



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

MARCEL RONALDO MORELLI DE MEIRA

**MUSEUS CONTEMPORÂNEOS:
ARQUITETURA E ESTÉTICA NA PÓS-MODERNIDADE**

Londrina
2009

MARCEL RONALDO MORELLI DE MEIRA

**MUSEUS CONTEMPORÂNEOS:
ARQUITETURA E ESTÉTICA NA PÓS-MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Raimunda Brito Batista.

Londrina
2009

MARCEL RONALDO MORELLI DE MEIRA

**MUSEUS CONTEMPORÂNEOS:
ARQUITETURA E ESTÉTICA NA PÓS-MODERNIDADE**

BANCA EXAMINADORA

Raimunda de Brito Batista
Orientadora

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabrini

Profa. Dra. Luzia Helena Hermas de Oliveira

Londrina, 10 de Julho de 2009.

Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens - a arte, a religião, a filosofia, a idéia de natureza, até mesmo a política - retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. (Giorgio Agamben).

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. **Museus Contemporâneos**: arquitetura e estética na pós-modernidade. 2009. 99f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

RESUMO

A dissertação analisa a relação entre a reflexão desenvolvida pela teoria estética e a produção arquitetônica dos novos museus, correspondente ao período posterior às vanguardas internacionais. Faz um exame do esgotamento do Movimento Moderno na arquitetura, após a crise de sua função prospectiva. Efetua uma análise da crítica dirigida à arquitetura moderna pelo pós-modernismo e ainda realiza um estudo dos caminhos assumidos pelos museus na passagem do moderno ao contemporâneo. Por último, aponta para as principais mudanças ocorridas no campo da arquitetura e da estética dos museus, tendo como referência específica as tensões decorrentes da obra do arquiteto Rem Koolhaas.

Palavras-chave: Museus. Estética contemporânea. Arquitetura. Modernismo. Pós-modernismo.

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. **Museus Contemporâneos**: arquitetura e estética na pós-modernidade. 2009. 99f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

ABSTRACT

The dissertation analyses the relation between the reflection developed by the aesthetic theory and the architectural production of the new museums corresponding to the subsequent period of the international vanguards. It makes an examination of the extinguishing of the Modern Movement in the architecture, after the crisis of its prospective functions. It makes an analysis of the critics towards the modern architecture of the post-modernism and it still carries out a study of the ways assumed by the museums in the change from the modern to the contemporary. Finally, it points out the main changes occurred in the area of architecture and the aesthetic of the new museums, having as specific reference the tensions from the workmanship of the architect, Rem Koolhaas.

Keywords: Museums. Contemporary aesthetic. Architecture. Modernism. Post-modernism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Fachada na Strada Novissima. Arquiteto: Hans Hollein (1980)	30
Figura 2	– Desenho para o Teatro do Mundo. Arquiteto: Aldo Rossi (1980)	31
Figura 3	– Piazza d’Ialia. Arquiteto: Charles W. Moore (1976-1979)	31
Figura 4	– Instalação do artista Mario Merz. Documenta 7 (1982).....	32
Figura 5	– Marcel Duchamp. Boîte en Valise (1935-1941).....	39
Figura 6	– Museum of Modern Art (MoMA) (1939)	39
Figura 7	– Georges Pompidou Cultural Center. Arquitetos: Renzo Piano e Richard Rogers (1972-1977).....	45
Figura 8	– Le Grand Louvre. Musée du Louvre. Arquiteto: I. M. Pei & Partners (1986)	46
Figura 9	– Musée d’Orsay (Gallery). Arquitetos: R. Gardon, P. Colbac, J.-P. Philippe and Gae Aulenti (1983-1986).....	46
Figura 10	– Instituto do Mundo Árabe (IMA). Arquiteto: Ateliers Jean Nouvel (1981-1987)	47
Figura 11	– Guggenheim Museum. Arquitetos: Frank O. Gehry. (1991-1997)	47
Figura 12	– Museu de Arte Ocidental. Arquiteto: Le Corbusier (1959).....	54
Figura 13	– Sanskar Kendra Museum. Arquiteto: Le Corbusier (1957).....	54
Figura 14	– Neue Nationalgalerie. Arquiteto: Ludwig Mies van der Rohe (1968)	55
Figura 15	– Pavilhão Alemão na Feira Universal de Barcelona. Arquiteto: Ludwig Mies van der Rohe (1929)	55
Figura 16	– Museum of Modern Art, Kamakura. Arquiteto: Junzo Sakakura (1957-1959).....	56
Figura 17	– Museu de Arte de São Paulo (MASP) (1957-1968).....	56
Figura 18	– Pavilhão de Arte Japonesa no LACMA. Arquiteto: Bruce Goff (1982-1989).....	57
Figura 19	– The Sainsbury Wing of The National Gallery. Arquitetos: Venturi, Scott Brown and Associates (1985-1991)	58
Figura 20	– Ampliação do Museu do Prado. Arquiteto: Rafael Moneo (1996-2001)	59
Figura 21	– Ampliação do Museu Reina Sofia. Arquiteto: Ateliers Jean Nouvel (1999-2005)	59
Figura 22	– The Jewish Museum Berlim. Arquiteto: Studio Daneil Libeskind (1989-2001).....	60

Figura 23 – Zentrum Fur Kunst Und Medientechnologie. Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (1992).....	84
Figura 24 – Tate Modern. Arquietos: Office for Metropolitan Architecture (1994).....	85
Figura 25 – Museumpark. Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (1994).....	85
Figura 26 – Los Angeles County Museum of Art. Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (2001).....	86
Figura 27 – Hermitage Guggenheim. Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (2001).....	87
Figura 28 – Whitney Museum Extension. Arquitetos: Office for Metropolitan Arhitecture (2001).....	88
Figura 29 – Multi-media Building. Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (2004)	88
Figura 30 – Bryghusprojektet. Arquitetos: Office For Metropolitan Architecture (2008)	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A TEORIA ESTÉTICA E A CRÍTICA À MODERNIDADE	
ARQUITETÔNICA	14
2.1 JÜRGEN HABERMAS E O PROJETO DA MODERNIDADE.....	14
2.2 OTÍLIA ARANTES: O PONTO CEGO NO PROJETO MODERNO DE HABERMAS.....	18
2.3 ANDREAS HUYSSSEN: O PÓS-MODERNO TOMADO EM CHAVE POSITIVA.....	21
2.4 FREDRIC JAMESON E OS FIOS SOLTOS DEIXADOS PELA MODERNIDADE.....	23
3 OS MUSEUS DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO	33
3.1 DA MUSEOFOBIA DAS VANGUARDAS À MUSEOMANIA PÓS-MODERNA	33
3.2 DA PARIS DE MITTERRAND AO GUGGENHEIM DE BILBAO	40
3.3 DOS MUSEUS DE PLANTA LIVRE À CULTURA DOS ANEXOS.....	48
4 REM KOOLHAAS E OS LIMITES DO PÓS-MODERNISMO.....	61
5 CONCLUSÃO.....	90
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Em seu artigo chamado “*Le problème des musées*”, Paul Valéry¹ declarou não gostar muito de museus, pois mesmo que muitos deles possam ser admiráveis, ainda assim nunca são “deliciosos”. As idéias de classificação, conservação e de utilidade pública tem pouca relação com as “delícias”. Há, segundo o autor, uma “estranha desordem organizada” em que cada obra busca a primazia do olhar do observador, ocorrendo então uma fria confusão em meio a um tumulto de “criaturas congeladas”, onde cada uma exige a inexistência de todas as outras. Nesse sentido, o museu se coloca para Valéry como uma “casa de incoerências” (VALÉRY, 1993).

A crítica de Valéry é a de que no interior do museu o fruidor acabe entorpecido em meio a tantas riquezas, se referindo sobretudo ao excesso de obras no museu do Louvre. O problema, segundo ele, é que as obras se tornaram órfãs porque foram arrastadas de sua mãe arquitetura, o que significa que elas foram criadas para um contexto específico, até o momento em que são deslocadas para as “paredes frias” do museu. A idéia de museu se coloca então como um sistema de justapor produções que se devoram umas às outras.

A posição de Valéry situa-se do lado do artista, o fruidor ideal para ele é o *expert* ou especialista, que vai ao museu munido de um repertório de referências, no sentido de confirmar uma visão prévia que ele já tinha da obra, em outras palavras, é aquele que contempla as obras de arte. Valéry quer que cada obra seja tomada de *per si*, isoladamente, na medida em que nos museus as obras se invejam e disputam o olhar preferencial do observador. Desse modo, a obra só existe mediante a contemplação, pois ninguém conseguiria conceber estilos de pintura completamente inconciliáveis entre si. A própria fadiga no interior do museu faz com que as obras percam sua singularidade. A continuidade entre o museu e a rua se dá pelo olhar inebriado com que sai o observador do museu “na mesma vertigem da mistura cujo suplício infligimos à arte do passado” (VALÉRY, 1993).

A visão trágica de Valéry é também resignada, uma vez que o autor faz a crítica aos museus, porém não pretende que sejam abolidos. Segundo ele, os museus exercem uma atração constante sobre tudo o que fazem os homens: “Tudo acaba na parede ou na vitrina”. Ou, se pensarmos nos termos de Adorno, hoje o processo que faz com que toda obra

¹ Publicado originalmente no volume de ensaios *Pièces sur l'art*, em 1936.

de arte vá parar no museu é “irreversível”. Entretanto, há para Adorno² uma posição diametralmente oposta a de Valéry em relação ao museu, que foi assumida por Marcel Proust no contexto da obra “*Em busca do tempo perdido*”. Segundo Adorno, as reflexões de Proust não constituem apenas observações sobre o que está sendo narrado, mas se ligam por “associações subterrâneas, mergulhando, como a própria narrativa, em um grande *continuum* estético, o do monólogo interior” (ADORNO, 1998, p.176).

Para Adorno, a “transição associativa” de Proust em direção ao museu torna-se implícita no contexto do romance, em que Proust compara à estação de trem ao museu: “o quadro daquela estação de trem pintada por Claude Monet”. Proust busca no museu a mesma diversidade inebriante que ele encontra na vida, o que torna seu interesse voltado à fruição da “imediatez” do sensível, pois cada obra ativa a memória do observador, o que a torna inebriante. O fruidor para Proust é, portanto, não o erudito, mas sim o diletante, aquele que se satisfaz com a obra, em outras palavras, o amador.

Para Adorno, a genialidade de Proust consiste justamente em ter tomado tão tranquilamente a atitude do consumidor, como também daquele que se coloca diante da vida como espectador. Nessa perspectiva, o amador combina muito mais com o museu do que o especialista, ou seja, se pensarmos no atual contexto dos museus, o modelo que prevalece é o poustiano, no qual o observador projeta na obra suas próprias subjetividades. Assim, enquanto o aspecto caótico do museu escandaliza Valéry, o modelo de Proust “flana pela exposição” (ADORNO, 1998, p. 180).

Entretanto, a grande massa que acorre hoje aos novos museus não pode ser comparada ao fruidor proustiano com sua rica interioridade subjetiva, justamente porque há uma reificação da consciência através da cultura de consumo. O fruidor dos novos museus já se encontra mutilado, não havendo uma memória configurada nos termos de Proust. Com o consumo cultural nos novos museus, perde-se então essa relação de recolhimento do observador diante da obra do qual fala Adorno.

Nessas concepções dialéticas, Valéry enfatiza a objetividade da obra e Proust a subjetividade do fruidor, havendo nos dois casos uma relação entre o observador e obra, sendo que tanto as reflexões de Valéry quanto as de Proust compartilham o pressuposto da felicidade nas obras. Assim como Valéry fala das *délices*, Proust fala da alegria inebriante, a *joie enivrante*. Segundo Adorno, os dois autores não apenas produzem mas também refletem

² Escrito em 1953, publicado em *Die Neue Rundschau*, 1953, em memória de Hermann Von Grab.

acerca da obra de arte, estando completamente convictos do prazer que as obras manifestam aos que a vêem (ADORNO, 1998).

Desse modo, as posturas de Proust e Valéry se corrigem reciprocamente, já que não faz sentido se colocar nem a favor nem contra os museus, pois eles não são a causa da espetacularização da cultura, mas sim um dos sintomas da nova fase do capitalismo pós-industrial. O horror de Valéry em relação à orfandade das obras, não significa devolvê-las ao seu contexto original que, segundo Adorno, seria um segundo ato de violência e anacronismo. Seguindo os termos de Adorno, na indústria cultural distrair-se é estar de acordo com a realidade existente, não havendo nenhuma negatividade crítica da obra de arte. Para o autor, o maior responsável pelas transformações do museu é o modo de produção capitalista. Nesse sentido, Adorno recomenda a Valéry que leia Marx. Contudo, a pergunta que se coloca em Valéry é o que se vai fazer em um museu? Poderíamos então transpô-la para os novos museus, onde o observador torna-se inebriado pela cultura de consumo.

Segundo Otília Arantes, reina atualmente uma grande “animação” no domínio “tradicionalmente austero” dos museus. As longas filas que se formam na entrada dos novos museus nem sempre se devem ao amor pela arte, antes concentrado no acervo, mas às outras múltiplas atrações das quais a arquitetura ocupa um lugar de destaque. O contraponto imediato em relação ao qual se coloca a autora é a “experiência contraditória” do museu moderno, que segundo ela vai declinando e tornando-se uma “coisa remota” de um passado não tão distante. Os próprios museus vão sendo transformados na medida desse novo contingente de visitantes consumidores de uma arte que pretende estar cada vez mais na escala das massas. Assim, a abolição da distância estética entre o visitante e a obra de arte resolve-se num fetiche invertido: “a cultura do recolhimento administrada como um descartável” (ARANTES, 1995, p. 240).

A estetização dos museus está presente onde é mais evidentemente visível, ou seja, na própria arquitetura, que cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo; ela própria enquanto uma obra de arte. Sendo assim, atualmente não é mais apenas a obra de arte que o museu neutraliza, como argumentou Adorno, mas a própria multiplicidade da vida urbana. Segundo Arantes, é que os dilemas de Adorno giram em torno da idéia moderna de museu: “cenário absolutamente neutro, concebido para favorecer a contemplação da obra enquanto experiência individual” (ARANTES, 1995, p. 235).

A autora faz então referência à observação de Adorno de que o combate aos museus tem algo de “quixotesco”, não apenas porque o protesto “da cultura contra a barbárie” permanece sem sentido, mas também porque é ingênuo atribuir-lhes a responsabilidade de

algo do qual eles não passam de um dos sintomas, embora dos mais “eloqüentes”, e que constituem um dos principais temas a ser debatido no sentido de esclarecer o verdadeiro significado de nosso momento histórico, que muitos já passaram a chamar de uma “cultura de museus” (ARANTES, 1995, p. 245).

No primeiro capítulo, há o debate desenvolvido pela teoria estética acerca da crítica à modernidade a partir do pós-modernismo arquitetônico. Este capítulo terá como ponto de partida as reflexões de Jürgen Habermas em relação a sua idéia de continuidade do projeto da modernidade. A partir daí, será discutido o modo pelo qual essa posição foi problematizada pela estética contemporânea, tendo como referencial de análise a posterior crítica feita por Otilia Arantes em relação ao projeto moderno de Habermas. Em seguida, a intervenção realizada por Andreas Huyssen procura analisar a atual condição da pós-modernidade enquanto possibilidade de um potencial crítico mesmo na atual condição mercadológica da cultura. Por último, será incorporada a reflexão teórica de Fredric Jameson em relação ao debate do pós-moderno feita na arquitetura tendo como eixo principal a transformação da arte em imagem na pós-modernidade, e o problema de se é possível ao pós-moderno criar uma relação com o moderno como forma de mudança genuína.

No segundo capítulo, há uma problematização do museu levando em consideração determinadas características na passagem do moderno ao contemporâneo, ou se preferirmos da modernidade à pós-modernidade, apresentando como sintomático o percurso que vai da museofobia das vanguardas, que partia do pressuposto de ruptura com a tradição, à museomania pós-moderna, que significa o amor incondicional nos novos museus. A partir daí, será problematizada a passagem que vai dos museus construídos com planta livre, uma das características da arquitetura moderna; à cultura dos anexos dos novos museus construídos a partir de edifícios já existentes. Por fim, o percurso que vai dos museus construídos durante o governo de François Mitterrand, na França, tendo no Centro Georges Pompidou (Beaubourg) (1977) o principal paradigma dessa nova geração de museus de massa, ao Guggenheim de Bilbao (1997), construído pelo arquiteto Frank O. Gehry, que se coloca como o ponto mais alto desse processo de espetacularização dos museus na cultura contemporânea.

Por último, há uma análise específica acerca da obra arquitetônica de Rem Koolhaas, como também de projetos de museus desenvolvidos pelo seu escritório, o *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), a partir de uma relação com a reflexão teórica desenvolvida por Fredric Jameson em torno dos conceitos de “totalidade” e “inovação”, fundamentais na estética modernista, e que passam a ser vistos através da obra de Koolhaas. Neste capítulo pretende-se também apontar para as principais colocações teóricas feitas pelo

próprio Koolhaas em suas pesquisas. Nesse sentido, o trabalho estabelece uma abordagem conceitual em relação aos museus de Koolhaas, compreendendo-o como sintomático das tensões existentes entre modernismo e pós-modernismo, fundamentais para a compreensão da arquitetura e estética dos museus contemporâneos.

2 A TEORIA ESTÉTICA E A CRÍTICA À MODERNIDADE ARQUITETÔNICA

2.1 JÜRGEN HABERMAS E O PROJETO DA MODERNIDADE

Com o propósito de investigar a posição que ocupava a modernidade cultural em seu atual contexto, Jürgen Habermas realizou duas intervenções, a primeira em 1980, por ocasião da Bienal de Veneza: “*O Presente do Passado*”, ano em que pela primeira vez foram concedidos *stands* aos arquitetos para que estes expusessem ao lado de pintores e cineastas. Já a segunda, ocorrida no ano seguinte na conferência de abertura da exposição de Munique: “*A Outra Tradição*”, ocasião em que Habermas agradeceu ao Prêmio Adorno concedido a ele pela municipalidade de Frankfurt. De modo geral, o que caracterizou estas intervenções foi a procura de Habermas em explicar as causas que possibilitaram a eclosão e posterior crise da arquitetura moderna, como também quais desafios ela se propôs a responder frente à vida moderna.

Habermas considerou a repercussão dessa primeira Bienal de Arquitetura decepcionante, e identificou as obras ali expostas como um novo conservadorismo no qual os arquitetos são pertencentes a uma “vanguarda, cuja frente de combate se inverteu”, pois aboliram a tradição da modernidade cedendo lugar a um novo historicismo. No entanto, Adorno e sua obra fazem um contraste a essa posição. Assim, considera pertinente agradecer ao Prêmio Adorno investigando o atual papel ocupado pela modernidade na cena contemporânea, vislumbrando as vertentes da arquitetura que passavam a tomar o lugar do Movimento Moderno. Na Bienal de Veneza, há a idéia de uma “arquitetura-cenário” como sintomática do pós-moderno (HABERMAS, 1992a).

Para Habermas, ainda que com conteúdos distintos, a modernidade sempre se colocou como expressão de uma consciência que pretendeu compreender a si mesma como o resultado de uma transição em direção ao novo. Assim, apresenta-se como moderno “aquilo que proporciona expressão objetiva a uma atualidade do espírito do tempo que espontaneamente se renova. A assinatura de tais obras é o novo” (HABERMAS, 1992a, p.101).

Habermas considerou o termo “pós-modernidade” como o exemplo de expressão de um passado do qual se pretende tomar distância, ou seja, como uma experiência de descontinuidade em relação ao passado da própria modernidade. Assim, o pluralismo

estilístico, que inicialmente havia ocorrido no século XIX na *art nouveau* parisiense e que em seguida havia sido abolido pelos artistas e arquitetos modernos, tornou-se então novamente dominante no final do século XX. Esse historicismo é caracterizado como uma espécie de “neo-ecletismo” estilístico no qual a arquitetura volta-se para a apropriação de formas estilísticas livremente colhidas do passado.

No entanto, é a arquitetura moderna que, segundo o autor, irá invadir o século XX, se desenvolvendo inicialmente através do organicismo de um Frank Lloyd Wright, como do racionalismo de um Adolf Loos, para em seguida se lançar em “obras mais bem-sucedidas” como em Gropius, Mies van der Rohe, e Le Corbusier. Esta arquitetura “foi o primeiro e único estilo, desde os dias do classicismo, capaz de se impor deveras e até de impregnar o cotidiano”, apenas ela se originou do “espírito das vanguardas” (HABERMAS, 1992b, p. 115).

Habermas questionou até que ponto é pertinente a recomendação de se adotar a tradição moderna e de continuá-la criticamente, ao invés de seguir os estilos então dominantes: o “historicismo neo-eclético”, como em Hans Hollein e Robert Venturi; o da “arquitetura ultramoderna”, correspondente ao “desconstrucionismo” de Peter Eisenman ou de Michael Grave, que desconstroem o signo-sistema das vanguardas construtivas; e, por fim, o do “vitalismo simplificador” da arquitetura *naïve* ecológica, que corresponde ao regionalismo crítico. Estas tipologias foram utilizadas, segundo ele, para distinguir as três tendências fundamentais de oposição à “continuação autocrítica” da modernidade, e que causaram uma ruptura no estilo moderno, na medida em que desvincularam a linguagem formal vanguardista e seu fundamento funcionalista: “do ponto de vista programático, forma e função voltam a se separar” (HABERMAS, 1992b, p. 146).

Nesse processo, a disposição arbitrária sobre os estilos permitiu ao historicismo evadir-se na direção de um idealismo impotente, não pretendendo mais se opor, como fez a arquitetura moderna, à dinâmica do crescimento econômico das metrópoles contemporâneas, e também à miséria social das mesmas. A partir daí, Habermas reconhece que o caráter da modernidade estética envelheceu, pois ainda que retomado nos anos 60, acabou perdendo ressonância a partir da década de 70, de modo que a modernidade cultural produzisse por si mesma suas próprias “aporias”, sendo estas evocadas por experiências estéticas que, ou proclamavam a pós-modernidade, ou sugeriam um retorno à pré-modernidade, ou ainda rejeitavam radicalmente a modernidade.

Segundo o autor, para se compreender o impulso a partir do qual surgiu a arquitetura moderna, é necessário considerar que ao longo do século XIX a revolução

industrial e o decorrente processo de modernização social, colocaram a arquitetura e o planejamento urbano diante de uma nova condição, considerando serem três os desafios que se colocaram à arquitetura e ao planejamento urbano decorrente da revolução industrial, que são: “demanda qualitativamente nova de criação arquitetônica; novos materiais e novas técnicas de construção” e, finalmente, a “sujeição da construção aos novos imperativos funcionais e sobretudo econômicos” (HABERMAS, 1992b, p. 118).

Habermas considerou que embora o Movimento Moderno tenha respondido bem aos desafios colocados pelas carências qualitativamente novas, como também às novas possibilidades técnicas e construtivas de criação, o mesmo não ocorreu com sua resposta frente aos novos imperativos econômicos da administração planejada de mercado. O ponto de partida da arquitetura moderna torna-se assim paradoxal, pois ao mesmo tempo em que se colocou sempre como uma “arte ligada à fins”, ela também se subordinou ao processo de modernização capitalista, tornando-se sujeita, como todas as artes, aos “imperativos da autonomização radical”, assim como à delimitação de um “âmbito de experiência estética genuína”. No entanto, o autor considerou que as manifestações atuais de crise da arquitetura moderna foram decorrentes menos dela própria e mais do fato de que ela se deixou sobrecarregar voluntaria e indevidamente, surgindo então um ambiente favorável às manifestações das contracorrentes críticas ao modernismo.

Habermas acrescentou o fato de ter ocorrido um erro de interpretação do conceito de “funcionalismo”, pois o que se denomina como “funcionais” são os meios apropriados a um determinado fim, ou seja, “quando se pretende construir edificações conforme os fins dos usuários”. Entretanto, o autor observa que são chamadas também de “funcionais” as ações referentes aos imperativos econômicos. Assim, o que neste sentido tornou-se funcional do ponto de vista da economia e da administração do mercado acabou comprovando-se como nada funcional do ponto de vista do “mundo da vida”.

Nesse contexto, o retorno ao “ecletismo oitocentista” deveu-se, segundo ele, como no primeiro ecletismo, a “necessidades compensatórias” e, sem dúvida, à sua conformidade com o modelo de neoconservadorismo político, na medida em que redefinia como sendo “questões de estilo”, problemas que se localizavam em “outro plano”, e com os quais subtraía a “consciência pública” (HBERMAS, 1992b, p. 146).

Uma das principais defesas feitas por Habermas em relação ao projeto moderno é que somente as vanguardas conseguiram se estabelecer ao ponto de incorporar as “orientações de valor do dia-a-dia”, pois embora o conceito de modernidade faça referência mais especificamente ao desenvolvimento da arte européia, o que denomina como “projeto da

modernidade” só se concretiza à medida que esta deixa de se aplicar apenas ao domínio da arte e passa a incorporar também o mundo da vida.

Habermas defende na arquitetura moderna o que ele chama de “momento feliz da história”, pois por num determinado período se viveu a experiência da confluência das três esferas de valor: a “cognitivo-instrumental”, que diz respeito à verdade e cabe à ciência; a “prático-moral”, que cabe ao direito; e a “estético-expressiva”, que é a esfera do gosto e da autenticidade ou do belo, e que diz respeito a arte e a arquitetura.

No entanto, Habermas observou que na medida em que os problemas legados se dividiram entre pontos de vista específicos de verdade; de justiça; e de autenticidade do belo, podendo ser tratadas separadamente como questões de conhecimento; de justiça; e de gosto, ocorreu então um processo de autonomização entre as diferentes esferas em campos específicos de ação, fazendo surgir as legalidades próprias que se articulam na modernidade: ciência, moral e arte.

Nesse processo, cresceu a distância entre os “especialistas de cultura e o público em geral”, pois “aquilo que se refere à cultura, mediante elaboração e reflexão, não chega mais ao domínio da prática do dia-a-dia”. Dito de outro modo, isto significa que as orientações de valor propostas pela arquitetura pós-moderna passavam a não alcançar mais o domínio prático do cotidiano, ao contrário, com o processo de racionalização cultural, o mundo da vida acabou sendo desvalorizado em suas bases fundamentais, tornando-se assim ameaçado ao esgotamento.

É nesse sentido que Habermas intervém no debate, procurando fazer com que a arquitetura moderna reate a incorporação da vida por meio de uma continuação entre a experiência estética e a prática do dia-a-dia, tornando então possível a reconciliação das esferas formuladas inicialmente pelos filósofos do Iluminismo no século XVIII, que significava desenvolver em suas respectivas especificidades as “ciências objetivantes, os fundamentos universalistas da moral e do direito, e a arte autônoma”, ao mesmo tempo em que liberava seus potenciais cognitivos aproveitando-os para a prática cotidiana, ou seja, para uma “configuração racional das relações de vida”. Neste caso, a experiência estética “não renova apenas as interpretações das necessidades, à luz das quais percebemos o mundo; interfere, ao mesmo tempo, também nas explicações cognitivas e expectativas normativas” (1992a, p. 119). Dito de outro modo, a dimensão estética passaria a não mais se referir apenas aos problemas da arte e da arquitetura, mas também às explicações relativas ao conhecimento e a ética.

O projeto de modernidade para Habermas possui um caráter transcendental, pois pretende que essas esferas se racionalizem no “mundo da vida”. Esse é o problema que se coloca a partir da reflexão teórica do autor, o de como fazer que essas esferas se racionalizem no mundo da vida na atual condição da cultura. Desse modo, Habermas assumiu a tradição iluminista, mas assumiu também uma postura crítica diante dela, o que ele irá chamar de “crítica imanente” ao projeto moderno. Isto para se perguntar como reconduzir a arquitetura moderna ao seu fim emancipatório, sugerindo que antes devêssemos aprender com os erros que acompanharam a modernidade, ao invés de dar simplesmente como perdidas suas intenções e acenar ao moderno com um “gesto de despedida apreçada”.

2.2 OTÍLIA ARANTES: O PONTO CEGO NO PROJETO MODERNO DE HABERMAS

Para Otília Arantes, Habermas limitou-se em condenar as obras apresentadas na Bienal de Veneza sob o termo de um novo historicismo, fazendo a defesa do projeto da modernidade cultural, transformando-se então numa espécie de “ideólogo temporão” do Movimento Moderno. Isto porque a modernidade passou a se tornar cada vez mais ameaçada em decorrência da evidência de que as tendências artísticas, que antes se voltavam para a emancipação, acabaram convertendo sua autonomia em dependência das forças produtivas. Segundo a autora, a “crítica imanente” feita por Habermas ao projeto moderno significa que ele não confia mais no poder de negatividade da arte *in extremis* como Adorno.

Habermas não vê motivos para acreditar no total esgotamento do projeto moderno, pelo contrário, argumentou não ter sido a primeira vez que a arquitetura moderna era anunciada como morta e, no entanto ela ainda vive, rotulando todas as tendências alternativas de neoconservadoras, “concedendo quando muito a algumas variantes ditas contextualistas pelo menos a inspiração modernista”. Habermas de fato passava a limpo o Movimento Moderno, mas de tal modo que, procurando “dar continuidade crítica a uma tradição insubstituível, reatava a rigor velhos nós de uma história até hoje mal contada” (ARANTES, 1992, p. 9).

Na opinião de Arantes, a vanguarda se tornou hoje ao mesmo tempo “lição de história e letra morta”. O que significa, num certo sentido, que as vanguardas teriam se concentrado sobremaneira na reconciliação entre cultura e vida material, acabando por

restaurar para pior, o que imaginavam subverter. Nesse sentido, as esferas autônomas não gravitaram em harmonia como propôs Habermas, mas passaram a constituir o novo sistema de alienação no atual estágio do sistema capitalista (ARANTES, 1992, p. 36).

Na visão da autora, é inegável que a crise da arquitetura moderna possa ser vista como um dos sintomas mais evidentes da “modernidade cultural em pane”, considerando que a arquitetura como arte de massa redefiniu a experiência estética para o centro da vida social, transformando o usuário em especialista. A arquitetura dos novos museus é um dos exemplos mais evidentes de uma arte em escala de massa.

Os novos museus, segundo ela, se diferenciam ao promover diferentes funções que inviabilizam qualquer relação contemplativa com as obras de arte expostas e muito menos se colocam como lugares destinados à “recepção orientada para a prática viva”, como sugeriu Habermas em sua apologia ao projeto da modernidade.

É nesse sentido que a autora critica a visão de Habermas de que o Movimento Moderno se deixou voluntária e indevidamente se sobrecarregar, como também de que seria injusto tomá-lo como símbolo do colapso da modernidade. O que significa que ele não tira as devidas conseqüências do momento histórico em que se originou a própria utopia modernista, isto é, uma época em que se desenvolveram todas as “aporias” do progresso técnico, das quais a mais evidente foi sem dúvida a arquitetura moderna. Diante disso, a pergunta que se coloca é como procurar manter o projeto moderno ignorando o seu vínculo de origem com o capitalismo.

Arantes compreende que Habermas não nega a lógica desse campo de forças, tanto é que ele irá denunciar o desvio de rota da arquitetura moderna no ecletismo irresponsável dos arquitetos oitocentistas. Já no livro de 1961: “*Mudança estrutural da esfera pública*”, Habermas acrescentava que, devorada pelo consumo cultural do mundo administrado, há tempos que a vanguarda havia se transformado em seu oposto: “uma instituição a cargo de especialistas”. Entretanto, o que Habermas não considera é justamente a mudança de paradigma que desloca o eixo da projeção utópica modernista, fazendo com que as vanguardas passassem a não mais corresponder às condições históricas que as tornaram possíveis.

Para a autora, Habermas repassou a literatura crítica acerca da “civilização do simulacro” na qual a arquitetura como arte de massa acabou ocupando um lugar privilegiado na vida social, seria então querer demais que ele percebesse nesta “encenação publicitária da forma-mercadoria o arremate histórico da metrópole redesenhada pela utopia modernista” (ARANTES, 1992, p. 32).

Assim, a “funcionalidade estrita” é posta no sistema estético habermasiano em oposição ao funcional do ponto de vista sistêmico, na medida em que a própria arquitetura contemporânea desenvolveu-se na “forma-publicidade” do consumo de massa. Segundo Arantes, tornou-se impossível separar a primeira funcionalidade da segunda no atual processo de modernização capitalista. Conforme argumenta:

Diante da evidência cotidiana de que as forças produtivas perderam a inocência, transformando-se em forças destrutivas, assim como as mesmas tendências historicamente voltadas para a emancipação culminaram em sujeição redobrada, revertendo autonomia em dependência, racionalidade em irracionalidade, planejamento em desagregação e assim por diante [...], cresce em igual medida a convicção de que se apagaram as centelhas utópicas nas quais a modernidade baseara outrora a sua causa (ARANTES, 1992, p. 17).

Diante disso, Arantes considera que a questão principal desconsiderada por Habermas na hora de reatar o Movimento Moderno foi a de que as experiências estéticas desenvolvidas pelas vanguardas no início do século XX não conseguiram mais acesso “a uma prática cotidiana racionalizada unilateralmente”, o que significa portanto que a arte não interferia mais de um modo emancipador nas formas de vida reificadas pelo capitalismo, pelo contrário, ela passava a estimular estas mesmas tendências (ARANTES, 1992, p. 39).

Num sentido mais específico, Arantes considera que o projeto de arte total proposto pelas vanguardas sempre esteve ligado à idéia de uma síntese global que seria a própria cidade, quando não se nutre diretamente de sua formulação original, como no exemplo de Le Corbusier, que parte do propósito de reordenar a cidade através da organização do espaço habitado, vinculação congênita que segunda ela Habermas insiste em ignorar.

Portanto, Arantes concluiu que o diagnóstico de Habermas caminhou em direção contrária à modernidade cultural justamente pelo fato de desconsiderar seu caráter produtivista de origem. Para a autora, o Movimento Moderno se esgotou justamente porque cumpriu o seu objetivo, tornado possível pela própria evolução da racionalidade mesma com a qual se identificava em seu início. Assim, a dissolução das esferas de valor proposta pelo modelo habermasiano se tornou inviabilizada no momento em que começou a se desenvolver na sociedade a lógica da cultura de massa, o que tornou a arquitetura moderna não apenas crítica, mas também integradora do processo de modernização capitalista.

2.3 ANDREAS HUYSSSEN: O PÓS-MODERNO TOMADO EM CHAVE POSITIVA

Por outro lado, Andreas Huyssen, ao visitar a sétima edição da Documenta de Kassel³ no verão de 1982, na Alemanha Ocidental, considerou-a como a mais recente tendência expressa na trajetória do pós-modernismo, através de uma completa confusão de códigos: ela se colocava como “antimoderna e altamente eclética” ao mesmo tempo em que propunha um retorno à tradição do modernismo; ela se colocava como “antivanguarda” ao optar por desqualificar os pressupostos apresentados pela vanguarda, mas também fingia ser vanguarda na sua apresentação das tendências atuais, e num certo sentido, se colocava também como “anti-pós-moderna”, já que abandonava qualquer tipo de reflexão acerca do esgotamento do modernismo (HUYSSSEN, 1991, p. 19).

A Documenta 7 foi compreendida por Huyssen como um perfeito simulacro estético, representando uma forma de restauração pós-moderna em reação a um modernismo domesticado que passou a ganhar terreno a partir dos anos 50. Segundo o autor, a recente proliferação do tema nos meios de comunicação, ao mesmo em que colocou em evidência o debate sobre o pós-modernismo, acabou obscurecendo aspectos importantes diante da complexidade da questão.

Todavia, Huyssen acredita ter surgido na cultura uma evidente transformação nas formas de sensibilidade que tornaram o conjunto de posições do pós-moderno diferente do que marcava o período anterior. Torna-se então necessário verificar se esta nova transformação gerou novas formas estéticas nas mais diferentes artes, ou se ela apenas limitou-se em reciclar técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinserindo-as num contexto cultural modificado.

Segundo Huyssen, a noção de obra de arte crítica constitui a mais contundente reação contra o pós-modernismo, que passou a ser acusado da perda da postura crítica que caracterizou o modernismo. No entanto, o autor não vê razão para um total abandono do termo, ao contrário, considera que se o pós-moderno for debatido antes de tudo como uma condição histórica e não em termos apenas de estilo, torna-se então possível descobrir a real dimensão crítica existente no próprio pós-modernismo. Sendo assim, a tarefa que se coloca à experiência estética é a de uma redefinição das possibilidades críticas da obra

³ Exposição ocorrida na cidade de Kassel desde 1955. A 12ª Edição ocorreu em 2007.

de arte em termos pós-modernos, compreendendo o pós-moderno como relacional ao próprio moderno.

Para Huyssen, a questão fundamental é identificar até que ponto o modernismo e a vanguarda como formas de cultura de oposição, acabaram ligadas conceitual e praticamente ao processo de modernização capitalista, compreendendo que a “dimensão crítica do pós-modernismo reside precisamente em seu radical questionamento daquelas pressuposições que ligaram o modernismo e a vanguarda aos propósitos da modernização” (HUYSSSEN, 1991, p. 24).

Nesses termos, o autor compreende que em situações onde o pós-modernismo simplesmente desconsidera o modernismo, ele está cedendo às demandas do aparelho cultural para que se legitime como algo radicalmente novo, revivendo com isso os mesmos preconceitos enfrentados pelo modernismo em sua época. Ao contrário de Habermas, Huyssen considera que a cultura modernista colapsou em suas próprias contradições internas, sendo estas políticas e históricas, compreendendo o discurso do livro “*Aprendendo com Las Vegas*”, de Venturi, como um dos exemplos mais reveladores de ruptura do pós-modernismo com o dogma modernista proposto nos anos 40 e 50. Nesse momento o modernismo havia se convertido em cânone na academia, nos museus e nas galerias de arte.

O que pós-modernismo dos anos 60 procurou recapturar foi justamente a dimensão crítica que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais e que parecia não conseguir mais manter-se na contemporaneidade. No entanto, com os avanços culturais dos anos 70, verificou-se que a postura do vanguardismo se extinguiu rapidamente, podendo então se falar de uma “cultura genuinamente pós-moderna e pós-vanguardista”.

Contudo, Huyssen considera que devemos, na medida do possível, resgatar o potencial crítico e de oposição do pós-modernismo, explorando as possibilidades do pós-moderno de abrigar em si contradições produtivas. Nos termos do autor, se o pós-modernismo é realmente uma condição histórica e cultural, torna-se então necessário identificar as práticas e estratégias de oposição no interior do próprio pós-modernismo.

Huyssen critica a visão de Habermas no sentido de que ele identificou o pós-moderno com várias formas de conservadorismo, reforçando os estereótipos culturais esquerdistas ao invés de questioná-los. Isto, segundo ele, pelo fato da noção habermasiana de modernidade estar vinculada ao potencial emancipador da racionalidade comunicativa, que Habermas procura defender enquanto condição essencial para a realização da democracia política. É a partir dessas considerações que Habermas irá chegar à conclusão de que a arte

pós-moderna se encaixa com as formas de conservadorismo no campo da política (HUYSSSEN, 1991, p.52).

Para Huyssen, tudo indica que Habermas acabou se equivocando ao relacionar o pós-moderno com o neoconservadorismo, todavia, ele estava certo em insistir que o pós-modernismo não se configura apenas como uma questão de estilo, mas de política e cultura num sentido mais amplo. Huyssen compreende a situação atual como mais complexa nos termos da dicotomia anteriormente colocada por Habermas de moderno e pós-moderno. A sensibilidade pós-moderna contemporânea é diferente tanto do modernismo quanto das vanguardas justamente pelo fato de colocar a questão da tradição da conservação cultural como tema estético e político fundamental, operando segundo ele “num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte” (HUYSSSEN, 1991, p. 74).

O pós-modernismo tomado em sua devida complexidade não corre o risco de tornar o modernismo obsoleto, ao contrário, ele passa a lançar uma nova luz para a análise e compreensão do próprio modernismo, inclusive se apropriando muitas vezes de suas estratégias e técnicas para reincorporá-las em novos contextos culturais. Portanto, Huyssen irá concluir que a cultura pós-modernista que emergirá nesse novo cenário terá que ser um pós-modernismo de “resistência”, incluindo a resistência ao pós-modernismo de tipo “vale tudo”, considerando a resistência sempre específica em relação ao contexto cultural em que opera. Entretanto, ainda não se pode prescrever segundo ele como esta resistência se dará em formas de obras de arte de modo a satisfazer às novas condições políticas e estéticas, o que permanece em aberto tanto à experiência artística quanto ao debate teórico.

2.4 FREDRIC JAMESON E OS FIOS SOLTOS DEIXADOS PELA MODERNIDADE

Para Fredric Jameson é no âmbito da arquitetura que as transformações da produção estética tornaram-se mais evidentes do que nas outras artes, e seus problemas teóricos mais consistentemente abordados e debatidos. De modo mais decisivo, na arquitetura é que as posições pós-modernistas foram acompanhadas de uma crítica radical ao alto modernismo arquitetônico, à Frank Lloyd Wright e ao chamado Estilo Internacional, Le Corbusier, Mies van der Rohe, etc. Nestes casos, a crítica feita pelo pós-modernismo incluiu

uma reavaliação do próprio urbanismo e da instituição estética. Sendo assim, é do debate da arquitetura que Jameson retira sua concepção de pós-modernismo.

Jameson compreendeu como bastante lógico que o pós-modernismo tenha se apresentado na arquitetura através de uma espécie de “populismo estético”, como sugere o título do livro de Venturi: *“Aprendendo com Las Vegas”*. Todavia, considerou que por mais que se deseje desqualificar essa dimensão populista da estética pós-modernista, ela teve ao menos o mérito de encaminhar nossas atenções para uma característica fundamental do pós-modernismo em geral, isto é, o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa.

Essa é precisamente a razão pela qual o autor considera essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, entre muitos outros possíveis, mas como uma “dominante cultural”: uma concepção que dá margem à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes. Entre todas as artes, a arquitetura é a que está mais diretamente ligada ao econômico, o que pode ser demonstrado no surpreendente florescimento da nova arquitetura pós-moderna no patrocínio de empresas multinacionais, cuja expansão e desenvolvimento são contemporâneos aos da própria arquitetura.

Segundo Jameson, o que ocorreu é que a produção estética passou a ser integrada à produção de mercadorias de modo geral, e a urgência da economia em produzir novas séries de produtos fez com que ocorresse cada vez mais uma ênfase na inovação estética e no experimentalismo. Tais necessidades econômicas podem ser identificadas nos diversos tipos de apoio institucional disponíveis para a arte contemporânea, “de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio” (JAMESON, 1997, p. 30).

Entretanto, Jameson não considera que toda produção cultural contemporânea seja vista como pós-moderna no sentido amplo do termo, segundo ele, “o pós-moderno é o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural procuram encontrar seu caminho”. Desse modo, algumas reflexões sobre a missão da arte política no novo espaço mundial do capitalismo tardio ou multinacional se colocam como necessárias, pois uma das questões centrais do pós-modernismo se refere às suas possíveis dimensões políticas.

Essa nova situação determinou o que os historiadores da arquitetura passaram a chamar de historicismo, e que segundo ele significa a “canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas”. O recurso encontrado pela arquitetura para abordar o presente através de uma linguagem artística do passado foi

denominado por Jameson pelo termo de “pastiche”, que nada mais é do que a imitação de um estilo único, singular e idiossincrático, “é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta” (JAMESON, 1997, p. 44).

No contexto específico da arquitetura, enquanto o espaço mais clássico do alto modernismo procurava se diferenciar radicalmente do tecido urbano decaído e degradado no qual se inseria, e sua forma dependia de uma disjunção radical de seu contexto espacial, como nos altos pilotis de Le Corbusier, que serviam “como índices da separação do chão, e também preservando o caráter de *novum* do novo espaço”, ao contrário dos edifícios pós-modernos, que “celebram sua inserção no tecido heterogêneo da paisagem do corredor comercial”.

Nesse sentido, o historicismo dessas novas obras passou a renunciar à pretensão de diferença radical e inovação que caracterizou o alto modernismo arquitetônico. Assim, destituídas as pretensões de “transformação utópica protopolítica”, ocorreu que aquilo que havia sido anteriormente estigmatizado como cultura de massa no modernismo passou a se tornar fortemente admitido no circuito de um novo domínio cultural.

Jameson compreende a concepção de pós-modernismo como histórica e não simplesmente estilística, insistindo na distinção entre uma visão de pós-modernismo como um estilo, e uma visão que procura compreendê-lo como uma “dominante cultural do capitalismo tardio”, tornando-se então necessário rejeitar os julgamentos moralistas acerca do pós-modernismo, sendo estes julgamentos que vêm tanto da direita radical como da esquerda, e sugerindo que o pós-modernismo é inseparável da hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no capitalismo tardio, o que inclui uma modificação significativa de sua função social. Assim, o que se coloca como pós-moderno não é meramente uma ideologia cultural ou uma fantasia, mas sim uma realidade genuinamente histórica e sócio-econômica.

Segundo o autor, os debates acerca da arquitetura em que foram propostas as discussões inaugurais sobre o pós-modernismo como estilo, tiveram ao menos a vantagem de fixar a dimensão política dessas questões aparentemente estéticas, muito embora alguns críticos tivessem saudado a chegada do pós-modernismo através de uma perspectiva “antimodernista”. Jameson faz referência a Habermas como o responsável pela rearticulação do que resta da afirmação do valor supremo do moderno, e do repúdio da teoria e da prática do pós-modernismo. Conforme argumenta:

Para Habermas, no entanto, o vício central do pós-modernismo é sua função política reacionária, como expressa na tentativa generalizada de se desacreditar o impulso modernista que ele associa ao Iluminismo burguês e a seu espírito ainda universalizante e utópico. Como o próprio Adorno, Habermas busca resgatar e revalorizar o que ambos vêem como o poder essencialmente negativo, crítico e utópico das grandes expressões do alto modernismo (JAMESON, 1997, p. 83).

Jameson compreende que os grandes teóricos políticos devem ser historicamente compreendidos como pensadores da revolução burguesa. Entretanto, ocorreu que a revolução burguesa fracassou e o capitalismo industrial tomou seu lugar. O que significa segundo o autor que esses pensadores “procuraram inventar soluções políticas para o que eram na verdade problemas essencialmente econômicos”. É nesse sentido que Jameson faz referência à Habermas, ao dizer que a revolução burguesa tornou-se um “projeto inacabado”, pois “qualquer análise do mundo contemporâneo que leva em conta suas possibilidades dentro de uma estrutura global, deverá concluir que o projeto burguês permanecerá para sempre inacabado e que precisamos de outro” (JAMESON, 2001, p.100).

A maioria das posições políticas que se articulam no debate estético são, segundo Jameson, posições moralistas que buscam um julgamento final acerca do pós-modernismo, sendo estas avaliações negativas ou positivas do pós-modernismo, em que ou ele é estigmatizado como corrupto, ou saudado de forma afirmativa enquanto produção estética culturalmente saudável de inovação. No entanto, compreende que estamos inseridos na cultura do pós-modernismo de tal modo que se torna impossível efetuar tanto um repúdio simplista como uma celebração igualmente simplista acerca do problema, pois não é possível compreendê-lo devidamente como referente a todo um período histórico através de julgamentos morais globais.

Nessa perspectiva, Jameson observa que a arte política pós-moderna pode acabar não sendo apenas propriamente arte, mas sim “uma interminável conjectura a respeito de como, para começar, ela seria possível”. A partir daí, resulta que uma investigação coerente acerca do pós-modernismo acabará nos dizendo pouco sobre o pós-modernismo, mas muito a respeito do próprio modernismo, impedindo assim que se consolide tanto a postura celebratória quanto o gesto moralista finalizador (JAMESON, 1997, p. 89).

Desse modo, Jameson interroga até que ponto podemos ainda conferir alguma forma de originalidade histórica na construção espacial do pós-modernismo, na medida em que este renunciou a pretensão modernista de se produzir um espaço utópico

radicalmente novo, capaz de transformar o próprio mundo. É precisamente sobre a perspectiva de uma práxis utópica que devemos, segundo o autor, avaliar a questão da posição que ocupa as inovações do movimento moderno, como a “planta-livre” de Le Corbusier, que pode ser considerada como o “desafio à existência do cômodo tradicional”, produzindo uma forma nova de viver e de habitar como consequência ética e política, e também de uma mutação formal.

Segundo Jameson, há um elo constitutivo que liga a organização econômica da sociedade à produção estética da arte espacial, elo que a arquitetura experimenta de maneira mais “dramática” do que qualquer outra arte, e que Jameson liga ao pós-modernismo. Entretanto, o autor não vê razão para que em um ambiente de meros simulacros de propaganda e de imagens nós não pudéssemos buscar aguçar e renovar nossa percepção, interrogando então ser possível até pensar em outra função para a cultura nos dias de hoje? Essa questão nos dá a exata medida para se avaliar as pretensões do pós-modernismo contemporâneo em relação a uma genuína originalidade formal e espacial, podendo inclusive demonstrar as inaceitáveis influências modernistas ainda presentes na arte pós-moderna.

Sendo assim, a nova volta à problemática da modernidade e do moderno não deve ser compreendida como um ataque contra a pós-modernidade, já que ele próprio é pós-moderno, tendo o modernismo perdido seu poder de choque, uma vez que todo o sistema de produção e consumo de mercadorias passa a ser baseado nas antigas formas modernistas que antes se colocavam como “anti-sociais”.

Para Jameson, o que distingue o modernismo em geral não é seu fator externo de experimentação de novas formas, mas sim o sentimento de que a estética só pode ser realizada no momento em que ela é algo mais do que o simplesmente estética. Essa nova forma de estética filosófica, que se situa além do próprio sistema filosófico, “essa estética que se autocancela e se destrói”, pode ser identificada como concomitante ao movimento moderno, sendo portanto natural que com o fim dessa estética e do modernismo, “o antigo e inacabado projeto de uma estética filosófica propriamente dita e suas subdisciplinas deveria ressurgir” (JAMESON, 1997, p. 105).

Nesse novo estágio, a própria esfera da cultura se expandiu, coincidindo com a da sociedade de consumo, de modo que o cultural já não se limita às suas formas anteriores ou tradicionais, mas é consumida a cada momento da vida cotidiana. O espaço social tornou-se então completamente saturado da cultura da imagem. Esse fim do moderno também indicou o fim do estético ou da estética de modo geral, pois no momento em que a estética passa a abranger todas as dimensões, quando a esfera da cultura se expande a ponto

de “aculturar tudo”, a distinção tradicional e a “especificidade” da estética, ou mesmo da cultura, torna-se necessariamente obscurecida ou completamente perdida. Nesses termos, Jameson considera o modernismo como profundamente utópico no sentido de ter levado a sério “as premonições fatídicas de transformações iminentes e importantes do ser e do mundo”, experiências que irá denominar como “protopolíticas”.

Assim, o que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é “a supressão de tudo que esteja de fora da cultura comercial, a absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens”. Nesse processo, a imagem transforma-se então na própria mercadoria, sendo inútil esperar dela algum tipo de negação dessa mesma lógica, o que torna toda beleza “meretrícia” e todo apelo do “pseudo-esteticismo” contemporâneo uma “manobra ideológica”, mas nunca um recurso criativo.

É portanto nesse conjunto de problemas teóricos que Jameson percorre o problema da pós-modernidade, argumentando em relação ao processo ocorrido com a globalização da cultura contemporânea em que a transformação do cultural em econômico e do econômico em cultural é freqüentemente apontada como a característica fundamental do que se denomina como pós-modernidade. O que significa, segundo o autor, uma “desdiferenciação, de uma confluência entre os diferentes níveis do econômico, do cultural e do político, que caracteriza a pós-modernidade e que dota a globalização de sua estrutura fundamental” (JAMESON, 2001, p. 24).

Para Jameson, o modernismo aspira ao “sublime” em sua essência, que pode ser chamada também de “trans-estética”, na medida em que pretende atingir o absoluto. Em outras palavras, o modernismo acredita que para ser arte, a arte deve estar além da própria arte. A esse respeito, o autor argumenta que a teoria do fim da arte recolocada nos anos 60 indica justamente o fim do próprio modernismo estético, que é também o fim do “sublime” moderno, “a dissolução da vocação artística de atingir o absoluto”.

Logo, a função do sublime moderno foi então substituída pela teoria, que deixou espaço para a sobrevivência “da outra metade da arte”, isto é, o belo, que passou a invadir o domínio da arte e da cultura no momento mesmo em que a produção do moderno começou a se extinguir. Essa é, portanto, a outra face da pós-modernidade segundo Jameson, “o retorno do belo e do decorativo no lugar do antigo sublime moderno, o abandono da arte e da procura pelo absoluto e pela verdade e sua re-definição como uma fonte de puro prazer e gratificação” (JAMESON, 2001, p. 87).

Nesse contexto, os anos setenta pareceram ser a era da teoria, enquanto que os anos oitenta se mostraram como o momento de um consumo cultural extravagante, nos

quais tanto a teoria quanto o belo se colocaram como elementos constitutivos do “fim da arte” que foi o pós-modernismo. Desse modo, a arte nessa nova condição histórica parece “ter retrocedido àquele antigo papel culinário que ela possuía antes do domínio do sublime”. É por esse mesmo motivo que se pode enfatizar a imensa “aculturação geral da vida cotidiana e social” no pós-modernismo, tal aculturação se deu especialmente em formas espaciais e visuais através da mercantilização dessa mesma realidade.

Jameson considerou que a crescente difusão de trabalhos a respeito do pós-modernismo acabou inspirando uma renovação considerável das discussões acerca da modernidade. Trata-se de um problema um pouco diferente da alternativa que nos restava até agora, isto é, a possibilidade de retorno ao moderno após sua dissolução com a pós-modernidade. Assim, as frivolidades do pós-moderno oferecem um pastiche da própria modernidade e das teorias da modernidade.

Portanto, podemos concluir que o desafio que propõe Jameson é justamente o de produzir uma relação específica com o moderno que não signifique nem um “apelo nostálgico” e nem uma “denúncia edipiana” de suas insuficiências repressivas, constituindo uma missão complexa para nossa historicidade, e cujo êxito poderá nos ajudar a reobter algum senso de futuro, como também possibilidades de mudança genuína. Esse é o ponto, segundo autor, por onde devemos começar.



Figura 1 – Fachada na Strada Novíssima. Arquiteto: Hans Hollein. Bienal de Veneza: O Presente do Passado. Veneza, (1980).



Figura 2 – Desenho para o Teatro do Mundo. Arquiteto: Aldo Rossi. (1980).

Construído para o Carnaval de 1979 e incorporado à Bienal de Veneza em 1980.

Fonte: (ARANTES, 1992).



Figura 3 – Piazza d'Italia. Arquiteto: Charles W. Moore. New Orleans (USA), (1976-79).



Figura 4 – Instalação do artista Mario Merz na Documenta 7, em 1982.

Andreas Huyssen compara o ecletismo dos materiais usados por Merz como o ecletismo pós-moderno da arquitetura (HUYSSSEN, 1991).

3 OS MUSEUS NO PERCURSO DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO

3.1 DA MUSEOFOBIA DAS VANGUARDAS À MUSEOMANIA PÓS-MODERNA

Conforme observou Andreas Huyssen, o museu surgiu em sua forma moderna com a Revolução Francesa, a primeira a fazer do Louvre um museu. Nos últimos três séculos, o museu tornou-se um local institucional privilegiado para a “*querelle des anciens et des modernes*”. A partir de seus arquivos e coleções, ele contribuiu para definir a identidade da cultura ocidental “ao desenhar as fronteiras externas e internas calcadas na exclusão e na marginalização, assim como na codificação positiva”. Ao mesmo tempo, os artistas e intelectuais que defendiam a renovação da cultura atacaram o “peso morto” do passado, compreendendo o museu como um sintoma de “ossificação cultural”. Nesse sentido, a guerra contra os museus foi uma persistente busca da cultura modernista (HUYSSSEN, 1994, p. 35).

Huyssen argumentou que na passagem da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação importante: pela primeira vez na história das vanguardas, o museu passou de “bode expiatório a menina dos olhos” das instituições culturais. Essa transformação se tornou ainda mais evidente na feliz combinação entre a arquitetura pós-moderna e os novos edifícios de museus. O sucesso do museu pode então ser compreendido como sintomático da cultura ocidental dos anos 80, período em que muitos museus foram planejados e construídos a partir do discurso sobre o “fim de tudo” (HUYSSSEN, 1994, p. 35).

Nesse sentido, a “planejada obsolescência” da sociedade consumo encontrou seu contraponto mais fundamental na implacável “museomania”. Nesse processo, o papel do museu se deslocou de um local “conservador elitista” para dar lugar ao museu como cultura de massa, ou seja, como um espaço de “*mise-em-scène* espetaculares” e de “exuberância operística”. É por isso que não restam dúvidas para Huyssen de que uma nova sensibilidade relacionada aos museus ocupou espaços cada vez maiores na cultura e na experiência cotidiana. O museu transformou-se então num “paradigma-chave” das atividades culturais contemporâneas.

Por outro lado, os museus foram criados para serem instituições que colecionam e preservam tudo aquilo que foi lançado aos “estragos da modernização”, mas ao

se fazer isso, o passado torna-se inevitavelmente construído a partir de interesses presentes. Essa é a natureza dialética do museu, que serve tanto como uma “câmara mortuária do passado”, quanto como um lugar de “possíveis ressurreições”. No entanto, não importa para Huyssen o quanto o museu produza e afirme a “ordem simbólica”, pois sempre haverá uma “sobra” de significados que excedem o conjunto das “fronteiras ideológicas”, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória “contra-hegemônica” (HUYSSSEN, 1994, p.37).

Cabe aqui pontuar que o período das vanguardas é considerado extensivamente como o período que vai do final do século XIX, com o impressionismo francês, aos anos de 1960 e 1970, de acordo com as próprias convenções da historiografia da arte. Essa generalização não deve sacrificar a dialética existente no interior da própria modernidade, que se mostra no caráter afirmativo de alguns movimentos e negativo de outros. De um lado, apresentam-se as vanguardas positivas e afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial, como a Escola de Bauhaus e o construtivismo russo. De outro, as vanguardas negativas, como no caso do dadaísmo e do surrealismo, voltados para a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental (FABBRINI, 2006).

Essas vanguardas, ainda que de “sinais contrários”, partilhavam o mesmo objetivo de embaralhar arte e vida, no sentido da “estetização do real”, mesmo tendo assumido estratégias diferentes. Para as vanguardas construtivas, essa estetização da vida aconteceria com a democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, como no exemplo da Bauhaus, enquanto que para as vanguardas “destrutivas” resultaria da crítica à própria obra de arte como mercadoria. É preciso ainda caracterizar que essa modernidade artística foi dividida em duas fases: o período das “vanguardas heróicas” correspondente à primeira metade do século; e o período das “vanguardas tardias”, posteriores à Segunda Guerra Mundial. A passagem de uma fase à outra pode ser indicada na mudança do pólo difusor da arte e da cultura, da Europa Ocidental para os Estados Unidos (FABBRINI, 2006).

Considerando a divisão interna característica das vanguardas, podemos então perceber que a museofobia vanguardista se colocou como uma estratégia de combate a ser seguida pelas vanguardas mais radicais, que buscavam uma crítica implacável ao processo de institucionalização da arte no circuito dos museus e galerias. Essa estratégia pode ser vista em uma das passagens do Manifesto de Fundação do Futurismo, publicado em 1909, no *Le Figaro*, por Filippo Marinetti: “Destruiremos todos os museus e bibliotecas, e academias de todos os tipos; combateremos o moralismo, o feminismo, e todo vil oportunismo e utilitarismo” (*apud* BANHAM, 2003, p. 162).

Outro exemplo na direção da “museofobia” das vanguardas, foi a posição assumida por Marcel Duchamp, que chegou a uma radical problematização do espaço de exposição e da organização do museu, criando em 1941 o museu portátil, ou *Boîte en valise*, uma pequena maleta constituída de miniaturas realizadas pelo artista de suas próprias obras, como seu *Grand Verre*, e suas intervenções realizadas contra o espaço expositivo nas mostras do Surrealismo, em 1938 e 1942. A posição de Duchamp consiste em assumir para o si o papel do museu, colecionando e expondo suas próprias obras. Podemos então perceber claramente em sua obra a posição vanguardista de “estetização do real” que busca embaralhar arte e vida, assumindo como estratégia a poetização do gesto para efetuar uma crítica radical ao museu enquanto instituição norteadora da produção de arte moderna na primeira metade do século XX.

O conflito ocorrido entre as vanguardas e o museu foi tão grande, ao ponto de o historiador da arquitetura Josep Montaner constatar que nos primeiros anos do século XX, os arquitetos de vanguardas quase não projetaram nem construíram museus. No Manifesto Futurista, de 1909, Marinetti chamava os museus e bibliotecas de “cemitérios” e exigia que fossem destruídos; Jean Cocteau qualificou o Louvre como “depósito de cadáveres”. Nesse sentido, as críticas dirigidas ao museu como instituição caminhavam no sentido de que o museu deveria desaparecer ou transforma-se completamente (MONTANER, 2003, p.9).

Para Montaner, este vazio causado pela busca por novos espaços de exposição para a arte de vanguarda começou a ser superado com obras como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), que foi fundado em 1929, mas construído em nova sede, com arquitetura moderna, apenas em 1939. O primeiro edifício de desenho novo, uma caixa vertical geminada, projetada pelos arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone que, no registro de Montaner, foi o primeiro exemplo de museu vertical, como também o primeiro museu dedicado à arte moderna e construído com arquitetura moderna. Inaugurado em 1929 sob a direção de Alfred Barr, o MoMA foi o primeiro museu a introduzir em suas coleções fotografia, cinema, arquitetura, e desenho industrial (MONTANER, 2003, p.40).

De volta ao raciocínio de Huyssen, para o qual o debate sobre as vanguardas se coloca como diretamente ligado ao debate sobre o museu, e ambos estão no centro do que denominamos como pós-moderno. A museofobia das vanguardas começou na exigência do fim do passado através da destruição “semiológica” de todas as formas de representação da tradição, como também na defesa de um futuro totalmente diferente. Nesse sentido, o museu só podia ser visto de forma negativa pela “cultura de manifestos”. Segundo o autor, numa

época em que se acreditava numa sociedade transformada e em um modo de vida completamente novo, não podia se esperar que o museu fosse tomado com algum valor.

Huysen considera que a museofobia das vanguardas apenas torna-se compreensível no momento em que descobrimos a posição que o discurso sobre os museus ocupou no cenário das transformações radicais ocorridas durante o período das vanguardas, especialmente na Rússia durante a revolução bolchevique, e na Alemanha após a Segunda Guerra. No entanto, acredita que ainda existem espaços para críticas institucionais em relação ao museu, mas elas devem ser específicas ao invés de globais como as críticas feitas pelas vanguardas. Nesse sentido, devemos sair das velhas críticas que se dirigem ao museu, até mesmo porque hoje o foco é muito diferente do ataque assumido pelas vanguardas. Antes o museu era considerado como “bastião” da alta cultura, enquanto que agora surge como o “mandachuva” da indústria cultural (HUYSSSEN, 1994, p. 39).

Segundo Huysen, o fato dos artistas surrealistas e de outros movimentos de vanguarda, que efetuaram uma crítica radical ao museu, terem acabado expostos e colecionados nos museus, significa que nada escapa à lógica da musealização no mundo moderno. Entretanto, Huysen não vê motivos para se compreender isso como uma falha ou algum tipo de defeito por parte dos museus. Essas mudanças se abrem para posteriores investigações sobre até que ponto a musealização do projeto da vanguarda atravessou as fronteiras entre a arte e a vida e contribuiu para “derrubar os muros do museu, democratizando-o ao ponto de torná-lo mais acessível” (HUYSSSEN, 1994, p.41).

De modo paradoxal, o destino das vanguardas tornou-se ligado às transformações do museu contemporâneo. O enfraquecimento da experiência vanguardista como prática artística dominante desde a década de 70 acabou contribuindo para o crescimento de uma “nebulosidade” na fronteira entre o museu e os projetos de exposição, que passaram então a caracterizar o novo cenário dos museus. Num sentido mais específico, significa que os novos museus estão explorando o “negócio das exposições temporárias”. Huysen colocou que Adorno foi precavido quando observou que o processo que leva toda a obra de arte até ao museu é irreversível, entretanto, considerou que Adorno dificilmente teria previsto a exata dimensão das mudanças institucionais ocorridas com o museu nas décadas de 70 e 80, e tampouco poderia esperar que a vitória do museu sobre a vanguarda teria se revelado no final como a vitória da vanguarda sobre o museu, ainda que de uma forma não almejada pela vanguarda.

Segundo Huysen, o grande sucesso do museu como cultura de massa não deve ser confundido com as reivindicações feitas nos anos 60 pela democratização da cultura,

concluindo que o fato de o espetáculo e o entretenimento servirem como novas formas de esclarecimento e experiência estética já não significa mais nenhuma novidade. O que se torna mais difícil definir é o próprio conceito de “estética” e de “experiência”, numa época em que ambos os termos se tornaram vítimas da anti-estética e do deslumbramento da simulação. Entretanto, para Huyssen as grandes atrações apresentadas pelas mostras espetaculares, mesmo que sejam de “múmias egípcias”, devem ser devidamente explicadas e não simplesmente descartadas.

Nesse sentido, o autor considera que no atual cenário cultural a antiga idéia de museu como “templo das musas” passou a ceder lugar à um espaço híbrido, “em algum lugar entre a diversão pública e uma loja de departamentos”, sugerindo recordarmos que o museu é antes um efeito direto do processo de modernização, e não um acontecimento à sua margem. É justamente a perda do sentido de tradição, recombinação com um profundo desejo pela reconstrução, que delineiam a origem do museu moderno. Huyssen chama atenção para o fato das estratégias de colecionar terem invadido a dimensão da estética na contemporaneidade, o que aponta para um fenômeno cultural extremamente amplo, denominado pelo termo de “musealização”.

Os novos museus surgiram nessa nova perspectiva em que as exposições passaram a corresponder a uma mudança no perfil dos frequentadores, que procuraram cada vez mais experiências ligadas aos megaeventos e aos espetáculos de grande sucesso, ao invés da “apropriação meticulosa” do conhecimento cultural. Nessa perspectiva, levanta-se então a questão de como explicar o sucesso do museu justamente em uma época em que se apontou a perda do sentido da história e uma “amnésia” generalizada.

Huyssen considera que hoje em dia os museus parecem preencher uma necessidade mais vinculada às condições modernas, justamente porque são eles que permitem aos modernos negociar e articular uma relação com o passado. Dessa forma, o museu coloca-se como um “espaço e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade” (HUYSSSEN, 1996, p.226).

Diante dessa perspectiva, a pergunta chave é se a cultura de espetáculos dos novos museus preencherá tais funções, ou se o proliferado debate sobre a liquidação do sentido da história, e a celebração do pós-moderno da superficialidade contra a profundidade, retiraram do museu sua “aura específica de temporalidade”. Huyssen considera que a crítica tradicional que se direcionou aos museus em suas variações pós-modernas, se mostrou um tanto quanto indefesa numa época em que muitos museus passaram a ser criados e que nunca as pessoas procuraram tanto as exposições. Assim, a morte dos museus anunciada tão

valentemente nos anos 60 não se concluiu. No entanto, isso não seria suficiente para explicar a eclosão dos museus ocorrida durante os anos 80, do mesmo modo que as escaladas em massa ao museu não podem ser explicadas nos termos dos movimentos de democratização cultural dos anos 60.

Nesse contexto, Huyssen considera que não é suficiente criticar as exposições de arte como espetáculo para as massas, pois considera que a crítica mercadológica por si só está longe de produzir os devidos critérios estéticos para avaliar a presente condição dos museus e de suas exposições na contemporaneidade. Tais ataques, se devem sobretudo às posições vanguardistas na política e na arte, e que nos últimos anos vem se tornando cada vez mais frágeis e enfraquecidas.

Diante disso, o que se coloca como inegável para o autor é que os principais problemas sobre a temporalidade do alto modernismo já se encontravam presentes na eclosão dos museus, de modo que a questão que se coloca é de que maneira eles estão presentes e como foram transpostos para a cultura pós-moderna. O que precisa ser compreendido são os modos pelos quais os museus possibilitam um ambiente que possa oferecer múltiplas narrativas de significados numa época em que as metanarrativas da modernidade perderam seu poder de persuasão.

Sendo assim, a noção de que as exposições dos museus serão sempre negativas é em si insuficiente, pois não se dispõe a reconhecer o quanto as novas práticas curatoriais e os novos frequentadores fizeram do museu um espaço bastante diferente do museu existente na modernidade clássica. Diante disso, Huyssen sugere que cabe ao museu continuar a trabalhar com tais mudanças, redefinindo suas estratégias e se oferecendo como um lugar de contestação e negociação cultural. Esse desejo de levar o museu para além da modernidade revelará, por fim, aquilo que o museu poderia ter sido, mas não se tornou devido a um ambiente de modernidade restritiva: um espaço para transmitir e hibridizar, para viver junto sob a memória do espectador, enfim, uma "instituição genuinamente moderna".



Figura 5 – Marcel Duchamp. Boîte-en-valise (de ou por Marcel Duchamp ou Rose Splanv). 1935-41.

Leather valise containing miniature replicas, photographs, and color reproductions of works by Duchamp, and one "original" (Large Glass, collotype on celluloid), (69 items) overall 16 x 15 x 4" (40.6 x 38.1 x 10.2 cm). IX/XX from Deluxe Edition. The Museum of Modern Art, New York.

Fonte: (MoMA: The Museum as Muse, 2008)



Figura 6 – Museum of Modern Art (MoMA). Arquitetos: Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone. New York (1939).

3.2 DA PARIS DE MITTERRAND AO GUGGENHEIM DE BILBAO

Segundo Otilia Arantes, o grande êxito de público do Beaubourg, na França, deveu-se sem dúvida à administração do governo de François Mitterrand, que mesmo ainda recém eleito já havia anunciado uma série de construções de edifícios destinados a arte e a cultura, empenhando-se em fazer com que a França ocupasse o lugar de “Capital Internacional da Cultura”. Entretanto, para um governo social-democrata que pretendeu relançar um debilitado Estado-Providência, Arantes compreende como descabida essa substituição de prioridades num Estado capitalista. Destes edifícios, foram concluídos: o término das obras do Museu d’Orsay e das edificações do Parque de La Villete; o arco-monumento da *Tetê de La Défense*, a Ópera de Bastille, a transferência do Ministério das Finanças para o *Quai de Bercy*, o Instituto do Mundo Árabe (IMA), a reconstrução do Teatro do Leste Parisiense, uma monumental sala de rock em Bagnolet, o *aménagement* da *Montagne Ste. Geneviève* e, o Grande Louvre.

De acordo a autora, devido à intensidade da demanda cultural, sobretudo no que se refere à população jovem, coube ao Estado a administração direta dos “santuários da Cultura, e ao setor privado da indústria cultural a produção de bens e serviços na escala crescente da nova demanda”. Isto fica demonstrado na própria definição de socialismo dada por Mitterrand como a “fundação da civilização para a cidade”. Paradoxalmente, o lugar público passou a ocupar uma importância fundamental na administração da cultura na França, na medida em que a construção e recuperação de equipamentos sociais de porte médio, como os problemas habitacionais e urbanos mais prementes, continuavam “caminhando a passos lentos” (ARANTES, 1995, p. 160).

Em conseqüência, iniciou-se simultaneamente uma grande animação no campo da arquitetura, onde nem tudo se deveu à iniciativa por parte do Estado e ao clima dos grandes concursos internacionais, na qual a arquitetura passou obter a dimensão de maior importância na administração da cultura. Segundo a autora, tal foi a força que os “Grandes Projetos” surgiram em seu entorno, que fizeram com que ocorresse uma reconstrução e recuperação das áreas próximas aos edifícios. Nesse sentido, o público continuava a visitar os museus pelo amor à arte, mas cada vez mais pela própria arquitetura.

Nessa perspectiva, podemos então pensar a Paris dos Grandes Projetos de Mitterrand na exata medida de uma sociedade de consumo afluyente, tendo o Beaubourg como seu ponto de partida e sobretudo como experiência fundamental para a arquitetura

contemporânea. Otilia Arantes argumenta que, contrariando frontalmente a idéia de “museu templo-da-cultura”, Renzo Piano e Richard Rogers projetaram um edifício desenhado de tal forma que despertasse a curiosidade do público para o que se passava dentro dele (ARANTES, 1995, p.164).

Essas mudanças trouxeram o outro lado da arquitetura francesa, que é justamente um “retorno à cidade mais ou menos contemporâneo”, como pode ser observado com o início da era Beaubourg, desenvolvendo uma nova sensibilidade não apenas projetual, mas também estética e política. Esses dois lados da arquitetura francesa terão portanto no Beaubourg a raiz de seu tronco projetual, da qual faz parte um conjunto impressionante de grandes projetos arquitetônicos. Desse processo, resultam “cenas de tecnologia explicitas”, que segundo a autora fazem com que a estrutura do edifício lembre um pouco de “montanha-russa” ou “parque de diversões”. Assim, visita-se o Beaubourg para circular e ver Paris, que irá enquadrar-se ao consumo da cultura como em qualquer outro museu.

O efeito “dessacralizador” da arquitetura acabou esbarrando na lógica da cultura administrada como bem de consumo, o que colocou a arquitetura em chave publicitária. Nesse processo, Arantes aponta para a posição de Jean Baudrillard, segundo a qual “o exterior se encarregaria de aniquilar de saída o ritual que em princípio estaria sendo celebrado no interior” (*apud* ARANTES). É justamente essa contradição de Beaubourg que será tema da análise de Jean Baudrillard: “O efeito Beaubourg”.

Nesse processo, ocorreu cada vez menos uma reorganização funcional do espaço nos termos colocados pelos ideais do Movimento Moderno, e muito mais uma “simbolização do novo espaço”, na qual formas puras passavam a ser transformadas em grandes monumentos urbanos. Enquanto os arquitetos modernistas se empenhavam numa reorganização do espaço urbano habitado, Mitterrand e sua equipe de arquitetos pareciam mais preocupados em “simbolizar essa nova ordem” por meio dos monumentos arquitetônicos.

Segundo a autora, os Grandes Projetos de Mitterrand foram anunciados numa época de vitória socialista e numa conjuntura econômica que ainda era favorável aos investimentos públicos, mas que no entanto começou a colapsar a partir de 1983. Nesse sentido, a grande política cultural do governo Mitterrand operou a fusão entre publicidade e animação cultural em escala industrial, permitindo à arquitetura chegar ao ponto central da cultura administrada na forma de imagem publicitária. O fenômeno Beaubourg encerrou então um ciclo da arquitetura internacional, mas de tal modo que acabou inaugurando outro ciclo: “Sobre a nova cidade cujo desenho ele ajudou a compor, impregnando-lhe o imaginário, para

uma nova mentalidade projetual inteiramente voltada para as relações entre a arquitetura e a cidade” (ARANTES, 1995, p.189).

Nesse sentido, Arantes considera o exemplo do Instituto do Mundo Árabe projetado pelo arquiteto Jean Nouvel como a penúltima grande obra construída durante o governo, destacando a intenção de Mitterrand de construir um centro cultural que abrigasse a cultura árabe como forma de se redimir junto às Nações Unidas, com um prédio que desse a impressão de que as duas Nações convivessem em harmonia, e de cujos governos sairiam uma boa parte dos recursos para a construção do edifício.

Contudo, ocorreu que do ponto de vista projetual, o edifício se destacou como um dos exemplos mais expressivos dessa nova arquitetura francesa, pelo fato de procurar levar em consideração o entorno cultural do qual foi projetado. Mesmo fazendo parte do repertório midiático que caracterizou os grandes projetos do governo Mitterrand, o Instituto do Mundo Árabe conseguiu operar lições do Movimento Moderno, no âmbito de um raciocínio diferente, que se afasta dos “velhos modernos” quanto dos “jovens antigos”.

Segundo Arantes, de maneira geral, o Beaubourg, o Instituto do Mundo Árabe, o Grande Louvre, como também o Museu d’Orsay, trataram das mesmas questões, isto é, a modernidade em crise. Nesse sentido, a autora argumenta que essa nova sensibilidade projetual é acompanhada da constatação de que as pessoas para os quais a arquitetura passou a se dirigir começaram a procurar algo mais do que somente uma satisfação funcional nos termos do modernismo arquitetônico, mas talvez algo menos do que a tão celebrada intenção plástica que anima esses grandes projetos.

Essa mesma e paradoxal “animação urbana”, que assim como seus antecessores, tomou o caminho de volta à cidade, parecendo ter se tornado cada vez mais intensa na medida em que as próprias escolhas alternativas se estreitavam, dando muitas vezes origem aos conhecidos processos de revitalização urbana, que em grande medida eram desencadeados pela reunião entre cultura e capital financeiro. Trata-se de que nos dias de hoje quando se fala de cidade, se fala cada vez menos em racionalidade e funcionalidade, e cada vez mais em “requalificação”, em termos tais que a ênfase deixa de cair na ordem técnica e no planejamento, como propunham os modernos, para se situar no vasto domínio das estratégias culturais da cidade-emprego de última geração.

Nesse sentido, o que está em jogo é um produto inédito; a própria cidade “que não se vende, como disse, se não se fizer acompanhar por uma adequada política de *image-making*”. Segundo ela, o que ocorreu foi que com o fim da “Era do Crescimento”, o planejamento urbano “simplesmente perdeu seu caráter de evidência e cifra da racionalidade

moderna, tornado-se o alvo predileto da ofensiva liberal-conservadora politicamente vitoriosa” (ARANTES, 2000, p.21).

Para a autora, embora saibamos que as cidades modernas sempre estiveram aliadas à acumulação capitalista e à divisão social do trabalho, ocorrendo uma relação direta entre a configuração espacial urbana e a produção e reprodução do capital, ainda assim considera haver algo de novo nessa nova fase do capitalismo em que as cidades passaram a ser geridas e consumidas como mercadorias. Nesse processo, a cultura tornou-se a melhor garantia de que o clima para os negócios seja favorável: “Assim, curadores de museus precisam demonstrar que suas instituições [...] atraem multidões que multiplicam os negócios, dos *gadgets* de toda ordem às exposições *blockbuster*” (ARANTES, 2000, p.29).

Nestas circunstâncias, a figura do arquiteto-urbanista tornou-se preponderante como um dos “operadores-chave desta máquina”, reunindo segundo ela num só personagem o *manager* e o intermediário cultural. A pergunta que se coloca nesse sentido é quem de fato faz a cidade? Sendo a resposta inequívoca de que a partir dos anos 90 são as grandes empresas. A partir daí, a autora compreende que a rentabilidade econômica e o arquitetônico-cultural passaram a andar juntos nesse processo de revalorização urbana em que a cultura tornou-se “essa nova grife do mundo *fashion*, da sociedade afluyente dos altos serviços a que todos aspiram” (ARANTES, 2000, p.31).

A esse respeito, Arantes irá considerar que a chamada “volta à cidade” do ano de 68, forneceu o cenário mais visível desse primeiro “turno cultural”, que por um breve período de tempo pareceu conseguir “emperrar a máquina urbana de crescimento, contrapondo ao núcleo duro produtivista do sistema a cidade como valor de uso” (ARANTES, 2000, p.44). Em contrapartida, o que se fez referente nos dias de hoje foi a invenção do cultural por um *star system* arquitetônico que se associa aos governantes políticos movidos pela monumentalidade espetacular, e que tem tudo a ver com a “cidade-colagem” dos Grandes Projetos que então nasciam da Paris de Mitterrand.

Na visão da autora, é a partir do processo de desorganização da sociedade de mercado que cultura e economia pareceram estar caminhando uma na direção da outra. O que fez com que ocorresse uma ligação com a participação ativa das cidades nas redes globais por meio da competitividade econômica, ocorrendo então uma prestação de serviços “capaz de devolver aos moradores algo como uma sensação de cidadania, sabiamente induzida através de atividades culturais”. Tais iniciativas se constituem, segundo ela, na condição de imagem publicitária.

Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg são identificados pela autora não por acaso como complementares. Por um lado, os Grandes Projetos e, por outro, o “retorno contextualista à cidade”. Conforme argumenta, os Grandes Projetos foram destinados à catalisar recursos para a recuperação do entorno através de edifícios emblemáticos. Devido a isso, a renovação de Paris não resultou de um planejamento estratégico propriamente dito, mas do princípio de se fazer a cidade mediante *show-cases*, como da ampliação da indústria cultural que incorporava a cultura de museus ao capitalismo da imagem, e da celebração arquitetônica do mundo dos negócios.

Contudo, Arantes observa que embora tivesse ocorrido todo esse processo de “querresse cultural” comandado pela arquitetura por meio da “animação” dos Grandes Projetos, do qual Beaubourg é a raiz projetual, é somente dez anos mais tarde que irá se consolidar a colonização do espaço urbano-cultural pelo reino da mercadoria numa dimensão jamais vista, como marca de todo grande projeto arquitetônico-urbanístico.

Trata-se, segundo ela, de outro exemplo que “está fazendo escola”, um caso espanhol de extrema visibilidade que é o Guggenheim de Bilbao. Uma cidade degradada por uma década de desindustrialização, e que recebeu uma proposta da Fundação Guggenheim para se construir um edifício que pudesse identificar a cidade como, por exemplo, Sidney, pelo edifício de seu Teatro de Ópera. O resultado é o bastante conhecido museu construído por Frank O. Gehry, “uma extravagante flor metálica de 200 milhões de dólares (entre construção, franquia e acervo), mais de 30.000 m², 70 m de altura” (ARANTES, 2000, p.59). Ou ainda conforme destaca em relação a essa negociação da qual emergirá a nova imagem da cidade:

O que esta última anuncia? Em primeiro lugar, que a cidade tem um Gehry, assim como São Francisco tem um museu assinado por Mario Botta, Los Angeles, um Isosaki, mais um Richard Meyer etc., como aliás também Barcelona ou Frankfurt – todos membros do estrelato da arquitetura mundial, numa verdadeira ciranda de museus e arquitetos, onde os exemplos europeus, depois de arremedarem a fórmula americana, retornam aos Estados Unidos e assim por diante [...] (ARANTES, 2000, p. 59).

Nessa perspectiva, o modelo Beaubourg ainda se faz influente na memória dos empreendedores urbanos, como no caso de Bilbao, onde ocorreu que a imagem estratégica da cidade passou a ser informada por meio do museu, apresentando-se como uma verdadeira marca de “extraterritorialidade”, e que pode ser dita simbólica essa sua estratégia

de identidade planejada por meio da cultura arquitetônica da imagem. Quanto ao conteúdo do museu, este ficará em grande parte por conta de exposições itinerantes da própria Fundação Guggenheim, “outra ocorrência em rede, cuja ressonância cultural local tampouco é relevante, ou melhor, se resume a filas de dobrar esquinas” (ARANTES, 2000, p.61).

Na reflexão de Arantes, deu-se portanto o processo no qual se completaram o interesse econômico e o cultural, o qual passou a rondar o espectro das cidades em competição pelo financiamento escasso do sistema global, e que por esse mesmo motivo passou a compartilhar as preferências políticas e ideológicas de seus administradores urbanos. Dessa perspectiva, podemos então observar a passagem que leva do moderno ao contemporâneo através do percurso vai dos grandes projetos da Paris de Mitterrand, do qual o Beaubourg (1977) ao Guggenheim de Bilbao (1997), que se apresenta como o ponto mais alto desse processo.

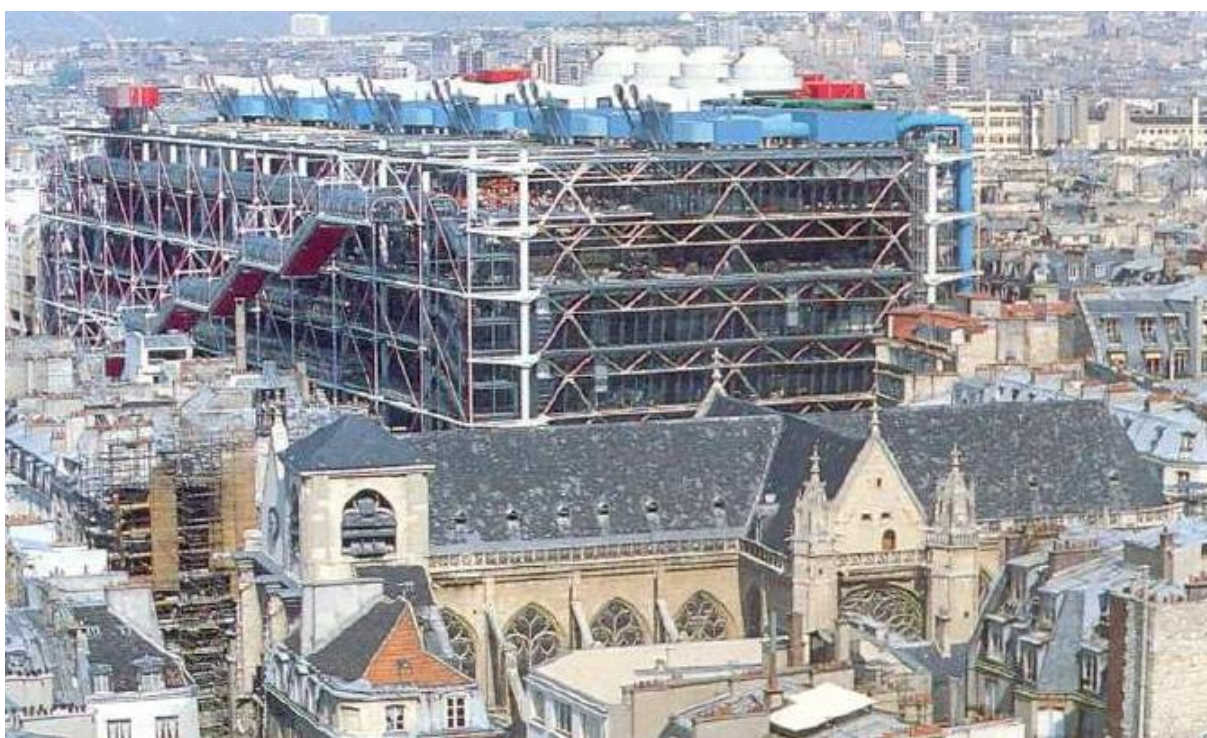


Figura 7 – Georges Pompidou Cultural Center. Arquitetos: Renzo Piano e Richard Rogers. Paris, França (1972-1977).



Figura 8 – Le Grand Louvre. Musée du Louvre. Arquitecto: I. M. Pei & Partners. Paris, França (1986)



Figura 9 – Musée d'Orsay (Gallery). Arquitectos: R. Gardon, P. Colbac, J.-P. Philippe and Gae Aulenti. Paris, França (1983-1986).

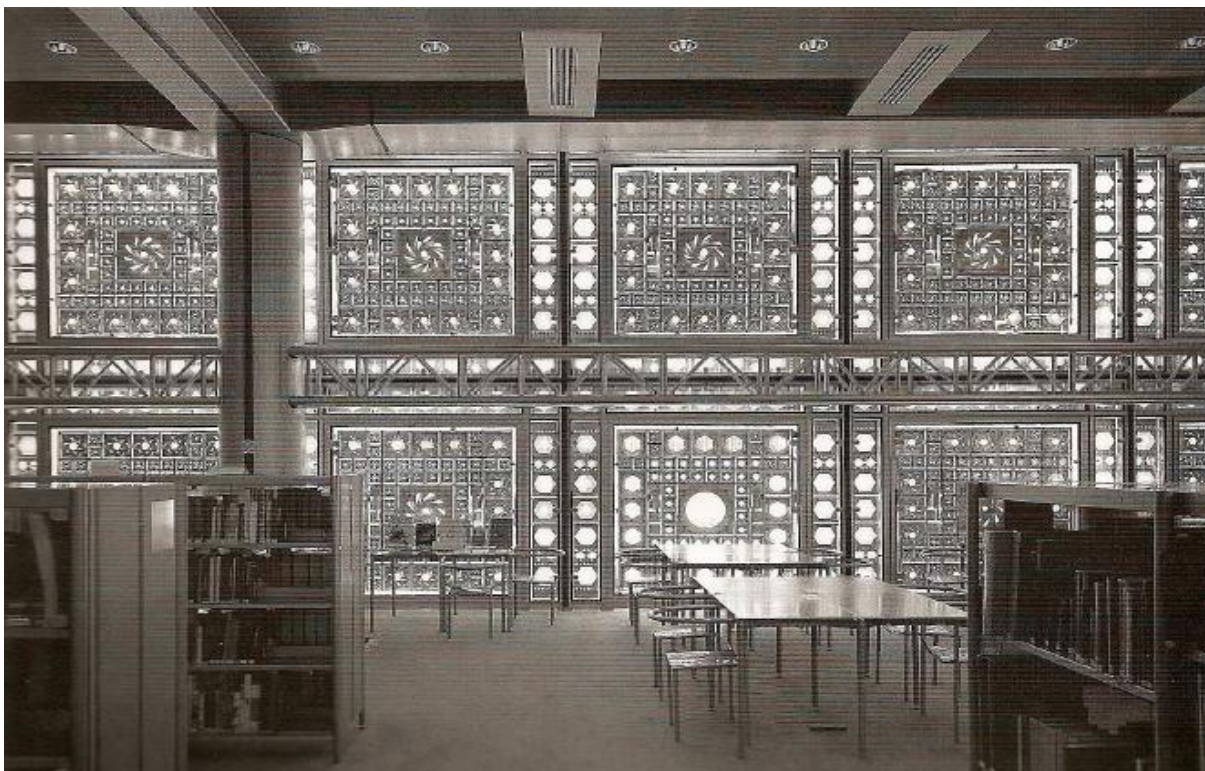


Figura 10 – Instituto do Mundo Árabe (IMA). Arquiteto: Ateliers Jean Nouvel, Paris, França (1981-1987).



Figura 11 – Guggenheim Museum. Arquitetos: Frank O. Gehry. Bilbao, Espanha (1991-1997). Ano do projeto: 1993. Período de execução: 1993-97. Área construída: 32.500 m². Superfície aproximada do edifício: 24.000 m². Altura aproximada do edifício: 50m.

Fonte: (FRANK O. GEHRY, 1998, p. 120).

3.3 DOS MUSEUS DE PLANTA LIVRE À CULTURA DOS ANEXOS

No âmbito das vanguardas arquitetônicas do início do século XX, ocorreu o assim chamado Estilo Internacional que, sob muitos aspectos, detonou uma modalidade arquitetônica que se desenvolveu no mundo na época da Segunda Guerra Mundial. Para o historiador da arquitetura Kenneth Frampton, sua aparente homogeneidade era enganadora, na medida em que respondia formalmente às condições climáticas e culturais diferentes. Ao contrário do estilo neoclássico ocorrido na Europa em fins do século XVIII, o Estilo Internacional nunca se tornou universal, entretanto, ainda assim implicava uma universalidade de abordagem que: “favorecia a técnica leve, os materiais sintéticos modernos e as partes modulares padronizadas, de modo a facilitar a fabricação e a construção” (FRAMPTON, 1997, p. 303).

A arquitetura moderna, que então caracterizava o Estilo Internacional, foi constituída dentro da tradição racionalista do funcionalismo, e como regra geral, tendia à flexibilidade hipotética da planta-livre, motivo pela qual a arquitetura preferia a construção baseada em um esqueleto à alvenaria. Nesse sentido, as *villas* ideais de Le Corbusier no final da década de 1920 anteciparam essa predisposição formalista pelo fato de se “disfarçarem de formas brancas, homogêneas e feitas por máquinas” (fazendo referência a casa como “máquina de morar”), quando na verdade eram construídas com blocos de concreto unidos por uma estrutura de concreto armado (FRAMPTON, 1997, p. 304).

Em 1926, Le Corbusier e Pierre Jeanneret publicaram um documento com as idéias formadas nos anos anteriores, sendo sistematicamente expostas sob o título de “os cinco pontos de uma nova arquitetura”, sendo estes:

1. Os “pilotis”

Pesquisas assíduas e obstinadas levaram a resultados parciais que podem ser considerados como provas de laboratório. Estes resultados abrem novas perspectivas para a arquitetura, e estas se oferecem à urbanística, que ali pode encontrar os meios para resolver a grande doença das cidades atuais.

A casa sobre pilotis! A casa se aprofundava no terreno: locais escuros e freqüentemente úmidos. O concreto armado torna possível os pilotis. A casa fica no ar, longe do terreno; o jardim passa sob a casa, o jardim também está sobre a casa, no teto.

2. Os tetos-jardim

Há séculos, um teto com vertentes tradicionais suporta normalmente o inverno com seu manto de neve, enquanto a casa é aquecida através das estufas.

A partir do momento em que se instalou o sistema de aquecimento central, o teto tradicional não mais convém.

O teto não deve apresentar vertentes mas sim ser escavado.

Deve recolher a água para o lado interno da casa, e não jogá-la para o exterior [...]

Razões técnicas, econômicas, funcionais e sentimentais levam à adoção do teto-terraço.

3. A planta livre

Até então: paredes de sustentação: Partindo do subsolo, sobrepõem-se formando o andar térreo e os outros andares, até o teto. A planta se torna escrava das paredes de sustentação. O concreto armado traz, para a casa, a planta livre! Os andares não precisam mais ser encaixados uns sobre os outros. Estão livres. Grande economia de volume construído, utilização rigorosa de cada centímetro. Grande economia de dinheiro. Cômoda racionalidade da nova planta!

4. A “*fenêtre em longueur*”

A janela é um dos elementos essenciais da casa. O progresso traz uma libertação. O concreto armado revoluciona a história da janela. As janelas podem correr de um lado a outro da fachada. A janela é o elemento mecânico-tipo da casa; para todos os nossos alojamentos unifamiliares, as nossas casas, nossas casas operárias, nossos edifícios de aluguel...

5. A fachada livre

As pilastras afastam-se em relação à fachada, na direção da parte interna da casa. O pavimento prossegue em falso, na direção do exterior. As fachadas são apenas frágeis membranas, de paredes isoladas ou janelas.

A fachada está livre; as janelas sem se interromperem, podem correr de um lado a outro da fachada (*apud* BENEVOLO, 1998, p. 434).

No contexto da arquitetura moderna, Le Corbusier e Mies van der Rohe definiram dois modelos iniciais de museus, que pretendiam se abrir ao crescimento e à transformação interna. O museu retilíneo de crescimento ilimitado desenvolvido em 1939 por Le Corbusier, e o museu de planta livre, concebido por Mies van der Rohe como projeto de museu para uma pequena cidade em 1942. Em ambos os casos, foram perseguidas: as formas de transparência através do uso vidro, a planta livre e flexível, a máxima acessibilidade, o domínio da luz natural no espaço interior, a extrema funcionalidade, a capacidade de

crescimento, a utilização tecnológica como um elemento de identificação do edifício, a neutralidade, e a ausência de mediação entre o espaço expositivo e a obra a ser exposta (MONTANER, 2003, p. 29).

O modelo corbusiano encontrou terreno na arquitetura japonesa dos anos cinquenta, que começou com o Museu de Arte Ocidental, no Parque Ueno, em Tóquio (1957-1959). Desenvolvido sobre pilotis, Le Corbusier enfatiza a presença de duas colunas centrais, que faz com que o museu recrie a idéia de um edifício que se desenrola em torno do núcleo de uma sala central. Outro museu de Corbusier que também se desenvolveu a partir do princípio da planta livre como possibilidade criativa do invólucro arquitetônico moderno, foi construído pelo arquiteto em Ahmedabad, na Índia, em 1957, com o nome de Sanskar Kendra Museum.

Por sua vez, o modelo de museu de planta livre de Mies van der Rohe culminou na obra da *Neue Nationalgalerie*, em Berlim, (1962-1968). Com uma planta livre de acesso, uma planta inferior compartimentada com o propósito de exposição de arte contemporânea, e um jardim de esculturas no pátio externo. Este modelo de museu também se fez referente em outras obras do arquiteto, como o *Convention Hall* de Chicago, EUA (1953-1954). Ambos os referentes foram influenciados pelos modelos de grandes pavilhões, como o Pavilhão Alemão na Feira Universal de Barcelona, em 1929. O caráter das intenções prováveis de Mies van der Rohe para esse pavilhão, pode ser visto a partir dos pronunciamentos dados por ele sobre as exposições de 1928:

A era das exposições monumentais que faziam dinheiro está acabada. Atualmente, julgamos uma exposição por aquilo que ela realiza no campo cultural.

As condições econômicas, técnicas e culturais mudaram radicalmente. Tanto a tecnologia quanto a indústria deparam-se com problemas inteiramente novos. É muito importante para nossa cultura e nossa sociedade, bem como para a tecnologia e para a indústria, encontrar boas soluções [...]

Ao longo desse caminho, a indústria e a tecnologia se juntarão às forças do pensamento e da cultura.

Estamos num período de transição – transição que mudará o mundo.

Explicar e ajudar nesta transição será a responsabilidade das futuras exposições (*apud* BANHAM, 2003, p.502).

O modelo corbusiano de planta livre se fez influente na arquitetura japonesa dos anos cinquenta. Seu discípulo, Junzo Sakakura, foi autor do Museu de Arte Moderna, em Kamakura, Japão (1957-1959). Seguindo o modelo de museu de crescimento ilimitado, o museu articula o espaço expositivo em torno de um pátio interior e orienta a visão

dos visitantes para os arredores do parque, utilizando grandes pedras que conectam a base das colunas de aço com a superfície do lago. Esta tradição racionalista também foi mantida em outros edifícios, como o Museu de Arte de São Paulo - MASP (1957-1968), projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, que está inserido na Avenida Paulista como uma enorme caixa suspensa que cria por baixo uma grande praça coberta.

No entanto, com o processo de consolidação dos novos museus iniciado a partir dos anos 80, dentro da condição pós-moderna que conferiu um papel extremamente significativo aos edifícios consagrados à cultura, se desencadeou uma posição contrária à dos museus construídos por meio da planta livre, que é a cultura arquitetônica dos anexos realizados em edifícios de museus já existentes. Nestes casos, as intervenções partem de um sítio arquitetônico preexistente, se colocando mediante as necessidades das novas exigências, muitas vezes com o objetivo de ampliação física dos espaços de exibição, como também para a instalação de novos serviços e salas de acesso.

Nessa perspectiva, podemos destacar alguns exemplos mais marcantes no amplo panorama dos museus contemporâneos, além do *Grand Louvre* (1989), do arquiteto I. M. Pei, construído no contexto dos Grandes Projetos parisienses da era Mitterrand, há o exemplo do Pavilhão de Arte Japonesa (1982-1988), do arquiteto Bruce Goff, um edifício construído dentro do grande complexo museístico do *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA), nos EUA. Com formas inspiradas na cultura oriental, o pavilhão é formado por dois corpos, sendo que os interiores não são dominados por apenas uma rampa, mas sim por plataformas suspensas. O arquiteto faleceu em 1982, no início do projeto, sendo necessário que seu colaborador, Bart Prince, continuasse a obra. Em 2001, foi convocado um concurso internacional restrito para a reestruturação total do LACMA. A proposta do arquiteto Rem Koolhaas foi a vencedora, que consiste em derrubar quase todo o conjunto, conservando apenas o Pavilhão de Bruce Goff, criando uma “nova estrutura unitária, clara e flexível definida por uma gigantesca cobertura que atuaria como membrana transparente e leve” (MONTANER, 2003, p. 15).

O projeto de ampliação do Museu do Prado, em Madri, inicialmente encomendado a partir de 1996 ao arquiteto Rafael Moneo, e inaugurado em outubro de 2007, consiste na construção de uma área de serviços, e um edifício geminado que se apóia no Convento dos Jerônimos. O edifício principal do Museu é o Edifício Villanueva, projetado para ser Gabinete de História Natural por Juan de Villanueva em 1785, sendo inaugurado em 1819 como Museu Real de Pintura e Escultura. O primeiro anexo projetado por Moneo propõe abrigar ateliês de restauração, bibliotecas, salas de exposições temporárias e, no pátio,

a reconstrução do claustro original dos Jerônimos do século XV, unindo a parte traseira original do museu através de um pátio com jardins, o qual, por sua vez, recebe bilheterias, postos de informação, telefones, lojas, serviço médico, cafeteria e restaurante. Já o segundo anexo, baseia-se na reforma do Casarão do Bom Retiro, edificado no século XVII, que acolherá as salas da coleção permanente de pintura do século XIX. Por fim, a terceira intervenção se dá no Palácio do Bom Retiro, que abrigava o Museu do Exército desde 1841, e que transferiu sua coleção para a Fortaleza de Toledo, tornando possível a reconstrução em seu interior do Salão dos Reinos, com as obras de Velázquez e Zurbarán (CAMACHO, 2008).

Também em Madrid, há a ampliação do Museu Reina Sofia, por Jean Nouvel, iniciada em 1999 e concluída no ano de 2005, cujo edifício principal constituía o Hospital de São Carlos, sendo inicialmente aberto ao público em 1988. Nas palavras do próprio arquiteto, o projeto anexa uma parte do bairro, pois a inscrição da arquitetura num sítio construído preexistente só consegue êxito na medida em que contribui para valorizar o ambiente circundante, através de uma intervenção suave e natural. Os novos materiais são estendidos ao conjunto das salas de exposições temporárias, bibliotecas, do restaurante e dos escritórios. O essencial das árvores também foi conservado, como também as construções precedentes que, permaneceram segundo o arquiteto no intuito de afirmar o sentido das mutações (NOUVEL, 2008).

A ampliação da *National Gallery*, em Londres (1985-1991), obra do arquiteto Robert Venturi, serviu para instalar novos serviços de acesso, mais salas e um café-restaurante com vista para a *Trafalgar Square*. A fachada do edifício de Venturi evoca o ambiente urbano em que se originou o edifício neoclássico projetado por William Milkins, em 1838. O tratamento historicista dado por Venturi aos interiores das novas salas, com seus pisos de madeira, rodapés, cornijas, molduras, marcos de portas, arcadas, colunas e pilastras, fazem com que os visitantes que chegam da parte antiga do museu quase nem percebam a mudança no novo edifício (MONTANER, 2003, p. 101).

A expansão do Museu de Berlim como Museu Judaico, realizada a partir de 1989, pelo arquiteto Daniel Libeskind, se coloca como bastante expressivo dessa nova condição. Andreas Huyssen explica que Libeskind ganhou o concurso para a expansão do Museu meses antes da queda do Muro de Berlim. Fundado em 1962 como um museu destinado a abrigar a história local da Alemanha Ocidental, e como uma clara reação à própria construção do Muro, que desabilitou o antigo museu de história local, o *Märkisches Museum*. A partir de 1970, o Museu passou a ter uma seção destinada à cultura judaica, buscando então documentar seu papel na construção da história de Berlim. A expansão é anexa ao antigo

Museu de Berlim, um antigo palácio barroco que abrigava o Tribunal de Berlim, antes de ser transformado em museu. A parte velha e a nova estão desconectadas fisicamente, sendo a única entrada para o anexo subterrânea. Ao sair do antigo prédio, segundo o autor: “o eixo longitudinal se transforma em finas fatias de espaços vazios que cruzam a trilha da estrutura em ziguezague a cada interseção, e vem de baixo até o topo do prédio” (HUYSSSEN, 2000, p.110).

Nessa perspectiva, a partir dos anos 70 a eclosão dos novos museus consolidou uma posição que poderíamos denominar como cultura dos anexos, que pode ser vista como expressão do triunfo da cultura de massa, sendo emblemático da implosão do museu. A lógica dos anexos é aquela que se aplica com maior frequência nas remodelações de edifícios já construídos. O fato de ter que partir de edifícios históricos, e de estruturas tipológicas já existentes, significa que estas devem ser ampliadas e reestruturadas. Na cultura dos anexos, estariam tanto os museus que se configuram como espetáculo arquitetônico através de gigantescas estruturas, como o exemplo do Pavilhão de Arte Japonesa, quanto àqueles que adotam uma forma que se integra à morfologia urbana, como o caso da Ampliação do Museu do Prado, feita por Jean Nouvel.

Através desses exemplos, podemos verificar outro aspecto importante ocorrido com os museus na passagem do moderno ao contemporâneo, que consiste justamente na diferença existente entre, de um lado, o princípio de planta livre proposta pelos arquitetos modernistas, que possibilitava uma disjunção radical entre novos edifícios e o tecido urbano, preservando o caráter de inovação desse espaço. De outro, as intervenções realizadas pelos arquitetos contemporâneos que se utilizaram de ampliações de museus já construídos, como é o caso de monumentos antigos convertidos em museus e centros de arte, e que portanto já não mais se referem a totalidade do espaço urbano como pretendiam os museus de arquitetura moderna, mas sim a intervenções pontuais no contexto das metrópoles contemporâneas.



Figura 12 – Museu de Arte Ocidental. Arquiteto: Le Corbusier, Parque Ueno, Tóquio, Japão (1959).

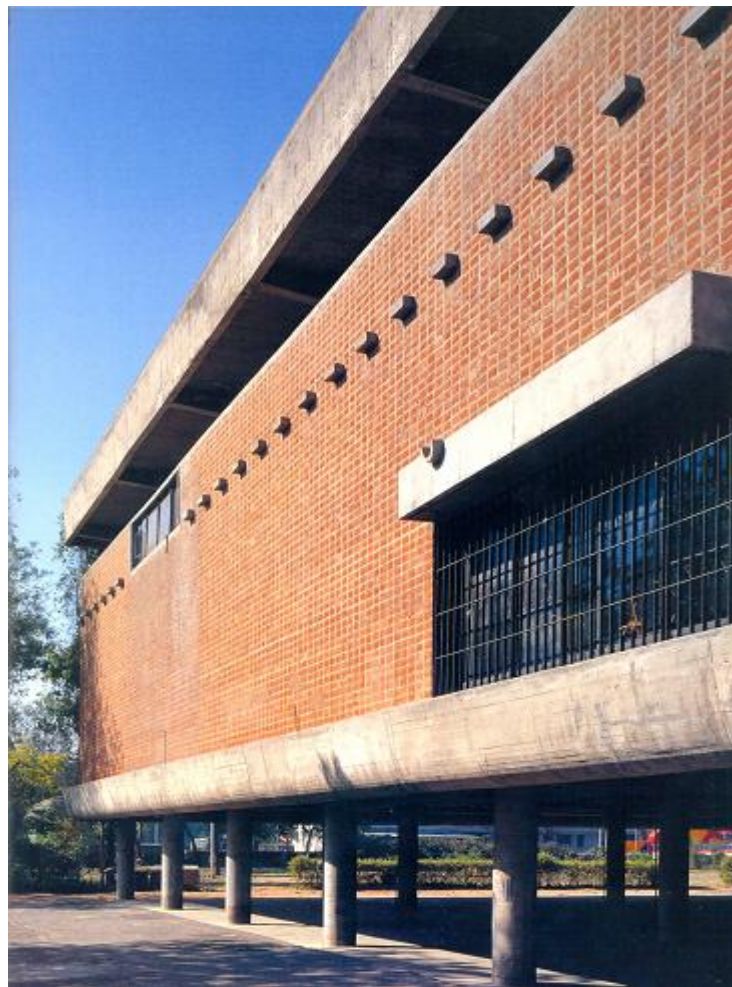


Figura 13 – Sanskar Kendra Museum. Arquiteto: Le Corbusier. Ahmedabad, India, (1957).



Figura 14 – Neue Nationalgalerie. Arquiteto: Ludwig Mies van der Rohe, Berlim, Alemanha (1968).



Figura 15 – Pavilhão Alemão na Feira Universal de Barcelona. Arquiteto: Ludwig Mies van der Rohe. Barcelona, (1929).



Figura 16 – Museum of Modern Art, Kamakura. Arquiteto: Junzo Sakakura, Kamakura, Japão (1957-1959).



Figura 17 – Museu de Arte de São Paulo (MASP). Arquiteta: Lina Bo Bardi. São Paulo, (1957-1968).



Figura 18 – Pavilhão de Arte Japonesa no LACMA. Arquiteto: Bruce Goff, Los Angeles, (1982-1989).



Figura 19 – The Sainsbury Wing of The National Gallery. Arquitectos: Venturi, Scott Brown and Associates. London, (1985-1991).

Location: Northwest corner of Trafalgar Square, London. Client: N.G. Services. Size: 120,000 ft².

Fonte: (ROBERT VENTURI..., 1989, p. 35).



Figura 20 – Ampliação do Museu do Prado. Arquiteto: Rafael Moneo, Madri, Espanha (1996-2001).

Galerias de exibição temporária: 1,389.92 m². Galerias de escultura: 524.57 m². Áreas de Pintura e Desenhos: 230,058 m². Áreas de visitação: 1,609.17 m².

Fonte: (MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2008).



Figura 21 – Ampliação do Museu Reina Sofia. Arquiteto: Ateliers Jean Nouvel. Madrid, Espanha (1999-2005).



Figura 22 – The Jewish Museum Berlin. Arquiteto: Studio Daniel Libeskind. Berlin, Alemanha (1989-2001).

Competição: 1989. Conclusão: 1999. Abertura: 2001. Cliente: Stiftung Juedisches Museum Berlin. Área Construída: 15,500 sq.m. (=166,840 sq.ft.).

Fonte: (DANIEL LIBESKIND STUDIO, 2008).

4 REM KOOLHAAS E OS LIMITES DO PÓS-MODERNISMO

Em uma de suas palestras proferidas na Biblioteca de Welles na Universidade da Califórnia, no ano de 1991, Fredric Jameson propôs ampliar suas discussões sobre o pós-modernismo na arquitetura, de modo a obter um diagnóstico de nosso presente cultural que permitisse abrir uma perspectiva para o futuro. Para tanto, a “moldura” que organizava sua exposição se deu nos termos de uma tipologia projetada para demonstrar que a rica pluralidade de estilo do pós-moderno pode ser organizada em tendências que formam um único sistema. Um sistema, segundo ele, que abre para uma série de possibilidades criativas, ao mesmo tempo em que traça os limites da própria “práxis” (JAMESON, 1997a, p.135).

Jameson considerou que há sempre uma dificuldade de se começar através de uma via não dogmática, problema que ele propõe evitar ao colocar que o modernismo é claramente a situação que constitui o pós-modernismo e o ponto de partida para todo e quaisquer desenvolvimentos posteriores. Para o autor, estes pós-modernismos se revelariam numa análise mais minuciosa como simples inversões e cancelamentos de traços geralmente identificados com o modernismo, apresentando a hipótese de que ao menos no começo, os pós-modernos pensavam estar atingindo a negação e o cancelamento do alto-modernismo, no processo de gerar algo completamente novo (JAMESON, 1997a, p.137).

Segundo Jameson, parecem existir dois “sems gêmeos” utilizados para articular o “alto-modernismo”, pois ambos são inaceitáveis para a atual estética pós-moderna, de maneira que podemos nos permitir a identificar os traços fundamentais do alto-modernismo com um tipo de “impulso demiúrgico” no qual um desejo chamado “totalidade” é, de forma também impossível, associado a um desejo chamado “inovação” (JAMESON, 1997a, p.138).

Esse ponto de partida propõe uma série de questões importantes acerca da atual condição dessas duas categorias, “Totalidade” e “Inovação” na era do pós-moderno. Quanto à categoria de “Totalidade”, Jameson buscará compreendê-la à luz do arquiteto contemporâneo (ou “pós-contemporâneo”) cuja obra se volta para o projeto de formas e edifícios maiores, que segundo ele é Rem Koolhaas. Jameson aponta para o fato de Koolhaas ter caracterizado seu interesse arquitetônico inicial pelos Estados Unidos em seu livro *Delirious New York*, como uma forma de “sublimação intelectual da vocação para a grande escala”, mas que não pôde ser realizada praticamente nos limites dos países europeus,

principalmente em sua Holanda natal. No entanto, a integração europeia abriu uma nova situação e tornou o grande projeto de Koolhaas uma possibilidade prática.

O arquiteto então “abraçou entusiasticamente” essa nova possibilidade em grandes projetos como: a Biblioteca da França, em Paris; o Centro de Comércio Marítimo, em Zeebrugge, na Bélgica; o Centro de Arte e Mídia, em Karlsruhe, na Alemanha; e o Congrexpo, em Lille, na França. Na opinião de Jameson, a importância de tais projetos se coloca no sentido de que eles “materializam a vontade de conter todo um mundo dentro de si”; o da “informação e das várias tradições dos signos, na biblioteca”, e o das “múltiplas conseqüências da mídia em suas principais acepções”, como o transporte e a locomoção física.

Conforme o autor, ao contrário do projeto moderno, esses edifícios públicos passaram a representar a exclusão da vida privada e a reincorporação dos paradoxos da propriedade privada após o fim da sociedade civil. De um lado, por meio da “dialética da propriedade da informação”, de outro, através de uma “antinomia mais clássica de um espaço público pertencente a uma empresa privada”. Contudo, o que interessa a Jameson é justamente o modo pela qual esses novos projetos “inflexem as categorias modernistas mais antigas de envolvimento, incorporação e contenção” e, por último, “a dualidade entre interior e exterior que todas as formas anteriores levavam de uma forma ou de outra em conta” (JAMESON, 1997, p.141).

A enorme caixa projetada para abrigar a Biblioteca da França⁴, por exemplo, refuta os conceitos tradicionais da “concha” ou da “forma por sua própria enormidade”, buscando pela natureza comum da forma, escapar inteiramente à percepção formal. Segundo o autor, o que essa “não-forma” contradiz é a mais importante das concepções modernistas corbusianas, que é a relação significativamente expressiva entre o interior e seu exterior, e suas linhas plásticas e paredes externas. Assim, o novo conceito decorrente da grande escala de Koolhaas pode ser formulado nos termos de uma “incomensurabilidade”. Nesses edifícios “as funções, as salas, o interior e os espaços internos colocam-se dentro do seu enorme contêiner como uma série de órgãos flutuantes” (JAMESON, 1997, p.142).

Jameson faz referência aqui ao termo desenvolvido pelo próprio Koolhaas para caracterizar esse novo espaço não-tradicional: “Neste bloco”, diz o arquiteto, “os principais espaços públicos são definidos como ausências de construção, vazios cavados na

⁴ Este projeto, realizado em 1989, deveria ser o último desenvolvido pelo governo de François Mitterrand. Ver: Rem Koolhaas. Conversa com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 21.

solidez da informação. Flutuando na memória, são como múltiplos embriões” (*apud* JAMESON, 1997, p.142). Ou ainda conforme argumenta:

[...] os conteúdos dos vários projetos de grande escala podem ser vistos também como uma seleção de todas as formas geométricas e sólidos imagináveis: uma enorme coleção aleatória de sólidos, cones, cubos, pirâmides, esferas e assim por diante, de tal forma que aquilo em que estão abrigados ou agrupados [...] não cabe em nenhum dos tipos ou categorias geométricos e deve ser chamado difusamente de “blocos” (JAMESON, 1997a, p. 142).

Do ponto de vista formal, Jameson sugere que essa nova categoria de “órgãos flutuantes” problematiza e desfaz qualquer ilusão sobre a possibilidade de uma correspondência com a forma modernista corbusieana. Nos edifícios de Koolhaas, do mesmo modo que as formas internas coexistem tranquilamente ignorando umas as outras no espaço, as atividades a elas associadas apontam outras tantas dimensões que se sobrepõem sem coincidir: “ler e comer”, por exemplo, ou “o consumo de imagens com a participação de congressos”. Sendo assim, a própria simultaneidade espacial amplia ainda mais a noção de incomensurável.

Jameson considera importante voltarmos nossa atenção para um aspecto bem diferente na obra de Koolhaas, o de verificar se suas obras são caracterizadas apenas nos termos do desejo chamado “totalidade”, com os riscos reassimilados ao paradigma modernista, elencando o outro traço distintivo que opera em seu trabalho, “um traço resolutamente não ou antimoderno”, que é o compromisso com o problema da “replicação”, que significa a obrigação de se levar em conta o tecido urbano e o padrão cultural em que o edifício está inserido, mesmo com grande escala.

Para Koolhaas, como também para outros arquitetos modernos conseqüentes, a questão do tecido urbano é na verdade identificada com a questão da grande escala metropolitana, uma expressão que pode significar tanto o edifício individual, quanto o urbano em geral. Nesse sentido, se a arquitetura moderna foi caracterizada pela separação radical entre o arquitetônico e o urbano, o conceito de replicação pode ser visto como uma nova forma de lidar com essa postura, “não pela síntese ou reconstrução, mas por meio da reduplicação” (JAMESON, 1997a, p.147).

Segundo Jameson, essa solução é a mesma que se mostra em um dos textos “clássicos” da teoria contemporânea, “*Aprendendo com Las Vegas*”, de Venturi, Scott-Brown

e Izenour. Obra que segundo o autor é erroneamente classificada como um estudo arquitetônico, pois deveria ser lida como uma espécie de manifesto para os novos estudos culturais emergentes. Este livro, parte do pressuposto de que o “alto-modernismo arquitetônico” concebia a cidade-industrial moderna como uma “patologia” que a arquitetura visava superar, de modo que o “grande edifício moderno” devia então começar a proceder isso através de um ato de separação radical do “tecido urbano doente” por meio de *pilotis*, que funcionavam como “símbolos de desafio e recusa”, ou seja, como uma forma de ruptura com o velho mundo, com a Europa do século XIX.

Aprendendo com Las Vegas propõe então que o tecido urbano “decadente” é na verdade um “vernáculo”; uma linguagem que deve ser aprendida e falada pelos arquitetos urbanos, ao invés de se inventar um novo “idioleto” do alto-modernismo. Em outras palavras, o tecido urbano deve a partir de então ser endossado muito mais do substituído. Na opinião de Jameson, a resposta de Venturi é tomada através de uma das principais categorias do alto-modernismo, que é a “Ironia”, uma vez que ela propõe que o edifício se destaque “apenas ligeiramente das cercanias vernaculares” por meio de um “distanciamento irônico” (JAMESON, 1997, p.148).

Por outro lado, Jameson observa que esse novo tecido urbano foi também compreendido por certos autores nos termos de uma “teoria do caos”, o que significa que o novo edifício disposto na heterogeneidade pós-moderna, não dispõe mais de um “tecido” para se “encaixar”, ao contrário, ele tem de simplesmente “replicar” o caos à sua volta. Nessas circunstâncias, o edifício individual pode outra vez descobrir uma maneira para “encenar” a totalidade, ainda que seja como uma inversão do gesto modernista. A replicação significa a própria “despolitização do que antes era moderno, a aceitação do poder das grandes corporações”, como também “a redução da consciência social a limites controláveis, práticos, pragmáticos”. Em outras palavras, o utópico torna-se “imencionável” (JAMESON, 1997, p.149).

Do ponto de vista materialista segundo o autor, há no modo como se arranjam as formas das construções um enorme significado, sobretudo, a proporção de casas individuais em relação ao número de edifícios de escritórios, a grande quantidade de encomendas de edifícios públicos tais como “teatros de ópera e museus” e, não menos, a oportunidade de se projetar prédios de moradias populares. Em um ensaio anterior⁵, Jameson discutiu a casa realizada por Frank Gehry em Santa Mônica (1979), na Califórnia, como uma

⁵ Fredric Jameson. *Arquitetura. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

das mais notáveis realizações da arquitetura pós-contemporânea, e que deve aqui ser considerada da mesma forma que as grandes totalidades de Koolhaas como exemplo de “realismo sujo”. O esquema traçado pelo autor procura explicar como essas obras, que preservam algo específico do impulso modernista, não devem ser distinguidas de outros pós-modernismos mais característicos que negam completamente esse impulso, ao explorar as possibilidades de “replicação” de modo bem diferente (JAMESON, 1997a, p.150).

Segundo Jameson, o termo “realismo sujo” foi aplicado à arquitetura inicialmente por Liane Lefaivre, sendo que ela própria encontrou o termo em um ensaio publicado por Bill Buford sobre a literatura recente nos Estados Unidos. Lefaivre, no entanto, tentou utilizar esse novo termo em relação a Gehry e Koolhaas, o que, segundo Jameson, já permitia uma brecha no conceito, mesmo se referindo “bastante acertadamente”, ao filme *Blade Runner*, de Ridley Scott⁶ (1982). Na opinião do autor, isso se dá porque o *slogan* utilizado pela autora traz uma brecha em si mesmo, encenando apenas a dinâmica interna de sua própria estrutura, que não é somente “dupla” (a questão de como é possível ao realismo tornar-se sujo), mas tripla na medida em que a intenção de se aplicar o termo realismo à arquitetura propõe, de início, problemas próprios que suscita à conjectura.

Na compreensão de Jameson, uma “mimese” decorrente da “replicação” em Venturi-Racuh-Brown parece nos oferecer uma linha mais esclarecedora do “realismo” arquitetônico, “sujo ou não”. Diante disso, o autor argumenta que as mudanças desses materiais da vida cotidiana constituem um processo duplo: pois de um lado parecem significar uma ampliação do que se considera por “cultura, pela mídia e pela informatização da vida cotidiana”. Aqui, os materiais narrativos anteriormente realistas, parecem sofrer o processo de transformação em “imagens” e “simulacros”. Enquanto no outro lado dessa poderosa mudança histórica, o modernismo cultural, cuja especificidade fundamental e definição deu início a sua separação radical da vida cotidiana e do consumo cultural, foi lentamente se apagando naquilo que chamamos de pós-moderno (JAMESON, 1997a, p.152).

Nesse processo, a separação entre “arte alta e baixa” começou então a diminuir e a “elegância” das produções tecnológicas da mídia começaram a competir com os “velhos conceitos” de valor artístico. Assim, a “imagificação” e a “culturalização” do cotidiano acompanhou e tornou-se indistinguível da “cultura de massa” e da “Cultura”, assim como do “fim do modernismo” e dos cânones, a chegada da *pop art*, e em seguida, do pós-moderno. Nos termos do autor, o que significou o “atrelamento das várias formas da elite

⁶ Roteiro adaptado da obra literária “O caçador de andróides”. Philip K. Dick.

cultura moderna aos altos negócios e à produção corporativada para o consumo de massa” (JAMESON, 1997a, p.153).

De acordo com Jameson, o conceito de “realismo sujo” se coloca então muito mais próximo da versão arquitetônica de Liane Lefaivre, do que da proposta de Buford, com a qual ela própria se baseou. Na opinião do autor, o gesto fundamental na análise da autora foi deslocar os escritores de contos como Buford para uma situação bastante diferente da realidade cultural moderna, que foi justamente a referência feita ao filme *Blade Runner*. Considerado como *cyberpunk*, o termo tocou um ponto de importância crucial no “inconsciente” pós-contemporâneo. Para Jameson, o *cyberpunk* se coloca como um início mais promissor para a busca de uma definição do “realismo sujo”, isto não apenas por se tratar de um filme urbano, mas sobretudo porque seus “pesadelos estão a ponto de se tornarem celebrações de uma nova realidade” (JAMESON, 1997a, p. 155).

Desse modo, o *cyberpunk* guarda uma certa semelhança com as enormes transformações estruturais e ideológicas das quais a mais fundamental foi a evaporação da própria sociedade civil. Na opinião do autor, portanto, a exploração do termo *cyberpunk* e do chamado realismo sujo “ocupa provisoriamente o lugar que poderia eventualmente ser ocupada por uma teoria completa do que se segue a uma sociedade civil” (JAMESON, 1997, p.160). Pode-se, então, supor que com as transformações ocorridas no espaço e imaginário sociais, como a testemunhada no enfraquecimento ou mesmo extinção “da categoria de Outro”, o papel da arquitetura e do urbanismo parece se encontrar também modificado, talvez de modo imprevisto e inesperado (JAMESON, 1997a, p. 160).

Trata-se de pensar o espaço do “realismo sujo” enquanto um espaço coletivo construído de tal modo que a oposição entre o interior e exterior torna-se cancelada. Segundo Jameson, é apenas com a coletivização dessa visão no *cyberpunk* e seu desdobramento na área urbana que algo “novo” começou então a surgir, que é chamado de “realismo sujo” e cuja relação com o fim da sociedade civil o autor se propõe a discutir. “Sujo” aqui significa o “coletivo enquanto tal, os traços da massa, a vida e os usos anônimos”. Contudo, o fim da sociedade civil também vem acompanhado do desaparecimento do “espaço público” enquanto tal: o fim do cívico, por exemplo, e do governo oficial (JAMESON, 1997a, p. 163).

A reflexão de Jameson prossegue ao focar o destino na era pós-moderna daquele outro traço distintivo do impulso alto-modernista, que é identificado como o desejo de “inovação”. Segundo o autor, a arte desenvolvida por esse pólo particular irá projetar uma estética que se pretende uma ruptura radical, colocando-se “em oposição de princípios com as

complacências da replicação”, e que de alguma maneira continue a identificar suas inovações formais com uma espécie de protopolítica no sentido cultural ou filosófico mais geral.

Jameson levanta a questão do programa filosófico do período “desconstrucionista”, com o propósito de esclarecer a relação de Peter Eisenman com o “alto-modernismo”, cujo valor de inovação é problematizado aqui. Segundo o autor, Eisenman não se propôs a desenvolver um estilo completamente novo e original, sendo essa a forma mais óbvia da estética assumida pela “lógica da inovação do alto-modernismo”. Entretanto, a noção de “*Novum*” pode se configurar em diferentes formas, das quais a noção de “quebra revolucionária” é ainda mais uma, e não a mais negligenciável, podendo se dar em qualquer nível, da política à filosofia (JAMESON, 1997, p. 168).

Nos termos do autor, assim como Koolhaas, Eisenman é mais do que um modernista residual, não sendo nem mesmo um “modernista tardio” no sentido de Jencks, o que torna fundamental especificar o outro componente “não-modernista” da sua experiência estética. Porém, ressalta como igualmente importante esclarecer que a categoria de “parte” ou “elemento” não pode desempenhar em Eisenman o mesmo papel na prática arquitetônica de Koolhaas, ou mesmo em obras como as de Michael Graves ou Charles Moore. O paradoxo formal colocado pela obra de Eisenman aparece justamente na passagem da análise para a produção e pode ser compreendido nos termos do “problema da obra unificada”. Contudo, o que surpreende Jameson em seus projetos é a “volta à história”, através das “descontinuidades da própria localização”, conforme Jameson:

[...] as camadas são agora históricas, fantasmas de vários passados, presentes e futuros, que podem, de fato, constituir mundos alternados, mas cujas tensões e incompatibilidades são todas mediadas por meio de alguma causa ausente mais ampla, que é a história em si (JAMESON, 1997, p. 178).

No aspecto formal, a cisão principal do “átomo” para essa arquitetura coloca-se com a fratura do cubo em muitos outros *el-blocks* que, segundo o autor, não são apenas dispostos sistematicamente mas também “mantidos definitivamente separados e forçados a se abrir por uma grande força” (JAMESON, 1997, p.180). Suas grades nos colocam também diante daquele outro problema formal da arquitetura moderna, que é a não compatibilidade de um foco na obra de arte arquitetônica individual, e na cidade em si. Trata-se que as “grades” correspondem certamente a esse tecido, que Robert Venturi recomenda à arquitetura se inserir através de uma fluência vernacular. A esse mesmo “macrocosmo

heterogêneo” do tecido urbano, tornou-se então a vocação de Koolhaas “replicar como se fossem mônodas auto-suficientes” (JAMESON, 1997, p.183).

Contudo, a outra condição de possibilidade para a arquitetura de Eisenman é a paixão “especificamente modernista” em cancelar os “estereótipos” do passado, no intuito de dar vida a algo completamente novo. Assim, a pergunta colocada por Jameson é o que acontece com as “partes” ou componentes no momento em que deixa de possuir essa mesma paixão, juntamente com a aspiração da totalidade que habilitou a arquitetura de Koolhaas. Vários tipos de respostas se colocam como possíveis nesse sentido, que caracteriza o pós-modernismo em seu significado mais estreito e mais exclusivo. Assim, as três variantes apresentadas pelo autor não são apenas maneiras distintas de se conceber o problema da “parte”, pois respondem fundamentalmente ao outro termo a ser problematizado, que é a categoria de “replicação”. O que num contexto mais geral, torna possível que o objeto de replicação seja a própria vida cotidiana do modernismo tardio, como a vida urbana de “Las Vegas” vista por Venturi.

Segundo o autor, “estilo” e “construção” tornam-se, de fato, os dominantes das duas atualizações desse “momento” mencionado como “pós-modernismo”, em que este deve ser compreendido num sentido mais restrito e especificamente “estilístico” do que mais amplamente “histórico” e “sociológico”, que em geral vem sendo utilizado. Jameson se refere aqui ao “estilo” particularmente “rico”, “ornamental” que é o “estilo decorativo”, e que parecia representar nesse sentido a “quintessência” do pós-modernismo genérico (seu hedonismo estético, sua recusa ao ascetismo, sua frivolidade, e sua superficialidade essencial), e que após seus grandes precursores Robert Venturi e Charles Moore teve na obra de Michael Graves sua materialização ulterior.

É nesse sentido que as figuras do “estilisticamente” pós-moderno sugerem um elemento cultural que seria algo como o “inconsciente coletivo ou de mídia” no qual “flutuam” todos os estereótipos e “restos indigestos”, ao lado de “bandeiras” e “mapas da Itália”, que tendem a reduzir o “modelo implícito de esfera pública”, como no caso da *Piazza d'Italia* (1976-1979) de Charles Moore, em Nova Orleans.

Quanto ao terceiro movimento indicado por Jameson, esta posição foi denominada por Kenneth Frampton pelo termo de “regionalismo crítico”, que Frampton chama por “categoria crítica orientada para certos traços comuns” (*apud* JAMESON), e que nos termos de Jameson não há nenhum motivo para deixar de caracterizá-lo como um exemplo daquela “espécie conceitual virtualmente extinta” que é a própria “estética”, uma vez

que apresenta as mesmas tensões entre o “prescritivo” e o “descritivo” que caracteriza toda estética “filosófica”.

Todavia, há segundo Jameson um paradoxo de qualquer tipologia que vise associar a estética do regionalismo crítico ao pós-modernismo estilístico dos arquitetos contemporâneos, pois ainda que o regionalismo crítico partilhe com os pós-modernistas de um repúdio a certos traços fundamentais do alto-modernismo, ainda assim, ele se distingue justamente por se colocar em oposição a uma série de “negações pós-modernas do modernismo”. É em relação às formas pós-contemporâneas da “modernização global” e à “estandardização universal das mercadorias” que o regionalismo crítico buscou resistir, partilhando em geral do discurso pós-moderno acerca do fim das vanguardas. Entretanto, seu *slogan* de uma *arrière-garde* se colocava como incompatível com o “fim da história” do pós-moderno, na medida em que buscava uma certa “lógica histórica mais profunda no passado desse sistema” (JAMESON, 1997, p.193).

Jameson ressalta o modo pela qual Koolhaas reconhecia a “limitação” e a “necessidade” da modernidade tecnológica, “concentrando-a em um único ponto fixo em uma espécie de “condensador” arquitetônico” correspondente à rede urbana de Manhattan, de 1811⁷, juntamente com o uso do elevador para o edifício individual, que segundo ele cuja “aceitação libera o espaço circundante para um novo tipo de liberdade e inovação”. Ainda assim, o conceito de Frampton parece, segundo Jameson, menos programático na medida em que não prevê uma solução para essa questão como Koolhaas se propôs a fazer de modo ainda mais “filosófico” ou mesmo “ideológico” (JAMESON, 1997, p.201).

Segundo Jameson, vale a pena enfatizar que o conteúdo e o programa do regionalismo crítico refletiu o seu próprio momento na história, o de uma situação em que as possibilidades de uma alternativa radical para as tecnologias do capitalismo recente decididamente retrocederam. A proposta conceitual de Frampton, no entanto, não é interna, mas sim “geopolítica”, pois procura mobilizar o pluralismo dos estilos “regionais”. Por outro lado, é precisamente a autonomia econômica que vem sendo recolocada em questão na pós-modernidade de um “capitalismo tardio genuinamente global”, colocando-se assim como uma grave objeção às estratégias propostas pelo regionalismo crítico, como também pelos vários pós-modernismos em geral.

A inquietação de Jameson irá brotar da própria natureza do capitalismo tardio em si, que o leva a interrogar se o pluralismo e a diferença não são de alguma maneira

⁷ Jameson faz referência aqui ao livro de Koolhaas: *Delirious New York*. Oxford, 1978.

correspondentes com sua própria “dinâmica interna mais profunda”. Esse sentimento será despertado através das novas estratégias que vem sendo chamadas pelo termo de “pós-fordismo”, e que por sua vez pode ser considerado como uma das variantes para termos como “pós-modernidade” ou mesmo “capitalismo tardio”, dos quais é mais ou menos correlato, se referindo a uma das originalidades do capitalismo multinacional de hoje de uma maneira que tende a problematizar as suposições estratégicas do regionalismo crítico (JAMESON, 1997, p.205).

Nesse sentido, Jameson coloca que onde o “fordismo” projetava seus produtos centralizadamente e depois os impunham por força a um público emergente, o “pós-fordismo” colocou a nova tecnologia computadorizada em ação desenhando sob encomenda os seus produtos para mercados individuais. Esse processo foi designado pelo autor pelo termo de “marketing pós-moderno”, e tem como uma das características principais o respeito pelos valores culturais locais das populações, adaptando seus vários bens de consumo para que se moldem às “linguagens e práticas vernaculares” (JAMESON, 1997a, p.205).

Num outro ensaio, realizado em 1998, publicado na revista *New Left Review* sob o título de “*O tijolo e o balão*”, Fredric Jameson tomou novamente como problema teórico fundamental a relação entre urbanismo e arquitetura que, segundo ele, além de possuir “interesse” e “urgência” intrínsecas, sugerem também importantes questões teóricas. Assim, uma de suas investigações sobre as “dinâmicas da abstração” no pós-modernismo e os “tipos de abstração” que operam no modernismo, levou-o a reexaminar a “forma monetária” e questionar se a própria “estrutura do dinheiro e seu modo de circulação” não foram transformados substancialmente durante o curto período identificado como pós-modernidade.

Para Jameson, o problema consiste em levantar tanto a questão do capital financeiro e de sua atual importância em nosso tempo, como também das questões formais acerca das relações encontradas em experiências culturais. Jameson acredita que o capital financeiro juntamente com a globalização tornou-se um dos traços fundamentais do “capitalismo tardio”, de modo que no campo do espaço parece haver algo como um equivalente do capital financeiro, isto é, um fenômeno diretamente ligado a ele, que é a “especulação imobiliária”. Esses fenômenos se constituem em nosso tempo como essencialmente urbanos e voltados para as grandes cidades, “ou o que restou delas”, para então cavar suas fortunas.

Jameson problematiza então a relação entre a forma peculiar da atual especulação imobiliária e as formas igualmente peculiares que se encontram na arquitetura pós-moderna, observando não parecer absurdo afirmar que a “especulação imobiliária e o

novo aumento de demanda na construção civil” abriram espaço para o surgimento de um novo estilo arquitetônico. Entretanto, acredita que é possível enriquecer e tornar mais complexa essa interpretação ao se introduzir as questões das novas tecnologias, isto para mostrar como estas passaram a ditar um novo estilo, ao mesmo tempo em que responderam mais apropriadamente aos “propósitos dos investimentos”. O conceito de “mediação” pode então nos dar uma idéia dos motivos pelas quais seria melhor elaborar uma série de mediações entre o econômico e o estético (JAMESON, 2001, p. 175).

A relação entre o dinheiro e a terra são precisamente os fenômenos que permitirão testar a utilidade do conceito de “mediação” e a idéia relacionada a ela de “nível ou campo semi-autônomo”. Contudo, Jameson ressalta ser importante compreender que nem o dinheiro e nem a terra podem por si próprios constituir tal nível, pois ambos são claramente elementos funcionais no interior daquele sistema mais fundamental, que é o mercado e a economia. Esse quadro explicativo se desloca em duas direções ao mesmo tempo; um caminho leva na direção dos “prédios individuais”, o outro, na direção de um “questionamento sobre o capital financeiro e a especulação imobiliária” e que, finalmente, tornam-se capazes de trazer “àquele nó teórico” que a tradição marxista chama de “renda imobiliária”.

Nesse sentido, Jameson faz referência à análise arquitetônica feita pelo teórico Manfredo Tafuri acerca do Rockefeller Center, e a relação com contexto no qual o edifício deve ser avaliado. A análise interpretativa de Tafuri é compreendida nos termos de Jameson através da premissa de que na sociedade capitalista um prédio individual “estará sempre em contradição com seu contexto urbano e com sua função social”. Logo, os prédios mais importantes são aqueles resolvem essas contradições formais e estilísticas de maneira mais engenhosa.

Todavia, as soluções de Tafuri fracassam necessariamente não apenas por permanecer num campo estético que é desligado do campo social, no qual surge toda a contradição, mas também porque as “mudanças sistêmicas ou sociais teriam de ser totais ao invés de parceladas”. Assim, a interpretação de Tafuri tende a ser uma “litania de fracassos”, em que suas “soluções imaginárias” se colocam freqüentemente a partir de um “alto nível de abstração”.

O descontentamento das leituras de Tafuri deriva, segundo Jameson, da ausência de qualquer possível “estética futura” para os problemas da cidade capitalista, qualquer caminho através do qual a arte poderia contribuir para a transformação do mundo, que só poderia ser efetivada para ele através da economia e da política. Jameson ressalta que o

valor emblemático que o Rockefeller Center assumiu para a tradição modernista é representativo através da obra *Space, Time and Architecture* de Siegfried Giedion, segundo a qual compreende os catorze prédios associados do Centro como uma tentativa única de implementar uma nova concepção de desenho urbano no interior de Manhattan.

Entretanto, Jameson considera que este não é o lugar para se avaliar a estética modernista de uma perspectiva mais genérica, mas sim o momento de se observar que qualquer que tenha tido sido o valor de entusiasmo estético de Giedion, ele parece ter se destruído pela proliferação de prédios e espaços por toda Manhattan. O que demonstra que a “euforia modernista” dependia substancialmente de uma “escassez relativa” de tais projetos, espaços e construções novas: “o Rockefeller Center é para os anos 30 e, portanto, para Giedion naquele momento, um novum, algo que ele já não é para nós” (JAMESON, 2001, p.196).

Quando esse processo sedeu lugar à necessidade de um tipo diferente de estética que, segundo Jameson, Tafuri se recusou a fornecer, àquilo que Tafuri lamenta e Giedion ainda não previa, “um caos de construções e congestionamentos”, é festejado originalmente por Rem Koolhaas em seu *Delirious New York*. Seu livro dá boas vindas às contradições denunciadas por Tafuri, fazendo desse “interesse resolutivo pelo insolúvel” uma nova estética bem distinta da de Giedion. Uma estética que, segundo Jameson, o Rockefeller Center ainda permanece como uma experiência crucial. Assim, a leitura de Koolhaas do Centro se insere em uma proposição mais ampla sobre a “estrutura habilitadora” de Manhattan, dando especificidade à formulação ainda bastante abstrata de Tafuri das contradições fundamentais.

A análise de Koolhaas propõe o termo “congestionamento” para a solução do problema da cidade, que consiste em “resolver o congestionamento criando mais congestionamento, interiorizando-o no próprio complexo de prédios”⁸ (*apud* JAMESON). Segundo Jameson, o conceito de congestionamento congrega diversos significados diferentes: “uso e consumo, o urbano, mas também a exploração dos negócios, o tráfego e a renda fundiária, e também a ênfase no apelo coletivo, popular e populista”. Ele é justamente a “mediação” entre todos os traços peculiares do problema. Assim como a “especificação mais genérica” de Koolhaas se coloca como uma mediação entre as abstrações de Tafuri, por meio de uma análise do complexo de prédio nos termos arquitetônicos e comerciais. No relato de

⁸ Publicado inicialmente em: Rem Koolhaas. *Delirious New York*. Oxford, 1978, p. 144.

Koolhaas, trata-se simplesmente do “paradoxo do congestionamento máximo combinado com o máximo de beleza” (*apud* JAMESON, 2001, p. 197).

De acordo com Jameson, a operação teórica principal consiste no estabelecimento de uma mediação capaz de operar nas duas direções: capaz tanto de funcionar como uma caracterização dos determinantes econômicos dessa construção dentro da cidade, como também enquanto oferece direções para uma análise estética e uma interpretação cultural. Assim, o Rockefeller Center poderia ser entendido nos termos de Tafuri como um “mero ato simbólico” que não é capaz de resolver suas contradições, enquanto que para Koolhaas, é o “fato da ação criativa e produtiva no interior do simbólico, que é a origem do interesse estético”. Portanto, o momento da “renda fundiária” e o momento do capital financeiro organizado em torno dela, se colocam como “elementos estruturais permanentes do sistema”, ora assumindo um papel secundário, e ora, como é o caso do período atual, “vindo à tona como se fosse o principal centro da acumulação capitalista” (JAMESON, 2001, p.200).

Estes elementos completam o sistema de mediações no qual o “tempo e uma nova relação com o futuro enquanto espaço de espera, necessário por retornos e acumulação de capital”. Ou ainda a própria reorganização do tempo num tipo de “mercado futuro”, que é a “conexão final” que leva do capital financeiro, através da especulação imobiliária, até a produção estética e cultural, no contexto aqui específico da arquitetura. Segundo Jameson, apenas Manfredo Tafuri e seu colaborador filosófico Massimo Cacciari falaram a respeito de uma “planificação do futuro”, que em suas discussões se limitam ao Keynesianismo, isto é, ao capital liberal e à democracia social. Podendo, entretanto, propor essa nova “colonização” do futuro como uma tendência fundamental do capitalismo ao capital financeiro e a especulação imobiliária (JAMESON, 2001, p.201).

Jameson observa que tanto Tafuri quanto Koolhaas fundamentaram suas discussões no ato do arquiteto, ou seja, no confronto existente entre os materiais e as formas, e nas contradições profundas que ele se propõe a resolver para construir algo, em particular, na tensão entre o tecido urbano ou “totalidade” e o prédio específico. Assim, pode-se desenvolver um questionamento estético mais condizente com essas questões em relação ao modo através do qual futuros específicos, no sentido financeiro e temporal, passaram a constituir os traços estruturais da arquitetura recente, “na certeza de que o prédio não terá jamais uma aura de permanência, mas carregará em seus próprios materiais a certeza eminente de sua futura demolição” (JAMESON, 2001, p.201). Nesses termos, cumpriu-se então o gesto do programa inicial de Jameson, que propõe uma cadeia de mediações que

possibilitam percorrer da “infra-estrutura”, (especulação imobiliária e capital financeiro), à superestrutura (forma estética).

Jameson então se utiliza do termo “modernidade tardia” desenvolvido pelo arquiteto e teórico Charles Jencks, ao identificar duas características fundamentais que poderiam expressar as nuances formais específicas do capitalismo financeiro tardio. O argumento de Jencks é reforçado pelo fato desses traços se tratarem de “desenvolvimentos extremos” que acabaram se opondo ao moderno. Ou seja, o modernismo no momento em que é “elevado à segunda potência”, transforma-se num outro tipo de espaço completamente distinto, que já não se identifica mais com o próprio modernismo. Nesse sentido, as duas características que Jameson articula em sua análise são o “espaço isométrico extremo”, que não se trata apenas da superfície de vidro, mas também seus “volumes de superfície fechados”.

Conforme o autor, o espaço isométrico, ainda que tenha se derivado da planta livre modernista, tornou-se o elemento principal da “equivalência delirante” para a qual nem mesmo o meio monetário continua. De maneira que não apenas os “conteúdos”, mas também a “estrutura” são lançados à uma mutação infinita. Daí, os “volumes de superfície fechados” representarem então outro aspecto importante do capitalismo tardio, que é justamente o modo pelo qual ele se desmaterializa, “quebrando a massa, densidade e peso aparentes de um prédio de cinquenta andares”, o desenvolvimento das “paredes de vidro” diminui a massa e o peso ao mesmo tempo em que enfatiza o volume e o contorno como a diferença entre o “tijolo” e o “balão” (*apud* JAMESON, 2001, p.202).

O importante para Jameson, é que ambos os traços do moderno sejam projetados em “mundos espaciais” completamente novos, o que faz com que eles não operem mais nos termos das oposições binárias modernistas. Nesse sentido, do mesmo modo que a planta livre propunha o “antigo cancelamento do espaço burguês”, o novo espaço “isométrico” e “infinito” não cancela os outros, mas simplesmente desenvolve seu próprio impulso com uma nova dimensão. O argumento de Jameson é o de que a “dimensão abstrata” do capitalismo financeiro tem algo haver com a “semi-autonomia do espaço cibernético”. Portanto, é “à segunda potência” que se coloca a fórmula desenvolvida da “nova lógica cultural situada além da moderna” (JAMESON, 2001, p.203).

Em uma conferência realizada em 1991, na *Rice University School of Architecture*, no Texas, Rem Koolhaas destacou que a arquitetura “é uma profissão perigosa” sobretudo quando é conhecida pelo nome de Escritório para Arquitetura Metropolitana (Office for Metropolitan Architecture - OMA). A pretensão desse nome, segundo ele, esteve

perto de ser alcançada no momento em que teve a oportunidade de investigar uma série de programas que procuraram revelar qual seria os principais aspectos da arquitetura metropolitana atual. Finalmente, a arquitetura é uma “profissão perigosa” porque é uma “mistura venosa de impotência e onipotência”, no sentido de que os arquitetos dependem de outras pessoas e de determinadas circunstâncias para que seus “sonhos megalomaniacos” sejam concretizados.

Koolhaas apresenta inicialmente como exemplo o programa do Parque de La Villete, na cidade de Paris (1982), em que segundo ele foi a primeira vez desde sua preocupação sobre Nova York que seu escritório, o OMA, imaginou o que poderia significar o “congestionamento” na Europa no final do século. Assim, Koolhaas se propôs a discutir uma série de seus trabalhos que expressaram essa nova condição urbana na própria Europa, e que segundo ele caminham diretamente ligados a uma enorme explosão da escala, inicialmente impensável pelas condições da Europa no século XX. O fascinante desses projetos é que certos temas desenvolvidos no livro *Delirious New York*, tornaram-se claramente relevantes no contexto europeu. Conforme argumenta:

Quatro desses temas configuram ou determinam as questões com as quais os projetos lidam; estão ligados a um incremento ou salto quântico em escala e também à produção de uma certa massa crítica, ou seja, quando um edifício, pelo seu simples tamanho, entra em um campo de arquitetura completamente diferente (KOOLHAAS, 2002, p.13).

A primeira observação a que se refere Koolhaas é quando o edifício ultrapassa um certo tamanho, fazendo com que a escala passe a se tornar tão grande e a distância entre o centro e o perímetro tão imensa que não se pode mais esperar que o exterior revele com precisão o que há no interior. Segundo Koolhaas, rompe-se a “relação humanista” entre o exterior e o interior, até então baseada na expectativa de que exterior faça revelações e esclarecimentos sobre o interior. Desse modo, exterior e interior se tornam completamente autônomos e separados nos novos projetos, isto é, a serem desenvolvidos de maneira independentemente e sem conexão aparente.

A segunda característica dessa “nova escala mutante” é justamente o fato de que as distâncias entre um componente e outro, e de uma atividade programática e outra, terem se tornado tão grande a ponto de produzirem uma autonomia ou “independência” dos elementos espaciais do edifício. Já o terceiro fenômeno, diz respeito ao desempenho assumido pelo elevador em relação a escala do edifício, segundo Koolhaas: “o papel e o potencial

revolucionário do elevador fazem dele um instrumento muito perigoso para os arquitetos”. O grande mérito do elevador é sua capacidade em estabelecer mecanicamente as conexões internas de um edifício, sem recorrer à própria arquitetura. Segundo ele:

Enquanto a arquitetura tem que se valer de gestos incrivelmente complicados para estabelecer conexões, o elevador simplesmente nos ridiculariza, dispensando todo nosso conhecimento e estabelecendo as conexões mecanicamente (KOOLHAAS, 2002, p.15).

O quarto e último aspecto levantado por Koolhaas em relação a essa nova escala do edifício é o fato de que o edifício passa a impressionar simplesmente por sua própria massa, ou seja, por sua própria “aparência” e pela sua “mera existência”, a despeito sequer da influência exercida pelo arquiteto do projeto. Em relação a isso, o arquiteto argumenta que:

A posição amoral deste tipo de edifício, o efeito da pura escala e de seu volume intimidante, é algo muito perturbador para os arquitetos, que sempre pensam serem os únicos capazes de tornar bela a essência uniforme de um edifício. O fato de um edifício ser por si só um elemento impressionante explica a grandiosidade de certos espetáculos, como *La Défense* e o perfil da cidade de Houston no horizonte, em que o efeito geral é incrivelmente impressionante, embora seja difícil identificar arquiteturas que impressionem individualmente (KOOLHAAS, 2002, p. 15).

Diante dessa perspectiva, os projetos mencionados pelo arquiteto são o Terminal Marítimo de Zeebrugge, Bélgica (1989); a Biblioteca da França (*Le Très Grande Bibliothèque*), Paris (1989); e o ZKM Centro de Arte e Tecnologia de Mídia, Karlsruhe, Alemanha (1989). O primeiro edifício é um terminal de barcos no Mar do Norte, no qual Koolhaas explica que as Companhias responsáveis pelas rotas entre a Inglaterra e o continente estavam surpreendidas com a construção do túnel do Canal da Mancha e, devido a isso, procuraram melhorar suas instalações propondo que a travessia do canal em barcos deveria se mostrar mais “atraente” do que a experiência de se viajar de trem pelo túnel. Assim, uma dessas companhias solicitou ao OMA um prédio “colossal”, que deveria acomodar um programa extremamente complexo de tráfego e acesso de barcos, “assim como uma enorme quantidade de espaço para restaurantes, convenções, cassino e hotel”, ao mesmo tempo em que deveria se destacar no contexto da paisagem (KOOLHAAS, 2002, p. 16).

Pela primeira vez, Koolhaas diz ter se deparado com “escolhas realmente artísticas”, no sentido de que o único julgamento que podia fazer não era mais baseado nos termos da funcionalidade, pois o problema era complexo demais “para ser analisado de maneira racional”. Tratava-se, segundo ele, de um “mito que deveria ser construído”, então, quatro dias antes do final do concurso, o escritório decidiu por uma forma desenvolvida na “intersecção entre um cone e uma esfera”. Contudo, o mais interessante nessa investigação foi que as implicações de um edifício muito grande realizado na Europa, revelou que certos aspectos que têm papel pequeno em edifícios menores, assumiram uma importância fundamental nessa nova escala metropolitana.

O segundo projeto realizado no verão daquele ano tinha como questão do edifício muito grande como tema do concurso, que foi a Biblioteca da França, que segundo Koolhaas deveria ser o último projeto do governo Mitterrand, tendo como objetivo ser não apenas uma única biblioteca, mas a combinação de cinco bibliotecas separadas. Uma delas seria uma cinemateca para guardar todos os filmes realizados desde 1940, a segunda, seria uma biblioteca para aquisições recentes, a terceira para referências, a quarta abrigaria catálogos de todo o mundo, e a quinta que seria uma biblioteca científica. Desse modo, o problema do edifício tratava-se não apenas da escala, “cerca de 279 mil metros quadrados”, mas também do fato do programa ser composto de cinco bibliotecas diferentes, cada uma com suas características específicas e público distintos.

Para Koolhaas, os arquitetos do OMA logo ficaram cansados com o discurso de que o problema arquitetônico deve ser sempre resolvido através da forma, pois teriam que imaginar cinco formas de bibliotecas diferentes. Em outras palavras, o OMA estava cada vez mais resistente às normas de uma arquitetura que resolve tudo pela forma, de maneira que começaram a buscar realmente “inventar arquitetonicamente”. Assim, consideraram ser possível articular as partes mais importantes do edifício através de uma “ausência de construção, uma espécie de recusa em construir”, segundo a qual, “toda área de acervo seria como um enorme cubo no qual os espaços públicos seriam simplesmente escavados” (KOOLHAAS, 2002, p. 23).

O último projeto comentado pelo arquiteto foi o museu de mídia de Karlsruhe, na Alemanha, que deveria funcionar como universidade, laboratório e teatro para a mídia. Segundo Koolhaas, a primeira impressão que teve sobre a cidade de Karlsruhe foi a de uma “idílica cidade barroca”, onde o terreno do museu localizava-se entre a cidade antiga e a cidade nova. O arquiteto desenvolveu um diagrama no qual percebeu que era indispensável ao projeto a existência de uma série de eixos, sabendo que “a única maneira de alguém poder

realmente apreciar uma cidade barroca é olhando-a de cima”. Como resultado, houve então três eixos fundamentais que configuram o projeto: um eixo que faz conexão com a cidade, outro para circulação no interior do edifício e, um último eixo vertical que “proporciona o prazer de ver a cidade barroca”. Outro aspecto importante do edifício é o papel da estrutura, pois um pavimento seria completamente determinado pela estrutura, ao passo que o outro, seria completamente livre dela. Conforme argumenta:

Tudo isso aconteceria no centro do edifício, em uma torre central rodeada por quatro zonas diferentes: uma zona para circulação do público; outra para escritórios; a terceira, uma área técnica estendendo-se por toda a altura do edifício, com uma caixa cênica; e a quarta, composta por uma série de galerias. Estas quatro zonas simplesmente envolveriam o núcleo central do edifício (KOOLHAAS, 2002, p. 30).

No pavimento inferior se encontra o teatro, acima do qual estão os dois outros pavimentos para laboratórios. O teatro é um espaço onde seria apresentado todo o espectro, abrangendo não somente o “teatro clássico”, mas também o “teatro totalmente simulado”, em que cada plano poderia ser então visto como uma superfície de projeção, “o espaço pode ser totalmente manipulado”. Koolhaas admite então a coexistência de cenários reais com cenários eletrônicos virtuais e projeções, ressaltando a liberdade enorme entre os componentes no planejamento do edifício, o que permite segundo ele uma grande variedade de espaços e atividades programáticas. Prosseguindo pelo museu, o próximo pavimento é completamente separado do exterior, não havendo referências ao mundo do lado de fora. Já os pavimentos superiores possuem uma “organização clássica”, de maneira que na cobertura seria possível apreciar a vista da cidade (KOOLHAAS, 2002).

Outro aspecto importante do edifício, segundo Koolhaas, consiste no fato de que as atividades que ocorriam no interior do edifício também poderiam ser observadas pelo exterior, podendo ser vistas quase como uma evasão da vida pública. No exterior, uma das fachadas teria uma “superfície metálica fina e transparente” podendo servir como uma “tela de projeção”, o que passaria a transformar completamente o caráter do edifício. Desse modo, algumas atividades realizadas no laboratório poderiam ser projetadas na fachada do edifício, que se tornaria então em uma imensa tela eletrônica.

Na opinião de Koolhaas, o interessante a ser destacado em relação à mídia é a própria aceleração dos acontecimentos e a dificuldade em se criar simultaneamente espaços reais que ao mesmo tempo sejam espaços virtuais disponibilizados por ambientes eletrônicos,

“efêmeros ou destrutíveis”. Nesse contexto, o arquiteto argumenta que com as novas mídias e com uma série de outras invenções no campo da eletrônica, podemos dizer que o “domínio público” se extinguiu e, por outro lado, que ele se encontra atualmente tão difuso ao ponto de não precisar mais de uma articulação física. Segundo ele, o fato de os arquitetos considerarem na maioria dos casos de maneira nostálgica essa nova condição do espaço midiático e eletrônico, significa a própria recusa “de que o domínio público está sendo reinventado em termos mais populistas ou mais comerciais” (KOOLHAAS, 2002, p. 43).

Em um seminário apresentado naquele mesmo ano, Koolhaas apresentava as idéias de seu novo livro chamado *The Contemporary City*, que compara as novas cidades periféricas ao redor de Paris; um exemplo norte-americano: Atlanta; e outro exemplo asiático, Tóquio, buscando explorar as conseqüências e possibilidades das transformações em curso. De acordo com Koolhaas, se essas três cidades são realmente tão parecidas conforme se apresentam, isto significaria que foram as pessoas que pretenderam dessa forma, mas também que há uma enorme diferença “entre as ambições do arquiteto e as verdadeiras ambições da sociedade”. Esses aspectos, segundo ele, representam ao menos uma “enorme liberdade” em relação à “coerência formal”, como também em relação à “necessidade de simular uma comunidade e liberdade em relação aos padrões de comportamento” (KOOLHAAS, 2002, p.39).

Trata-se então de que esta divergência é “uma coisa perigosa”, pois o papel dos arquitetos diante desse fenômeno foi “quase negligente”, contribuindo para essa situação por causa das acusações que fizeram à arquitetura moderna, através das campanhas existentes “contra os crimes imaginários do modernismo”, como também das reclamações e críticas cruéis desenvolvidas nos anos 60 e 70, fazendo com que os arquitetos enfraquecessem sua própria profissão (KOOLHAAS, 2002, p. 40).

Quando é perguntado pela influência que a história da arquitetura exerceu em seu trabalho, Koolhaas diz ser provavelmente subconsciente, mas desde o início argumenta que se interessou pelo fenômeno da modernidade e da modernização. Ao mesmo tempo em que estava interessado pelo construtivista russo Ivan Leonidov, e em Mies van der Rohe, como também pela arquitetura norte-americana das décadas de 20 e 30. Contudo, considerou que esse interesse inicial pela modernidade fez com que direcionasse seus trabalhos para uma “dimensão crítica”, começando a suspeitar dos próprios motivos que o levaram a tais influências. Assim, quanto mais dependente estava do modernismo, mais “não gostava” do trabalho que estava fazendo, o que fez com que procurasse ser abertamente experimental, no sentido de “inventar algo novo” (KOOLHAAS, 2002, p. 54).

Todo pós-modernismo é para Koolhaas um “movimento incrivelmente derrotista”, pois existe um “medo de se fazer declarações grandiosas e um medo fundamental de se retornar àquilo que todo arquiteto acredita em seus momentos mais infantis: que ele muda o mundo” (KOOLHAAS, 2002, p.57). Nesse sentido, Koolhaas diz compreender seu trabalho como “deliberadamente não utópico” e como crítico em relação à utopia modernista, pois “tenta operar dentro das condições prevalecentes sem sofrimento”, permanecendo em sintonia com o processo de modernização, assim como com as transformações inevitáveis engendradas por esse projeto. Porém, o mais importante segundo ele é conseguir encontrar uma articulação entre essas forças que não tem haver com a “pureza” de um projeto utópico, como o ocorrido no modernismo. Nesse sentido, considera seu trabalho como “positivo vis-à-vis com a modernização, mas é crítico vis-à-vis com modernismo como um movimento artístico” (KOOLHAAS, 2002, p. 63).

Em sua pesquisa mais recente, publicada sob o título de “A cidade contemporânea”, Koolhaas observa a existência de um deslocamento do centro para a periferia, como também de “processos espontâneos em curso” na direção do que ele determinou como *edges cities*, sendo Atlanta, Cingapura, e as novas cidades nascidas ao redor de Paris. Essas paisagens urbanas “pós-industriais” teriam na visão de Koolhaas uma “beleza não reconhecida”, que merece uma visualização mais atenta.

Koolhaas observa que a pesquisa comprovou a existência de um “grande estoque de entusiasmo popular” diante dos novos problemas, ao qual um número considerável de arquitetos respondeu com “virtuosismo”. No entanto, salienta que atualmente já não há mais nenhum “equivalente” daquela arquitetura nova-iorquina que, passando por diversas “mutações” e mudanças repentinas, teve grande influência nos fenômenos contemporâneos. Nesse sentido, “*A cidade contemporânea*” é uma pesquisa sobre as novas formas que vem despontando na cidade de hoje, o que para ele parece resultar numa inevitável “fragmentação da cidade atual”, e num deslocamento “do centro da cidade para a periferia e numa notável criatividade para escapar das regras urbanísticas” (*apud* NESBITT, 2006, p. 356).

Para Koolhaas, à exceção de alguns aeroportos e alguns lugares nas periferias urbanas, a imagem da cidade moderna, pelo menos na forma como foi projetada, “ainda não se concretizou em parte alguma”. Sendo assim, a cidade que o arquiteto se propõe a resolver hoje em dia tornou-se mais ou menos constituída por “fragmentos da modernidade”. Isto se dá, segundo ele, como se as características estilísticas fossem mantidas enquanto o programa urbano não saiu como o planejado. Porém, Koolhaas não lamenta esse fracasso, pois os “estratos neomodernos” que aí resultam, e que anulam o “projeto original da

modernidade”, acabam oferecendo “novos temas de trabalho”. Ao invés de nos apegarmos a esse tipo de “fascínio, ou de apostarmos na autoridade absoluta da arquitetura”, parece que ser mais conveniente perguntar em que direção aponta as forças que contribuem para a definição desse novo espaço.

Diante dessas considerações teóricas, podemos então nos voltar para algumas obras e projetos de museus realizados por Koolhaas. Além do já citado Centro de Arte e Tecnologia, em Karlsruhe (1989) comentado pelo próprio arquiteto no contexto dos grandes projetos realizados no verão de 1989, como também o projeto de extensão para o *Los Angeles County Museum* (LACMA), visto através da perspectiva dos anexos, havendo outros exemplos que poderiam ser mencionados como museus de grande escala. Como o projeto realizado para a Competição (2º Prêmio)⁹ da *Tate Modern*, em Londres (1994), que consiste na conversão de uma grande central elétrica em museu de arte, construída originalmente em 1940 por sir Giles Gilbert Scott, em Bankside; um bairro sobrevivente na Londres contemporânea.

O *Museumpark*, construído na cidade de Rotterdam, em 1994, que consiste em um museu a céu aberto, pode ser visto como representativo do interesse de Koolhaas pela totalidade do espaço urbano, inserindo o objeto do museu, assim como seu próprio observador, no espaço urbano da cidade. A questão da ausência de um invólucro arquitetônico passa a ser problematizada aqui, onde Koolhaas insere o museu na dinâmica do urbanismo da cidade, através de sua idéia de criar “vazios urbanos”, seu interesse passou cada vez mais em se concentrar menos no objeto arquitetônico em si, mas sobretudo na manipulação de planos urbanos (*apud* NESBITT).

Adentrando o século XXI, o OMA desenvolveu o projeto de extensão do *Whitney Museum of American Art* (2001), em Nova Iorque. A extensão teria essencialmente o dobro da área do atual museu. O programa apresentado não permitiria a demolição do edifício original, construído pelo arquiteto modernista Marcel Breuer, em 1966, na Madison Avenue. De acordo com a descrição do projeto, a nova extensão contém espaços especiais variados de exibição, como também restaurante, café, biblioteca e loja.

Sendo assim, podemos fazer referência à observação de Koolhaas quando argumenta que o edifício ultrapassa um certo tamanho e faz com que a escala passe a se tornar tão grande que não se pode mais esperar que o exterior revele precisamente o que há no interior, perdendo assim a “relação humanista” proposta por Le Corbusier. Desse modo,

⁹ O projeto vencedor foi de Herzog & De Meuron (1994-2001).

exterior e interior se tornaram completamente autônomos e separados nos novos projetos, a serem desenvolvidos de maneira independente e sem uma conexão aparente, como anteriormente colocou Koolhaas em relação a *La Très Grande Bibliothèque*, em Paris.

Também no ano de 2001, encontramos o Museu Hermitage Guggenheim, projetado por Koolhaas em Las Vegas, EUA (2000-2001) com o objetivo de abrigar as exposições temporárias procedentes do Hermitage de São Petersburgo, na Rússia. O museu localiza-se no vestíbulo do cassino The Venetian, e consiste em duas amplas salas que se articulam com o hall do Hotel e o Cassino, compreendo uma grande caixa possível de ser até mesmo desmontada e removida do espaço.

Devemos recordar que, para Jameson, a “replicação” pós-moderna tem no “populismo de estético” apresentado na obra *Aprendendo com Las Vegas* de Venturi sua maior expressão. Na “replicação”, os arquitetos pós-modernos não procuram mais se inserir em uma nova “linguagem utópica” no comercialismo do sistema de signos da cidade, mas expressam essa mesma linguagem do consumo. Nesse sentido, poderíamos pensar se o Hermitage Guggenheim de Koolhaas não se apresenta através dessa mesma linguagem “inteligentemente aprendida em Las Vegas”.

No caminho aberto pela grande escala dos museus de Koolhaas, há o projeto para o Multi-media Building, sob encomenda da City University of Hong Kong, desenvolvido para competição em 2004. O programa é composto de um conjunto de 13.400 m², com teatro, salas de som, espaços de exibição, teatro para *performance*, centros de pesquisa, biblioteca, laboratórios de computador, salas de aula, escritório de administração, estúdio de arte, oficinas, cafeteria, restaurante, e acomodação e dormitório para estudantes.

Nessa mesma direção, há o exemplo do Bryghusprojektet, projetado em 2008 para ser realizado em Copenhagem, na Dinamarca, configurando-se como um espaço híbrido no sentido de abrigar espaços de arte, residenciais, escritórios, *playground*, auditório, e outras facilidades, o que caracteriza também de maneira bastante evidente as reflexões iniciais propostas por Jameson na Biblioteca de Wellek, segundo as quais os edifícios de Koolhaas materializam a vontade de “conter todo o mundo dentro de si”.

Poderíamos ainda pensar os museus de Koolhaas nos termos da generalização da estética propostos por Jameson, onde a ampliação do que se considera por cultura através da midiaticização e da informatização da vida cotidiana, vem acompanhada da cultura de massa e do fim do modernismo, até o surgimento do pós-moderno, e da ênfase crescente na construção de edifícios de museus.

Segundo Jameson, o apetite pela arquitetura nos dias de hoje, que o pós-modernismo certamente o reviveu senão até o reinventou, é na realidade o desejo por algo diferente, que é o apetite pela fotografia: “o que queremos consumir hoje não são os próprios edifícios, que mal podemos reconhecer quando passamos pelas vias expressas”. (JAMESON, 1997b, p.120). Deslocamentos desse tipo estão operando na arquitetura contemporânea, onde já há algum tempo se desenvolveu uma “tensão crônica” entre o edifício construído, ou o concreto, e a representação do edifício a ser construído, por meio do projeto do arquiteto, e que compreende os vários esboços de uma “obra” futura”. Isso ocorreu a tal ponto que o trabalho de “um certo número de arquitetos contemporâneos ou pós-contemporâneos consiste, exclusivamente, em desenhos de edifícios imaginários que jamais serão realizados” (JAMESON, 1997b).

Desse modo, o projeto ou desenho se apresenta não como uma “substituição reificada” do edifício real, mas uma “substituição boa”, de tal modo que hoje não é mais o próprio edifício que está sendo consumido, pois este apenas tornou-se “pretexto para as intensidades das cores e para o brilho do papel” (JAMESON, 1997b, p.145). Ou ainda conforme argumenta:

Aqui, parece estar em questão algo como a essência do modelo ou da maquete, auto-referida, distinta da “arquitetura de papel”, do desenho estereométrico usual, sem falar da foto reluzente ou da imagem colorida; é como se esses projetos tentassem também, de alguma forma, realizar o ideal platônico do “modelo” enquanto tal (JAMESON, 1997b, p. 143).

Os conteúdos dos projetos de museus de grande escala de Koolhaas podem ser compreendidos pela seleção de “todas as formas geométricas e sólidos imagináveis”, de maneira que os tornam agrupados não em algum tipo de categoria geométrica, devendo ser mais apropriadamente chamados de “blocos”. Nos edifícios de museus de Koolhaas, os espaços internos colocam-se dentro de um enorme contêiner como uma série de “órgãos flutuantes”. Nesse sentido, do modo mesmo que as formas internas coexistem separadamente, as atividades programáticas a elas correspondentes apontam para práticas não condizentes entre si, como “ler e comer”, ou o consumo de obras de arte com a participação de congressos e atividades de consumo. (JAMESON, 1997b).

Nos termos de Jameson, os novos edifícios públicos de museus de Koolhaas poderiam então ser vistos como representativos da exclusão da vida privada e dos paradoxos da propriedade privada depois do fim da sociedade civil, conforme argumentou o autor, por

um lado pela “dialética da propriedade da informação”, e por outro, através da própria “antinomia” de um espaço público pertencente a uma empresa privada.

Portanto, Koolhaas considera que com os novos espaços midiáticos e eletrônicos, o interior do edifício passou a ser visto como uma evasão da vida pública, interrogando até que ponto o “domínio público” se extinguiu ou mesmo se expandiu ao ponto de não precisar de uma articulação física. Desse modo, o arquiteto argumenta o fato de muitos arquitetos terem visto de maneira nostálgica essa condição do novo espaço, e como a nostalgia não lhe interessa, Koolhaas procura cada vez mais “não ser moderno, e sim contemporâneo”.



Figura 23 – Zentrum Fur Kunst Und Medientechnologie (ZKM), (Centre for Art and Mediatechnology). Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (OMA). Germany, Karlsruhe, (1992).

Status: Construction drawings finished, construction cancelled in 1992. Site: Long narrow plot between railway lines and ring road at edge of baroque city center. Program: Sound and video laboratories, media theatre, media museum, contemporary art museum, library, lecture hall. Built Area: 31.000m². Structure: Concrete and steel. Main Materials: Concrete, steel, glass, textiles, travertine, wood, metal mesh. Budget: 60m euro.

Fonte: (OMA, 2008)



Figura 24 – Tate Modern. (Conversion of a powerstation into a museum for modern art).
Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (OMA), London, England,
(1994).

Status: Competition 1994, 2nd Prize. Client: Tate Gallery, Millbank, London, SW1P 4RG.
Budget: \$63 million. Site: Former Electric Facility in Southwark, London.

Fonte: (OMA, 2008)



Figura 25 – MuseumPark. Arquitetos: Office for Metropolitan Architecture (OMA). Rotterdam,
(1994).

Status: Completed 1994. Client: City of Rotterdam. Budget: Dfl. 4 Million. Site: 12-hectare
passage-way linking city centre to Rotterdams Central Park, between Boymans van Beuningen
Museum, Kunsthal and Architecture Institute. Program: Urban park that can accommodate also
passing shows/events.

Fonte: (OMA, 2008).

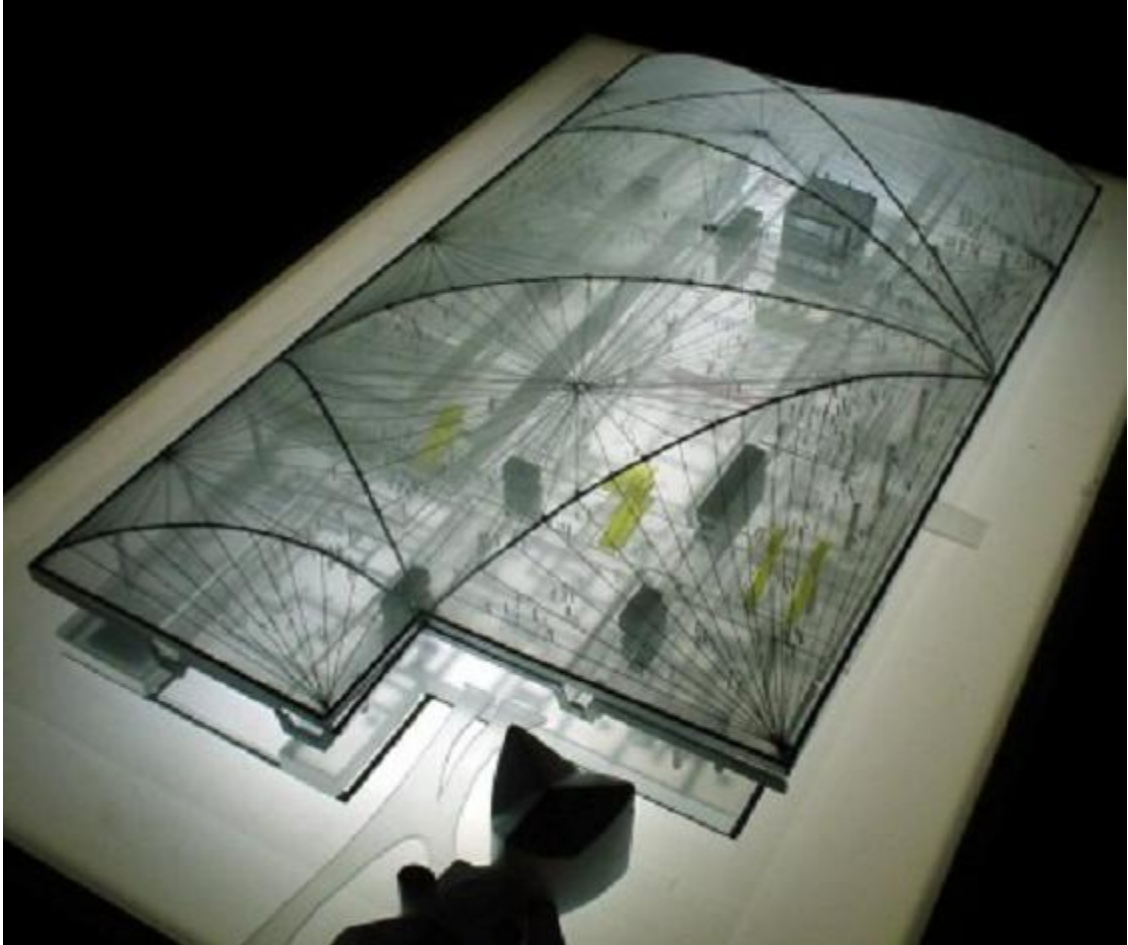


Figura 26 – Los Angeles County Museum of Art (LACMA) Extension. Arquitetos: OMA, Los Angeles, (2001).

Project: Los Angeles County Museum of Art. Status: Competition 2001, 1st Prize, Pre-Schematic Design 2002. Budget: \$US200m. Site: located in Hancock Park at the site of the existing museum. Program: 175,410sf plinth, service & support; 199,973sf plaza, public facilities & temporary galleries; 18,000sf study centre; 228,399sf Plateau, permanent collections.

Fonte: (OMA, 2008)



Figura 27 – Hermitage Guggenheim. Arquitetos: Office For Metropolitan Architecture (OMA). USA, Las Vegas, (2001).

Client: The Venetian Resort Hotel and the Solomon R. Guggenheim Foundation. Location: Las Vegas, Nevada, USA. Program: flexible exhibition space and Museum store: 710m²

Fonte: (OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE, 2008).

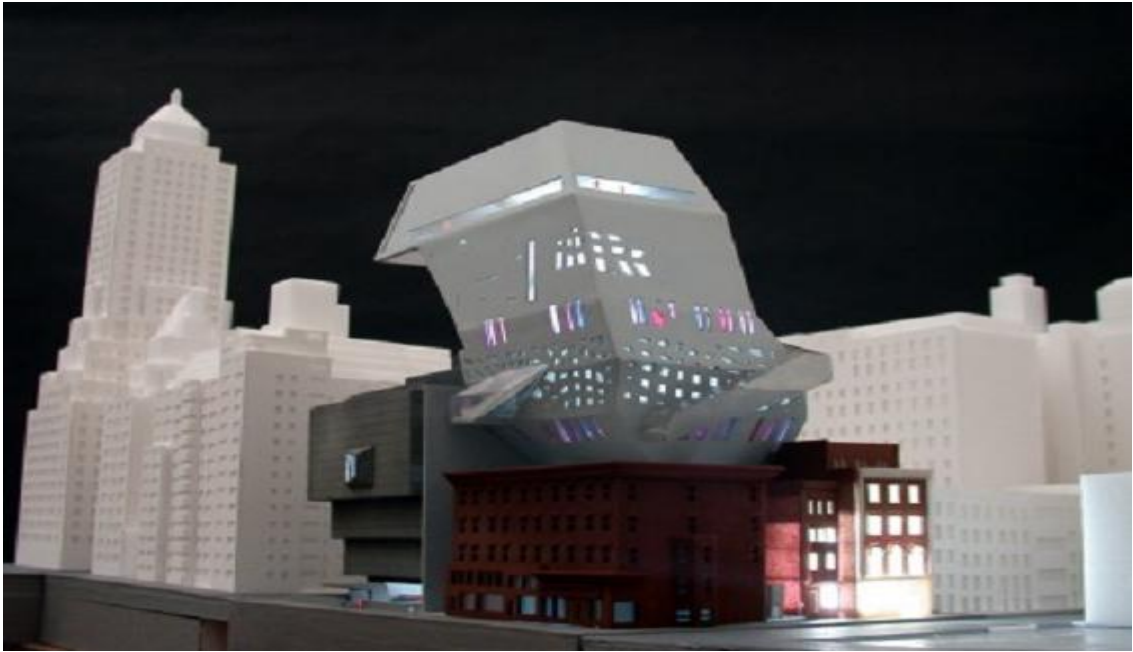


Figura 28 – Whitney Museum Extension. Arquitetos: Office For Metropolitan Architecture. USA, New York, (2001).

Status: Commission 2001, Concept Design. Client: Whitney Museum of American Art. Location: New York, USA. Site: Whitney Museum of American Art, 945 Madison Avenue, New York. Program: lobby, new galleries, auditorium, new restaurant, library expansion, education, new museum store, art storage: 5600m²

Fonte: (OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE, 2008).

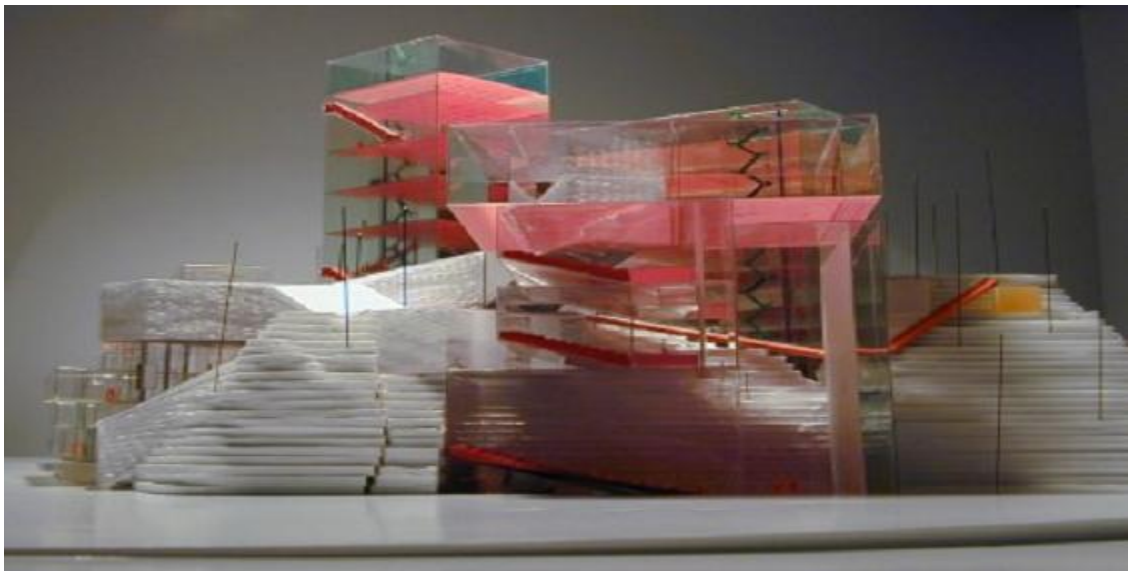


Figura 29 – Multi-media Building (Centro de Tecnologia da Informação e Multi-media projetado para a Universidade de Hong Kong). Arquitetos: Office For Metropolitan Architecture. Hong Kong Kowloon, (2004).

Status: Commission 2001, Concept Design. Client: Whitney Museum of American Art. Location: New York, USA. Site: Whitney Museum of American Art, 945 Madison Avenue, New York. Program: lobby, new galleries, auditorium, new restaurant, library expansion, education, new museum store, art storage: 5600m²

Fonte: (OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE, 2008).



Figura 30 – Bryghusprojektet. Arquitetos: Office For Metropolitan Architecture (OMA). Denmark, Copenhagen, (2008).

Ano do projeto: 1993. Período de execução: 1993-97. Área construída: 32.500 m². Superfície aproximada do edifício: 24.000 m². Altura aproximada do edifício: 50 m.

Fonte: (OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE, 2008).

5 CONCLUSÃO

Os novos museus passaram a desempenhar um papel progressivamente maior na economia das cidades, como ficou observado através do exemplo dos edifícios de museus construídos em Paris durante os quatorze anos do governo de François Mitterrand, no contexto do neoliberalismo e do desmanche do Estado. Seguindo o raciocínio de Otília Arantes, os novos museus se colocaram como um verdadeiro emblema das políticas de “animação cultural” produzidas pelos Estados do capitalismo ocidental, no intuito de criar “grandes monumentos” que se apresentem ao mesmo tempo como lugar de “criação da cultura” e “reanimação da vida pública”. Ao mesmo tempo em que passa a atender às demandas de “bens não-materiais” nas sociedades de consumo, vai disseminando imagens mais persuasivas de uma identidade cultural e política das nações (ARANTES, 1995, p.240).

Nesse processo, é como se as novas responsabilidades econômicas estivessem devolvendo aos indivíduos a cidadania através de “atividades lúdico-culturais” patrocinadas pelas grandes empresas, o que passou a diversificar cada vez mais as programações. Os novos museus são de fato lugares públicos cuja principal *performance* consiste em “encenar a própria ideologia que os anima”, sendo portanto “sucedâneos de uma vida pública inexistente”. Segundo a autora, no atual estágio do capitalismo, a indústria cultural entrou em seu período “pós-industrial”, pois se pensarmos no que foi a indústria cultural nas décadas de 50 e 60 iremos perceber que o processo se inverteu. “À desestetização da arte segue-se um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida quotidiana” (ARANTES, 1995, p. 241).

Para Fredric Jameson, a decretação da morte da arte com a substituição da “obra de arte autêntica” pela “mercadoria cultural”, foi considerada por Habermas como “um gesto de despedida apressada”. Na opinião de Habermas, a modernidade artística, que está inserida num longo processo que remonta ao Iluminismo do século XVIII, não apenas está inconclusa como também ainda pode produzir efeitos emancipatórios. Desse modo, não devemos proclamar de maneira irrefletida uma era pós-moderna, pois isso significaria a renúncia do projeto da modernidade que consiste em invadir por meio da arquitetura a práxis cotidiana. Portanto, com o fim da arquitetura moderna teríamos, para Habermas, a morte da arte, na medida em que ele a compreende como indissociável da idéia de “utopia” (HABERMAS, 1992).

É preciso dizer que a generalização do estético na contemporaneidade a qual se referiu Jameson, é diferente da estetização da vida proposta pelo modernismo, pois na generalização da estética a arte, como também a própria arquitetura, renuncia à “autonomia” e passa a consentir com a realidade existente. Esse estado de estetização do real em que a arte passaria a ser realizada na própria vida, teria se cumprido após o período das vanguardas de maneira paradoxal, como a renúncia da arte à modificação do mundo. Nesse sentido, a generalização do estético na contemporaneidade, tal como proposta por Jameson, tornou-se nítida por exemplo na multiplicação dos novos museus, do Beaubourg, em 1977, ao Bilbao, em 1997, sendo portanto decorrente do esgotamento da arte no sentido das vanguardas do início do século XX.

Para Jameson, a partir de 1970 começou a se desenvolver uma arte “pós-utópica”, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que ela não se voltava mais para o futuro. A partir de então, o modernismo se converteu em formas “artísticas lúdicas”, “vazias”, e “auto-referentes” que, por conseqüência, foram destituídas de todo poder de “negatividade” como propôs Adorno. Concebendo a obra como transformada em “imagem”, Jameson constatou a impossibilidade de se esperar da arte, como da própria arquitetura, alguma negação à lógica da produção de mercadorias, tendo então afundado num “hedonismo estético extravagante”, uma vez que toda beleza torna-se “meretrícia” da mercadoria. No entanto, para sair dessa condição hedonista extravagante é preciso que a estética produza uma relação com o moderno que, sem recair num apelo nostálgico nem em um repúdio simplista, nos auxilie a recuperar algum “senso de futuro” ou de “mudança genuína”, mesmo no atual processo da pós-modernidade.

Contudo, Jameson não aponta em quais manifestações culturais essa resistência à lógica da imagem torna-se possível, pois na medida em que essas mudanças são ainda apenas tendências, suas análises se orientam pela seleção daquilo que acredita que irá persistir ou se desenvolver. Sendo assim, qualquer tentativa de definir o pós-modernismo, dificilmente poderá ser separada da tentativa de dizer para onde ele está indo, pois toda teoria do pós-modernismo é uma “previsão do futuro feita com um baralho imperfeito” (JAMESON, 1997, p. 10).

O que Jameson chamou de “pastiche”, Andreas Huyssen chamou de “constelação de signos”, propondo então uma maior abertura no interior do pós-modernismo, de maneira que podemos compreendê-lo como mais otimista do que Habermas e Jameson em seu diagnóstico. Para Huyssen, é possível criar um potencial crítico mesmo no processo da pós-modernidade. Conforme argumenta, é possível que o excesso de memória causada pela

cultura dos novos meios midiáticos, pelas novas tecnologias da informação e pelo consumismo em massa, tenha criado uma sobrecarga no sistema de memórias fazendo com que elas sejam mais facilmente esquecidas. Sua hipótese é a de que a cultura contemporânea procurou combater o medo do esquecimento através de estratégias de rememoração pública e privada. Assim se explica na contemporaneidade a evidente obsessão pela memória e pelo passado, como também a crescente ênfase na construção de museus.

Huysen interrogou recentemente a posição que o monumental ocupa nos dias de hoje, questionando se é possível ou mesmo desejável uma arquitetura monumental na contemporaneidade. Hoje, o fato de a monumentalidade soar um tanto quanto vazia é para ele indicativo do declínio do espaço público monumental das últimas décadas, pois nem as tentativas de ressuscitar a noção da grandeza na arquitetura, feita por Rem Koolhaas, nem o *Holocaust Memorial Museum* (1993), em Washington, como outros monumentos bem sucedidos, puderam dissimular o fato de que esperamos em vão pela ressurreição de uma monumentalidade pública. Desse modo, Huysen argumenta que o destino da monumentalidade em nossos tempos pós-modernos migrou do real para a imagem, do material para o imaterial, e para o banco digitalizado do computador (HUYSEN, 2000, p.65).

Na contemporaneidade, o efeito monumental da arquitetura nem precisa ser construído com a coisa real. Nossa sedução pelo monumental pode já não ter qualquer relação com o espaço de fato construído. Portanto, para Huysen a monumentalidade “está viva e passa bem”, exceto pelo fato de que tenhamos de considerar hoje uma espécie de monumentalidade em miniatura que é a do *chip* de computador. Numa época em que nossa noção de memória se transferiu para o domínio dos *chips* de computadores e das histórias de ficção científica sobre *cyborgs*, os críticos lamentaram a perda da memória histórica, caracterizando a amnésia como um perigoso vírus cultural criado pelas novas tecnologias de mídia.

É preciso, no entanto, inventariar as práticas e estratégias culturais de contestação possíveis na condição histórica do presente, nas palavras de Huysen, o que em outros termos significa liberar a arquitetura pós-moderna da sobrecarga de responsabilidades assumidas pela arquitetura moderna. Essa análise das manifestações artísticas pressupõe o abandono do programa da “modernidade heróica”, que significa a responsabilidade de mudar o mundo aos quais se apegaram os arquitetos modernistas. Nesse sentido, Rem Koolhaas pode ser compreendido como sintomático dessa nova posição em que se situa o arquiteto contemporâneo, isto é, que não compartilha mais do *ethos* de progresso cultural vanguardista,

mas sim de uma descrença de que é possível completar o projeto da modernidade em um momento posterior ao fim das utopias modernas.

Para o historiador da arquitetura Antoine Picon, esse processo parece estar em profunda concordância com as forças do mercado, tal como se tornou comum entre os escritórios contemporâneos de arquitetura. O que parece estar em evidência, é uma espécie de novo realismo no qual o objetivo do arquiteto já não é propor uma alternativa e supostamente um mundo melhor, mas tomar o mundo como ele é, contribuindo para uma maior atualização de seu potencial e não em função de uma remota utopia. Rem Koolhaas e o OMA estão naturalmente entre os pioneiros dessa nova atitude (PICON, 2003).

Picon considera ainda que a importância desconcertante da tecnologia está agora em relação com a própria definição do sujeito. Em um ensaio recente¹⁰, o autor fez referência à hipótese de que uma das maneiras mais fáceis de conceber este novo indivíduo foi através da figura do “*cyborg*”. Duas características do *cyborg* são especialmente notáveis nessa perspectiva. A primeira consiste em sua plena aceitação do mundo tal como ele é. O *cyborg* não é uma figura utópica, mas uma plena utilização da existência das tecnologias existentes. O segundo, é que a tecnologia permite a ele ver as coisas de maneira diferente, com maior contraste de escalas e com uma intensidade que a visão tradicional não possui (PICON, 2003).

Segundo Picon, as formas de arquitetura digital são contemporâneas ao contexto da globalização e à mudança do indivíduo anônimo da primeira era tecnológica para as personalidades auto-desenvolvidas da civilização da Internet. No contexto da globalização as forças do mercado são partes do hiperrealismo espacial, que intensificam nossa percepção da realidade do mundo. Picon escolheu chamar de hiperrealismo está suspensão tradicional da escala de percepção e da intensidade específica que ela ocasiona. Nesse sentido, vivemos num mundo hiper-real de superfícies e texturas em que se pode ver todo o mundo ao mesmo tempo em que pequenas partículas (PICON, 2003).

Nesse sentido, Picon considera que a arquitetura de dimensão virtual estabelece uma relação direta com a constante invenção do sujeito. Em outras palavras, a arquitetura digital tem relação com a nova definição de mudança rápida do mundo. Portanto, a nova dimensão virtual da arquitetura é compreendida pelo autor como a possibilidade de participar ativamente do mundo, para além da própria utopia (PICON, 2003).

¹⁰ Antoine Picon. *La ville territoire des cyborgs*. Besançon: Les Éditions de l’Imprimeur, 1998.

A esse respeito, Jameson propõe a noção de que estamos diante de uma mutação do espaço construído, e que nós mesmos não acompanhamos essa evolução; “houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente do sujeito”. De modo que, segundo o autor, nós não temos a percepção necessária para enfrentar esse novo “hiperespaço pós-modernista”, e isso se deve, em parte, pelo fato de nossos equipamentos perceptivos estarem fundamentados naquele tipo de espaço correspondente ao que chamou de “alto-modernismo” (JAMESON, 1997, p. 64).

Como apontaram as reflexões teóricas de Jameson, a obra de Rem Koolhaas: *Delirious New York* apresentou-se como emblemática de um novo interesse pelo tema da cidade posterior ao Movimento Moderno. Koolhaas identificou seu trabalho como deliberadamente não utópico no sentido de procurar operar dentro das condições preexistentes, se colocando portanto como crítico ao modernismo utópico, permanecendo em “sintonia” com as forças da modernização. O importante para ele é “encontrar uma articulação para essas forças, sem a pureza de um projeto utópico” (KOOLHAAS, 2002, p.63).

Assim como Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, que escreveram sobre o corredor comercial em *Aprendendo com Las Vegas*, Koolhaas também aceita as condições dadas pela modernização capitalista da cidade, como característica de uma parte importante do território em que opera o arquiteto. Porém, sua estratégia é diferente da proposta do livro *Aprendendo com Las Vegas*. Koolhaas, pois buscou intensificar e tornar inteligível essa condição atual da arquitetura contemporânea através do desenvolvimento de “vazios urbanos”, que é também uma alternativa frente ao “abuso, bombardeio e ataque do consumismo aos sentidos, significados e mensagens” (2002, p.61), o que contrasta com o programa de ocupação urbana proposto por Venturi de oposição entre a fachada ou frente da loja e o que há por detrás dela, um depósito ou construção semelhante a um galpão.

Nessa perspectiva, Koolhaas situou sua pesquisa no pólo oposto das posturas pós-modernas, que tomaram como paradigma o total abandono das propostas modernistas. Para Koolhaas, ao invés de nos apegarmos a algum tipo de “fascínio” ou acreditarmos na absoluta autoridade da arquitetura, parece ser mais importante perguntamos em que direção apontam as forças que contribuem para essa nova definição do espaço. O que significa nos termos de Jameson apontar para as possibilidades que se abrem com as novas formas que emergirão da arquitetura, destituídas tanto da nostalgia pós-moderna como da utopia moderna.

Segundo o caminho percorrido por Jameson, no atual cenário do espaço contemporâneo, a práxis humana invadiu a esfera anteriormente “autônoma” da cultura sob a forma de reificação, não restando lugar para a utopia da renovação de nossa percepção. Sendo assim, não fica claro o real significado de quereremos renovar nossa percepção. Seria então possível pensarmos em outro tipo de função para a cultura em nossos dias? Essa pergunta nos permite ter uma melhor condição para se avaliar as pretensões do pós-modernismo contemporâneo a uma inovação formal e espacial. Poderíamos então refazê-la no contexto dos novos museus. As formas assumidas por esses debates irão se colocar como “filosoficamente aceitáveis”, ou ao contrário, como “antiquadas” e “supersticiosas”, na exata medida de nossas convicções mais profundas sobre as reais possibilidades de mudança na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, p. 173-85, 1998.

ARANTES, Otília. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. **Urbanismo em Fim de Linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília (et. al.). **A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

BANHAM, Reyner. Futurismo: o manifesto de fundação. In: _____. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 155-164, 2003.

BENEVOLO, Leonardo. Os cinco pontos da nova arquitetura de Le Corbusier. In: _____. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, cap. 13, p. 431-434, 1998.

CAMACHO, Cristina J. **As ampliações e velocidades no eixo Castellana em Madri**. Disponível: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq028/arq028_02.asp>. Acesso em: dez 2008.

FABBRINI, Ricardo. O fim das vanguardas. **Cadernos de Pós-Graduação**. (IAR/UNICAMP), v. 8, p. 111-129, 2006.

GHERY, Frank. Guggenheim Museum Bilbao, **Architecture and Urbanism**, Tokyo, n. 334, v. 07, p. 110-129, 1998.

HABERMAS, Jürgen. Arquitetura moderna e pós-moderna. In: ARANTES, Otília. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas**. São Paulo: Brasiliense, 1992b.

_____. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otilia. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, p. 99-123, 1992a.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, N. 23, p. 34-57, 1994.

_____. Mapeando o Pós-Moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de Holanda. **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 15-80, 1991.

_____. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.

JAMESON, Fredric. As limitações do pós-modernismo. In: _____. **As sementes do tempo**. São Paulo: Editora Ática, p. 135-206, 1997a.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultura do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1997b.

_____. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

NOUVEL, Jean. **Dans l'ombre de "La Reina Sofia"**. Disponível em: <<http://www.jeannouvel.fr/francais/preloader.html>>. Acesso em: dez 2008.

KOOLHAAS, Rem. **Conversa com estudantes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. Por uma cidade contemporânea. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 357-362.

_____. Para além do delírio. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 362-367.

MOMA. **The Museum as Muse**: artists reflect. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html>. Acesso em: out. 2008.

MONTANER, Josep. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO: **The extensión in metres**. Disponível em:
<<http://www.museodelprado.es/en/ingles/the-extension/the-extension-in-metres/>>. Acesso em: out. 2008.

OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE: **Whitney Museum Extension**. Disponível em:
<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=724&Itemid=10>. Acesso em: out. 2008.

_____: **Bryghusprojektet**. Disponível em:
<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=1052&Itemid=10>. Acesso em: out. 2008.

_____. **Hermitage Guggenheim**. Disponível em:
<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=78&Itemid=10>. Acesso em: out. 2008.

_____. **LACMA Extension**. Disponível em:
<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=175&Itemid=10>. Acesso em: out. 2008.

_____. **Tate Modern**. Disponível em:
<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=720&Itemid=10>. Acesso em: out. 2008.

_____. **Museumpark**. Disponível em:
<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=547&Itemid=10>. Acesso em: out. 2008.

_____. **Zentrum Fur Kunst und Medien Technologie (ZKM)**. Disponível em:
<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=152&Itemid=10>. Acesso em: out. 2008.

PICON, Antoine. Architecture, science, technology and the virtual realm. In: PICON, Antoine; PONTE, Alessandra (orgs.). **Architecture and the Sciences: exchanging metaphors**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, p. 292-313, 2003.

STUDIO DANIEL LIBESKIND: **Jewish Museum Berlin**. Disponível em:
<<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>>. Acesso em: out. 2008.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **Revista MAC**, São Paulo, n. 2, p. 53-55, dez. 1993.

VENTURI, Robert. [et. al.]. **Aprendendo com Las Vegas**: o simbolismo esquecido da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES: Sainsbury Wing of the National Gallery. **Architecture and Urbanism**, Tokyo, v. 5, N. 260, p. 10-41, 1992.