

1 Introdução

A presente pesquisa tem como objeto específico investigar a concepção de **autonomia crítica na arquitetura** a partir das formulações teóricas do arquiteto novaiorquino Peter Eisenman.

Esta abordagem implica numa leitura atualizada das estratégias críticas do arquiteto a respeito da autonomia arquitetônica, desde os primeiros ensaios e projetos na década de 1960. Isto se faz necessário uma vez que o tema tem sido recorrente ao longo dos seus quarenta anos de trabalho.

Dez anos atrás, o arquiteto publicou o ensaio *Autonomy and the Will to the Critical* na última edição da revista *Assemblage*.¹ O encerramento da *Assemblage* e também da revista *ANY*² em 2000 foi um reflexo do desgaste anunciado pelos teóricos da disciplina, da ideia de autonomia e crítica na arquitetura. Neste contexto, o ensaio de Eisenman é resistente; ele parte da noção de *interioridade arquitetônica* e propõe uma autonomia crítica de caráter paradoxal, que tanto aponta para o interior e tradição da disciplina, quanto se desdobra para além de seus limites.

Neste contexto, surgem as seguintes questões: Que interioridade da arquitetura é essa? Por que a condição única para a crítica arquitetônica estaria na interioridade da arquitetura? E como diferenças e singularidades gerariam para a arquitetura uma autonomia crítica? Tais questões serão abordadas ao longo dos capítulos sem a pretensão de se estabelecer resoluções definitivas, mas sim de especular a respeito da importância da crítica e da autonomia na teoria e nos projetos do arquiteto. Neste sentido, o último capítulo dedicado à obra do Memorial aos Judeus Assassinados da Europa aparece não tanto como uma conclusão, mas como um corolário do potencial crítico de Eisenman e das possibilidades de expansão da autonomia na arquitetura.

¹ *Assemblage* foi uma revista de artigos críticos sobre arquitetura. Era publicada pela MIT Press e teve 41 edições publicadas entre 1986 e 2000. O ensaio de Eisenman faz parte da edição 41, última publicação da revista.

² Revista crítica de teoria arquitetônica da *ANYone Corporation*, publicada entre os anos de 1993 e 2000. A palavra *ANY* é um acrônimo de *Architecture New York*.

No início da década de 1970, o debate crítico sobre autonomia na arquitetura foi marcado pelo surgimento de outra revista: a *Oppositions*.³ Apesar da importância inaugural dos textos *Complexidade e Contradição*, de Robert Venturi, e *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi, ambos publicados em 1966, a *Oppositions* teve o mérito de concentrar todo o debate crítico da arquitetura contemporânea, contribuindo para o mapeamento da costa leste dos Estados Unidos, mais precisamente Nova York, como o lugar de convergência dos principais teóricos da disciplina. Eisenman, como fundador do IAUS [*Institute for Architecture and Urbans Studies*] e editor chefe da *Oppositions*, atraía as atenções para seu trabalho e ganhava projeção de liderança crítica no debate sobre arquitetura. Autores de ideias distintas e antecessores de Eisenman, como Colin Rowe e Manfredo Tafuri, eram postos na discussão ao lado de teóricos contemporâneos como Diana Agrest, Rem Koolhaas, Anthony Vidler, Bernard Tschumi, Kenneth Frampton, entre outros. Através destas publicações, Eisenman esteve muito próximo dos colaboradores da revista entre as décadas de 1970 e 1980, produzindo importantes projetos e escritos, à medida em que influenciava e absorvia as ideias de seus colegas.

O debate iniciado pela *Oppositions*, também abordado nas publicações da *Perspecta*⁴ e sucedido pelas revistas *Assemblage* e *Any*, transcorreu sob a influência inevitável do pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista – em voga no debate cultural da época. A abertura da desconstrução, permitindo o trânsito entre filosofia, linguística, arte e ciência, criou um campo infinito de possibilidades, no qual tudo parecia passível de se tornar arquitetura. Isto viria a obscurecer os limites da disciplina e representou para alguns arquitetos o esgotamento do entendimento crítico da tradição arquitetônica como um referencial necessário.

Este desgaste levou a arquitetura a se desmembrar em várias tendências projetivas. Três delas parecem demarcar melhor a produção atual. A primeira seria uma arquitetura ligada à tecnologia, que surge como resultado direto do

³ Em 1967 foi fundado o IAUS [*Institute for Architecture and Urbans Studies*], tendo Eisenman como primeiro diretor executivo. Em 1974, o instituto publica a primeira edição da *Oppositions*, uma revista de ideias e crítica na arquitetura. A revista foi publicado até o ano de 1984.

⁴ *Perspecta: The Yale Architectural Journal* é uma revista criada pelo departamento de arquitetura da universidade de Yale – YSOA [*Yale School of Architecture*] – no qual Peter Eisenman atua como educador. Editada hoje pelo MIT Press, a revista teve sua primeira edição em 1952. Ela tem contribuído ao longo dos anos de forma relevante para o desenvolvimento prático e teórico da arquitetura contemporânea. Em 2002 foi publicado a *Perspecta 33: Mining Autonomy*, uma edição totalmente dedicada ao tema da autonomia.

desenvolvimento da informática na prática arquitetônica. Isto tornou o processo de desenvolvimento dos projetos dependente da evolução dos softwares e hardwares, dotando-o de uma autonomia preocupada com novos modos de representação e novas formas a partir do desenvolvimento tecnológico - um exemplo desta tendência é o processo utilizado pelo arquiteto Greg Lynn.⁵ Sua arquitetura está subordinada à capacidade do computador de traduzir cálculos em informidades e expressões arquitetônicas. O recurso do computador como instrumento do processo projetual é utilizado em larga escala pelos arquitetos; o próprio Eisenman faz uso dele, porém entende que o desenvolvimento de formas aleatórias compromete a arquitetura enquanto sua autonomia. Isto é, o cálculo como único princípio projetivo não seria uma desconstrução dos aspectos interiores da arquitetura, mas sim um processo deliberado de aculturação destes.

A segunda seria uma arquitetura que lida com estatísticas para definir seus projetos - flutuação do mercado financeiro, densidade demográfica e estratégias de marketing - envolvendo diversas abordagens de premissas externas, seja no plano cultural ou econômico. Um exemplo importante desta vertente é o trabalho da arquiteto Rem Koolhaas. Seus escritos foram os primeiros a apontar o desgaste da crítica na teoria arquitetônica e redirecionar a atenção mais para as questões práticas, entendendo que “existe nas motivações profundas da arquitetura alguma coisa que não pode ser crítica”.⁶ O que Koolhaas chama de *motivações profundas da arquitetura* está atrelado a um determinismo estatístico e pragmático da disciplina, entendido por ele como uma condição acrítica para arquitetura. Assim como na frase de Koolhaas, Eisenman reconhece os aspectos determinantes da arquitetura, tais como função social e função estrutural. Entretanto, seu trabalho insiste na possibilidade de um deslocamento da instrumentalidade funcional da disciplina, isto é, da causalidade mecânica do projeto arquitetônico entre o arquiteto e o objeto, e entre forma e função. Isto não significa que o trabalho de Koolhaas está interessado em realizar tal instrumentalidade entre forma e função; em seus projetos de grandes dimensões, a forma resultante não é uma finalidade em si, assim como a função não é determinante para Eisenman. O que pode ser entendido desta analogia é: os dois arquitetos promovem uma desierarquização da ordem estabelecida entre forma e função; e que há uma inversão da escala em que

⁵ A arquitetura de Greg Lynn produz com ajuda de computadores biomorfismos arquitetônicos.

⁶ KOOLHAAS, REM. Citado por Beth Kapusta, *The Canadian Architect Magazine* 39., p 10.

cada um trabalha. Por um lado, Koolhaas procura viabilizar o espaço arquitetônico através de índices estatísticos referentes à infraestrutura das cidades; por outro, Eisenman persiste na busca de novos sentidos através de processos de elaboração da forma arquitetônica.

A terceira tendência seria justamente uma arquitetura crítica, diretamente ligada ao trabalho de Eisenman e de Michael Hays. Tal ideia viria a se confundir com a própria noção de autonomia da arquitetura, uma vez considerado que sua capacidade crítica só é possível a partir da identificação de seus elementos internos.

Segundo Michael Hays, existe hoje - no cenário dominante da produção arquitetônica - um interesse na produção de *efeitos*, seja na *efetividade* obtida através da tecnologia ou da especulação do mercado, que está deixando a autonomia crítica à margem do discurso da arquitetura contemporânea. A ideia de autonomia, como foi amplamente discutida nos anos 1970, envolveu uma variedade de concepções que são agora suspeitas por sua irredutibilidade. Isto é, “a ideia de que o significado da forma arquitetônica excede qualquer programa mensurável, conjunto de comportamentos ou determinantes tecnológicos”.⁷ Isto pôs de lado a questão da especificidade disciplinar e sua capacidade crítica. “A autonomia arquitetônica, pela luz do discurso em voga, não parece apenas retrógrada como uma ideia, mas perturbadora como um ideal”.⁸

Neste sentido, a abordagem contemporânea da autonomia da arquitetura não garante qualquer característica sensível que a defina. Pelo contrário, quando abordamos o tema, surgem questões paradoxais como interioridade e exterioridade, principalmente quando tomado pelas formulações teóricas de Eisenman. Devemos questionar: que autonomia seria essa que busca a definição de seus aspectos interiores e ao mesmo tempo envolve um trânsito extradisciplinar? Isto parece nos conduzir a um caminho de especulação sobre a autonomia da disciplina arquitetônica para além de sua interioridade.

⁷ HAYS, Michael. *The Autonomy Effect*. Em: *Bernard Tschumi*. Editado por: Giovanni Damiani. UK: Thames & Hudson, 2003., p.7. [tradução nossa]

⁸ *Ibid.*

1.1 Autonomia, Crítica e História

A concepção de Peter Eisenman de autonomia crítica partiu de uma problematização da historiografia moderna, do *zeitgeist*⁹, e de uma autonomia ligada ao modernismo artístico. Parte embrionária desta discussão é encontrada nos ensaios da revista *Oppositions*. Estes já indicavam a problematização da arquitetura com outras disciplinas. Independentemente das posições, muitas vezes antagônicas, nos deparamos frequentemente com a *oposição* que mais a caracterizava: *autonomia versus história*, implicando numa ampla abordagem acerca da arquitetura moderna, através de uma ideia de *fim* dos paradigmas filosóficos que, naquele momento, parecia ter na linguística uma abertura mais próxima da realidade do pós-guerra.

Em 1996, foi realizada uma conferência na cidade de Nova York pelo *Museum of Modern Art*, o departamento de arquitetura da *Columbia University* e o *Canadian Centre for Architecture*. Este colóquio, publicado em livro, reabriu o debate sobre o desenvolvimento arquitetônico na América entre 1923 e 1949, sob o título *Autonomy and Ideology: Positioning an Architectural Avant-Garde, 1923 – 49*. Este tema ganha relevância devido ao mapeamento das condições autônomas da arquitetura após ao fim da Segunda Guerra Mundial; ainda por seu tempo, nos parece um revisitar de Eisenman à questões que impulsionaram os primeiros debates da *Oppositions*.

Neste colóquio, Eisenman apresentou o ensaio *Autonomy and the Avant-Garde* sugerindo um reposicionamento de uma associação já estabelecida entre *autonomia e modernismo*.

Nele, o arquiteto procurou realizar o seguinte deslocamento: inverter os pares associativos tradicionalmente dados entre *modernismo* com *autonomia* e *vanguarda* com *projeto social*, propondo uma nova correlação entre *modernismo* com *projeto social* e *autonomia* com *vanguarda*. É importante ressaltar que modernismo aqui aparece como sendo aqueles movimentos artísticos que se

⁹ *Zeitgeist* [do alemão] é traduzido como o espírito do tempo; espírito da época. O termo ficou mais conhecido através da *Filosofia da História* de Hegel e está associada a ideia de periodização histórica; uma busca do romantismo alemão de um momento cultural próprio de período determinado.

desenvolveram a partir do final do século XIX até meados do século XX e cuja autonomia privilegiava o aspecto formal em detrimento dos aspectos sociais. Por sua vez, o aspecto formal ou formalismo está associado à obra do crítico de arte moderna Clement Greenberg cuja concepção considerava aquilo que é relevante numa obra apenas os aspectos físicos que a constitui, apenas seus aspectos “autônomos;” isto é, fatores históricos e de contextualização da obra não deveriam ser levados em conta.

No ensaio de Eisenman, o argumento parte da ideia de que não existia vanguarda da arquitetura na América até o ano de 1966. Este foi o ano da publicação de dois livros que, para o arquiteto, foram os embriões do pensamento de vanguarda arquitetônica: *Arquitetura da Cidade* de Aldo Rossi e *Complexidade e Contradição* de Robert Venturi, os quais propõe, de maneira distinta, uma ideia de autonomia para arquitetura. Ambos entendem que na restauração da hegemonia do capital ocidental após a guerra, o modernismo carecia de aspectos relativos ao compromisso social, à ideia de história e à história tanto da linguagem quanto da disciplina arquitetônica. Assim, percebeu-se que a arquitetura fundamentada em seu discurso histórico e ciente de sua tradição disciplinar seria uma ferramenta necessária tanto para o entendimento da cidade como para a constituição de sua autonomia.

Rossi e Venturi não foram os primeiros a debaterem a ideia de uma linguagem histórica da arquitetura como condição de sua autonomia. É possível ver na distinção apontada pela historiografia da arquitetura entre Serlio e Michelangelo na Renascença italiana, o exemplo de um debate sobre a especificidade da disciplina. De forma resumida, a autonomia para Serlio residiria na linguagem histórica [nas variações semânticas da linguagem clássica] e, em Michelangelo, na invenção de novas formas de linguagem [na transgressão da regra, isto é, na busca do novo e do original]. Isto remonta às primeiras associações da autonomia com os termos de invenção ou variação na sintaxe da arquitetura. O que diferenciaria Rossi e Venturi seria o fato de que ambos introduziram, pela primeira vez, um conceito linguístico específico para arquitetura.

[...] em Rossi e Venturi é a primeira vez que a ideia de um conceito linguístico específico da arquitetura, autônomo e exterior à ideia clássica de uma linguagem arquitetônica é introduzido no contexto americano. Isto não é a simples ideia da linguagem como um conceito

abstrato mas, principalmente, a ideia de uma linguagem contínua da arquitetura, num sentido que existe fora, e portanto, autonomamente à qualquer estilo, seja esse estilo o classicismo ou modernismo. O que Rossi e Venturi estão dizendo é que a linguagem histórica, a qual havia sido perdida no impulso modernista, foi de fato constituída contra o vetor propulsor do *zeitgeist* e, assim, ficou fora tanto do tempo narrativo quanto do *zeitgeist*.¹⁰

Tal linguagem contínua deve ser entendida como independente das variações existentes, ou seja, como uma linguagem histórica que é imune ao “vetor propulsor do *zeitgeist*”. Excluídas assim as imposições do tempo narrativo e a adesão ao *zeitgeist*, exclui-se também o tempo linear, inaugurando uma outra noção temporal, um tempo explícito da linguagem autônoma da arquitetura. Esta linguagem autônoma, pela primeira vez não está mais associada à invenção ou variação, ou seja, à lógica do *zeitgeist*. Neste sentido, a ideia de vanguarda não deveria estar mais associada à noção de tempo ligado à uma ideia de progresso. Assim, Rossi e Venturi estariam, cada um a seu modo, introduzindo a ideia de autonomia na ideia de vanguarda, na medida em que estabeleceram o jogo entre processo histórico e noções de linguística. Teríamos assim, uma vanguarda arquitetônica vista agora dissociada da vanguarda modernista.

Segundo Eisenman, existem duas condições para se estabelecer esta nova e dupla correlação entre *modernismo* com *projeto social* e *vanguarda* com *autonomia*: a primeira determina que a autonomia deve estar separada da ideia de originalidade e do valor de origem, e a segunda que a autonomia deve ser entendida como uma singularidade, para, dentro de suas especificidades, estar separada de seus modos anteriores de legitimação.

Esta noção de autonomia distinta do valor de origem e, portanto, dos valores ideológicos que a ditavam, nos remete à questão da crítica da ideologia. Aqui podemos situá-la dentro do argumento de Peter Bürger¹¹, cuja problematização parte de uma distinção entre ciência tradicional e ciência crítica. A distinção consiste na noção de que a ciência crítica - diferentemente da tradicional - reflete sobre o significado social de sua prática. Neste sentido, a ciência crítica é mediada como parte da práxis social. Ela realiza um cuidadoso exame teórico das

¹⁰ EISENMAN, Peter. *Autonomy and Avant-Garde: The Necessity of an Architectural Avant-Garde in America*. In: *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. Edited by R. E. Somol. New York: The Monacelli Press, 1997., p. 73. [tradução nossa]

¹¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaif, 2008. [tradução José Pedro Antunes]

categorias da ciência tradicional, a fim de eleger quais questões devem ser discutidas e quais devem ser excluídas. Entretanto, esta estratégia não pretende a elaboração de “novas categorias para contrapor as falsas categorias da ciência tradicional”.¹² Isto ocorre devido à consciência de que as objetivações intelectuais não possuem o status de fato, isto é, elas são mediadas pelas tradições.

A autor inicia sua reflexão pela crítica da hermenêutica tradicional por entender que “o conhecimento da transmissibilidade das objetivações intelectuais pela tradição”¹³ realiza-se através dela. No livro *Verdade e Método*, de Hans Georg Gadamer, são desenvolvidos dois conceitos considerados fundamentais na hermenêutica: *preconceito* e *aplicação*. A ideia de *preconceito* não tem aqui uma dimensão pejorativa, estando atrelada à uma noção de condicionamento: um “intérprete não é um expectador passivo”¹⁴, ele traz consigo uma carga de representação que participa efetivamente do processo de elaboração de leitura de um texto. Entretanto, Bürger questiona o argumento de Gadamer a partir das contestações Jürgen Habermas. Gadamer diz que “na compreensão, sempre ocorre algo como uma aplicação do texto a ser compreendido, de acordo com a situação presente do intérprete”¹⁵, por sua vez, Habermas dirá que “Gadamer redireciona a cognição da estrutura pré-conceitual da compreensão, reabilitando o preconceito como tal”.¹⁶ Para Bürger, a posição de Gadamer é conservadora por demonstrar uma *submissão à autoridade da tradição* e, contraposta a ela, está a ideia de *força da reflexão* de Habermas, que revela a *estrutura pré-conceitual da compreensão*, comprometendo a capacidade efetiva do preconceito, diminuindo assim o seu poder.

“Uma hermenêutica que não se impõe o objetivo de mera legitimação das tradições, mas o exame racional de sua pretensão de validade, converte-se em crítica da ideologia”.¹⁷ Existem relações paradoxais e contraditórias - entre objetivações intelectuais e realidade social - atreladas a este conceito de crítica da ideologia, determinantes para o exercício de uma ciência crítica. Bürger cita a *crítica da religião* de Marx na introdução da *Crítica da Filosofia do Direito de*

¹² Ibid., p.24.

¹³ Ibid., p.25.

¹⁴ Ibid., p.26.

¹⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2002. [tradução Flávio Paulo Meurer]

¹⁶ HABERMAS, Jürgen. *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970., p.283. Em: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*.

¹⁷ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaif, 2008. [tradução José Pedro Antunes]

Hegel como exemplo desta relação contraditória. O resultado da análise do texto mostra que a religião pode ser entendida como algo contraditório, uma vez que há: uma não-verdade na afirmação da existência de Deus; a ideia de que a projeção da sociedade de um ideal – Deus – funciona como uma verdade à medida que é encarada como um protesto legítimo contra a miséria real do mundo; e uma função social contraditória que permite a experiência de uma *felicidade ilusória* [o ideal de Deus contra a miséria humana], que ao mesmo tempo impede a realização da verdadeira felicidade. A crítica procura distinguir *verdade* de *não-verdade* para encontrar o momento da *verdade* a ser libertado pela crítica dentro da própria ideologia.

Tanto a crítica do preconceito hermenêutico quanto o reconhecimento na crítica da religião de um estado de conflito enfraquecem a identificação de um campo fixo de origem numa cultura anterior. No intuito de se estabelecer um vínculo entre autonomia e vanguarda, Eisenman estaria de acordo com este movimento de Marx e Habermas ao indicar a separação da ideia de autonomia da noção de originalidade. No entanto, o arquiteto lança ainda a noção de que agora, a autonomia não deveria mais ser entendida como algo isolado, mas como aquilo que é singular, uma singularidade que precisa ser distinta de seus modos prévios de legitimação.¹⁸ Isto já poderia ser entendido como um ponto de vista a respeito de uma autonomia crítica, o que nos levaria novamente à uma inevitável analogia à crítica de Marx e Habermas. Porém, a ideia de autonomia como singularidade em Eisenman, difere fundamentalmente destes autores por não partir de uma base dialética e sim da noção de uma realidade heterogênea. Esta é uma concepção que exige uma abordagem mais ampla a ser realizada em outro capítulo deste trabalho. Neste momento, é importante voltarmos para a questão do conflito da arte burguesa e para a noção de uma suposta origem das vanguardas.

A partir do exemplo de Herbert Marcuse, citado por Bürger, sobre o caráter afirmativo da cultura, podemos traçar um paralelo com o texto de Marx quanto ao aspecto contraditório da função da arte [entre seu isolamento e sua razão social], que marca uma transposição da crítica da ideologia para uma crítica das instituições artísticas. A cultura burguesa foi denominada por Marcuse como

¹⁸ EISENMAN, Peter. *Autonomy and Avant-Garde: The Necessity of an Architectural Avant-Garde in America*. In: *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. Edited by R. E. Somol. New York: The Monacelli Press, 1997., p.74. [tradução nossa]

afirmativa, por ter apartado da vida cotidiana tudo aquilo que era considerado como *valor* almejado. O conceito de *afirmatividade* guardava uma aporia interior que tanto remete ao *que deveria ser* quanto afirmava por oposição o *já existente*. Assim, como Marx reconhece no protesto contra a miséria real um momento crítico da religião, “Marcuse aponta a aspiração humana das grandes obras da arte burguesa como protesto contra uma sociedade que não alcançou satisfazer tal aspiração”.¹⁹

É importante afirmar que a arte burguesa foi caracterizada por romper a noção de finalidade e aplicação, marcando sua separação com a práxis vital; por sua vez, esta quebra se consolidou como aspecto principal da autonomia da instituição artística burguesa. Podemos dizer que o protesto da arte burguesa apontado por Marcuse reside justamente no seu caráter autônomo, do isolamento na arte dos *valores* a serem alcançados, separados da práxis vital. “A autonomia designa o status da arte na sociedade burguesa”.²⁰

As vanguardas de 1920 à 1930 representaram o ataque ao status da arte na sociedade burguesa; isto é, a negação de sua autonomia. Segundo Bürger, há neste movimento uma recondução da arte à práxis vital, uma busca da vanguarda para superar a arte autônoma no sentido de restabelecer o elo entre arte e práxis vital. Eisenman, apesar de reconhecer o argumento de Bürger, transgredir o fato histórico quando articula uma aproximação entre vanguarda e autonomia.

Neste contexto, a crítica ideológica de Manfredo Tafuri nos leva a reconsiderar a possibilidade de uma autonomia arquitetônica em relação às vanguardas dos anos 1920, ou seja, uma autonomia que diz mais respeito às delimitações entre arte de vanguarda e arquitetura.

A arte, agora ligada às práticas sociais, acaba se tornando um modelo de ação de acordo com as novas leis de produção, isto é, o elo entre arte e vida [ou numa analogia com os termos de George Simmel: cultura subjetiva e cultura objetiva] teria se rompido como consequência do crescimento do capital para se tornar o balizador soberano dos valores de troca nas grandes cidades. Arte e vida, para Tafuri, seriam assim antitéticas e alguma mediação deveria ser encontrada, mesmo que, segundo Eisenman, isto significasse a realização das predições hegelianas do fim da arte.

¹⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaif, 2008., p.28. [tradução José Pedro Antunes]

²⁰ *Ibid.*, p.105.

Entretanto, o caminho da construção do argumento histórico hegeliano sobre o *fim* ou aporia da arte e da arquitetura moderna em Tafuri se faz de forma mais indireta, através de um texto de Simmel chamado *As grandes cidades e a vida do espírito*, escrito entre 1900 e 1903, que parte da perspectiva do rompimento irreparável entre a subjetividade e objetividade cultural. As considerações de Simmel sobre as grandes cidades contêm, de forma concisa, os problemas que foram o centro das preocupações dos movimentos das vanguardas históricas. O ponto de ancoragem do argumento histórico está na perspectiva de que todas as formas sofisticadas e sutis observadas em uma relação entre a subjetividade e objetividade rompem-se radicalmente com a chegada do capitalismo. Este seria um momento de choque característico da modernidade, presente na poesia de Charles Baudelaire ou de Edgard Allan Poe, nas quais impressões acontecem abruptamente, promovendo o colapso do indivíduo, tornando-o um sujeito apático e *blasé*, desconectado das coisas do mundo e imerso num universo de excentricidades. As consequências deste momento de choque são deletérias e geram uma hipertrofia da sensibilidade e a criação de um distanciamento intelectual. Por um lado, o conceito e a vida intelectual tornam, *supostamente*, a experiência concreta em algo indiferenciado; por outro, a economia monetária insiste em retirar a substância das coisas, nivelando-as a um mero valor de troca.

Todos os objetos flutuam sobre o mesmo plano, com a mesma importância específica, no movimento constante da economia monetária: Não parece que estamos lendo aqui um comentário literário sobre um *Merzbild*²¹ de Schwitter? [não deveria ser esquecido que a palavra *Merz* é uma parte da palavra *Commerz*].²²

Agora, a cidade é também como um produto a ser consumido, como parte da ideologia de consumo. Diferente de se constituir numa organização sucessiva da produção, tal ideologia é servida ao público como um *modus operandi* da cidade, ou seja, para que se faça *um uso correto* da cidade.

Para Tafuri, este novo universo de convenções dado como natural regia os meios de produção, se tornando um dos principais motivos pelos quais os

²¹ Obras dadaístas de Colagens do artista surrealista Kurt Schwitters.

²² TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1979., p.88. [trad. nossa]

movimentos de vanguarda estabeleceriam uma ruptura com o passado, interpretando tudo que é *novo* como algo da ordem do universal.

Mas isto foi, ao mesmo tempo, um absoluto que deu origem a novas e irresistíveis contradições. Arte e vida tem se revelado antitéticas [...] quer por meio de mediação [...] ou na maneira pela qual a arte poderia se conectar à vida, mesmo se a profecia hegeliana do *fim da arte* então se tornar realidade”.²³

Na visão de Tafuri, as colagens, as técnicas de construção e montagem cubista e neoplasticista contribuíram para modelar um universo absoluto para a civilização mecanicista. O primitivismo e o anti-historicismo seriam as consequências e não as causas das ações de artistas como Picasso, Braque, Gris e, mais tarde, Mondrian e Rietveld. Os métodos de análise crítica do Cubismo e do *De Stijl* conduziam, através de uma dinâmica da forma, à uma fetichização do objeto artístico e seus mistérios. *A aura posta em ação* nestes objetos funcionaria de forma a superar a passividade do indivíduo *blasé* e do *flâneur*, e os introduziria num universo de *precisões* dominado pelas leis de produção.

Podemos, assim, considerar alguns pontos de tangência entre os mais *construtivos* e os mais *destrutivos* movimentos de vanguarda do século XX. Segundo Tafuri, a decomposição do Dada do material linguístico estaria promovendo a sublimação do automatismo e da comercialização dos *valores* expandidos pelo avanço do capitalismo.

O panorama da produção industrial, que espiritualmente empobrece o mundo, foi disseminado como um universo sem qualidade, sem valor. Mas isto foi retomado após ter sido transformado num novo valor através de sua sublimação. A técnica do *De Stijl* de decomposição em um complexo a partir das formas elementares, correspondeu à descoberta de que a *nova riqueza* de espírito não poderia ser encontrada fora da *nova pobreza* assumida pela civilização mecânica.²⁴

A recomposição desarticulada destas formas elementares demonstra que nenhuma forma pode ter a capacidade de reestruturação da totalidade, exceto nas formas derivadas da natureza incerta da própria forma.

²³ Ibid., p 89 [trad. nossa]

²⁴ TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1979., p.93. [trad. nossa]

Então, não é surpresa que a anarquia Dadaísta e a ordem do *De Stijl* convergiram para uma prática na qual o caos e a ordem foram aprovados pelos movimentos das vanguardas históricas como os *valores*, no próprio sentido do termo, da nova cidade capitalista. Aqui, o caos é um *datum* e a ordem é um objetivo. Esta é a ordem que confere importância ao caos e ganha o valor de liberdade. O uso sistemático do inesperado e a técnica de construção formam juntos as premissas de uma nova linguagem não verbal, baseada na improbabilidade, a qual o formalismo Russo chamou de *distorção semântica*.

A deformidade e o caos da cidade são a razão a ser redimida pela exclusão de todas as suas virtudes progressistas. A necessidade de um controle da produção tecnológica foi claramente apontada pelos movimentos de vanguarda. Este é o ponto em que a arquitetura parece ter se posicionado como o único mecanismo de produção da sociedade capaz de suprir as necessidades indicadas pelo Cubismo, Futurismo, Dada, *De Stijl* e o Construtivismo, uma vez que todos estes movimentos haviam sido lançados na crise. Neste sentido, a *Bauhaus* pode ser vista dentro de um projeto industrial e de um método de organização da produção. A ideologia, agora não estava mais sobreposta às operações artísticas - o moderno havia se tornado concreto, por ter sido conectado a um ciclo real de produção, mas tornou-se também uma parte interna das próprias operações processuais.

Desta forma, Tafuri afirma que existe na arquitetura e no urbanismo, uma nova ordem utópica distinta das vanguardas históricas que está agora a serviço dos objetivos de reorganização da produção e onde o planejamento dos movimentos arquitetônicos revela uma contradição: os ideais adotados pelas vanguardas referiam-se mais aos processos econômicos e, desse modo, o planejamento anunciado pelas teorias arquitetônicas e urbanas estava determinado por algo além delas. Esta determinação derivava da reestruturação da produção e do consumo em geral; em outras palavras, a coordenação de uma produção planejada. Assim, a arquitetura mediou realismo e utopia. A utopia de que a ideologia de planejamento poderia controlar processos técnicos escondia o fato de que na esfera da reorganização da produção, a arquitetura e o urbanismo se tornariam meros objetos subsidiários e não os agentes fundamentais do plano.

Retomando o argumento de Eisenman, podemos apontar que ele e Tafuri estão, a princípio, alinhados com a ideia de que a prática social seria uma especificidade da arquitetura que configura uma noção de autonomia diferente das

outras disciplinas artísticas, uma vez que a faz depender de sua finalidade de uso. Nos termos de Eisenman, a pintura, por exemplo, pode ser vista como uma forma de prática social. Então, o que a difere da arquitetura? Residiria mais no fato de que, por um lado, na pintura não haveria problemas, dentro de uma análise crítica, de distinguirmos sua autonomia de sua prática social; por outro, no caso da arquitetura, sua *práxis vital* seria um condicionante da disciplina.

Esta ideia parece estar de acordo com a citação que Artur Danto faz ao fato de Clement Greenberg ter alcançado uma “autoconsciência da ascensão à autoconsciência”.²⁵ Por sua vez, esta autocrítica de Greenberg esta associada à Kant; isto se torna evidente quando diz ter sido Kant o primeiro “a criticar os próprios meios do criticismo”.²⁶ Seria neste momento crítico que a pintura moderna, revelando seu modo de ser específica, viria a determinar seus próprios efeitos exclusivos. Por isso, Eisenman afirma que a pintura pode dissociar seu caráter social de sua forma autônoma. Da mesma forma, podemos fazer na arquitetura um recorte de suas características formais e materiais, mas, neste caso, tais aspectos estarão sempre atrelados de maneira indissociável à sua função social de abrigo, acomodação, simbolismo, entre outros.

Questão central nos argumentos de Eisenman, tal associação entre forma e função torna-se um campo de problematizações e investimento quando a arquitetura, na tentativa de delimitar sua autonomia, procura um deslocamento da instrumentalidade prática que supostamente a define, através daquilo que Eisenman chama de desmotivação do signo arquitetônico. Tal deslocamento definiria a autonomia da arquitetura “como transgressora de seu tempo e lugar” contrariando qualquer ideia de *zeitgeist*. Esta transgressão da prática social, que a separa de seus modos anteriores de legitimação, já a define como uma vanguarda arquitetônica. Esta articulação central sobre a autonomia arquitetônica vem discordar na distinção feita por Tafuri entre o *construtivo ou experimental* e os *aspectos absolutistas ou totalitários da vanguarda*.

As vanguardas absolutistas operariam como uma subversão geradora de novos contextos e a modalidade experimental estaria decompondo e recompondo

²⁵ DANTO, Arthur C. *O modernismo e a Crítica da Arte Pura: A visão histórica de Clement Greenberg*. Em: *Após o fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006., p.73. [tradução: Saulo Krieger]

²⁶ Ver: GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Edited by John O'Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.

o material linguístico em uma atitude crítica. Esta distinção de Tafuri entre vanguarda e a atitude crítica – na qual a primeira está sempre comprometida com o novo e o *zeitgeist* [com uma noção de constante transformação] e a segunda, com a delimitação do trabalho experimental – é a condição para uma vanguarda arquitetônica, pois já não está mais preocupada com a ideia de originalidade. Assim, a aporia moderna estaria sendo colocada aqui mais nos termos de Tafuri, ou melhor, nos termos de sua distinção e oposição entre vanguarda e autonomia.

Eisenman defende que no trabalho crítico existe um tipo de tempo interno ou tempo autônomo que está embutido na história do discurso arquitetônico. Ele não pretende com isso definir a autonomia como uma neovanguarda. Sua associação da ideia de autonomia com a de vanguarda se daria mais no sentido de explorar, a partir de algumas especificidades arquitetônicas, algum tipo de diferença singular.²⁷

1.2. Autonomia e Especificidade do *medium*

Specificity é um tópico do texto de Diana Agrest sobre especificidade arquitetônica, *Design versus Non-Design*²⁸, publicado na *Oppositions 6*, no ano de 1976. Entretanto, antes de abordá-lo, é necessário partir de um argumento citado neste artigo, que procura investigar os mecanismos do ambiente construído no momento histórico específico em que se realiza.

A autora indica que a polarização discutida anteriormente - entre o que é da ordem do formal e o que é da ordem do contexto social - tem falhado em incorporar a problemática cultural dentro do domínio crítico da arquitetura. Nestes termos, ela está mais preocupada em explorar o que está *entre* a arquitetura e o seu contexto.

Iniciaremos então com a distinção entre projeto e cultura. A princípio, o projeto é identificado como um sistema fechado. Entretanto, dentro deste sistema,

²⁷ Tal singularidade seria diferente da encontrada na autorreferencialidade crítica de Clement Greenberg; este tema será desenvolvido adiante num capítulo dedicado a ele.

²⁸ AGREST, Diana. *Design versus Non-Design*. In: *Opposition Reader*. Edited by HAYS, Michael. New York: Princeton Architectural Press, 1998., p.331.

coexiste um conjunto de práticas devidamente subdivididas em arquitetura, projeto urbano e projeto industrial. Este modelo apresenta características específicas bem definidas, que se distinguem de outras práticas culturais. Há assim, uma fronteira entre o que é projeto e o que não é, que produz um certo tipo de *fechamento* das ações a fim de preservar uma identidade *ideológica* do projeto.

Este *fechamento* do sistema projetivo da arquitetura comportaria um certo nível de permeabilidade, ou seja, um certo tipo de abertura com outros sistemas culturais. Isto torna-se possível se entendermos a cultura como um sistema de códigos hierarquizados e o projeto como um sistema específico de código cultural. Podemos, então, estabelecer a maneira pela qual estes sistemas de códigos são articulados.

Esta articulação pode ser vista como um processo dinâmico que parte do reconhecimento de suas diferenças específicas dentro do conceito de *specificity*. Esta é a noção que nos permite um esclarecimento dos códigos em sua relação com o projeto ou com outros sistemas culturais. Nestes termos, os códigos podem ser entendidos aqui como o pivô das articulações operadas entre sistemas autônomos. Agrest então define três tipos de códigos: o primeiro seria exclusivo do projeto encontrado nas relações entre plantas e elevações ou plantas e cortes; o segundo seria aqueles compartilhados com outros sistemas culturais, que se referenciam a termos mais gerais como *espaço*; o terceiro seria aqueles cruciais em um determinado sistema e se reposicionam em outro a partir do grau de importância - como o ritmo, que no caso da música é fundamental e na arquitetura tem sua importância relativizada à outros elementos que a constitui. Assim, o primeiro tipo são códigos do projeto, o segundo tem uma especificidade múltipla [com uma característica geral em vários sistemas] e o terceiro é *non-specific* [não-específico].

Entretanto, a especificidade de um sistema de significantes não é definida apenas pela especificidade de seus códigos, mas também pela forma na qual estes códigos são articulados. Isto indica que a combinação dos códigos pode ser específica, embora os códigos, em si mesmos, podem ou não ser específicos.

A especificidade conduz estes códigos de tal maneira que ajuda a manter os limites de autonomia arquitetônica, a despeito das aparentes mudanças que ocorrem sob a pressão da história. Este é um argumento que reforça a ideia apresentada por Eisenman, no sentido do reconhecimento de uma falência dos

modelos filosóficos, além dos já anunciados na arte e na arquitetura, e como seu pensamento sobre uma condição autônoma para arquitetura parte de uma problematização histórica do ponto de vista linguístico.

A questão da *especificidade* apresentada por Diana Agrest pode ser entendida aqui como uma problematização da *especificidade do meio* [*medium-specificity*] das disciplinas artísticas e a relação contemporânea destas com novos territórios, na questão da autonomia e da extradisciplinaridade. Tal problemática pode ser vista no campo da arte por duas óticas complementares: primeiro, pela ideia de *especificidade diferencial* de Rosalind Krauss²⁹; e segundo, pelo que Brian Holmes³⁰ chamou de *tropismo*.

Antes, devemos entender que este conceito de *medium-specificity* está estreitamente associado ao modernismo e aos escritos de Clement Greenberg. Para Greenberg³¹, a única área de competência para uma forma de arte é aquela correspondente à capacidade de um artista manipular as características que são únicas à natureza de um meio específico. O principal aspecto sensível das pinturas, observado por Greenberg, seria sua planaridade [*flatness*]. Desta forma, podemos entender que *medium-specificity* baseia-se na materialidade distinta dos meios das disciplinas artísticas. Esta distinção seria o aspecto determinante de pureza da arte [sua autonomia], garantindo seu padrão de qualidade e independência: “Cada arte teve que determinar, através de suas próprias operações e obras, os próprios efeitos exclusivos [...] Pureza significava a autodefinição”.³²

Rosalind Krauss, em seu texto *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*³³, opera um movimento que identifica uma abertura para esta noção greenbergiana de autonomia da arte moderna. A autora revela que no final da década de 1940, Greenberg publicou uma série de ensaios³⁴ que já indicava a problematização do *medium* artístico, anunciando um fazer pictórico que se projetava para fora de sua matriz física. Ele teria observado que a arte de

²⁹ KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999.

³⁰ HOLMES, Brian. *Investigações Extradisciplinares - Para uma nova crítica das Instituições*. Concinitas ano 9, volume 1, número 12, Julho de 2008.

³¹ GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Edited by John O'Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993., p.86.

³² Ibid. [tradução nossa]

³³ KRAUSS, Rosalind., op. cit.

³⁴ Ver: *The Crisis of the Easel Picture* [1948] e *The Hole of Nature in Modern Painting* [1949]. Em: GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume II: Arrogant Purpose*. Edited by John O'Brian. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

Jackson Pollock havia progredido para além da pintura de cavalete. Esta ideia reposicionava a pintura de Pollock completamente fora da dimensão do antigo *medium* pictórico. O deslocamento efetuado pelo pintor ao posicionar a tela no chão durante o processo de feitura da obra transformaria todo o planejamento da arte “articulando os vetores que conectam objetos à conceitos”.³⁵ Neste ponto, é importante ressaltar que a visão de Greenberg da pintura de Pollock o levou, em dado momento, a abandonar a ideia de materialismo entendido como uma noção puramente redutiva do *medium*. Antes, o autor havia definido que a partir de duas convenções constitutivas da pintura, *flatness* e delimitação do *flatness*, se teria um objeto experimentado como pintura. Em seguida, ele “dissolveu este objeto no [...] que ele chamou primeiro de *opticality* [visualidade] e então nomeou de *color field* [campo de cor]”.³⁶ Estes seriam elementos da pintura que acontecem além do *flatness* e da delimitação do *flatness*, isto é, além da delimitação física do objeto, na ressonância projetiva do próprio campo ótico. Esta seria a terceira dimensão ótica citada por Greenberg, em seu ensaio *Modernism Painting*, que significa a destruição da *flatness* realizada pela primeira mancha sobre a tela. *Opticality* seria então a abstração completa, transcendendo os parâmetros reais do espaço físico, para expressar a própria visão num campo puramente projetivo. Neste sentido, *opticality* torna-se o *medium* da arte. No entanto, a teoria de Greenberg sobre a cor na pintura não objetivava tratá-la como um novo *medium*. Segundo Krauss, seja no *flatness* ou na *opticality*, a especificidade de um *medium* estava sendo mantida.³⁷

Partindo da descrição de Clement Greenberg - que estabeleceu o paradigma historiográfico do impulso modernista à “forma pura” – Krauss afirma que embora ainda exista na arte contemporânea a unidade e o desejo de uma “forma pura”, as formas de arte e seus meios têm evoluído de tal maneira, que hoje não podemos mais adotar como princípios as mesmas estratégias modernistas. A ideia de purificação da arte torna-se problemática. Os diferentes meios de comunicação, tais como cinema, vídeo, televisão e internet, por suas equivalências e diferenças, obscurecem seus próprios limites, tornando-se indistintos. A distinção possível para Krauss ocorre entre uma estratégia artística negativa e outra positiva, isto é,

³⁵ KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999., p.26. [tradução nossa]

³⁶ *Ibid.*, p.29. [tradução nossa]

³⁷ *Ibid.*

entre um pós-modernismo estruturalista ainda tolerante com o capitalismo³⁸ e a especificidade diferencial do pós-estruturalismo ciente das complexidades da era *post-medium*. O que está em jogo nesta distinção é a reformulação pós-estruturalista dos princípios modernistas, na qual o *medium* é tomado como um elemento autodiferenciador capaz de evitar a sua redução às características físicas do suporte.

O argumento da autora se apoia na discussão do conceito de *medium-specificity*, lançando como ideia a *especificidade diferencial*³⁹ a partir da reflexão de dois eventos em especial: o *portapak* e a teoria pós-estruturalista. O primeiro põe em questão o problema das novas tecnologias e sua relação com novas técnicas de repetição e a obsolescência dos meios; e o segundo aborda a problematização da autonomia moderna recorrendo a um mecanismo crítico de repetição diferencial. A especificidade diferencial é colocada por Krauss como uma possibilidade para médium artístico face a múltipla “insurgência” dos meios.

O surgimento do *portapak*⁴⁰ em 1969 - uma filmadora portátil e de baixo custo - significou a introdução do vídeo no mundo da arte enquanto prática artística. Em geral, as câmeras de vídeo apresentam um certo tipo de captação de imagem; nela, a imagem real é transmitida através de impulsos eletrônicos contínuos permitindo o registro ininterrupto dos movimentos quando gravadas numa fita magnética. Diferentemente, a película de um filme registra a imagem real numa sequência fotográfica, na qual o movimento realizado num determinado período está restrito a um certo número de *frames* [quadros de imagens estáticas]. Em seu tempo, isto representou uma transformação radical do *medium specificity* nas artes visuais. Naquele momento, surgia uma nova forma de repetição, que inaugurava o evento da transmissão de imagem.

³⁸ A ideia de uma estrutura de negação que é condescendente com o capitalismo parece controversa, entretanto, é justamente na concepção de negar algo que há uma indulgência à determinação daquele algo: negar algo é endossar a existência do mesmo [no caso o capitalismo]. O que o pós-estruturalismo opera como uma positividade é o agenciamento de todos elementos da estrutura uma vez reconhecida a multiplicidade e paradoxalidade dos *mediuns*. Neste sentido, Krauss entende que havia uma certa ingenuidade por parte da estratégia do estruturalismo artístico - realizado entre as décadas de 1960 e 1970 - quando investia contra o capitalismo.

³⁹ A lógica da especificidade diferencial de Krauss assume o médium como sendo heterogêneo atuando também como conteúdo e não mais apenas como suporte. Nesta ideia agregasse todas as contingências numa obra artística porém operando um aspecto diferencial quanto a materialidade do suporte.

⁴⁰ A Sony CV-2400 Video Rover [a primeira câmera do tipo *portapak*] foi lançada em 1967, no mesmo ano da publicação de dois livros importantes de Derrida: *De La Gramatologie* [Gramatologia] e *Ecriture et La Différence* [A Escrita e a Diferença].

O evento da *portapak* está sendo introduzido por Krauss para mostrar uma nova atitude autocrítica no campo das artes. Segundo a autora, Richard Serra foi quem primeiro percebeu as implicações do novo meio, entendendo que o vídeo era na verdade a televisão. Em seu vídeo *Television Delivers People* [1973], Serra exhibe mensagens escritas numa tela de fundo azul que vão surgindo e subindo de forma contínua; tais mensagens são diretas e afirmam a qualidade múltipla do *medium*: *there is no such thing as mass media in the United States except for television* [não existe tal coisa como mídia de massa nos Estados Unidos, exceto no caso da televisão]. O artista põe em evidência a característica heterogênea da televisão enquanto meio de transmissão; enquanto meio que dissemina a imagem num espaço virtual. Neste contexto, qualquer grupo de classificação que venha a ser apresentado para *televisão* irá revelar o seu caráter múltiplo, heterogêneo e ambíguo, que tanto a define quanto a difere. Este caos discursivo próprio da heterogeneidade não poderia mais ter uma teoria coerente constituída de um núcleo redutível. “Na era da televisão e também da transmissão, nós habitamos uma condição *post-medium*”.⁴¹

Por sua vez, a desconstrução pós-estruturalista surge na década de 1960, concomitante ao *portapak*, como um movimento que minava, a seu modo, a autonomia estética modernista estabelecida pela moldura pictórica.

Na teoria de Derrida, a palavra desconstrução assinalava uma operação dentro/fora da metafísica ocidental, uma indecidibilidade dos limites que articula duas impossibilidades: de estar plenamente dentro ou inteiramente fora. A desconstrução opera neste movimento, tanto como metáfora maquínica [trabalho de apropriação], quanto como metáfora da destruição [trabalho de niilização], mas pretendendo manter-se num obscuro espaço intermédio - o da lógica do suplemento ou da *différance*. É esta metáfora maquínica que emerge como um discurso crítico do método modernista, interessado em deslocar a economia estruturalista e a *Destruktion* heideggeriana⁴². O importante nesta ideia é demonstrar – tornar as pessoas cientes de - que uma interioridade imune à uma exterioridade é uma quimera e uma ficção metafísica.

⁴¹ KRAUSS, Rosalind. *Voyage on The North Sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999., p.32. [tradução nossa]

⁴² MIRANDA, José Bragança. *A questão da desconstrução em Jaques Derrida. Contribuição para análise do discurso do método na modernidade*. Em: BABO, Maria Augusta [Org.]. *3 Textualidades*. Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagem, Junho 1986.

Isto nos leva ao argumento de que a desconstrução estava engajada em desmontar a ideia do *próprio*, tanto no sentido geral de autoidentificação, quanto no paradigma modernista específico, no qual a abstração purificaria a pintura de todas as coisas. Isto se refletiu na arte, na quebra da noção de autonomia modernista de que existe algo adequado ou específico a um *medium*. Assim, para Krauss, *medium specificity* teria perdido seu caráter absoluto de autonomia disciplinar, revelando agora um *medium* cuja especificidade, deve ser diferencial e autodiferenciada.

Na visão pós-estruturalista de Eisenman, este mundo *post-medium* de realidade virtual e midiática é visto como agente transformador de nossa percepção, exigindo um novo sistema de representação para arquitetura e que o ponto de transformação estaria situado entre a visão e o pensamento. Partindo da observação de uma mudança do paradigma mecânico para o eletrônico no século XX, o arquiteto sugere uma nova maneira de *ver arquitetura*, na medida em que o olhar monocular e perspectivado de Brunelleschi já não acompanha as vanguardas artísticas.

Eisenman descreve esta transição do paradigma mecânico para o eletrônico através dos métodos de reprodução fotográfica e do fax. No processo fotográfico o homem ainda tem algum controle sobre a visualidade no resultado final, já no fax o sujeito não cumpre uma *função interpretativa*. Entretanto, os dois estariam enfrentando o desafio do conceito de origem. “A desvalorização mútua do original e da cópia não é a única transformação induzida pelo paradigma eletrônico. A totalidade daquilo que reconhecemos como a realidade do mundo foi posta em questão pela invasão da mídia em nossa vida cotidiana, porque a realidade sempre exige de nós uma visão interpretativa”.⁴³

O paradigma eletrônico desafia diretamente a arquitetura porque define a realidade em termos de mídia e estímulo. Ele valoriza a aparência em detrimento da existência, *o que pode ser visto em detrimento do que é*. Não seria mais aquela *visão* que conhecíamos, mas um *ver* que não pode mais interpretar. A mídia introduz ambiguidades fundamentais em *o que* e *como* vemos. A arquitetura tem resistido a esta questão porque desde a importação e a absorção da perspectiva pelo espaço arquitetônico do século XV, ela tem sido dominada pela mecânica da visão; isto é, pelo mecanismo da perspectiva de ponto de fuga único criado por Filippo Brunelleschi. Esta consiste na transposição ao plano bidimensional [papel] o objeto

⁴³ Eisenman, Peter. *Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica*. Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2006., p.601.

tridimensional que se forma na mente do sujeito de visão monocular. A mecânica ocorre neste movimento de projetar algo, que tem em seu processo uma finalidade específica.

Assim, a arquitetura assume que a visão deve ser preeminente e também de alguma forma natural a seu próprio processo, não algo a ser questionado. “É precisamente este conceito tradicional de visão que o paradigma eletrônico questiona”.⁴⁴

A arquitetura tentou superar a visão perspectivada, racionalizadora e monocular, primeiro com a introdução feita por Piranesi de vários pontos de fuga e depois na leitura da arquitetura moderna do cubismo. Buscou este deslocamento no construtivismo, mas nunca conseguiu se desvincular da “estabilidade antropocêntrica de fundo”. Eisenman acredita que a escultura moderna – com a retirada da base da *coluna sem fim* de Constantin Brancusi e a problematização do lugar da peça gerada pelas cópias do Balzac de Auguste Rodin – realizou tais deslocamentos influenciando artistas como Robert Morris, Michel Heizer e Robert Smithson. Enquanto a arquitetura se recusa a aceitar o problema da visão, ela existirá dentro de uma visão renascentista ou clássica de seu discurso.

Pergunta Eisenman: o que significaria para a arquitetura aceitar o problema da visão? Visão pode ser definida essencialmente como uma maneira de organizar o espaço e os elementos no espaço. É um modo de olhar que define uma relação entre sujeito e objeto. A arquitetura tradicional está estruturada de tal modo que qualquer posição ocupada por um sujeito fornece os meios para compreender aquela posição em relação a uma tipologia espacial particular, tal como a rotunda, um cruzamento de transepto, um eixo, uma entrada. Neste contexto, o modo tradicional de se ver a arquitetura pode ser entendido como o *medium* da disciplina a ser deslocado.

Também influenciado pelo pós-estruturalismo, Eisenman propõe uma visão diferencial da tradição, ao invés de negá-la. Esta nova visão está apoiada na noção de dobra de Gilles Deleuze, que sugere uma continuidade espacial entre interior e exterior, como numa fita de Moebius⁴⁵; articula-se assim uma nova relação entre vertical e horizontal, figura e fundo, dentro e fora, todas as estruturas da visão tradicional.

Tanto em Krauss quanto em Eisenman, a condição *post-medium* indica um inevitável impulso de transgressão do *medium* anterior - o mesmo que um impulso à

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ A fita de Moebius representa um caminho contínuo, onde não se pode identificar um ponto inicial ou final.

uma exterioridade - no entanto, sem que se quebre o vínculo e continuidade com a sua condição, mesmo que isso aconteça de maneira distinta na arte e na arquitetura.

Na arte, seguindo com o argumento de Brian Holmes, a questão principal é que ela invariavelmente anuncia a si mesma. Esta ideia remete ao que o autor chama de *velho tropismo modernista*, no qual “a arte, antes de tudo, se designa fazendo da autorreflexividade uma característica identificadora”.⁴⁶ A palavra *tropismo* indica o desejo ou necessidade de ir além das fronteiras, rumo a um domínio exterior. Aqui, o termo é usado no sentido de desvelar a noção subjacente à ideia de *retorno crítico à disciplina*. Busca-se com isso, a abordagem de um novo tropismo e uma nova reflexividade. Neste sentido, o limite de uma disciplina artística é definido pelas noções de *reflexividade livre* e *estética pura* e pelas normas de gêneros como a pintura e a escultura. O que está em jogo é a lógica que leva um artista a romper com tais limites rumo à uma exterioridade.

Vários desdobramentos da arte – *pop art*, *conceptual art*, *body art*, *performance* – realizados nas décadas de 1960 e 1970, teriam promovido uma ruptura dos limites da disciplina artística. Entretanto, tal permeabilização das fronteiras categóricas – principalmente entre pintura e escultura – “simplesmente importavam temas, meios ou técnicas expressivas, retomando o que Yves Klein nomeara como ambiência *especializada* da galeria ou do museu, qualificada pela primazia da estética e gerida pelos funcionários da arte”.⁴⁷ Artistas como Klein e Robert Smithson fazem parte de uma primeira geração crítica identificada por Holmes. Seus argumentos mantêm, até hoje, alta relevância na discussão contemporânea de expansão e nomeação autônoma de disciplinas artísticas. Isto é justificado face à uma série heterogênea de irrupções – *net.art*, bioarte, geografia visual, *space art*, *database art*, *machine art*, *finance art* e arqui-arte ou arte da arquitetura – cuja característica principal é a convergência entre teoria e prática.

O texto de Robert Smithson, *Cultural Confinement*, de 1972⁴⁸, traz uma autorreflexão sobre o espaço da arte, na qual levanta questões práticas que transitam entre a arte, a arquitetura e o urbanismo. O confinamento cultural, nos termos de Smithson, se constitui do momento no qual uma exposição artística tem

⁴⁶ HOLMES, Brian. *Investigações Extradisciplinares - Para uma nova crítica das Instituições*. Concinitas ano 9, volume 1, número 12, Julho de 2008., p.07. [tradução Jason Campelo]

⁴⁷ Ibid. p.07.

⁴⁸ SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkley: University California Press, 1996.

seus limites definidos pelo curador e não pelo artista. Para Smithson, a arte não deveria estar confinada apenas ao espaço dos museus; esta seria uma condição redutora – a condição do curador de arte - das possibilidades do artista à categorias fraudulentas. O museu seria como uma prisão ou um asilo, e a galeria, comparada à salas neutras, como alas e células. O argumento é que uma obra - preocupada com um início e um fim – se reduz a tais categorias fraudulentas e perde sua carga crítica ao procurar se adequar aos diversos modos de representação, abstrato ou realista, para ser posta na galeria.

Este movimento transforma uma obra de arte num objeto portátil, desconectado do mundo exterior, posto num estado inanimado de convalescência à espera de uma crítica [curatorial] que venha validar ou não sua existência enquanto arte. A este respeito, Smithson alerta que a função do curador está desconectada com o resto da sociedade. O encerramento conceitual prévio de um espaço acaba limitando as possibilidades de significação de uma obra enquanto linguagem. “A linguagem deve se encontrar no mundo físico e não acabar trancada em uma ideia na cabeça de alguém. A linguagem é sempre um processo de desenvolvimento e não um acontecimento isolado”.⁴⁹ Esta é uma posição importante que indica um movimento dialético, e não metafísico, para o desenvolvimento da arte; um movimento dialético fora do confinamento cultural. Isto é, uma dialética da natureza. Smithson dá o exemplo de objetos que repousam dentro do conceito estático da paisagem encerrada de um parque: “parques são idealizações da natureza, mas a natureza, de fato, não é condição do ideal [...] a natureza nunca está terminada”.⁵⁰

Smithson defende para arte, uma dialética da natureza, uma contradição inerente nas forças físicas da natureza, como a tempestade e o Sol [*storm and sunny*].

Diferentemente, se pensarmos nas estratégias de Peter Eisenman para a arquitetura, encontraremos a desconstrução desta polarização dialética através do deslocamento da presença metafísica da arquitetura ou do que ele chama de interioridade arquitetônica. Entretanto, o arquiteto concordaria quando Smithson diz que uma escultura do século XX, colocada em um jardim do século XVIII, é

⁴⁹ SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkley: University California Press, 1996., p.155. [tradução nossa]

⁵⁰ Ibid.

absorvida por um *datum* existente, por um passado representado que envolve questões políticas e sociais que não vigoram mais. Para Smithson, estes seriam destroços metafísicos e estruturas obsoletas através dos quais curadores transformam museus e parques em cemitérios, persistindo em memórias congeladas do passado como um pretexto para a realidade.⁵¹

A posição do artista é claramente radical e, neste sentido, ele parece indicar a natureza como o *site* da possibilidade de se estabelecer um panorama zero para arte, sobre o qual uma intervenção artística pode reivindicar sua autonomia. Pergunta-se: qual seria então o *medium* da arte para Smithson? O espaço da galeria de arte, já implicado às estratégias curatoriais? O artista quando traz sua instalação para dentro da galeria com fragmentos de materiais naturais parece estabelecer um câmbio contínuo entre *site/non-site*, numa leitura dialética de sua obra que nunca se resolve, mas desloca aquilo que confinava e reprimia sua potencialidade.

A problematização do *medium* e da autonomia na arte e na arquitetura, como foi teorizada até aqui, está longe de ser a sua negação absoluta. O ponto é bem colocado por Holmes, quando este diz que o artista contemporâneo estaria envolvido com um *novo tropismo*: um movimento de ida e volta, uma espiral transformativa como princípio operativo do que ele chamou de *investigações extradisciplinares*. Estas seriam investigações rigorosas em áreas distintas da arte como filosofia, arqueologia, finanças, biotecnologia, geografia, urbanismo, psiquiatria, etc. Uma vez alcançada a mobilidade através da experiência do conhecimento, abre-se assim a possibilidade de se atingir um mundo exterior e transformar a célula especializada.

Eisenman está ciente das condições impostas pelas novas possibilidades de captação, transmissão e registro da mensagem e seu impacto na leitura do espaço físico. O espaço virtual surge como uma nova realidade que se opõe diretamente à inevitável materialidade da arquitetura e, com ele, a demanda irreversível de se pensar novas formas de conceber e ver o que é específico para disciplina. No âmbito de suas estratégias teóricas de deslocamento da autonomia, o novo específico é problematizado através de uma ideia de singularidade, entendida como a própria autonomia crítica. Por sua vez, esta se apresenta como uma ideia

⁵¹ SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkeley: University California Press, 1996., p.166. [tradução nossa]

paradoxal de autonomia, que surge como uma diferenciação daquela do movimento moderno – primeiro, apoiado na *desconstrução* derridiana e depois na ideia de *dobra* de Gilles Deleuze. Sua autonomia traz uma concepção de abertura crítica ao que ele chama de interioridade arquitetônica; esta poderia ser entendida com um *medium* da arquitetura a ser transgredido – uma vez que a interioridade da arquitetura, nos termos do arquiteto, seria um aspecto determinante da disciplina. Em termos gerais, tal interioridade seria a condição única da arquitetura para uma autonomia crítica.