*

Essencialmente, no entanto, a atitude romântica pode ser definida precisamente por sua oscilação entre esses polos opostos.<sup>36</sup> O romantismo visa à tentativa de tornar infinito o finito, ainda que reconheça que isso jamais possa ser realizado. Como colocado por Schlegel, “ele deve ser para sempre aperfeiçoado e nunca atingir a perfeição”.<sup>37</sup> Claro que isso também é especificamente sobre o *Bildung*, sobre autorrealização, sobre Zäis e Isis, mas, para nossos propósitos, essa ideia geral do romântico oscilando entre a tentativa e o fracasso, ou como escreveu Schlegel, entre “entusiasmo e ironia”, ou, nas palavras de Mul, entre “um entusiasmo moderno e uma ironia pós-moderna”, é suficiente.<sup>38</sup> É também dessa hesitação que resulta a inclinação do romântico para o trágico, o sublime, o estranho, as categorias estéticas oscilando entre projeção e percepção, forma e informe, coerência e caos, corrupção e inocência.

É de certo modo surpreendente que pareçamos estar entre os primeiros acadêmicos a discernir, na arte contemporânea, uma sensibilidade afim com o romantismo. Pois, nas artes, o retorno do romântico, seja como estilo, filosofia ou atitude, foi amplamente praticado. Em 2007, Jörg Heiser, coeditor da *Frieze*, curou em Viena e Nuremberg a exposição *Conceitualismo Romântico*. Apenas dois anos antes, o Schirnhalde de Frankfurt recebera *Mundos Ideais: Novo Romantismo na Arte Contemporânea*. Além disso, a Tate Britain recentemente fez uma retrospectiva de Peter Doig, e o MoMA reviu o trabalho e a vida de Bas Jan Ader. E nem sequer mencionamos as tantas galerias expondo pinturas e fotografias frequentemente figurativas, de crepúsculos e luas cheias, etéreas cenas urbanas e sublimes paisagens, seitas e sociedades secretas, homens e mulheres desiludidos, rapazes e moças estranhos. Parece que, após todos esses anos, a paródia e o

pastiche de Jeff Koons, Jake and Dinos Chapman e Damien Hirst, a desconstrução irônica de Cindy Sherman e Sarah Lucas e a destruição nihilista de Paul McCarthy estão finalmente fora do lugar, como sempre pretenderam – mas onde, em tempos de “*anything goes*” [vale tudo], de fato nunca estiveram.

Essa sensibilidade romântica tem sido expressa por uma grande variedade de formas e uma ampla diversidade de estilos, em diferentes meios e suportes. É visível nas negociações de Herzog & de Meuron entre o permanente e o temporário; no questionamento da razão pelo irracional em Bas Jan Ader; na reapropriação da cultura pela natureza em Peter Doig; e na adaptação da civilização pelo primitivo em Gregory Crewdon e David Lynch. Pode ser percebida em Olafur Eliasson, Glen Rubsamen, Dan Attoe, e nas obsessões de Armin Boehm com o etéreo de senso comum, na fixação de Catherine Opie pelo sublime cotidiano. Pode ser observada em Justine Kurland, Kaye Donachie, na fascinação de David Thorpe por seitas fictícias, ou no interesse de Darren Almond e Charles Avery em lugares fictícios. E pode-se percebê-la em uma pletera de trabalhos de artistas tentando mais uma vez chegar a bons termos com sua inconsciência (pense, por exemplo, nas tentativas grotescas e ao mesmo tempo sinceras de Ragnar Kjartansson de (re)criar suas “fantasias eróticas de morte, duração e eternidade”<sup>39</sup> e na *Weltschmerz* [depressão] que resulta do fracasso de realizá-las integralmente, ou nas tentativas de Selja Kamberic de resgatar um passado irrevogavelmente irresgatável, ou nas tentativas de Michel Gondry, Spike Jonze e Wes Anderson de regenerar a inocência e a ingenuidade de suas infâncias).

O que essas estratégias e estilos têm em comum é o uso que fazem de temas ligados ao misticismo,



Gregory Crewdson, *Untitled* (2004). Fotografia. Cortesia Luhring Augustine e White Cube



Gregory Crewdson, *Untitled* (2004). Fotografia. Cortesia Luhring Augustine e White Cube

à estranheza e à alienação para dar significado a potenciais alternativas; e sua decisão consciente de tentá-lo, apesar da impossibilidade de concretizar essas alternativas.

Na verdade, tanto as tentativas de Ader de unir vida e morte – e a razão e o milagroso, autodeterminação e fé – e os esforços de Rubsamen de unificar cultura e natureza, teriam tido mais “sucesso” se eles tivessem utilizado outros métodos e materiais. Ader poderia ter-se equipado com um veleiro melhor para singrar os mares (*In search of the miraculous* / Em busca do milagroso, 1975); e poderia ter treinado melhor a arte de trepar em árvores de modo a permanecer mais tempo entre os galhos (*Broken fall* / Queda interrompida, 1971). Do mesmo modo, Rubsamen poderia ter aplicado estratégias

de simulação e/ou técnicas de pós-produção, de modo a fazer os postes de eletricidade e iluminação (*I've brought you a friend* / Trouxe-lhe um amigo, 2007) se parecerem mais com a *Árvore Mágica* e com os galhos etéreos que pretendia imitar. A razão pela qual esses artistas não optaram por utilizar métodos e materiais mais adequados a suas missões ou tarefas é que suas intenções não eram de realizá-las, mas de tentar realizá-las apesar de elas serem irrealizáveis. A ideia da viagem de Ader era precisamente que ele poderia não retornar; e a de subir na árvore seria precisamente que a queda era inevitável. Similarmente, a ideia, no caso da busca de Rubsamen, também é que não é possível realizá-la: cultura e natureza não podem ser uma e a mesma coisa, e nenhuma delas pode dominar a outra.

Deve-se tomar cuidado, no entanto, para não confundir essa tensão oscilante (uma dupla negativa) com algum tipo de em-entre [*in-between*] (um nem isto, nem aquilo). De fato, tanto o metamodernismo quanto o pós-modernismo se voltam para o pluralismo, para a ironia e para a desconstrução, de modo a confrontar um fanatismo moderno. No entanto, no metamodernismo esse pluralismo e essa ironia são empregados para confrontar a aspiração moderna, enquanto no pós-modernismo são empregados para cancelá-la. Isto é, a ironia metamoderna está intrinsicamente relacionada com o desejo, ao passo que a ironia pós-moderna é inerentemente relacionada com a apatia. Consequentemente, o trabalho de arte metamoderno (ou melhor, ao menos como o trabalho metamoderno tem sido expresso até então por vias do neorromantismo) redireciona a obra moderna chamando atenção para aquilo que não pode expressar por meio de sua linguagem, aquilo que ela não consegue significar em seus próprios termos (aquilo recorrentemente chamado de sublime, estranho, etéreo, misterioso e assim por diante. O trabalho pós-moderno desconstrói a obra moderna apontando exatamente para aquilo que ela apresenta, expressando precisamente o que ela significa.

A diferença entre a oscilação metamoderna que marca a arte contemporânea e a condição em-entre [*in-betweenness*] que marcou grande parte da produção dos anos 90, 80, 70 e 60 talvez seja mais evidente no trabalho de artistas e arquitetos envolvidos com a vida cotidiana, o lugar-comum, o mundano. Trabalhos pós-modernos, como as reconstruções de Rachel Whiteread, as instalações de Daniel Buren ou os vídeos de Martha Rosler, desconstróem nossas certezas a respeito dos espaços em que vivemos. Trabalhos

metamodernos “românticos”, tais como as vistas de cidades de Armin Boehm, as paisagens urbanas de Gregory Crewdson e, claro, os *close-ups* de rituais suburbanos de David Lynch, redirecionam – e, de fato, intensificam – nossos pressupostos a respeito de nosso meio ambiente construído.

Boehm pinta vistas aéreas de cidades-dormitório ao mesmo tempo encantadas e assombradas. Suas pinturas a óleo, tanto indefinidas quanto figurativas, tanto atonais quanto intensamente coloridas, com uma escuridão inundada pela luz, representam lugares que são, simultaneamente, lugares em que vivemos e lugares em que jamais estivemos. Crewdson fotografa cidades assombradas pela natureza que essas mesmas cidades reprimem, rejeitam, ou sublimam. Em seu trabalho de ruas arborizadas, jardins murados e casas de janelas pintadas são lugares para eventos naturais inexplicáveis, de crepúsculos locais a pessoas acumulando terra em seus *halls* de entrada e plantando flores em suas salas de estar, a pássaros silvestres bicando membros humanos enterrados no chão. E os filmes de Lynch muito frequentemente mostram momentos ao mesmo tempo repulsivos e atraentes, para além de nossa compreensão. Muitas vezes tendem ao estranho, repletos de animismos locais, casas assombradas e personagens surreais. Um filme como *Blue velvet* [Veludo azul] (1995) não apenas nos convence a não confiar na razão. Ele nos persuade a acreditar que há temas dos quais a razão não pode dar conta: uma luz bruxuleante, uma relação sadomasoquista, um homem usando óculos escuros à noite, um cego que de algum modo consegue ver, o comportamento dos pássaros, uma orelha encontrada na relva, etc. O filme mostra essas cenas como aparições assombradas, em suas texturas e em suas narrativas. Que estão imbrincadas no filme, às vezes revelando a

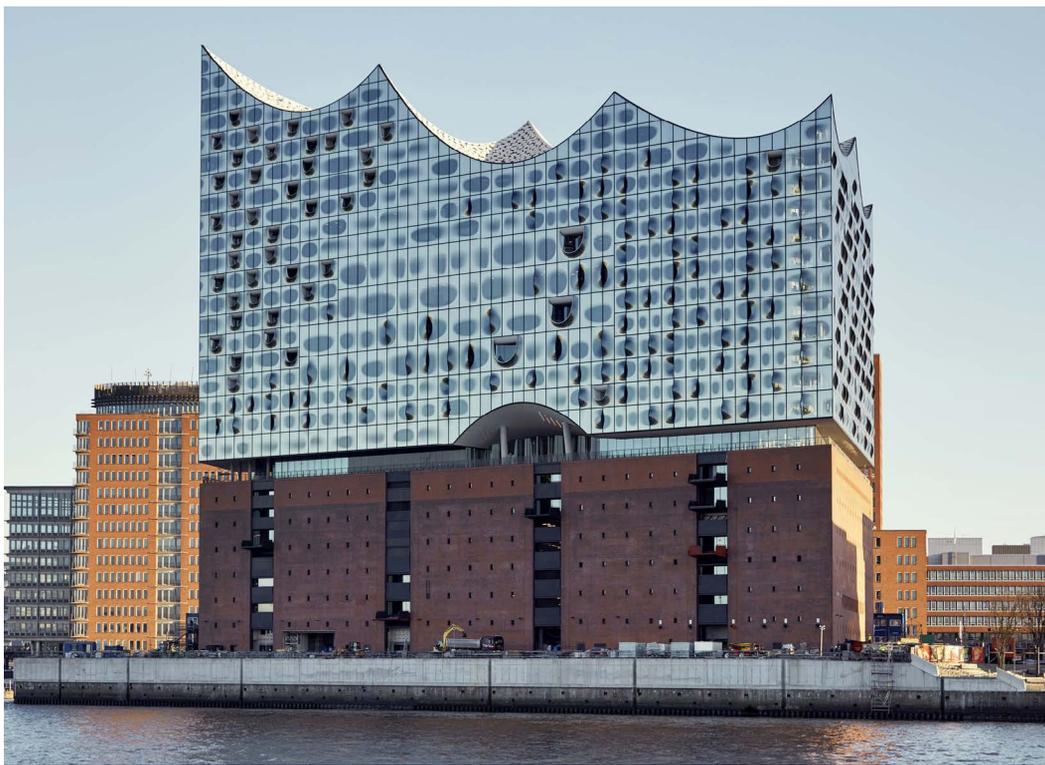
trama lentamente, para logo então interrompê-la, abruptamente. Cada aparição significa uma mudança inexplicável na narrativa (mas, e eis aí a questão, incrivelmente fértil, seja ela temporal, de afinação, de tonalidade; alternando entre o cômico e o trágico, do romântico para o terrível e vice-versa; fazendo do lugar-comum um lugar de ambiguidade, mistério, não familiar, tanto para nós quanto para os personagens).

Nas práticas arquitetônicas, essa distinção entre uma oscilação metamoderna e uma posição em/entre [*in-betweeness*] pós-moderna é ainda mais pronunciada – talvez porque ainda seja necessário distinguir um estilo metamoderno emergente do discurso pós-moderno dominante<sup>40</sup> ou talvez especialmente porque a arquitetura não pode deixar de ser concreta. Os trabalhos dos “*starchitects*” [arquitetos-estrelas] Herzog & de Meuron são bons exemplos disso. Seus projetos mais recentes expressam uma atitude metamoderna adotando um estilo que só pode ser chamado de neorromântico. Algumas poucas e breves descrições seriam suficientes como pistas para visualizar sua aparência e textura. O exterior do De Young Museum (San Francisco, 2005) é coberto por placas de cobre que adquirem coloração esverdeada resultante da oxidação; o interior do Walker Art Center (Minneapolis, 2005) exhibe elementos naturais como candelabros de pedra e metal; e a fachada da Caixa Forum (Madri, 2008) parece estar em parte enferrujada e em parte tomada pela vegetação. Se esses exemplos são apropriações ou expansões de construções existentes, seus projetos mais recentes de estruturas inteiramente novas são ainda mais reveladores. A biblioteca da Brandenburg Technical University (Cottbus, 2004) é um castelo gótico de fachada translúcida com letreiros brancos superpostos; o estádio nacional chinês (Pequim, 2008) parece

uma “floresta escura e encantada” quando vista de perto, e um gigantesco ninho de pássaros quando visto a distância;<sup>41</sup> o arranha-céu residencial na Rua Leonard, 560 (Nova York, em construção) lembra uma rocha erodida; o Miami Art Museum (Flórida, em construção) contém jardins suspensos babilônicos; o Elbe Philharmonic Hall (Hamburgo, em construção) parece um gigantesco iceberg à deriva; e o Project Triangle (Paris, em construção) é uma imensa pirâmide de vidro flutuando sobre a cidade sem projetar sombras.

Esses edifícios procuram negociar entre polos opostos, tais como cultura e natureza, finito e infinito, o lugar-comum e o etéreo, uma estrutura formal e uma desestruturação formalista (em oposição à desconstrução). Importante dizer que essas tentativas são malsucedidas, uma vez que os edifícios nunca parecem equilibrar esses polos distintos tanto quanto parecem oscilar entre eles. Fenômenos naturais frágeis (ninho de pássaros), evanescentes (*iceberg*), ou perecíveis (rocha erodida), questionam a solidez de estruturas feitas para permanecer; e um edifício mítico (castelo) de tempos remotos parece ressurgir do passado ou, misteriosamente, não sofrer os efeitos da passagem do tempo. Alguns edifícios parecem ter sido deixados à mercê dos elementos (oxidação do cobre, ferrugem) ou naturalmente integrados à natureza (muros altos, jardins suspensos); outros, ainda, parecem desafiar as leis básicas da geometria e da gravidade por meio de torsões. Superfícies lúcidas, irradiando a luz, dão a lugares ordinários uma aparência misteriosa; e símbolos antigos (pirâmide) voltam-se para culturas transitórias e para a infinitude do cosmo.

As negociações malsucedidas de Ader, Thorpe, Lynch e Herzog & de Meuron – a dupla relação do nem isto, nem aquilo – expõem uma tensão que não pode ser descrita nos termos do moderno



*Herzog & de Meuron, Elbe Philharmonie. Cortesia Herzog & de Meuron*

ou do pós-moderno, que deve ser concebida como metamoderna, expressa por meio de um neorromantismo.<sup>42</sup> Se esses artistas se voltam para o romântico, não é porque queiram simplesmente zombar dessa atitude (paródia) nem porque desejem chorar por ela (nostalgia). Em vez disso, voltam-se para o antes a fim de perceber um futuro que estava fora de alcance. O neorromantismo metamoderno não deveria ser compreendido como mera apropriação; deveria ser interpretado como resignificação: trata-se de resignificação do “lugar-comum com significado, do ordinário com mistério, do familiar com a distinção do não familiar, do finito com a aparência de infinito”. Ele

deveria ser interpretado, de fato, como escreveu Novalis, como a abertura de novas terras no lugar da velha terra.

### **CONCLUSÃO: METÁXIA ATÓPICA**

Poderia parecer anacrônico e fora de contexto conceituar o metamoderno no final de uma década em que praticamente todo filósofo, teórico da cultura ou crítico de arte já tentou equacionar o futuro do pós-moderno; e – se alguém, sentindo a necessidade de tentar ainda mais uma vez, apesar das múltiplas tentativas – a iniciativa poderia soar pretenciosa. É, portanto, irônico que nossas pesquisas sobre a discursividade por meio da qual

as tendências geopolíticas podem ser explicadas e a sensibilidade por meio da qual as artes se manifestam tenham nos conduzido precisamente para aquelas três preocupações: um deliberado estar fora do tempo, um intencional estar fora do lugar e a pretensão de que esses almejados atemporalidade e deslocamento sejam de fato possíveis, ainda que não sejam.

Se o moderno assim se manifesta, por meio de uma sintaxe utópica, e o pós-moderno por meio de uma paratopia distópica, o metamoderno, nos parece, se expõe por meio de uma atópica metáxia. O dicionário grego-inglês traduz *atopos* (*atopow*) como estranho, extraordinário e paradoxal, respectivamente. A maioria dos teóricos e críticos, no entanto, tem insistido neste significado literal: um lugar (*topos*) que é (um) não lugar. Poderíamos dizer então que *atopos* é ao mesmo tempo – uma impossibilidade – um lugar e um não lugar, um território sem limites, uma posição sem parâmetros. Já tentamos descrever metáxia como sendo simultaneamente aqui, lá e nem num ou noutro. Além disso, *taxis* significa ordenamento. Assim, se o moderno sugere um ordenamento temporal, e o pós-moderno implica um desordenamento espacial, o metamoderno deveria ser então compreendido como um espaço-tempo que é as duas coisas – não ordenado e desordenado. O metamodernismo desloca os parâmetros do presente em função de uma presença futura sem futuro; e desloca os limites de nosso lugar em função de um lugar surreal sem lugar. Porque, de fato, esse é o “destino” do homem e da mulher metamodernos: a busca de um horizonte para sempre fugitivo.

**Tradução** Milton Machado

**Fonte** *Journal of Aesthetics & Culture*, Vo. 2, 2010

## NOTAS

1 Obama, Barack. “Yes, we can change”, discurso na Assembleia Democrática, 28 jan. 2008.

2 Saltz, Jerry. Sincerity and irony hug it out. *New Yorker*, 27 maio 2010.

3 Os autores agradecem a Jos de Mul, Gry Rustad, Jonathan Bignell e nossos colegas de departamento seus inestimáveis comentários sobre versões anteriores deste ensaio.

4 Apesar de parecer que seríamos os primeiros a usar o termo metamodernismo para descrever a atual estrutura do sentimento, não somos os primeiros a usar o termo em si. Ele tem sido usado com alguma frequência em estudos literários, com o fim de descrever uma alternativa para o pós-modernismo, conforme observado em trabalhos de autores tão diversos como, entre outros, Blake e Guy Davenport. Gostaríamos, no entanto, de afirmar que nossa concepção do metamodernismo não é de modo algum alinhada às desses autores, nem delas deriva. Ela se relaciona com essas noções uma vez que também propõe uma negociação entre o moderno e o pós-moderno; mas a função, a estrutura e a natureza dessa negociação que propomos são integralmente nossas e, até onde podemos perceber, de nenhum modo relacionadas com percepções anteriores.

5 Para uma excelente consideração a respeito do debate sobre o “fim do pós-moderno”, ver Toth, Josh. *The passing of postmodernism: a spectroanalysis of the contemporary*. Albany: Suny Press, 2010.

6 Hutcheon, Linda. *The politics of postmodernism*. New York/London: Routledge, 2002: 165-166.

7 Id., *ibid.*: 181

- 8** Lipovetsky, Gilles. *Hypermodern times*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- 9** Kirby, Alan. *Digimodernism: how new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. New York/London: Continuum, 2009: 1.
- 10** Samuels, Robert. Auto-modernity after postmodernism: autonomy and automation in culture, technology, and education. In Mcpherson, Tara (Ed.). *Digital youth, innovation, and the unexpected*. Cambridge: The MIT Press, 2008: 219.
- 11** Ainda que deva ser lembrado aqui que Kirby toma o cuidado de indicar que contempla igualmente a temporalidade e a espacialidade.
- 12** Equivocadamente os autores identificam o crítico do jornal como Andrew. [NT].
- 13** Searle, Adrian. The richest and most generous Tate triennial yet. *The Guardian*, March 2, 2009. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/alter-modern-tate-triennial>.
- 14** Campbell-Johnston, Rachel. Altermodern: Tate Triennial 2009 at Tate Britain. *The Times*, March 2, 2009, T2: 20-21.
- 15** N. Bourriaud (Ed.). *Altermodern*. Tate Triennial 2009, London: Tate Publishing, 2009, 12.
- 16** Jencks, Charles. *The language of post-modern architecture*. London: Academy Editions, 1991; Lyotard, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984; Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991; Hassan, Ihab. *The postmodern turn: essays on postmodernism and culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987: 84-96.
- 17** Mul, Jos de. *Romantic desire in (post)modern art & philosophy*. Albany: State University of New York Press, 1999: 18-26.
- 18** Nossa visão da história, ou melhor, da periodização histórica, é influenciada pela descrição canônica, de Raymond Williams, dos dominantes, dos emergentes e dos residuais. Ver Williams, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1977: 121-128.
- 19** Considerem, por exemplo, a imediata diferenciação entre nós (os assim chamados ocidentais) e eles (assim chamados eixos do mal), o amplamente compartilhado sentido de urgência – notável na retórica de Bush e Blair, entre outros – de “defender os valores ocidentais”, o uso geral e aceito do esquema “o prêmio da democracia”, usado no planejamento da invasão do Iraque, o amplo suporte inicial de guerra no Afeganistão, etc. Isso não quer dizer que não tem havido críticas desses reflexos, mas apenas recentemente tais críticas têm sido mais amplamente levadas em conta, senão aceitas.
- 20** Fukuyama, Francis. *The end of history and the last man*. New York: New York Free Press, 1992: 3.
- 21** Peters, Curtis. *Kant's philosophy of hope*. New York: Peter Lang, 1993: 117. Grifos nossos.
- 22** Kant, Immanuel. Idea for a universal history from a cosmopolitan point of view. In: Kant, Immanuel. *On History*. Lewis. White Beck (ed.). Upper Saddle River: Prentice Hall, 2001: 11-12.
- 23** E. Voegelin. 'Equivalences of Experience and Symbolization in History'. Ed. E. Sandoz, vol. 12 of *The Collected Works of Eric Voegelin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989: 119-20.
- 24** Avramenko, Richard. Bedeviled by boredom: a Voegelinian reading of Dostoevsky's *Possessed*, *Humanitas*, 17, n. 1 & 2, 2004: 116.

- 25** Eshelman, Raoul. Performatism, or what comes after postmodernism: new architecture in Berlin. *Art-Margins*, April 2002. Disponível em: <http://www.artmargins.com/index.php/archive/322-performatism-or-what-comes-after-postmodernism-new-architecture-in-berlin>.
- 26** Eshelman, Raoul. *Performatism, or the end of postmodernism*. Aurora: Davies Group, 2008: 3.
- 27** Saltz, Jerry. Sincerity and irony hug it out. *New York Magazine*, May 27, 2010. Disponível em: <http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/>.
- 28** Bak. Press Statement Vectors of the Possible. August 2010. Disponível em: [http://www.bak-utrecht.nl/?click \[pressrelease\]](http://www.bak-utrecht.nl/?click [pressrelease]).
- 29** Galerie Tanja Wagner. Press Statement The Door Opens Inwards. September 2010. Disponível em: <http://www.tanjawagner.com>.
- 30** Heiser, Jorg (Ed.). *Romantic conceptualism*. Bielefeld: Kerber, 2008.
- 31** MacDowell, James. Notes on quirky. *Movie: A Journal of Film Criticism*, 1:1, 2010. Disponível em: [http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes\\_on\\_quirky](http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky). Pdf.
- 32** Novalis. *Fragmente und Studien*. (1797-1798). In: Schulz, Gerhard (Ed.). *Novalis Werke*. Munchen: C.H. Beck, 2001: 384-385. Tradução nossa.
- 33** Ainda que argumentemos que o idealismo negativo de Kant inspirou o romantismo alemão inicial, não é nossa intenção dizer que sejam idênticos ou mesmo comparáveis. Para Kant, a história e a natureza não têm um propósito, mas ele imagina que haja algum, de modo a que progridam. Para os primeiros românticos alemães, a natureza tem um propósito; que eles simplesmente jamais compreendem. Explicando essa diferença por meio da parábola do burro e da cenoura: o burro kantiano nunca consegue comer a cenoura que persegue porque a cenoura é virtual; o burro dos primeiros românticos nunca consegue comer a cenoura simplesmente porque ela, apesar de real, está excessivamente distante.
- 34** Lovejoy, Arthur. On the discrimination of romanticisms. *PMLA*, 39, n 2, June 1924.
- 35** Berlin, Isaiah. *The roots of romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2001: 18.
- 36** Id., *ibid.*: 101-105.
- 37** Schlegel, Friedrich von. *Atheneum Fragments*. In: Firchow, Peter (Ed.). *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975: 175.
- 38** Jos de Mul, *op. cit.*: 25.
- 39** Coulson, Amanda. Ragnar Kjartansson. *Frieze*, 102, October 2006. Disponível em: [http://www.frieze.com/issue/review/ragnar\\_kjartansson/](http://www.frieze.com/issue/review/ragnar_kjartansson/).
- 40** Gostaríamos de afirmar mais uma vez que não pretendemos dizer que o metamodernismo se manifesta exclusivamente por meio do neorromantismo. A arquitetura contemporânea, por exemplo, não tem sido muito associada ao romantismo. Além disso, o único crítico que associou as práticas arquitetônicas modernas mais recentes a um espírito romântico, Reed Kroloff, erroneamente reduziu aquele espírito romântico a algum tipo de confortadora sensualidade em tons pastéis. Poderia ser argumentado que essa falta de destinação seria explicável pela difícil associação da arquitetura ao romantismo. A arquitetura, afinal, é a arte do “permanente”; o romantismo é a atitude do transitório. Ou se poderia sugerir que a arquitetura, como a arte aplicada mais afetada pelas flutuações dos mercados industrial e financeiro e pelas mutantes prioridades das decisões políticas, simplesmente requer, mais do que outras artes, tempo, dinheiro

e intervenções políticas de modo a configurar-se. A falta de destinação, contudo, também poderia simplesmente indicar que a arquitetura metamoderna tem até então se expressado primariamente por meios de outras situações. Obviamente, o fato de que a arquitetura contemporânea não é mais pós-moderna é amplamente consensual. O fim do pós-moderno é mais claramente percebido pelo retorno do comprometimento. A crescente consciência da necessidade de projetos sustentáveis levou a uma reviravolta na atitude ética em relação ao meio ambiente construído. Telhados ajardinados e painéis solares têm sido largamente subvencionados, prédios com índices de carbono neutro e áreas ecologicamente planejadas são cada vez mais solicitados e, sim, mesmo cidades inteiramente verdes têm sido planejadas a partir do zero. Demandados por um mercado competitivo, cobrados por políticos exigentes e inspirados pelo *Zeitgeist* [espírito do tempo] em transformação, os arquitetos cada vez mais procuram soluções para um futuro urbano sustentável. Isso, porém, também se relaciona, e cada vez mais, e como pretendemos mostrar, com uma nova forma.

**41** Ourossoff, Nicolai. Olympic stadium with a design to remember. *The New York Times*. May 8, 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/08/05/sports/olympics/05nest.html>.

**42** Diversos críticos da Internet têm feito observações similares. Michiel Van Raaij of Eikongraphia (<http://eikongraphia.com/>) fez o seguinte comentário sobre a "erosão iconográfica" dos arranha-céus de Nova York: "Belos como uma celebração da natureza. Mas há também algo de apocalíptico e assustador em relação a sua decadência. E que me faz lembrar das paisagens sublimes da pintura romântica: belas, e no entanto horrivelmente desoladas e inabitáveis". E K. Long do Icon Eye (<http://www.iconeye.com/>) descreveu o Cotbuss' Castle, do mesmo modo:

"É possível fotografar esse edifício como se fosse uma extravagância clássica, na qual algum pintor romântico alemão tropeçou em alguma paisagem alemã idealizada. Schinkel ou Caspar David Friedrich entenderiam a referência."

**Timotheus Vermeulen** é professor de estudos culturais e teoria na Radboud University Nijmegen, na Holanda. Também está terminando seu PhD em filme e televisão na University of Reading, no Reino Unido. Escreveu sobre *inter* e *transmedialidade*, *espacialidade*, *estética contemporânea*, *cinema e televisão*, e sobre a obra de Rancière.

**Robin van den Akker** é doutorando no Departamento de Filosofia na Erasmus University, em Rotterdam, Holanda, e pesquisador do TNO Information-and Communication Technologies. Sua dissertação é sobre a *remediação do espaço urbano por meio de mídias móveis*. Escreveu sobre *vida cotidiana e espaço urbano*, *cultura digital* e *design contemporâneo*, e sobre a obra de Henri Lefebvre.

**Timotheus** e **Robin** também se dedicam a um projeto de pesquisa documentando tendências e caminhos em assuntos correntes e na estética contemporânea que, não podendo mais ser explicados nos termos do pós-moderno, deveriam ser conceituados como metamodernos. Como parte desse projeto, também coeditaram o blog *Notes on metamodernism* [Notas sobre o metamodernismo] (<http://mtmdrn.blogspot.com>).