



NOTAS SOBRE "NOTAS SOBRE METAMODERNISMO"

Rubén Oliva

Traducción de un artículo de los autores Timotheus Vermeulen y Robin van der Akker, publicado en *Journal of AESTHETICS & CULTURE* 2010



fotografía:
Noemí González

Los años posmodernos de la abundancia, el pastiche y la parataxis han terminado. De hecho, si hemos de creer a los muchos académicos, críticos y expertos cuyos libros y ensayos describen la decadencia y desaparición de lo posmoderno, esto lleva dándose por un largo período. Pero si estos comentaristas están de acuerdo en que la condición posmoderna ha sido abandonada, parecen

menos de acuerdo en cuanto a qué hacer con el estado en que ha sido abandonado. En este ensayo, vamos a delinear los contornos de este discurso observando la evolución reciente de la arquitectura, el arte y el cine. Vamos a llamar a este discurso, oscilando entre un entusiasmo moderno y una ironía posmoderna, *metamodernismo*. Argumentamos que la época metamoderna es más claramente (pero no

exclusivamente) expresada por el giro neoromántico en los últimos tiempos asociados a la arquitectura de Herzog & de Meuron, las instalaciones de Bas Jan Ader, los collages de David Thorpe, las pinturas de Kaye Donachie, y las películas de Michel Gondry.

¹ Vermeulen, T.; van der Akker, R. (2010) *Notes on metamodernism*. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, 2010 DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.

El ecosistema está gravemente perturbado, el sistema financiero está cada vez más incontrolable, y la estructura geopolítica ha comenzado recientemente a aparecer como algo tan inestable como desigual, algo que por otro lado siempre ha sido así. Los directores generales de las empresas y los políticos expresan su "deseo de cambio" en cada entrevista con un sincero "sí se puede" en cada sesión de fotos. Los planificadores y arquitectos reemplazan cada vez más sus planos por entornos con "greenprints ambientales". Y las nuevas generaciones de artistas abandonan cada vez más los preceptos estéticos de la deconstrucción, la *parataxis* y el *pastiche* en favor de otras nociones estéticas como las de la reconstrucción, el mito y la *metaxis*. Estas tendencias ya no se pueden explicar en términos de lo posmoderno. Expresan una (a menudo vigilada) esperanza y (a veces fingida) sinceridad que hacen alusión a otra estructura de sentimiento, dando a entender otro discurso. La historia, al parecer, se está moviendo rápidamente más allá de su propio fin, demasiado apresuradamente proclamado.

En este ensayo, vamos a delinear los contornos de esta estructura emergente de sentimiento. Primero vamos a discutir el debate sobre la supuesta desaparición de la posmodernidad y el aparente surgimiento de otra modernidad. Vamos a argumentar que esta modernidad se caracteriza por la oscilación entre un compromiso típicamente moderno y un desapego marcadamente posmoderno. Vamos a llamar a esta estructura de sentimiento metamodernismo. De acuerdo con el léxico Griego-Inglés el prefijo "meta" se refiere a nociones tales como "con", "entre" y "más allá" de algo. Usaremos estas connotaciones de "meta" de una manera similar, pero no indiscriminada. Para ello, sostenemos que el *metamodernismo* debe situarse epistemológicamente con la (post) modernidad, ontológicamente en medio de la (post) modernidad, e históricamente más allá de la (post) modernidad. Y, por último, vamos a echar un vistazo más de cerca a algunas tendencias que ejemplifican la sensibilidad dominante actual, en

particular, el giro romántico en la estética contemporánea.

Algunas observaciones, por último, de nuestro enfoque. Como el título del ensayo indica, tenemos la intención de que lo que sigue se interprete como una serie de observaciones relacionadas en lugar de una sola línea de pensamiento. Buscamos relacionar entre sí a una amplia variedad de corrientes y tendencias a través de temas de actualidad y la estética contemporánea que de otro modo resulta incomprendible (al menos por el legado vernáculo posmoderno), mediante la comprensión de los mismos en términos de una sensibilidad emergente que venimos a llamar metamodernismo. No buscamos imponer un sistema predeterminado de pensamiento en un rango bastante particular de prácticas culturales. Nuestra descripción e interpretación de la sensibilidad metamoderna es, por tanto, ensayística y no científica, rizomática en lugar de lineal, y en vez de cerrado de composición abierta. Debe leerse como una invitación para el debate en lugar de una consigna que se extiende de un dogma.

HISTORIA MÁS ALLÁ DE "el fin de la historia", ARTE MÁS ALLÁ DE "el fin del arte". . .

Los años posmodernos de la abundancia, el *pastiche* y *parataxis* han terminado. De hecho, si hemos de creer a los muchos académicos, críticos y expertos cuyos libros y ensayos describen la decadencia y desaparición de lo posmoderno, ha estado sucediendo por un buen tiempo. Algunos argumentan que lo posmoderno se ha puesto frente a un abrupto final por hechos relevantes como el cambio climático, las crisis financieras, los ataques terroristas y las revoluciones digitales. Otros encuentran que ha llegado a su fin más gradualmente por méritos de la evolución menos tangibles, como la apropiación de la crítica por el mercado y la integración de la diferencia en la cultura de masas. Y sin embargo, otros apuntan a modelos de políticas de identidad divergentes, que van desde el poscolonialismo global hasta la teoría *queer*. Como Linda Hutcheon propone en el epílogo a la segunda edición de *La Política de*

la parodia posmoderna: "Digamos que se acabó"².

Pero si estos comentaristas están de acuerdo en que la condición posmoderna ha sido abandonada, aparecen menos de acuerdo en cuanto a qué hacer con el estado en que ha sido abandonada. Por lo tanto, Hutcheon concluye su epílogo con una pregunta presionando una cuestión a la que ella misma todavía no sabe la respuesta:

El momento postmoderno ha pasado, incluso si sus estrategias discursivas y su crítica ideológica siguen viviendo en nuestra contemporaneidad del s. XXI (al igual que los de la modernidad). Categorías históricas literarias como el modernismo y el posmodernismo son, después de todo, sólo etiquetas heurísticas que creamos en nuestros intentos de trazar los cambios culturales y continuidades. El post-postmodernismo necesita un nuevo sello propio, y lego a la conclusión, por tanto, con este reto a los lectores para encontrar el nombre para el siglo XXI.

Algunos teóricos y críticos han tratado de responder a la pregunta de Hutcheon. Gilles Lipovetsky, por ejemplo, postula que la posmodernidad ha dado paso a la hipermodernidad. Según Lipovetsky, las prácticas culturales y las relaciones sociales de hoy se han convertido en tan intrínsecamente sin sentido (es decir, perteneciente al pasado o al futuro, en otro lugar, o lo que sea marco de referencia) que evocan un éxtasis hedonista y una angustia existencial. El filósofo Alan Kirby ha propuesto que el paradigma actual es el de digimodernismo y/o pseudomodernismo. El teórico cultural Robert Samuels ha sugerido además que nuestra época es la época del automodernismo. Y un gran número de críticos han simplemente adoptado el término post-postmodernismo, sintácticamente correcto, pero semánticamente sinsentido. La mayoría de estas concepciones del discurso contemporáneo se estructuran en torno a los avances tecnológicos. El digimodernismo de Kirby, por ejemplo, "debe su aparición y

preeminencia a la informatización de texto, lo que da una nueva forma de textualidad caracterizado en sus casos más puros por *onwardness* (progreso), *haphazardness* (azar), *evanescence* (evanescencia), y anonimato, la autoría social y múltiple". Y el automodernismo de Samuels presupone una correlación entre "la automatización tecnológica y la autonomía humana". Pero muchas de estas concepciones – y Lipovetsky, Kirby, y Samuels, por muy útiles que sean para la comprensión de los acontecimientos recientes, son ejemplares aquí – parecen radicalizar lo posmoderno en lugar de reestructurarlo. Recogen y deshacen lo que son efectivamente los excesos del capitalismo tardío, la democracia liberal, y las tecnologías de la información y la comunicación en lugar de las desviaciones de la condición posmoderna: lo cultural y de (inter) hibridez textual, lo casual, los consumidores de identidades (habilitadas), el hedonismo, y en general un enfoque en la espacialidad en lugar de la temporalidad.

La sugerencia de Nicolás Bourriaud, el altermodernismo, probablemente sea el concepto más conocido del último discurso. Sin embargo, también parece ser el menos comprendido. En respuesta a la exposición del mismo nombre que Bourriaud comisarió en la Tate Britain en 2009, Andrew Searle comentó en *The Guardian* que "El postmodernismo ha muerto... pero algo totalmente raro ha tomado su lugar". Del mismo modo, la crítica de arte de *The Times*, Rachel Campbell-Johnston, declaró que "El postmodernismo es tan del año pasado pero [que] su reemplazo... es un completo desastre". El ensayo que acompaña la exposición de Bourriaud invita a una reacción similar: el significado preciso de altermodernismo es tan escurridizo y evasivo como la estructura del argumento es clara. A nuestro entender, Bourriaud define en última instancia el altermodernismo como "la síntesis entre el modernismo y post-colonialismo". Según Bourriaud, esta síntesis se expresa, respectivamente, en la hetero-cronicidad y "archipelagraphy" (sobre el archipiélago), en "la percepción globalizada", así como en el nomadismo, y en un apoyo y / o afirmación de la

² Hutcheon, L. (1993) *La Política de la parodia posmoderna*. Traducción del inglés: Desiderio Navarro para revista Criterios. <http://www.criterios.es/>

alteridad tanto como en la exploración de otros lugares.

Muchas de las observaciones de Bourriaud parecen dar en el clavo. El mundo desarrollado se ha extendido - y todavía está en proceso de expansión - mucho más allá de las fronteras tradicionales de la llamada civilización occidental. Bourriaud sostiene que este desarrollo ha dado lugar a una heterocronía de sociedades globalizadas con diversos grados de modernidad y un archipiélago en todo el mundo sin un centro definido; temporalidades que se cruzan globalmente y geografías históricamente interrelacionados. En consecuencia, afirma con razón, nuestra modernidad actual no se puede caracterizar ya sea por el discurso moderno de la mirada universal del varón blanco occidental o su deconstrucción posmoderna a lo largo de las líneas heterogéneas de raza, género, clase y localidad. Sugiere que, en cambio, se ejemplifica por la percepción globalizada, el nomadismo cultural y la criollización. El altermodernista (artista) es un *homo viator*, liberado de (una obsesión con) sus orígenes, percibiendo de nuevo la libertad de viajar y explorar el panorama mundial y la "*terra incognita*" de la historia.

La concepción de Bourriaud de altermodernismo es a la vez sugerente y evasiva; es tan preciso en sus observaciones ya que es algo vago en su argumentación. Sin embargo su escritura puede ser provocativa, por lo tanto, también es problemática. Por ejemplo, la noción de una "perspectiva globalizada" es un poco difícil, ya que implica una multiplicidad y el alcance de una visión (desde el punto de vista simulacral) ni fenomenológicamente ni físicamente posible (nos parece más apropiado hablar de una "percepción glocalizada", en el que a priori se reconoce tanto la situación como la situacionalidad). Del mismo modo, su relato intrigante de un criollismo progresivo se opone al multiculturalismo retrospectivo de las obras con las que ilustra la idea. Y su descripción del viajero inquieto y el adicto a Internet como realizaciones de arte Altermoderno también parecen más bien anacrónicos. Por lo demás, de Saatchi (larga personificación de lo posmoderno, el arte que el capitalismo tardío hizo carne) ha manifestado su

alejamiento entre los *Young British Artists* hacia los artistas contemporáneos del Centro y el Lejano Oriente, siendo mucho más revelador - precisamente porque implica interés en una variedad de "percepciones glocalizadas."

El principal problema con la tesis de Bourriaud sin embargo, es que confunde epistemología y ontología. Bourriaud percibe que la forma y la función de las artes han cambiado, pero no parece entender cómo y por qué han cambiado. Para cerrar esta brecha crítica, simplemente asume (se podría llamar a esto la "solución tautológica") que la experiencia y la explicación son una y la misma. Para Bourriaud, *heterochronicity*, *archipelagraphy*, y el nomadismo no son meras expresiones de una estructura de sentimiento; se convierten en las estructuras de la sensación de sí mismos. Y, de hecho, es porque confunde una multiplicidad de formas para una pluralidad de estructuras, que su concepción de altermodernismo - como se expresa en la irregularidad de la exposición y la inconsistencia de su escritura - es desorganizada³, nunca se llega a ser totalmente comprensible que se deje convencer por sí mismo.

Bourriaud percibe, por ejemplo, siete tipos de fuegos artificiales, en siete clases de disfraces: uno es rojo, uno amarillo, uno azul, uno es circular, otro angular, y así sucesivamente. Pero no puede ver que todos ellos son producidos por la misma tensión: una oscilación entre metales, sulfuros y nitratos de potasio. Vamos a llamar a esta tensión, oscilando entre - y más allá de - los nitratos electropositivos de lo moderno y los metales electronegativos de lo posmoderno; lo metamoderno.

DESDE LO POSTMODERNO A LO METAMODERNO

¿Qué queremos decir cuando decimos que "lo" posmoderno ha sido abandonado por el metamodernismo? Se ha convertido en un lugar común para comenzar una discusión de lo posmoderno destacar que no existe una cosa tal como "lo" posmoderno. Después de todo, "lo" posmoderno no es más que el "eslogan" para

³ Nota de la traducción. En el original, "All over the shop". Expresión que significa desorden, estar por todas partes.

una multiplicidad de tendencias contradictorias, la "palabra de moda" para una pluralidad de sensibilidades incoherentes. De hecho, los heraldos iniciales de la posmodernidad, ampliamente considerados, como Charles Jencks, Jean-Francois Lyotard, Fredric Jameson, y Ihab Hassan, analizaron un fenómeno cultural diferente cada uno -, respectivamente, una transformación en nuestro paisaje material; una desconfianza y el consiguiente abandono de los metarrelatos; el surgimiento del capitalismo tardío, el desvanecimiento del historicismo, y la disminución que sufre; y un nuevo régimen en las artes. Sin embargo, lo que comparten son fenómenos distintos en una oposición a "lo" moderno - aludiendo a lo utópico, a el progreso (lineal), a las grandes narrativas, a la razón, al funcionalismo y el purismo formal, y así sucesivamente. Estas posiciones pueden ser más apropiadamente resumidas, tal vez, por la distinción de Jos de Mul entre la ironía posmoderna (que abarca el nihilismo, el sarcasmo y la desconfianza y la deconstrucción de las grandes narrativas, lo singular y la verdad) y el entusiasmo moderno (que abarca desde el utopismo a la incondicional creencia en la razón).

No queremos sugerir que todas las tendencias posmodernas han terminado. Pero sí creemos que muchas de ellas están tomando otra forma, y, más importante, una nueva *sens*, un nuevo sentido y dirección. Por un lado, las crisis financieras, las inestabilidades geopolíticas e incertidumbres climatológicas han necesitado una reforma del sistema económico ("*un nouveau monde, un nouveau capitalisme*", así como también la transición de una economía de cuello blanco a una de cuello verde⁴). Por otra parte, la desintegración del centro político tanto a nivel geopolítico (como consecuencia de la subida y la prominencia de las economías del Este) como a nivel nacional (debido al fracaso de la 'tercera vía', la polarización de las localidades, etnias, clases, y la influencia de la *blogosfera* de Internet) ha requerido una reestructuración del discurso político. Del mismo modo, la necesidad de una producción descentralizada de energía alternativa; una solución a la pérdida de tiempo, espacio y energía causada por las

aglomeraciones (sub) urbanas; y la búsqueda de un futuro urbano sostenible han exigido una transformación de nuestro paisaje material. Lo más significativo es quizá que la industria cultural ha respondido "en especie", abandonando cada vez más tácticas como el pastiche y la parataxis en favor de estrategias como el mito y la metaxis, cambiando la melancolía por esperanza, y el exhibicionismo por compromiso. Volveremos a estas estrategias con más detalle en breve.

Los directores generales y políticos, arquitectos y artistas por igual están formulando una nueva narrativa de anhelo político estructurada por y bajo la condición de una creencia ("sí se puede", existe un "cambio en el que podemos creer") que fue largamente reprimida, para una posibilidad (un "mejor "futuro"), que fue olvidada. En efecto, si, puesto de manera simplista, la perspectiva moderna del vis-a-vis del idealismo y los ideales podrían ser caracterizados como un contraste entre fanáticos y / o ingenuos, y la mentalidad posmoderna como apática y / o escéptica, la actitud de la generación actual - ya que es una actitud ligada a una generación - puede ser concebida como una especie de ingenuidad informada, un idealismo pragmático.

Queremos dejar absolutamente claro que esta nueva forma, significado y dirección no se derivan directamente de una especie de sentimiento post-11/9. El terrorismo global infunde dudas sobre la supuesta superioridad del neoliberalismo, poniendo en tela de juicio una reflexión acerca de los supuestos básicos de la economía, la política y la cultura de Occidente. El reflejo conservador de la "guerra contra el terrorismo" incluso podría ser tomado como símbolo de una reafirmación de los valores posmodernos. La triple "amenaza" de la crisis crediticia, un centro colapsado y el cambio climático tiene el efecto contrario, ya que infunde dudas, inspira a la reflexión, e incita a un movimiento hacia adelante de la posmodernidad al metamodernismo.

Así, la historia se está moviendo más allá de su propio fin largamente proclamado. Sin duda, la

⁴ Jones, V. (2008). *The Green Collar Economy: How One Solution Can Fix Our Two Biggest Problems*. New York: Harper One.

historia nunca terminó. Cuando los pensadores posmodernos declararon haber llegado a una conclusión se referían a una concepción muy particular de la historia - la de Hegel y su Idealismo 'positivo'. Algunos argumentaron que esta noción de la historia que progresa dialécticamente hacia algún *Telos* predeterminado había terminado porque la humanidad se había dado cuenta de que este *Telos* ya se había logrado (con la universalización de la democracia liberal occidental). Otros sugirieron que había llegado a término porque la gente llegó a la conclusión de que su propósito no podía ser cumplido - de hecho, este propósito no existe. El actual discurso, el metamoderno, también reconoce que el propósito de la historia nunca se cumplirá, ya que no existe. No obstante, fundamentalmente lleva hacia ella *como si* existiera. Inspirado por un *naïve* moderno pero informado por el escepticismo posmoderno, el discurso metamoderno se compromete conscientemente a una posibilidad imposible.

Si, epistemológicamente, lo moderno y lo posmoderno están vinculados al idealismo 'positivo' de Hegel, lo metamoderno hace suyo el idealismo 'negativo' de Kant. La filosofía de la historia de Kant después de todo también se puede resumir más apropiadamente como un pensar "como si". Como explica Curtis Peters, según Kant, "podemos ver la historia humana como si la humanidad tuviera una narración que describe la vida de su auto-movimiento hacia su potencial racional / social pleno... para ver la historia como si se tratara de la historia del desarrollo de la humanidad". De hecho, el propio Kant adopta el "como si" a la terminología cuando escribe "cada persona..., como si siguiera algún hilo conductor, va de forma natural hacia una meta desconocida". Es decir, la humanidad, un pueblo, no van realmente hacia un objetivo natural y desconocido, pero pretende que lo hacen para que el progreso sea políticamente moral. El metamodernismo se mueve por el mero hecho de moverse, lo intenta a pesar de su fracaso inevitable; busca siempre de una verdad que nunca espera encontrar. Si se nos perdona por la banalidad de la metáfora, el metamoderno voluntariamente adopta una especie de doble vínculo burro-zanahoria. Al igual que un burro que persigue una zanahoria y que nunca se las arregla para comer, porque la zanahoria está

siempre un poco más allá de su alcance. Pero, precisamente porque nunca se las arregla para comer la zanahoria, nunca termina su persecución, llegando a territorios que el burro moderno (habiendo comido su zanahoria en otro lugar) nunca encontró, entrando en los dominios políticos que el burro posmoderno (habiendo abandonado la persecución) jamás encontrará.

Ontológicamente, el metamodernismo oscila entre lo moderno y lo posmoderno. Oscila entre un entusiasmo moderno y unas notas sobre la ironía posmoderna, entre la esperanza y la melancolía, entre lo ingenuo y el saber interior, la empatía y la apatía, la unidad y la pluralidad, la totalidad y la fragmentación, la pureza y la ambigüedad. De hecho, haciéndose oscilar de aquí para allá o en ida y vuelta, el metamoderno negocia entre lo moderno y lo posmoderno. Uno debe tener cuidado de no pensar en esta oscilación como un equilibrio, sin embargo; más bien, se trata de un péndulo que oscila entre 2, 3, 5, 10, innumerables polos. Cada vez que el entusiasmo metamoderno balancea hacia el fanatismo, la gravedad tira de nuevo hacia la ironía; si su ironía se balancea hacia la apatía, la gravedad tira de nuevo hacia el entusiasmo. Tanto la epistemología metamoderna (como si) como su ontología (el medio) por lo tanto deben ser concebidas como un dinámico "ambos-ninguno". Son cada uno a la vez, moderno y postmoderno y ninguno de ellos. Esta dinámica puede quizás ser descrita más apropiadamente por la metáfora de la metaxis. Literalmente, la metaxis (*μεταξύ*) se traduce como "entre". Sin embargo, a través de Platón y más tarde el filósofo alemán Eric Voegelin, viene a ser asociado con la experiencia de la existencia y la conciencia. Voegelin describe metaxis de la siguiente manera:

La existencia tiene la estructura del intermedio, del μεταξύ platónico, y si algo es constante en la historia de la humanidad es el lenguaje de la tensión entre la vida y la muerte, la inmortalidad y la mortalidad, la perfección y la imperfección, el tiempo y la eternidad, entre el orden y el desorden, la verdad y la falsedad, el sentido y el

*sinsentido de la existencia; entre amor Dei y amor Sui, l'ame ouverte y l'ame close; ...*⁵

Para Voegelin por tanto, la metaxis propone la medida en que estamos a la vez aquí y allí y en ninguna parte. Como un crítico dice: la metaxis está "constituida por la tensión, más aún, por la incompatibilidad de la existencia de participación del hombre entre los procesos finitos, por un lado, y una realidad ilimitada, intracósmico o transmundana por otro". Ahora, el debate sobre el significado de metaxis es uno de los más antiguos y más intrigantes de la historia de la filosofía y se merece (y requiere) mucha más atención de lo que podemos ofrecer aquí. Por tanto, la cuenta que ofrecemos es inevitablemente reductora, los argumentos prestados de ella inexorablemente precipitados. Para nuestros propósitos, tenemos la intención de que el concepto no sea como una metáfora de una experiencia existencial que es general a la *condition humaine*, sino como una metáfora de una sensibilidad cultural que es particular de discurso metamoderno. El metamodernismo está constituido por la tensión, no, el doble vínculo, de un deseo moderna para *sens* y una duda posmoderna sobre el sentido de todo.

ESTRATEGIAS METAMODERNAS

Echemos un vistazo más de cerca a algunas de las tendencias en la estética contemporánea reciente para ilustrar lo que queremos decir con metamodernismo, y para demostrar el grado en que se ha llegado a dominar el imaginario cultural en los últimos años. Así como el modernismo y el posmodernismo se expresaron a través de una variedad de estrategias y estilos a menudo en competencia, el metamodernismo también se articula por medio de diversas prácticas. Una de las prácticas metamodernas más conmovedoras es lo que el teórico alemán Raoul Eshelman ha denominado "performatismo". Eshelman describe el performatismo como el auto-engaño intencionado de creer en - o identificarse con - algo, a pesar de sí mismo. Señala, por ejemplo, a un resurgimiento del teísmo en las artes, y la

reinención de la transparencia, la *kinesis* y inminencia en la arquitectura.

*Las obras Performatistas están configurados de tal manera que el lector o espectador en un primer momento no tiene más remedio que optar por una solución única y obligatoria a los problemas planteados en el trabajo a mano. El autor, en otras palabras, se impone una cierta solución en nosotros mediante dogmas, rituales, o algún otro medio de coacción. Esto tiene dos efectos inmediatos. El marco coercitivo nos separa, al menos temporalmente, a partir del contexto alrededor y nos obliga de nuevo a entrar en el trabajo. Una vez que estamos dentro, estamos hechos para identificar a una persona, hecho o situación de una manera que es plausible sólo dentro de los límites de la obra en su conjunto. De esta manera el performatismo llega a tener su pastel postmetafísico y a comérselo también. Por un lado, está prácticamente obligado a identificarse con algo inverosímil o increíble dentro del marco - a creer a pesar de sí mismo - pero por el otro, todavía se siente la fuerza coercitiva que causa esta identificación, e intelectualmente usted sigue siendo consciente de la particularidad de la argumentación en mano. El escepticismo metafísico y la ironía no se eliminan, pero se mantienen en jaque por el marco.*⁶

El crítico de arte estadounidense Jerry Saltz también ha observado el surgimiento de otro tipo de sensibilidad que oscila entre creencias, suposiciones y actitudes:

Estoy notando un nuevo enfoque en la creación artística de las últimas exposiciones en museos y galerías. Se parpadeaba en foco en el "Younger than Jesus" del New Museum del año pasado y se paseó a través de la Bial de Whitney, y estoy viendo florecer y fructificar en el

⁵ Voegelin, E, (1989) 'Equivalences of Experience and Symbolization in History', ed. E. Sandoz, vol. 12 of The Collected Works of Eric Voegelin (Louisiana State University Press, 1989), 11920.

⁶ Eshelman, R, (2008) *Performatism, or the End of Postmodernism* (Aurora: Davies Group, 2008), 3.

MoMA PS1 de Nueva York el espectáculo de un emerger del talento local. Es una actitud que dice, sé que el arte que estoy creando puede parecer una tontería, incluso estúpido, o que se podría haber hecho antes, pero eso no quiere decir que esto no es serio. A la vez auto-conscientes del arte, sin miedo, y sin vergüenza, estos jóvenes artistas no sólo ven la distinción entre sinceridad y desprendimiento como artificial; captan que pueden ser irónico y sincero al mismo tiempo, y están haciendo el arte en compuesto y complejo estado de la mente - lo que Emerson llama "majestad alienada".⁷

Saltz escribe exclusivamente sobre tendencias del arte (norte) americano, pero se pueden observar sentimientos similares en todo el continente europeo. Recientemente, el Instituto BAK establecido en los Países Bajos inició una exposición colectiva que se llamaba "Los vectores de la posible" ("Vectors of the Possible"). La exposición, curada por Simon Sheik;

examina la noción del horizonte en el arte y la política y explora las formas en que las obras de arte se puede decir que establecen ciertos horizontes de posibilidad e imposibilidad, cómo el arte participa en los imaginarios específicos, y cómo se pueden producir otros nuevos, lo que sugiere otras maneras de imaginar el mundo. Contado a la post-1989 el sentido de resignación, sugiere que en el campo del arte, es el horizonte - como un "significante vacío", un ideal a esforzarse hacia un vector de la posibilidad - que une y da dirección. Las obras de arte en esta exposición se pueden ver como vectores, contando posibilidad e imposibilidad de (des) medidas de igualdad, pero siempre detecta e indica formas de ver y de ser en el mundo.⁸

Y la tan alabada y prometedora galería Tanja Wagner presentó su exposición inaugural con unas palabras notablemente análogas:

Las obras [en pantalla] transmiten entusiasmo, así como ironía. Juegan con la esperanza y la melancolía, oscilan entre el conocimiento y la ingenuidad, la empatía y la apatía, la integridad y la fragmentación, la pureza y la ambigüedad... en busca de una verdad sin esperar encontrarla.⁹

Por otra parte, el crítico cultural Jörg Heiser ha percibido la aparición de lo que él llama "conceptualismo romántico". Heiser argumenta que el arte conceptual racional y calculado de Jeff Koons, Thomas Demand y Cindy Sherman se sustituye cada vez más con las abstracciones afectivas ya a menudo sentimentales de Tacita Dean, Didier Courbot y Mona Hatoum. Donde Demand reproduce los simulacros más concretos, Dean crea ilusiones afectivas que nunca pueden materializarse. Dónde Koons se obsesiona con lo obscuro, Courbot se ocupa de lo cada vez más obsoleto. Y mientras que Sherman critica la subjetividad, Hatoum celebra la heterogeneidad de fieltro de la identidad. Si lo posmoderno deconstruye, el conceptualismo romántico de Heiser se ocupa de la reconstrucción.

El crítico de cine James MacDowell, por último, ha señalado la aparición del denominado cine peculiar asociado a las películas de Michel Gondry y Wes Anderson. MacDowell describe lo peculiar como una tendencia reciente en el cine *Indie* que se caracteriza por el intento de restaurar, a la realidad cínica de los adultos, una ingenuidad infantil - en contraposición al posmoderno "cine inteligente" de la década de 1990, que se caracteriza por el sarcasmo y la indiferencia. Y, sin embargo otros han reconocido movimientos tan diversos como el Remodernismo, Re-constructivismo, *Renewalism*, la Nueva Sinceridad, La Nueva Generación *Weird*, *Stuckism*, *Freak Folk*, y así sucesivamente. La lista de las tendencias y movimientos superando, o en

⁷ Saltz, J. (2010) 'Sincerity and Irony Hug It Out', New York Magazine, May 27, 2010, <http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/>

⁸ BAK, 'Press Statement Vectors of the Possible' (August 2010), <http://www.bak-utrecht.nl/?click>

⁹ Galerie Tanja Wagner, 'Press Statement The Door Opens Inwards' (September 2010), <http://www.tanjawagner.com>

el intento de superar, lo posmoderno es *no exhaustiva*.

Sin duda, Nicolás Bourriaud argumentaría que esta multiplicidad de estrategias expresa una pluralidad de estructuras de sentimiento. Sin embargo, lo que tienen en común es una oscilación típica metamoderna, una negociación infructuosa, entre dos polos opuestos. En lo performatista se intenta desafiar las leyes cósmicas y las fuerzas de la naturaleza, para hacer lo transitorio permanente y lo permanente transitorio, que se expresa de forma dramática. En los esfuerzos conceptualista-románticos para presentar lo común con el misterio y lo familiar con el decoro de lo desconocido se expone menos espectacularmente, como la negociación infructuosa entre cultura y naturaleza. Pero estas Notas sobre metamodernismo establecidas para cumplir una misión o tarea que saben que nunca pueden, y nunca deben lograr: la unificación de dos polos opuestos.

NEOROMANTICISMO

El mundo debe ser re-idealizado. De esta manera se re-descubrirá su significado original. Idealizar no es más que una elevación cualitativa [Potenzierung]. En este proceso, el yo inferior se identifica con un mejor yo. [...] En la medida en que presento el lugar común con el significado, lo común con el misterio, la corriente del decoro con lo desconocido y de lo finito con la semblanza de lo infinito, eso es idealizar. (Novalis)¹⁰

Al momento de escribir, el metamodernismo parece encontrar su expresión más clara en una sensibilidad neorromántica emergente. Esto difícilmente puede ser llamado sorprendente. Para el idealismo negativo de Kant también se expresó con mayor éxito a principios del espíritu romántico alemán. Ahora, por supuesto, el romanticismo es un concepto notoriamente pluralista y ambiguo (y, en consecuencia malinterpretado con frecuencia). Arthur Lovejoy observó una vez que hay tantas diferentes, a menudo diversas definiciones del

concepto que podríamos más bien hablar de romanticismos. E Isaiah Berlin, uno de los críticos más expertos de nuestro tiempo de la cosmovisión romántica, observó que el romanticismo, en definitiva, es

la unidad y la multiplicidad. Es la fidelidad a lo particular... y también la misteriosa vaguedad tentadora del contorno. Es la belleza y la fealdad. Es el arte por el arte, y el arte como instrumento de salvación social. Es la fuerza y la debilidad, el individualismo y el colectivismo, la pureza y la corrupción, la revolución y reacción, la paz y la guerra, el amor de la vida y el amor de la muerte.

Sin embargo, en esencia, la actitud romántica puede definirse precisamente por su oscilación entre estos polos opuestos. El romanticismo va sobre el intento de convertir lo finito a lo infinito, sin dejar de reconocer que nunca puede ser realizado. Como Schlegel dijo, "que siempre debe ser cada vez más y nunca es perfecto". Por supuesto, también se trata específicamente sobre *Bildung*, acerca de la auto-realización, sobre *Zäis* e *Isis*, pero para nuestros propósitos, esta idea general de lo romántico oscila entre el intento y el fracaso, o como escribió Schlegel, entre "entusiasmo y ironía", o en palabras de de Mul, entre un "entusiasmo moderno y una ironía posmoderna", siendo suficiente. Es a partir de esta duda también que la inclinación romántica hacia lo trágico, lo sublime, y el tallo extraño se ven como categorías estéticas persistentes entre la proyección y la percepción, la forma y elano-forma, la coherencia y el caos, la corrupción y la inocencia.

Es algo sorprendente que parecemos estar entre los primeros académicos tratando de discernir en las artes contemporáneas una sensibilidad similar al romanticismo. Porque en las artes, el regreso de lo romántico, ya sea como estilo, filosofía o actitud, ha sido ampliamente profesado. En 2007 Jörg Heiser, co-editor de Frieze, comisarió una exposición en Viena y Nurnberg llamado

¹⁰ Novalis, (2001) '*Fragmente und Studien 1797-1798*', en Novalis Werke, ed. G. Schulz (Munchen: CH Beck, 2001), 384, 5. Nuestra traducción.



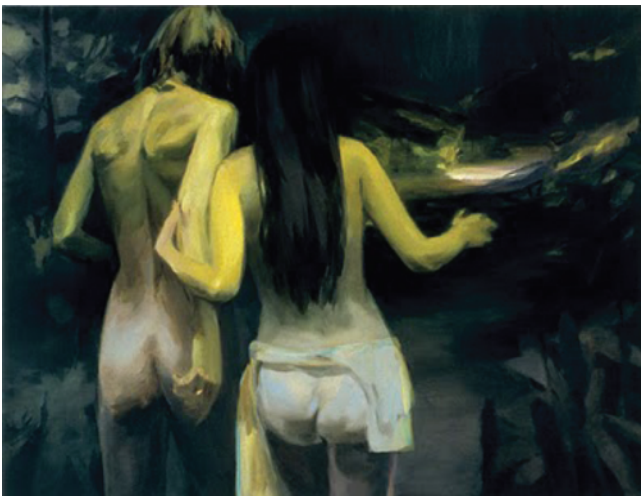
"Conceptualismo Romántico". Sólo dos años antes, el *Schirnhalde* en Frankfurt organizó "Mundos ideales: Nuevo Romanticismo en el arte contemporáneo". Además, la Tate Britain ha celebrado recientemente una retrospectiva de Peter Doig, mientras que el MOMA volvió a mirar la vida y obra de Bas Jan Ader. Y ni siquiera hemos mencionado la multitud de galerías que exponen pinturas a menudo figurativas y fotografías de crepúsculos y lunas llenas, paisajes urbanos etéreos y sublimes, sociedades secretas y sectas, hombres y mujeres distanciados, y los niños y niñas extraños. Parece ser que, después de todos esos años, la parodia y el pastiche de Jeff Koons, Jake y Dinos Chapman, y Damien Hirst, la deconstrucción irónica de Cindy Sherman y Sarah Lucas, y la destrucción nihilista de Paul McCarthy, están finalmente tan fuera de lugar como siempre fingieron estar - pero, en tiempos en que "todo vale", casi nunca fueron.

Esta sensibilidad romántica se ha expresado en una amplia variedad de formas de arte y una gran diversidad de estilos, a través de medios de comunicación y superficies. Ha sido visible en las negociaciones de Herzog y de Meuron entre lo permanente y lo temporal; en el interrogatorio de Bas Jan Ader a la razón por lo irracional; en Peter Doig y la reapropiación de la cultura a través de la naturaleza; y en la adaptación de la civilización por lo primitivo de Gregory Crewdson y de David Lynch. Se puede percibir en Olafur Eliasson, Glen Rübtsamen, Dan

Attoe y las obsesiones de Armin Boehm con lo etéreo como lugar común, en la fijación de Catherine Opie con lo sublime cotidiano. Se puede observar en Justine Kurland, Kaye Donachie, y la fascinación de David Thorpe con las sectas ficticias, o en Darren Almond y el interés de Charles Avery por *elsewheres* ficticios. Y uno puede ver en gran cantidad de obras de muchos artistas de nuevo el intento de llegar a un acuerdo con su inconsciencia (pensemos, por ejemplo, de los intentos a la vez grotescos y sentidos de Ragnar Kjartansson para (re) crear tanto sus "fantasías eróticas de la muerte, anhelo y la eternidad" y la *Weltschmerz* derivada de su incapacidad para hacerlo por completo, o de los intentos de Selja Kamezić para recuperar un pasado irrevocablemente irrecuperable o de Michel Gondry, Spike Jonze, y los intentos de Wes Anderson para reavivar la ingenuidad y la inocencia de su infancia. Lo que estas estrategias y estilos tienen en común con las otras es su uso de los tropos de la mística, el distanciamiento y la alienación para significar posibles alternativas; y su decisión consciente de intentar, a pesar de esas alternativas) insostenible.

De hecho, los intentos tanto de Ader para unir la vida y la muerte - y la razón y lo milagroso, y la autodeterminación y la fe - y los esfuerzos de Rübtsamen para unificar la cultura y la naturaleza podría haber tenido más "éxito" si hubieran empleado otros métodos y materiales. Ader podría haberse dotado a sí mismo con un mejor barco con el fin de navegar por los mares (En busca de lo milagroso, 1975); y podría haberse

entrenado a sí mismo mejor en el arte de trepar a los árboles con el fin de dejar de aferrarse a las ramas (Caída Rota, 1971). Del mismo modo, Rubsamen podría haber aplicado estrategias de simulación y / o técnicas de postproducción con el fin de hacer que los postes de electricidad y las farolas (Te he traído un amigo, 2007) se parecieran más a los árboles mágicos y arbustos etéreos a los que se supone que se asemejan. La razón de que estos artistas no hayan optado por el empleo de métodos y materiales más adecuados a su misión o tarea es que su intención no es cumplirla, sino tratar de cumplirla a pesar de su "unfulfillableness". El punto del viaje de Ader es precisamente que no podría regresar de él; de su escalada al árbol, precisamente, que no puede acabar sino en caída. Del mismo modo, el punto de la búsqueda de RübSamen también es exactamente lo que no puede cumplirse: la cultura y la naturaleza no pueden ser uno y el mismo, ni puede cualquiera de ellos jamás enteramente superar al otro.



Hay que tener cuidado, sin embargo, de no confundir esta tensión oscilante (un ambos-ninguno) con algún tipo de en medio posmoderno (un ninguno-ninguno). De hecho, tanto el metamodernismo como el giro posmoderno se dirigen al pluralismo, la ironía y la deconstrucción con el fin de contrarrestar un posible fanatismo modernista. Sin embargo, en el metamodernismo se utilizan el pluralismo y la ironía para contrarrestar la aspiración moderna, mientras que en la posmodernidad se emplean para cancelarla. Es decir, la ironía metamoderna está intrínsecamente ligado al deseo, mientras

que la ironía posmoderna está intrínsecamente ligada a la apatía. En consecuencia, la obra de arte metamoderna (o más bien, al menos como la obra de arte metamoderna hasta el momento se ha expresado por medio del neorromanticismo) vuelve a dirigir la pieza moderna llamando la atención sobre lo que no se puede presentar en su idioma, lo que no puede significar en sus propios términos (lo que se denomina lo sublime, lo siniestro, lo etéreo, lo misterioso, y así sucesivamente). La obra posmoderna deconstruye apuntando exactamente a lo que se presenta, al exponer precisamente lo que significa.

La diferencia entre la oscilación metamoderna que marca el arte contemporáneo y la intermediación posmoderno que significó la mayor parte del arte de los años 1990, 1980, 1970, y 1960 es tal vez más visible en la obra de aquellos artistas y arquitectos que se dedican a la vida cotidiana, el lugar común y lo mundano. Trabajos posmodernos, como las reconstrucciones de Rachel Whiteread, las instalaciones de Daniel Buren o los vídeos de Martha Rosler, deconstruyen nuestras suposiciones sobre nuestros espacios vividos. Las obras "románticas" metamodernas, tales como vistas de ciudad de Armin Boehm, los pequeños paisajes urbanos de Gregory Crewdson, y sí, los primeros planos de David Lynch de rituales suburbanos, redirigen - y, de hecho, aumentan - nuestras presuposiciones acerca de nuestro entorno construido.

Boehm pinta vistas aéreas de ciudades dormitorio a la vez encantadas y poseídas. Su pintura al óleo, tanto tentativa como figurativa, tanto atonal como intensamente colorida, con una oscuridad llena de luz, representa los lugares que son al mismo tiempo los lugares en los que vivimos y los que nunca hemos experimentado antes. Crewdson fotografía ciudades encantadas que reprimen, reniegan o subliman la naturaleza. En su obra de calles arboladas, de blancos jardines vallados, y la imagen de ventanas de casas son sitios para eventos naturales inexplicables, desde crepúsculos locales y personas paleando tierra en sus pasillos y la plantación de flores en sus salones, a los petirrojos recogiendo insectos enterrados en el jardín



bajo tierra. Y las películas de Lynch con demasiada frecuencia prosperan en momentos que son, a la vez, repulsivos y atractivos, más allá de nuestro alcance. A menudo tienden hacia lo siniestro, abundan en el animismo, en casas encantadas y personajes surrealistas. Una película como *Blue Velvet* (1995) no sólo nos convence de desconfiar de la razón. Persuade a que creamos que hay asuntos que la razón no puede explicar: una luz parpadeante, una relación sadomasoquista, un hombre con gafas de sol en la noche, un ciego que de alguna manera se puede ver, el comportamiento de los petirrojos, una oreja en la hierba, etc. La película presenta estos casos como apariciones inquietantes, tanto dentro de su textura como en su diégesis. Se tejen en él, a veces tramas divulgativas de la película lentamente, para luego interrumpir abruptamente el ritmo. Cada aparición significa un inexplicable (aunque, y es el punto, increíblemente fértil) cambio de tempo y tono; alternando de cómico a trágico, de lo romántico a lo horrible y viceversa; convirtiendo el lugar común en un sitio de ambigüedad, de misterio, y de falta de familiaridad, tanto para nosotros como para sus personajes.

En los estudios de arquitectura esta distinción entre una oscilación metamoderna y un en el medio posmoderno es aún más pronunciada - quizás especialmente porque un estilo metamoderno emergente todavía tiene que distinguirse del discurso posmoderno dominante, o quizás especialmente porque la arquitectura no puede sino ser concreta. Las obras de Herzog y De Meuron son ejemplares aquí. Sus diseños más recientes expresan una actitud metamoderna ya través de un estilo que sólo puede ser llamado neorromántico. Algunas descripciones breves son

suficientes aquí, para obtener una pista de su apariencia. El exterior del Museo De Young (San Francisco, 2005) está revestido de placas de cobre que poco a poco se vuelven verdes, como resultado de la oxidación; el interior del Walker Art Center (Minneapolis, 2005) tiene elementos tan naturales como candelabros de piedra y cristal; y la fachada de Caixa Forum (Madrid, 2008) parece ser en parte por la oxidación y en parte superada por la vegetación. Aunque los ejemplos anteriores son créditos o ampliaciones de los ya existentes, sus últimos diseños para nuevas estructuras enteras son aún más reveladores. La biblioteca de la Universidad Técnica de Brandenburgo (Cottbus, 2004) es un castillo gótico con una fachada translúcida sobrepuesta con letras blancas; el estadio nacional de China (Beijing, 2008) se parece a un "bosque oscuro y encantado" de cerca y a un nido de un pájaro gigante de lejos; el rascacielos residencial la calle Leonard (Nueva York, en construcción) es una reminiscencia de una roca erosionada; el Museo de Arte de Miami (Florida, en construcción) contiene babilónicos jardines colgantes; la Filarmónica del Elba (Hamburgo, en construcción) parece ser un iceberg gigante que llegó a la orilla; y el Proyecto Triángulo (París, en construcción) es una inmensa pirámide de cristal que no proyecta ninguna sombra mientras se cierne sobre la ciudad.

Estos edificios intentan negociar entre dichos polos opuestos como la cultura y la naturaleza, lo finito y lo infinito, lo común y lo etéreo, una estructura formal y una desestructuración formalista (a diferencia de la deconstrucción). Fundamentalmente, estos intentos no tienen éxito ya que los edificios no parecen equilibrar estos polos distintos o ver



como se oscila entre ellos. Fragilidad (nido de pájaro), desaparición (Iceberg), o perecimiento (roca erosionada) son fenómenos naturales que ponen en duda la solidez de las estructuras más o menos pensadas para la permanencia; mientras que una construcción mítica (como un castillo) desde los días antiguos parece ser resucitada o misteriosamente no afectada por el tiempo. Algunos edificios parecen estar ya sea a merced de los elementos (óxido de cobre) o perfectamente integrados con la naturaleza (paredes de maleza, jardines colgantes); sin embargo, otros parecen desafiar las leyes básicas de la geometría y la gravedad a través de sus torsiones. Superficies lúcidas, radiantes de luz, dan a los sitios ordinarios un aspecto más misterioso; mientras que los símbolos antiguos (Pirámide) apuntan hacia cultivos transitorios y la infinitud del cosmos. Ader, Thorpe, Lynch y las negociaciones infructuosas de Herzog & De Meuron - el doble vínculo de ambos / ninguno - exponen una tensión que no se puede describir en términos de lo moderno o posmoderno, sino que debe ser concebido como metamodernismo expresado por medio de una suerte de neorromanticismo. Si estos artistas miran hacia atrás en el romántico no es ni porque simplemente quieren reírse de él (la parodia), ni porque desean llorar por él (nostalgia). Miran hacia atrás para percibir de nuevo un futuro que se perdió de vista. El neorromanticismo metamoderno no debe limitarse a ser entendido como una re-apropiación; debe ser interpretado como re-significación: es la

re-significación de "el lugar común de significado, lo común con el misterio, la corriente del decoro de lo desconocido, y lo finito con la semblanza de lo infinito". De hecho, debe ser interpretado como *Novalis*, como la apertura de nuevas tierras *in situ* de las antiguas.

CONCLUSIONES: METAXIS ATÓPICA

La concepción del metamodernismo en el cierre de una década en la que casi todos los demás filósofos, teóricos culturales y críticos de arte han intentado conceptualizar las secuelas de lo posmoderno podría ser considerada anacrónica, fuera de lugar, y - si uno todavía se siente la necesidad de concebirlo de nuevo a pesar de la multiplicidad de los intentos que *a priori* se conceptualizan - pretencioso. Por tanto, es irónico que nuestras investigaciones sobre la discursividad por la cual las tendencias geopolíticas actuales pueden explicarse y la sensibilidad por el que las artes se expresan nos han llevado precisamente a estas tres preocupaciones: ser deliberada fuera de tiempo, siendo fuera de lugar intencionadamente, y la pretensión de que esa atemporalidad y desplazamiento deseados son realmente posibles, a pesar de que no lo son.

Si lo moderno por lo tanto se expresa a través de una sintaxis utópica y lo posmoderno se expresa por medio de un parataxis distópica, lo metamoderno, al parecer, se expone a través de un tema metaxis. El léxico griego / inglés traduce



átopos (ατοπος), respectivamente, como extraño, extraordinario y paradójico. Sin embargo, la mayoría de los teóricos y críticos han insistido en su significado literal: un lugar (topos) que no es (un) lugar. Podríamos decir por tanto que átopos es, increíblemente, a la vez un lugar y no un lugar, un territorio sin fronteras, una posición sin parámetros. Ya hemos descrito Metaxis como siendo a la vez aquí, allá y en ninguna parte. Además, la taxis (τάξις) significa el pedido. Por lo tanto, si lo moderno sugiere un orden temporal, y lo posmoderno implica un desorden espacial, entonces lo metamoderno debe entenderse como un espacio-tiempo que es a la vez - ni ordenado y desordenado. El metamodernismo desplaza los parámetros del presente con los de una presencia futura que no tiene futuro; y desplaza las fronteras de nuestro lugar con los de un territorio surrealista que es un no-lugar. Porque de hecho, ese es el "destino" de la mujer / hombre metamoderna / o: perseguir un horizonte que se aleja para siempre.

Imágenes del artículo:

Figure 1. *David Thorpe, Covenant of the East (2003). Mixed media collage. Courtesy Saatchi Gallery, Maureen Paley, and 303 gallery.*

Figure 2. *Kaye Donachie, Early Morning Hours of the Night (2003). Oil on Canvas. Courtesy Maureen Paley.*

Figure 3. *Glenn Rubsam, I've decided to say nothing (2006). Acrylic on linen, dyptich. Courtesy Robert Miller Gallery.*

Figure 4. *Gregory Crewdson, Untitled (2004). Photograph. Courtesy Luhring Augustine and White Cube.*

Figure 5. *Herzog & de Meuron, Elbe Philharmonie. Copyright Herzog & de Meuron.*