

**CRISE DE AUTENTICIDADE
ARQUITETURA ARGENTINA 1990-2002**

FERNANDO DIEZ

**PROPAR
UFRGS**

2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA
PROPAR

CRISE DE AUTENTICIDADE,
MUDANÇAS NA PRODUÇÃO DA ARQUITETURA ARGENTINA
1990-2002

FERNANDO DIEZ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação
em Arquitetura da Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul
como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura

Orientador: Prof. Edson da Cunha Mahfuz, Ph.D.

Porto Alegre
Julho de 2005

Agradecimiento

Agradezco sinceramente a todos quienes se interesaron por este trabajo:

A mi orientador, Edson Mahfuz, por su consejo, aliento y hospitalidad.

A Carlos Eduardo Comas, por su apoyo, sus precisas sugerencias bibliográficas y oportunos consejos.

A los evaluadores del proyecto: Cláudio Calovi, Fernando Fuão y en especial a Rogério Castro de Oliveira por sus sugerencias y ayuda.

A Pablo Güiraldes que desde Maryland leyó siempre los adelantos del trabajo y me envió precisas referencias bibliográficas.

A Alfonso Corona Martínez por su acompañamiento, sugerencias y la cuidadosa lectura final.

A Josep María Montaner por las buenas sugerencias y su permanente interés.

A Zaida Muxí, por sus sugerencias bibliográficas y oportuno aliento.

A Franco Purini, por su lectura y comentarios sobre el tema de la nave y el territorio.

A mis amigos y colegas de Porto Alegre, especialmente a Andréa Machado, Marta Peixoto, Cláudio Araújo, Sergio Márques, Anna Paula Canez, Julio Collares y Sílvia Leão.

A las instituciones académicas y sus autoridades y profesores donde fui invitado a dictar cursos y conferencias que fueron versiones preliminares de este trabajo: Miguel Angel Roca, César Naselli, Miriam Liborio y la Universidad Nacional de Córdoba; Reinaldo Leiro y Liliana Eslava y el Posgrado en Gestión Estratégica de Diseño de la FADU Universidad de Buenos Aires; Esteban Bondone, César Naselli, Mónica Bertolino y el Instituto de Diseño y la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Córdoba; Edson Mahfuz, José Artur D'Aló Frota y el Programa de Posgraduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Eduardo Narvárez, Pablo Terzagui y Marcelo Castillo con quienes compartí el dictado de la materia de Teoría de la Arquitectura en la FADU de la Universidad de Buenos Aires entre 1996 y 1999.

A Paula Campagno que me acompañó en el dictado de materias electivas en la Universidad de Palermo donde se desarrollaron algunos de los temas aquí tratados. A mis compañeros docentes de la Universidad de Palermo, en especial a Pablo Meninato, Nelson Brufal, Gustavo Diéguez y Mariano Clusellas, con quienes compartimos el trabajo en las aulas.

A Maite Iriarte e Ignacio de Olano por su interés y ayuda.

A Miquel Adriá en México, que publicó un adelanto del tema en la revista Arquine.

A mis colegas del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, especialmente a Claude della Paolera y María Teresa Egozcue, que me alentaron a participar como Consejero.

A la revista Summa+ y sus colaboradores, lugar de trabajo que me permitió tener un punto de vista único y privilegiado sobre los acontecimientos en la arquitectura argentina en los últimos diez años.

A mis compañeros y amigos de Summa+, especialmente a Martha Magis y Daniel Bermatov, que me facilitaron muchos aspectos de este trabajo y me permitieron disponer libremente del archivo y biblioteca de la revista.

A los colegas y amigos arquitectos, que me confiaron la intimidad de sus experiencias de trabajo, que creo haber transmitido lealmente a pesar del contexto inevitablemente crítico en que aparecen las obras.

Y por último, pero con la mayor gratitud, a Eleonora, Lucía, Francisco y Juan, mi familia, que me perdonó el tiempo que el estudio le restó a nuestra vida en común y sin cuyo cariño y comprensión no hubiera podido terminar este trabajo.

INDICE

INDICE	1
RESUMO	3
INTRODUÇÃO	5
1. CRISE DISCIPLINAR	9
1.1 A arquitetura como prática	10
1.2 Arquitetura de proposição e arquitetura de produção	11
1.3 O excepcional e o ordinário	12
1.4 A influência quantitativa	15
1.5 Não-design	16
1.6 Ampliação do campo disciplinar	17
1.7 Retraimento disciplinar	20
1.8 Desinteresse: a perda da conexão	21
1.9 Duplo movimento: triunfo e retraimento	24
1.10 Diluição do campo disciplinar	30
1.11 "Mercantilização" da arquitetura	33
2. ANTECEDENTES: A PERDA DOS FUNDAMENTOS	41
2.1 O critério do êxito	43
2.2 Relação entre utilidade e limitação	45
2.3 O fundamento técnico e a beleza do engenheiro	47
2.4 Convergência e divergência	50
2.5 Enfraquecimento dos fundamentos	54
2.6 Abstração e despojamento	61
2.7 Esvaziamento crítico	64
2.8 Auto-aceleração e atraso	67
2.9 Da alta cultura à cultura de massas	69
2.10 Cultura como qualidade e como identidade	74
2.11 Difusão e banalização: a arte-espetáculo	75
2.12 Obsolescência e descarte	80
2.13 Objetos insignificantes	84
3. ARQUITETURA DE SUPERFÍCIES	95
3.1 ARQUITETURA DE SUPERFÍCIES	
3.1.1 Nova independência entre significação e construção	96
3.1.2 A superfície retórica: publicidade e comunicação	98
3.2 ESTANDARDIZAÇÃO	103
3.2.1 Da idéia de standardização técnica à de standardização simbólica	104
3.2.2 Campo de trabalho	109
3.2.3 Standardização técnica	112
3.2.4 Os casos do Panamericana Plaza e da Torre Intercontinental	115
3.2.5 Standardização de processos e instalações	121
3.2.6 Arquitetura de autor e expressão de superfície	124
3.2.7 Provisionalidade	128

3.3	A POLÍTICA DO ENCRAVE	132
3.3.1	A torre residencial	133
3.3.2	Torres de escritórios	138
3.3.3	Puerto Madero	141
3.3.4	O SHOPPING-CENTER	142
3.3.5	OS NOVOS SUBÚRBIOS	146
3.3.6	PILAR E O SISTEMA DOS ENCRAVES SUBURBANOS	148
3.3.7	NOVOS PROGRAMAS E PADRÕES DE CONSUMO	151
3.4	A ARQUITETURA TEMATIZADA	158
3.4.1	O PREDOMÍNIO DA MARCA	163
3.4.2	TEMATIZAÇÃO E FRANQUIA	164
3.4.3	SIMULTANEIDADE	165
3.4.4	ENCRAVES TEMÁTICOS	167
3.4.5	ENCRAVES RESIDENCIAIS	174
4.	CONTEXTO DA PRODUÇÃO: CRISE DE AUTENTICIDADE	
4.1	FUNCIONALISMO TÉCNICO E COMUNICACIONAL	189
4.2	O FUNDAMENTO DO ÊXITO	192
4.3	IDENTIDADE E DIFERENÇA	194
4.4	O ESTILO E A MARCA	197
4.5	ASSIMILAÇÃO DA ARQUITETURA AOS OBJETOS DE CONSUMO	201
4.6	NOVA REPRODUTIBILIDADE	207
4.7	REPRODUÇÃO COMO PROCESSO E REPRODUÇÃO COMO DUPLICAÇÃO	211
4.8	EFEITO REFLEXO	214
4.9	CRISE DE AUTENTICIDADE	219
4.10	FONTES DE SENTIDO	225
4.11	O PASSADO	227
4.12	A POBREZA	234
4.13	A VIOLÊNCIA	240
4.14	O ACASO	250
4.15	O NATURAL	260
4.16	A INOCÊNCIA	267
4.17	FIGURAS E ARQUÉTIPOS: O EXPLORADOR E O MUSEU	273
5.	UMA MISSÃO DISCIPLINAR	299
5.2	UTILIDADE SOCIAL DA ARQUITETURA	302
5.3	ASPECTOS DIDÁTICOS	305
5.4	A NOVA CONDIÇÃO DO MUNDO	308
5.4.1	A CONDIÇÃO NATURAL	309
5.4.2	A CONDIÇÃO RESIDUAL	310
5.4.3	A CONDIÇÃO CULTURAL	314
5.4.4	A CONDIÇÃO ARTIFICIAL	316
5.4.5	A CONDIÇÃO VIRTUAL	319
5.5	DO TERRITÓRIO À "NAVE"	322
5.6	ASPECTOS TÉCNICOS E CULTURAIS	327
5.7	DUAS ESTRATÉGIAS: A "COVA" E A "NAVE"	331
	LISTA DE ILUSTRAÇÕES	343
	BIBLIOGRAFIA	369

Resumo

Um enfraquecimento da autoridade do arquiteto e um recente isolamento da disciplina são manifestados nos novos modos em que são tomadas as decisões de projeto e em uma cisão entre a investigação, a educação e a prática profissional. Na produção argentina da última década isto é colocado em evidência em uma prática onde as decisões sobre os diferentes aspectos do edifício - especialmente suas superfícies aparentes, sua estrutura sustentadora e seus sistemas técnicos - são tomadas independentemente, e até por diferentes atores profissionais. A crescente estandardização iconográfica e técnica dos edifícios estão unidas a novos programas e a uma tematização dos desenvolvimentos urbanos que tomam forma de enclaves autônomos de seu contexto. Os processos de decisão se assimilam cada vez mais aos dos produtos de consumo, onde o princípio de êxito substitui o de utilidade e onde uma incrementada capacidade de reprodução do que é de sucesso produz um efeito de espelho. Essa premeditação corrói a autenticidade de todos os produtos, sumindo-os em uma acelerada obsolescência simbólica. Nessas circunstâncias aparece como verossímil apenas aquilo que está além da capacidade de reprodução e de manipulação: o incontrolável e o irreversível. Fontes de sentido onde a arte e a arquitetura buscam significado no passado, no acaso, na pobreza ou na violência. Depois de sua retirada disciplinar e da crise dos fundamentos que Eisenman chama de "clássicos", é sugerida uma possível missão para a arquitetura, novamente fundada na utilidade, ligada ao desafio que apresenta um mundo finito com demandas crescentes e ao reconhecimento da nova condição de um mundo mais residual e menos natural, expondo novamente a velha oposição natural-artificial. Essa missão deveria atuar sobre aspectos tanto culturais quanto técnicos e é ligada a duas visões opostas: o sedentarismo, identificado com a caverna e a acumulação cultural, e o nomadismo, identificado com a figura do navio e a condição do artificial. Essas figuras, sugerimos, circunscrevem o novo cenário onde a arquitetura deverá encontrar sua missão.

Abstract

A weakening of architects authority and the growing isolation of the discipline are made clear in the new ways in which project decisions are taken as well as in the split between research, education and practice. In last decade's argentine production that is evident in a practice where the decisions on the different aspects of the building -especially their apparent surfaces, their supporting structure and their technical systems- are taken independently, even by different professional actors. The growing iconographic and technical standardization of buildings go along with the emergence of new programs and the themathization of urban developments in the form of enclaves, autonomous from their context. Decision processes are more and more assimilated to those of consumer products, where the success principle replaces the utility principle and an increased reproduction capability produces a mirror effect. That premeditation erodes the authenticity of all products, pushing them into an accelerated symbolic obsolescence. In such circumstances, only seems believable what is farther away from manipulation and reproduction: the incontrollable and the irreversible. Sources where art and architecture look for meaning in the past, the accidental, poverty or violence. After its disciplinary retirement and the crisis of what Eisenman calls the "classic" fundaments, architecture could find its mission again in utility, linked to the challenge of a finite world with growing demands and the acceptance of the new condition of a world which is less natural and more residual, challenging the old natural-artificial opposition. That mission should act on cultural as well as technical aspects and is related to two opposite visions: sedentarism, identified with the cave and cultural accumulation, and nomadism, identified with the ship and the artificial condition. Those figures, it is suggested, circumscribe the new scene where architecture would have to find its mission

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em uma análise da arquitetura argentina na década dos anos noventa, embora hajam sido incluídos documentos de análise e referências bibliográficas posteriores, na medida em que o desenvolvimento do trabalho o sugeria. Dada a proximidade do período estudado, não se trata de um trabalho histórico, mas teórico, pois tenta estabelecer o estado da prática disciplinar no momento atual e oferecer bases conceituais que possam ser úteis para orientar a ação da disciplina no futuro próximo.

Motivação e antecedentes

O tema escolhido é a consequência de uma história pessoal mais do que de uma seleção. A consequência do meio e das circunstâncias onde exerci minha prática profissional, de docência e investigação e de editor de arquitetura. Em meus trabalhos dos primeiros anos da década de 80, de certo modo, já se achava a preocupação em comparar as propostas e o discurso teórico da arquitetura com seus efeitos concretos sobre a prática profissional e a construção da cidade. Os estudos sobre as relações entre tipologia edilícia e morfologia urbana daqueles anos se tornaram conhecidos pelo ensaio publicado em 1984 "*La influencia de los códigos de edificación en la generación del tejido urbano*", que bem mais tarde se integrou em meu livro "*Buenos Aires e algunas constantes en las transformaciones urbanas*" (1996). A comprovação da exagerada distância entre as intenções e proposições dos teóricos e daqueles que regulam, com as efetivas consequências da aplicação de seus instrumentos, de certo modo precede a preocupação com a crescente cisão entre a teoria, o ensino da arquitetura e a prática profissional corrente.

Desde que em 1994 comecei a trabalhar como secretário de redação de Summa+ pude ir adquirindo um panorama mais amplo da produção da última década do século, atividade que ao mesmo tempo fez com que eu entrasse em um contato mais estreito com os arquitetos concentrados na atividade profissional. Mais uma vez surgiu um interesse em comparar declarações teóricas, os pressupostos do ensino e as obras experimentais, o que chamei de *arquitetura de proposição*, com o conjunto da construção massificada, o que chamei de *arquitetura de produção*.

Este interesse acompanha a evidência das crescentes restrições que o meio apresentava para os arquitetos e a percepção de que essas circunstâncias eram ignoradas nas escolas de arquitetura, ou simplesmente assinaladas como indesejáveis e desfavoráveis, mas presumivelmente passageiras. Portanto, não era necessário modificar os pressupostos do ensino. Isto orientou meus interesses a uma análise que não se concentra nas diferenças entre cada um dos arquitetos - suas modalidades expressivas ou estilísticas, por assim dizer, mas no cenário da produção arquitetônica, nessas circunstâncias cambiantes julgadas indesejáveis, e que a maioria tentava ignorar ou ver como alheias ao que considerava "a arquitetura".

Na primeira parte dos anos 90, meu trabalho docente na Universidade de Belgrano com Alfonso Corona Martínez e Pablo Güiraldes me ajudou também a ver que o crescimento das grandes cidades argentinas estava entrando em um novo processo, onde as extensões suburbanas adquiriam a modalidade de encaves monofuncionais de densidade muito baixa, que dependiam do automóvel. Artigos e ensaios de então, embora não antecipassem as mudanças que sobreviriam, acompanhavam suas primeiras manifestações, como "*La ciudad y sus ghettos*", no Jornal Poder Ciudadano (1992) e "*Huyendo hacia el suburbio*", Summa+10 (1994). O desenvolvimento posterior dos acontecimentos demonstrou que esse padrão de desenvolvimento se converteria em modelo não apenas para as novas extensões suburbanas, mas também para a transformação dos centros das grandes cidades argentinas.

A passagem por diferentes universidades durante meu trabalho docente e de investigador - a Universidade de Belgrano entre 1979 e 1999, a Universidade de Buenos Aires entre 1984 e 2003, e depois a Universidade de Palermo desde 1999 - ampliou minha perspectiva sobre a situação do ensino, e foi aprofundando a percepção da dificuldade existente nas salas de aulas em aceitar as mudanças que se consolidam na década dos anos 90. Predominava um desinteresse por toda essa produção massificada da cidade e dos edifícios comerciais e corporativos, que não eram percebidos como digno campo de trabalho ou incumbência para a disciplina. "*Eso no es arquitectura*", é ainda a típica afirmação que é ouvida nos claustros, espécie de delimitação de responsabilidade e renúncia a recuperar um protagonismo nas decisões sobre o meio ambiente, o urbanismo e a maior parte dos edifícios que são construídos em nossas cidades.

Quase simultaneamente com o convite do Propar para realizar este doutorado, duas circunstâncias fortuitas me permitiram ter uma visão mais direta do exercício profissional e afirmar várias de minhas impressões sobre o estado da profissão. Em 1999 fui convidado para participar de um concurso privado para a adjudicação do projeto do novo campus e do primeiro edifício da Escola Northlands em Nordelta, novo desenvolvimento suburbano de primeira magnitude. Ganhamos o concurso, e no ano 2000 construímos o primeiro edifício, o que me permitiu tomar contato com as novas formas e com os atores do campo profissional, notavelmente diferentes dos que havia tratado em obras de semelhantes magnitudes, no início dos anos 80. O segundo acontecimento relacionado com o exercício profissional foi o convite para me apresentar como candidato a Conselheiro do Conselho Profissional de Arquitetura e Urbanismo da cidade de Buenos Aires, cargo para o qual fui escolhido no ano 2001. O contato direto com os problemas do exercício profissional em suas diversas escalas, modalidades e circunstâncias, serviu também para ver de perto e entender melhor os novos dilemas da profissão.

Todo isto contribuiu para afirmar aquela percepção, para a qual a responsabilidade que a disciplina tem que assumir está ligada a tudo o que produz, o bom e o mau, e que não devem ser separados o que foi feito pela disciplina no campo da investigação, do ensino, do exercício profissional e a construção da cidade em geral, aspectos que são desenvolvidos no Capítulo 1, onde é traçada a extensão do campo de preocupação e estudo deste trabalho.

Embora, por um lado, o campo de estudo se circunscreva à arquitetura argentina do período mais recente, a última década do século XX mais os primeiros anos de esta; pelo outro, o desenvolvimento do trabalho foi mostrando que o contexto dessa produção estava imerso em um campo geograficamente mais amplo e também em um campo disciplinarmente mais vasto, condicionado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, que rivalizavam com eles pela atenção pública.

Problemas e hipótese

A crescente dificuldade dos arquitetos em manter uma soberania sobre as decisões do projeto e em conter a ingerência de outras disciplinas em aspectos cruciais de expressão e construção dos edifícios e dos novos empreendimentos urbanos, revelava-se como o sintoma claro de um novo estado de coisas. Na medida em que estas situações eram negadas pela disciplina e pelas escolas de arquitetura como anormais e passageiras, isto contribuiu para gerar um segundo problema: o crescente isolamento da disciplina e uma mútua desconfiança com o restante da sociedade, que não foi julgada já capaz de apreciar os méritos da boa arquitetura. E reciprocamente, a sociedade já não teve a mesma confiança na idoneidade e efetividade da profissão.

A hipótese original é singela: na última década do século XX mudaram radicalmente o cenário e os modos do exercício da profissão.

O desenvolvimento do trabalho permitiu juntar suficientes evidências de que isto era verdade, porém se concentrou sobretudo em descrever detalhadamente esses novos modos e circunstâncias da produção. Os novos programas e os novos modos em que são tomadas as decisões de projeto, os novos atores e figuras profissionais que intervêm nele e os novos modos de especificação do projeto mostram que esta mudança é qualitativa e radical.

Uma primeira série de conclusões apresenta a arquitetura como assimilada a mecanismos de produção e de validação mais amplos do que os de sua tradição disciplinar, assimilada aos produtos de consumo e a algumas de suas características, tais como a temporalidade e a prematura obsolescência simbólica.

Como em outras áreas da produção cultural, o êxito se erigiu no argumento de validação das obras e, por tanto, estas se viram imersas nos fenômenos da comunicação de massas, deslocando os tradicionais fundamentos disciplinares que Peter Eisenman havia chamado de "clássicos". As novas capacidades de reprodução técnica fizeram com que a reprodução e a representação convergissem em uma constante reprodução do que é de sucesso, e em um fenômeno especular que se assimila à noção de simulação que

descreve Jean Baudrillard. A complacência para com o público, espectador e consumidor, foi sumindo todo o que foi produzido em uma crise de autenticidade.

Estas observações levaram a desenvolver uma segunda parte do trabalho, que se ocupa em descrever o modo no qual a gente busca dar sentido a obras e produtos constantemente submetidos a essa perda de significado. É realizada aí uma descrição minuciosa das fontes de sentido para uma arquitetura que se desenvolve em um meio céptico com respeito à autenticidade e à durabilidade dos bens culturais. São descritas assim "fontes de autenticidade" cuja credibilidade reside em ficar fora do controle dos mecanismos de reprodução do que é de sucesso. Diferentes buscas artísticas, aparentemente divergentes, isoladas ou autônomas, ficam envolvidas em um mesmo princípio de validação: a busca de fontes que estão além da previsão e do controle social. O que é ilustrado com a produção argentina do período, mas também com exemplos desse contexto de referência global que os meios de comunicação fusionaram com os cenários locais.

A última parte se ocupa em descrever a mudança do cenário mais amplo, o do planeta mesmo, sobretudo do ponto de vista de uma nova percepção das limitações para o crescimento e da consciência de que o mundo foi adquirindo uma nova condição que já não se harmoniza com a tradicional oposição entre natural e artificial, que durante o século XX a arquitetura utilizou como uma de suas principais figuras expressivas.

Em boa medida responde também ao pedido de Cláudio Calovi e de Rogério Castro de Oliveira por ocasião do tribunal do projeto de tese: propor uma saída, uma missão possível para a arquitetura. Esta é apenas uma sugestão, uma possibilidade, realizada, porém, depois de uma cuidadosa análise dos antecedentes e das presentes circunstâncias, uma tentativa por superar o inevitável pessimismo que transmitem os capítulos anteriores. De certo modo, é coerente também com o caráter teórico do trabalho, pois se a análise de um período recente não nos oferece essa classe de distância histórica que nos infunde certa ilusão de objetividade, por outro lado pode proporcionar ferramentas conceituais para atuar no presente.

Metodologia e desenvolvimento

O objeto do trabalho não foi realizar um inventário, mas realizar uma análise sobre um inventário em grande medida já realizado. O estreito contato com a arquitetura argentina do período, que me proporcionou meu trabalho de editor e crítico desde quase o início da década, tornou mais fácil a tarefa. Em compensação, não se trata do trabalho de investigação, cuja extrema especificidade converte rapidamente a quem o aborda na maior autoridade do tema, de modo que a análise teve que ser realizada no campo extenso e difuso da produção corrente de toda uma década. É compreensível então que tinha sido omitido comentar muitas obras de indubitável mérito profissional ou artístico, e inclusive algumas interessantes buscas expressivas. Mas o objeto do trabalho foi identificar as obras do período representativas das mudanças nos processos de produção. De modo que, embora tinha sido identificada uma boa parte, o trabalho não se concentra necessariamente nas que à primeira vista apareciam como as "melhores" obras, pelo contrário, interessa-se nela média da produção e nelos mecanismos dominantes dos processos de decisão.

Avendo partido com a vantagem de haver visitado a maioria das obras analisadas e do conhecimento detalhado do publicado em Summa+ e nos principais meios de arquitetura, e depois de uma identificação da bibliografia conhecida; o estudo das mudanças analisadas sugiriu a revisão de alguns casos em documentos mais específicos, assim como também a realização de entrevistas com alguns dos atores principais para conferir detalhes sobre o modo em que foram tomadas as decisões projetuais, algo que foi especialmente útil nas entrevistas realizadas com Mario Roberto Álvarez, Clorindo Testa, Luis Bruno, Juan Pfeifer, Rodolfo Miani e Martín Fourcade.

O contexto internacional e os antecedentes foram revisados com relação à própria arquitetura e à crescente influência dos meios de comunicação de massa. Sucessivas consultas com Edson Mahfuz, Carlos Eduardo Comas, Josep María Montaner, Zaida Muxí, Franco Purini, Alfonso Corona Martínez e Pablo Güiralades, entre outros, permitiram precisar referências e fontes bibliográficas para os antecedentes que são estudados no capítulo 2 e para as perspectivas que são avaliadas no último capítulo. Os trabalhos preliminares foram tomando a forma de aulas, cursos e palestras que vinham se desenvolvendo nesta linha de trabalho desde 1998. Assim, diversas instituições possibilitaram provar conceitos e idéias que foram

crescendo e afinando-se: em 1998 apresentei *"Tendencias en la Arquitectura Argentina contemporánea"* na Corporação de Arquitetos de Tucumán e no VII Foro Internacional Arquitectura, Cidade, Cultura, Sociedade, realizado na Universidade Nacional de Córdoba, em Agosto do mesmo ano apresentei *"Los límites del crecimiento"*. Em 1999 dei uma palestra na Corporação de Arquitetos de Neuquén, *"La suburbanización del territorio"*. Em 1999 e 2000 dei seminários relacionando a arte e o desenho com os meios de produção e consumo e com a obsolescência semântica na Pós-graduação em Gestão Estratégica de Desenho da FADU, Universidade de Buenos Aires. *"Crisis de significado"* foi apresentado no Primeiro Congresso de Processos de Desenho do Centro Marina Waisman da Universidade Nacional de Córdoba em Novembro de 2000. No mesmo ano apresentei um curso na matéria Teoria da Arquitetura na FADU da Universidade de Buenos Aires, da oficina de Miguel Angel Roca, cujo assunto foi publicado nos Cadernos de Teoria da Arquitetura CEADIG, Fadu, UBA, em 2001. No ano 2001 realizei o Seminário *"Nuevos escenarios culturales del diseño"* na Mestría da Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional de Córdoba e dei a palestra *"Arquitectura de Proposición y Arquitectura de Producción"*, na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Desenho, Universidade de Córdoba, Córdoba. Em 2002 realizei o seminário-oficina *"Entropía, resistencia e posibilidad: los Nuevos Escenarios del Diseño"* no Instituto de Diseño da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Córdoba. Nos anos 2000 e 2001 dei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Palermo as matérias eletivas *"Arte e comunicación, Sociedad e Producción"* e *"Tendencias Emergentes, nueva posición disciplinaria de la arquitectura y el urbanismo"*. Como os títulos deixam ver, os sucessivos rascunhos dos três temas principais foram se engrossando e corrigidos nessas aulas, e alguns tomaram a forma de pequenos ensaios ou artigos aparecidos em revistas especializadas como ARQ do Chile, Arquine no México, ArqTexto no Brasil, Contextos, revista da FADU, Universidade de Buenos Aires, a própria Summa+ e no jornal La Nación na Argentina.

Conclusões

As mudanças culturais não são drásticas, sucedem gradualmente, começam bem antes de fazer sentir seus efeitos ou de se tornarem dominantes, e mesmo quando se impõem nem por isso fazem com que as práticas anteriores desapareçam por completo. Contudo trocam a direção dos acontecimentos, ordenam as vontades e fixam as prioridades. Na década de 90 as mudanças que aqui são descritas tomam corpo, consolidam-se e se tornam dominantes, embora a prática e as idéias anteriores continuassem ocupando uma parte da cena.

As mudanças identificadas oferecem suficientes provas de que nos anos 90 efetivamente cristalizam transformações radicais nos modos de produção. Ao mesmo tempo que a análise da produção de sentido, realizada no capítulo 4, oferece uma teoria mais geral, abrangente e econômica para explicar a multidão e a variedade das manifestações do período.

Não são oferecidas conclusões mas sim um convite para aceitar uma situação que vinha sendo negada, dissimulada, postergada. Esta postergação foi mantida na esperança de uma mudança de curso, da possibilidade de voltar a um passado de convicções inquebrantáveis e normativas unânimes. Esperança alimentada pelo desejo de que a desilusão da qual fala Jean Baudrillard fosse apenas um pesadelo, e que depois de acordar, a confiança na razão, na técnica e no progresso se restaurariam subitamente.

Então, se trata apenas de um convite para reconhecer que o cenário mudou drasticamente, mas não na direção em que havíamos desejado. Não se trata de que não fizemos o suficiente de aquilo que vínhamos fazendo na segunda parte do século XX. Pelo contrário, é precisamente o que fizemos no século XX que nos deixou a "sequela da modernização": a dependência do automóvel, edifícios atópicos e anônimos, lugares sem caráter, poluição, superconsumo, um resíduo incomensurável e um esbanjamento de um sistema que apenas se torna virtuoso perante o incremento da atividade e do consumo, incapaz de medir as conseqüências não desejadas desse movimento acelerado. Este trabalho pretende contribuir para compreender os mecanismos que impulsionam esses processos. Processos que são alimentados por interesses ou miopia mas, sobretudo, pela estrutura de nossas convicções e crenças, dos desejos e sonhos do homem moderno e, possivelmente, apenas poderão mudar junto com eles. Ocasão para que a arquitetura encontre uma nova missão disciplinar dando sentido a seu trabalho perante a sociedade, recuperando, talvez, a classe de liderança que acostumou exercer na primeira metade do século vinte.

1 - Crise Disciplinar

- 1.1 A arquitetura como prática
- 1.2 Arquitetura de proposição e arquitetura de produção
- 1.3 O excepcional e o ordinário
- 1.4 A influência quantitativa
- 1.5 Não-design
- 1.6 Ampliação do campo disciplinar
- 1.7 Retraimento disciplinar
- 1.8 Desinteresse: a perda da conexão
- 1.9 Duplo movimento: triunfo e retraimento
- 1.10 Diluição do campo disciplinar
- 1.11 "Mercantilização" da arquitetura

Propomos aqui uma análise da transformação da prática na arquitetura e do projeto na Argentina, no final do século XX. Esta análise, conseqüentemente, não está concentrada nas obras que, na opinião do analista, foram as melhores, mas no conjunto da produção, em uma seleção de casos que marcam não só uma característica do período mas também uma mudança em relação aos períodos anteriores, uma direção do desenvolvimento. Isto supõe o reconhecimento de um processo de mudança no qual as obras agem como protagonistas - ou impulsoras - dessa transformação no modo da produção arquitetônica.

Uma mudança no processo de produção do mundo físico, do qual participa a disciplina, mas que é mais amplo, e mostra uma transformação nos modos de produção da sociedade em seu conjunto: mudanças na comunicação, nos estilos de vida; portanto uma mudança cultural que afeta a arquitetura, o projeto e o urbanismo, inclusive mais do que essa é afetada por estes últimos.

O modo particular em que a prática arquitetônica participa destas mudanças é significativa, tanto pela função que tem como disciplina, quanto pelo modo radical em que essas mudanças afetam a maneira de pensar e produzir a arquitetura, a cidade, o mobiliário e os objetos de uso cotidiano. Como é próprio dos processos culturais, estas mudanças não começam em um momento preciso, mas têm se intensificado durante toda a segunda parte do século XX, porém na Argentina encontram uma expressão definida na última década do século. Eles também não se circunscrevem à arquitetura Argentina, pelo contrário esta aparece como uma manifestação de uma mudança que também é global, e embora exiba particularidades, não escapa à gravitação de

mudanças culturais mais gerais. Trata-se de uma mudança de cenário da produção do projeto em geral e da arquitetura em particular.

Este processo de mudança sucede em um âmbito onde as influências afastadas são mais intensas e imediatas, um mundo globalizado onde a especificação do projeto aparece como instrumento de estratégias comerciais e onde os negócios e a cultura esfumam os limites que os faziam reconhecíveis isoladamente¹. A comunicação imprime uma velocidade nova a influências artísticas e das modas cujas imagens atingem o mundo inteiro com ritmo acelerado. Nesta nova circunstância, os fenômenos locais são ao mesmo tempo globais; e vice-versa os fenômenos globais também viram locais - embora esta simetria possa não ser também qualitativa, especialmente com respeito a tudo aquilo que a comunicação pode transportar na forma de imagens, modas, estilos e informação.

1.1 A arquitetura como prática

A proposta acima tenta dar um enfoque abrangente, que não se concentra nas obras, mas nos novos processos de sua produção. Portanto, as obras são, antes de tudo, uma ilustração destes processos que tentamos descrever, a forma concreta em que se manifesta uma nova circunstância para a produção da arquitetura e a cidade. Este enfoque não deve concentrar-se necessariamente nas obras excepcionais ou pioneiras, mas antes de tudo em seu efeito na maior escala do impacto sobre o resto da produção, a cidade e a sociedade.

Também não pode ser afirmado que algumas obras em particular estabeleçam estas novas modalidades por si mesmas, algumas são expostas antes como amostras representativas das direções que toma a produção arquitetônica.

Propomos ver a arquitetura, antes de tudo, como uma prática, com um *corpus* produzido, do qual não pode ser excluída arbitrariamente uma parte por uma desqualificação *a priori*. Obras melhores e piores fazem parte dessa prática disciplinar, afastar as segundas, implicaria rejeitar a possibilidade de compreender o curso dos acontecimentos. A repetida frase "isso não é arquitetura" recorre a um orgulho disciplinar - não isento de certa demagogia, porém abriga ao mesmo tempo uma atitude de rendição e hesitação, uma delimitação de responsabilidades e interesses que convida a arquitetura a abdicar de sua esfera de influência social. A retirar-se do território e da cidade.

A não-negação da responsabilidade disciplinar sobre a totalidade do que é construído pelas pessoas que se chamam a si mesmas de arquitetos, e que são reconhecidas como tais pelo resto da sociedade, sugere a necessidade de uma consideração integral de toda a produção profissional como parte do problema disciplinar. Isto é coerente com o reconhecimento do status de seus autores, que se manifesta em títulos universitários e instituições profissionais, habilitações e registros municipais e em incumbências excludentes. Deste ponto de vista, a má arquitetura, também é arquitetura. Sem dúvida, tem a pretensão de ser

arquitetura, desde que é realizada a partir da prática de especialistas reconhecidos como arquitetos, urbanistas e projetistas, legitimados pela universidade e o estado. De modo que a disciplina dificilmente pode evitar uma responsabilidade sobre ela, embora seja realmente uma das atitudes mais difundidas nos círculos acadêmicos. Uma "solução" simples para a presença embaraçosa dessa maioria do que se constrói.

Como afirma Ellen Dunham-Jones referindo-se ao panorama atual da arquitetura norte-americana:

"Apenas uns poucos entre os que ensinamos, experimentamos a exploração desses terrain vague nas oficinas... Uma excursão da oficina a Wal-Mart ou Home Depot é uma caminhada por uma área selvagem para os intrépidos homens de preto. Porém, em sua maior parte, a nossa disciplina ignorou a totalidade da paisagem que constitui a maior parte do que foi edificado"... "com alegre inconsistência os arquitetos e acadêmicos assinalam a evidentemente subdesenhada diáspora suburbana e dizem: 'Não nos culpem, não temos nada a ver com isso'. Esta negação é precisamente o problema"²

1.2 Arquitetura de proposição e arquitetura de produção

Todavia não se pode negar a existência de uma brecha, uma diferença apreciável entre a qualidade de uma arquitetura erudita, culta, preciosista, e outra prática mais massificada, ampla e cotidiana, que podemos chamar de arquitetura de produção. A primeira é ligada aos círculos acadêmicos e intelectuais, entretanto, já a segunda é ligada aos meios de produção, às empresas imobiliárias e às instituições governamentais encarregadas do investimento público. Embora a arquitetura de investigação apareça em princípio mais reflexiva e meditada, também é verdade que a segunda, em geral, é mais adaptada ao meio, às necessidades e expectativas sociais. Em princípio, o mero feito de ela pertencer a uma destas duas esferas não seria suficiente para antecipar a qualidade de seus produtos.

Pondo de lado o qualitativo, de qualquer modo se devem reconhecer duas circunstâncias diferentes na prática arquitetônica. Por um lado, a prática centrada na reformulação dos modelos e tipos conhecidos, na inovação de técnicas, procedimentos, programas e anteprojetos aceitos; uma arquitetura de investigação, normalmente ligada à universidade e principal objeto de discussão da crítica.

Por outro, uma arquitetura de produção, cujo objetivo principal é dar resposta às necessidades práticas, à encomenda arquitetônica, produzindo a grande quantidade de prédios construídos de uma cidade, sob as normas, as condições técnicas e econômicas e com os procedimentos correntes disponíveis. Seu objetivo é ser útil aos propósitos que a sociedade explicitamente lhe assinala, e ajustar ao máximo as soluções conhecidas. Ou seja, produzir uma quantidade a tempo e em forma, proporcional a essa demanda, com os meios e a organização disponíveis, e produzir uma qualidade consistente no

aperfeiçoamento das soluções conhecidas, implícitas ou explícitas nas encomendas.

A compreensão do desenvolvimento da arquitetura requer a consideração conjunta destes dois aspectos. A maneira em que se inter-relacionam estas duas esferas é uma das chaves do efeito construído da arquitetura em um período dado. Deste ângulo, toda interpretação que prescindisse da realidade desta inter-relação seria incompleta e possivelmente parcial. Em diversos artigos³, proponho denominar estas duas esferas da prática profissional "arquitetura de proposição" e "arquitetura de produção". A primeira está relacionada com a crítica, a tratadística e suas obras experimentais ou modelos exemplares, a segunda com o mais direto propósito de satisfazer as necessidades de construção na ampla escala que as sociedades modernas requerem.

A arquitetura de investigação tem o óbvio destino particular que seu programa atribui a cada obra, porém seu verdadeiro destino é influenciar a própria comunidade arquitetônica. Produzir uma polêmica e uma reflexão dentro da profissão é um mandato que lhe exige projetar-se às páginas das revistas especializadas e aos foros acadêmicos de discussão. Seu êxito momentâneo seria provocar esse debate, porém seu êxito duradouro seria inspirar uma produção mais vasta e influir positivamente na arquitetura de produção.

A arquitetura de produção é representada pela construção massificada da cidade e sua missão pode limitar-se a calibrar os tipos decantados pela experiência e acrescentar as contribuições da arquitetura de investigação. A calibração e o equilíbrio são seu signo, e seu êxito será conseguir o ajuste preciso das inovações que aporta a arquitetura de investigação às condições locais, construtivas e práticas de economia, habitabilidade e durabilidade; e depois padronizá-las em padrões facilmente transmissíveis à própria profissão e aos usuários e construtores. Embora às vezes menosprezada na Argentina como subalterna com o pejorativo termo "profissionalista", a arquitetura de produção é a que constitui a massa edificada que dá forma às cidades, e expressa o êxito ou o fracasso social da disciplina como profissão. Entendidas desta maneira, as arquiteturas de proposição e de produção são complementares.

1.3 O excepcional e o ordinário

A arquitetura de proposição se expressa na tratadística, nas construções experimentais, inclusive temporárias, como os pavilhões de feiras e as exposições internacionais e também nas construções excepcionais, obras realizadas sob condições especiais de orçamento, local e recursos técnicos. Em ambos os casos o que a caracteriza é a excepcionalidade, pois não apenas a obra se desenvolve em um contexto excepcional, mas também o projeto, realizado pelos arquitetos notáveis, de talento e vontade excepcional, que dedicam muitos anos à investigação obsessiva de um mesmo tema, e que investem também um tempo excepcional no desenvolvimento dos projetos, que como no caso de Mies van der Rohe, podem aplicar vários anos, e iniciar-se em investigações anteriores. A

1 - Crise disciplinar

1.3.10 Edifício Seagram apenas terminado, que se erige em modelo do edifício envidraçado de escritórios. Mies van der Rohe - Johnson, New York, 1958

1.3.11 Edifícios de escritórios envidraçados inseridos no tecido edificado do quarteirão de Buenos Aires, rua Carlos Pellegrini, 2004



casa Farnsworth foi terminada em 1950, mas seu projeto tinha começado em 1947 e o desenvolvimento de seus conceitos foi iniciado em antecedentes tão distantes como o projeto da casa Resor, realizado entre 1937 e 1938.⁴

O caráter proponente desta arquitetura é registrado tanto nas próprias obras exemplares, quanto em palestras, artigos, tratados e manuais, e no trabalho da crítica, que a toma como seu principal objeto de interesse, ou até mesmo como o único. A obra-prima adquire esse status, tanto por suas próprias características excepcionais, quanto pelas ações de difusão que a precedem e a sucedem.⁵ A fotografia se constitui no aliado principal da arquitetura de proposição⁶, e a projeção às páginas da crítica especializada é um passo para conseguir a influência disciplinar.

A missão que a arquitetura de investigação se propõe a ela mesma, é sacudir o estado de coisas, propor novos desafios, investigar novos materiais ou soluções, renovar as formas. No sentido mais geral, é fazer algo para o qual o grande público e o resto da arquitetura não estão prontos. E, se possível, conduzi-los nessa nova direção, exercer uma influência através das obras exemplares.

Sua característica é o extraordinário, e seus meios excepcionais. Inclusive quando formas singelas e baratas (como as casas de papel de Shigeru Ban) aparentam o simples, por trás dessa simplicidade se percebe uma capacidade e uma dedicação extraordinária. A excepcionalidade da arquitetura de proposição contrasta com o ordinário dos meios da arquitetura de produção. E, embora muitas vezes a arquitetura de investigação tente dar respostas repetíveis e padronizadas, não deixa de observar-se essa assimetria entre os atores e os processos de uma e de outra.

O trabalho corrente do arquiteto consiste em satisfazer uma necessidade social cuja expressão concreta é a encomenda. A arquitetura como profissão é um serviço que não se pode desinteressar dessa utilidade social. Esta atividade é exercida em uma realidade de restrições orçamentárias, de local, tecnológicas e de programas condicionados por uma demanda definida pelos âmbitos imobiliários ou pelos próprios clientes. Neste sentido, a arquitetura de produção deve entender-se com circunstâncias ordinárias.

Não se pode deixar de salientar o forte contraste que estas situações normalmente apresentam comparadas com os referentes que muitos desses mesmos arquitetos utilizam como modelos.

Exemplos paradigmáticos realizados por arquitetos excelentes, que talvez tenham dedicado décadas a uma única linha de pesquisa e que esperavam pacientemente a grande oportunidade para sua realização. Aproveitaram a vantagem de orçamentos, locais e clientes especiais. Ora em se tratando da Casa da Cascata, que o milionário Kaufmann encomendou para Wright; ora da Casa do Deserto que a mesma pessoa confiou a Neutra, ou ainda do Seagram Building ou da maioria dos edifícios tomados como exemplo para educar os arquitetos nas universidades.

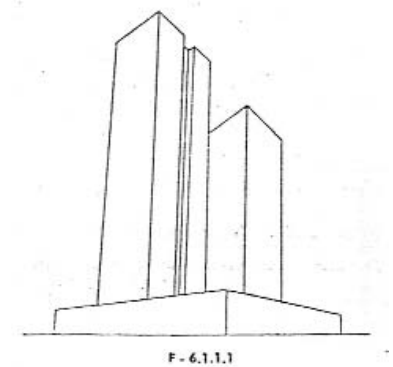
Entre esta arquitetura de investigação, que serve de modelo, exemplar, excepcional em todo sentido, e as restrições às que se enfrenta a arquitetura de produção, há uma diferença enorme, aquele que vai entre a abundância e a escassez. Ignorá-lo, como é a prática mais corrente na formação acadêmica, leva a resultados inúteis ou grotescos. Traslado à realidade social e econômica da produção na cidade, o lote isento e amplo sobre a Cascata se converte em um estreito lote suburbano onde uma mínima queda d'água artificial relembra a magnífica visão de Wright. A torre em lotes incômodos enfrenta as mudas paredes geminadas dos edifícios vizinhos. A parede-cortina de ferro pintado não resiste à corrosão. As transparências sem inibições das casas de cristal se convertem em insuportável falta de privacidade quando perdem seus extensos jardins e paisagens sem vizinhos.

Uma relação ordenada e positiva entre arquitetura de proposição e arquitetura de produção é vinculada à qualidade e aos mandatos do ensino da arquitetura, pois sem uma diferenciação entre ambas, e a função divergente de cada uma no processo social de construção da cidade, não se pode esclarecer os objetivos dos exercícios de oficina no campo do ensino, como tampouco ao tom da crítica no campo das opiniões.

Tanto no conteúdo dos livros de história quanto nos referentes no ensino da arquitetura predominam as obras excepcionais, algumas experimentais, muitas monumentais, realizadas por arquitetos também excepcionais ou em circunstâncias especiais. E, embora no primeiro trecho do modernismo houvesse uma importante consideração do protótipo como solução aos aspectos construtivos e sociais, ao final predominou o expressivo da arquitetura de proposição.

"Toda a historiografia do movimento moderno é baseada no estabelecimento de genealogias e séries modélicas, de tipos ideais que vão balizando a aventura pioneira e épica da arquitetura moderna, o palácio de Cristal, a torre Eiffel, a fábrica Fagus, a fábrica Van Nelle. O mesmo Sigfried Giedion baseia todos seus escritos em tipos ideais. Desse jeito, a Opera de Sydney de Jørn Utzon é proposta no final dos anos cinqüenta como emblema da "terceira geração" e da terceira idade do espaço. Nesse período, as últimas obras de Le Corbusier - a capela de Ronchamp, o convento da Tourette e o Capitólio em Chandigarh - se converteram também em novos tipos ideais.", diz Montaner⁷

1.3.12 *Unité d'Habitation de Marselha*, Le Corbusier, 1953. Modelo de referência para os regulamentos que propiciam o edifício «torre» em Buenos Aires



1.3.13 Diagrama de "Edifício Torre" do Código da Edificação de Buenos Aires, 1957



1.3.14 Edifício "torre" inserido no tecido do centro de Buenos Aires. Os princípios modernistas que orientaram a incorporação deste tipo edilício são sacrificados pela adaptação às condições contextuais e de produção. Marcelo T. De Alvear entre Libertad e Talcahuano, Buenos Aires, 2005

1.3.15 Em primeiro plano dois edifícios "torre", o segundo é o Alberto e Luis Morea (1957), Marcelo T. De Alvear eq. Talcahuano, Buenos Aires, 2005

Nas antologias mais clássicas do século XX, como a de Sharp⁸, são os edifícios institucionais e corporativos os que predominam, além de alguns grandes conjuntos de habitação. Nem sempre é fácil para a arquitetura de produção aplicar estas soluções excepcionais à arquitetura corrente, e poucas vezes a maneira de trasladar os princípios de uma à outra faz parte do ensino da arquitetura. Treinados com os referentes da arquitetura-modelo, os recém-formados das universidades tendem a imaginar sua função e suas primeiras obras como arquitetura de proposição.

1.4 A influência quantitativa

Enquanto a arquitetura de proposição goza de um predicamento e uma difusão maior dentro da disciplina, a arquitetura de produção adquire uma gravitação pelo seu número, a quantidade somente a torna protagonista inevitável da cultura de seu tempo com uma influência mais ampla, que ultrapassa os círculos especializados.

O estudo da tratadística isolado de sua influência e de seu efeito sobre a construção concreta dos prédios e as cidades constitui uma história das idéias, porém uma versão necessariamente incompleta da arquitetura. O isolamento da crítica e da arquitetura de proposição já não passa despercebido⁹. Deixar de lado a relação entre arquitetura de proposição e arquitetura de produção, minimiza o social da arquitetura, sua *utilitas*. Não no sentido direto da utilidade dos edifícios como abrigo ou alojamento de situações concretas, mas em um sentido cultural mais amplo: a utilidade da arquitetura como organizadora da cidade, receptáculo das instituições humanas, e veículo de significados inerentes à própria organização e funcionamento da sociedade.

O valor da arquitetura de investigação não deveria medir-se exclusivamente em seus próprios termos, mas também em sua capacidade de ser aplicada em uma escala massificada, e na influência concreta que consegue estabelecer sobre a produção da cidade. É evidente que, com maior intensidade segundo as circunstâncias, a produção edificada é influenciada pela *tratadística*, os artigos, as discussões eruditas da vanguarda e as obras experimentais. Menos evidente é a influência oposta, mas não por isso improvável.

Esta influência oposta, digamos de baixo para cima, precisamente intensifica-se ao culminar o século, fazendo com que as mudanças tecnológicas e a transformação da sociedade, devido à influência da massificação da comunicação e do consumo, voltem a influir, com maior intensidade, a perspectiva artística dos movimentos de vanguarda e os círculos ilustrados da experimentação arquitetônica. Na arquitetura, o ordinário e corrente adquire influência sobre o erudito e exclusivo graças à pressão que exerce a quantidade e a difusão. Podemos lembrar a contraposição entre "Feio e Ordinário" e "Heróico e Original" com que Robert Venturi ironicamente critica uma prática elitista que se valoriza a si mesma mais do que o resto da sociedade.¹⁰

Isto nos leva a considerar a arquitetura, não exclusivamente como uma disciplina abstrata ou isolada da maior parte das múltiplas maneiras em que se manifesta na sociedade de seu tempo - a tradicional e abstrata definição de construção qualificada, mas como a realidade histórica do conjunto das manifestações da construção mais as idéias e proposições. Ou seja, como o conjunto do erudito e do popular, o "bom" e o "mau".

A descrição da arquitetura como construção qualificada, ou "construção com arte" é uma declaração que, ainda que pareça tanto inquestionável quanto inofensiva, adia o momento de decidir o que é o qualificado, o que tem ou não valor artístico. Exclui do problema a má arquitetura, porém deixa simultaneamente suspenso um acordo disciplinar sobre qual delas é a boa.

Em relação a isso a comunidade arquitetônica não pôde chegar a um consenso que possa expor de maneira unificada, consistente e compreensível para a restante sociedade.

1.5 Não-design

Depois da chamada de atenção de Denise Scott-Brown e Robert Venturi e Colin Rowe sobre as questões contextualistas e o reconhecimento do "feio e ordinário", em 1974 Diana Agrest aborda a necessidade de uma abertura da disciplina, evitando tanto o que vê como uma montagem forçada ou como a *"simulação do popular"*¹¹. Uma consideração conforme a teoria do conjunto de todas as ações que dão forma "ao mundo do que se constrói", incluídas aquelas fora das disciplinas do projeto. Divide assim seu campo de estudo em "design" e "non-design"

"O primeiro, que chamarei de 'desenho', é aquele modo pelo qual a arquitetura se relaciona com os sistemas culturais externos a ela, um processo normativo que abrange não apenas a arquitetura como também o desenho urbano. O segundo, mais corretamente denominado 'não-desenho', descreve a maneira como os diferentes sistemas se inter-relacionam e dão forma ao mundo construído"... "o desenho constitui uma variedade de práticas - arquitetura, desenho urbano, desenho industrial - unificadas com respeito a certas teorias normativas"

Além dos comentários sobre a condição fechada da disciplina (condição defensiva de sua própria esfera de incumbência) e aberta (disposição para incorporar questões alterantes que recebe de outras esferas da cultura), a mesma análise constitui uma proposta de abertura, de consideração de todo o conjunto do produzido como problema, de todo o projetado, e não só aquilo projetado pela disciplina.

*... "Em vez de olhar os sistemas culturais de um ponto de vista que impõe uma relação hierárquica, onde a arquitetura ou o desenho é dominante, podemos apresentar a noção de 'o não-desenhado' como dominante"*¹²

Neste sentido a questão quantitativa não é menor, pois dá relevância com efeito a uma manifestação, que pelo seu intercâmbio e reconhecimento social atinge um status cultural e uma dimensão histórica. Assim as construções, os

objetos e os signos da sociedade industrial e os subprodutos do intercâmbio comercial adquirem uma nova relevância relativa, que consegue rivalizar com a dos objetos produzidos no âmbito culto da arte e da arquitetura, e depois, obscurecê-los.

A arquitetura e o projeto da vanguarda tentaram constantemente chegar a frente dos acontecimentos, guiando-os ou influenciando-os radicalmente, porém essa influência se debilitou à medida que o século avançou. A arquitetura de fato, o não-projeto, assim como as imagens populares da publicidade e o cinema, começam a influir na arte das vanguardas, a orientar suas proposições, como será comentado posteriormente. Na prática, aquilo que não é considerado arquitetura pelos círculos acadêmicos e da crítica funciona como parte do não-projeto, e assim que é considerado não artístico é visto como "fora" da disciplina.

Seguindo a exposição de Agrest podemos considerar duas esferas da produção do "mundo do que se constrói", uma integrada pela arquitetura, e outra pelos outros fatores, o "*non-design*". Porém poderia considerar também quase mais realista essas duas esferas separadas por uma linha que passa por dentro da disciplina da arquitetura e que deixa, de um lado, a arquitetura de proposição, e do outro, a arquitetura de produção conjuntamente com os outros fatores do projeto não organizados do ponto de vista disciplinar, além da engenharia, as ciências da comunicação e comercialização. Estes fatores, somados à poderosa

atividade das manifestações populares (que são amplificadas e sistematizadas pelas primeiras) constituem uma esfera de projeto quantitativamente maior que influi e determina a direção dos acontecimentos ainda mais do que a arquitetura de proposição. Pelo menos, é sugerido aqui, esse é o

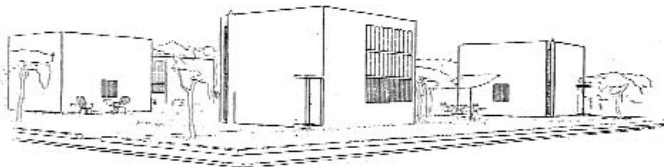
ponto que temos alcançado na última década do século XX.

Neste sentido a arquitetura é uma prática. Aceitar esta visão facilita o acordo sobre o campo de estudo, pois evita a indefinição da "qualificação". Este seria, pelo menos, a postura que toma esta análise, porém seria também uma posição inteligente para a disciplina em seu conjunto, se preferisse não continuar retirando-se desses campos de decisão; se a arquitetura aspirasse, não apenas a permanecer e evoluir como arte, enriquecendo sua própria esfera interna, mas também a influir a mais larga construção do ambiente físico assumindo uma responsabilidade sobre o território.

1.6 Ampliação do campo disciplinar

Durante séculos o campo de influência dos arquitetos tinha se concentrado em reduzidas porções do que se havia construído, basicamente os prédios públicos da Igreja e do Estado e os grandes espaços públicos. Entre os séculos XIX e XX, em compensação, a arquitetura, crescentemente acompanhada pela engenharia, estendeu sua responsabilidade e assumiu como próprio o dever de ocupar-se de quase todas as áreas do projeto. A arquitetura se propôs, como nunca antes, a uma missão dupla: construir os prédios

1.6.14 Casas em série para trabalhadores, Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1924



excepcionais e também os prédios ordinários. Não estava excluído que os primeiros fossem os informantes dos segundos.

A digressão de Le Corbusier sobre a casa e o palácio de qualquer maneira concorda com essa possibilidade. O interesse de Le Corbusier em unificar o tema da casa e do palácio¹³ surge no momento em que emerge a possibilidade de uma solução universal à moradia, uma solução que pudesse ser repetida sistematicamente para produzir uma cidade completamente projetada, nova e igualitária. Os edifícios exemplares podiam ser considerados em função dos ordinários, não um tema diferente, como sugeria a própria separação temática do palácio. Ao mesmo tempo se podiam formular os protótipos para os edifícios de alto valor social e cultural e os da construção repetitiva e massificada.¹⁴ A idéia de encontrar soluções tipo, *objets-type* expressada por Le Corbusier em *Vers Une Architecture*, envolve a de unificar as dois estágios, o da edificação erudita, expressa nas construções excepcionais, e uma prática ampla em nível massivo de aplicação, que contemple a produção de todos os aspectos da construção, especialmente a moradia. A incorporação da habitação ordinária à problemática da arquitetura estava relacionada com uma aspiração de melhoria da moradia popular (como fica expresso pelo tom geral e a temática de algumas de suas propostas, as casas para operários, a Maison Domino, a Maison Citrohan¹⁵), como também seria funcional a vontade de abordar o tema da cidade como um todo, de redefinir as condições de seu projeto segundo suas leis internas e externas, direção em que o seu pensamento continuará avançando nos próximos anos.¹⁶ A *Ville Contemporaine* (1922), o *Plan Voisin* (1923-29), a *Ville Radieuse* são proposições abstratas, ubíquas, que fazem também a função de objetos-tipo.

De qualquer forma, trata-se de fundir, em uma única ação sobre a cidade, o conhecimento da alta cultura da vanguarda com a produção massificada da moradia e os equipamentos modernos. Isso significava estender o domínio da profissão a todos os cantos possíveis da projeção do hábitat humano. Não necessariamente por uma vocação de expansão disciplinar, mas sim pela percepção de que o espírito da modernidade exigia uma renovação unificada de todos estes assuntos. Le Corbusier trabalha assim no projeto tanto de cidades quanto de móveis. Porém, sobretudo, isto significava que a missão da arquitetura não era concebida já como algo que se podia resolver exclusivamente no interesse pela teoria e uns poucos edifícios exemplares, mas que devia influir na cultura das massas, reestruturar seu hábitat, encontrando as estratégias praticas para levar a cabo a reconstrução de todos os componentes urbanos. A mais clara dessas estratégias é a construção de objetos tipos: cidades, edifícios, móveis, protótipos, estabelecendo conexão entre a alta cultura e a cultura de massas e, conseqüentemente, entre arquitetura de proposição e arquitetura de produção,

Entre os anos vinte e cinquenta a arquitetura amplia seu campo de influência disciplinar, incorporando uma escala de pensamento que ia do móvel, o automóvel ou o aparelho doméstico, a um novo urbanismo do território; e, ao mesmo tempo, devido a esse aumento de suas competências, redefinindo sua

relação com a engenharia, ao se colocar como âmbito da aplicação das diferentes técnicas.

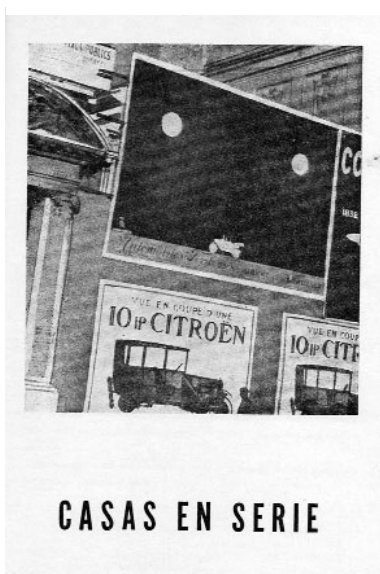
Em meados do século XX a arquitetura tinha recuperado o campo de atuação que desde princípios do século XIX tinha cedido às técnicas restantes¹⁷. A construção esforçada de uma unidade entre arte, estética, técnica e reforma social é representada na discurso de Le Corbusier "*revolução ou arquitetura*" e em numerosas ocasiões em seus escritos dos anos 20 e 30¹⁸. também na explicação de Mies, mais descritiva: "*A tecnologia está enraizada no passado, domina o presente e tende para o futuro. É um movimento histórico real: um dos grandes movimentos que formam e representam sua época. Apenas pode ser comparado com a descoberta Clássica do homem como pessoa, com a vontade de poder de Roma e com o movimento religioso da Idade Média. A tecnologia é muito más do que um método, é um mundo em si mesma. Como método, superior a quase todos os respeitos. Contudo apenas onde ela mesma pode libertar-se, como nas estruturas gigantescas da engenharia, a tecnologia revela sua verdadeira natureza. Ai é evidente que não é apenas um procedimento utilitário, mas algo, algo em si mesmo, algo que tem uma forma significativa e poderosa: de fato tão poderosa que não é fácil nomeá-la. ¿Ainda é tecnologia ou é arquitetura?*"¹⁹

Tanto neste parágrafo quanto nas proposições de Le Corbusier que percorrem *Vers une Architecture*, assinalando o princípio da seleção como melhoramento da norma²⁰ e dos produtos das técnicas como referência (os silos ou o navio de passageiros), há uma visão ascensional, como se ao purificar-se em sua mais alta qualidade, a técnica atingisse o estado mais perfeito da arte, ao mesmo tempo útil e transcendente. Uma proposição na qual partimos de uma prática geral estabelecida, de uma prática de produção construtiva, representada neste caso pelo status já então alcançado pela engenharia e as obras utilitárias²¹, cujo aperfeiçoamento as elevaria a uma categoria estética superior. Esta visão não inclui, mas exclui a construção de protótipos-modelo e o princípio de sua reprodutibilidade²². Pois enquanto a construção do conhecimento aparece como ascensional, sua administração e difusão supõem uma vanguarda incumbida de formular os protótipos arquitetônicos encarregados de resolver cada uma das funções urbanas. É precisamente o aperfeiçoamento das técnicas e das normas mediante sua seleção progressiva que permitirá chegar a objetos-tipo, a modelos estandardizados.²³

A estratégia de formular protótipos, o novo interesse na moradia massificada e na cidade como objeto unitário de projeto, significava abordar de súbito todo o campo disponível para o projeto por parte da arquitetura. Esses protótipos, enunciados por um pequeno núcleo de vanguarda, seriam propostos como padrões a serem aplicados pelo resto da profissão.

Em meados do século XX a arquitetura tinha se apropriado, praticamente por completo, de todo o campo do projeto; e graças ao esforço unificador da visão urbanística moderna e à imaginação de uma revolução expressiva das formas construtivas, tinha se colocado como líder do movimento de modernização, subordinado as outras disciplinas técnicas à sua própria esfera de

1.6.15 Le Corbusier. Portada do capítulo de "*Hacia una arquitectura*" dedicado à estandardização e à produção em série, 1923



influência, estabelecendo como e onde deviam ser aplicadas as novas técnicas e decidindo além das rodovias e pontes, lagos e parques, também a habitação e os monumentos, seus materiais e técnicas construtivas. A arquitetura emergia como um conhecimento universalista e dominante, em um triunfo ideológico que a colocou em uma posição de liderança, projetando uma visão sobre o futuro que integrava os conhecimentos das outras disciplinas em um único sonho de progresso. Só ela pôde traçar um plano do futuro, um paradigma de vida, uma utopia construída que pudesse reformar a própria sociedade.

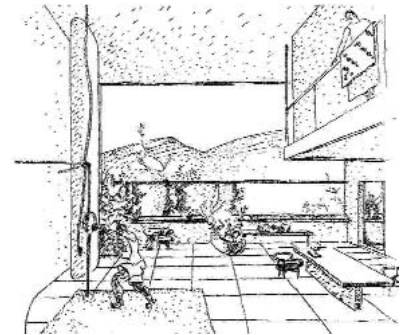
A arquitetura se constituiu assim na usina principal de idéias e imagens, na integradora da revolução que prometia modernidade. Sua capacidade explicativa superava o conceitual e se estendia à construção de figuras e imagens arquetípicas, como o boxeador de Le Corbusier em um terraço de um *Inmeuble-Villa*, como os carros velozes sobre a rodovia que ocupa o centro do desenho da *Ville Contemporaine*, ou seus desenhos de uns blocos de habitação semi-ocultos atrás das árvores que dominam uma nova paisagem urbana²⁴. São equivalentes as montagens de Mies van der Rohe, onde um acético interior abstrato é apenas o marco de uma paisagem natural que penetra pela grande janela. Estas figuras têm a força de mil argumentos, porque transformam em uma linguagem visual e em uma atitude de vida, os pressupostos da cidade moderna, capazes, então, de se projetar a uma base social mais ampla. Elas são a promessa de um bem-estar democratizado, de um conforto e uma felicidade ao alcance graças aos recursos da técnica.

Apoiada nesta liderança disciplinar, a arquitetura materializa seus projetos em múltiplos empreendimentos em níveis massivos. A oportunidade da pós-guerra europeia não foi desaproveitada, e nos anos 50 e 60 a arquitetura exerce amplamente uma liderança disciplinar decidindo a organização da cidade e da moradia. Um movimento que com particularidades, e defasagens temporais se estendeu a todo o mundo²⁵. Essas concreções massivas chegariam com certa demora à Argentina, e apenas nos anos 70 são construídos os maiores conjuntos habitacionais²⁶, onde todas as decisões de projeto estavam centralizadas no escritório de arquitetura, e as operações de construção e a administração financeira, estavam indiretamente determinadas por essa concentração de comando por parte da disciplina.

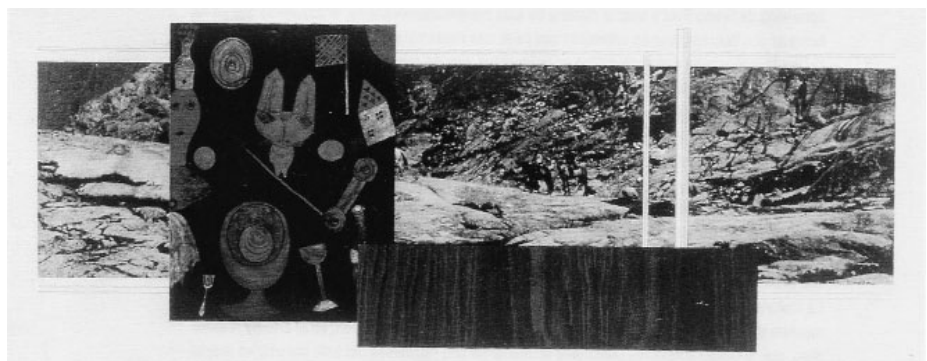
1.7 Retirada disciplinar

Ao processo contínuo de expansão, que culmina com o apogeu do Movimento Moderno, segue um processo de retração e retirada disciplinar. Esse é caracterizado, não só por um abandono ou perda de incumbências, mas

1.6.16 "Le jardin suspendu d'un appartement", Le Corbusier, 1928



1.6.17 Mies van der Rohe, montagem da paisagem sobre a grande janela da casa Resor, 1937-8



principalmente pelo avanço de outras disciplinas, e a perda conseqüente de poder de decisão da disciplina sobre o programa comunicacional, o programa funcional e as decisões tecnológicas das obras. Os arquitetos continuam atuando, porém suas decisões são condicionadas cada vez mais de fora da arquitetura. Em alguns programas se observa uma submissão virtual dos instrumentos de projeto da arquitetura a especificações ditadas por outras disciplinas.

De fato se produz uma inversão, e a decisão sobre o programa, centro estratégico do poder de decisão arquitetônico, que o modernismo tinha potencializado na reformulação de tipos, vai sendo cada vez mais objeto de determinações que provêm de fora da arquitetura. Não só dos interesses próprios e particulares dos clientes, como normalmente tinha acontecido, mas também do *expertise* de assessores especializados que orientam o cliente na "otimização" de aspectos parciais do projeto, geralmente vinculados a uma eficácia comercial, comunicativa ou técnica dos processos de funcionamento (e portanto de sua economia).

"De novo, como faz um século, a Arquitetura está em crise de mudança. Mais uma vez sua cultura trimilenária não parece referência certa ou confiável para o projeto ou a profissão (...) a Arquitetura como ofício técnico altamente especializado está cada vez mais englobada no mundo contemporâneo da Gestão Empresarial e corporativa... A disciplina abandona sua estratégia projetual consagrada, readequando seu saber para basear novas tarefas profissionais como a Gestão de Projetos e a oferta de Serviços de Qualidade..." escreve César Naselli.²⁷

A arquitetura, nominalmente, acresce o número de profissionais e competências, mas diminui sua importância relativa nas decisões do projeto e também nas decisões sociais, nos níveis políticos e administrativos, ao mesmo tempo em que se gasta seu prestígio cultural perante o resto da sociedade.

"Os arquitetos trabalham agora em um clima de ansiedade, devido à descoberta de seu declínio como ideólogos ativos, ao reconhecimento do vasto potencial da tecnologia na racionalização da cidade e das áreas circundantes. Junto à diária evidência de seu esbanjamento, e à obsolescência de métodos de planificação específicos, inclusive antes de que tenham a oportunidade de serem aprovados.", observava Tafuri já em 1969.²⁸

1.8 Desinteresse: a perda da conexão

Em meados do século, a maior parte dos edifícios era construída por profissionais. Na Argentina, particularmente nas zonas urbanas, o construtor tradicional foi substituído pelo profissional habilitado, alguns diplomados em escolas técnicas secundárias, porém cada vez mais por arquitetos formados na universidade, cujo número não deixou de crescer nunca, incrementando-se, em proporções quase geométricas, em fins do século XX²⁹. Ao mesmo tempo em que cresceu o número de arquitetos, paradoxalmente, a arquitetura até então construída era cada vez menos determinada pela arquitetura. Cada vez menos

por parâmetros de sua própria tradição e história disciplinar, por seus métodos e instrumentos de projeto, e em compensação, mais por determinações programáticas, comunicacionais e técnicas que provinham de esferas alheias.

Observam-se dois processos simultâneos que culminam por volta dos anos 90, um crescente desprestígio disciplinar e um desinteresse da própria disciplina em exercer uma liderança sobre as decisões sociais, um retraimento ao terreno dos edifícios simbólicos e públicos, ou quando se trata da moradia, a situações particulares, retirando-se dos aspectos mais comprometidos da organização urbana do território, a habitação massificada e espaço público, os problemas urbanos e o crescimento dos subúrbios. O primeiro surge de uma percepção vista de fora da disciplina, a partir do enfoque da sociedade restante. O segundo surge da própria disciplina, de uma sensação simultânea de impotência para exercer o tipo de liderança demonstrada nos anos 50 e 60, e de uma crescente indiferença, uma percepção na qual a disciplina se contenta em exercer seu domínio sobre o mais estreito terreno dos edifícios públicos, as grandes encomendas corporativas e as residências privadas abastadas. Nesta esfera das encomendas institucionais, afastada tanto das confrontações sociais quanto da pressão direta do mercado, residiria a possibilidade da disciplina de se desenvolver como arte, uma esfera de baixas tensões. A construção qualificada pela arte se somaria assim à história das grandes obras da arquitetura, uma história de excepcionalidades.

Na concorrência destas percepções, a habitação massificada, a cidade e o território ficam relegados como objeto do projeto, das discussões acadêmicas e do ensino. Se não desaparecer completamente o interesse disciplinar por estas questões, o que desaparecerá será a conexão que a vanguarda da disciplina havia se esforçado em estabelecer na primeira metade do século XX: a idéia de que uma e outra esfera estavam ligadas, que o progresso da arte e sua influência sobre a cidade, o território e a organização social tinham a mesma orientação, e que uma mesma estética seria capaz de resumir uma visão sobre nossa época, a função da técnica, e uma direção para sua aplicação, procurando transformar o mundo com um sentido estético, capaz de superar as desigualdades e injustiças crônicas.

Este fenômeno é apreciado tanto na realidade Argentina da década de 90, quanto em diferentes comentários da realidade norte-americana (Dunham-Jones), na visão européia, como a de Vittorio Gregotti ou Oriol Bohigas, ou por uma visão mais global e cosmopolita como a de Rem Koolhaas. Opinião, a de Gregotti, não isenta de um compromisso pessoal no reconhecimento de um "fracasso" do projeto moderno, na inabilidade do programa do projeto moderno para transformar positivamente o mundo: assinalando a validade persistente de seu mandato, mas lamentando-se de que aquele projeto tenha ficado *"arruinado e inconcluso"*: *"... Eu vejo uma retirada da arquitetura da confrontação com estes problemas. Em parte porque é muito clara a consciência de que estes problemas não são resolvidos por meio da arquitetura. Por outro lado, está o assunto de que os arquitetos decidiram fazer sucesso, e isto não se consegue por um trabalho lento e complexo como o que exige a confrontação com a cidade..."*

"... originalmente existia uma conjunção importante, é que a vanguarda arquitetônica era também a esquerda política. Essa conjunção em certo ponto se rompe, e por volta dos anos 50 apenas fica o técnico, o formal da vanguarda, mas não seu conteúdo ideal. O conteúdo ideal ficou bloqueado... razão e progresso são dois conteúdos inseparáveis... não foi feita a revolução, sim a discussão da arquitetura, mas não a transformação que a arquitetura pensava em realizar, a arquitetura pensava bem ingenuamente." "... o problema foi que os arquitetos não elaboraram propostas que fossem suficientemente realistas (...) Acho que os próprios arquitetos não foram capazes de imaginar a cidade que estava por vir. Em muitos campos as propostas, que ainda hoje estão sendo elaboradas, são as propostas que foram pensadas nos anos 30, nos adaptamos muito pouco ao que acontece"³⁰

Oriol Bohigas tinha realizado uma avaliação crua da cidade na Bienal de Buenos Aires de 1999: *"A realidade da arquitetura de hoje, em todo o mundo, apresenta um panorama catastrófico, arrepiante, com certeza como nunca havia acontecido ao longo de toda a história"..." proponho a vocês que passem por qualquer cidade do mundo... se encontrarem um 5% de arquitetura moderna medianamente correta, terão conseguido um grande êxito. Vocês estarão em uma cidade excepcional. Será ainda mais difícil que alcancem essa percentagem se visitarem as degradações periféricas..."*

Não apenas a crítica aberta de Bohigas ia contra a cidade moderna, mas também seu discurso era um reconhecimento da capacidade do sistema de produção da arquitetura no período precedente: *"...é preciso reconhecer que, na longa tradição histórica da arquitetura e do urbanismo, este fenômeno não havia acontecido de uma maneira tão decisiva. Eu me atreveria a dizer que não sucedeu até depois dos anos 30 deste século. Não me refiro já aos grandes conjuntos monumentais - cuja presença é mais potente em nossas cidades do que em toda a confusão do moderno -, mas à arquitetura mais modesta..."*

"... está também essa anônima arquitetura urbana que usa tipologias muito bem assentadas... Por que passeando pelos velhos bairros - até pelos subúrbios do século XIX- ... não encontramos nenhum desatino arquitetônico a não ser uma intervenção pretensiosa de última hora? Por que, entretanto, nas periferias modernas destas mesmas cidades encontramos não apenas a desolação de um péssimo urbanismo, mas a degradação de uma arquitetura horrível...?" (...)

"É curioso que estes resultados paupérrimos foram justificados hipocritamente nelas propostas utópicas dos arquitetos e urbanistas das vanguardas que haviam proposto... a desurbanização, a construção em série, a repetição de um modelo único, a zonificação de funções, a prioridade das condições intrínsecas do edifício..."

Pesquisando nas causas de por quê *"os arquitetos de hoje são tão deficientes"*, aludiu à falta de especialização, à perda das bases éticas da profissão e de modelos de referência.

"Contudo, nem tudo é culpa da falta de modelos acadêmicos... muitas vezes a má arquitetura interpreta de uma maneira pessoal os precários modelos que lhe oferece a "boa" arquitetura. Ou seja, 95 % dos arquitetos são influídos

pela arquitetura de aquela elite de 5%. E é preciso reconhecer que essa arquitetura de elite - à margem de sua qualidade objetiva - não é nem sequer modélica. É uma arquitetura às vezes genial, mas sempre desarmar, autônoma, não solidária, incapaz de oferecer soluções viáveis à arquitetura de menor importância."³¹

Além das causas e particularidades invocadas por Bohigas, interessa observar seu tom de denúncia, seu diagnóstico do estado da arquitetura, perante uma platéia demasiadamente qualificada, mas também comprometida com esse diagnóstico.

Basicamente Bohigas denuncia a qualidade ruim de 95% da arquitetura moderna - refere-se à moderna e contemporânea-, acusa a arquitetura recente de ser pior do que a arquitetura anterior aos anos 30, inclusive a ordinária. E por último, denuncia a incapacidade modelar de 5% restante da "boa" arquitetura "de elite". Ou seja que denuncia o repetido fracasso da estratégia moderna, centrada na invenção de protótipos produzidos por uma arquitetura de investigação, proponente, e sua incapacidade para servir ao mais vasto propósito de uma arquitetura de produção levada adiante pela base de simples profissionais "iniciantes", a constituinte disciplinar da arquitetura.

O tom crítico deste discurso solicita uma recuperação de qualidade na profissão, porém não apenas uma qualidade de 5% que chamou de "boa" arquitetura, mas também no conjunto da profissão. Na capacidade de 5% de conduzir a produção massificada de 95% restante - e não se comportar como uma arquitetura "autônoma, não solidária, incapaz de oferecer soluções viáveis à arquitetura de menor importância". É uma contestação a todo o sistema de produção da arquitetura, realizado no âmbito - a Bienal de Arquitetura de Buenos Aires - no qual, nesse preciso momento, as exposições dos arquitetos se centravam na apresentação ensimesmada e auto-referenciada de suas próprias obras³². Exceto a repreensão de Bohigas e a intervenção de Leon Krier, os temas urbanos e abrangedores do estado da disciplina estavam completamente ausentes.

1.9 Duplo movimento: triunfo e retirada

Por um lado a antiga aspiração de que a arquitetura como profissão se estendesse a toda, ou a maior parte da construção, foi alcançada no século XX. No entanto por outro lado, ironicamente, ao próprio critério dos líderes acadêmicos e culturais da disciplina, apenas um fragmento do já produzido pelos arquitetos merece ser chamado hoje de arquitetura.

Efetivamente a prática da arquitetura é exercida majoritariamente por arquitetos, porém uma brecha se abre entre aqueles que trabalham integrados a firmas comerciais e imobiliárias, que produzem a "casa de sonho" dos subúrbios ou os edifícios repetitivos da construção chamada de especulativa; e a arquitetura que é discutida nas universidades e a crítica erudita. Essa brecha parece inevitável para os atores de ambas as partes, entre uma arquitetura de proposição que perdeu a capacidade, mas sobretudo, a aspiração de influenciar

1 - Crise disciplinar

1.9.1 Desenho típico da casa das urbanizações norte-americanas que Dunham -Jones identifica com o que considera 75 % do que é construído nos EUA. Princeton, New Jersey



1.9.2 Imagem da extensão do subúrbio que caracteriza o desenvolvimento dos EUA e, cada vez mais, o das cidades argentinas



1.9.3 Condomínio fechado em formação, Distrito de Tigre, subúrbio de Buenos Aires, 1993

a uma arquitetura de produção mais abrangente, e ao mesmo tempo, uma arquitetura de produção que cedeu, nas mãos da super-especificação de outras disciplinas, quase todas as decisões que eram consideradas inerentes à própria arquitetura

Cabe a nós rever a opinião de Ellen Dunham-Jones com respeito à cisão da prática da arquitetura em duas esferas cada vez mais distantes. Sua leitura tem esta dupla face: por um lado cerca de 75% do que se constrói nos Estados Unidos é projetado por não-arquitetos, por outro lado, uma outra boa parte é realizada por arquitetos, porém, a partir de um papel de submissão às regras comerciais, onde a vontade e a coerência do projeto arquitetônico desaparecem vencidas pela satisfação isolada dos diferentes requisitos programáticos, construtivos e representativos, impostos pelo sistema de comercialização.

"... é surpreendente que no último quarto de século uma vasta paisagem foi produzida sem a classe de edifícios que os arquitetos julgam 'arquitetura'... a paisagem geralmente chamada de 'urban sprawl'... constitui aproximadamente 75 % de toda a nova construção nas últimas décadas - e ainda é ignorada pela maioria dos desenhistas de arquitetura. Este extraordinário fenômeno não é apenas uma imensa oportunidade perdida... mas também revela a falta de efetividade do discurso e da teoria arquitetônicos para influenciar o desenho do ambiente construído ou das atividades que conduzem à mudança social..."³³

Dunham é contraditória respeito a quem constitui 75%, porém é claro que a disciplina não pode ser alheia a eles: *"A pesar disso, os arquitetos estão bastante comprometidos com o desenho dos tipos de edificação que estão permitindo a contínua expansão do desenvolvimento das periferias, trocando dramaticamente os subúrbios contemporâneos: escritórios e espaços comerciais, shopping centres, habitações coletivas suburbanas, escolas e outros edifícios públicos ou institucionais. Contudo o trabalho dos arquitetos nestes projetos é raramente reconhecido..."³⁴*

As cifras a que se refere são impressionantes: durante os anos 80, dos 15 milhões de novos empregos de escritório, 95% foram criados nos subúrbios de baixa densidade; 92,6% de todos os novos escritórios engrossou os mercados

suburbanos em 1999. Em 1986, 1991 e 1998, mais de 85% de novas moradias foram construídas na "subúrbia".³⁵

Dunham-Jones julga essa atitude relativamente nova:

"na primeira metade do século XX, arquitetos e críticos, de Frank Lloyd Wright

ou dos fundadores do CIAM a Lewis Mumford, reconheceram o valor de considerar a arquitetura com relação a todo o conjunto de contextos que ligam a cidade e os subúrbios a uma região maior", o que contrasta, na linha seguinte com a situação atual:

"As discussões contemporâneas sobre edifícios, mais correntemente os apresentam em termos do discurso teórico ou profissional, em lugar dos termos nos quais participam de um específico contexto urbano ou regional.

Conseqüentemente, a profissão quase renunciou a toda responsabilidade no desenho do subúrbio contemporâneo"

Estas opiniões são pertinentes ao caso argentino, pois por um lado o subúrbio norte-americano aparece como a referência principal do modelo de expansão urbana e de consumo para as décadas finais do século vinte, e por outro, a área de maior crescimento para Buenos Aires é a dos subúrbios mais dispersos. Ao mesmo tempo, estes desenvolvimentos interessam à porção da população de renda mais elevada³⁶, e conseqüentemente, fez de seus padrões de assentamento, conduta e estilo de vida suburbano, o modelo de referência para as classes menos abastadas. Padrão que se origina e se reforça na poderosa influência cultural norte-americana, por meio da indústria do cinema, da televisão e dos produtos de consumo massivo.

Seu retrato da atual política de isolamento da profissão e sua reticência a confrontar a natureza econômica do empreendimento arquitetônico não são menos pertinentes: *"As limitações de trabalhar para os desenvolvedores e sua clientela, predominantemente conservadora, aumentou o interesse em trabalhar em campos mais intelectuais e hipotéticos. Os desenhistas orientados à teoria se vangloriavam de superioridade quando declararam sua autonomia do comercial, adotando posições das quais criticar a cultural geral"*. Segundo sua visão, a celebridade alcançada pelas obras sucedidas da arquitetura de proposição com auxílio da mídia, não a faz mais influente nas decisões sobre a arquitetura de produção:

"Os estilos de assinatura dos desenhistas-estrela são buscados na crescente previsível lista curta das maiores instituições culturais em torno ao mundo. Esse reconhecimento do valor distintivo do desenho deveria ser celebrado. Tristemente, porém, também perpetua a percepção de que a arquitetura é uma profissão elitista, principalmente interessada em servir os ricos, uma profissão afastada da vida diária e indiferente à possibilidade de exercer uma influência maior."

Depois da retirada disciplinar das últimas décadas do século XX, é esse precisamente o sentimento que predomina mais uma vez, de que a missão transcendente da arquitetura é desenvolver uma intensidade especulativa sobre o exercício de encomendas de alto conteúdo simbólico e estético que se tornará manifesto em edifícios singulares, e de que só nesse terreno é dirimido o estado da disciplina, abandonando ao acaso um grupo cada vez maior de edificações, "que não são arquitetura" e que se estendem sobre um território informe "que não é cidade". Algo que inevitavelmente aproxima a arquitetura da arte, desvinculando as obras e as discussões arquitetônicas do problema mais geral da construção; e afastando-a da necessidade e da utilidade que a mantinham aferrada aos problemas do mundo e da vida quotidiana.

Em que medida a arquitetura como arte pura deixa de ser arquitetura é algo que ainda está sendo debatido, pois são as condições de sua utilidade social, e também as condições técnicas específicas de sua realização concreta, as que a convertem em um desafio mais grave e completo; e quando o resultado é feliz, em um serviço mais amplo à sociedade, satisfazendo as necessidades do

corpo e do espírito, ficando entre o mundano e o transcendente, proporcionando essa estabilidade dos objetos, que Arendt nos faz ver no que o homem fabrica.³⁷

A definição de arquitetura oscila assim entre uma área de interesse, a construção, e uma performance, uma qualidade. A inclinação crescente pelo segundo se caracteriza por definir o que "não é arquitetura" e o que "não é cidade", definindo a qualidade a alcançar pela negativa, aliás, a aparente inabilidade para assinalar "o que é", ou ao menos, a direção em que se encontrará. Uma tendência que só pode ser atribuída à impossibilidade disciplinar para alcançar um acordo sobre essa qualidade. A declaração de Bohigas na Bienal de Buenos Aires também não escapa a esta situação.

Colquhoun refere a relação particular do assunto com a amplitude do desafio que se propôs o Movimento Moderno:

"O primeiro que faz com a arquitetura difira das outras artes, é que é muito custosa. Estando limitada às fontes financeiras e de poder, para os arquitetos é muito mais difícil do que para outros artistas operar dentro de uma cultura 'aparentemente' autônoma... Para conservar um papel crítico efetivo, a arquitetura tem que se aliar a tendências econômicas de primeira magnitude proclamadamente progressivas, como sucedeu nos anos 20 quando a 'modernização' e o avanço técnico se associam à renovação social e a uma visão utópica..."

"Estes fatores jogaram uma ampla vaza no fracasso do movimento moderno arquitetônico em cumprir seu próprio programa, baseado como estava em uma visão algo fictícia do papel profético e influente do arquiteto na sociedade. A crítica à modernidade que se desenvolveu nos últimos 60 estava tristemente preocupada com este fracasso... A arquitetura moderna havia prometido nada menos que a renovação completa do entorno urbano e rural."³⁸

A referência ao "fracasso" do Movimento Moderno é pertinente, porque observa as razões do desprestígio atual e do retraimento da profissão. O primeiro como uma apreciação do resto da sociedade, o segundo como uma atitude da profissão, talvez como um reflexo defensivo inconsciente, mas seguramente não como uma estratégia disciplinar.

Um retraimento para um campo de interesse circunscrito, mais "artístico", mas cuja conseqüência é a debilitação dessa dualidade que define a arquitetura conforme sua tradição: utilitária e artística ao mesmo tempo.

Franco Purini identifica nitidamente este caminho da "arquitetura como arte", ou seja como pura arte, e a julga inviável, estéril:

"...(uma) resposta à transformação da arquitetura em uma atividade 'supérflua' é buscada em uma relação direta com a arte... neste caso há três tipos de comportamento projetual. O primeiro pode ser sintetizado no slogan "a arquitetura é como as outras artes", ou seja, que havendo se tornado em "supérflua", conquistou a mesma "inutilidade" da arte, que apenas tem como objetivo a si mesma, que é pura autoreferenciabilidade. É assim que o arquiteto se converte em escultor, como Gehry ou Eisenman. (...) porém estas experiências e outras similares, cada uma em sua individualidade, expõem um problema

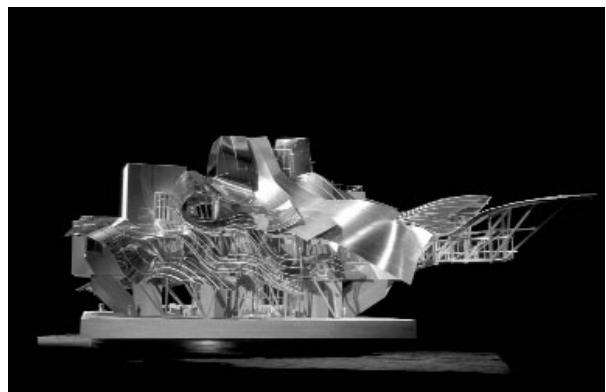
insolúvel: como esculturas (grandes esculturas urbanas nas quais apenas a posteriori é inserida, mesmo com cuidado, alguma função), tais obras reduzem o "uso" a mero recheio. Consideradas arquitetura, degradam a escultura mesma, tornando-a utensílio. Em outras palavras, a identificação entre arquitetura e escultura não pode constituir uma direção de busca válida, porque inevitavelmente é resolvida em uma subtração de sentido para ambas as formas de arte."³⁹

É expressa assim sua objeção principal, com a qual concordamos: uma diluição da especificidade da arquitetura. Identifica, porém, outras modalidades menos evidentes desta prática da arquitetura como arte pura:

"O segundo comportamento consiste em 'adaptar' a arquitetura, vulgarizando, convulsionando, e portanto, neutralizando suas buscas artísticas. A arte é assumida como um repertório de estilemas plásticos ou conceitualistas, minimalistas ou 'pobres', neo-expressionistas ou pop, que são reduzidos a simples 'ornamento'. Adjetivos formais de tom prestigioso que deveriam conferir ao projeto uma pátina cultural... (a arquitetura) se converte, como em alguns edifícios de Nouvel, em "decoração" serigrafada, gadget de consumo. Assim também, as árduas e densamente razoadas experiências de muitos minimalistas... absolutamente ontológicas, e aristocraticamente autônomas, alimentam, com uma inevitável queda de densidade semântica, muitas obras de Herzog e De Meuron." (...) "A terceira tendência ... aparece como a mais previsível, embora a diferença das duas primeiras seja, sem dúvida, a menos vistosa. O arquiteto não faz esculturas nem introduz elementos de arte pura em seu trabalho. Observa que a arte é a única expressão do homem que faz a própria definição de si mesma, declarando arte o que antes não era ... o arquiteto é obrigado a considerar a arquitetura - uma arte bem particular - como algo que contém uma percentagem de possibilidade autodefinidora. Trata-se de um elemento capaz de evidenciar um necessário componente convencional, e por isso 'inercial' da arquitetura, componente que é expressado eletivamente na tipologia."⁴⁰

Do expressionismo auto-referenciado à abstração minimalista e às formas autônomas de uma vocação á tipologia, Purini apenas vê a manifestação de uma autonomia artística, onde a arquitetura se retirou de "*su rol primário*", como chama a tarefa de dar "*respuesta a las exigências básicas*". A condição supérflua desta arquitetura contemporânea a incita a encontrar sentido nesta *auto-referencialidade* afastada das questões que a preocupavam cinquenta anos atrás, quando era uma disciplina que se debatia entre seu mandato artístico e o de "*resolver os problemas concretos e urgentes como a 'problema da habitação' ou o complexo crescimento da cidade e seus lugares colectivos*".

O estado atual da disciplina exhibe a seguinte situação paradoxal: os arquitetos prontos a discutir refletidamente sobre o estado da profissão, seus procedimentos e resultados, ou seja aqueles interessados no ensino, na teoria e a crítica, na arquitetura de proposição, não estão interessados no campo mais



1.9.10 Maqueta para a adega Marqués de Riscal, Frank Gehry & Partners

amplo do exercício da profissão, pelo menos nas condições em que se apresenta. E quem exerce a arquitetura de produção, quem efetivamente constrói a maior parte de nossas cidades, 95% segundo Bohigas, ou 75% a que se refere Dunham-Jones, apenas está interessado em rever, analisar ou redirecionar o que produz.

Num artigo provocativo e desafiante Rem Koolhaas traça o estado da arquitetura, para transmitir-nos sua visão sobre a performance, o campo de atuação e o alcance da disciplina na atualidade. Koolhaas não se refere a uma geografia definida nem a arquitetos específicos. Refere-se ao standard da arquitetura e a construção, que define mediante uma nova categoria de espaço, e implicitamente, como um modo do exercício profissional definido pelas qualidades do que produz: sem forma, sem espaço, genérico, repetitivo, indiferenciado. Sua descrição é tão genérica e breve como categórica: lixo

*"O espaço-lixo é a somatória total da nossa arquitetura atual; construímos tanto quanto toda a história anterior o fez, mas não nos lembraremos disso nessa mesma escala"*⁴¹

Mas também descreve sua filiação: *"O produto construído da modernização não é a arquitetura moderna, mas o espaço-lixo. O espaço-lixo é o que fica depois de que a modernização seguiu seu curso ou, mais concretamente, o que se coagula enquanto a modernização está acontecendo: sua seqüela" (...)* *"É, falemos do espaço então: da beleza dos aeroportos, em particular depois de cada ampliação; do brilho das remodelações, da variedade dos centros comerciais. Vamos explorar o espaço público, descobrir os cassinos e investigar os parques temáticos. Nossa preocupação com a gente tornou a arquitetura invisível para a gente. Foi um erro inventar a arquitetura moderna para o século XX, a arquitetura desapareceu no século XX; estivemos lendo uma nota ao pé da página com um microscópio, esperando que se convertesse em uma novela"*

Em outras palavras, Koolhaas vem a radicalizar o diagnóstico de Gregotti: a medicina moderna nos produziu uma doença inesperada, uma seqüela de proporções impensadas quando apenas padecíamos a doença crônica do ecletismo. A arquitetura de produção se separou de uma arquitetura de proposição confinada à proveta do microscópio e aos experimentos de laboratório. E continua, o laboratório, ficou distanciado demais do campo de aplicação.

A descrição do espaço-lixo é genérica, Koolhaas não fala em um lugar ou em uma obra precisa, mas descreve as características de um espaço amorfo, sem identidade nem caráter, sem nacionalidade, nem terreno, *"O terreno já não existe"*. Esta *aterritorialidade* vem a constituir uma das características salientes, de modo que os países periféricos ou os centrais, são atravessados pela mesma indiferença: *"uma tipologia do informe, a ausência de forma continua sendo forma"*.

O espaço-lixo está baseado - explica - no ar condicionado e na escada rolante. A extensa descrição vai contornando um problema que se mostra incluindo à maior parte do planeta, as alusões a Taiwan ou Nigéria, a Barcelona,

à rua 42 ou Disney fazem mais ou menos explícita essa *transnacionalidade*. Deduzimos que é, não só o valor dominante para arquitetura do mundo desenvolvido, mas também o valor emergente para os países periféricos. Como sugere o tom da descrição, uma pandemia que se estende através das fronteiras.

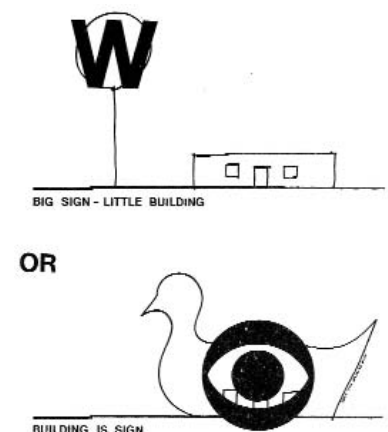
O retraimento disciplinar pode ser adjudicado a diferentes causas. Como Koolhaas, ao erro de cálculo do modernismo, à sua vitória de Pirro, com a construção das modernas extensões urbanas, anódinas, e anti-sociais da cidade de pós-guerra. Como Gregotti, a uma rendição e ingenuidade, ou como Bohigas, a uma inabilidade disciplinar. Porém em qualquer caso, parece razoável aceitar um retraimento disciplinar com relação ao status social e técnico que a arquitetura tinha atingido na primeira metade do século. Quando a solvência compositiva herdada da tradição Beux Arts e a liderança disciplinar, produto do triunfo ideológico do Movimento Moderno, tinham-na colocado na frente das decisões sociais sobre o território, a cidade, a edificação, e o equipamento.

1.10 Diluição do campo disciplinar

O retraimento da arquitetura se manifesta também por uma diluição dos limites de seu campo disciplinar, invadido por outras disciplinas inerentes à comunicação e à publicidade. O desenvolvimento da civilização do automóvel e o crescimento sustentado da publicidade visual se conjugaram de maneira tal que esta última ocupa porções cada vez maiores do espaço público, exercendo uma preeminência sobre a arquitetura dos edifícios. Em boa medida os edifícios são valorizados, primeiro como objetos comunicacionais e depois como abrigo. Porém não se trata dos tradicionais aspectos simbólicos da arquitetura, mais ou menos permanentes e ambíguos. Trata-se de mensagens rápidas, precisas, mutantes, competitivas, pouco ou nada relacionadas com o edifício, suas referências históricas ou sua construção. A arquitetura é alheia a esta comunicação, e além disso tende a ser um mero suporte.

A proliferação da publicidade no cenário da vida moderna faz com que os edifícios desapareçam do espaço visível. Para sair de um segundo plano o edifício deve se converter em cartaz, de fato este é um dos caminhos que recorre a arquitetura para recuperar o plano visível do espaço público, e nesse mesmo ato se abre a possibilidade de uma fusão disciplinar com a publicidade. Este processo de fusão afeta a arquitetura de uma maneira radical, como antecipou Venturi⁴², mas também às artes visuais em geral, fundindo o mundo da arte no mundo da imagem e a comunicação. Como observa Robert Hughes: *"O natural foi substituído pela cultura do congestionamento e dos meios de comunicação de massa. Estamos sobrecarregados de estímulos, como frangos de viveiro, e o que parece importante não é a qualidade ou o significado das mensagens, mas seu excesso. Essa saturação mudou nossa arte. Especialmente nos últimos trinta anos, o capitalismo e os meios eletrônicos nos deram um novo habitat, nossa selva de meios. O problema para a arte, então, era sobreviver nela, como adaptar-se a esse habitat ou contrariamente, como era temido, a arte se*

1.10.1 Separação entre comunicação e edifício em *"Aprendendo de Las Vegas"*



derrubaria. Na cultura de mídia do novo século tudo conspirava contras as formas nas quais a arte havia sido experimentada anteriormente. As obras de arte haviam tido antes menos concorrência de seu contexto"⁴³

As competências disciplinares se modificam, e o publicitário ocupa um campo de trabalho que desgasta os contornos do tradicional território profissional da arquitetura. Ambos os profissionais se vêem obrigados a trabalhar juntos ou a disputar um campo indefinido, mas crescentemente autônomo.

O desenhista gráfico e o comunicador têm opinião sobre aspectos que antes eram privativos do edifício, da arquitetura e da construção. *"Tentar declarar os discretos limites de qualquer prática, onde uma começa e outra termina, converteu-se em algo arbitrário e artificial"*, escreve Bruce Mau, desenhista gráfico radicado em Toronto, autor do promocionado livro "Life Style" e co-autor com Rem Koolhaas de "S.M.L.XL", *"ao contrário, é nas superposições onde estão sucedendo as maiores inovações"*⁴⁴. A pressão sobre os escritórios de arquitetura os obriga a incorporar outros profissionais para conservar uma influência sobre estas novas áreas disciplinares, o que faz com que Kevin Kelley declare, referindo-se às necessidades de seu cliente: *"A arquitetura não conseguiria isto apenas por si, de modo que a nossa equipe incluía também, não apenas um chefe a cargo, um arquiteto projetista e dois desenhistas de interiores, mas também um gerente de marca, um desenhista gráfico e um desenhista ambiental"*⁴⁵.

Assim como as artes plásticas se vêem afastadas da atenção visual por um crescimento firme da qualidade, e principalmente pela quantidade de imagens que ocupam o fim do século XX em forma massificada, assentando um predomínio crescente de imagens que já não provêm do tradicional "mundo da arte" ou da arquitetura e seus sistemas de produção e promoção, mas de outras áreas, como a indústria, o cinema, a publicidade, a televisão, o videoclipe, a moda ou inclusive os grafites nas ruas e as expressões espontâneas, não industriais da cultura popular; sua mera quantidade as faz predominantes.

Em um meio visual saturado de mensagens, a pré-condição para que a arquitetura seja protagonista é capturar a atenção do espectador. O impacto do edifício se torna então mais importante, ou mais urgente, que a "mensagem". As imagens preferidas para ilustrar o predomínio da publicidade comercial sobre a arquitetura são as das ruas de Tóquio, onde os anúncios tornaram os edifícios invisíveis, porém essa imagem se repete nos centros de todas as cidades importantes, e do calçadão de Santa Fé, na Argentina, às mais famosas ruas de Las Vegas, o anúncio é o protagonista óbvio.

Se por um lado na arquitetura corrente, aquela arquitetura de produção que abrange a maior parte do que se constrói, o edifício se converte em um objeto comunicacional de cuja super-especificação o arquiteto é de certo modo vítima, por outro lado, nas encomendas excepcionais da "alta arquitetura", na qual o arquiteto encontra uma liberdade mais próxima a do artista, o arquiteto vê a obra não como um fim em si mesma, mas como meio de comunicação social, de uma projeção de imagens e conceitos além da obra. Obedecendo à própria lógica da arquitetura de proposição, o metaprograma do edifício consiste

1.10.10 Tóquio e pequena cidade dos EUA. Ruas comerciais recolhidas por Venturi em "Iconography and electronics upon a generic architecture", 1996



em produzir um efeito sobre a comunidade de arquitetos. Primeiro sobre a própria arquitetura de proposição e em segundo termo sobre a arquitetura de produção. O edifício em si mesmo é apenas o meio para realizar um discurso conceitual sobre a arquitetura. Para ter alguma chance deve produzir um impacto e uma discussão dentro da profissão, um mandato que lhe exige projetar-se às páginas das revistas especializadas e aos foros acadêmicos de discussão. Uma reverberação internacional que o edifício projetará em múltiplos reflexos: mediante os programas de TV ou as palestras e os livros de arquitetura. Como disse Peter Eisenman: *"somos tanto arquitetos quanto mídia-stars... os meios de comunicação passaram a fazer parte da arquitetura"*⁴⁶

O edifício é um meio necessário para chegar à projeção de suas representações. Este utilitarismo cru não merece reprovação, pelo contrário, nos círculos da crítica e entre os que praticam a "alta arquitetura" de investigação predomina um consenso implícito, no qual é lícito que o edifício sacrifique, para esse fim, questões mais elementares e pueris de habitabilidade. São mais importantes os planos, vídeos, explorações virtuais e montagens de todo tipo, que superpondo seus fragmentos em múltiplos camadas são projetados nas salas dos museus, bienais e congressos ou nos sites da internet, do que o prédio concreto e a prova de seu uso.

O arquiteto seleciona estritamente as fotos "aprovadas" do objeto terminado, como se estas fossem uma face mais delicada do que a do próprio edifício ou sua construção. William Saunders revela que muitos arquitetos de vanguarda, (seu caso testemunho é Rem Koolhaas), protegem esta exclusividade visual com cláusulas contratuais e represálias legais.⁴⁷ As imperfeições do prédio podem se remediar com a fotografia, e esta com o Photoshop, porém não se trata tanto de defeitos possíveis de construção quanto de purificar a letra de seu metadiscorso conceitual.

De modo que em ambos os terrenos, na arquitetura de produção ou na arquitetura de proposição, por diferentes vias, a comunicação se tem transformado na primeira e na mais importante exigência do programa arquitetônico. É a maior preocupação da arquitetura regulada pelo marketing tanto quanto a dos arquitetos de vanguarda.

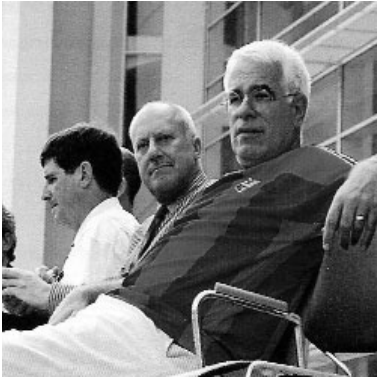
Resumindo esta situação paradoxal de alta exposição mediante a mídia e retraimento disciplinar, Luis Fernandez-Galiano diz: *"...os anos noventa, que*

1.10.11 Avenida suburbana, La Matanza, Província. de Buenos Aires

1.10.14 *"The Las Vegas Strip as an automobile environment, c.1970"*

1.10.15 *"Strip", Avenida Calchaquí, Província de Buenos Aires*





1.10.23 Congresso UIA, Barcelona 1996, Peter Eisenman, a seu lado, Norman Foster. *"El pedido de autógrafos a aquellos arquitectos que integran el star-system, fueron escenas repetidas dentro de los recintos del congreso (...) Peter Eisenman... recurre a procedimientos de 'showman' para conquistar la primera plana de los diarios, cosa que logró sin discusión vistiendo la camiseta azul grana del 'Barsa'"* (Luis Grossman, Summa+22, Dezembro 1996)



1.10.30 Villa dall'Ava, Saint Cloud, Paris, 1991, Rem Koolhaas, OMA, fotografia aprovada pelos autores

1.10.31 Villa dall'Ava, Saint Cloud, Paris, 1991, Rem Koolhaas, OMA, fotografia aprovada pelos autores

*viram simultaneamente o sucesso planetário do espetáculo da arquitetura e o fracasso dos arquitetos na ordenação da cidade e do território. O êxito na mídia e o fracasso social constituem um panorama paradoxal: a arquitetura nunca havia estado tão presente na consciência simbólica contemporânea, e os arquitetos nunca estiveram tão longe das grandes decisões estratégicas sobre o espaço construído".*⁴⁸

1.11 Mercantilização da arquitetura

Este processo é caracterizado reiteradamente, segundo diferentes análises, também como um processo de mercantilização da arquitetura.⁴⁹

Porém não se trata de uma piora da tradicional relação profissional entre arquiteto e cliente, que sempre esteve sujeita a um pagamento, e em boa medida, ligava o produto do arquiteto à vontade do cliente. Essa relação de servido e servidor, cliente e arquiteto, tem se transformado radicalmente porque o programa do edifício já não é definido por uma tradição que é própria da arquitetura, mas por critérios e especificações alheios a ela.

O comercial da profissão que é assinalada, é a conversão do que foi feito pelo arquiteto, a obra, em um produto, uma mercadoria intercambiável sujeita a mecanismos de validação similares aos dos demais objetos de consumo, e submetida também à novas condições que os afetam. *"Os edifícios são uma classe especial de mercadoria. Como outros produtos, são comprados e vendidos, anunciados e comercializados dentro do mercado de consumidores"* observa Mitchell Schwarzer.⁵⁰

Isto é mais intenso na arquitetura "para o comércio", onde a opinião dos agentes imobiliários e a especificação da marca têm um peso maior. *"Os edifícios se devem referir a si mesmos, porém mais importante ainda, devem prover o espaço e a superfície para operações semânticas de mercadorias móveis."* continua Schwarzer.

Porém a referência a uma arquitetura comercial também alude à atitude de serviço do arquiteto, à sua disposição a pôr em primeiro lugar as demandas de um cliente que constrói, não para si mesmo, mas para vender esse produto. No caso da moradia, aquele que a desenvolve é um mediador de uma demanda expressa pelos agentes imobiliários, expertos auscultadores das preferências do público. *"Hoje, a maioria dos arquitetos devem atender os compradores, os comercializadores e os especialistas, cujas esferas de influência sobrepostas erodem a posição da profissão."*⁵¹

Um comentário lateral de Richard Sennet divide os arquitetos entre aqueles que têm uma "consciência social" e os que fazem "arquitetura comercial".⁵² Essa perspectiva dá testemunho de uma difundida percepção. O número 17 do Harvard Design Magazine se titula *"Design Inc. Commodification: collaboration and resistance"*. O próprio título, em antecipada conclusão, resume as posições adotadas com respeito à relação entre arquitetura e

comércio, arquitetura e consumo. Ou estamos contra o mercado ou fazemos parte dele, é a acusação preventiva que sugere.

Nestas percepções predomina a aceitação acrítica de uma incompatibilidade entre ambos os termos, como se estas posições tivessem que ser inevitavelmente excludentes. Predomina neles uma denúncia pejorativa, como se a arte tivesse se "vendido ao melhor lance". Porém, a simples denúncia e a demonização do mercado e do "comercial" não ajuda a compreender os novos fenômenos que a influência crescente do *marketing* tem sobre a arquitetura. E sim contribui favoravelmente para um isolamento da disciplina, a delimitação de um "nós" e um "eles"⁵³, dividindo as águas entre arte e comércio, evitando a incômoda verdade de que pouca arquitetura pode ser levada adiante sem um importante compromisso financeiro, e que esse compromisso envolve uma satisfação do público⁵⁴. No mesmo número de HDM, Kevin Ervin Kelly o expõe nestes termos:

*"Nós, os arquitetos, treinados para pensar que somos artistas, freqüentemente rejeitamos a arquitetura que ajuda as companhias a vender... Relacionamos os comerciantes com víboras mal-intencionadas e pretendemos ser alheios aos 'demonios' do consumismo... (contudo) todos, incluídos os arquitetos-artistas, somos consumidores... Fomos condicionados para acreditar que o comércio é uma prática desonesta e maquiavélica que abusa de vítimas desprevenidas e corrompe nossa arte"*⁵⁵

A demonização do mercado em todo caso evade um problema, porque é mais uma maneira de rejeitar esse campo vasto e complexo dos acontecimentos atuais, no entanto por essa mesma razão, é um movimento que também contribui ao retraimento disciplinar. Para Kelly deveríamos fazer tudo ao contrário: *"Se vamos ao mall, à igreja ou à biblioteca, cada local tem um valor de câmbio específico que os arquitetos podem reconhecer ou ignorar. Nós, os arquitetos, deveríamos estar liderando o caminho; em lugar de permitir a profissões aliadas, como o desenho gráfico, industrial e aos desenhistas de tecnologia, reclamar e ocupar o centro deste valor. Se continuarmos eludindo o comercial no entorno construído, será prejudicial para nós."*⁵⁶

Se sua posição o coloca na nefasta categoria dos "colaboracionistas", um número maior de opiniões prefere resguardar-se na "resistência" politicamente correta.⁵⁷ Posição que, se por um lado denuncia a manipulação do mercado, por outro se nega a reconhecer sua capacidade de interpretar o público. A sensibilidade dos mercados às necessidades práticas e às expectativas culturais do público, não deixa de ser uma forma de sensibilidade social. Que pode oscilar entre uma genuína resposta a suas demandas e uma cínica demagogia, também é verdade. Porém, o segundo não neutraliza completamente o primeiro. O mercado, como democracia, permite tanto ao público opinar quanto a outros manipulá-lo. A completa negação do primeiro, envolve um inevitável paternalismo sobre o público, a suposição de sua absoluta incapacidade de discernimento e de decidir sua própria conveniência. Suprimir a possibilidade da opinião do público para evitar sua manipulação é uma solução simplificadora demais. Em todo caso a denúncia *in toto* do mercado, o completo desdém pela

opinião expressa pelo público, "a demanda" relevada pelos "expertos do mercado", não é necessariamente menos arriscada que a alternativa oposta, já que a eliminação dessa possibilidade deixa sempre que mãos exclusivas de elites reduzidas determinem qual será a conveniência do público.⁵⁸ Deixa implicitamente todas as decisões em mãos de uns poucos, cujo veredicto sobre o gosto e a conveniência é também irrevogável, sejam inspiradas soluções ou imposições autoritárias. O realismo socialista o lembra em monumentos inesquecíveis e obras inverossímeis⁵⁹, estetizados, não por sofisticados mecanismos de sedução, mas pela coerção da burocracia do estado, ou seja, pouco menos que pelo decreto de seus próprios autores. Nesse aspecto Guy Debord via com a mesma desconfiança uma e outra possibilidade.⁶⁰ Como nos lembra Bauman, o projeto da ilustração supunha massas incultas e uma aristocracia culta, fazedora de conhecimentos e organizadora da sociedade.⁶¹ Apenas a emergência do poder de eleição das massas, que a extensão do mercado pôs em suas mãos, fez necessário considerar sua opinião. Uma opinião estatística e condicionável, mas também, cada vez mais informada na medida que a educação universal cumpriu, em boa parte, seus fins. Chegado esse momento, a saudade do dirigismo cultural que retrata Eco em *Apocalípticos e Integrados*, expõe a contradição inerente entre democracia e requinte. *"O problema da "qualidade" encoraja em Eco a possibilidade de um "dirigismo cultural responsável ... se um país democrático se rege (como se rege) pelo recíproco intercâmbio de opiniões, fatalmente relativas, e estas opiniões são expressadas algumas vezes por homens não qualificados (como pode suceder), a democracia ganhará na medida em que os cidadãos estiverem a par".⁶², porém isto deveria ser tolerado "só se acreditamos que é possível uma 'cultura democrática', ou seja, se não é conservada a secreta persuasão de que a cultura é um fato aristocrático, e de que perante a república dos homens cultos se levantam as massas, incorregíveis e irrecuperáveis, para as quais, no máximo, pode ser preparada uma subcultura (de massas), para criticar depois seus modos e formas".⁶³ Quarenta anos depois não custa perceber, por baixo das formas politicamente corretas, que esse último é, ainda hoje, o sentimento dominante em muitas universidades e "círculos de cultura".*

NOTAS:

¹ Pode se ver a alegação sobre a desapareção dos limites entre mercado e cultura em Poyner, Rick, *"Hyphenation Nation"*, Harvard Design Magazine, Fall 2002/Winter 2003, p.11. citando Bruce Mau: *"Chegamos ao ponto ... onde esferas que alguma vez se imaginavam livres (da lógica do mercado), e até resistentes ou opostas a ele - o museu, o instituto, o espaço público democrático - encontram cada vez maior dificuldade em manter sua autonomia perante a cultura das corporações, dos mecenatos, das iniciativas educacionais, dos assim chamados 'gestos cívicos'"*

² Dunham-Jones, Ellen. *"Seventy-five Percent, the next big architectural project"*, Harvard Design Magazine, Fall 2000, MIT Press, Cambridge, USA, p.6

³ Embora estes nomes datem de muitos anos em minhas notas, ofereci a primeira palestra formal sobre a matéria na Universidade Nacional de Córdoba em agosto de 2001, depois sucessivos artigos vão completando o enunciado: em *"Arquitectura y peligro"* Summa+58, fevereiro 2003 e *"Arquitectura de investigación"* Summa+60, junho 2003

⁴ Johnson, Philip "Mies van der Rohe", Victor Lerú, Buenos Aires, 1960

⁵ Montaner, Josep María, *"La Modernidad superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994. Serve de ilustração seu comentário sobre as obras-modelo do Movimento Moderno: *"A exposição 'O estilo internacional' dirigida por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, é uma mostra perfeita desses raciocínios: cada exemplo paradigmático é medido e comparado com relação a alguns cânones, a um tipo ideal, a um tipo internacional ... Essencialmente são três as obras modélicas: a Ville Savoie de Le Corbusier, o Pavilhão de Barcelona e a Casa Tughendaht, ambos de Mies van der Rohe."*... p. 119

⁶ podem ser vistos os comentários de Juan Pablo Bonta sobre o Pavilhão de Barcelona em Bonta, Juan Pablo, *"Sistemas de significación en arquitectura"*, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1977, pp. 223-224

⁷ Montaner, Josep María, *"La Modernidad superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p. 120

⁸ Sharp, Dennis, *"Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX"*, Gustavo Gili SA, Barcelona, 1973

⁹ como destacam os críticos convocados pelo Harvard Design Magazine,: *"Tornamo-nos mais herméticos, ao falar entre nos e menos com os outros. Acredito que uma das funções dos críticos é conseguir que mais uma vez o nosso campo seja conseguir a atenção do público."* dice Thomas Fisher, ex editor de P/A . Na mesma mesa-redonda Ellen Dunham-Jones diz: *"...a publicação de um edifício individual tende a apresentar a arquitetura como um objeto mais ou menos autônomo, divorciado de qualquer agenda social" ... "se vamos discutir aspectos críticos do ambiente e da sociedade em um sentido útil, nossas publicações precisarão enfocar-se não apenas nos edifícios, mas em como a arquitetura influe e é influenciada por estes aspectos críticos - em outras palavras, enfocar-se menos nos edifícios de moda e mais em assuntos transcendentales."* GSD News, Harvard University Graduate School of Design, *"Design Publishing"*, Cambridge, Summer 1996, p.11

¹⁰ Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona

¹¹ assim o apresenta Agrest ao abrir o artigo, *"Design versus Non-Design"*, em: Hays, Michael, *"Architecture Theory since 1968"* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. Originalmente publicado em *Oppositions* 6, 1976

¹² Agrest, Diana, *"Design versus Non-Design"*, em: Hays, Michael, *"Architecture Theory since 1968"* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. Originalmente publicado em *Oppositions* 6, 1976

¹³ Comas, Carlos Eduardo, *"Preçoões brasileiras"* Tese doutoral Universidade de Paris VII - Vincennes-St.Denis, 2002, pp.62-64

¹⁴ Colquhoun, Alan. *"Modernidad y tradición clásica"*, Júcar Universidad, Madrid, 1989 (MIT, 1989) p. 210: *"Podría ser dito que nos artigos de 'L'Esprit Nouveau' e em suas casas dos anos 20, Le Corbusier assentou os fundamentos de sua estética arquitetônica e projetou um novo estilo de vida privada. Como no caso de outros arquitetos do Movimento Moderno, a residência burguesa foi o laboratório experimental no qual foram desenvolvidas muitas idéias básicas de uma nova arquitetura."*

¹⁵ Le Corbusier et Pierre Jeaneret, *"Ouvre complète de 1910-1929"*, Les Editions d'Architecture Erlenbach-Zurich, 1946

¹⁶ Colquhoun, Alan. *"Modernidad y tradición clásica"*, Júcar Universidad, Madrid, 1989 (MIT, 1989) p.210: *"Na década dos anos vinte, as investigações de Le Corbusier sobre a habitação privada repetível (a 'célula' a partir da qual se desenvolveria toda a arquitetura) e sobre a cidade discorreram paralelamente, sublinhando a medida em que 'o problema da construção de habitações' era considerado coexistente com o problema da cidade moderna."*

¹⁷ (durante o neoclassicismo) *"...começa a separação entre arquitetura e problemas de prática construtiva; estes últimos vão dar nas mãos de uma categoria especial de pessoas, os engenheiros, entanto os arquitetos, perdido todo contato com as exigências concretas da sociedade, refugiam-se em um mundo de formas abstratas"...* *"como diz Giedion 'a ruptura entre a ciência e sua técnica, por um lado, e a arte pelo outro, ou seja entre arquitetura e construção'."*, Benévolo Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1974, p.58

¹⁸ Colquhoun, Alan. Op.cit. p.119-153

¹⁹ Mies van der Rohe, Mensaje al Illinois Institute of Technology, tomado de: Pérez Oyarzun, Fernando; Aravena Mori, Alejandro y Quintanilla Chala, José, *"Los Hechos de la Arquitectura"*, Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1999

²⁰ Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, p. 80: *"As criações da técnica maquinista são organismos que tendem à pureza e sofrem as mesmas regras que os objetos naturais que suscitam nossa admiração. Há harmonia nas obras que saiem da oficina e da fábrica"*

²¹ com o nascimento das novas tecnologias do século XIX a escola de Ponts et Chaussés tinha ocupado um vasto campo

disciplinar estendido sobre o território, como assinala Foucault: *"Não foram os arquitetos, mas os engenheiros e os construtores de pontes, caminhos, viadutos e ferrovias, assim como os Politécnicos (que praticamente controlavam as ferrovias francesas) essa é a gente que pensou o espaço."* em Foucault, Michel. *"Space, Knowledge and Power"* (Interview with Paul Rabinow), 1982 reproduzido em Hays, Michael, *"Architectural Theory since 1968"*, MIT Press, 1998

²² Montaner, Josep María, *"La Modernidad superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.96: *"...esta oposição à monumentalidade tradicional se manifesta em outro dos objetivos da arquitetura da era da máquina: tudo se subordina à busca de protótipos. O pensamento moderno, com sua insistência na reprodutibilidade, havia convertido a arquitetura em desenho de protótipos."*

²³ diz Mies em 1928: *"...a indústria européia deve compreender e resolver estas tarefas específicas. O caminho deve ir da quantidade à qualidade, do extensivo ao intensivo. Ao longo deste caminho, indústria e tecnologia se unirão às forças do pensamento e da cultura"*. En Banham, Reyner *"Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina"*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 307

²⁴ Le Corbusier et Pierre Jeaneret, *"Ouvre complète de 1910-1929"*, Les Editions d'Architecture Erlenbach-Zurich, 1946

²⁵ a lacônica descrição de Wouter Vanstiphout acompanhando uma reportagem fotográfica de Gerard Hadders: *"O último século pertenceu ao arquiteto e ao planejador. Juntos conceberam a fórmula urbanística, pegaram a caixa de ferramentas do desenho, e convenceram o mundo de que suas ferramentas podiam superar a história, a geografia, a religião, o tribalismo, até a política... Os arquitetos e os planejadores construíram as mesmas cidades e edifícios em torno a todo o mundo, afrontando qualquer clima, indústria da construção ou sistema político que encontrassem... A maioria das pessoas sobre a terra compartilha a experiência de haver vivido entre os blocos e planícies dos assentamentos modernistas. Dos 'the Projets' em Norte-américa, descendo às Superquadras de Brasília, através das cités do Magreb, e ainda além até as villes nouvelles da Escandinávia, Grã-Bretanha e da França, vivemos nessa fórmula por gerações."* Vanstiphout, Wouter. *"Dwelling richness, Town building after the planners have gone"*, Harvard Design Magazine, Fall 2002/Winter 2003

²⁶ Lugano I e II e Soldati (1972/8) contavam com 9.680 moradias, da Comissão Municipal da Moradia, outros conjuntos menores contavam igualmente com um número importante de habitações como Villa Soldati (1972, 1.400 moradias), Ciudadela 1 (1970, 960 moradias), La Matanza (1970, 660 moradias), Florencio Varela (1974, 1300 moradias) 4320 moradias realizadas nesse lapso pela mesma repartição, STAFF de Bielus, Goldenberg, Krasuk. Em: Liernur, Jorge. *"Arquitectura en la Argentina del siglo XX, la construcción de la modernidad"*, Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 200, p.354

²⁷ Naselli, César, *"La encrucijada disciplinar"*, Summa+35, fevereiro-março, 1999, p.180

²⁸ Tafuri, Manfredo *"Toward a Critique of Architectural ideology"* (1969), em Hays, Michael *"Architectural Theory since 1968"*, MIT Press, 2000 p.31

²⁹ Liernur, Jorge. *"Arquitectura en la Argentina del siglo XX, la construcción de la modernidad"*, Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2001, p.383

³¹ Oriol Bohigas na Bienal de Arquitetura de Buenos Aires de 1996 releu o discurso que tinha preparado antes para sua investidura de doutor *Honoris Causa* pela Universidade Menéndez y Pelayo. Em Diez, Fernando. *"Polémicas en la era del star-system"*, Summa+17, fevereiro-março 1996, Buenos Aires, pág. 62

³² Diez, Fernando. *"Polémicas en la era del star-system"*, Summa+17, Fevereiro-Março 1996, Buenos Aires: *"O que foi chamado o star-system, é composto pelo sistema de amplificação das exposições internacionais e das publicações globais... Ali é decidido, em boa medida, a fama de um arquiteto, e portanto, a lista de suas futuras encomendas... Porém, para isto é necessária certa constância, uma presença assídua na "mídia" e, sobretudo, uma constância lingüística ... na Bienal de Buenos Aires..., estes temas estão bem presentes, flutuando na distendida atmosfera da sala onde cada um faz seu 'show'. No âmbito festivo em que todos se davam pressa em mostrar (às vezes até cansar) suas obras mais do que em avaliar, e ainda menos, em criticar as dos outros..."*

³³ Dunham-Jones, Ellen. *"Seventy-five Percent, the next big architectural project"*, Harvard Design Magazine, Fall 2000, MIT Press, Cambridge, USA, p.5

³⁴ Dunham-Jones, op. cit. p.6

³⁵ Dunham-Jones, op. cit. p.10

³⁶ o grupo social que os *comercializadores* profissionais denominam ABC1, cuja referência se tornou tão popular para descrever os novos empreendimentos e inversões, que na década de noventa se converte em uma voz de uso corrente no meio profissional da arquitetura.

³⁷ Arendt, Hannah. *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958) p.158: *"Este caráter duradouro dá às coisas do mundo sua relativa independência com respeito aos homens que as produzem, sua 'objetividade' ... Deste ponto de vista as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana (...) Em outras palavras, contra a*

subjetividade dos homens se levanta a objetividade do mundo feito pelo homem"

³⁸ Colquhoun, Alan. *"Modernidad y tradición clásica"*, Júcar Universidad, Madrid, 1989 (MIT, 1989)

pp. 287/8

³⁹ Purini, Franco *"Tres caminos"*, summa+29, Buenos Aires, fevereiro-março 1998, pp.67/68

⁴⁰ op. Cit. pp. 64/69

⁴¹ Koolhaas, Rem *"El espacio basura. De la modernización y sus secuelas"* Arquitectura Viva 74, Setembro-Outubro 2000

⁴² Venturi, Robert. *"Complejidad y Contradicción en la Arquitectura"* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, (New York, Museum of Modern Art, 1966)

⁴³ Hughes, Robert. *"The shock of the new"*, Knopf, New York, 1991 (N.York, 1980) p.324

⁴⁴ em Poyner, Rick, *"Hyphenation Nation"*, Harvard Design Magazine, Fall 2002/Winter 2003, p.11

⁴⁵ Kelley, Kevin Ervin, *"Architecture for Sale(s)"* Harvard Design Magazine, Fall 2002/Winter 2003, p.37

⁴⁶ Entrevista com o autor por ocasião de AnyBody, Buenos Aires, 1996. Publicado em: Diez, Fernando, *"Antes de la función"* Summa+21, Outubro-Novembro 1996, p.111

⁴⁷ William Saunders, conferência na Bienal de Arquitetura de São Paulo 1998

⁴⁸ Fernández-Galiano, Luis. *"Split screen: la década digital"*, Arquine 11, México, primavera 2000 p.57

⁴⁹ alegações mais gerais como a de Guy Debord podem ser vistas em *"La sociedad del espectáculo"*, (La marca, Buenos Aires, 1995) assinalando o urbanismo, o turismo e a arte como instrumentos e mercadorias de um capitalismo transacional, ou as opiniões mais específicas como as reunidas por Michael Sorkin em *"Variations on a theme park"*, (Sorkin, Michael, Editor; Hill and Wang, New York, 1994) com contribuições como *"The world is a Shopping Mall"* (Margaret Crawford), *"Cities for sale"* (M Chritine Boyer), entre outros, ou as opiniões do mesmo Sorkin e de Luis Fernández Galiano em Harvard Design Magazine, Fall 2000 *"Sprawl and Spectacle"* ou no número 17, Harvard Design Magazine, Fall 2002/Winter 2003. Também em *"Rem Koolhaas, todo en venta, de Le Corbusier a Prada"*, Josep Maria Montaner, Summa+57, Nov2002, pp.96/7. Porém a denúncia do mercado e a mercantilização da arquitetura é uma posição tão difundida que as referências são inumeráveis.

⁵⁰ Schwarzer, Mitchell, *"The Spectacle of Ordinary Building"*, Harvard Design Magazine, Fall 2000, p.13

⁵¹ Schwarzer, Mitchell, op.cit., p.13

⁵² Sennett, Richard. *"The dialectics of scale"* GSD News, Harvard Graduate School of Design, Summer 1996 p.45: *"S,M,L,XL, Rem Koolhaas` book, asks designers to think big. Although commercial architects don't need such encouragement, socially conscious architects do."*

⁵³ por exemplo: Peter Eisenman declara que *"não tenho interesse nos milhões de metros que se constróem em todo o mundo, mas nos poucos milhes que são 'interessantes' "* e nao se declara em absoluto interessado na possível relação entre aquela arquitetura 'intereante' e o mais vasto campo da ação disciplinar; em: Diez, Fernando, *"Antes de la función"* Summa+21, Outubro-Novembro 1996, p.112

⁵⁴ *"As teorias arquitetônicas do curto prazo tendem à idealização e à utilização do utilitário. A arquitetura a longo prazo requer criação mais do que adaptação, resposta a uma tecnologia avançada e a uma organização sofisticada. Depende da investigação que pode ser financiada de fora, pois a tarifa que paga o cliente não basta em absoluto para este propósito nem o procura. Embora os arquitetos não hajam querido reconhecê-lo, a maior parte dos problemas de sua profissão são de tipo utilitário, e isto é bem mais certo quanto maior seja o número de arquitetos envolvidos em problemas sociais."* dizem Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, em *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona, p.160

⁵⁵ Kelley, Kevin Ervin, *"Architecture for Sale(s)"* Harvard Design Magazine, Fall 2002/Winter 2003, p.33

⁵⁶ Kelley, Kevin Ervin, op.cit. p.34

⁵⁷ a alternativa relembra os apocalípticos e integrados de Humberto Eco, correspondendo-se os primeiros com a "resistência" e os segundos com os "colaboracionistas". Porém estas palavras em particular, de notável difusão nos anos 90, levam definições ocultas implícitas: colaboracionista alude ao cúmplice de um regime perverso (não menos do que o nazismo) e "resistência" alude à luta com algo que de qualquer forma acreditamos não poder mudar. Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965)

⁵⁸ nas mãos da nunca mencionada, mas implícita e necessária minoria: "nós"

⁵⁹ para uma descrição do complexo mecanismo de validação estético soviético sob a marca stalinista pode ver-se Groys, Boris, *"Uniform Pluralism"*, Harvard Design Magazine 13, Winter/Spring 2001, p.18

⁶⁰ *"A ideologia não transformou economicamente o mundo, como o capitalismo chegado à etapa da abundância; limitou-se a transformar de maneira policial a percepção"* (referendo-se ao estado socialista soviético) e mais adiante cita o caso da *"mentira totalitaria"* na impostura de Lyssenko (biólogo protegido de Stalin que atrasou a ciência soviética), porém pode referir-se na arte ao mais amplo exemplo do realismo socialista. Debord, Guy, *"La sociedad del Espectáculo"*, La marca, Buenos Aires, 1995, parágrafos 105-108 (Paris, 1967)

⁶¹ *"De maneira realmente revolucionária, o 'processo civilizador' que começou no século XVII era em primeiro lugar, e por cima de tudo, um projeto consciente da separação das elites com respeito ao 'restante', que, apesar de sua diversidade interna, era obrigado a misturar-se na homogênea 'massa'."* Bauman, Zygmunt, *"La Cultura como Praxis"*, Paidós, Barcelona, 2002 (1999) p.56

⁶² Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) p.337

⁶³ Eco, op.cit. p.339

2 - Antecedentes: a perda dos fundamentos

- 2.1 O critério do êxito
- 2.2 Relação entre utilidade e limitação
- 2.3 O fundamento técnico e a beleza do engenheiro
- 2.4 Convergência e divergência
- 2.5 Enfraquecimento dos fundamentos
- 2.6 Abstração e despojamento
- 2.7 Esvaziamento crítico
- 2.8 Auto-aceleração e atraso
- 2.9 Da alta cultura à cultura de massas
- 2.10 Cultura como qualidade e como identidade
- 2.11 Difusão e banalização: a arte-espetáculo
- 2.12 Obsolescência e descarte
- 2.13 Objetos insignificantes

As transformações nos modos de produção da arquitetura na Argentina dos anos 90 mostram um processo que é mais geral em um sentido duplo. É mais geral com respeito ao campo específico de preocupação da arquitetura e do urbanismo, e é mais geral do que a circunstância geográfica e regional da Argentina.

Apesar de suas características diferenciadas, do custo e do caráter massificado da arquitetura, que a haviam mantido à margem de processos mais rápidos, como o da moda, vê-se crescentemente assimilada aos ciclos de produção e desgaste dos objetos de uso. A idéia de que a arquitetura pudesse envelhecer rapidamente e que um edifício pudesse cair de moda torna-se habitual para as arquiteturas comerciais. E ainda que entre os ricos a noção de "redecorar" periodicamente venha de muito tempo atrás (de fato era comum no século XIX), a idéia de que os edifícios, ou de preferência suas superfícies de contato, de interface com os consumidores, pudessem ser descartáveis no ritmo dos ciclos da moda, colocou-a em pé de igualdade com o consumo de imagens e produtos culturais de rápida obsolescência. A renovação periódica dos produtos de uso, que é vista como uma condição necessária da saúde do sistema, é um processo no qual o significado é continuamente corroído pelo próprio processo de difusão e consumo. Quanto mais rápida é a circulação destes produtos, maior é a demanda de atividade da vida econômica e, portanto, transmite mais otimismo à sociedade sobre a saúde do sistema.

Estas questões não escapam à influência de uma globalização maior, de uma intensidade nova na circulação de imagens e do crescimento do turismo,

que expõem os novos cenários do consumo e os objetos de consumo a uma comparação inevitável, a uma concorrência virtual com os maiores e melhores espetáculos e produtos globais e, conseqüentemente, intensificam seu desgaste.¹ O ciclo da moda, com o processo conhecido de perda de significado dos produtos, tende a tornar-se mais rápido na medida em que as influências distantes também chegam mais rapidamente. Todos os produtos de consumo estão expostos a ficarem "fora de moda" mais rápido, mesmo ao acabarem de chegar aos mercados locais, pois as imagens que os promovem circulam por todo o mundo com uma velocidade e uma intensidade nova, da mesma forma que os turistas se deslocam para os centros de consumo para levar a seus países os últimos fetiche da moda e da tecnologia.

A possibilidade de uma independência maior entre superfície exterior e estrutura interna havia sido exposta com o *"abrigo decorado"* como uma resposta racional às novas características comunicacionais do edifício, tanto como à natureza mutável desses signos que o recobrem; de modo que o problema do desgaste, que antes afetava muito lentamente a arquitetura, acelera-se. A arquitetura sempre foi muito menos afetada pelo uso que os utensílios, ferramentas ou máquinas, que tendo movimentos intensos e repetidos, sofrem mais rapidamente o desgaste dos materiais. Porém agora os objetos de uso não se desgastam primeiro em seus aspectos materiais, técnicos pelassim dizer, mas em seus aspectos simbólicos.

Ao se incorporarem os edifícios, e inclusive muitos aspectos da cidade a esta modalidade onde prevalece o simbólico, deve-se aceitar também um encurtamento de sua "vida útil".

Com esta nova forma de envelhecimento simbólico se desgastam bem antes do que pelo envelhecimento de seus materiais ou pela deterioração de suas partes móveis. No entanto, este processo incremental não afeta igualmente a todas as arquiteturas. Porém se trata de um processo cada vez mais influente e, aos poucos, cada vez mais programas se incorporam a ele.

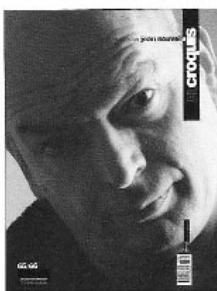
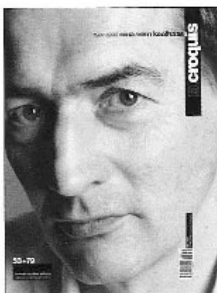
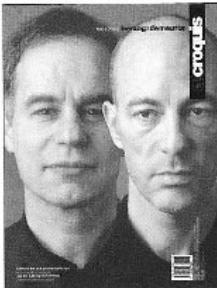
O enfraquecimento da unidade do projeto é também a debilidade da unidade de comando, a perda da concentração de decisões que havia produzido a figura do arquiteto. É um processo oposto à autoridade exigida por Brunelleschi. Significa também a dispersão das decisões de projeto entre especialistas, peritos, que nem sequer pertencem ao mesmo grêmio. Vestem outras roupas, falam outras línguas, têm outros interesses. Para eles o edifício, a arquitetura, não é um fim, mas um meio para outros fins: a comunicação da marca, do estilo, da "filosofia do produto", do "estilo de vida da comunidade", da "imagem da empresa".

A queixa divulgada sobre a comercialização da cultura deixa implícita a idéia de que se trata de um movimento fatal e irremediável que aliena a profissão. Contudo poderíamos pensar num sentido inverso e considerar que é a debilidade da arquitetura a que facilita o assalto de seus poderes disciplinares



2.0.1 Supermercados Best, Pennsylvania, 1978, Venturi-Scott-Brown and Ass

2.1.2 Portadas da revista Domus (anos 80) e da revista Croquis (anos 90)



peloutras disciplinas. Nesta segunda possibilidade, é a insegurança da disciplina, sua própria dúvida sobre seus fundamentos, a que a predispõe a recorrer a validações externas; a incapacidade para mostrar um consenso disciplinar para o resto da sociedade e a dificuldade de acreditar em um fundamento próprio, em uma especificidade de conhecimento e em um campo de incumbência exclusivo.

A crise de significado é a conseqüência da perda da fé nos fundamentos que validavam a arquitetura. Porém esta perda não é uniforme. Enquanto alguns já deixaram de acreditar em uma verdade da arquitetura, uma forma objetiva derivada das leis naturais, outros já não acreditam na racionalidade de uma arquitetura universal e imperecível, não acreditam mais nas formas estáveis que representariam o *zeitgeist* da época moderna. De modo que o que mais intensamente debilita a confiança na disciplina é essa impossibilidade de acordo, essa discrepância interna, desde que essa pluralidade de fundamentos são reconhecidos como incompatíveis.

2.1 O critério do êxito

A falta de um acordo disciplinar interno sobre os fundamentos da profissão é projetada para fora. Se o restante da sociedade não pode compreender os critérios de validação da arquitetura, não é de se surpreender que procure uma validação no veredito do êxito, de uma aprovação quantitativa. Deste ponto de vista, a razão do desgaste da autoridade disciplinar é encontrada tanto nas mudanças mais gerais da produção que amadureceram no século XX, quanto na atitude disciplinar própria da profissão.

A validação pelo êxito é, de qualquer forma, o princípio que rege hoje a maior parte das decisões sociais, com certeza na economia, no comércio e na política. Porém não podendo definir uma autonomia estética ou técnica, a arquitetura pouco pode fazer, senão entregar-se a esse critério quase universal do êxito. Sucesso de público, de bilheteria, de vendas, eleitoral. Um êxito que é estatístico antes de tudo, o êxito do número e, portanto, da propaganda e da comunicação.

Peloutro lado, se observamos de fora o comportamento interno da arquitetura, deduzimos que ela também consagrou o êxito como própria medida. O sucesso de exposição com os estudantes e o sucesso editorial são a confirmação de uma transcendência. O restante permanece como argumento relativo, cujo peso sobe e desce no fragor das discussões acadêmicas sem que se possa conciliar conclusões. O que é chamado de "*star system*" não é senão a validação das posições ou das obras pelo êxito de circulação nas revistas especializadas e nos circuitos de palestras internacionais.

Cresce o pensamento de que, no circuito da arquitetura de proposição, os edifícios são construídos pensando nas fotografias que serão capazes de produzir² ou na fascinação de seus procedimentos, mais do que em suas

próprias questões de programa e circunstância. Parece que os edifícios são vistos como o meio necessário na construção dessas imagens da mídia, cuja circulação e difusão é o pré-requisito para a validação da obra.

Se o êxito é a medida das coisas, então a difusão e a promoção são o centro crítico de todas as atividades. Colocar a obra nos lugares de máxima exposição e destaque, difundi-la e fazê-la circular, tanto e tão rápido como for possível, é uma condição necessária do êxito. Sua comprovação é o consumo.

A própria mecânica do processo impulsiona a aceleração desta difusão, de modo que o consumo de suas imagens, sejam as fotografias e os manifestos da arquitetura de proposição ou as imagens da promoção imobiliária da arquitetura de produção, é a medida de um êxito que depende da quantidade e da publicidade como técnica.

A difusão é simultaneamente o sinal do êxito como também o começo de uma banalização, de uma desvalorização do sentido que se incrementa em forma proporcional à difusão das coisas, que por meio dessa perda semântica se auto consumem. Isto não é senão a simples vulgarização por difusão, o antigo fenômeno de que quanto mais pessoas utilizam um signo, menos serve para que cada uma se sinta diferente.

O sucesso da divulgação é o começo de um declínio, pois desde que o mundo contemporâneo aumentou a velocidade com que circulam as imagens e idéias culturais, a vitalidade dessas imagens também se enfraquece. Diminui sua vida útil, a duração de sua capacidade significativa e, portanto, a possibilidade das pessoas de se conformarem com elas como signo de caráter e diferença. O sucesso da divulgação é o consumo, porém isto requer que se consuma o significado das obras. Num mundo de objetos e imagens em excesso as diferenças se tornam difíceis, e com isso, a possibilidade de construir identidades a partir da identificação com esses objetos. Por um meio inesperado a arquitetura é incorporada a um processo de desgaste rápido, simbólico. Envelhece como a moda e agora deve renovar-se mais rapidamente. A arte chega primeiro a esse grau provisório. Por meio da crítica, a obra de arte é sempre algo de superação iminente, de um caráter provisório crescente. Se os objetos de uso envelhecem no ritmo das necessidades da produção industrial, sua duração já não é muito menor do que a da obra de arte. Os três compartilham uma razão de fundo. Cada uma perdeu seu fundamento próprio. Agora partilham o fundamento do êxito; do êxito sutil e vaidoso dos círculos da crítica, o do mais lento reconhecimento acadêmico e científico³, ou o mais efêmero, mas vibrante e irresistível êxito de mercado. Ou seja, o êxito simplesmente. Um êxito que é verificado e certificado sempre no consumo. Quanto mais sucesso tiverem estas obras, mais rápido se consumirão. Serão consumidas em um duplo sentido, tanto literalmente quanto no sentido de um desgaste de seu valor simbólico. Perderão sua capacidade de maravilhar, de entreter, de interessar. A perda da aura da obra de arte, já não é muito diferente da perda da aura do último modelo. Trata-se de um encanto efêmero, que se dissolve assim que a difusão banaliza e generaliza o que parecia diferente.

2.2 Relação entre utilidade e limitação

O sentido de perda de autenticidade durante o ecletismo do século XIX é seguido pela perda de legitimidade da *imitação*. Durante muito tempo parecera legítima a imitação, já que era vista como produto de uma *limitação*. A limitação, de algum modo, contribuía a justificar o primeiro, pois não podendo alcançar-se a magnificência de materiais nobres e dispendiosos, parecia legítimo pôr em seu lugar substitutos que representassem uma ordem proveniente da antiguidade.

Se não era possível dispor de colunas de mármore autênticas ou de pedras verdadeiras, podiam ser representadas mediante um relevo no reboco de cal, e inclusive depois podiam ser representadas mediante os afrescos que adornavam os muros lisos dos interiores das vilas venezianas. Entretanto, no século XIX esta representação já não era vista como a substituição de algo próprio, mas como a imitação de algo alheio. Já não podia ser percebida como representação de uma tradição, que de todos modos era própria, como uma ficção autêntica, e sim como uma simulação, como a ficção de uns atributos que pertenciam a outros povos e a outros tempos.

Um século que já não pode sentir como próprios os signos de uma ordem que deixa de ser universal. E aqui universal implica também intemporal. É um século poliglota, porém carente de sua própria linguagem.

"Está acaso o século XIX condenado a terminar sem ter uma arquitetura própria? Esta época tão fecunda em descobertas... não transmitirá à posteridade mais que pastiches o obras híbridas, sem caráter...?", pergunta-se Viollet-le-Duc.⁴

Ainda hoje, é possível observar a perspicácia de Viollet-le-Duc, que relaciona imitação e limitação. Um excesso de meios, sem limites técnicos, permite uma imitação também sem limites, suficientemente fiel para deixar oculta a ficção. Aproxima-se assim de uma falsificação. Enquanto a imitação das ordens sobre os muros de tijolos aparecia como consolo, como o substituto sincero de um esplendor inatingível, ao se aproximar o final do século XIX a abundância de meios permitia uma imitação mais perfeita. Mas, essa mesma razão a revelava como falsa, simulação de valores e condições pertencentes a outra época. O que é alcançado não pode ser sagrado, de modo que a própria capacidade técnica do século XIX foi alienando o sentido de ordens, elementos e materiais, que podiam ser reproduzidos mais uma vez. Podia recriar o passado, porém essa mesma capacidade revelava como este era alheio.

Essa superabundância de meios aumentava também as possibilidades expressivas e construtivas e, portanto, diversificava as possibilidades e os resultados. Em compensação, uma arquitetura de poucos meios, regida pela necessidade, uniformiza sua expressão de acordo com suas possibilidades.

"...quando aumentam as riquezas, a abundância se converte num estorvo. Mas todo estado transitório deve ter um fim, tender a um objetivo que

só se vê, quando cansado de buscar não meio dum caos de idéias e materiais de diversa procedência, a gente se põe a aclarar certos princípios...", conclui Viollet-le-Duc.

Encontramos uma idéia semelhante em Gottfried Semper, mais ou menos contemporaneamente, quando diz que *"a necessidade foi a mãe da ciência"*, e depois de relatar as novas possibilidades de tratamento e reprodução de materiais (*"...um milhar de imitações de madeira, metal o pedra, ultrapassando em muito as naturais limitações do material que pretendem representar"*), afirma que *"A abundância de meios é o primeiro grande perigo que a arte deve enfrentar."*⁵

A abundância de meios produz uma espécie de caos ao permitir uma liberdade exagerada. Rompe a relação de necessidade que a limitação impõe às formas, e também as exime do lento processo de prova e erro durante o qual estas são compartilhadas, popularizam-se e se afirmam como uma identidade cultural.

*"...antes o estilo pôde evolucionar, não de forma súbita, mas através do séculos de uso popular. Os fundadores da esplêndida arte do passado receberam seus materiais já trabalhados, por assim dizer, pelo laborioso instinto do povo ... suas criações adquiriram um caráter de rigorosa necessidade..."*⁶



2.2.10 Ecletismo do final do século. A chamada "quartirão da discórdia" no Passeio de Gràcia, Barcelona

A abundância de uns meios que superam as necessidades produz naturalmente uma diversidade maior de soluções, o "caos" a que se refere Semper, que de algum modo sente falta das limitações de épocas anteriores, porque adverte que a necessidade contribuía para produzir uma norma compartilhada.

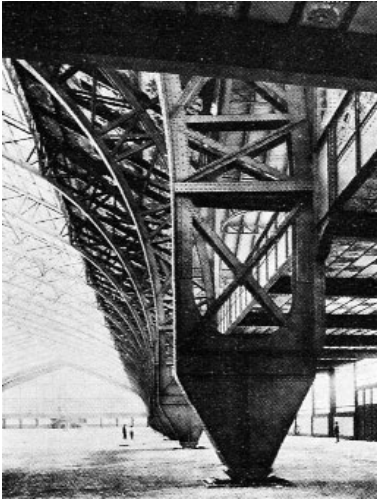
"Nossos recursos tem aumentado", diz Viollet-le-Duc, porém adverte que não há uma norma, não há um estilo, não há uma verdade da época (do século XIX). *"O emprego de certas formas sem analisá-las, sem ter em conta as causas, não vendo mais que os efeitos, (a arquitetura) se fez neo-grega, neo-românica, neo-gótica, buscou inspiração nas fantasias de Francisco I, não estilo pomposo de Luis XIV, na decadência do século XVII; a tal ponto que se submeteu à moda"*.

A necessidade era vista como a causa das formas unânimes do passado, de uma norma e de um estilo, porém ao mesmo tempo como fundamento da razão: *"há dois modos necessários de ser autêntico e verdadeiro... segundo o programa e segundo os procedimentos de construção. Ser autêntico...é cumprir exacta e rigorosamente as condições impuestas pela necessidade... empregar os materiais de acordo a sus qualidades e propiedades"* diz Viollet-le-Duc. *"Pode-se aceitar que os indios construam em pedra stupas imitando empilhamentos de madeira, que os gregos da Asia Menor... levatem em mármore monumentos simulando cofres de madeira;..."* (...) *"Se de verdade queremos ter uma arquitetura de nosso tempo, o primeiro que temos que fazer*

é que seja nossa e que não vá buscar fora mas dentro de nossa sociedade suas formas e disposições."

A forma de fazê-lo, supõe, será mediante a necessidade, como na Idade Média, quando *"todo meio de estrutura passa a ser origem da forma"*

A noção de uma arquitetura como expressão de sua própria época, a necessidade e a utilidade como fontes de sentido e uma nova relação com a engenharia, são temas que antecipam, quase na mesma ordem de raciocínio, o que Le Corbusier exporá sessenta anos depois, quando as máquinas se independentizaram por completo dos edifícios, e adquiriram autonomia (devemos lembrar que as primeiras máquinas eram basicamente edifícios: os moinhos de vento e água, os faróis utilizados para sinalização e comunicação, as bombas do Tâmis).



2.2.15 Paris, Galerie des Machines de 1889

A inconveniência de decorar o ferro leva Viollet-le-Duc a admirar as soluções mais utilitárias: *"Foram os arquitetos famosos os promotores desse progresso? Infelizmente não, são nossos engenheiros; não obstante, ao estar submetidos a um ensino muito limitado... os engenheiros não souberam empregar o ferro mais que em função de sua utilidade prática ... os arquitetos... rejeitamos, tanto como possível esses novos elementos" (...)* *"Disto se concluiu... que os arquitetos não eram suficientemente sábios e que os engenheiros não eram em absoluto artistas."*⁸

Sugestivamente propõe reunir as qualidades do artista e do sábio no *construtor*, que deduzimos, seria um novo indivíduo segundo a perspectiva disciplinar, *"é o que reclama nossa época"*. Considera um erro a rejeição dos arquitetos de enfrentar os desafios que apresentam as novas técnicas que *"tenderiam nada menos que a diminuir cada dia o papel do arquiteto, a reduzi-lo às funções de desenhista-decorador."*⁹

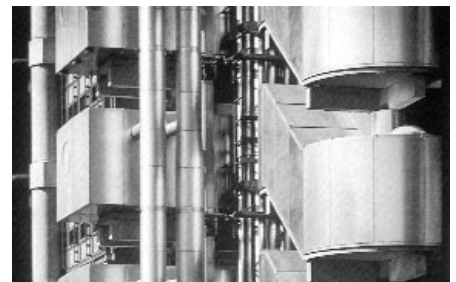
2.3 O fundamento técnico e a beleza do engenheiro

O predomínio de uma arquitetura de superfícies em fins do século XX pode ser interpretado como um regresso não apenas à prática que o ecletismo havia aperfeiçoado, uma independência sem culpa entre construção e expressão, mas também a uma simulação. Dois extremos caracterizam essa independência: no primeiro, os esforços construtivos ficam ocultos e se espera que sejam sempre suficientes para suportar as necessidades formais da expressão da superfície; no segundo, os aspectos construtivos se intensificam como a expressão principal do edifício, com a esperança de encontrar nesse

2.3.1 Frank Gehry & Partners, Pousada da Adega Herdeiros do Marquês de Riscal, 1999-2003. Maquetas preliminares



2.3.4 Richard Rogers, Edifício Lloyd's de Londres, Londres, 1984



esforço técnico, fundamentos para a expressão arquitetônica. A arquitetura, como pura construção, se acha nesse caso prisioneira da técnica, de um funcionalismo que não permite diferenciá-la da engenharia. Nesse aspecto, a insistência em uma exacerbação das funções do edifício a leva ao dilema que Le Corbusier caracterizava como a confrontação entre *"a beleza do engenheiro"* e *"a beleza do arquiteto"*.

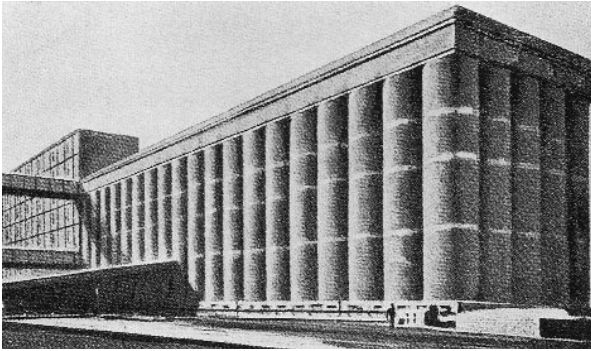
Em *Vers une Architecture*, via a primeira como necessariamente alternante e na segunda, em compensação, imaginava a possibilidade de uma expressão intemporal, de uma norma persistente. Todo o livro é, todavia, uma tentativa de uma nova fundação da arquitetura mediante alguma classe de compromisso entre as duas.

A fragilidade da profissão consistia, já durante o ecletismo, em uma diversidade de respostas. Uma variedade que aparecia como uma confusão, como a impossibilidade de um julgamento sereno e unificado sobre a qualidade do que a disciplina produzia. A necessidade de uma unidade de critérios, mas principalmente, uma unidade de resposta às necessidades práticas da clientela assinala a emergência de um novo pragmatismo vinculado à rápida transformação tecnológica da sociedade, impelida pela sucessão vertiginosa de inventos e tecnologias que conseguem um lugar no dia-a-dia entre o final do século XIX e o começo do XX.

As meras condições artísticas dos produtos requintados do final do século XIX não podiam satisfazer essa necessidade de um sentido de progresso, de uma transformação tecnológica que exigia da arquitetura uma condição de protagonista que superasse a "inutilidade" do que é apenas arte. Se a arquitetura pretendia ser o testemunho ou a alegoria de culturas exóticas ou de um passado histórico, não podia amparar a transformação do presente em um futuro que a técnica anunciava e reclamava como diferente. A saída indireta que oferecia a intensificação de uma expressividade exclusivamente artística, como podiam representar o *art nouveau* ou o modernismo catalão, deixava a arquitetura à margem de uma transformação tecnológica que começava a tornar-se mais potente do que a autoridade da arte. A beleza da arquitetura apenas podia conter a beleza das máquinas, a sedução das formas que proviam da própria força transformadora da tecnologia. O que Le Corbusier chamou de "beleza do engenheiro".

Como dizia Gropius em 1913: *"Os silos do Canadá e da América do Sul, os transportadores de carvão das grandes estradas de ferro e os mais modernos estabelecimentos industriais da América do Norte... oferecem uma composição arquitetônica de tal precisão, que para o observador, seu significado resulta forçosa e perfeitamente claro. A natural plenitude destes edifícios não reside na vastidão de suas dimensões materiais -que não devem ser tidas em conta na qualidade de uma obra monumental- mas na visão clara e independente que tiveram nestas grandes, imponentes formas. Estas não se acham perturbadas por uma homenagem sentimental à tradição, nem pelos escrúpulos intelectuais que aviltam nossa arquitetura contemporânea européia e impedem qualquer verdadeira originalidade artística."*¹⁰

Apesar da restrição expressa, não deixa de tornar-se evidente o impacto que a escala destas construções tem sobre a percepção européia, que serve para sublinhar o que é inevitável de um movimento de transformação técnica, já que estas estruturas são, antes de tudo, necessárias; e não havendo referentes explícitos para elas, os engenheiros aplicaram, pela simples exigência da necessidade, as formas que aconselha a utilidade. Produziram assim, não intencionalmente, um efeito expressivo que Gropius já não podia encontrar na arquitetura européia. Estes programas inéditos, impelidos pela urgência da circunstância americana, mostravam com clareza *"a beleza da engenharia"*.



2.3.10 Elevadores de grãos em Buenos Aires. Ilustração de *"Vers une Architecture"* de Le Corbusier

Mas esta, tampouco podia ser proposta como alternativa, como algo completamente independente de *"beleza do arquiteto"*, porque a arquitetura cairia então na satisfação exclusiva de uma utilidade que, como deduz Le Corbusier, seria necessariamente alternante. Era possível, em compensação, aspirar a um compromisso entre ambas.

"A primeira e fundamental idéia apresentada em Vers une architecture é que, comprometendo-se com os princípios gerais da engenharia moderna, o arquiteto redescobrirá as fontes de sua própria disciplina", diz Alan Colquhoun.¹¹

No livro mencionado,¹² Le Corbusier explica que os engenheiros produzem uma beleza porque agem conforme um processo de seleção - implicitamente equiparável ao da seleção natural - onde prova e erro (ou acerto) ocorrem para conseguir ajustes progressivos até chegar a uma *"perfeição"*. As fotografias profusas de carros e aviões são incluídas como ilustração de uma evolução baseada na seleção. Além disso, esta seleção produz formas "puras", ou seja, algo que parecia poder representar a noção de "perfeição" e, portanto, a possibilidade aparente de fazer convergir utilidade e estética.

"As máquinas levarão a uma ordem nova"..."As criações da técnica maquinista ...tendem à pureza e sofrem as mesmas regras evolutivas que os objetos naturais que suscitam nossa admiração".¹³

Na sutil transmutação de termos da frase, troca-se organismo por objeto, fazendo com que a máquina apareça no lugar do organismo. O processo de produção-seleção se baseia assim na utilidade da máquina, em sua funcionalidade. A prova e o erro sobre sua funcionalidade conduzem ao aperfeiçoamento de sua forma. No entanto, Le Corbusier faz um contraste deste processo de seleção - semelhante ao natural - com a mera imitação das formas naturais: *"A lição do avião não está tanto nas formas criadas e antes de tudo há que aprender a não ver em um avião um pássaro ou uma libélula, mas uma máquina de voar. A lição do avião está na lógica que precedeu ao enunciado do problema e conduziu ao triunfo de sua realização. Quando em nossa época se equaciona um problema, se encontra fatalmente a solução."*¹⁴ para retornar à explicação da seleção aplicada à história da arquitetura: "O

*Partenon é um produto da seleção aplicada em uma norma estabelecida. Já depois de um século o templo grego estava organizado em todos seus elementos. Quando se estabeleceu uma norma (se entende que correlativa ao "problema") se exerce o jogo da competição imediata e violenta... ou progresso."*¹⁵

Neste caso o Partenon seria a demonstração do êxito dessa seleção alcançada em apenas um século *"Estabelecer uma norma significa esgotar todas as possibilidades práticas razoáveis, deduzir um tipo..."*¹⁶

Apresenta os automóveis de sua época como prova da convergência a qual conduz esta concorrência, uma convergência de formas e de beleza - esclarece - de onde *"nasce o estilo, isto é, essa aquisição unanimemente reconhecida de um estado de perfeição unanimemente sentida"*¹⁷

É preciso destacar nestas afirmações que a idéia de uma "perfeição unânime" está de acordo com a idéia de uma beleza objetiva e universal, obtida, presume-se, mediante a seleção que a prova funcional sobre os objetos aconselha. É claro que enquanto as funções destas máquinas são sempre ativas, ou seja o avião deve voar; as dos edifícios são passivas, ou seja que *devem permitir* que uma ação suceda.

*"Todos os autos tem as mesmas disposições essenciais. Devido à competição incansável... manifestação não só de perfeição e de harmonia, mas também de beleza."*¹⁸

A norma se converte em um tipo e em um estilo caracterizados tanto pela perfeição quanto pela unanimidade. Os termos se deduzem uns dos outros da mesma maneira que se seguem no texto: a seleção leva à perfeição que é uma forma pura que exhibe sua beleza.

2.4 Convergência e divergência

Algumas questões, não completamente explícitas, são as mais potentes desta equação, pois revelam que não apenas se busca uma renovação, mas também é a busca de uma normativa, a possibilidade de uma unanimidade expressiva, isto é:

- a seleção nas máquinas acontece, entendemos, seguindo seu princípio de utilidade e funcionalidade,
- a forma é o resultado de uma equação problema-solução
- a noção de perfeição sugere, sem afirmá-lo, que essa perfeição é uma, e que não há duas perfeições possíveis para um mesmo problema
- a beleza nasce dessa forma funcionalmente necessária, que também será "pura" como conseqüência da seleção.

Apesar da clara comparação com a seleção natural, cujos resultados contrariamente se diversificam em lugar de unificar-se, o exemplo dos carros serve a Le Corbusier como argumento da concorrência crescente de suas formas até chegar a formas-tipo. Algo que logo demonstrou ser apenas circunstancial. Apesar disso, tomam forma certas noções que serão de caráter axiológico para o movimento moderno, como a de uma unanimidade da

forma, e sua "pureza" conseqüente. Assim pureza significa também abstração. Esta noção se reforça na negação da representação. A forma dá continuidade à função, rejeitando um simbolismo convencional, histórico. Esta idéia também de pureza do que é funcional deixa implícita a não-redundância, a utilização do mínimo necessário, que é expresso no aforismo "*menos é mais*". Princípio que também se contradizia com a analogia natural, enquanto os organismos são quase sempre redundantes (dois olhos, dois pulmões, etc.). A unanimidade de soluções para um mesmo problema era também circunstancial, e o desenvolvimento da técnica desde então foi deixando evidente que a concorrência das soluções para um mesmo problema é maior quanto menor for a capacidade técnica. Enquanto a tecnologia é inferior aos desafios que se apresentam, as formas-solução são necessariamente convergentes devido a essa mesma limitação técnica. Entretanto, quando a tecnologia supera folgadoamente o desafio do problema, as formas resultantes se diversificam sem que necessariamente uma seja mais econômica do que as outras.

Assim, enquanto se dispunha apenas de estruturas de compressão exclusiva, a pedra, o arco e a abóbada eram as únicas formas disponíveis perfeitas, sendo possível ver nelas tipos universais e duradouros com mais facilidade. Porém quando foi possível dispor de aço e concreto, estas formas se converteram em simples opções de projeto. A aspiração a formas estáveis e a uma universalidade duradoura esbarrava com o contínuo progresso da técnica.

Podemos sublinhar, com maior ênfase ainda, a contradição que assinalou Banham, pois a época da máquina havia permitido dispor de muitas tecnologias novas para a construção, e isto é o que havia contribuído à extraordinária variedade estilística do final do século XIX, um ecletismo possível por esta superabundância de soluções técnicas.

Contrariamente, Le Corbusier, continua a colocar a seleção tecnológica como razão de uma convergência formal das soluções. Toma como exemplo os automóveis. A grande quantidade de fotografias de silos, carros, navios e aeroplanos em *Vers une architecture* pretende servir de efeito-demonstração, a quantidade está lá como prova.

Como observa Banham, Le Corbusier vê nos automóveis uma composição *elementar* na qual capô, pára-lamas, carroceria, podem ser equiparados a uma composição arquitetônica sustentada sobre figuras geométricas, os volumes "puros": "*A aparente propriedade dos sólidos regulares como símbolos da exatidão mecanicista dependeu, em parte, de uma coincidência histórica que influiu sobre a tecnologia dos veículos e foi, cabal ainda que superficialmente, explorada por Le Corbusier em Vers une architecture*"... "*Quando a prática impôs a necessidade de agrupar os elementos componentes de um veículo em uma envoltura compacta e aerodinâmica, rompeu-se o elo visual entre o estilo internacional e a tecnologia*"¹⁹

2.4.11 Ilustração de "*Vers une Architecture*", comparando automóvel e arquitetura



Tanto Banham quanto Colquhoun manifestam a ambigüidade e o contra-senso presentes nos argumentos com que Le Corbusier fala da beleza do engenheiro e da beleza do arquiteto, do útil e a da emoção. Sua convergência seria alcançada em um novo classicismo que reuniria a utilidade, que já era bem servida pela engenharia, com a emoção, que em sua opinião a arquitetura da época era incapaz de produzir.²⁰

A diferença entre as duas belezas se encontraria nos graus de intencionalidade, tachando os engenheiros pelo menos de ingênuos: *"O engenheiro, perseguindo a rota do conhecimento, simplesmente nos mostra o caminho da verdade, enquanto o arquiteto a faz palpável."*²¹

Fica assim exposta para Colquhoun a missão que se imporia a arquitetura moderna: *"dar conteúdo simbólico à era da máquina"*. Tornar *"palpável"* essa *"verdade"*. A arquitetura tem assim uma missão docente e simbólica e Le Corbusier acredita encontrar nas formas geométricas regulares sua melhor expressão.

Entretanto, há outros problemas que estabelecia esta idéia de uma beleza universal e perene. Visto que a técnica havia demonstrado já que o espírito do progresso das máquinas era o de uma mudança contínua. Onde estaria o fundamento possível de uma beleza estável se as máquinas, regidas pela utilidade, não podiam conservar suas formas no tempo?

"Os resultados da engenharia são provisórios enquanto os da obra de arte tem um valor perene" diz Le Corbusier em *"Urbanisme"*²². A idéia de competição das formas é o sustento racional encontrado para respaldar a idéia de sua pureza essencial e duradoura. Colquhoun explora as fontes da contradição entre utilitarismo e idealismo presentes no Le Corbusier desses anos:

*"A teoria da arquitetura proposta nos artigos de "L'Esprit Nouveau" em princípios da década de 20 era, de fato, um intento de fundir dois pontos de vista contraditórios, um dos quais arrancava da tradição do pensamento clássico do século dezessete e o outro do historicismo idealista alemão. Conforme o primeiro, o valor arquitetônico reside em princípios eternos e leis naturais... Conforme o segundo, o valor arquitetônico é relativo, enquanto depende de sua posição na história e não depende de nenhum princípio que possa estabelecer-se a priori. Neste caso, a tecnologia deve aparecer como uma das partes essenciais da arquitetura..."*²³

A noção de formas "puras" e "perfeitas" provém da necessidade de uma ordem que não dependa das circunstâncias. Por outro lado, dependem também da necessidade de uma autoridade disciplinar que parecia necessário reconstruir. Se não existisse uma beleza objetiva, para que seriam necessários os arquitetos? E se essa beleza pudesse ser alcançada apenas seguindo os caminhos da utilidade e do cálculo, então a engenharia poderia substituir completamente a arquitetura.

Diz Colquhoun em *"Arquitetura e engenharia: Le Corbusier e o paradoxo da razão"*: *"... contudo é fácil ver porque se chamou Le Corbusier de*

positivista: ele se aferrava tenazmente às soluções finais, como se estivesse afirmando uma relação direta ... entre forma e função"

... "É importante ver que a arquitetura de Le Corbusier, tanto em suas virtudes como em seus defeitos provem de sua filosofia dualista. Contudo, ele nunca reconciliou satisfatoriamente sua busca dos valores humanos intemporais da arquitetura com sua crença de que a tecnologia moderna e as estruturas do capitalismo moderno proporcionavam os meios pelos quais se podiam restabelecer os referidos valores de uma nova forma."²⁴

Ao longo de "*Vers une architecture*" Le Corbusier mantém uma ambigüidade entre o que poderíamos chamar sua teoria evolucionista, apoiada na beleza da máquina - a do engenheiro; e a pretensão de uma beleza perdurável que persegue como arquiteto. E possível dispor em coluna todos os termos que se relacionam com o engenheiro à esquerda e os que se relacionam com o arquiteto à direita, deixando no meio um espaço para os termos que surgem do discurso que as vincula:

engenheiro		arquiteto
razão	pureza	paixão
utilidade	claro	beleza
máquina	nu	perene
seleção	essencial	
perfeição	precisão	
unanimidade		
norma		
beleza		
variável		

Enquanto na coluna do engenheiro visar à utilidade é a razão pela qual se alcança a perfeição, e esta se manifesta na simplicidade e abstração da forma, que se torna manifesta na norma e na beleza; na do arquiteto a paixão é o único guia para alcançar a beleza. Por isso, esta fica sem um fundamento possível exceto ela mesma. Porém uma combinação destas condições podia produzir uma estética nova. Como diz Colquhoun "*...por primeira vez a tecnologia e a arquitetura, a realidade e sua representação, se podiam ver como convergentes. A tecnologia, liberada do domínio da matéria em seu estado natural... se aproximava do estado de imaterialidade... A arquitetura, como arte, já não tinha a tarefa de criar significado por meio de signos aderidos à superfície dos edifícios... Igual que em uma poiesis, donde as palavras são iguais a os significados que representavam, a arquitetura já não teria necessidade de signos convencionais e arbitrários, ela se converteria em seu próprio signo.*"²⁵

Entretanto, enquanto a coluna do engenheiro mostra uma concatenação de causas e procedimentos, a do arquiteto não. Entre elas se encontram as

qualidades que compartilhariam os produtos da nova época, desta fusão de técnica e arte; porém procedem mais precisamente da coluna do engenheiro e de suas operações: pureza, singeleza, precisão. Em boa medida a tentativa de *Vers une Architecture* é fundir técnica e arte. O meio para isso parece consistir em conseguir passar, de alguma maneira, estas qualidades da coluna do meio para a coluna do arquiteto.

A necessidade de legitimação da beleza arquitetônica impulsiona a concebê-la como duradoura e permanente. Em outras palavras, era inverossímil uma autoridade disciplinar que não se fundamentasse em uma regra permanente e única. O "espírito da época" provia o álibi para uma universalidade, um novo classicismo.

Nisto Le Corbusier é claro, os estilos em sua variedade são uma falsidade. A arquitetura deverá encontrar um único estilo verdadeiro, o de seu tempo, o espírito de sua época. Desqualifica os estilos múltiplos: "*Os estilos*"... *Intervém como o grande aporte do arquiteto na decoração das fachadas e dos salões, são as degenerações dos estilos, o entulho do tempo velho*"²⁶. Vê os estilos como falsificações, simulações aplicadas aos edifícios. Ainda que por um lado Le Corbusier se esforce por diferenciar as missões do engenheiro e do arquiteto, por outro lado, todo o argumento sugere a apropriação dos métodos do engenheiro. Esta contradição flutua acima da necessidade de encontrar uma objetividade e, portanto, métodos claros e transmissíveis, porque se não fosse assim, toda a autoridade disciplinar residiria exclusivamente na tradição, não em uma "verdade", mas em uma respeitabilidade que estava sendo questionada. A tentativa de Le Corbusier consiste, precisamente, em estabelecer essa legitimação no procedimento do arquiteto, orientado pela utilidade e a efetividade, cuja aplicação reiterada e conseqüente produziria um estilo "*verdadeiro*", uma norma, um estilo novo, porém nem falso nem fingido, mas definitivo e objetivo, um espírito da época maquinista. Como diz explicitamente o título do livro: *Vers une architecture*, ou seja, não há ainda - então - uma arquitetura verdadeira. Aquele Le Corbusier estava preocupado com a *unanimidade*, a relação entre solução "única" e universalidade. A possibilidade de muitas soluções, múltiplas normas válidas, não era funcional para uma autoridade disciplinar cujo crédito só parecia possível reconstruir sobre uma normativa, um consenso disciplinar sobre a qualidade do que foi produzido. Neste sentido, a crença de que tal beleza deveria existir estaria relacionada com a respeitabilidade e a sobrevivência da arquitetura como disciplina. Foi na apreciação estética da máquina - ou seja "tornar palpável" a beleza de seu funcionamento, que a arquitetura moderna teve êxito efetivamente, e com isso conseguiu um prestígio disciplinar que tardou muitas décadas em voltar de declinar.

2.5 Enfraquecimento dos fundamentos

A enfraquecimento dos fundamentos que podemos chamar de "clássicos", seguindo Peter Eisenman, acontece de forma gradual e irregular.

Enquanto uma parte da comunidade profissional e artística persiste em reafirmar crenças que para outros são velhas, a outra já não acredita mais nem nas que as sucederam. O resultado é uma incerteza geral sobre as fontes de validação e verdade, um desacordo manifesto nos fundamentos e procedimentos disciplinares, que a profissão não se preocupa com ocultar. Em seu artigo de 1984 "*O fim do clássico*"²⁷, Peter Eisenman traça uma descrição aguda da extinção dos fundamentos tradicionais da arquitetura. Chama de "classicismo" todo um extenso período de 500 anos no qual predominou a crença e a confiança em fundamentos mutáveis, que sempre, porém, pretendiam uma objetividade e, portanto, uma universalidade que permitia confiar na validade de uma normativa. Possivelmente essa ansiedade por contar com uma normativa compartilhada, é a que mais condiciona ainda a análise fria destas questões pela disciplina.

Eisenman sustenta que, apesar da sucessão aparente de visões e de estilos desde o Renascimento até o final do século XX, atravessando o que é percebido habitualmente como uma quebra entre o *beaux-arts* e o modernismo; dominaram as mesmas três *ficções*: a ficção da representação, a ficção da razão e a ficção da história.

A ficção da representação acompanhava a crença em uma verdade objetiva, sobrevivente na antiguidade, ou seja em um passado tão mítico quanto real. Os edifícios do Renascimento, afirma, eram simulacros, representações de representações, ou seja feitos à imagem de edifícios que já em seu momento eram representações de uma ordem natural. Com o relativismo histórico do final do século XVII começou a busca de uma certeza afirmada nas origens e nos objetivos. Com a arquitetura moderna o fundamento se traslada a uma utilidade, "*a arquitetura existia só para dar forma à função*" (...) "*a arquitetura moderna intentou despojar-se dos adornos exteriores... o resultado deste processo de redução foi chamado abstração*"²⁸, porém Eisenman vê ali também uma idéia de representação, "...os objetivos funcionais simplesmente substituíram as ordens..." e o funcionalismo acabou sendo uma "*simulação da eficiência*". A atitude pós-moderna reveste os edifícios com signos, como postulou Robert Venturi para seus "*abrigo decorados*", porém esses signos, argumenta Eisenman, "*já estão mortos*", (colunas, *frontis*, etc.), por isso já não se pode mais tratar de uma representação, mas de uma simulação, onde "*desaparece a distinção entre representação e realidade*".

A segunda ficção a qual se refere é a da razão: "*uma simulação da verdade através da mensagem da ciência*" (...) "*Seu apogeu foi o Iluminismo*". A razão das coisas residia na possibilidade de enunciar uma explicação em termos de causa e efeito, na possibilidade de relacionar-se com uma causa e um efeito final.

"No Renascimento, com a perda de um universo de valores evidentes, as origens se buscavam em fontes divinas ou naturais, o que implicava uma geometria que ia do cosmológico ao antropomórfico." Portanto "*a composição não era um processo de transformação neutro ou de final aberto, mas, antes, a*

estratégia para chegar a um objetivo pré-determinado; era o mecanismo pelo qual a idéia de ordem, representada nas ordens, se transformava em uma forma específica."

O Iluminismo substituiu a fé no que é divino pela fé na razão. "Durand personifica esse momento... as ordens formais passam a ser formas-tipos..." que mais tarde passaram a ser substituídas "pela função e pela técnica". Eisenman destaca que foi a partir de Durand que "se pensou que a razão dedutiva que se empregava na ciência, matemáticas e tecnologia, era capaz de produzir um objeto arquitetônico verdadeiro, (p. ex. significante)"²⁹

Porém a ficção da racionalidade exigia "representar a racionalidade". Então sobrevém o começo de um processo de auto-reflexão, de um novo exame da razão pela própria razão "... neste ponto da evolução da consciência ... a razão se voltou sobre si mesma e assim começou, por tanto, o processo de sua destruição. Questionando sua própria situação e modo de conhecimentos, a razão demonstrou ser uma ficção. Os processos de conhecimento - medição, demonstração lógica, causalidade- acabaram em uma série de argumentos sobrecarregados de valor que não eram mais que modos efetivos de persuasão."³⁰

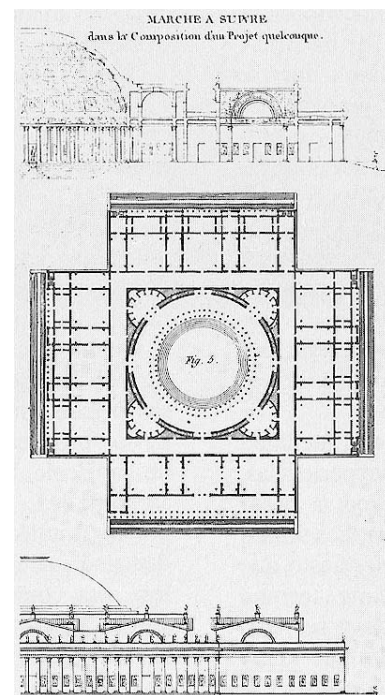
A terceira ficção a qual se refere é a ficção da história, a simulação do intemporal. A consciência da história depois do Renascimento, afirma, conduz à perda da intemporalidade clássica. Com a idéia de um tempo dialético, o "Zeitgeist" aspira a recuperar uma intemporalidade: "...o 'espírito da época' mantinha a existência de uma relação a priori entre a história e todas as manifestações em um momento dado. Só era necessário identificar o espírito governante para saber que estilo arquitetônico era o propriamente expressivo."

"O fato de considerar-se a si mesmo como substituto dos valores da arquitetura precedente, fez que o Movimento Moderno substituísse uma idéia universal de relevância por uma idéia universal de história, a análise do programa pela análise da história. O Movimento Moderno presumia ser uma forma de intervenção coletiva e livre de valores..."³¹

Os arquitetos modernos insistiam na necessidade de sustentar uma proposição contraditória: a universalidade e temporalidade simultâneas da arquitetura moderna. Concebiam sua missão como a de representar o zeitgeist de seu tempo, porém ao mesmo tempo sentiam a necessidade de que tivesse um valor normativo, que fosse universal. "Estavam ideologicamente aprisionados pela ilusão que significava crer na eternidade de seu próprio tempo." (...) "a representação do Zeitgeist implica sempre uma simulação. Esse é o uso clássico da réplica de um tempo passado para invocar o atemporal como expressão de seu próprio tempo."

"Assim a história já não é uma fonte objetiva de verdade, as origens e os fins perdem uma vez mais sua universalidade ... e como a história, se convertem em ficções."³²

Para superar esta limitação Eisenman sugere o que, ao mesmo tempo, é a refutação de tal pretensão, assinalando a "inevitabilidade" de ser expressão de seu próprio tempo, o que replica o dilema exposto por Borges com respeito



2.5.1 Notas do curso de Durand (1760-1834)

à identidade: *"ou bem ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou é uma afetação, uma máscara"*³³. Como a identidade, o espírito dos tempos seria algo inevitável. Todo esforço em conseguir representá-lo, não poderia evitar a simulação.

Eisenman explica que *"a ficção se converte em simulação quando não reconhece sua condição de ficção"...* *"Quando as colunas substituem as árvores e as janelas parecem escotilhas de barco, os elementos de arquitetura se convertem em figuras representativas que levam excessiva carga de significado (...)* *A figura arquitetônica sempre alude - aspira à representação de- algum outro objeto, já seja arquitetônico, antropomórfico, natural ou tecnológico."*³⁴ Os fundamentos, questiona, sempre são externos, estão fora da arquitetura.

O que fica implicitamente exposto por Eisenman é a substituição de um fundamento por outro, porém estes sempre permanecem externos à arquitetura. *"Tanto se a referência era um ordem divino ou natural, como no século XV, ou uma técnica racional e uma função tipológica, como no pós-Iluminismo, tudo se resumia... na idéia de que o valor da arquitetura nasce em uma fonte alheia à ela."*³⁵

É importante aqui notar um aspecto no qual Eisenman não se detém. E devemos diferenciar entre fundamento e forma, pois o fundamento, a razão ideal invocada, estava no que é divino, em uma ordem natural, na razão ou na função e, portanto, estava fora da própria disciplina. Porém, não ocorre o mesmo com as formas, que pertenciam a uma tradição construtiva, a um conhecimento próprio da arquitetura, embora lhe designassem razões que a excediam. As árvores já tinham sido convertidas em colunas na arquitetura etrusca de madeira, já então pertenciam a uma cultura arquitetônica que podia esquecer a origem.

Se no modernismo há um aspecto de rompimento neste ponto é que a intenção de representar a era da máquina implicava não apenas na busca de uma abstração dos antigos elementos, coluna, pódio, etc., mas também uma apropriação de elementos alheios, próprios da tradição mecânica. Cabe lembrar que as máquinas de assédio militar, até o Renascimento pertenciam à área de incumbência de quem recebia o nome de *engenheiro*. Já não se tratava apenas de abstração dos elementos arquitetônicos, mas de uma importação de formas alheias, locomotivas, transatlânticos, automóveis, silos, guas, destilarias, as máquinas e suas formas derivadas da tradição disciplinar da engenharia e a mecânica.

Quando Eisenman nota que *"... os modernos... acreditavam que estavam substituindo o campo da figuração referencial pelo da 'objetividade' não-referencial. Mas em realidade suas formas 'objetivas' nunca se afastaram da tradição clássica."* (...) *"Assim, as casas de Le Corbusier que parecem barcos ou aeroplanos modernos, têm a mesma atitude referencial quanto à representação que um edifício renascentista..."*³⁶ faz com que vejamos a persistência do modo referencial, mas também podemos sublinhar a mudança de uma referência arquitetônica para uma mecânica. Não é difícil observar

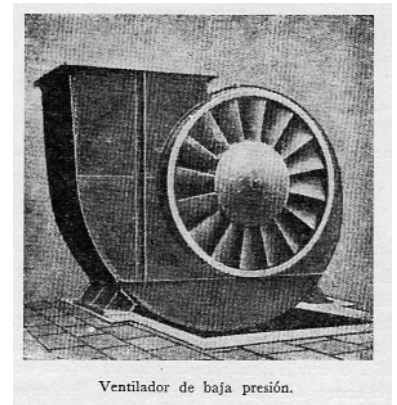
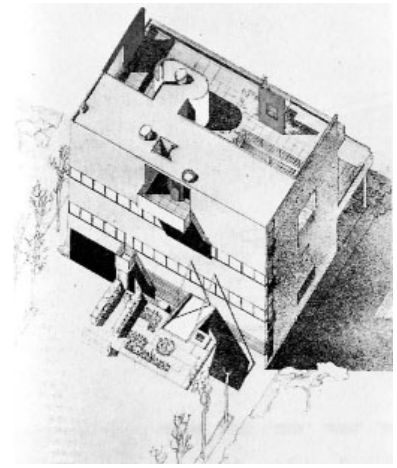
que isto é vinculado a uma acentuação do funcionalismo, pois nas máquinas emergem mais evidentemente umas funções que têm duas características claramente diferentes das da arquitetura: são precisas, desde que a máquina tenha um propósito definido; e são ativas, desde que as máquinas realizem uma ação, com a diferença dos edifícios, onde a função é difusa e passiva, pois só devem permiti-a (exceto, é claro, o simples abrigo). Por esta razão o compromisso entre forma e função é sempre mais intenso no caso das máquinas.

Nesta mudança, a representação da máquina vem introduzir na disciplina uma referência externa que é também formal. Não são já formas imitadas de uma arquitetura passada, ou a abstração delas, mas se imitam as de artefatos eminentemente diferentes. Não é já a validação de algo externo mas ideal, mas de formas concretas que provêm de outro campo disciplinar, o da engenharia. Isto implica também uma sublimação do *artificial*. Uma exaltação da função na forma ativa e no propósito preciso da máquina, que não é o resultado da acumulação cultural, ou seja de uma tradição, mas de um plano e um fim claramente estabelecidos. O propósito da máquina é evidente, enquanto o da arquitetura nunca o conseguiu, como nos lembrou Rossi sublinhando sua *"indiferença à função"*.³⁷ É possível anotar estas diferenças sutis, mas decisivas, entre artificial e cultural; enquanto o primeiro está relacionado com um plano e, portanto com o futuro, o segundo com uma história, a uma tradição e, portanto, ao passado.

Este é o precedente, o prelúdio de uma perda de especificidade ainda maior, pois a engenharia e a máquina ainda são campos contíguos à tradição disciplinar da construção. A sociologia, a comunicação e a publicidade irromperão de outros lados menos próximos. De modo que a exaltação das condições comunicacionais do edifício invoca um fundamento externo que é também funcional, porém com respeito a processos sociais inscritos na consolidação do consumo e a crescente importância da publicidade. Com o qual a arquitetura age de preferência defensivamente, tentando apropriar-se de novo de um aspecto simbólico dos edifícios que, de todos modos, está caindo nas mãos da publicidade, da comunicação, da economia. Ainda que Venturi seja a figura central deste movimento, é mais o mensageiro do que o promotor, quem revela o que já aconteceu e expõe uma mudança tanto inevitável quanto iminente, o predomínio de um novo modo de produção.

Se a representação - cartaz - pode desprender-se do edifício - fachada, isto significa simultaneamente resolver toda a carga poética e simbólica da arquitetura em uma superfície que Venturi propõe como independente, mas que já vinha comportando-se crescentemente desse modo. O *"abrigo decorado"*, fica enunciado como um edifício genérico, sem caráter nem relevância expressiva da própria construção. Declara-se a independência entre significado e construção.

Há uma certa ingenuidade na pretensão de que a arquitetura poderia manter, como profissão, um domínio sobre a especificação dessa superfície. Os projetos do próprio Venturi que estetizam o letreiro do Basco Showroom



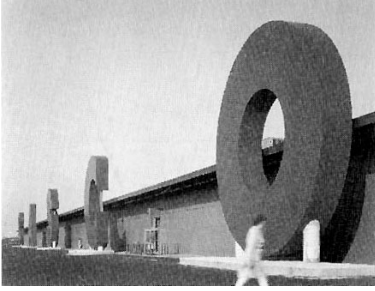
2.5.15 Villa Stein em Garches, Le Corbusier, 1927

2.5.20 As máquinas, com suas formas ordenadas para um fim preciso foram apresentadas como modelo para a arquitetura, como mostram as ilustrações de *"Hacia una arquitectura"*

2.5.22 *"Recomendación para un monumento"*, descrição irônica do telheiro decorado, onde comunicação e construção são resolvidas independentemente

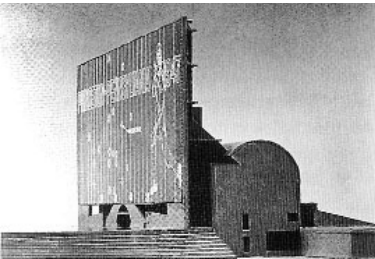


2 - Antecedentes



2.5.24 Basco Showroom, Philadelphia, 1976

2.5.26 Venturi e Rauch, projeto para o concurso para o *Football Hall of Fame*, 1967



2.5.27 Venturi Scott Brown Ass., "*Children's Museum*", Houston, Texas, 1992



(Filadélfia, 1976) ou dos supermercados Best (Pensilvânia, 1978)³⁸ são pouco menos do que um convite às disciplinas da comunicação a tomar controle dos aspectos simbólicos da construção. Neste sentido a obra de Venturi (com Izenour e Scott Brown) mostra duas tendências: esta primeira que recorre a formas externas à arquitetura, cujo extremo é a proposição de fachadas eletrônicas, mutáveis, como havia sido a proposta para o National College Football Hall of Fame (New Jersey, 1969), ou a última versão do Whitehall Ferry Terminal (Nova Iorque, 1996)³⁹ e; em segundo termo, a proposição de referências diretas a uma arquitetura passada, como as crianças- cariátides e a frente caricaturada do templo grego do Children's Museum, (Houston, Texas, 1989-1992) os tratamentos com mármore que referenciam frontispícios, as colunas figuradas, ou o rico emparelhamento de tijolos coloridos, como no McDonald Medical Research (UCLA, Califórnia, 1991).⁴⁰

Como Venturi e Scott Brown dizem, são modernos nesta pretensão, porque é um modo de funcionalismo⁴¹; já que o edifício é principalmente portador de mensagens, então este pode ser tratado como um artefato da comunicação, no qual a construção e as questões tradicionais de composição ficam subordinadas. Neste sentido, não é difícil para Eisenman inscrevê-los no que é "clássico", uma posição em que a arquitetura é o "efeito" de uma necessidade externa, programática.

À análise lúcida da história não segue necessariamente uma solução igualmente convincente para os enigmas que este apresenta. O meio de saída que Eisenman propõe é uma arquitetura auto-referenciada, fundada em uma imanência "*arbitrária*", uma linguagem sem um sentido externo a ela, uma arquitetura sem origem nem fins, uma ficção que não presume de não ser como tal. Desta forma propõe encontrar uma autonomia da arquitetura. "*Enquanto a arquitetura seja, principalmente um mecanismo destinado a ser usado e dar abrigo -enquanto tenha sua origem em funções programáticas-será sempre efeito.*"⁴²

O que o leva a propor uma arquitetura "*arbitraria e intencionalmente fictícia*". "*O fim do clássico implica também o fim do mito do fim como efeito, sobrecarregado de valor, do progresso ou da direção que tem a história*"⁴³

Aqui não interessa tanto discutir a solução de Eisenman quanto à precisão de seu diagnóstico, pois a liberação de fins é também a liberação de "*uma visão do mundo orientada para um objetivo final*" que concorda com a figura do arquiteto moderno como profeta, como revelador de uma evidência oculta, de uma descoberta iminente e inevitável ao mesmo tempo, a *Cidade do Futuro*, a *Ville Radieuse*, a *Arquitetura*.

A origem como princípio e como causa aporta um fundamento que se desenvolve no século XIX desde "*A Origem das Espécies*"⁴⁴ ou a "*Origem da Família, a Propriedade e o Estado*"⁴⁵, porém que se completa na visão de um fim da história. Uma escatologia científica que dirige os acontecimentos a um fim. Como na religião, trata-se de uma direção necessária, que se vê simultaneamente como inevitável e desejável, embora para nossa sensibilidade contemporânea, seja difícil imaginar qual é o sentido de desejar

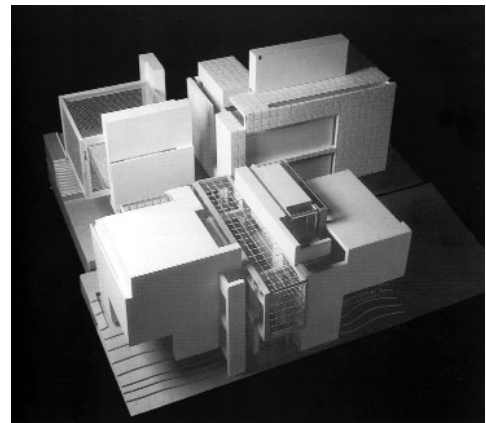
o que de qualquer maneira é inevitável. Esta mudança de percepção é assinalada pela desilusão a qual se refere Baudrillard⁴⁶, o que dá lugar a uma nova geração de literatura científica sobre "o fim da arte", "o fim da história", ou "o fim do social"⁴⁷. Estes estão assinados pela mesma visão que os precede, são o fim de uma era, mais que o começo de outra, a desilusão a respeito das *grandes narrativas* modernas.⁴⁸

O fim aparecia como o encerramento de uma causalidade que vinha, como final e como efeito, dos mitos da origem das religiões antigas e se prolongava nas dos fins das religiões políticas modernas. A história aparecia impelida por um agente: o da salvação, a revolução ou o progresso. Reconhecer o fim do fim, como propõe Eisenman, é confiar a direção dos acontecimentos a um final aberto, é reconhecer a incerteza insuportável de um futuro sem final preestabelecido. O fruto da desilusão é a consciência dolorosa da possibilidade, já não inimaginável, de um fim sem redenção⁴⁹, não como consequência nem justificação, mas como simples extinção.

"Se pensava que os objetos estavam imbuídos de valor porque sua relação com uma origem significativa, evidente por si mesma, podia, de algum modo, transcender o presente, dirigindo-se a um futuro atemporal, para uma utopia". Eisenman distingue entre uma tática que mantém um fim aberto e uma estratégia orientada a uma meta ou objetivo estabelecido previamente. A proposição de Eisenman de uma arquitetura auto-referenciada e autônoma não precisa ser aceita para dar valor a alguns dos caminhos que propõe: uma aproximação por meio de táticas permitiria evitar a necessidade de um juízo prévio sobre o fim. Uma arquitetura como 'escritura' na qual *"o que está sendo 'escrito' não é o objeto em si mesmo -sua massa e volume- mas o ato de dar forma àquela matéria, àquela massa."* Isto dá importância à "pegada" desse processo.

"Uma pegada não é uma simulação da realidade... não simula o real, representa e registra a ação inerente a uma realidade anterior, que tem um valor nem mais nem menos real que a pegada mesma."

Ainda que a preocupação de Eisenman esteja orientada para construir uma autonomia da arquitetura na forma de um texto, uma narração arbitrária, contém ao mesmo tempo outro aspecto de interesse: a necessidade de neutralizar a simulação, de recuperar a possibilidade de uma autenticidade para a expressão da arquitetura, e com isso, uma singularidade de caráter para o objeto arquitetônico, que já não pode ser expressão de uma verdade universal, de algo externo a ele, porém pode manter uma relação transparente com sua própria fabricação. Não pode aspirar ao que é verdadeiro- no sentido daquilo em que há verdade, mas poderia aspirar ao que é autêntico- no sentido daquilo em que não há simulação.



2.5.28 Peter Eisenman, House X, Bloomfield Hills, Michigan, 1975

2.6 Abstração e despojamento

A abstração é exposta como um meio para a busca de uma expressão, um sentido novo conforme a *era da máquina*. Se os estilos do século XIX careciam de legitimidade por serem uma mera imitação do passado, talvez até um passado glorioso mas alheio, a maneira de imprimir uma legitimidade à arquitetura haveria sido ajustando-a à necessidade do presente, eliminando tudo aquilo que fosse visto como desnecessário.

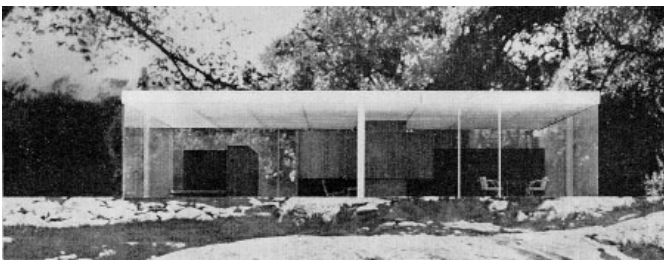
"...em seu esforço por distanciar-se da tradição representacional anterior, a arquitetura moderna tentou despojar-se dos adornos exteriores do estilo 'clássico'. O resultado deste processo foi chamado abstração.... Se pensava que mediante tal processo de redução, uma forma encarnava sua função mais 'honestamente'." diz Eisenman.⁵⁰

Uma "honestidade" ou "sinceridade" que afastava a arquitetura da falsidade e, portanto, aproximá-la-ia da verdade. Trata-se de um processo de despojamento. Tirar da superfície dos edifícios, sobrecarregada de decoração, as referências a essas arquiteturas do passado. Uma forma de abstração que adquire sua força poética e expressiva de uma ausência. Porém o despojamento, como a nudez, produz seu efeito visual pelo contraste com a roupagem que já não está. Neste sentido as colunas sem capitéis nem bases, os muros lisos, as pilastras reduzidas a pregas da alvenaria, produziam um efeito estético pela ausência de uma decoração que ainda estava presente na memória, e mais tangivelmente, nos edifícios que permaneciam em pé em todas as cidades, ou nos que, ao mesmo tempo, continuavam sendo construído durante a primeira parte do século XX.

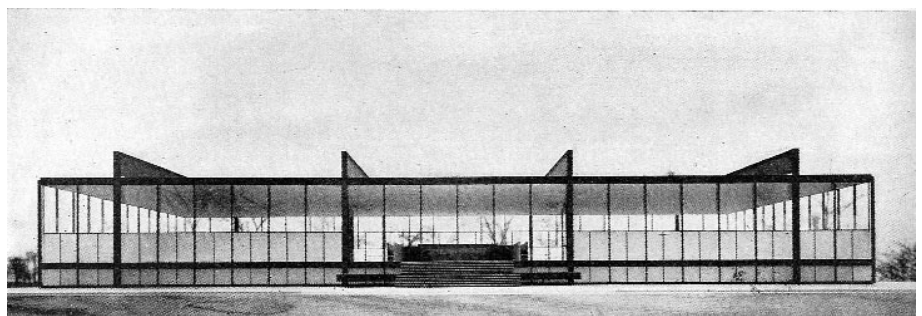
A idéia de função, de sentido estrito do que é útil, aparecia expressa por este contraste com o que não está. O despojamento do inútil conseguia manifestar como útil aquilo que permanecia. O efeito poético e a representação virtual da necessidade, residiam tanto no que estava quanto no que não estava, porque este efeito estético subsiste enquanto subsiste a memória do que está ausente.

A repetição e o hábito às estruturas elementares produziram a diluição gradual dessa memória em um contexto novo no qual o que estava ausente já não era esperado e, portanto, sua ausência também não era eficiente esteticamente. Tafuri e Dal Co haviam se detido na relação entre o classicismo

2.6.3 "Fifty by Fifty House" Maqueta do Projeto, 1951



2.6.5 Crown Hall, Chicago, Mies van der Rohe, 1956, modelo



miesiano e sua vontade de esvaziar a obra de ruído, de estabelecer uma ordem sobre o caos. Ordem que é dada por uma ausência, pela eliminação do que não era indispensável.⁵¹

À medida que esse processo avança é necessária uma maior redução. Mies levou este esvaziamento a um extremo. Isto pode ser ratificado pela evolução de suas casas de cristal, até culminar na proposta de 50 x 50, onde as colunas se reduzem a um mínimo de quatro que estão eqüidistantes das esquinas. Já a obra não podia esvaziar-se muito mais.

Como processo incremental, o despojamento como meio para criar significado - a utilidade - alentaria a eliminação de todos os elementos da arquitetura anterior até chegar ao momento no qual não haveria nada mais de que se despojar. A intensificação contínua da abstração avançou na eliminação do que era "desnecessário", sem que pudesse estabelecer-se em que momento começou a exigir também a desapareição do que era necessário.

Ironicamente, a ficção do que era necessário, alentou sua própria desapareição, porque o esquecimento do que estava ausente continuou enfraquecendo a eficiência poética do despojamento até o ponto em que o despojamento do que era desnecessário já não era suficiente. Começou assim, imperceptivelmente, a representação do que é necessário, a representação da eficiência. Então, foi preciso eliminar também o que era útil, para progredir em um despojamento que terminaria nas formas regulares de maior singeleza possível, fazendo com que singeleza e necessidade fossem vistas com equivalentes. Como argumenta Eisenman, a simulação do que é útil é o final fatal desse processo. A simplicidade se converte em certificado de utilidade. O que é simples e o que é "puro" é associado ao que é útil, e às formas elementares e geométricas a uma nova natureza do real. A representação da eficiência *"era também um intento de representar a realidade mesma... os objetivos funcionais simplesmente substituíram as ordens da composição clássica" (...)* *"O funcionalismo resultou ser uma conclusão estilística mais, baseada esta vez em um positivismo técnico e científico, uma simulação da eficiência"*⁵²

A nova ficção da utilidade, que emerge no minimalismo, é a ficção do que é desnecessário. Ou seja, a ficção de que beirais, cornijas, dintéis, esgotos, desníveis ou espessuras são desnecessários, quando na verdade essas "irregularidades" são necessárias para controlar a insolação, tomar conta da dilatação ou conduzir as águas. A habilidade de projeto, nesse caso, consiste não só em evitar o que é desnecessário, quanto em evitar o que é necessário. A partir de certo grau de despojamento, a simplificação da forma empurra a simulação do que é necessário e a dissimulação do que é necessário.

"Disimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir o que não se tem. Um remete a uma presença, o outro a uma ausência", diz Baudrillard.⁵³

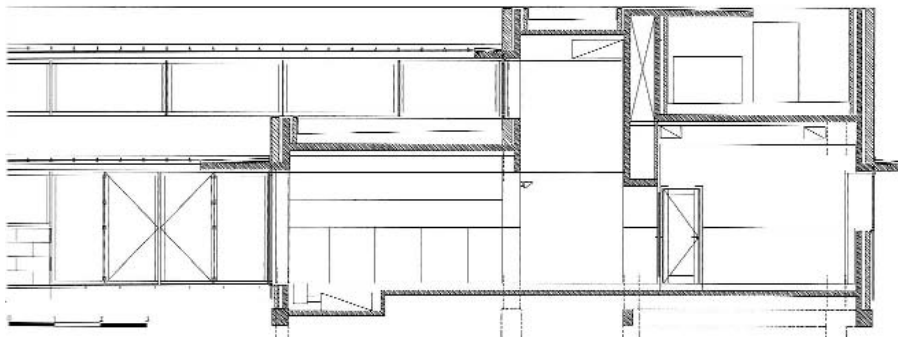
A simulação do que é necessário reveste de aparente utilidade recursos que são exclusivamente expressivos. No oposto complementar, é simulado que são desnecessários elementos indispensáveis e recursos construtivos que o mínimo senso comum não pode negar: cortinas, gelosias, portas, divisórias.

Este é o caso da insistência de Mies na conveniência de um espaço só unificado para as múltiplas atividades do Crown Hall, edifício de planta livre que aloja a faculdade de Arquitetura do IIT. *"O edifício consiste essencialmente em um grande ambiente único, sem colunas..... É a primeira escola de uma só aula. Mies van der Rohe sustenta que um espaço grande permite ditar classes em distintos lugares do mesmo local sem moléstias, e que a luz e o ar neutralizam a falta de divisão acústica e visual"*, diz Philip Johnson em 1959.⁵⁴ Adota uma atitude semelhante a respeito das cortinas e, segundo a descrição de Tom Wolfe, *"Mies haveria preferido que as grandes janelas de painéis de vidro não tivessem nenhuma cortina. A menos que toda as pessoas dentro do edifício pudessem ser obrigadas a tê-las das mesmas cores (brancas ou bege, naturalmente) e a levantá-las ou baixá-las e fechá-las no mesmo momento e à mesma altura, estragariam sempre a pureza do desenho exterior. No edifício Seagram, Mies chegou tão perto, como é humanamente possível, de conseguir esse ideal. Os inquilinos podiam ter só cortinas brancas, e apenas havia três posições nas quais podiam ser colocadas: abertas, fechadas, e no meio."*⁵⁵ A representação da racionalidade encontra sua figura na simplicidade geométrica das formas ideais, na homogeneidade dos materiais, na regularidade dos elementos e na continuidade dos espaços.

O edifício recente de Álvaro Siza para a Prefeitura de Rosario⁵⁶ expõe esta relação entre o que está ausente e a singeleza das formas. Sua complexidade construtiva pouco visível questiona o lugar-comum que equipara simplicidade e racionalidade. Olhando de fora notamos que os muros que pesam sobre as *fenêtres en longueur*, dando sua proporção e massa visual ao edifício, são vigas gigantescas inversas. Na frente, em direção à rua há uma viga muito longa - mais de 40 metros - que permite uma aparência de janela de ponta a ponta, não deve sua altura a grande luz que salva, mas porque serve à proporção geral do edifício, pois do interior advertimos que as colunas se afastam apenas do plano de fachada e a janela é interrompida pelos tabiques que separam os cômodos interiores. Há ali uma simulação da necessidade, na qual a altura da viga serve à vista, porém, se justifica a si mesma por sua ambígua condição estrutural. As vigas forçadamente altas deixam de fora a economia estrutural em favor de uma vontade expressiva. Nas galerias interiores, lugar de espera do público, as colunas, que parecem chegar a um telhado sem vigas, chegam na verdade a um teto armado, liso que, ao prolongar-se em beirais exteriores, aparenta ser a própria estrutura, porém esconde um vão necessário, não só para as instalações embutidas, mas também para ocultar as vigas transversais. A ausência é mais eloqüente do que a presença, e evitar desníveis, juntas, goteira, dintéis, esgotos e até os artefatos de iluminação é um esforço necessário para sublinhar a simplicidade dos espaços. Há uma subordinação das questões práticas do uso e da construção a esta questão que não é racional no sentido econômico, construtivo ou técnico, mas estético. Neste sentido, Siza evita a armadilha constituída pela concorrência das noções de *"sinceridade construtiva"* e de *"menos é mais"*. A primeira exige uma *"honestidade dos materiais"*, ou seja que haja uma

2.6.6 e 2.6.7 Álvaro Siza, Centro Municipal Distrito Sul, Rosário, Argentina, 1998-2001
Janela de ponta a ponta do exterior e do interior, mostrando as divisões das peças





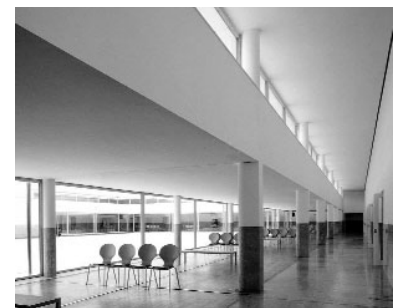
2.6.10 Seção da galeria onde vemos a espessura variável dos telhados e dos muros

correspondência unívoca entre aparência e construção; quando à primeira se sobrepõe a segunda, é exigida aos materiais uma performance impossível, que acaba em goteiras, um mau desempenho térmico, e em efeitos inevitáveis da dilatação. Em compensação Siza aplica mais complexidade ao que não se vê para conseguir simplicidade no que é visível, dando uma espessura complexa a envolvente de muros e telhados e imaginando soluções técnicas difíceis para tornar invisíveis esgotos, grades de ar condicionado e artefatos de iluminação. Ironicamente, fazendo com que *"mais seja menos"*, ou seja, que mais recursos e complexidade construtiva resultem em uma forma de simplicidade intensificada.

2.7 Esvaziamento crítico

O cubismo, diz Banham⁵⁷, está na origem da arquitetura moderna, porém a arquitetura goza de uma estabilidade e uma inércia dadas pela própria difusão e custo da construção, como também pelo aspecto prático de sua missão. Isto explica a relativa estabilidade da arquitetura e sua lentidão para alcançar o mesmo ponto de difusão que rapidamente alcança a pintura, pelo menos nos círculos da elite da vanguarda. Tensa por sua assimilação à vida prática, a alta arquitetura, ou "arquitetura de proposição", por seu caráter eminentemente enunciativo, deve conviver com uma "arquitetura de produção", que na prática se ocupa da maior parte da construção, e influenciá-la de uma maneira decisiva demandou décadas inteiras. Para quando isso sucedesse aquelas idéias já estariam sendo questionadas. Assim, o construtivismo elementar de Mies chega a converter-se em uma verdadeira casa de cristal em 1951 com a Casa Farnsworth, e consegue influenciar a arquitetura de produção de maneira massiva, apenas com a consagração do edifício de escritórios envidraçado como standard da indústria, depois da construção do edifício Seagram, terminado tão tardiamente como 1958.⁵⁸ Todavia, o caminho da arte ao longo do século XX é muito mais rápido, excessivamente rápido. Livre de uma clientela férrea e das dificuldades práticas e econômicas da arquitetura, a arte avança mais velozmente.

A natureza incremental do processo de esvaziamento crítico da obra acelera o processo. A maneira de afastar-se da representação e do que se representa consistirá em esvaziar a obra de seus atributos tradicionais. A aversão à imitação e à representação impulsiona uma abstração crescente. A



2.6.8 e 2.6.9 Álvaro Siza, Centro Municipal Distrito Sul, Rosário, Argentina, 1998-2001
Galerias de espera

pintura se afastará progressivamente da representação para tomar conta sucessivamente da percepção, da luz e da cor por meio de uma abstração crescente. Do expressionismo ao cubismo, e depois ao suprematismo ou o neoplasticismo.

A carreira da abstração atinge sua expressão máxima já em Malevich, já que *"Branco sobre Branco"* parece a última redução que pode realizar-se sobre uma tela.

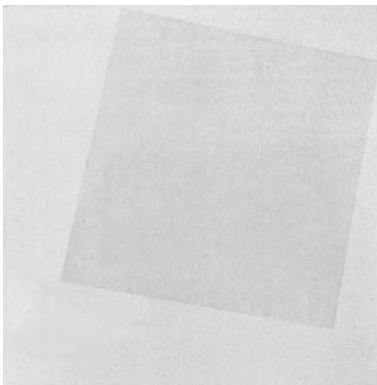
Cada ato de redução, de despojamento, converte-se em um gesto. "Isto não serve", diz a obra e se despoja também da cor. O gesto substitui a imagem e põe em um segundo plano a mestria da execução e o artista como artesão. Cada ato deste tipo supõe um progresso, um avanço para um conhecimento ou um estado superior da sociedade.⁵⁹ Porém cada gesto esgota seu próprio sentido. Apenas um novo tem valor, um incremento de sentido dado por um novo ato crítico, pois o despojamento é também um ato de destruição do que precedia.

Na medida em que a arte é vista como uma reflexão sobre si mesma, realizada mediante o questionamento constante de suas próprias ações e seus próprios meios e, na medida em que é acompanhada por uma exigência de originalidade⁶⁰, estas condições implicam desvalorizar as obras anteriores. Como diz Wilhem de Kooning sobre Pollock: *"Uma e outra vez o pintor deve destruir a pintura. Cézanne o fez, Picasso o fez com o cubismo. Depois Pollock o fez. Mandou ao inferno nossa idéia de pintura, então pode haver novas pinturas outra vez."*⁶¹

O movimento para uma maior abstração, que havia começado de alguma forma no impressionismo, acelera-se até que sua velocidade é incompatível com a capacidade de assimilação da sociedade em seu conjunto. Então se repetirão os gestos uma e outra vez, sob diferentes roupagens, até que a baixa cultura possa reconhecê-los. Assim, de várias formas, diferentes artistas retornarão ao tema - como o próprio *"Branco sobre Branco"* de Pollock, que já passou a uma reflexão sobre o meio, sobre a pintura com fluido - da mesma maneira que depois se questionará a tela, de sua neutralidade como plano de suporte. Esse é o caso dos talhos que Lucio Fontana realiza sobre a tela nua, sua destruição da tela nos anos 60.⁶²

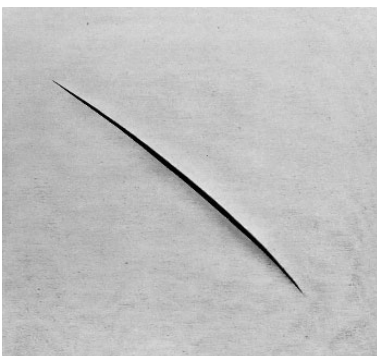
O caso de Pollock é especialmente significativo já que inicia um movimento que começa a questionar a premeditação. O *"action painting"* se assenta, antes de tudo, na liberação do pintor e em sua espontaneidade⁶³, diríamos hoje na ilusão de que isso possa ser conseguido além da primeira vez.

Duchamp representa este conflito entre a vanguarda - ou a alta cultura - e a baixa cultura - ou a cultura "restante", porque sua ação de esvaziamento crítico da obra de arte havia sido tão intensa e súbita. Como argumenta Peter Bürger, o sentido do gesto de Duchamp deriva do contraste entre os objetos de produção massificada e a firma artística: *"Assinando um objeto produzido em massa, Duchamp está negando a categoria da criação individual e desmascarando o mercado da arte"*⁶⁵



2.7.5 Composição suprematista: branco sobre branco. Kasimir Malevich, por volta de 1918. Óleo sobre tela, 79.4 x 79.4 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

2.7.6 Lucio Fontana, *"Concepto espacial"*, 1949. A tensão superficial da tela cortada por uma talha transforma em obra o tradicional bastidor



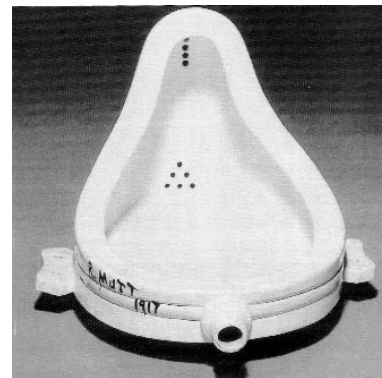
Seu gesto do *ready-made* esgotava de uma vez todos os passos: a eliminação da figura, da forma, da linha, da cor, do pincel, da tinta, da tela, da obra, do artista, apenas ficava em pé o museu. Transpôs os passos de um despojamento dos meios da arte que culminaria com os movimentos dos anos 60 e 90, com as modalidades da instalação, a *performance*, o *happening*, a arte conceitual.

Como assinala Ignasi de Solá Morales, *"A produção de grupos como Cobra, Fluxus e, mais tarde, o dadaísmo dos happenings ou das ações anti-arte, devem ser contemplados como a expressão, na própria prática artística, da desconfiança que os artistas têm de seu meio para qualquer outra coisa que não seja sua própria destruição"*.⁶⁶

Esse auto consumo da arte por si mesma durante o século XX esteve impulsionada pela idéia de progresso, a idéia de superação não só da arte, mas também da sociedade por meio dela. A noção de avanço mediante a crítica, herdeira da dúvida cartesiana, envolve uma linearidade do progresso. Avanço e progresso já em si mesmos têm um certo sentido teleológico, expressão de um otimismo em uma uniformidade e universalidade do conhecimento, onde o que é novo desloca o que é velho para substituí-lo. A ilusão de uma verdade que se sabe provisória e ao mesmo tempo se presume universal. A contínua possibilidade de que o presente possa esconder o passado no erro. O "estado da arte" se apresenta como o último a aparecer e, portanto, o que há de mais avançado. O vetor do progresso é o de uma superação que aparece como o substituto mascarado da antiga verdade.

Porém sua contínua afirmação exige novas refutações críticas, isto implica na desvalorização necessária do que existia antes. Dai a importância extraordinária que dão os críticos, assim como o público e os artistas, à prelação das obras artísticas. Há uma noção de linearidade e concatenação. O que é novo não se acrescenta ao que o precede, mas o substitui. O valor de uma obra pode ficar totalmente neutralizado por sua data de produção, aspecto que pode ler-se nas referências sutis ou abertas dos comentários privados ou da crítica. A obra é só a patente de invenção de um novo gesto, de um "gesto Duchamp". A arte chega, assim, a seu próprio fundo, a seu "grau zero"⁶⁷ ao alcançar a última abstração-redução, quando chega a reduzir a obra, aquilo que foi feito ou dito, a uma ausência, ou seja, ao que não foi dito ou feito. Há uma relação íntima entre esta ação de desestruturação e esvaziamento da tradição da arte com a idéia de abstração⁶⁸. Se a abstração aparece como o caminho para eliminar o que é desnecessário, a própria arte será vista, fatal e finalmente, como desnecessária. Esse é o ponto de vista a que Jean Baudrillard chega em *"A ilusão e a desilusão estéticas"*.⁶⁹

A ilusão de uma arte objetiva, universal e transcendente, por cima da história e suas circunstâncias, culmina na não-arte, a negação da arte, culmina na desilusão. Se não puder legitimar-se pela utilidade, por sua capacidade de mudar a sociedade, então só poderá alimentar ironia sobre si mesma. Como afirma Baudrillard: *"Todas as utopias do século XX, em quanto se realizavam, afugentavam a realidade da realidade, nos deixaram em uma hiper-realidade"*



2.7.10 "Duchamp's Fountain, 1917/1964, readymade porcelain urinal, 23.5 x 18 x 60 cm. Milan Collection"

2.7.15 "La organización negra. Procesión papal", 1985. Performance realizada na rua Florida. Arquivo: Fernando Dopazo. Exposição "Escenas de los '80, los primeros años", Fundação Proa, 2003



esvaziada de sentido já que toda a perspectiva final foi absorvida, digerida, deixando uma espécie de resíduo de superfície. Fim por tanto da representação, do sistema da representação; fim da estética, fim da imagen na virtualidade da superfície das telas ..."⁷⁰

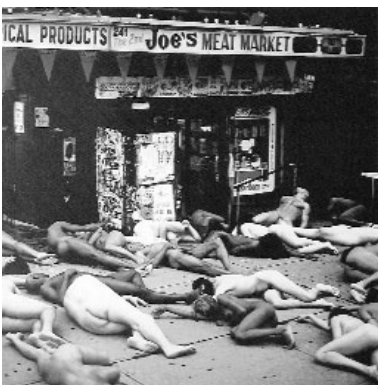
2.8 Auto-aceleração e atraso

Assim, todas as obras que se seguiram a seu *"ready-made"* estiveram sob o favor de Duchamp. O salto de Duchamp, em sua demasia, em sua antecipação excessiva, queima o espaço que continua adiante. Se o avanço da arte e o valor da obra consistem no questionamento do que o precede, Duchamp atravessa todos os limites de uma vez. Esse ato deixa entrever o desenvolvimento ulterior dos acontecimentos. Se avançar é antecipar-se, inclusive antes de fazer, a forma de afrontar o passado é destruindo-o. A obra Dada havia mostrado esse radicalismo militante: *"Posto que existe um conceito de arte e objetos e técnicas artísticas, há que antecipar-se a todo isto; a autêntica arte será a anti-arte"* nos relembra Argan em 1970.⁷¹

Se a antecipação é um valor, então o tempo tende a uma aceleração, a descontar antecipadamente os acontecimentos do futuro. Militar na vanguarda consiste em estabelecer esta relação crítica com as obras do passado recente, inclusive antes que finalizem as exposições, as obras serão velhas para os olhos daqueles outros artistas, cuja missão consiste, como eles mesmos interpretam, na crítica, na "superação" das obras existentes. Antes que as novas tendências consigam consolidar-se são submetidas a uma nova destruição crítica, a um processo que se estimula pela própria conveniência dos atores, convertendo o desprezo na principal atitude social da vanguarda. Trata-se de uma estrutura dos acontecimentos cuja mecânica tende a achatar o tempo, a saltar a conclusões que estão, inclusive, além do presente. Uma mecânica que a moda havia experimentado primeiro, e nessa condição veterana demonstra uma facilidade para desempenhar-se neste cenário novo. Fenômenos aos quais a arte, a arquitetura e o desenho nunca foram completamente alheios, embora houvessem presumido de intemporalidade e universalidade.

"Um dos maiores problemas de nossos dias é o de ter que afrontar a aceleração incontrolável do tempo, um processo que se iniciou no século XIX; esta elimina, enquanto se espera o futuro, incessantemente as coisas. Todos os movimentos vanguardistas se baseavam, de fato, sobre a continua destruição do trabalho precedente para poder assim continuar com o novo. Implícito nisto está o assassinato do futuro (...)" diz Tafuri.⁷²

Porém como esta aceleração se produz dentro do âmbito restrito da própria vanguarda, nos círculos da "alta cultura", essa velocidade foi se tornando estéril enquanto não conseguia arrastar a sociedade restante. Por isso, o fenômeno de auto-aceleração encontra um movimento contrário de freamento exercido pelo conjunto da sociedade, cuja percepção oscila entre a incompreensão e a condescendência, da atuada admiração a um discreto



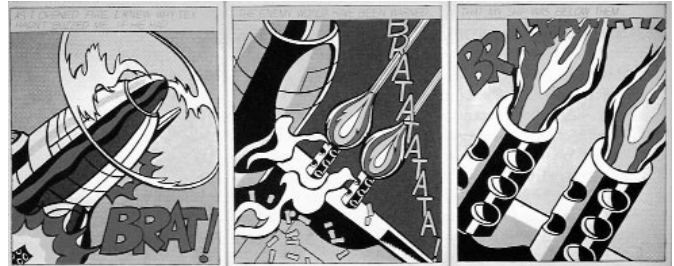
2.8.10 Spencer Tunick, *"123 th. Street and Malcom X Boulevard, New York City, 2000"*

2.8.12 Joseph Beuys, *"The Pack"*, 1969. Volkswagen com 20 trenós, cada um leva feltro, gordura e lanternas, Coleção Hebrüg, Alemanha

encantamento. De modo que todos estes gestos tiveram que repetir-se uma e outra vez e processar-se durante todo o século XX.

*"O coup de théâtre de Duchamp... se repete desde então infinitamente, não só no campo da arte, mas também em todas as funções individuais e sociais que tem a mídia como campo privilegiado".*⁷³

Assim o gesto vai esgotando-se até tornar-se cotidiano, imperceptível. A superioridade que se atribui a alta cultura se torna impotente perante a necessidade de uma audiência massificada, a necessidade de tornar-se útil, de legitimar-se por uma efetividade que se expresse, se não, na transformação da sociedade, pelo menos em uma influência sobre ela, pois toda a aceleração excitada da vanguarda se torna estéril perante a indiferença de uma cultura de massa que adquire autonomia pela mera quantidade, por uma circulação na mídia, cuja multiplicação monopoliza a atenção pública. A publicidade, o comércio e a indústria mostram uma vitalidade cultural que prematuramente ameaça tornar prescindível a vanguarda.



2.9.7 Roy Lichtenstein, "As I opened fire", 1964, Magna on canvas 68 x 168 ins., Stedelijk Museum, Amsterdam

Na medida em que a combinação de abstração-conceitualização crescente e aceleração crítica culminam no esvaziamento da arte, em seu próprio dismantelamento; a arte de vanguarda se converte em um gesto, em puro trejeito, na aspiração a ser um reflexo da mesma baixa cultura que despreza. *"Tomar as formas da vida cotidiana para irromper nelas agressivamente é o método habitual de Allan Kaprow, Wolf Vostell, Ao Hausen, Herman Nitsch, mas também, em alguma de suas etapas, Yoko Ono, Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Walter de María, etc. Arruinar automóveis ou televisores, ensanguentar e encher de vísceras o espaço pulcro de um teatro ou uma galeria de arte, amontoar corpos nus vulgares e flácidos, amalgamar música eletrônica, manchas de pintura, ruídos mecânicos, deformações óticas produzidas fotograficamente. Todas estas ações de vandalismo e aniquilação, de extermínio e ruína, são a tradução artística do programa crítico. A morte da arte anunciada filosoficamente se visualiza recuperando, de forma agressiva e brutal, recursos dadaístas recebidos sobretudo através da mistificação de Marcel Duchamp e Walter Benjamin"*, diz Ignasi de Solá Morales.⁷⁴ A relação da arte consigo mesma é de dismantelamento, enquanto a relação com a sociedade passa da ambição transformadora, que havia caracterizado a vanguarda, à tentativa de uma nova apropriação da força expressiva de uma baixa cultura que ganhou exposição no cenário cotidiano da publicidade e do consumo. Estes crescem continuamente até dominar por completo as possibilidades de visibilidade pública.⁷⁵

O cenário da validação cultural mudou: já não são mais os círculos eruditos da vanguarda ou os círculos acadêmicos e museográficos, mas sim o vasto campo dos meios de comunicação massificados. Sua força é julgada tão atropeladora e seu magnetismo tão irresistível que em um rapto de compaixão

Andy Warhol reclama para cada ser humano o direito a 15 minutos de celebridade.

2.9 Da alta cultura à cultura de massas

Esgotado seu sentido, a arte se volta para o que é popular, para as manifestações "inocentes" ou para o espaço agigantado da comunicação de massas, o comércio, a publicidade e o consumo. O valor do que é popular está em sua não-intencionalidade, na carência de um propósito, não há denúncia nem revelação, encontra-se submetido só a um sentido circunstancial, em última hipótese às urgências comerciais, alheio à situação da exibição e da influência artística. Seu valor está na autenticidade que descansa na ausência de um discurso. "... a Pop Art não expressa criatividade do povo mas a não-criatividade da massa" diz Argan.⁷⁶ Essa é a nova fonte de sentido para uma arte que encontrou seu fundo, que se esvaziou de toda a tradição da arte e de seus meios. Como se fosse a repetição da aposta de Duchamp⁷⁷, a intenção pura de assinalar se orienta, não aos objetos banais da indústria ou do dia-a-dia, mas a uma não-arte banal da comunicação e a propaganda comercial que mantém saturadas as retinas das massas.

É a figuração popular da história em quadrinhos que Lichtenstein⁷⁸ explora, ou as caixas de sabão Brillo, as sopas Campbell e as garrafas de Coca-Cola de Andy Warhol. Essas imagens onipresentes do mundo do consumo são subitamente assinaladas pelo artista e trasladadas ao museu em um ato que as subtrai da rotina diária do consumo. É o *ready-made* de uma figura nova que emerge do aparelho de produção industrial, que por este simples gesto de sinalização é trasladado do mundo cotidiano da baixa cultura ao mundo da alta cultura⁷⁹. Retorna a figuração, porém agora uma figuração industrial, repetitiva e onipresente, que às vezes é banal como as latas de sopa, às vezes rutilante, porém é sempre objeto de consumo das massas. Como as histórias em quadrinhos ou o vasilhame dos produtos de consumo, Marilyn Monroe é o *sex symbol* que atravessa todos os estratos da sociedade americana, imagem onipresente do desejo que se converte em fonte de sentido para a arte. Lawrence Alloway recopila as diversas maneiras em que a deusa se converte no tema da arte para tantos artistas: Richard Smith, Peter Phillips, Willem de Kooning, James Rosenquist, Mimmo Rotella, Richard Hamilton e Andy Warhol, entre os mais notáveis, de uma lista impressionante para obras que cobrem um período não maior do que cinco anos.⁸⁰

O Pop é o novo gesto Duchamp de uma arte que já não se conforma em ser apenas uma arte de circulação restringida, é um *ready-made* do popular que inverte o sentido do discurso. O que é popular se tornará vanguarda, e não será a vanguarda a que aspirará a ser popular. Transformar o que é banal e cotidiano em uma arte de alta cultura é o que Baudrillard denomina a *estetização* do mundo⁸¹. Há nesse conceito um sentido fatalista de perda, que relembra isso que Baudrillard chama de "estetização geral da mercadoria". Se o que é mercantil e comercial pode tornar-se estético e ser convertido em arte



2.9.8 Andy Warhol, "210 Coca Cola Bottles", 1962, acrílico sobre tela, 208 x 267 cm.(fragmento)

2.9.10 Andy Warhol, "Marilyn Monroe", 1964, Serigrafia



da alta cultura, então a missão da arte e a vanguarda já não é mais a de transformar o mundo, mas a de deixar-se transformar por ele. Os termos se inverteram. Como adverte Baudrillard: *"muito mais que a comercialização da arte é preciso temer a estetização geral da mercadoria"* ⁸² Trata-se de uma espécie de rendição. O mercado e as massas se haviam apoderado da cena da arte. ⁸³

A obra de Warhol se confunde de tal forma com a comunicação e a cultura de massas que produz, implicitamente, a inviabilidade ulterior da vanguarda. Assim parece vê-lo Baudrillard, que identifica em Warhol o verdugo mais desapiedado da ilusão de uma arte, de um sentido. ⁸⁴ Definitivamente, trata-se da perda da ilusão sobre a capacidade transformadora da arte, da ilusão de transformar a sociedade política.

"...algo que ainda alenta... o que demos em chamar o Projeto Moderno: se trata da ilusão, no duplo sentido que em castelhano tem essa palavra, ilusão como esperança e ilusão como engano, de que existe um processo e de que este processo está dirigido a uma determinada finalidade. Neste sentido o projecto do Iluminismo, base da modernidade, participa ainda de um teísmo laico, da idéia de que é possível encontrar um absoluto da realidade, pelo qual a arte, a ciência, a prática social e política, se podem construir com base em uma sociedade global.", segundo as palavras de Ignasi de Solá Morales. ⁸⁵

No campo da arquitetura esta posição é ocupada por Venturi e Scott-Brown ⁸⁶. Seu ponto de vista é especialmente perturbador porque seu aval das imagens populares ameaça a lógica de uma produção cultural imaginada de cima para baixo ⁸⁷, axioma que dá sua principal razão de ser à vanguarda. Assim como Warhol havia feito com a *mise-en-scène* das imagens publicitárias dos produtos de consumo pelantonomásia, Venturi exhibe o valor da *"main street"* ⁸⁸, e depois do *"strip"* suburbano em *"Learning from Las Vegas"*. Aceita como um discurso essencial o da cidade popular da comunicação e o néon, a primazia do signo e a visão rápida ⁸⁹. A atitude de Venturi, Scott Brown e Izenour implicam estabelecer um diálogo de igual para igual entre a baixa cultura e a alta cultura, como se seus produtos fossem equivalentes ⁹⁰, postulando uma mensagem dupla: irônica a respeito da história da arquitetura, porém direito e franco com relação a uma interpretação fácil de imagens que são reflexo de símbolos populares; usando um discurso sofisticado e popular ao mesmo tempo, e embora seus argumentos mostrem cepticismo em relação com o circuito erudito da cultura arquitetônica, é evidente a tentativa de estabelecer uma prática artística que possa salvar o abismo que se abriu entre alta e baixa cultura. E embora seja insinuado que o sujeito explícito das obras são as massas da classe média americana, o destino inocultável de seu tom provocativo são os círculos acadêmicos da alta cultura.



2.8.12 Walt Disney revisando o modelo de Main Street para Disneyland, Anaheim, Califórnia, ca. 1950

Na medida em que isto tem efeito, alimenta uma desmistificação da superioridade que a alta cultura se arroga, o que é percebido como uma ameaça mortal para a vanguarda mais frágil, aquela sustentada pelos ritos sociais, pelos gestos aprendidos e pelo ar de superioridade dos "happy few". A obra e o discurso de Venturi e Scott Brown chegam a ser insuportáveis para muitos, e considerando o espaço que os críticos lhe dedicam, "*Learning from Vegas*" se converte no escrito mais influente da segunda metade do século XX.⁹¹

Em 1989 Mary McLeod escreve na revista *Assemblage*: "*Contudo, uma grande parte da Nova Esquerda encontrou na cultura de massas as fontes de um populismo proletário que representava legítimas aspirações e necessidades, apesar das instituições econômicas e políticas que os haviam gerado. No centro deste conflito ... estava o assunto do elitismo versus populismo. Sabiam as massas o que desejavam, ou suas aspirações sociais apenas podiam ser determinadas por elites críticas, bem educadas, resistentes à manipulação das forças do capital? (...) foi exatamente sobre este assunto que a crítica arquitetônica tomou sua forma mais ácida. Frampton denunciou que o interesse de Venturi e Scott Brown em Las Vegas era 'elitista' e 'conservador', uma racionalização, de fato, de um ambiente poluído', e Maldonado condenou sua posição como 'nihilismo cultural'.*"⁹²

O diagnóstico de Venturi tenta remediar o afastamento da arquitetura da realidade das massas, de uma classe média americana cujo número não deixou de aumentar e cuja condição de protagonista na cultura deu vida a novas formas estéticas. Venturi redefine o sujeito do discurso arquitetônico, substitui a "*working-class*"; que havia sido objeto dos teóricos europeus, pelas "*middle-middle sprawling-class*", segundo observa Tom Wolfe⁹³. Questiona uma arquitetura elitista "*que não deixa de olhar o próprio umbigo*". Responde à crise do simbolismo tecnológico e ao final de uma abstração que já não pode invocar racionalidade, com um enriquecimento de sentido baseado na complexidade e na contradição, em um simbolismo prático que registra os significados populares. Porém, de algum modo profundo, a saída que oferece à *ficção da eficiência* moderna é também funcionalista.

A utilidade funcional como fundamento da forma arquitetônica havia perdido sentido porque a superabundância de capacidade técnica voltou a fazer da forma uma eleição livre de grandes restrições. Agora o que é útil, o fim condutor, é aquilo que alimenta o processo de produção e consumo, o que é útil é a efetividade comunicacional da obra, que é o meio capaz de produzir seu êxito comercial, o êxito de público e êxito de vendas. Não se trata de uma adulação do mercado, mas do reconhecimento de uma realidade comunicacional que é funcional para ele. Porém, em resumo, o fundamento da obra está no êxito, na aprovação de um público massificado e avaliado estatisticamente. Isto nos remete à observação de Arendt sobre a substituição do princípio de utilidade pelo de "felicidade", por "*o grau de dor e de prazer experimentado na produção e no consumo das coisas*".⁹⁴

2.8.14 Venturi-Scott Brown Ass., Whitehall Ferry Terminal, New York, 1995. Na segunda proposta de 1995, a frente é um grande cartaz eletrônico aplicado sobre um contentor elementar



Venturi volta a dar vida ao fundamento de utilidade, porém uma utilidade simbólica e comunicacional. Uma solução funcionalista desde que propõe a desarticulação da superfície comunicativa e o continente. A pele do "pato" se afasta para converter-se em um cartaz independente de um container que se torna preferivelmente genérico, indeterminado, sem carga simbólica. Este pragmatismo comunicacional envolve a aceitação de uma temporalidade da arquitetura. Uma que aceita que os significados são convencionais e relativamente mutáveis. Por isso o *"feio e ordinário"* é a razão irônica do que é popular, enquanto o *"heróico e original"* a razão fantasiosa de uma pretensão erudita e hermética, porém que se julga imperecível.

Nestas questões se revelava a contraposição dialética entre o popular e a vanguarda. O primeiro se legitima por uma identidade e um caráter que dá a difusão social, um status público adquirido em razão de sua circulação e divulgação, o reconhecimento generalizado de uma forma e o surgimento de memórias e lembranças coletivas associadas a ela. A consagração vanguardista nasce, em compensação, de uma circulação restringida, quase secreta, elitista,⁹⁵ que se vangloria de ser incompreendida pela maioria, e que se fortalece na incerta inferência de que isso implica antecipar-se a seu tempo. Goza seu hermetismo público, como se tratasse de uma profecia enunciada em um idioma que só os entendidos podem compreender.⁹⁶

No momento mais importante em que estas duas esferas medem sua influência, Umberto Eco analisa, em *"Apocalípticos e Integrados"* (1964), a nova relevância da cultura de massas. Uma relevância que emerge através da nova situação relevante da mídia. A circulação e a exposição se tornam críticas e a história em quadrinhos, o cinema, a publicidade e a televisão delimitam um campo de atenção pública onde se decide a consagração de novas formas culturais. Argan assinala quase alarmado a potência deste processo: *"Vemos a mesma imagem muitas vezes... acabamos por reconhecê-la sem observá-la. Como uma canção que a força de ouvir aprendemos de memória e repetimos mentalmente ainda que não queiramos... como todos os mitos chega ao inconsciente sem haver passado pela consciência."*⁹⁷

A análise minuciosa que Eco realiza da história em quadrinhos é concomitante com as obras de artistas plásticos como Lichtenstein, que o analisam meticulosamente da perspectiva visual e o apresentam sobrecarregado de um novo sentido estético e otimismo cromático. *"É evidente que Lichtenstein não se interessa pelo conteúdo da mensagem mas pela forma em que é comunicado, pelo médium."*⁹⁸. Do mesmo modo os *décollage* de Rotella obrigam a dar uma olhada sobre os cartazes publicitários que saturam a via pública das grandes cidades, ou os quadros de Warhol convertem em uma figura visível as garrafinhas onipresentes de Coca-Cola. Todas estas manifestações são o reconhecimento da nova dimensão dos meios de difusão e o impacto da propaganda visual. O reconhecimento de um cenário novo de exposição e visibilidade pública, que se tornou hegemônico e do qual se tornam tributários os circuitos da alta cultura. A transformação e o avanço dos meios da cultura de massas é tão rápido que Eco sente a necessidade de

2.9.15 Mimmo Rotella, "Marilyn", 1963, 1,90 x 1,32 cm., *Decollage*, realizado arrancando camadas de papel. "cartel destruzado... poética del deshecho", diz Argan



corrigir-se na reedição de 1974 e mais uma vez na de 1977.⁹⁹ Eco expõe um dilema entre um pessimismo *apocalíptico* e um otimismo *integrado*, uma nostalgia do signo aristocrático de uma cultura de elites "*sobrevivente da história, destinada à extinção*" que contrasta um otimismo por um progresso baseado na comprovação do número, uma "*cultura de massas*". Quem é *apocalíptico* é um observador, quem é *integrado*, um protagonista. Não toma nenhum partido porque adverte que se trata de uma mudança sem solução, da perda do sonho de um sentido de excelência, e a emergência de uma difusão nova, de uma "democratização" da cultura onde prima o número. No apocalíptico se esconde a confiança no iluminado, "*na existência de uma comunidade de 'super-homens', capazes de elevar-se, ainda que seja só mediante a rejeição, por cima da banalidade média*"¹⁰⁰, que se sustenta na crença de valores objetivos, uma verdade e requinte apenas visível para "*os homens de cultura*". Este se apresenta como alternativa desesperada da banalização de uma cultura que se adapta ao gosto e às possibilidades de atenção de um público grande demais. Uma cultura nova baseada na mídia, na imprensa, no jornal, no rádio, na história em quadrinhos, na televisão, que submetem a validação das obras ao êxito do número. No fundo se trata de uma disputa de autoridade: aquele que sente que a perde se torna pessimista e aquele que percebe ter adquirido uma condição nova de ator principal se torna otimista, disposto a aprofundar o processo. Uma mudança de poder na qual a "*alta cultura*" se sente acabada pelo que vê simultaneamente como um perda de autoridade e uma perda de qualidade e requinte, enquanto a "*cultura de massas*" se afirma no valor de seus produtos que é antes de mais nada testemunhal: por sua circulação e superexposição, esses produtos se tornam protagonistas inevitáveis de seu momento e lugar.

Eco refuta a aparente independência de "observadores" que presumem de uma autonomia da comunicação de massas. Pelo contrário, interpreta a elaboração de conceitos-fetiches, tais como o de "*indústria cultural*" como "*a incapacidade mesma de aceitar esses acontecimentos históricos.*"¹⁰¹

É evidenciada uma espécie de traumatismo pela perda de uma autoridade, mas também pela perda de um requinte, que Eco expõe em um retrato quase trágico: "*a posição de Mac Donald é outra: em seus últimos escritos confessa que embora em tempos acreditou na primeira possibilidade (elevar as massas à cultura 'superior') agora crê que a empresa é impossível, e que a fractura entre ambas culturas é definitiva. Infelizmente surge uma explicação antes melancólica: os intelectuais do tipo Mac Donald... passaram da crítica política à cultural; de uma crítica empenhada em mudar a sociedade, a uma crítica aristocrática sobre a sociedade, colocando-se quase fora da contenda e recusando toda responsabilidade.*"¹⁰²

Eco já é, então, céptico com respeito à subsistência de uma alta cultura independente da cultura de massas: "*...o sistema de condicionamientos chamado industria cultural não apresenta a cômoda possibilidade de dois níveis independentes, um da comunicação de massas, e outro, o da elaboração aristocrática, que a precede sem ser condicionada por ela.*"¹⁰³

Antes vê uma *"dialética entre vanguarda e kitsch"* (...) *"... a situação antropológica da cultura de massas se configura como uma contínua dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologadoras, as primeiras continuamente traídas pelas segundas: com a maioria do público desfrutando das segundas, acreditando que está desfrutando das primeiras."*¹⁰⁴

Descreve um mecanismo cíclico, que a expansão contínua da mídia tornou cada vez mais visível e também veloz, onde a adaptação de mensagens mais complexas a um público maior e a intensidade da difusão, desgastam seu significado de tal forma que exige sua renovação contínua. Um mecanismo no qual Gilles Lipovetsky dará, mais adiante, o nome próprio de *"sistema moda"*¹⁰⁵

Este crescimento dos meios de difusão da comunicação de massas representa um problema especial para a arquitetura, porque antigamente ela havia sido o meio principal, pelo menos o mais visível, de propaganda política e construção de uma identidade local ou particular. Com a chegada dos novos meios de comunicação a arquitetura se converte em mais uma, nem sequer a mais importante.

2.10 Cultura como qualidade e como identidade

Naturalmente que para a alta cultura é mais importante a "qualidade" das "obras de arte", desde que se atribua a habilidade exclusiva de julgá-las. Em oposição, o grau de identificação que as obras despertam no público é um fenômeno cultural em si mesmo, porém na qual a alta cultura refuta outorgar um sentido transcendente. Todos os argumentos de Eco deixam transluzir um interesse centrado na perda de uma qualidade cultural (os adjetivos que estão na base dos razoamentos, em última instância, são um argumento de autoridade: *complexo, válido, original, crítico, digno, nobre...*¹⁰⁶); porém não deixa de perceber essa "qualidade" em fenômenos emergentes dos meios de massas. Quando critica os *"três níveis de validade estética"* cita como exemplos de uma "qualidade" na cultura de massas Peanuts e o jazz, embora a escala dos fenômenos e sua repercussão seja totalmente diferente: *"E podem haver produtos low brow, destinados a ser apreciados por um vastíssimo público, que apresentam características de originalidade estrutural, capacidade de superar os limites impostos pelo circuito de produção e consumo em que estão imersos, que nos permitem julgá-los como obras de arte dotadas de absoluta validade (nos parece ser o caso de histórias em quadrinhos como Peanuts, de Charlie M. Schulz, ou do jazz nascido como mercadoria de consumo, inclusive como 'música gastronômica', nas casas de tolerância de New Orleans)"*¹⁰⁷

Ainda que possa ser aceita a neutralidade de Eco com respeito às duas faces do dilema, evidenciamos com clareza que sua preocupação se aplicava à qualidade mais do que à representatividade das obras. Adentrar-se no segundo exigiria redefinir o conceito de arte, pois que o desenvolvimento de *Apocalípticos e Integrados* envolve o fato de que tal condição depende

exclusivamente de uma qualidade. Sob este dilema se esconde a preferência por ver a cultura como qualidade e não como atributo. A nostalgia do requinte e do universalismo é a outra face do desinteresse pela cultura como identidade e pelo *multiculturalismo*¹⁰⁸ emergentes da situação de popularização e "democratização" da cultura, a preferência por entender a cultura como ilustração e conhecimento e não por vê-la como traço de identidade de caráter.

A própria noção de uma "qualidade cultural" alude a escalas de valores que antepõem umas manifestações a outras. A validação nasce por um acordo elitista sobre essa qualidade, enquanto que na noção de identidade, antepõe-se a correspondência entre a obra e seu produtor, a identificação entre origem e forma. Prevalece a autenticidade da obra. Neste segundo caso, não necessariamente se aspiraria a uma idéia de perfeição, mas a uma correspondência com a origem da obra. Não é valorizada uma habilidade mas uma sinceridade, uma transparência da obra com respeito a sua circunstância e seu contexto de produção. Se na visão aristocrática de uma "alta cultura", qualidade é equiparada a uma circulação restringida, simetricamente, na "cultura de massas" uma circulação ampla é função de identidade, uma identificação provável das coisas ou "obras" com seu lugar, seu tempo e a comunidade que as adota como próprias.

Quarenta anos depois de *Apocalípticos e Integrados*, o problema da qualidade foi eclipsado pelo da credibilidade das obras. A autenticidade ou representatividade das obras, as mensagens e os gestos, até a das expressões mínimas da *mídia* se fissurou irremediavelmente.

2.11 Difusão e banalização: a arte-espetáculo.

Se a identidade aparece como o problema principal de um sistema de produção cultural no qual vanguarda e cultura de massas se reuniram em um mesmo cenário, é devido à primazia da comunicação, a uma manifestação da circulação dos bens culturais que os novos meios tornaram ultra-rápida. Nessa circunstância nova, as identidades culturais, afirmadas por um conjunto de particularidades e manifestações próprias, tendem a enfraquecer-se, não só porque essas manifestações ou "estilos" são difundidos fora de seus contextos originais, mas também porque aparecem crescentemente fusionados com outros. A homogeneização de usos, estilos e costumes não é absolutamente nova e havia sido precedida pela perda dos atributos nacionais ou regionais da vestimenta pessoal.¹⁰⁹ Há influências e predomínio cultural, mas também há uma via dupla, assim como o rock invade os países latinos, estes influem culturalmente nos países saxões. O resultado não é exclusivamente uma difusão maior das mesmas coisas, mas também o surgimento de estilos novos e de fusões culturais. Uma mistura de formas que vá de um extremo ao outro sem que possa perceber-se o momento do que é radicalmente original ou do que é radicalmente "puro"¹¹⁰. Há uma homogeneização, porém esta não significa somente o predomínio de algumas características culturais sobre outras, mas também a diluição relativa das particularidades de todas.¹¹¹

No caso da arquitetura é evidente que o Movimento Moderno aspirava a uma universalização, mas talvez o fenômeno mais influente nesse aspecto seja o desenvolvimento das revistas de arquitetura, que mediante a fotografia, transformam-se em meios de difusão ativos das obras. As fotos das obras circulam a uma velocidade evidentemente maior do que as possibilidades de um reconhecimento direto dos edifícios de críticos e público, de modo que se produz uma defasagem entre a urgência de um juízo e as dificuldades de torná-lo acertado. Nessa disjuntiva prevalece a imagem funcional para um sistema de comunicação crescentemente assinalado pela velocidade. O mundo das imagens se apodera da experiência arquitetônica como descreve depois Juan Pablo Bonta, analisando as fotos do desaparecido Pavilhão de Barcelona¹¹². Todos nós conhecemos o Museu Guggenheim de Bilbao, porém poucos o visitaram. E a pesar dessa limitação é impossível que não discutamos sobre ele.

Mesmo as fotos dos edifícios são deslocadas pelas imagens que os precedem, aquelas que descrevem seus processos de geração formal. Em outras palavras: não havendo um critério de validação para o resultado, os procedimentos de geração tomam um primeiro plano. São a validação de uma obra construída, que é apenas uma versão possível do processo, sua ilustração. Assim é a preponderância destas imagens em alguns trabalhos de Herzog & de Meuron, que ocupam um espaço mais importante nas publicações que nas do próprio edifício.

A comunicação de massas mudou a amplitude da atenção. Foi substituindo crescentemente uma pluralidade de cenários locais pelo grande cenário global de atenção e exposição. Uma reprodutibilidade cada vez menos limitada e a possibilidade de uma difusão quase instantânea permitiram o acesso às "melhores" manifestações da arte e da cultura e, embora fosse dubitável que tal qualidade pudesse se determinar à distância, não resta dúvida que o consenso geral estabelece uma hierarquia imune aos argumentos particulares. Perante o grande público, a qualidade adquire um valor técnico, objetivo.

Portanto, o "melhor" executante, no sentido mais pueril que tem o virtuosismo, adquire uma preeminência excludente, que ameaça tornar instantaneamente ridículo qualquer manifestação menor, ainda que seja boa ou original. Coloca em primeiro plano uns poucos "performers" excelentes, porém ao mesmo tempo afasta de toda possibilidade de atenção uma legião de artistas condenados a um anonimato medíocre ou ao difícil, e quase sempre auto-destrutivo, empreendimento de aspirar a esse mesmo estrelato. Toda performance que não se aproxima ao virtuosismo é desprezada, e a obsessão pelo "número um" e "o melhor" incorpora a arte em um sistema maniqueísta de deuses e recusados. É o chamado "star system", uma conseqüência da unificação do cenário da atenção pública graças à reprodutibilidade e a comunicação de massa. Seu efeito colateral é a substituição da arte como experiência pela arte como espetáculo.

2.11.1 Frank Gehry, Museo Guggenheim de Bilbao, 1997



As comparações da "qualidade" dos "performers", quer sejam os artistas ou os esportistas globais, converte-se em uma compulsão que luta por estabelecer uma preeminência, uma hegemonia que defina uma norma. Espécie de surda necessidade das multidões para conjurar a debilidade e a dependência de seu juízo. É também uma forma subterrânea de vingança com o "melhor", ao qual se assinala o mais mínimo erro, e de seu fracasso final em mãos de um novo super-herói, se desfruta insanamente como da ruína dos poderosos.¹¹³ A entronização do que é "o melhor" é a cômoda camuflagem da impossibilidade de um fundamento.

Este fenômeno afasta as massas de uma arte que se torna objeto da mídia, e as afasta também do artista, que se torna distante, vedete. A experiência da arte cede perante a presença inibitória de uma perfeição inatingível, e a execução informal ou amadora se envergonha das mesmas coisas que em outras épocas lhe eram celebradas. Ninguém pode acreditar na dignidade de sua própria execução, porque a teme comparada com a perfeição sobre-humana da que são "as melhores".¹¹⁴ A arte se reduz (quase) exclusivamente ao espetáculo, e a cultura é algo que se admira da platéia, algo alheio. Pode ser comprada e se chega a possuir, porém de qualquer maneira, é levada como uma roupa emprestada. A experiência das coisas tende a ser substituída pela representação delas que fazem as "vedetes" do espetáculo artístico, esportivo ou do entretenimento televisivo cotidiano: *"O movimento de trivialização que, sob os multicoloridos entretenimentos do espetáculo, domina mundialmente a sociedade moderna, a domina também em cada um dos pontos donde o consumo desenvolvido de mercadorias multiplicou, aparentemente, os papéis e objetos a escolher.(...) A vedette, representação espectacular do ser humano vivo... é a especialização do aparentemente vivido, o objeto aparente da identificação com a vida sem profundidade...(...) O agente do espetáculo posto em cena como vedette é o oposto do individuo em si mesmo..."* diz Debord¹¹⁵, argumentando sobre a maneira em que naquelas sociedades onde regem as condições modernas de produção, a vida se manifesta como uma acumulação de espetáculos: *"Tudo o que se vivia diretamente, se afasta agora como uma representação".*¹¹⁶

O mesmo acontece com o esporte, e a pressão sobre os melhores é tal que em esportes como o tênis, apenas os trinta melhores merecem a atenção pública mundial, até mesmo a dos espectadores de seus países de origem. O mundo do esporte hoje é constituído, se for medido pelas horas-homem dedicadas a ele, muito mais pela contemplação do espetáculo das estrelas, repetido nas telas de todo o mundo, do que por sua prática efetiva.

De fato, cultura e esporte adquirem, mediante o espetáculo, um status tão semelhante que somente podem diferenciar-se. Todas as manifestações culturais tendem a unificar-se no espetáculo de sua difusão: *"O espetáculo se apresenta ao mesmo tempo como a sociedade mesma, como uma parte desta e como instrumento de unificação."*¹¹⁷

Na arquitetura a situação é apenas diferente, e a lista dos "dez mais" não é publicada diariamente, porém se registra na atenção dos estudantes e nas

2.11.2 e 2.11.3 "Billboard World Chart" são as músicas mais escutadas e las "500 mejores canciones" de Rolling Stones, 2005

THIS WEEK	LAST WEEK	WEEKS ON CHART	ARTIST	Impint & Number/Distributing Label	TITLE
1	1	2	ISRAEL KAMAKAWI'OLE	1027 NUMBER 1 (02)	2. Mele Kalanokalani Alone in a World
2	NEW		GIPSY KINGS		Somos Gitanos
3	2	16	AFRO CELT SOUND SYSTEM		Volume 2: Further In Time
4	14	13	GAELEC STORM		Tree
5	3	63	BAHA MEN A		Who Let The Dogs Out
6	4	31	ANTHONY KEARNS/RONAN TYNAN/FINBAR WRIGHT		The Irish Tesor: Ellis Island
7	5	18	CESARIA EVORA		Sao Vincente
8	7	75	BEBEL GILBERTO		Tanto Tempo
9	6	57	GIPSY KINGS		Volare! The Very Best Of The Gipsy Kings
10	RE-ENTRY		CIRQUE DU SOLEIL		Dralion
11	8	9	HABIB KOITE & BAMADA		Biro
12	13	23	RAVIN		Budha-Bar III
13	NEW		VARIOUS ARTISTS		Arabian Travels
14	9	19	CACHAITO LOPEZ		Cachaito
15	11	4	LEAHY		Lakeland

Martes 29 de marzo de 2005
RollingStone / FS digital / 101a

Edición especial
Las 500 mejores canciones de todos los tiempos

A continuación, los 20 primeros puestos de la lista elaborada por músicos, figuras de la industria, periodistas y compositores para la edición de abril de Rolling Stone, con la historia de cada una.

- 20 - "Let It Be" de The Beatles
- 19 - "Hound Dog" de Elvis Presley
- 18 - "My Believers" de Chuck Berry
- 17 - "Purple Haze" de The Jimi Hendrix Experience
- 16 - "I Want to Hold Your Hand" de The Beatles
- 15 - "London Calling" de The Clash
- 14 - "Blowin' in the Wind" de Bob Dylan
- 13 - "Yesterday" de The Beatles
- 12 - "A Change Is Gonna Come" de Sam Cooke
- 11 - "My Generation" de The Who
- 10 - "What'd I Say" de Ray Charles
- 9 - "Smells Like Teen Spirit" de Nirvana
- 8 - "Hey Jude" de The Beatles
- 7 - "Johnny B. Goode" de Chuck Berry
- 6 - "Good Vibrations" de The Beach Boys
- 5 - "Respect" de Aretha Franklin
- 4 - "What's Going On" de Marvin Gaye
- 3 - "Imagine" de John Lennon
- 2 - "I Can't Get No Satisfaction" de The Rolling Stones
- 1 - "Like a Rolling Stone" de Bob Dylan

publicações especializadas. "... as publicações de arquitetura são como revistas de moda, ou talvez uma forma sublimada de pornografia, e não teria mais sentido criticar o edifício do que criticar à modelo na folha central da Playboy." Diz Colin Davies, em uma visão que reflete tanto o estado da arte quanto o ceticismo dos críticos.¹¹⁸

Em outro aspecto, a comunicação de massas vai incorporando mecanismos de difusão da alta cultura. A *reticência* intencionada, típica da vanguarda, que sempre guarda uma parte da explicação, atendia ao fato de que a parte mais convincente de qualquer mensagem é a que induz o próprio espectador. Tem como objetivo que o público deduza por si mesmo a razão cifrada na obra, pois é claro que descrê das mensagens. A verossimilhança de qualquer mensagem está no que não se diz, nos indícios que o rodeiam. O indício opera como o fator de autenticidade da mensagem ou da obra. A indústria, o marketing e a comunicação de massas demoram pouco em incorporar estes modos da vanguarda e convertê-los em técnicas de persuasão elaboradas. Depois que a publicidade descarta a ingenuidade da autopromoção em favor da insinuação e a sugestão, passa ao manejo elaborado da indução da inferência. A publicidade e os produtos massificados dominam logo a arte da *reticência*, o silêncio e a construção do indício e algumas peças publicitárias da década de 70 são reconhecidas como verdadeiras obras-mestras.

Como vinha sendo anunciado, a cultura de massa banaliza e simplifica os produtos da alta cultura, porém contra todas as expectativas, também se revela capaz de alcançar níveis sofisticados de complexidade, sutileza e refinamento. Pouco antes, Eco falava em "*Apocalípticos e integrados*" como se os intelectuais, "*os homens de cultura*", pudessem distinguir contundentemente entre uma alta cultura de qualidade e uma cultura vulgarizada pela indústria, porém antes que a discussão pudesse encerrar-se, a comunicação de massas começou a deixar para trás essas limitações e desenvolveu uma qualidade e uma sofisticação cada vez maiores. Isto contribui na diluição dos vestígios que podiam restar do limite entre o mundo da alta cultura e a cultura de massas, desde que só a "qualidade" das obras e mensagens não podia servir já para traçar uma linha divisória entre uma e outra.

A publicidade se torna cada vez mais sofisticada, indireta, ambígua, irônica com respeito a seus próprios produtos. Recorre a uma aliança com a arte. Produz uma rotação que inverte as funções, os produtos não são mais promovidos, em compensação, promove-se a arte. Uma associação indireta, virtuosa é procurada. Já não se trata de produtos ou coisas, mas de marcas e conceitos.

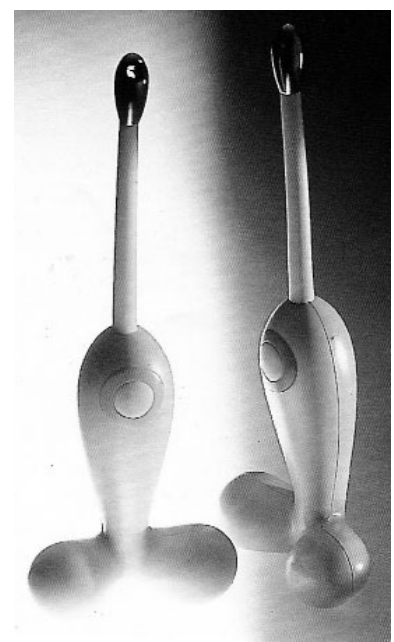
Os produtos de uso diário se tornam mais sofisticados e os objetos de "*design*" (denominação que na Itália ou no Brasil deve ser referida obrigatoriamente em inglês, para denotar sua qualidade "artística" e sofisticação especial), deixam os círculos de entusiastas e especialistas para aspirar a uma difusão massificada.



2.11.5 "Fruit Mama", fruteira em aço e fibra poliamida. Produção: Alessi, desenho: Stefano Giovannoni, 1993

2.11.6 "Diabolix", saca-rolhas em poliamida e aço magnético. Produção: Alessi, desenho: Biagio Cisotti, 1994

2.11.7 "Firebird", isqueiro eletrônico. Produção: Alessi, desenho: Guido Venturini, 1993



Ao desenho escandinavo se soma o "design" italiano. Como a arte, o desenho retorna aos símbolos e imagens populares. Nos anos 80, designers como Ettore Sottsass e Alessandro Mendini fundem a estética do cinema, o desenho animado, a publicidade e a moda.¹¹⁹ Quando o lúdico e a representação se tornam algo permitido, as possibilidades plásticas do objeto ficam libertadas novamente. Abolida a tirania da arte-ciência¹²⁰, na qual o objeto era o resultado da equação funcional, foi novamente possível a variedade, e surge uma terceira geração de objetos industriais que vêem o caráter funcional como uma condição standard, como o mínimo que se pode aspirar o *design*.

Com a massificação crescente do objeto pessoal, sua funcionalidade passa a um segundo plano, sua característica principal começa a ser sua capacidade de construir uma identidade visual e estética para seus proprietários. Este processo leva necessariamente a uma valorização da variação. Já não é importante ter um relógio, nem que seja um preciso (a tecnologia equiparou a precisão de todos), tampouco um caro, mas um que possa incorporar-se coerentemente a um conjunto maior de decisões estéticas. A firma Alessi funda o Centro Studi Alessi. Designers jovens produzem os objetos da linha *FFF*, onde a Família segue (follows) a Ficção, em palavras que ironicamente parafraseiam "*Form Follows Function*" (a Forma segue a Função). E a ficção se refere, em princípio, à história em quadrinhos e ao desenho animado, às criaturas fantásticas de nossa época mais imaginativa, à cultura de nossa própria infância. Da fruteira de Stefano Giovannoni, que parece uma planta, até o diabinho mais óbvio do abridor desenhado por Biagio Cissotti, todas as formas da linha têm um sentido animal ou vegetal, sempre referencial. O plástico e a poliamida se convertem no meio que liberta a forma da tirania das superfícies reguladas pelo torno de rotação, e lhe permite adotar cores diversas para o mesmo objeto, como o isqueiro *Firebird* (pássaro de fogo) de Guido Venturini, cujas cores infantis variadas ironizam sua óbvia referência antropomórfica. O *gag* se apodera do objeto, como nas rolhas de Mattia Di Rosa, boneco com um gesto disparatado.¹²¹

Os produtos se tornam mais sofisticados, nos EUA Swid-Powell ganha momentaneamente um segmento de mercado convocando os arquitetos da vanguarda pós-moderna: Robert Venturi, Michael Graves, Robert Stern, Aldo Rossi, Richard Meier, alguns dos mesmos que convoca Alessi.

Uma década mais tarde, os arquitetos de vanguarda, como Rem Koolhaas ou Herzog & Meuron passam dos objetos às lojas, ou seja, a um dos cenários principais de comunicação das casas de moda, como Prada.¹²² Enquanto muitos arquitetos podem ter se sentido aborrecidos pelas exigências comerciais de seus clientes, Prada age em sentido inverso, contrata os "melhores" arquitetos para dar um sentido estético a seus cenários comerciais, confirmando as palavras de Baudillard, quem diz que não deve ser tão temida "*a mercantilização da arte, como a estetização da mercadoria*".¹²³

2.11.8 Bules pós-modernas:

Michael Graves, aço inoxidável e poliamida.
Produção: Alessi, 1985

Aldo Rossi, aço inoxidável. Produção: Alessi,
1986

Phillipe Starck, alumínio e poliamida. Produção:
Alessi, 1990



Em 1965, Eco considerava que a difusão em nível massificado produzia a simplificação das mensagens e dos produtos. Uma simplificação que resultava em uma banalização, em uma perda de sentido, de densidade simbólica, que se relacionava com a necessidade aparente de tornar compreensíveis os produtos culturais para um maior número de pessoas. Porém deve ser observado também que, embora tal simplificação não se produzisse ou não sucedesse em todos os casos, a difusão só produziria efeitos profundos sobre o sentido da obra. Se nos anos 60 Eco especulava sobre a perda de sentido da Nona Sinfonia de Beethoven¹²⁴ quando se passou ao disco ou ao cinema, apenas podia imaginá-la como a campanha dos telefones celulares atuais. A mudança de contexto, a extensão e a onipresença da obra em centenas de fragmentos e meios diversos, enchendo um campo auditivo que se satura de sons, abre sua interpretação a múltiplos sentidos. A música e o som alcançam a categoria de "percepção distraída" que Benjamin havia adjudicado primeiro à arquitetura.¹²⁵



De modo que é a mudança de contexto que produz a transformação da *mass media*, onde as mensagens podem ser obras de arte e as obras de arte mensagens, o que trivializa as experiências culturais. Não mais pela provável simplificação, mas pela simples circulação em excesso. Trivialização não é banalização, pode haver fidelidade à obra, pode não haver depreciação, porém há igualmente uma perda de sentido.



"A MTV destrói todo limite. Nivelou nossa ampla escala de experiências reduzindo-a a uma única experiência lúdica, em que todos os fenômenos existem na forma de puras imagens, que se sucedem na velocidade do raio, sem contexto ou coerência aparente. Saquearam a totalidade da cultura humana..." -diz Jeremy Rifkin, e cita Ann Kaplan: *"A MTV se nega a admitir explicitamente as sagradas fronteiras estéticas de antanho."*¹²⁶ A difusão emerge como a fase crítica de qualquer empresa, política, econômica ou artística, de modo que quem desejar ter êxito, deve pensar na perspectiva da comunicação. Não há estratégia cultural que não a tenha como centro, pois o êxito de difusão é a única possibilidade de êxito, e o êxito, a medida perceptível da realidade. Por meio da escala e a intensidade da difusão a comunicação de massas estabelece um padrão de realidade novo. Para Hardison *"... um acontecimento não está autenticado -não é 'real'- até que apareça em televisão"*. Com respeito ao conjunto dos meios, é possível afirmar o que Baudrillard afirma da televisão, esta já não dramatiza ou interpreta o mundo, *"A televisão é o mundo"*¹²⁷.

2.11.10 Venturi Scott-Brown Architects, jogo de pratos para Sweed Powell, 1993

2.11.11 loja da firma Prada em Tóquio, 2004

2.12 Obsolescência e descarte

A desilusão da sociedade de consumo é de algum modo novo. Antes do final dos anos 60, a possibilidade de uma redenção da sociedade industrial por meio da tecnologia, os novos materiais e a produção seriada se mantinha viva

em propostas como as de Archigram. A fascinação pela produtividade das máquinas e pelos materiais novos alcançava um cume que se expressava na visão de novas possibilidades e na insatisfação por um modernismo que parecia mudar mais a aparência dos edifícios do que a substância da vida moderna: *"um estalido contra as regras de jogo... contrà a tradicional atitude européia de uma arquitetura de boas maneiras, mas sem entranhas..."*, segundo o que dizia Peter Cook em 1967.¹²⁸

Trata-se de encontrar um virtuosismo inato que, presume se, está na civilização do consumo, onde a mudança tem um valor em si mesma: *"Em nossos trabalhos mais recentes prestamos muita atenção à necessidade de desprender-nos de alguns elementos (imagens e modalidades) assim que deixarem de ser válidos. Só então interpretaremos realmente os valores e os símbolos de uma arquitetura de consumo" (...)* *"Queremos ver nossos projetos convertidos em objetos de consumo."*¹²⁹

A habitação-cápsula, a situação transitória, a cidade *plug-in*, o almoço pré-embalado e congelado, objetos móveis, temporários, descartáveis, elementos infláveis, portáteis, intercambiáveis, anteparas móveis, móveis e artefatos embutidos ou que se dobram; todas estas imagens aludem à possibilidade de uma liberdade nova, que por meio da tecnologia esperava romper as carrentes que mantinham a arquitetura estática, imóvel, perene. Estas qualidades eram vistas como sinal de atraso, como um impedimento para um progresso técnico e social que é julgado libertador no plano pessoal, revolucionando os costumes e quebrando os tabus do comportamento social. Há um otimismo renovado que considera superadas as dúvidas da guerra e que celebra a chegada de uma era da comunicação, aclamando as palavras de Mac Luhan: *"o meio é a mensagem"*.

Uma valorização de um nomadismo imaginado urbano emerge de uma liberação de ligaduras a pontos fixos, sinal também de uma liberação das coisas materiais, pois estas se tornaram rejeitáveis. A abundância industrial, presume se, nos libertaria de cuidá-las e mantê-las, de modo que um fluxo sempre constante e renovado de utensílios novos e máquinas estaria a disposição de quem os necessitasse, para ser usados e depois rejeitados.

A superação da repetição industrial mediante recursos como *"faça você mesmo"*, a exaltação de materiais como o plástico, o entusiasmo com o barateamento das grandes séries, que torna virtualmente descartáveis mais e mais produtos; são idéias que se vêm acompanhadas pela expansão firme das máquinas caseiras, o automóvel e as atividades do tempo livre que crescem consideravelmente nesses anos.

Warren Chalk propõe como virtuosa a possibilidade de uma incrementada mobilidade dos produtos, baseada em uma obsolescência planejada.¹³⁰ Esta se relaciona com uma *miniaturização*, com as mudanças técnicas, com as mudanças na unidade familiar: *"as mudanças -diz Chalk- que tem lugar nas relações e nos padrões de vida, assim como a incrementada taxa de descartabilidade de todos os objetos que podem medir-se através das mudanças velozes na roupa que gera a 'moda'"*. Todo o argumento revela uma

2.12.20 Superstudio retrata um imaginado nomadismo, emergente de uma liberação das coisas materiais, cuja abundância as fez descartáveis, 1970



excitação por transformações que sem dúvida são formidáveis, porém cujo efeito sobre a arquitetura será menos espetacular. *"Buscamos uma idéia, um novo idioma vernáculo algo que nos aproxime às cápsulas espaciais, aos computadores e às embalagens descartáveis"*.¹³¹

A cápsula espacial é o paradigma de um compartimento que reúne as noções de recinto, máquina e veículo, as de um objeto tanto industrial quanto tecnológico que estabelece uma relação mais pessoal de escala com o indivíduo, quase como a de uma armadura medieval. Uma relação que relembra a céptica visão do homem encapsulado de Lewis Mumford, que vê no traje de astronauta uma espécie de prótese, o *"proto-modo arquetípico do homem post-histórico"*.¹³²

Vem como desejável uma redefinição da área de interesse dos arquitetos: *"O almoço pré-embalado e congelado é mais importante que Palladio"* dizia Peter Cook ¹³³, traçando o espírito de um desafio que pretendia desenhar formas de vida e não lugares, e com isso considerava os utensílios e as máquinas um aspecto mais substancial de sua preocupação que os espaços arquitetônicos tradicionais. Há uma aversão pelo estático e tudo o que é pesado, o imóvel, que havia caracterizado a arquitetura.

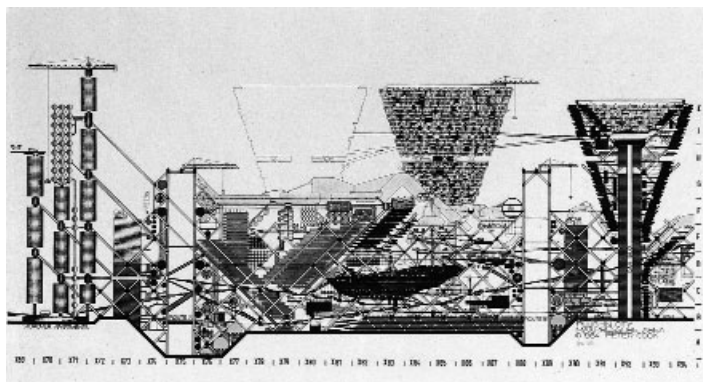
Nessa aspiração, o objeto da arquitetura não é centrado nos edifícios. Estes tentam equiparar-se às máquinas e equipamentos, aos utensílios e objetos pessoais. A "moradia-cápsula" é uma aproximação à habitação como objeto¹³⁴, e de algum modo antecipa a assimilação dos modos de produção da edificação à dos objetos e máquinas portáteis.

Isto estimula o deslocamento dos limites da arquitetura, assimilando-a à produção de máquinas, vestimenta, utensílios e ferramentas, porque todos estes aspectos são vistos como uma parte da mudança integral que os novos meios de produção alentam na forma de relacionar-se com o meio ambiente. Inversamente, podemos dizer que a arquitetura também tende a ser pensada como assimilada aos modos de produção de objetos e máquinas.

Em seu manifesto de 1968 *"Alles ist Architektur" - "Tudo é arquitetura"*, publicado na revista vienense Bau, Hans Hollein faz uma alegação a favor desta assimilação. É fascinado pelo potencial dos novos meios de massas, e em um tom exultante e otimista dá as boas-vindas aos meios de reprodução digital. O manifesto categoriza novamente como arquitetura aspectos tais como "clima artificial", "transporte", "vestimenta", "os sentidos", "controle do calor do corpo", "a comunidade", "arquitetura simulada", "a óptica", "arquitetura costurada", "arquitetura inflável". A proposta de que *"tudo é arquitetura"* se inscreve no *"Zeitgeist dos '60s"*. Segundo a revisão de Liane Lefavre: *"Entanto Hollein estava escrevendo "Tudo é Arquitetura" Joseph Beuys declarava "Tudo é arte", e John Cage "Tudo o que nós fazemos é música" ...como... o Groupe Utopie na França, e Herbert Marcuse na Califórnia-ou ainda mais maluco e*



2.12.22 *"Encapsulated man"*, o astronauta apresentado por Lewis Mumford como protótipo de homem pós-histórico, dependente de sua prótese espacial



2.12.23 Peter Cook (Archigram) Plug-in-city: Maximum Pressure Area, Projeto, Seção, 1964

Pop- como o Archigram na Inglaterra, Archizoom na Itália, e os Metabolistas no Japão- a aproximação básica era a mesma."¹³⁵

Trata-se de uma visão otimista da assimilação crescente da arquitetura aos objetos de produção industrial. Uma visão que imaginava essa assimilação como a realização de potenciais técnicos e podia considerar como uma virtude a obsolescência rápida. Inclusive a assimilação da arquitetura aos ciclos da moda, que seria permitida pela possibilidade dos edifícios ou de seus componentes de ser rejeitados.

Nesta excitação com as mudanças tecnológicas se torna manifesta a ansiedade moderna pelantecipar-se a nosso próprio tempo, o que conduz a reforçar a reificação de "o novo". Em *"Baudelaire, or the streets of Paris"* Benjamin identifica o *flâneur* como uma atitude burguesa preliminar que passa da contemplação distraída ao desejo, à antecipação do consumo moderno encenado nas galerias cobertas: *"...a cidade e agora uma paisagem, agora um cômodo. Ambos constituem a loja que até julga flânerie como circulação de mercadoria."* ... *"No flâneur a intelligentsia visita o mercado, ostensivamente para olhar, mas, na verdade, para encontrar um comprador"* Seguindo as sugestões do último poema de *As Flores do Mal*, Benjamin enxerga o culto nascente pelo que é novo, a novidade como valor hegemônico emergente e seu vazio imanente: *"A última viagem do flâneur: a morte. Seu destino: o novo. Novidade é a qualidade independente do valor intrínseco da mercadoria"* ... *"A arte que começa a duvidar de sua tarefa e deixa de ser 'inseparável da utilidade' (Baudelaire) deve fazer com que a novidade seja seu maior valor"*¹³⁶

O interesse pelo Novo é relacionado com o avanço da igualdade de condições e com o crescimento do individualismo, explica Gilles Lipovetsky, como também com uma preferência pelo que está limpo, pela percepção de abundância e satisfação que representa o Novo, à maneira em que uma aquisição recente, de algum modo indireto, certifica esse poder de dispor, portanto, a abundância industrial da era da máquina. *"...com cada moda, surge um sentimento de liberação subjetiva, e de liberação em relação a costumes passados."*¹³⁷

Durante séculos o problema das sociedades havia sido a escassez, porém no final da era industrial o problema é, paradoxalmente, a abundância.¹³⁸ O fato é paradoxal porque para uma grande parte da humanidade essa abundância ainda não chegou, ou é pouco útil. Todavia, a efetividade enorme das máquinas, que repetem um mesmo elemento em quantidades cada vez maiores e com um custo cada vez menor, faz com que a dificuldade já não esteja na produção, mas no consumo. A capacidade de trabalho das máquinas aumentou tanto que a sociedade não consegue consumir seus produtos, algo imprescindível para manter sua atividade e, com ela, o funcionamento de uma economia cujo aspecto crítico já não é a fabricação, mas o consumo. A evolução da indústria só confirmou a observação que Lewis Mumford realizou em 1933: *"A expansão da máquina durante os últimos dois séculos se acompanhou pelo dogma das necessidades crescentes. A indústria se dirigia não para a multiplicação de bens e o*

incremento de sua variedade, mas também para a multiplicação do desejo destes bens. Passamos então de uma economia da necessidade a uma economia da aquisição."¹³⁹

Não é surpreendente, então, que a indústria tenha sido impelida a produzir objetos com uma vida cada vez mais curta. Começou descuidando das particularidades que os faziam duradouros, e depois imaginou caminhos pelos quais o objeto envelheceria mais rápido, dando origem ao conceito de obsolescência programada. Esta pode chegar por ruptura ou desgaste, como também por incompatibilidade com peças que não se fornecem mais, mudanças em tomadas e conectores ou, mais recentemente, pela mudança de programas ou códigos de comunicação.

A superprodução produziu assim dois efeitos: um, a obsolescência programada, e outro, a idéia de que os objetos podem ser descartáveis, e finalmente, as duas idéias podem juntar-se desde que a intensificação do ciclo dos primeiros acaba por torná-los semelhantes aos segundos.

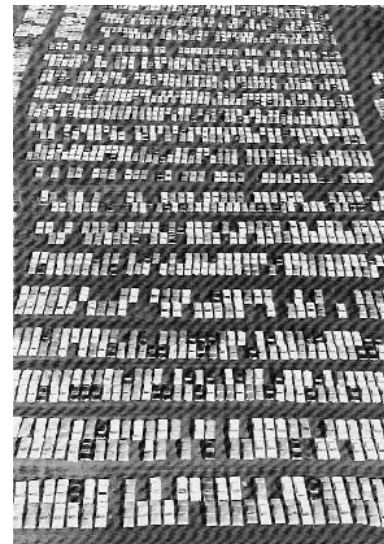
Porém o meio de obsolescência mais fulminante consistiu no simbólico. A incorporação de mais e mais produtos ao "sistema moda", segundo o qual as condições funcionais dos objetos de uso já passaram a um segundo plano.

*"A idéia de que as sociedades contemporâneas se organizam sob a lei da renovação imperativa, da caducidade orquestrada, da imagem... e da diferenciação marginal foi desenvolvida muito cedo nos EEUU... por autores como Riesman, V.Packard, Boorstin, Marcuse e mais tarde na França pelos situacionistas e Baudrillard".*¹⁴⁰ A conseqüência - segundo Lipovetsky - é a incorporação de um número cada vez maior de produtos e esferas da vida cotidiana ao "sistema moda". Este se caracteriza pela obsolescência prematura, a sedução e a diversificação.

*"É a época da moda plena e da expansão de seu processo a âmbitos cada vez mais amplos da vida coletiva. Não é tanto um setor específico e periférico como uma forma geral que atua no todo social."*¹⁴¹

2.13 Objetos insignificantes

No final do século XX a cultura de massas se compõe dos produtos insignificantes do consumo e a missão da indústria é convertê-los em objetos significantes, ressuscitando um interesse que só é possível mediante a renovação constante. Um ato que segue o gesto de Warhol, tentando dar significado ao que é popular e massificado. Tenta-se dar um sentido estético ao que é cotidiano, encontrar nas coisas banais e insignificantes do dia-a-dia um sentido transcendente, uma iluminação, não mais sobre o futuro, mas pelo menos sobre o presente. Nisso, a arte e a indústria tentam o mesmo. Porém os objetos da cultura de massa não são apenas os produtos que a indústria multiplica infinitamente impulsionados pela lógica da produção seriada que exige quantidades cada vez maiores de produtos iguais, os produtos industriais se multiplicam até perder sua capacidade significativa, ao mesmo tempo abatem continuamente seu preço, que se torna também "insignificante".



2.12.30 "Mechanization takes command", a mecanização e a estandardização, a superprodução exigida pela produção em série apresentados por Mumford em "The Myth of the machine"

Aqui a palavra "insignificante" não deve ser interpretada em sentido figurado, mas deve tomar um valor preciso: do prescindível, do descartável. E esta insignificância é dupla, sucede com relação à importância simbólica desvalorizada do objeto-produto, assim como a um preço que se torna ínfimo, insignificante para o orçamento de seu comprador. O cume insignificante é atingido no final do processo de multiplicação extrema, porém todo o tempo se avança nessa direção, durante todo o processo a abundância do produto é crescente e seu preço decrescente.

Objetos que teriam sido preciosos a apenas alguns anos atrás são agora incapazes de alterar a indiferença do público, dos consumidores e inclusive dos marginalizados que moram nas ruas. Copos de plástico, sacos e garrafas, garrafas inquebráveis, vasilhas leves perfeitamente herméticos são vistos como insignificantes, e imediatamente se transformam em lixo depois de seu único uso. O instrumento clássico de escritura da primeira metade do século, a caneta-tinteiro, era um objeto precioso, cuidadosamente guardado, seu sucessor, a esferográfica, chegou a ser tão barata e onipresente, que raramente chega a esgotar sua vida útil, é abandonada antes, ainda que cumpra perfeitamente sua função específica de escritura. Um efeito semelhante sofreu o relógio pessoal, cuja precisão aumenta em forma extraordinária. No final do século XX, era possível encontrá-los abandonados, funcionando ainda, nas gavetas que não se usam, onde passarão um tempo antes de seu descarte definitivo nos cestos de lixo. A lógica econômica implacável da série de produção *fordista* conduzirá ao absurdo de que é mais barato descartar um objeto funcionalmente útil do que limpá-lo ou repor sua bateria. Assim, inclusive mecanismos eletrônicos sofisticados (como os cabeçotes das impressoras) serão sistematicamente descartados. O descarte das lâminas de barbear que havia maravilhado Reyner Banham em 1960¹⁴² empalidece perante as máquinas fotográficas e todo tipo de sofisticados instrumentos descartáveis que pode inventariar no final do século XX.

O aparelho industrial, impelido à multiplicação infinita de seus produtos pela necessidade de amortizar a maquinaria como também pela de encontrar o preço "competitivo" alcançará uma capacidade de produção várias vezes superior às necessidades funcionais às quais aparentemente respondem os objetos de sua produção. Seu custo de produção na porta da fábrica está próximo de zero, e seu preço é composto em sua maior parte pelos custos de distribuição, exibição, propaganda, transporte e armazenamento. A estes custos devemos acrescentar o custo do risco de "envelhecimento prematuro".

Sufocados por esta superabundância, os objetos insignificantes são deslocados pela pressão de outros mais novos, mas também de um valor simbólico efêmero. Inclusive antes que o produto seja vendido, pode ser deslocado das tendências da moda ou da preferência do público, às vezes por variações mínimas de seu aspecto, que instantaneamente o transformam em "semanticamente" obsoleto.

Como a perda da aura que afetava a obra de arte na descrição de Walter Benjamin, uma perda correlativa de sentido afeta os objetos do consumo e da

moda. Estes perdem a sedução que os faz atrativos, algo que sobrevém cada vez mais rápido. Quase sempre antes que tenham cumprido sua vida útil, outras, mal tenha começada, terão se convertidos em novos objetos insignificantes, que perderão sua "aurea", sua sedução, sua frescura, produzindo uma percepção prematura de envelhecimento, um envelhecimento que é simbólico mais que funcional. Como, ao mesmo tempo, estes objetos podem ser facilmente substituídos, porque o valor de sua restituição é insignificante com respeito ao orçamento do consumidor, o descarte prematuro e o abandono sistemático de coisas ainda úteis se converte em um costume social assim como é uma necessidade do aparelho de produção industrial.

Elaboradas equipes eletrônicas se incorporam ao mecanismo de descarte graças a uma obsolescência técnica e à descida rápida dos preços de substituição.¹⁴³ Assim o fenômeno da obsolescência prematura e dos objetos descartáveis vai produzindo não somente um esbanjamento coletivo verdadeiro, mas também uma nova cultura do descuido, a displicência e a abundância.

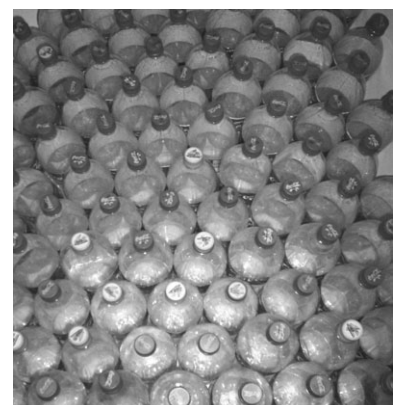
Os produtos insignificantes já ocupam um espaço importante na abundância da sociedade industrial, porém se trata de uma abundancia inútil, improdutiva, que não conduz a nenhum outro fim que o próprio consumo de mais objetos insignificantes. Hannah Arendt observa há mais de quarenta anos que *"Um dos signos de perigo mais claros, no sentido de que talvez estejamos batendo o ideal do animal laborans, é o grau em que nossa economia se converteu em uma economia do esbanjamento, na qual as coisas têm que ser devoradas e descartadas quase tão rápido como aparecem no mundo, para que o próprio processo não termine em repentina catástrofe."*¹⁴⁴

Como contrapartida do barateamento dos produtos industriais, a saúde, a comida, a moradia e o asseio, (sobretudo nas grandes cidades) se tornaram mais caros do que nunca. Para os pobres desta sociedade industrial, é possível morrer de uma doença ou de frio na intempérie, relativamente bem calçados e vestidos, com um relógio que funcione no pulso, com revistas de ontem para ler e até com uma rádio no bolso; tudo obtido do descarte de uma sociedade superabundante. Porém de uma abundância que para eles é também insignificante, sem sentido.

A fragilidade dos objetos insignificantes é tão simbólica quanto mecânica. O mínimo atrito ou deterioração superficial é percebida como um sinal de abandono ou descuido pessoal que obriga a uma restituição imediata da aparência do *Novo*. E simultaneamente, o menor imperfeição (a ruptura de uma tecla, uma rosca ou a trava de uma tampa que se falseia) torna inútil todo um mecanismo caro (como poderia ser um telefone celular ou um reproduzidor de vídeo). Assim uma ruptura menor produz a inutilidade virtual de todo o artefato. Transtornado por semelhante contratempo, seu proprietário o descarta instantaneamente, em um ato de suficiência que é uma ressonância do poder da máquina, que se verifica no descarte e a substituição pelo *novo*. Assim o *descarte*, a *substituição* e o *novo* são as figuras visíveis de um ato de prazer que

2.12.35 Descarte de louça em um restaurante de comidas rápidas

2.12.36 Garrafas descartáveis se acumulam sem achar um destino racional, salvo a piedosa reciclagem de sua matéria prima para destinos secundários: como demarcações de jardim ou recheio de embalagem





2.12.38 Vasilhame descartável para reciclar, Elmhurst, Queens, New York, 2004

emana do poder produtivo da máquina. Atitudes sociais que se encontram no pólo oposto da oportunidade e da racionalidade e que se tornam possíveis pela negação psicológica do resíduo.

À obsolescência semântica é somada a obsolescência programada, produzindo como subproduto maior deste processo milhões de objetos inúteis, um resíduo especializado de proporções incomensuráveis. A economia, obcecada por uma visão que confunde atividade econômica com economia de meios só aceita incrementar a intensidade do processo, produzindo mais rápido e destruindo - descartando - também mais rápido.

A fatalidade desta atitude provém do feito de ser intrínseca ao próprio processo de produção: *"Sob as condições modernas, a conservação, não a destruição, significa a ruína porque a própria duração dos objetos conservados é o maior impedimento para o processo de renovação, cujo constante aumento de velocidade é a única constância que deixa onde quer que se torne firme."* diz Arendt.¹⁴⁵

O ciclo de renovação e obsolescência se acelera por essa velocidade auto-estimulada. Os objetos insignificantes se tornam onipresentes, nas casas e nas ruas, nas lixeiras e nos anúncios de publicidade. E a mesma onipresença os torna invisíveis, até que se convertem em lacônicos objetos do passado pela súbita interrupção de sua produção.

NOTAS:

¹ Ritzer assinala que muitos "meios de consumo" se converteram em destinos turísticos: *"no entanto, no passado, os visitantes puderam sentir-se atraídos pelo clima cálido de Florida, na atualidade muitos deles se dirigem diretamente a Disneyworld e observa também como esses "meios de consumo" se tornaram internacionais, detalhando a presença das cadeias norte-americanas, do Canadá a Israel, Rússia, cidades do leste da Europa, Japão, Hanói, Argentina e Brasil. Dos campos Elisios "com sua loja Disney e seu Planet Hollywood" até Saint-Germain-des-Prés.* Ritzer, George, *"El encanto de un mundo desencantado"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press) pp.57-64

² Assim sustentava William Saunders em 1998 na Bienal de São Paulo, fenômeno que se reflete na cuidadosa administração, através dos arquitetos, das fotografias "autorizadas", e a perseguição tenaz das fotografias não autorizadas. Já em 1965 Tom Wolfe dizia sem contemplações maiores: *"Os arquitetos querem algo que possa ser bem fotografado e que depois possa ser reproduzido sobre as sedosas páginas de alguma história da arquitetura"*, Wolfe, Tom, *"El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron"*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, (1972) p.70

³ Thomas Kuhn questionou a *"descrição histórica tradicional das ciências como um desenvolvimento contínuo e progressivo"* propondo, em troca, a noção de "paradigmas científicos", conjunto de crenças sobre as quais existe um consenso na comunidade científica e que vigoram até que se produza uma "revolução" científica, que nada mais é do que a queda desse consenso. Embora esta perda possa obedecer a fatos "objetivos", a "anomalia" nas explicações ou os experimentos, o valor do paradigma aparece respaldado por um êxito entre a comunidade científica, um *"compromisso partilhado com uma constelação de leis, teorias, técnicas e padrões"*. Payne, Michael (compilador) *"Diccionario de teoría crítica y estudios culturales"*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p.425; Kuhn, Thomas. *"La estructura de las revoluciones científicas"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971

- ⁴ Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *"Entretiens sur l'Architecture"*, (Paris, 1863) em: Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi, *"Textos de la modernidad"*, editorial Nerea, Hondarribia, España, 1994
- ⁵ Semper, Gottfried, *"Ciencia, industria y arte"* (1852) em: Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi, *"Textos de la modernidad"*, editorial Nerea, Hondarribia, Espanha, 1994, p.154-156
- ⁶ Semper, op.cit.p.156
- ⁷ Viollet-le-Duc, op.cit. p.140
- ⁸ Viollet-le-Duc, *"Coloquios sobre la arquitectura"*, op.cit. p.153
- ⁹ Viollet-le-Duc, *"Coloquios sobre la arquitectura"*, op.cit. p.153
- ¹⁰ Gropius, W., *"Die Entwicklung moderner Industriaedbaukunst"*, em *"Jahrbuch des deutschen Werkbundes"* ; tirado de Benévolo, Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.430
- ¹¹ Colquhoun, Alan. *"Modernidad y tradición clásica"*, Júcar Universidad, Madrid, 1989 (MIT, 1989), p.129
- ¹² Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1965
- ¹³ Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, op.cit. p.79 y 80
- ¹⁴ Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, op.cit. p.85
- ¹⁵ Le Corbusier, op.cit. p.106
- ¹⁶ Le Corbusier, op.cit. p.108
- ¹⁷ Le Corbusier, op.cit. p.109
- ¹⁸ Le Corbusier, op.cit. p.109
- ¹⁹ Banham, Reyner *"Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina"*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971(The Architectural Press, London , 1960) p.314
- ²⁰ Colquhoun, Alan. *"Modernidad y tradición clásica"*, Júcar Universidad, Madrid, 1989 (MIT, 1989) p.130
- ²¹ Colquhoun, *"Modernidad y tradición clásica"*, op.cit.130
- ²² Le Corbusier, *"La Ciudad del Futuro"* (Urbanisme), Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1985, (1924)
- ²³ Colquhoun, *"Modernidad y tradición clásica"*, op.cit, p.203
- ²⁴ Colquhoun, *"Modernidad y tradición clásica"*, op.cit. p.120
- ²⁵ Colquhoun, *"Modernidad y tradición clásica"*, op.cit. p.203
- ²⁶ Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, op.cit. p.72
- ²⁷ Eisenman, Peter, *"The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end"*(Perspecta 21, 1984) em Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997
- ²⁸ Eisenman, Peter, *"El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin"*, em Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi, *"Textos de la modernidad"*, editorial Nerea, Hondarribia, Espanha, 1994, p.464-466
- ²⁹ Eisenman, Peter, *"El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin"*, op.cit. p.468
- ³⁰ Eisenman, Peter, *"El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin"*, op.cit. p.468, entre parênteses minha correção da tradução de acuerdo com o texto inglês em Eisenman, Peter, *"The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end"*(Perspecta 21, 1984) em Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997, p. 527
- ³¹ Eisenman, Op.cit. p. 470
- ³² Eisenman, Op.cit. p. 470
- ³³ Borges, Jorge Luis, *"El escritor argentino y la tradición"*, Discusión , 1932; Obras Completas, Emece Editores, Buenos Aires, 1974, p.274
- ³⁴ Eisenman. op.cit. p.471
- ³⁵ Eisenman. Op.cit. p.469
- ³⁶ Eisenman. Op.cit. p.467
- ³⁷ Rossi, Aldo, *"La Arquitectura de la ciudad"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981
- ³⁸ Venturi, Robert. *"Iconography and electronics upon a generic architecture"*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996, p.28 y 30
- ³⁹ von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999, pp.180-187
- ⁴⁰ von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999
- ⁴¹ McLeod, Mary; von Moss, Stanislaus em diálogo com Robert Venturi e Densie Scott Brown em, von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999, p.354
- ⁴² Eisenman. Op.cit. p. 474
- ⁴³ Eisenman. Op.cit. p. 475
- ⁴⁴ Darwin, Charles, *"El origen de las especies"*, Editorial Debate, Madrid, 1998
- ⁴⁵ Engels, Federico, *"El origen de la familia, la propiedad privada y el estado"*, Claridad, Buenos Aires, 1922 (1884)

- 46 Eisenman refere Baudrillard, Jean. *"The order of simulacra"*, Semiotext(e), New York, 1983, a versão castelhana tem como título *"La precesión de los simulacros"* em *"Cultura y Simulacro"*, Editorial Kairós, Barcelona, 2002 (1978)
- 47 Danto, Arthur. *"Después del fin del arte"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999 (Princeton University Press, 1997); Fukuyama, Francis, *"El fin de la Historia"*, Editorial Planeta, 1994; Baudrillard, Jean, *"El fin de lo social"*, em Baudrillard, Jean. *"Cultura y Simulacro"*, Editorial Kairós, Barcelona, 2002 (1978), entre muitos outros
- 48 Lyotard descreve a condição pós-moderna como a "incredulidade" frente aos *metarrelatos*, às "grandes narrativas", em *"La condición Posmoderna"* (1979)
- 49 o que relembra a Adorno, desde que via a filosofia como uma forma de redenção
- 50 Eisenman, Peter, *"El fin de lo clásico"*, op.cit. p.466
- 51 Manfredo Tafuri e Francesco dal Co, *"Arquitectura Contemporánea"*, Aguilar, Madrid, 1978, p.345
- 52 Eisenman, op.cit. p.466
- 53 Baudrillard, Jean, *"La Precesión de los Simulacros"*, em *"Cultura y Simulacro"*, Editorial Kairós, Barcelona, 2002 (1978) p.12
- 54 Johnson, Philip *"Mies van der Rohe"*, Victor Lerú, Buenos Aires, 1960, pp.188-198
- 55 Wolfe, Tom, *"From Bauhaus to our house"*, Picador, London, 1993 (London, 1982) p.76
- 56 Suárez, Mariel, *"Anotaciones impre-Sizas"*, Summa+64, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2004, p.42-53
- 57 Reyner Banham destaca uma única frase que pertence a Alan Colquhoun e que, confessa, foi o guia de seus estudos: *"O que distingue a arquitetura moderna é com certeza um novo sentido do espaço e a estética da máquina"*. Reyner Banham, *"Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina"*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971 (The Architectural Press, London, 1960), p.7
- 58 Pode ver-se Diez, Fernando. *"Un sueño de cristal"*, Summa+50, Buenos Aires. Agosto-Set.2001
- 59 *"Uma das ironias da cultura do século vinte é que cada pequeno avanço interno dos estilos da arte Abstrata - ou do surrealismo para este caso - foi equiparado a progressos revolucionários em significado social. Em todo caso, a arte inovativa foi sustentada menos pelos agentes da mudança política do que pelos defensores do statu-quo"*, diz Alloway, Lawrence, *"Topics in American Art since 1945"*, Norton, New York, 1975, p.266
- 60 Montaner Josep María, *"La Modernidad superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994. Com relação às vanguardas ver a descrição aguda de suas contradições que faz Montaner: *"Paradossalmente, estes dois mitos, a "originalidade" e a "reprodutibilidade" são totalmente contraditórios..." "O discurso da transgressão é colocado sempre em primeiro lugar, porém é pretendido, ao mesmo tempo, que essa transgressão seja institucionalizada e entre na esfera do cotidiano"* pag.145
- 61 Barbara Haskell, *"The American Century, Art & Culture, 1900-1950"* Whitney Museum of American Art / W:W: Norton & co., New York, 1999. p.363
- 62 *"Sua atitude residia em renunciar a todas as 'representações' do espaço ... como escultor, Fontana destrói a escultura: modela grandes esferas e as quebra. Como pintor, destrói a pintura: estende a cor sobre a tela e depois a rasga com um ou vários cortes ..."*, Giulio Carlo Argan, *"El arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, 1975, Tomo 2, p.726
- 63 Barbara Haskell, op.cit. p.364
- 64 Refirindo-nos à proposição conhecida de Jean Baudrillard que assume a arte como uma simulação necessária e fatal: *"...a pintura renega si mesma, parodia si próprio, é como uma gestão de seus resíduos."* Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997
- 65 Colomina, Beatriz, *"L'Esprit Nouveau: Architecture and Publicité"*, em Hays, K.Michael, *"Architecture Theory since 1968"*, The MIT Press, Cambridge, England, 1998, p.629
- 66 de Solá Morales, Ignasi, *"Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea"* Ed.Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p.92-93
- 67 Diferentes autores falam do grau zero da arte concordando com o fim do modernismo. Baudrillard diz: *"... empreguei um jogo de palavras ... o grau Xerox da cultura, que é, naturalmente, ao mesmo tempo o grau zero da arte, o do vanishing point da arte e da simulação absoluta"* Baudrillard, Jean, *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997, p.49 . Pode ver-se Vattimo, Gianni *"The death or decline of art"* em *"The end of Modernity: nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture"* Cambridge, Polity Press, 1988.(Garzanti Editori, 1985) Também Danto, Arthur. *"Después del fin del arte"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999 (Princeton University Press, 1997)
- 68 Assim vêem a obra de Mies van der Rohe Manfredo Tafuri e Francesco dal Co em: Manfredo Tafuri e Francesco dal Co, *"Arquitectura Contemporánea"*, Aguilar, Madrid, 1978 pp.342-346
- 69 Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"* Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997
- 70 Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997 p.22
- 71 Argan, Giulio Carlo. *"El arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, 1975, p.480
- 72 Tafuri, Manfredo, *"El viaje y el testamento"*, em: Aravena Mori, Alejandro, *"El lugar de la arquitectura"*, Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2002, p.138

⁷³ Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997 p. 81
⁷⁴ de Solá Morales, Ignasi, *"Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea"* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p.93

⁷⁵ Hughes faz uma descrição detalhada da *"extinção da vanguarda"* no capítulo *"O futuro que foi": "O ideal de renovação social mediante o desafio cultural se prolongou por cem anos, e sua extinção assinalou o final de uma entusiasta busca de uma visão da relação da arte com a vida, embora não consumada. Porque foi o mercado o que transformou a vanguarda em seu mercantilizado primo, 'a obsolescência', como os executivos de Detroit acostumavam chamá-la: um novo produto cada ano, estilizado diferentemente para luzir progressista..."*, em: Hughes, Robert. *"The shock of the new"*, Knopf, 1981, p. 364

⁷⁶ Argan, Giulio Carlo, op.cit. p.672

⁷⁷ "... Andy Warhol, Jasper Johns, Rauschenberg, Lichtenstein realmente se sentiam herdeiros de Duchamp..." diz Richard Hamilton, em: Safran, Yehuda. *"El padrino del Pop"*, Domus 837 p.132, Maio 2001

⁷⁸ Que são seguidos pelas análises de Humberto Eco em *"Apocalípticos e integrados"*

⁷⁹ Denise Scott Brown em 1971 chamava a atenção sobre a oportunidade de alimentar a alta cultura com a baixa cultura, embora com reservas *"...No movimento da baixa arte à alta há um elemento de diferenciação e juízo. A opinião é contida em benefício da compreensão e da receptividade. Esta é uma excitante técnica heurística, mas também perigosa, desde que a aprovação de toda a cultura pop é tão irracional como a reprovação de sua totalidade..."*, Denise Scott Brown *"Learning from pop"*, em *"Architecture Theory since 1968"*, K.Michael Hays, The MIT Press. Originalmente publicado em Casabella 359-360, Dic. 1971

⁸⁰ Alloway, Lawrence, *"Topics in American Art since 1945"*, Norton, New York, 1975. Em *"Marilyn as a subject matter"*. pp.140-144

⁸¹ *"A arte foi realizada em todas partes. Está em museus, nas galerias, mas também no lixo, nos muros, nas ruas, na banalidade de todas as coisas hoje sacralizadas sem nenhuma forma de processo. A estetização do mundo é total"* Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"* Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997 p.11

⁸² Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"* Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997 pp.49

⁸³ Rifkin, Jeremy, *"La era del acceso, la revolución de la nueva economía"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, pp.193-4: *"...o êxito do capitalismo propôs um novo desafio nas primeiras décadas do século XX: como livrar-se da acumulação de existências produzida pelas linhas de montagem e distribuição fabril. Os empresários encontraram resposta na adoção desses mesmos valores de oposição, que os artistas haviam usado para criticar o estilo de vida capitalista. Se o antigo capitalismo, orientado à produção, havia reprimido a criatividade... o novo capitalismo, orientado ao consumo, libertaria essas necessidades psicológicas reprimidas, servindo-se da arte para criar uma ampla cultura do consumo. Desse modo o consumo arrastou a arte do âmbito cultural ... até o mercado" (...)* *"As conseqüências da rendição não foram óbvias até 1960. Quando Andy Warhol apresentou como arte suas reproduções das latas de sopa Campbell..."*

⁸⁴ Baudrillard, Jean. *"El Crimen perfecto"* Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, pp.106-8: *"Warhol é o primeiro que nos introduz no fetichismo moderno, no fetichismo transestético, aquele de uma imagem sem qualidade, de uma presença sem desejo. (...) Esta transmutação fetichista separa Warhol de Duchamp e de todos os seus predecessores. Duchamp, Dada, os surrealistas e todos os que trabalharam em desconstruir a representação e em fazer estourar a obra de arte, continuam fazendo parte de uma vanguarda e procedem, de um modo ou de outro, da utopia crítica. (...) Warhol por sua parte, não pertence a nenhuma vanguarda nem a utopia alguma. (...) A arte moderna havia chegado muito longe na desconstrução do objeto, porém Warhol é aquele que avançou na extinção do artista e do ato criador."*

também pode ver-se: Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997 p.56

⁸⁵ de Solá Morales, Ignasi. *"Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea"* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p.67

⁸⁶ Venturi mesmo confere essa simpatia: *"A janela de guilhotina da Guild House tem uma forma familiar, mas um tamanho e umas proporções horizontais insolitamente grandes, como a enorme e torcida Campbell Soup da pintura de Andy Warhol"*, Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona, p.162

⁸⁷ Os chamados de apocalíptico-aristocráticos por Humberto Eco concebiam a cultura como algo que se produzia nos círculos elevados da alta cultura e depois se difundia na sociedade restante, em Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965)

⁸⁸ Venturi, Robert. *"Complejidad y Contradicción en la Arquitectura"* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, (New York, Museum of Modern Art, 1966)

⁸⁹ Montaner Josep María, *"La Modernidad superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.: *"As proposições de Aldo Rossi e Robert Venturi se originam precisamente na vontade de reconstruir essa ponte comunicativa entre a arquitetura e a coletividade, a partir da memória (Rossi) e das linguagens convencionais (Venturi)"*

⁹⁰ Venturi, Robert. *"Iconografia e componentes eletrônicos em uma arquitetura genérica"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996 p.275: *"Em nosso estudo sobre Las Vegas nos concentramos em uma arquitetura que privilegia o significado sobre a expressão, uma arquitetura que reconhece o simbolismo antes que a forma, cuja qualidade estava justificada pelos requisitos da efetiva percepção à distância (por meio dos cartazes comerciais) de um automóvel em movimento. Acreditamos que isto era um fundamento mais válido para a arquitetura do que a atual necessidade de capturar a atenção ao ritmo mensural das páginas das publicações, cuja engraçada colheita de fotografias chamativamente coloridas, tiradas de ângulos rebuscados, parece ser a raison d'être da arquitetura "*

⁹¹ Ilustra-o a visão de Neil Leach que tão acrimosamente descreve o comentário bibliográfico de *"The Anaesthetics of Architecture"* (Neil Leach, Cambridge, MIT Press, 1999) que realiza Tony Vidler. Em: Vidler, Anthony. *"Harvard Design Magazine"*, *"Design and Class"* Number 11, Summer 2000, Book Reviews, diz Vidler: *"Leach tem claramente um deliberado parti pris, ...: a arquitetura, havendo sido sucessivamente escravizada pela monumentalidade, pelo consumismo e pelo espetáculo, perdeu sua essência vital, trocando substância por aparência, profundidade por superfície, estética por imagem; e depois a apoteose de sua degradação pode ser encontrada nos âmbitos falsificados de Las Vegas e Disney World o no trabalho artístico da publicidade. Finalmente, esta queda é a de sedutores e iludentes encantos de 'Learning from Las Vegas' do ano 1972, escrito por Robert Venturi, Denise Scott Brown, e Steven Izenour."*

⁹² McLeod, Mary *"Architecture and Politics in the Reagan Era: from Postmodernism to Deconstructivism"*, em *"Architecture Theory since 1968"*, K.Michael Hays, The MIT Press, p.684. Originalmente publicado em *Assemblage* 8, 1989.

⁹³ Wolfe, Tom, *"From Bauhaus to our house"*, Picador, London, 1993 (London, 1982), p.115

⁹⁴ Arendt, Hannah. *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958), p.334

⁹⁵ Montaner, Josep María, *"La Modernidad superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994: *"Com o fústico culto à originalidade e com o uso da metáfora militar de avanço e conquista ... as vanguardas envolvem geralmente uma atitude de fustigação ao espectador; que se traduz em um elitismo social que converte a obra em exclusiva e difícil"*, p.149

⁹⁶ *"... surge a dúvida se para o crítico o critério de valor será a não-difusão e a não-difusionabilidade... uma perigosa iniciação ao jogo do in e do out, para o qual apenas algo, que no começo está reservado aos happy few, e que é aprezado e desejado por muitos, fica fora do grupo das coisas de valor..."*, razão Eco em Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, op.cit., p.99

⁹⁷ Argan, Giulio Carlo. *"El arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, 1975, p.746

⁹⁸ Argan, Giulio Carlo. *"El arte Moderno 1770-1970"*, op. cit., p.742

⁹⁹ Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) p.22

¹⁰⁰ Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, op.cit., p.29

¹⁰¹ Eco, op.cit. p.33

¹⁰² Eco, op.cit. p.55-56, refere-se aqui ao crítico social Dwight Mac Donald, suficientemente conhecido nos anos 60, como para obviar seu nome de batismo

¹⁰³ Eco, op.cit. p.34

¹⁰⁴ Eco, op.cit. p.93

¹⁰⁵ Lipovetsky, Gilles. *"El imperio de lo efímero"*, Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987)

¹⁰⁶ Eco, op.cit. pp. 2/15/27/30/79/80/94/101/191

¹⁰⁷ Eco, op.cit. p.72

¹⁰⁸ Visão que reconhece a pluralidade das culturas e a equivalência delas. Segundo Standley *"a hipótese da superioridade intrínseca da 'tradição ocidental' foi necessariamente questionada e revisada a fim de reconhecer e incorporar a herança de uma variedade de povos e culturas. (...) O símbolo principal da etapa de reconhecimento desta nova realidade depois da guerra de 1939-45 ... é a Organização das Nações Unidas..."* Alan Bloom afirma que *"passou o tempo no qual havia uma expectativa de uma teoria universal do homem ..."*, em: Stanley, Fred L., Payne, Michael (compilador) *"Diccionario de teoría crítica y estudios culturales"*, Paidós, Buenos Aires, 2002, pp.480-483 X

¹⁰⁹ *"... a partir do século XVII, a França se impôs cada vez mais como farol da moda na Europa e da prática das 'bonecas de moda', que chega a ser corrente no século XVIII, revela ao mesmo tempo a tendência à unificação da indumentária européia ... Mesmo assim durante todo esse tempo o enfeite pessoal nunca deixou de apresentar determinados traços próprios dos diferentes países."* Lipovetsky, Gilles. *"El imperio de lo efímero"*, Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987), p.81

¹¹⁰ *"...ao difundir por todo o mundo uma 'cultura' de tipo homogêneo, destroem as características culturais próprias de cada grupo étnico"* diz Eco referindo-se à mídia, Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) p.56

¹¹¹ *"Depois de triplicar-se, o comércio de toda classe de bens culturais na passada década - escreve Rifkin no ano 2000, seguindo um relatório das Nações Unidas - há um sentimento de alarme perante a expansão de uma cultura global homogeneizada. O processo de homogeneização, já em andamento, reflete-se na desaparecimento sistemática de múltiplas*

línguas, substituídas pelo inglês como suporte normalizado do novo comércio cultural", explica que o cinema norte-americano "monopoliza atualmente 70% do mercado cinematográfico europeu - em 1987 era um 56% - e 83% do mercado latino-americano" Rifkin, Jeremy, *"La era del acceso, la revolución de la nueva economía"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, p.244

¹¹² Bonta, Juan Pablo, *"Sistemas de significación en arquitectura"*, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1977, pp.222-224

¹¹³ pode ser vista as conotações catárticas que Eco adjudica à identificação com o "super-herói" na comunicação de massa: *"Um Superman imortal deixaria de ser homem para converter-se em deus, e a identificação do público com sua dupla personalidade ... cairia no vazio"*. Assim o super-herói artístico ou esportivo se torna homem ao declinar e decair. Exceto, claro, na morte prematura, que o transforma em herói mítico, como o caso de Carlos Gardel entre nós. Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965), p.232

¹¹⁴ *"O problema sociológico nasce quando ... com a produção industrial ... o consumo de música reproduzida se converte em um assunto de massas ... com a chegada do long-play ... (...) Desaparecem as pequenas comunidades de aficionados que se reuniam para tocar trios ... Desaparece o executante privado ... Por conseguinte desaparece a educação musical costringida que produziu gerações de jovens violinistas inibidos ... A gente escuta música produzida e já não aprende a produzir música..."*, Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965), p.289

¹¹⁵ Debord, Guy, *"La sociedad del Espectáculo"*, La marca, Buenos Aires, 1995 (Paris, 1967), parágrafos 59,60,61

¹¹⁶ Debord, op.cit. parágrafo 1

¹¹⁷ Debord, op.cit. parágrafo 3

¹¹⁸ Davies, Colin, *"Regrettable practices, editorial constraint and architectural criticism"*, GSD News, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, MA, Summer 1996, p.25

¹¹⁹ desde 70 estes arquitetos estão ativos em um movimento novo: *"Jovens arquitetos italianos criaram o movimento da arquitetura radical - Andrea Branzi, Germano Celant, Adolfo Natalini, Alessandro Mendini, Gaetano Pesce - integrados nas equipes de Superstudio e Archizoom, que expuseram na MOMA de Nova Iorque (1972)"*, Segre, Roberto, *"Surrealismo y Arquitectura"*, em *"El Surrealismo"*, Editorial Perspectiva, São Paulo, 2004, na prensa

¹²⁰ No desenho da pós-guerra, a arte havia se equiparado à ciência, e os artefatos de uso diário, esvaziados de história, adotaram formas cilíndricas ou prismáticas, cujo elementarismo formal as fizeram, não poucas vezes, muito menos funcionais do que as formas tradicionais que substituíam (painéis perfeitamente cilíndricas, logo foram incapazes de verter um líquido sem derramá-lo). O avanço para a uniformidade dos objetos, a medida que a forma se aproximava mais e mais à hipotética função, continha uma expectativa ingênua, não só na redução mecanicista das funções, como também na subestimação da importância da noção de identidade e caráter. *"a arte como ciência europeia"* diz Argan, em uma frase que dá o título ao segundo volume da obra, (Argan, Giulio Carlo *"El Arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, Valença, 1975)

¹²¹ Centro Studi Alessi, *"L'oggetto dell'equilibrio"* Electa/Alessi, Milão, 1996, pp. 150-167

¹²² Massad, Fredy; Guerrero Yeste, Alicia, *"Arquitectura (TM)"*, Summa+53, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2002, p.94

¹²³ Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997

¹²⁴ Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) p.80

¹²⁵ Benjamin, Walter. *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* em "Discursos interrumpidos", Taurus, Madrid, 1973

¹²⁶ Rifkin, Jeremy, *"La era del acceso, la revolución de la nueva economía"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, pp.258-9

¹²⁷ Rifkin, Jeremy, op.cit. pp.258-9

¹²⁸ Cook, Peter, *"Algunas notas sobre el síndrome Archigram"*, 1967, em Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi, *"Textos de la modernidad"*, editorial Nerea, Hondarribia, Espanha, 1994, p.352

¹²⁹ Cook, Peter, op.cit. p.354

¹³⁰ Chalk, Warren (Archigram), *"La arquitectura como producto del consumidor"*, (Cuadernos Summa-Nueva Visión, Buenos Aires, 1968) em: Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi, *"Textos de la modernidad"*, editorial Nerea, Hondarribia, Espanha, 1994, p.338

¹³¹ Chalk, Warren (Archigram), op.cit. p.359

¹³² Mumford, Lewis. *"The Myth of the Machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, New York, 1970, "Encapsulated Man", 14-15 do parágrafo central: *"Cada vez mais, o traje espacial do astronauta será, figuradamente, a única peça de roupa com a qual um homem condicionado pela máquina e seus processos poderá sentir-se confortável..."*

¹³³ Cook, Peter, op.cit. p.352

¹³⁴ Cabral, Cláudia, *"Plug -in city: em algum lugar do passado, era uma vez o futuro..."* ARQTexto 3-4, PROPARG, UFRGS, Porto Alegre, 2004, pp.52-65

¹³⁵ Lefaivre, Liane, *"Everything is Architecture, Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over"*, Harvard Design Magazine, Building Nature's Ruin? Number 18, Spring/Summer 2003

¹³⁶ Benjamin, Walter, *"Baudelaire, or the streets of Paris"*. Em Leach, Neil, *"Rethinking architecture, a reader in cultural theory"*, Routledge, London, 1997, pp.37-38

¹³⁷ Segundo Lipovetsky, todos os fenômenos culturais e econômicos contemporâneos se assimilam ao que se chama de "sistema moda". Ver Lipovetsky, Gilles. *"El imperio de lo efímero"*, Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987) p.207

¹³⁸ Moles, Abraham e Costa Joan, *"Publicidad y Diseño, el reto de la nueva comunicación"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1999, p.57: *"Na economia da precariedade, as necessidades dos indivíduos eram maiores do que seus recursos. As possibilidades que o entorno lhes oferecia eram sempre inferiores à soma das necessidades ... O problema fundamental era o acesso aos produtos. Na economia da opulência, os elementos propostos são mais quantiosos do que a soma das possibilidades do indivíduo. A demanda se transformou em oferta. Uma oferta sempre crescente em número e em variedade. E sempre mais tentadora. Agora, que nos encontramos entre uma superoferta de produtos redundantes, o problema se converteu em um problema de escolha"*

¹³⁹ Mumford, Lewis. *"Técnica y civilización"*, Alianza Universidad, Madrid, 1977 (Harcourt, 1934): p. 415

¹⁴⁰ Lipovetsky, op.cit. p.177

¹⁴¹ Lipovetsky, op.cit. p.175

¹⁴² Banham, Reyner *"Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina"*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971 (The Architectural Press, London, 1960).

¹⁴³ Time Magazine, Feb. 18, 2002. Em sua página 10 informa que tiveram que passar 30 anos para que o preço do VCR fosse inferior aos 100 dólares, porém só foram necessários 4 anos para que o DVD atingisse esse preço.

¹⁴⁴ Arendt, Hannah. *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958) p.141

¹⁴⁵ Arendt, Hannah. *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958) p.281

3 - Arquitetura de superfícies

- 3.1 ARQUITETURA DE SUPERFÍCIES
 - 3.1.1 Nova independência entre significação e construção
 - 3.1.2 A superfície retórica: publicidade e comunicação
- 3.2 ESTANDARDIZAÇÃO
 - 3.2.1 Da idéia de standardização técnica à de standardização simbólica
 - 3.2.2 Campo de trabalho
 - 3.2.3 Standardização técnica
 - 3.2.4 Os casos do Panamericana Plaza e da Torre Intercontinental
 - 3.2.5 Standardização de processos e instalações
- 3.2.6 Arquitetura de autor e expressão de superfície
- 3.2.7 Provisionalidade
- 3.3 A POLÍTICA DO ENCLAVE
 - 3.3.1 A torre residencial
 - 3.3.2 Torres de escritórios
 - 3.3.3 Puerto Madero
 - 3.3.4 O shopping-center
 - 3.3.5 Os novos subúrbios
 - 3.3.6 Pilar e o sistema dos enclaves suburbanos
 - 3.3.7 Novos programas e padrões de consumo
- 3.4 A ARQUITETURA TEMATIZADA
 - 3.4.1 O predomínio da marca
 - 3.4.2 *Tematização* e Franquia
 - 3.4.3 Simultaneidade
 - 3.4.4 Enclaves temáticos
 - 3.4.5 Enclaves residenciais

O projeto e a produção de edifícios adquiriram uma nova modalidade onde a prática da arquitetura está sujeita a um processo mais amplo de decisões, onde os problemas estritamente arquitetônicos são julgados acessórios. A prática profissional aparece crescentemente rodeada de condicionamentos externos. A necessidade de adaptação a estas circunstâncias mudou os processos de decisão, deslocando o foco dos problemas da esfera da arquitetura e de sua tradição compositiva, a questões de economia, comunicação e aos sistemas de apoio dos edifícios (instalações, mecanismos, acondicionamento).

Estas mudanças não são absolutas, mas vão aparecendo sutilmente nas novas modalidades de decisão sobre o projeto. O deslize a um novo *statu quo* acontece gradualmente, porém a década de 90 pode ser tomada como o momento dessa virada para o qual me inclino a chamar de "arquitetura de superfícies", e que é caracterizada, sobretudo, pela aceitação de que os diferentes aspectos superficiais do projeto podem ser decididos independentemente. E, ao mesmo tempo, estas superfícies aparentes podem ser decididas também independentemente das questões estruturais e de instalações mecânicas do projeto.

Embora nem sempre esta possibilidade se torne manifesta, o fato de que faça parte do jogo, do sistema de orçamentos e possibilidades com que os diferentes atores discutem as decisões do projeto, faz com que todos ou a maior parte dos edifícios produzidos no período, estejam influenciados por esta forma de decisão. Inclusive os que aparentemente mostram uma maior consistência em suas diversas decisões arquitetônicas são principalmente resultado de uma acumulação de veredictos e acordos parciais, e não tanto de

uma concepção unitária e totalizadora, onde o conjunto do projeto pode ser controlado pelo arquiteto, como árbitro supremo das decisões de local, forma, materialidade e organização.

É preciso esclarecer que não se trata de que seja apreciada uma diminuição do grau de controle sobre o resultado, pelo contrário, em muitos casos esse controle aumentou. Trata-se sim de que as decisões se separaram, de que muitas estão sob a órbita de outros profissionais, e de que o poder do arquiteto diminuiu, como também o de sua arte para organizar a arquitetura.

Em alguns casos, estatisticamente menores, embora enormemente visíveis para o interior da profissão, como os da arquitetura de investigação e as solicitações institucionais, o arquiteto-artista aparece ainda como o centro de uma autoridade. Contudo, inclusive nesse caso, pareceria que já não tivesse interesse em um controle integral sobre todos os aspectos da construção, aos que renuncia voluntariamente.

Estas questões se manifestam diferentemente, porém sua análise é mais útil quando se concentra nos modos de produção reconhecidos em três questões: o tratamento independente das superfícies, a estandardização e a operação por enclaves. Finalmente, a "tematização" aparece como a consequência natural de alguns destes processos, e expressa a tentativa de uma caracterização, de dar identidade diferenciada aos diferentes "projetos". Projetos que devem ser entendidos agora em um sentido mais amplo do que o arquitetônico: no sentido do negócio, da empresa ou do empreendimento. Seja o projeto comercial ou institucional, as grandes redes com franquia, os *resorts* de lazer e turismo ou os grandes museus. Todos aspiram a uma identidade capaz de destacar-se, a ocupar um lugar no saturado mundo da atenção pública global.

3.1.1 Nova independência entre significação e construção

Uma nova condição dos edifícios reside na cisão de suas características visuais e construtivas. Em parte, deveríamos dizer, a retomada desta condição, que tinha sido natural à arquitetura *beaux-art*, não só enfraquece a convicção de que deve haver uma correspondência entre aparência (ou expressão) e construção, mas também é possível imaginar a aparência interior e a exterior como relativamente independentes. Uma casca externa e outra interna podem ser vistas, tanto como problemas isolados, quanto como objeto de programas independentes e até confrontados. Estas superfícies podem também ser definidas como parte do programa por outros profissionais que atuam da óptica de disciplinas diferentes da arquitetura. Especialistas e expertos que agem amparados pela autoridade da própria especificidade.

Se isto afeta a aparência da superfície exterior e a superfície interior dos edifícios, fazendo-as independentes, algo semelhante sucede com o apoio funcional e mecânico, que se imagina compreendido entre aquelas duas superfícies e ao mesmo tempo independente de ambas. Esta nova independência estabelece uma relação vaga entre estes três aspectos, uma

relação que já não obedece a princípios compositivos que devam ou possam abrangê-los simultaneamente. Isto enfraquece a posição da profissão como árbitro da forma construída, já que neutraliza a possibilidade de um controle sobre o edifício como totalidade. Não se trata de um fenômeno completamente novo, porém é abertamente contrário ao premeditado ideológico do projeto moderno, onde forma e substância, aparência e construção deveriam guardar uma correlação manifesta.

O século XIX já tinha experimentado uma situação semelhante. Durante o ecletismo, os recursos plásticos do edifício tinham se afastado consideravelmente de suas técnicas construtivas, cedidas à nascente concorrência da engenharia e da indústria da pré-fabricação e das partes¹; enquanto a arquitetura reservava para si todo o concernente ao aspecto simbólico dos edifícios, ou seja, ao tratamento dos estilos e da decoração, em resumo à "arte". Arte e construção, aparência visível e a organização da matéria seguiam a mesma direção, mas eram relativamente autônomos. Embora este fosse um fenômeno que tinha se desenvolvido desde o renascimento, Leonardo Benévolo descreve assim a situação no século XIX:

*"A pluralidade de estilos muda também as relações entre projeto e execução; embora a cultura do renascimento houvesse separado as duas funções, (...) agora os estilos são muitos, cada um com exigências expressivas diferentes, portanto, os executores, vendo-se na obrigação de aceitar ora um, ora outro, têm que se manter, por assim dizer, neutrais entre muitos repertórios diferentes, e aprender a traduzir de um modo mecânico determinados desenhos de pedra, madeira, ferro e tijolos, sem participar de modo íntimo na operação. (...) A técnica se baseia em unívocas regras científicas, ... e não pode dividir-se em muitas direcções para seguir a pluralidade de estilos. Portanto o conceito de estilo vai se limitando de um modo explícito, e é considerado uma forma decorativa que é aplicada todas as vezes sobre um esqueleto genérico. O arquiteto se reserva esta parte, deixando o restante ao engenheiro, e rejeita considerar arquitetura os artefactos impossíveis de serem tratados desse modo."*²

Uma condição não muito diferente emerge no final do século XX, principalmente nos novos desenvolvimentos comerciais e nos edifícios corporativos, onde os componentes construtivos adquirem a forma de sistemas técnicos e formais de grande tamanho, que são independentes das outras características do edifício, e conseqüentemente, podem ser considerados virtualmente intercambiáveis.

Estas questões convergem para definir uma nova modalidade na prática da profissão, que pode ser chamada de "arquitetura de superfícies", porque assume a resolução do aspecto das superfícies visíveis do edifício como a principal questão do projeto, e ao mesmo tempo, as concebe independentemente das outras questões gerais de distribuição e construção. Este fenômeno, que é observado primeiro nas arquiteturas para o comércio, manifesta-se também, embora de modo diferente, nas arquiteturas de

vanguarda e nos programas institucionais, até passar a ser francamente dominante.

3.2.1 A superfície retórica: publicidade e comunicação

Na medida em que a velocidade de leitura e assimilação se tornam críticas, definidas como a oportunidade de atenção do consumidor, surge um novo predomínio da imagem e do virtual. Isto, naturalmente, teria intensificado a importância da arquitetura como disciplina que apresenta afinidade com o visual, porém de fato aconteceu o contrário. Na medida em que avançava o século, os edifícios foram ocultados cada vez mais por uma densa camada de cartazes publicitários, principalmente nas avenidas e nas ruas de maior movimento, onde a publicidade, não ocultou definitivamente a arquitetura dos edifícios, mas sim a relegou a um segundo plano perceptivo.

Há aqui dois fenômenos, a própria exacerbação das necessidades comunicacionais de uma sociedade definida pela oferta e pelo consumo³, e o surgimento de um novo tipo de percepção rápida, dada pelo predomínio do automóvel, intensificada sobretudo na extensão do subúrbio. O primeiro se origina em uma mudança qualitativa nas práticas do consumo depois da primeira metade do século XX, que são acompanhadas de transformações na organização do entorno construído⁴. Com relação ao segundo, Venturi, Izenour e Scott-Brown descreveram estas questões em *"Aprendiendo de Las Vegas"*: *"é mais uma arquitetura da comunicação do que uma arquitetura do espaço; a comunicação domina o espaço como elemento da arquitetura da paisagem"*⁵.

A própria primazia dos anúncios sobre os edifícios, sugere-se, é um fenômeno da época, que em Las Vegas foi antecipado e incrementado, de modo que sua arquitetura evoluiu para uma forma em que comunicação e construção - ou contentor- se afastaram: *"Os edifícios pequenos e baixos, de um cinzento pardusco como o deserto, afastam-se da rua que agora é uma rodovia, e suas falsas fachadas se desprendem deles para colocar-se perpendiculares a essa rodovia em forma de grandes e altos anúncios."*⁶

No conhecido argumento de Venturi, o *"decorated shed"* deve ser um contentor relativamente estandardizado e neutral, enquanto a superfície do edifício deve ser francamente comunicativa, o mais próxima do anúncio, pura *"decoração"*.

Em muitos novos desenvolvimentos comerciais que surgem na última década do século XX na cidade de Buenos Aires, como na maioria das grandes capitais, a arquitetura adota uma condição superficial, não no sentido de uma leviandade ou falta de densidade expressiva, que também poderia argumentar-se⁷, mas no sentido de que todo o esforço formal e cromático é colocado em sua superfície de contato visual com um usuário redefinido como espectador⁸ ou consumidor.

Uma observação dos novos complexos de multicinemas (multiplex) desenvolvidos para Village Cinemas⁹ em Buenos Aires, seus arredores e nas

DIRECTIONAL SPACE		
	SPACE · SCALE	SPEED
EASTERN BAZAAR		8 MPH
MEDIEVAL STREET		3 MPH
MAIN STREET		8 MPH
COMMERCIAL STRIP		25 MPH
THE STRIP		25 MPH
SHOPPING CENTER		25 MPH



3.1.2.1 Análise comparada de velocidade de observador em *"Aprendiendo de Las Vegas"*

3.1.2.5 Predomínio da iluminação e dos anúncios, Avenida Corrientes, Buenos Aires, 2003

3.1.2.6 Predomínio da iluminação e dos anúncios, rua pedestre Lavalle, Buenos Aires, 1995

principais cidades argentinas, mostra o tipo de ação de uma nova clientela de corporações multinacionais¹⁰, capaz de encarar simultaneamente uma estratégia de mercado e de comunicação em todo um vasto território; imaginando, conseqüentemente, o programa edilício como uma máquina comunicacional, coordenada com a publicidade gráfica e televisiva. Ambos os aspectos, o dos edifícios e o da comunicação gráfica e publicitária são concebidos como parte de uma mesma ação ou conceito de comunicação mais geral. As particularidades da expressão arquitetônica passam a ser uma contingência dessa estratégia mais ampla.

A nova rede de cinemas multiplex "*Village Cines*", construída pelos arquitetos Bodas-Miami-Anger¹¹ é um testemunho interessante, pois cobre as duas áreas de influência características: os assentamentos suburbanos e os centros urbanos. O caráter nacional desta estratégia comercial é confirmado por sua presença em diferentes cidades do país, porém as características de todos os centros, exceto um - Recoleta - repetem os padrões já experimentados pela empresa multinacional em todo o mundo.

O caso mais genérico são os centros de cinemas suburbanos. Estes respondem ao conceito de um grande contentor neutro, cuja forma construtiva passa despercebida ou fica oculta, e uma série de recursos expressivos aplicados às superfícies interiores e exteriores estabelecem a comunicação com o "espectador".

Os interiores, em seguida, relembram a imagem de um cassino de Las Vegas, com seus efeitos cromáticos e de luzes que provêm de um tratamento da superfície centrado em seu efeito visual.

Este tratamento se concentra sobre uma casca que mantém oculto o coração estrutural e funcional do edifício. Como observou Venturi et al sobre Las Vegas: "*A iluminação é anti-arquitetônica. A luz não é usada para definir o espaço. Muros e telhados não servem como superfícies refletoras da luz, mas são absorventes e escuros. O espaço é fechado, mas sem limites, pois suas beiras são escuras...*"¹²

Como no interior de um cassino de Las Vegas, nos "*Village Cinemas*" predomina a atmosfera sobre a percepção do espaço, a iluminação sobre os limites, a cor sobre a forma, os motivos (os desenhos de tapetes, tetos e paredes) sobre a expressão tectônica da materialidade, a textura sobre o volume. Esta saída da atenção dos motivos a um primeiro plano leva a uma desapareção dos limites interiores. Coloca no primeiro plano as figuras ornamentais e alegóricas do espetáculo e do lazer (as estrelas são o motivo dominante, referência manifesta às "estrelas do espetáculo"). No caso particular do multicinema, como no cassino, o controle da atmosfera se assenta em uma ilusão onde os limites reais do espaço interior se tornam imprecisos. Há um predomínio da atmosfera e do cenográfico. O novo programa do multicinema (de dez a vinte pequenas salas simultâneas) supõe uma possibilidade de concorrer com a oferta da televisão e o vídeo caseiro mediante uma redefinição da cerimônia do cinema: a possibilidade de uma oferta variada em títulos e horários em um

3.1.2.10 Bodas, Miami, Anger Arquitectos, Pilar Cinema Village, Buenos Aires, 1999

3.1.2.11 Bodas, Miami, Anger Arquitectos, Avellaneda Cinema Village, Buenos Aires, 1999



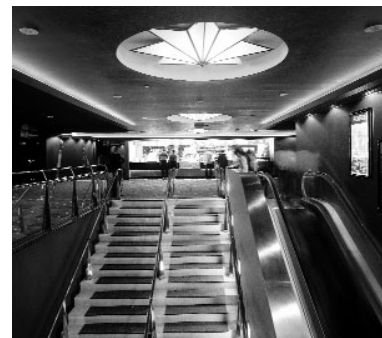
mesmo local, som e imagem de alta fidelidade, lazer e comida no mesmo âmbito.

Toda a atmosfera dos cinemas "Village" supõe uma "estratégia da ilusão" onde o impacto e excitação visual dos interiores que precedem às salas de projeção são uma promessa ou representação do entretenimento que vamos encontrar nelas. Não restam muitas dúvidas de que isto é uma recomendação irrenunciável para o *marketing* que sustenta o multicinema. A abundância de motivos, luzes e efeitos produz uma saturação visual, onde a oferta de imagens é sempre maior do que as possibilidades de percepção ao ritmo normal de deslocamento e atenção. Este "efeito de saturação" tem seus antecedentes nas descrições de Tom Wolfe das estéticas populares de Los Angeles e da decoração dos cassinos de Las Vegas ou de seus mesmos espaços urbanos: *"Las Vegas conseguiu saturar uma cidade, situada em meio do deserto, com estímulos eletrônicos que não descansam de dia nem de noite. No automóvel que aluguei o rádio não podia ser desligado de jeito nenhum."*, relata em 1972.¹³ Essa estética da saturação talvez se torne mais evidente na comunicação televisiva, no videogame e nas páginas Web, onde sempre há um excesso de imagens e movimento; onde os sentidos ficam permanentemente saturados, como um recurso para exorcizar toda possibilidade de "aborrecimento". Este é o objetivo aparentemente mais explícito, abarrotar os sentidos de estímulos, conjurar a possibilidade mais mínima de uma queda da atenção, evitar toda possibilidade de silêncio. Uma embriaguez dos sentidos que adia sempre a compreensão dos fatos e das situações a favor de sua experiência, constantemente intensificada e renovada.

Eco se refere a uma "estratégia da ilusão"¹⁴, onde o caráter espacial e material da arquitetura fica em um segundo plano, pois a experiência sensorial é anteposta ao conhecimento, o efeito visual à geometria da forma. Despindo o culto à fantasia e a duplicação da sociedade norte-americana, Eco destaca uma particularidade da ilusão industrializada que domina os parques temáticos e o lazer programado: que o falso não oculta sua condição fantástica, mas que pelo contrário a ressalta, que o falso mármore é ainda mais falso, que as cores são mais puras e estridentes do que a mera realidade.

A interioridade como tema, a iluminação artificial, o brilho e o reflexo, são os meios para conseguir uma sobreexcitação visual ao mesmo tempo em que um efeito de vertigem leve, produzido pela mencionada ambigüidade dos limites dos espaços¹⁵. A parede espessa¹⁶, como também o néon, os revestimentos maleáveis e os têxteis, são só a parte visível de um arsenal cenográfico que prevalece sobre o caráter espacial e a luz natural.

Isto implica uma rendição necessária do espaço e dos elementos constitutivos do projeto arquitetônico à aparência, destruindo a "integralidade" do projeto no sentido em que era encorajado por mestros modernos como Mies van der Rohe: que todas as suas partes estivessem ordenadas por um mesmo princípio organizador e uma mesma ordem estética. Implica também uma definitiva, embora discreta, ruptura com a pretensão de uma correspondência didática entre construção e expressão. Em um sentido mais



3.1.2.12 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Avellaneda Cinema Village, Buenos Aires, 1999

3.1.2.13 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Avellaneda Cinema Village, Buenos Aires, 1999

amplo, implica também relegar a pretensão moderna de uma compreensão intelectual do espaço e da construção. Como declarava Rowe, o modo expressivo da arquitetura moderna residia em uma compreensão difícil da forma, uma que obrigava a uma reflexão, uma dedução intelectual das razões de sua ordenação.

*"O elemento de deleite da arquitetura moderna parece residir principalmente não no fato de proporcionar um prazer imediato à vista, mas sim na idéia de turbá-la. Dentro dos limites de um complexo de planificada escuridão, estritamente concebido, apresenta-se uma intensa precisão ou uma exagerada rusticidade de detalhe; e se oferece um esquema labiríntico que frustra a vista ao intensificar o prazer visual dos episódios individuais, que apenas serão coerentes como resultado de um ato mental de reconstrução"*¹⁷

Este tipo de ordenação exige o controle necessário da totalidade da forma arquitetônica, reclamando uma coerência completa entre a totalidade e a parte. O fenômeno das novas casas comerciais invalida a possibilidade de cada uma destas premissas, e com isto, a de um discurso arquitetônico moderno nos termos canônicos que até o final do século XX são enunciados pelos escritórios com práticas profissionais mais importantes. São também os termos expostos persistentemente como paradigma do ensino nas escolas argentinas de arquitetura.

A ruptura com este sistema compositivo se produz também mediante uma renovação das gerações, pois a "velha vanguarda" oporá uma resistência passiva¹⁸ a estas encomendas comerciais onde prima a "estratégia da ilusão", enquanto a geração seguinte de arquitetos que sai à concorrência profissional na década de 90 as aceitará como uma realidade de fato, ou ao menos como terreno desejável tanto para o lazer e o experimento quanto para o desenvolvimento profissional¹⁹. Luis Bruno assinala que os "grandes escritórios" não se interessaram no tema das filiais bancárias até o ano 95 e interpreta que isso deu uma oportunidade a escritórios mais jovens, como a sua, que puderam aceder a encomendas de magnitude.²⁰

Os Village Cinemas testemunham esta arquitetura de superfície, que acomoda a aparência do edifício às exigências comunicacionais estabelecidas de fora da arquitetura; mas que opera também sobre a superfície exterior e interior do edifício como se tratasse de problemas isolados. Isto é possível pela grande neutralidade dos contentores suburbanos, edifícios estruturalmente genéricos, nos quais é montado o programa visual com grande independência, como se tratasse de uma toalha; mas também pela existência de uma espécie de *poché*, ou espaço intermédio que é invisível ao público e que aloja todos os elementos utilitários do edifício. Como este espaço não é visível, está livre das especificações simbólicas da comunicação comercial, não há pré-condições formais para seu projeto, exceto fazer possível a coexistência das superfícies externa e interna do edifício e a continuidade de circulações, passagens ou condutos especificamente técnicos. Esse é cada vez mais o campo de ação, livre de pré-condições, que resta ao arquiteto.

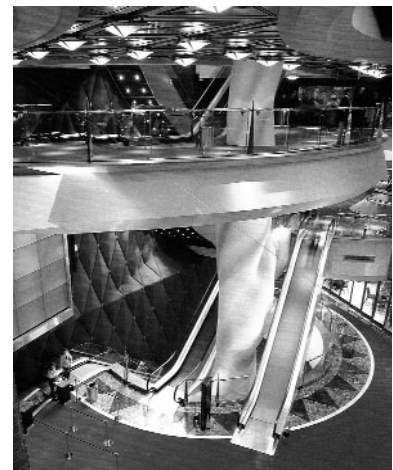
Um caso "experimental" é a filial de Recoleta dos Village Cinemas²¹, onde a situação destacada, em um dos bairros mais caros e elegantes da cidade, permitiu aos arquitetos saírem do programa simbólico standard e gozar de uma "carta branca" - dentro dos lineamentos da estratégia geral do negócio - para desenvolver a própria proposta de interiores²². O uso de materiais mais caros, a inclusão de obras de arte e o mandato de um edifício espetacular e ao mesmo tempo suntuoso, produziu um resultado surpreendente. O interior tenta evocar, segundo seus autores, o interior luxuoso de um teatro da Broadway dos anos 30, porém a liberdade com que foi exercida esta intenção declarada produziu um interior eclético e impressionante, pleno da estética de saturação antes mencionada, imprecisão dos limites, luz artificial e reflexos. Uma enorme coluna de formas vegetais convive com um capitonê ciclópeu, bronzes, cristais e aços reluzentes, e os tetos, conformados pelas lajes curvas dos distintos andares altos, que sobrepostas visualmente, dão imprecisão aos limites também no sentido vertical. O inevitável vídeo-wall contribui com sua cota de saturação visual ao conjunto, e a gama de materiais e cores é tão extensa que destaca que o importante é sua variedade mais do que o brilho ou a cor de algum material em particular.

Mesmo com a possibilidade de uma liberdade maior de projeto, o caso parece assegurar que não apenas a determinação específica do programa simbólico das grandes redes é que limita o exercício de uma vontade estritamente arquitetônica, mas também é o próprio processo de produção, centrado na expectativa do público e de sua adulação aberta o que condiciona o resultado. Poderíamos falar de uma espécie de complacência para com o público. Uma complacência que exige uma contínua excitação dos sentidos, desenvolvida de tal modo que não perturba a preguiça do entendimento ou da razão.

Não se trata especificamente de uma apelação ao "gosto popular", mas sim a uma atitude de aceitação da passividade de um espectador que a gente teme entediar. O programa comunicacional, em suas generalidades, seria definido por uma qualidade estatística, como a que pode excitar o maior número de pessoas sem obrigar a algum esforço interpretativo e espantar o menor. Nada é pedido ao espectador, só é oferecido um "efeito" já produzido. A passividade dos sentidos, sempre saturados pelo excesso visual ou a indefinição do espaço, torna o espectador mais espectador, em uma atitude obrigatória que ajuda a cumprir a profecia de Debord.²³

Trata-se do predomínio do "efeito", tal como o analisa Umberto Eco no Kitsch: utilizando a técnica da reiteração do estímulo em uma redundância manifesta que tem o propósito de obrigar o espectador a advertir e assimilar o *efeito*. Já não se trata da possibilidade de emocionar, mas de representar a emoção. A emoção é assim um "efeito" já realizado, já sucedido, já digerido.²⁴

"Aprendiendo de Las Vegas"²⁵ nos abria a porta à análise acadêmica de uma realidade urbana que surge de uma cultura popular, uma cultura baixa, até então excluída da discussão arquitetônica²⁶. Porém, cuja influência no cenário contemporâneo já era impossível de dissimular, na medida em que



3.1.2.14 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Recoleta Cinema Village, Buenos Aires, 1999

3.1.2.15 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Recoleta Cinema Village, Buenos Aires, 1999. Hall e foyer

3.1.2.16 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Recoleta Cinema Village, Buenos Aires, 1999. Hall e foyer

estava impregnando uma proporção cada vez maior do mundo real do que se constrói, como também do mundo virtual das imagens que circulam cotidianamente pelos meios de comunicação. Revelava a riqueza e a complexidade da barulhenta Las Vegas, cidade duas vezes condenada pela sua atividade licenciosa e pelo gosto popular que dominava sua arquitetura. Sua pesquisa no gosto não erudito, naquilo que resultava intolerável ao gosto oficial da arquitetura, todavia foi se convertendo, para a maioria dos arquitetos, em uma obrigação cotidiana; na medida em que a encomenda arquitetônica virou uma modalidade em que o programa comunicacional já está estabelecido quando chega o arquiteto, e precisamente está estabelecido, em grande medida, por uma estratégia comercial de medição do gosto popular liderada pelos expertos em comunicação, ramo disciplinar tributário da economia. Se esta medição é eventualmente confiada também aos arquitetos, não significa que lhes seja permitido ignorá-la. A arquitetura é exposta cada vez mais como uma auxiliar destas práticas. A missão do arquiteto é dar coerência tridimensional às superfícies externa e interna do programa comunicacional e funcional preestabelecido pelos "expertos" que o precedem.

3.2 Estandarização

A estandarização crescente dos edifícios abrange ao menos duas esferas diferenciadas: uma que tende a fazê-los intercambiáveis em termos imobiliários, e outra que estandariza sua aparência homogeneizando atributos simbólicos que expressam ou descrevem o tipo e a qualidade dos serviços que serão encontrados neles.

No primeiro caso há uma tendência a uma neutralidade expressiva, uma simplificação que dá aos edifícios um caráter genérico. O aspecto dos edifícios, assim como suas configurações de distribuição e equipamento, obedecem a um padrão tipológico no sentido mais tradicional, cuja regularidade permite fazê-los intercambiáveis. Embora esta situação seja assimilada em parte à tradicional possibilidade de uma análise tipológica da habitação²⁷, assume uma nova qualidade com a tendência a uma nova neutralidade. O sociólogo inglês Richard Sennett vincula uma intensificação desta estandarização centrada na neutralidade ao que chama de *"novo capitalismo"*. Sua exigência de flexibilidade, mobilidade geográfica das operações comerciais e provisionalidade das equipes de trabalho seria o que impele os edifícios a uma estandarização, mas também a uma neutralidade de suas formas e expressões, fáceis de assimilar e também de adaptar: *"faz alguns anos, durante uma visita ao edifício Chanin de Nova Iorque, um arranha-céu art déco com sofisticados escritórios e esplendidos espaços públicos, o diretor de uma grande corporação da nova economia destacou: 'não nos conviria nunca. Os trabalhadores poderiam afeiçoar-se demais a seus escritórios. Poderiam chegar a pensar que pertencem ao local'. O escritório flexível não está pensado como um local no qual a gente possa sentir-se cômodo. A arquitetura das empresas flexíveis requer um entorno físico que possa ser rapidamente reconfigurado;*

proposto de forma extrema, o 'escritório' pode converter-se em um novo computador. A neutralidade dos edifícios novos é devida também ao fato que são moeda global de investimento; para que alguém em Manila compre ou venda facilmente 10.000 metros quadrados de superfície para escritórios em Londres, o espaço deve ter a mesma uniformidade e a mesma transparência que o dinheiro."

No segundo caso se trata de uma estandardização da identidade, uma regularidade na aparência das ofertas das marcas em distintas localizações geográficas. Referindo-se a isso Sennett diz: *"Junto a esta arquitetura de pele temos a estandardização do consumo: uma rede de lojas globais que vende a mesma mercadoria no mesmo tipo de espaço: quer esteja localizado em Manila, na Cidade do México ou em Londres. É difícil desenvolver um afeto por uma loja de Gap ou de Banana Republic em particular; a estandardização gera a indiferença. Dito de outro modo, o problema da lealdade institucional para com o local de trabalho encontra seu paralelo no domínio público urbano do consumo, mas muitos executivos que se mostraram entusiastas da reestruturação corporativa ilimitada estão começando a recuperar a sobriedade. O apego e o compromisso com um local específico se dissipa sob os auspícios deste novo regime. As cidades deixam de oferecer o raro, o inesperado, o estimulante. Assim, a acumulação da história compartilhada e também da memória coletiva diminui nestes espaços neutros. O consumo estandardizado altera a dimensão local, do mesmo modo que o novo local de trabalho altera a história compartilhada dos trabalhadores".*²⁸

Vemos dois processos de estandardização, um funcional, adequadamente representado pelo exemplo dos escritórios de trabalho. Este está relacionado não só com a intercambiabilidade dos edifícios e sua adaptação, mas também, com a capacidade dos edifícios genéricos de se adaptar ao segundo processo de estandardização: o simbólico.

A estandardização simbólica se refere aos atributos visíveis e expressivos do edifício, à expressão de um tema. Na arquitetura comercial - como as filiais bancárias a que se referia Bruno - geralmente é expresso pela marca, cuidadosamente edificada em formas, ícones e cores. Na habitação individual é expresso pelos pseudestilos de referências geográficas. Na arquitetura corporativa por associações elementares: eficiente e moderno se correlacionam com *high-tech* e superfícies envidraçadas, confiável e seguro com linguagens neoclássicas nos muros, entre outras.

3.2.1 Da "estandardização" técnica à simbólica

Tanto a estandardização da identidade da marca, quanto dos procedimentos que a rodeiam, sejam simbólicos ou técnicos (por exemplo a cozinha de um restaurante de comidas rápidas) reduziu consideravelmente o campo de ação de uma vontade puramente arquitetônica. Durante a segunda parte do século XX se produziu uma homogeneização que é paradoxal para a arquitetura, porque se em meados do século tinha se afirmado a noção de que



3.2.0.1 O escritório genérico é impessoal, convertendo o produto imobiliário em um bem de câmbio que, segundo Sennet, pode ser vendido e comprado à distância. Aqui na descrição fotográfica de Bob Thall de Schaumburg, Illinois, 1991/96

3.2.0.2 ídem, Schaumburg, Illinois, 1991/96

podiam ser encontradas soluções estandardizadas aos problemas da habitação e da cidade, eram pensadas essencialmente do ponto de vista funcional, em todo caso utilitário e construtivo.

A idéia de que a arquitetura devia oferecer uma resposta sistematizável, algumas formas-tipo para resolver a cidade ou a moradia, tinham sido expressas na eleição de Le Corbusier de uma situação abstrata para a proposta da cidade para 3 milhões de habitantes, como nas casas para artesões, ou a Maison Citrohan²⁹. Numerosos trechos de seu discurso dos anos 20 o confirmam explicitamente. A mesma conclusão pode ser tirada da singeleza e da regularidade das soluções oferecidas por Mies na América.

Esta noção de "forma-tipo", de solução regularizada e repetível, que se enraizou tão firmemente na prática moderna produzindo cidades inteiras com unidades repetitivas de grande escala é, em certo modo, um antecedente da "tematização com franquia". A noção de estandardização construtiva reaparece transmutada na estandardização simbólica dos programas comerciais do final do século XX. A busca de uma expressividade moderna será substituída por uma expressividade da marca e a noção de uma estandardização tecnológica, tornar-se-á também uma estandardização dos atributos da marca e seu estilo.

A estandardização simbólica sobreveio assim, não da perspectiva que os arquitetos tinham esperado, a da expressividade da própria arquitetura, como o estabelecimento de um novo classicismo, uma linguagem da época na aspiração corbusierana de um novo *Zeitgeist* expressa em *Vers une architecture*; mas chegou de fora, do programa comunicacional de um cliente que não constrói para si próprio, mas para satisfazer a expectativa de uma demanda estatística. Sobrevêm tanto pela elevação da marca e seus ícones identificadores, quanto por todos os traços visuais que a apóiam e rodeiam, à categoria programática mais importante dentro do projeto. Isto produz um objeto-tipo, um edifício-tipo, cuja tipificação, porém, é dada por estas questões de identidade simbólica, de iconografia da marca. Como é preciso caracterizar muitas marcas e serviços, serão necessárias tantas estandardizações - ou "estilos" - como marcas existem, dando origem à nova "disciplina" do *branding*.³⁰

Assim o explica Norberto Chaves, que é considerado "experto em identidade corporativa": *"O desenvolvimento de estratégias de identificação corporativa soma, ao mesmo tempo, outra novidade: esse signo deve fazer parte de um sistema que engloba subsistemas completamente heterogêneos e em cuja produção participam disciplinas muito diferentes... A encomenda de desenho de arquitetura ... está hoje muito mais regulada e com conteúdos programáticos no estilístico. Isto traça uma situação crítica: a concorrência de duas retóricas não necessariamente confluentes; a do desenvolvimento autônomo (leia-se melhor genérico ou geral) da própria cultura arquitetônica, e a linha de discurso do discurso arquitetônico imposta a partir da estratégia da identidade corporativa que, bem gestida, deve regular inevitavelmente uma linha estilística. Contrariamente, não pode ser sustentado que a gente disponha de uma estratégia de identidade, em um sentido estrito."*³¹

É claramente delineada neste parágrafo a dupla necessidade simbólica, uma própria do discurso arquitetônico, e a outra própria da identidade corporativa, e elegantemente sugerida a prioridade da segunda, que "inevitavelmente" deve pautar a primeira.

Durante a década de 90, nos programas altamente determinados por estas questões de marca, como as casas de comidas rápidas, os bancos ou a cadeias de postos de gasolina; o arquiteto é substituído como operador principal do projeto pelo projetista de imagem ou pela agência de comunicação (todos os programas que têm novas implicações comunicativas, onde a relação com o usuário-consumidor é estabelecida em termos de comunicação e sedução). No caso dos bancos é claramente visível a passagem de uma identidade de marca baseada na monumentalidade arquitetônica de uma grande casa matriz, que depois é reproduzida em pequena escala em suas diversas filiais, a uma identidade sustentada, não na arquitetura, mas nos ícones e signos da marca. Isto torna obsoletas as grandes casas matrizes e as operações bancárias são veiculadas por redes eletrônicas e infinitas filiais pequenas, firmemente caracterizadas pela iconografia da marca. Sintoma claro deste processo é, em meados dos anos 90, a venda da casa central do Banco de Londres e América do Sul (Lloyds Bank), que nos anos 60 realizaram Testa e SEPRA, projeto emblemático da arquitetura moderna. Para os anos 90, ao contrário, o Lloyds desenvolveu uma multidão de filiais pequenas (com a participação del Estudio García Balza que realiza o "Programa Integral de Comunicación"), onde a monumentalidade já não é importante, mas a comunicação de imagem, aspecto crítico da identidade corporativa.

Os consultores de imagem e "marca" estão mais perto do cliente e tomam as decisões consideradas estratégicas com respeito ao êxito do negócio. Isto sucede com os postos de gasolina YPF, cujo diretório delegou o "design management" à multinacional Euro RSCG Design³². Agora/Sopha da França com o assessoramento, precisamente de Norberto Chaves, serão responsáveis da imagem de mais de 3000 postos de gasolina, imprimindo uma nova realidade visual a paisagens rurais e urbanas, que aceitarão postos homogêneos em geografias diversas.

"...Chavez, desenhista e teórico argentino residente em Barcelona, nos informou, na função de consultor, sobre o redesenho da imagem institucional da rede de YPF. Agora Sopha, estúdio francês de ampla experiência na renovação da imagem de empresas petroleiras, foi convocado para gerar o conjunto de novos signos correspondentes à arquitetura, ao desenho gráfico e ao desenho industrial da empresa YPF S.A. ... para poder encarar esta concorrência foi programada a geração de um protótipo de posto de gasolina declinável a toda a rede.", diz Marta Zátanyi, professora de Estética na Universidade de Buenos Aires.³³

A própria ficha técnica da obra revela a ausência de arquitetos no sentido tradicional da prática profissional, ao mesmo tempo em que a presença de "expertos" assessores do cliente que delineiam aspectos parciais e altamente específicos do programa e do projeto: "Posto de gasolina YPF. Autores:



3.2.1.2 Estúdio García Balza. Programa global de identidade visual para Lloyds Bank. Filial modelo, Avellaneda, Buenos Aires, 2000

3.2.1.3 Estúdio García Balza. Programa global de identidade visual para Lloyds Bank. Peça base do desenho de comunicação

3.2.1.4 Agora Sopha. Posto de gasolina YPF. Localização: Libertador esquina Melo, Vicente López, Buenos Aires. Ano: 1993



assessoramento, Norberto Chávez; concepção e projeto, Agora Sopha (França) com engenharia e coordenação de SOCTEC (França); desenho da iluminação, Isometrix (Londres); construções metálicas e sinalética, Roussau (França); bombas de gasolina, Schlumberger (Paris); materiais de oficina, Fog (Paris). Localização: esquina de Libertador e Melo, Vicente López, Buenos Aires. Ano: 1993."³⁴

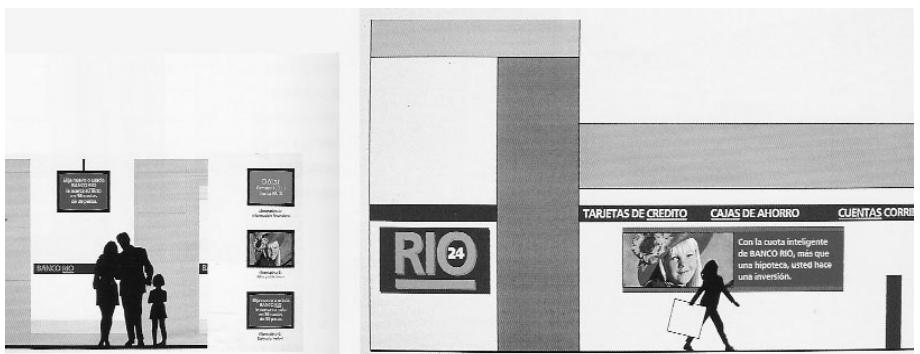
Esta situação de marginalidade do arquiteto e da arquitetura do processo de decisão sobre os postos de venda de combustível, contrasta com o domínio exercido por Antonio Vilar no projeto dos postos de gasolina do Automóvel Clube Argentino nos anos 30 e 40.³⁵ Aí também era buscada uma standardização expressiva, porém construída basicamente sobre a própria expressão arquitetônica.

A mesma fraqueza da arquitetura se manifesta no processo de decisão para o projeto de imagem da rede do Banco Río. O estúdio Shakespear tomou conta da imagem, e neste caso os arquitetos Golman-Gómez Luengo-Cohen tiveram que fazer um "protótipo" de filial. Contudo esta filial-modelo é apenas uma referência para a aplicação das superfícies aparentes, do ponto de vista da distribuição e a composição arquitetônica é apenas indicativa de como serão definidas as filiais restantes. Pois se trata da exemplificação, não de um espaço, mas de uma situação relativa dos equipamentos e das questões de comunicação. Os arquitetos desenharam um manual de aplicação da imagem e uma série de materiais de acabamento para uma situação abstrata. De fato, isto não implicou que projetassem as filiais restantes, que foram distribuídas entre diferentes estúdios e empreiteiras. O uso do granito cinzento, aludindo a significados de pedra-peso-permanência-segurança, age como lembrança da antiga monumentalidade arquitetônica, porém seu uso é semelhante a um tratamento de superfícies: *"...exemplifica adequadamente esta dimensão 'soft' de virtualidade ... como evidente manifestação contemporânea, a articulação de arquitetura e desenho gráfico, certa condição de packaging que aplicada às estruturas 'duras' (edifícios, veículos) coopera intensamente na constituição de uma imagem (virtual) capaz de propor uma identidade adicional e inédita..."* afirmava Roberto Fernández.³⁶

Nestas situações, onde devem ser produzidas grandes cadeias de lojas, o projeto se efetua sobre uma condição abstrata, um edifício ideal sem localização, nem forma, nem superfície. Na minha descrição do empreendimento dos bancos Itaú em Buenos Aires e do Correio Argentino, em

3.2.1.5 Estúdio Shakespear (imagem), Goldman-Gómez Luengo-Cohen (arquitetura). Banco Río, filial tipo, Buenos Aires, 1993-4

3.2.1.6 Estúdio Shakespear (imagem), Banco Río, Buenos Aires, 1993-4: *"Aplicación de la gráfica a distintas situaciones de los frentes e el interior"*



1996, dizia assim: *"Os arquitetos têm uma encomenda. Importante encomenda que representa muitos metros de obra. Contudo, não há local, nem terreno, não há lugar nem espaço onde elaborar seu trabalho. Na verdade, apenas há uma amplitude de variação sobre o espaço concreto, como o máximo e o mínimo de uma extensão e de uma tipologia possíveis. Não há tampouco um lugar preciso, a encomenda está preferivelmente em toda a cidade, e também fora. O projeto ... é centrado no fato de que os arquitetos sejam capazes de definir uma identidade visual, uma fachada institucional e comercial reconhecível, qualquer que seja o local e o invólucro no qual se desenvolva. Um conjunto de elementos portáteis, quase seriados, é a maneira de definir uma constante para lugares, localizações, lojas e até cidades diferentes. Ambientes de configuração e forma diversa, que deverão, porém, ser vistos como iguais, ou preferivelmente como equivalentes. Pois é necessário que cada um deles nos assegure que faz parte de um serviço homogêneo, sejam os serviços postais ou bancários. Transmitir-nos a confiança de que essa homogeneidade formal se estende também à qualidade dos serviços prestados."*³⁷

Os projeto é, antes de mais nada, um meio desta homogeneidade visual e standardização iconográfica. Como os contextos, locais e lojas já existentes, ou a serem projetados, são tão variáveis em condições e tamanho, o que é projetado é um manual de aplicação de determinados recursos construtivos, expressivos e de equipamento. O projeto se fragmenta em seus componentes standardizados. Não há unidade, mas partes. São as partes as que em sua agregação de fragmentos se constitui em um método projetual para o arquiteto encarregado da construção do prédio. Deve encaixar os fragmentos standardizados na geometria concreta do local e resolver as questões de circulação e continuidade, estrutura de suporte e instalações.

Uma vez divididas as decisões de projeto nestas duas etapas, o arquiteto que deve projetar e construir o edifício concreto encontra uma capacidade de ação limitada. Isto significa pouco menos que eliminar do projeto o que nas escolas é considerado arquitetura, se nos ativermos à definição tradicional de "construção com arte". Porém significa também eliminar da arquitetura, sua tradição e sua especificidade, as variantes principais do projeto, porque os aspectos simbólicos aos quais nos referimos, não provêm da própria arquitetura, como poderiam ser as ordens clássicas ou a tradição moderna, mas de um sistema exterior e alheio. Embora possa nos distrair a existência de referências arquitetônicas - como arcos, telhados, ou outras formas construtivas; estas não são usadas como tais, mas como referências icônicas da marca (servem de referência os pequenos telhados perimétricos dos típicos restaurantes McDonald's).

"As corporações refinaram sua demanda de arquitetura ... dentro de redefinições rigorosas da funcionalidade e incorporando a arquitetura ao quadro daqueles aspectos de imagem com os quais desembaraçadamente procura construir uma marca, brand ou identidade empresária ou corporativa. Isso que antes era reservado ao produto -na fase fordista do capitalismo - ou



3.2.1.7 Sistema de filiais do Banco Itaú. Autores: Benadon - Berdichevsky - Cherny, arqs.; Gustavo Robinshon arq. associado. Comunicação visual e desenho do portal, elementos de merchandising e sistema de mobiliário: Itaú Plano São Paulo, Brasil. Assessor de equipamento: José María Bayala, arq. Buenos Aires, 1995-1996



3.2.1.8 Os telhados são elementos icônicos e não construtivos. Típico restaurante McDonald's, Buenos Aires, 2005

depois, à publicidade - na fase da ampliação social de mercado própria do welfare state - agora se expande a numerosas dimensões da eficácia produtiva capitalista da corporação, da conduta dos operários, seus modos de relacionamento social até a ergonomia funcionalista que redefine cada espaço de produção; de uma identidade corporativa que busca diferenciar-se da concorrência, que confere a firmas como McDonald, Nike ou Diesel, um caráter equivalente ao das ordens religiosas no contra-reformismo barroco...¹⁸

Isto quer dizer que foi estabelecido um programa visual do edifício que provém de fora da arquitetura, da iconografia corporativa e publicitária estabelecida no reino de outras disciplinas, agora mais influentes sobre as decisões do projeto.

3.2.2 Campo de trabalho

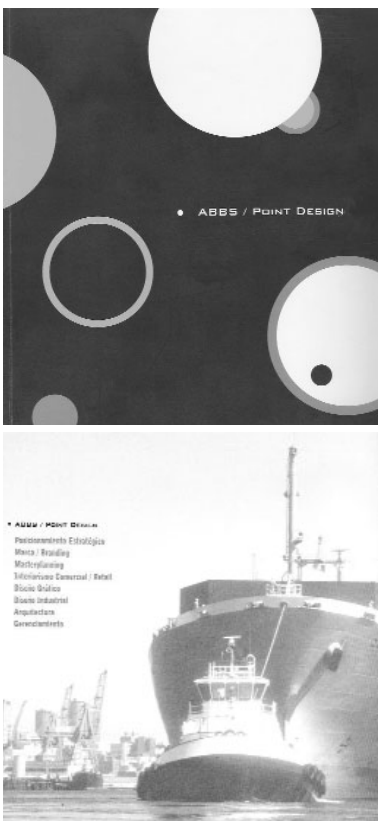
Para recuperar um campo de trabalho e uma função mais decisiva no projeto, os estúdios de arquitetura mais jovens são impelidas, durante a década de 90, de ampliar seu perfil profissional oferecendo novos serviços, ou até mesmo deixando de oferecer os tradicionais serviços de arquitetura. A experiência e a trajetória de oficinas jovens no período é esclarecedora da situação.

Luis Bruno, que mantém uma atividade docente comprometida como adjunto na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Buenos Aires, e que tinha partilhado sua prática profissional com diferentes arquitetos, constitui uma empresa que denomina ABBS Point Design com o fim de redefinir seu perfil de serviços perante os clientes. Bruno e seus sócios escolheram ocultar seus nomes, evitando um personalismo que julgaram pouco apropriado para o tipo de serviços que oferecem e para o tipo de trabalho em equipe que levam adiante, onde todas as pessoas realizam seu aporte a um trabalho explicitamente coletivo. A despersonalização do estúdio demanda também a criação de uma "marca" profissional. A partir dessa decisão a marca ABBS Point Design começa a adquirir uma identidade, de modo que passa a denominar tanto um grupo de trabalho quanto, o que é mais importante, um estilo de trabalho. Tudo isto é refletido na *brochure* do estúdio: um folheto cuidadosamente desenhado no tom da comunicação corporativa, dirigido decididamente aos clientes. Estas decisões estão relacionadas com o desejo de fundar uma autonomia profissional, de conquistar um espaço de ação como também de posicionar-se frente ao cliente em uma atitude de serviço, que pode responder integralmente a todas suas necessidades relacionadas com o projeto.

"A arquitetura perdeu muitas áreas de trabalho", diz Bruno, "perdemos perante os engenheiros a gestão da obra e o que é pior, a gestão do projeto"³⁹. A aparição de figuras como as do "design manager" ou o "projet manager" colocou o arquiteto em uma posição mais afastada do cliente, e por conseguinte das decisões. Estas e outras figuras profissionais que atuam de uma posição que não tem por centro o projeto arquitetônico, mas o projeto do negócio, também tinham avançado sobre o estúdio de arquitetura de perfil

3.2.2.1 Capa do Catálogo de ABBS Point Design, seu lema: "llevamos proyectos a buen puerto"

3.2.2.2 Primera página del catálogo de ABBS Point Design

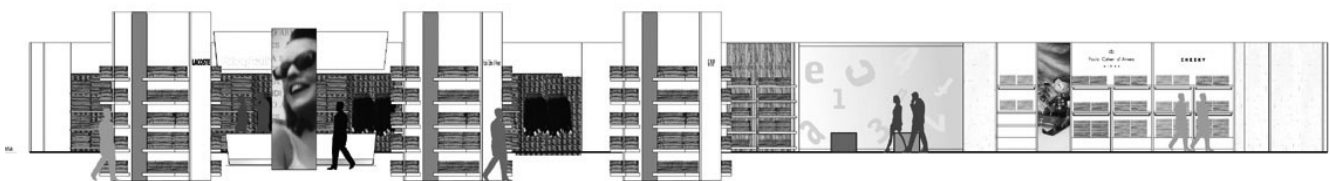


tradicional. Entre elas Bruno identifica o "*space planning*", a comunicação, o desenho da marca. Todas estas "disciplinas" chegam antes ao cliente no processo de decisão, de modo que quando chega ao arquiteto, faz com que se sinta em desvantagem. Não apenas existe agora uma distância muito grande entre arquiteto e cliente, constituída pela presença destes profissionais que interpretam e decodificam suas necessidades, mas também o arquiteto chega ao projeto em um momento tardio, quando já foi decidida uma boa parte das questões visuais e espaciais relacionadas com a imagem e a comunicação. A autoridade destes assessores se torna indiscutível para o arquiteto, que deve operar de uma posição de debilidade perante as opiniões que estão revestidas de uma aura técnica, dados "científicos", validados pela própria especificidade de cada especialidade ou por enquêtes e métodos de sondagem em grupos de consumidores. Uma multidão de questões já foi decidida e convalidada. Para o arquiteto se convertem em dados inamovíveis. O arquiteto se acha assim com uma lista de decisões já tomadas referentes a cores, formas, disposições, lineamentos, prelação e hierarquia de diversas questões; e às vezes até mesmo de materiais e disposições. Isto é verdade não só da perspectiva da comunicação, mas também do aspecto das funções técnicas dos edifícios. Os assessores de sistemas técnicos codificaram igualmente o equipamento e as funções circulatórias, e questões relacionadas com a logística, abastecimento e operação de equipes especializadas, aspectos que em alguns ramos estão altamente sistematizados (tipicamente na gastronomia automatizada dos "*fast food*", ou na hotelaria, onde camas, distâncias de traslado, corredores, elevadores e outras questões dependem da modalidade do serviço e de um equipamento já decidido), de maneira que pode se dar o caso que os diagramas de circulações sejam provistos ao arquiteto como dados do programa.

A percepção deste novo cenário, e a constatação de que nos projetos corporativos e comerciais a ordem descendente dos consultores coloca em último lugar os arquitetos, impeliu a ABBS Point Design a incorporar a seu serviço todos os possíveis escalões dessa cadeia de decisões, que vai da



3.2.2.5, 3.2.2.4 e 3.2.2.3 ABBS Point Design, Aeroparque de Buenos Aires, Interbaires / Duty Free Shop / Shop Gallery: desenho do protótipo, organização de manuais, gerenciamento do plano de expansão, que incluía o projeto e a direção das obras de implementação, superfície:4000m2, ano: 1999-2001





3.2.2.7, 3.2.2.8 e 3.2.2.6 ABBS / Point Design. ABBS / Point Design. Sorvetes Freddo. Buenos Aires, 2000. "Rediseño de marca, comunicación gráfica e ambiental, diseño de packaging, diseño de prototipo e projeto e dirección de locales centrales."



direção de obra até o "posicionamento estratégico". Deste modo não apenas se aproximaram ao cliente e ao ponto de suas decisões, mas também têm a possibilidade de estabelecer uma maior coerência entre o conjunto destas decisões. Pessoal especializado lhes permite tomar conta do posicionamento estratégico (naqueles aspectos que focalizam o desenho de imagem, explica Bruno), desenho da marca (conhecido como "*branding*"), o *masterplanning*, o interiorismo comercial (chamado de "*retail*" no jargão especializado), desenho gráfico (como integrado aos processos de marca, *retail* e comunicação), o desenho industrial (ligando materiais e imagens gráficas) e por último, arquitetura (o projeto específico dos edifícios em suas localizações determinadas) e gerenciamento (gestão do projeto e das obras). Finalmente, a direção e a manutenção das obras.

Todos estes pontos são orientados por uma ordem clara e incontrovertível: servir o cliente e o "*posicionamento de seus produtos perante seus consumidores*". Nas experiências de *Havanna*, *Freddo* ou *Pan e Antojos*⁴⁰, aparece esta extensa gama de serviços condensada em seus formatos visíveis: as lojas. Porém o trabalho grosso e mais denso, em intensidade e valor remunerativo, acha-se antes da execução da obra de cada uma destas lojas que integram cadeias estendidas por todo o país. Bruno deixa claro que a chave do trabalho consiste em definir os aspectos visuais da marca, uma identidade que segundo os próprios clientes, é "*o maior valor estratégico do negócio*". Esta identidade de marca está na gráfica, nos invólucros, nos locais e nas formas de exibição, como também no arranjo geral dos interiores e na arquitetura e elementos de suporte. Configurar solidamente uma identidade de marca, um "estilo", consiste em articular todos estes aspectos em uma sintonia única e afinada. Ao chegar a esse ponto, a informação é codificada tanto em escrupulosos mostruários de cor, texturas, superfícies, formas, iluminação,

elementos e equipamento, quanto nas instruções necessárias para serem aplicadas em qualquer situação particular. Não é tão importante a saturação e a tonalidade exata da cor escolhida, que é verificada até a obsessão, mas sua estandardização absoluta, a possibilidade de garantir que em todas suas expressões, os

atributos da marca serão exatamente iguais, inalterados qualquer que seja a forma e o local onde devam ser aplicados. Negligência ou erro nestas questões é causa de represálias maiores na cultura corporativa.

Todos estes elementos concretos constituem o "*manual da marca*" e depois o manual do protótipo, documentos fundamentais que possibilitam um novo tipo de negócio: a franquia.

A conjunção entre franquia comercial e "tematização" deve ser capaz de homogeneizar tanto os serviços comerciais quanto sua aparência visível, ou seja a imagem da marca. Na equação do negócio, este é seu maior capital,



3.2.2.9 ABBS / Point Design. Sorvetes Freddo. Buenos Aires, 2000. "*Rediseño de marca, comunicación gráfica e ambiental, diseño de packaging, diseño de prototipo e projeto e dirección de locales centrales.*"

todo o restante pode ser adquirido, feito *a façon* por diferentes fornecedores que permanecem invisíveis para o olhar do público, e que portanto podem ser substituídos. Ocupar esse lugar de decisão foi a estratégia da ABBS Point Design. Nas palavras de Bruno, *"os arquitetos são vistos pelos clientes como se estivessem do lado do problema, nós decidimos colocar-nos do lado da solução."* Decidiram *"reverter a imagem de que os arquitetos não cumprem as consignas, e se apresentam, não como artista, mas sim como um perito em uma técnica"*. Desde que uma consultora norte-americana os escolheu para incumbir-se do Banco Francês⁴¹, sua convicção na efetividade destas posições continuaram crescendo. Trabalhando estreitamente com as agências de estudo do mercado em *Havana* (para o qual fizeram 45 lojas), ou redesenhando a marca e a sede central do Banco Nacional da Bolívia (2003), Bruno percebe que para o cliente, a validação do trabalho apenas descansa no êxito de público.⁴²

Desenhar a comunicação e a marca colocou a ABBS Point Design no centro estratégico da decisão, mas também os afastou de aspectos essenciais da arquitetura. Recuperar um lugar de decisão perante o cliente e uma autoridade no processo de decisão da forma revela a medida em que os arquitetos estão dispostos a fazer outros trabalhos. Contudo não recupera a integralidade do edifício como problema de projeto arquitetônico. Esta continua fragmentada nos elementos visuais definidos como superfícies de contato, como interface visual com o espectador-consumidor. Essa é a tendência que só parece acentuar-se através da década.

3.2.3 Estandarização técnica

Se este complexo mecanismo de determinação formal atua sobre os aspectos simbólicos e comunicativos das superfícies exteriores e interiores do edifício, outro não menos preciso e exigente regula seus aspectos funcionais.

A estandarização técnica envolve dois processos, um de estandarização dos componentes construtivos, e o outro vinculado ao funcionamento dos processos internos do edifício.

O primeiro aspecto é dominado pelos fornecedores dos chamados "sistemas construtivos". Seu desenvolvimento e processo de fabricação estão estreitamente vinculados, de modo que a escala dessa produção é a necessária para fazê-los economicamente viáveis. Isto mesmo restringe o número dos sistemas disponíveis no mercado. Ao mesmo tempo estes sistemas construtivos

são de dimensões importantes ou de uma escala cuja aplicação afeta todo o edifício.

À medida que mais partes do edifício começam a fazer parte de sistemas pré-encaixados em fábrica, estas partes se incorporam também a um sistema de catálogos com um repertório de desenhos e cores que os fabricantes põem à disposição dos arquitetos. Esta situação, que é tão corrente para os revestimentos de interiores, tetos, painéis divisórias, pisos e equipamentos, condutos ou terminais de ar condicionado, é deslocada crescentemente ao exterior do edifício.

O conceito de uma estrutura independente da fachada, implica também a possibilidade de que o *curtain-wall* seja intercambiável. A pele do edifício se converte em um "revestimento", em algo que pode ser alterado várias vezes, como aquele que experimenta um vestido, ao menos enquanto o edifício se acha no processo de projeto ou até mesmo de construção. Estes "sistemas" construtivos envolvem tecnologias sofisticadas e de alto custo, de maneira que a estandardização das soluções é uma conseqüência lógica da busca de custos razoáveis. A globalização aumenta a disponibilidade de sistemas construtivos ao mesmo tempo em que faz com que edifícios situados em contextos e circunstâncias distantes tenham, cada vez mais freqüentemente, os mesmos "revestimentos".

A proliferação destas "soluções construtivas" altamente industrializadas, faz possível optar entre uma série delas, cujo somatório produz a forma e a aparência final do edifício. O processo de projeto, parece-se assim, a uma composição de elementos de arquitetura de grande escala, encaixados sobre um sistema predominantemente ortogonal. O arquiteto vê reduzidas suas possibilidades de decisão a esta série de opções, que são oferecidas como mais econômicas e tecnicamente razoáveis e seguras, pois na prática cada vez mais deve decidir entre "soluções" já desenhadas pelos fornecedores da indústria.

Este efeito é mais conveniente na aplicação de grandes "soluções de fachada" sobre os edifícios como se fossem revestimentos que se convertem em seu principal signo de caráter. Como no caso dos edifícios de Catalinas Norte, onde a contextura do edifício pouco pode se afastar de um prisma retangular, caso ocupe o máximo volume que pode ser construído, estabelecido pelas regulações⁴³, e ao mesmo tempo, aceitar uma geometria controlada pela modulação de sistemas estruturais, também pré-desenhados ou pré-fabricados nos catálogos dos fornecedores⁴⁴. Em resumo, do lado interno: tetos, painéis divisórias, pisos elevados, elevadores; do lado externo, o muro cortina e suas discretas variações. Todos estes elementos construtivos operam como "revestimentos", com uma relativa independência da organização do edifício e sua composição, no sentido da tradição arquitetônica.

Como estas "soluções construtivas" podem ser consultadas em catálogos, seus preços são comparados com independência da forma do edifício. A medida da integralidade e da autonomia de cada solução, encoraja também o analista de custos, o cliente ou à (localmente) nova figura do "*projet manager*" a imaginar alternativamente um revestimento ou outro como

maneira de acelerar os prazos de construção, baratear o projeto ou até mesmo "embelezá-lo".

A própria autonomia dos sistemas construtivos os assimila aos revestimentos que as casas de interiores oferecem para banheiros e cozinhas. Para o público massificado, que visita os *showrooms* de demonstração das casas provedoras de materiais de construção, estes revestimentos constituem a promessa tangível de uma "beleza" que desejam trasladar a suas casas. Uma casa bela é feita, dessa percepção, da acumulação de "belos" revestimentos. O princípio inconsciente que se segue desta atitude é que a beleza é o resultado de um simples somatório, de uma acumulação indiferente aos efeitos da combinação dos diferentes elementos. Uma percepção que os gerentes que tomam as decisões empresariais trasladam com toda naturalidade de sua experiência doméstica à sua vida profissional.

Seja pela via da economia do projeto, ou pela dos atributos dos revestimentos, sua autonomia deu um peso novo à opinião do cliente e de seus assessores, pois lhes permite sugerir ao arquiteto utilizar uma "solução", ou a outra, sem que o arquiteto ache argumentos ou a oportunidade para discutir a pertinência da solução com respeito ao projeto em geral. O alcance desta situação chega ao ponto que os estúdios maiores e melhor estabelecidas devem aceitá-la. O programa do edifício de escritórios representa um interessante testemunho da intensidade do fenômeno. Limitado pelos regulamentos, a economia da planta retangular e a correlação de significados *curtain-wall* = escritórios, o projetista depende, mais do que em algum outro programa, das decisões sobre os revestimentos exteriores e interiores.

Roberto Fernandez descreve o arquiteto *"como um neo-alquimista ou bricoleur que ensambla decisões catalogadas ou organizadas em manuais, que se originam em outros saberes gerenciais - corporativos, que são relevantes para fundar a identidade de um modo específico de projetar que maneja tópicos de alta singularidade - e às vezes apenas acessíveis a poucos - como a idéia de concept design (que é quase o contrato formal entre promotor e desenhista) ou a noção de space planning, que regula a utilização do espaço absoluto, que emerge como contraforma do trabalho de invólucros ou peles, que seria o coração do projeto e que recebeu o maior debate projetual-tecnológico, em novas invenções como as veneer-walls (ou muros ventilados pendurados) e o abundante uso das juntas siliconadas de alta performance."*⁴⁵, e observa como isto se reflete na prática da arquitetura corporativa local: *"Algo disto aparecerá na seção de bancos e escritórios neutros (ou de renda aberta) ... como no caso dos 4 fragmentos finais da velha área de Catalinas - as Torres Bouchard, Fortabat e República, as duas primeiras de SEPRA e a terceira de Pelli; blocos de 36, 17 e 32000 metros quadrados completados entre 1991 e 1992 e apresentados em Summa+6 e adicionalmente, o República também em Summa+23 - e já mais para o final da década, a Torre BankBoston (47000 metros e um prendedor remate de forte identidade urbana, a cargo de Pelli e associados locais como Hampton & Rivoira, que dois anos antes haviam atualizado a velha filial bancária de Florida 99 - Summa+43 -, modernizando*

o exterior neocolonial de Sawyer e ensablendo space planning no volume interior).

Ou nas duas torres frontais do riverfront da cidade, ao Norte, a Torre Telecom (KPF com o partnership local de Hampton&Rivoira, Summa+ 32), ao Sul, a Torre Malecón (HOK com o concurso local de Aisenson Arquitectos, Summa+ 41). O edifício Libertad Plaza, do canadense-uruguaio Carlos Ott (1000 metros habitados por volta de 2000, Summa+ 49)"⁴⁶



3.2.3.1 Setor de Catalinas Norte, Buenos Aires, 2001, em primeiro plano, a torre BankBoston de Cesar Pelli and Associates Inc.

3.2.4 Nova autonomia das superfícies

Estes mesmos conflitos são os que explicitamente assinala o estúdio Lier e Tonconogy: "...o cliente... além de pedir um edifício exemplar do ponto de vista tecnológico, queria que fosse resolvido em uma planta incontestável para o mercado imobiliário o mais amplo possível (o que parece levar a uma planta de geometria tradicional e portanto a um edifício de aspecto conservador), e por outra parte, dada sua especial situação geográfica, deveria ser um edifício de aspecto emblemático"⁴⁷

Situado na convergência da rua perimétrica e do acesso principal de Buenos Aires, o edifício "Panamericana Plaza", para satisfazer este requerimento visual recorre a uma figura dupla, como dois edifícios encaixados, um de expressão arquitetônica massissa, com janelas, e o outro de vidro, revestido por um muro cortina, que no projeto original devia estar constituído por perfis exteriores, seguindo a canônica solução miesiana do Seagram. Porém já avançado o projeto, os clientes e seus assessores insistiram em uma "solução mais conveniente": um sistema de *curtain-wall* oferecido no mercado e de difusão recente, onde os perfis estruturais da pele envidraçada ficam do lado interior, e para o exterior, a continuidade do vidro é completa graças à dúctil performance da junta de silicone preta.

A fachada se transforma em um puro revestimento que só deixa a vidraça à vista. Este se acha colado com cimentos especiais sobre a estrutura de suporte que a própria vidraça oculta.

"Uma solução derivada do desenho dos vidros traseiros dos automóveis ... Mediante este recurso podemos fazer com que uma superfície pareça totalmente de vidro, embora oculte o cinquenta por cento de concreto e alumínio... não gosto disso... porque faz com que o edifício pareça de celofane", comentava então Raúl Lier.⁴⁸

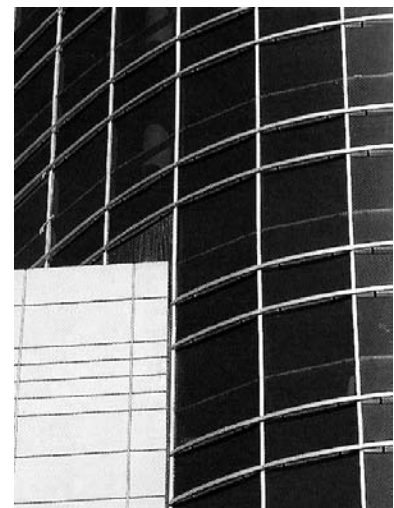
Este tipo de revestimento produz uma superfície uniforme que equipara o edifício a um objeto, pois aliena a noção de escala própria da construção, que é dada pelo fato de que os edifícios, por sua própria magnitude, estão necessariamente constituídos por partes agrupadas, sejam tijolos ou painéis pré-encaixados. Iniludível realidade relacionada tanto com a escala da construção quanto com a dilatação dos materiais.

Transformar o edifício em objeto pode servir momentaneamente como estratégia para caracterizar o edifício à distância; porém será efetiva só enquanto os edifícios isolados desfrutarem de uma solidão relativa, uma vez que o número destes se multiplica, a variedade formal dos edifícios-objeto resulta sempre insuficiente para caracterizá-los.⁴⁹ No projetual, banaliza a própria essência do conceito de construção, porque deve dissimular o fato de que os edifícios estejam constituídos por partes discretas que se somam e se sustentam reciprocamente, a favor de uma expressão monolítica. O conflito entre Lier e Tonconogy e seus clientes se tornou agudo, pois os arquitetos alegavam que os perfis exteriores eram uma parte substancial da arquitetura e da imagem do edifício. A solução final é paradoxal e reveladora: o compromisso entre cliente e arquitetos conduziu à utilização do sistema sem perfis estruturais exteriores - mais conveniente economicamente - porém pelo seu lado externo foram colocados perfis que simulam ser estruturais. Perfis sem nenhuma função estrutural, mas que cumprem uma função expressiva, desenhar sobre a superfície do edifício uma trama que apenas pode ser chamada de decorativa. Mesmo assim, o resultado era economicamente mais conveniente. Os arquitetos já não puderam opor-se a esta solução que atendia as reclamações de todas as partes. A simulação dos perfis miesianos (embora algo franzino) vem a se equiparar ao sistema neoclássico, onde fileiras, pilastras e arcos e arquitraves são desenhados em ínfimos relevos sobre muros de tijolos que permanecem ocultos sob o reboco decorativo.

A utilização deste tipo de fachada sem perfis produziu "prismas perfeitos" de vidraça, enquanto os primeiros edifícios exibiam esta condição como uma novidade caracterizadora, a difusão do sistema neutralizou rapidamente esta diferença, dissolvendo a identidade dos edifícios em um inevitável anonimato. Uma situação que estandardiza a produção, satisfazendo a "disponibilidade" a qual aludia Sennet, ao prover um produto mais genérico e intercambiável. Algo que é evidenciado pelos últimos edifícios construídos em Catalinas Norte próximos à Avenida Córdoba, as "*Torres Alem Plaza*" e "*Catalinas Plaza*", dois prismas exclusivamente de vidraça, de pobre expressão arquitetônica, porém com um grande sucesso na consecução do negócio.

Da perspectiva da composição arquitetônica, a solução mais simples ao problema da caracterização das fachadas, que surge a partir da estandardização, consistiria em aumentar a articulação volumétrica do edifício (tendência claramente evidenciada nos centros de negócios das cidades latino-americanas), porém do ponto de vista dos fornecedores do "sistema de fachada", a solução mais lógica seria habilitar a facilidade de instalar os perfis "decorativos" à vontade, pois então pode ser produzido um maior número de caracterizações diferentes ou ser satisfeitas as demandas de um grupo maior de clientes.

Isso é precisamente o que atualmente possibilita este tipo de fachadas. O novo edifício que ocupa a Telefônica na Avenida Huergo, utiliza o mesmo sistema de fachada sem perfis estruturais, mas com perfis externos decorativos



3.2.4.9, 3.2.4.10 e 3.2.4.11 Lier e Tonconogy Arquitetos, Edifício Panamericana Plaza, Buenos Aires, 1966. Os perfis exteriores cumprem aparentemente uma função estrutural, porém seu papel é estritamente decorativo: dissimular a ausência de perfis exteriores

3 - Arquitetura de superfícies



3.2.4.14 Edifício de Telefônica na Avenida Huergo, Buenos Aires, 2003. Os perfis decorativos exteriores são aplicados sobre a superfície de vidro conservando uma independência estrutural e formal entre ambos os sistemas

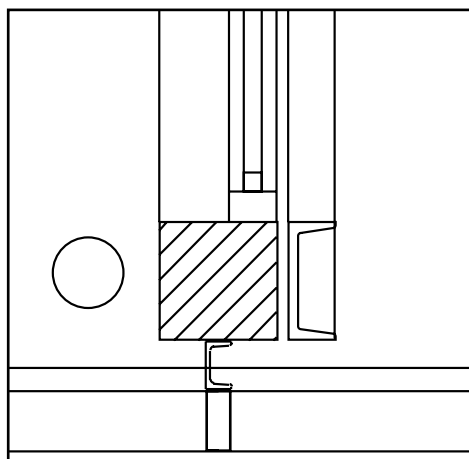
que podem ser colocados livremente, como um sistema expressivo da fachada. Com esse recurso, apenas terminada a colocação da fachada, o edifício parecia um prisma envidraçado, porém à medida que se terminavam os detalhes começou a notar-se como foram colocados, primeiro faixas horizontais de perfis, e depois, um desenho em forma de um grande pórtico coroado por um arco. A liberdade na utilização dos perfis decorativos, vai sucedendo assim, da simulação da condição estrutural no Panamericana Plaza, à revelação da condição decorativa na ambigüidade do caso da nova Telefônica. Porém a própria independência entre os perfis e a fachada sugere ainda a provisionalidade do desenho que estes últimos fazem sobre a superfície de vidro, algo que se tornou evidente no mesmo processo de colocação. É possível que um novo locatário do edifício determine que seja substituída a figura que os perfis desenham sobre a superfície neutra da vidraça, como também que substitua o cartaz da Telefônica que coroa o edifício por seu cartaz de publicidade. De um ponto de vista técnico, essa operação não seria mais complexa do que esta última.

Esta ambigüidade estrutural dos elementos da fachada aparece em outros exemplos do período, que, pela categoria dos arquitetos atuantes, ratificam a direção em que se desenvolvem os acontecimentos: a emergência da prática de uma arquitetura de superfícies até mesmo em projetos que se apresentam como mais canônicos, continuando os ideais de "sinceridade construtiva" que havia exaltado o movimento moderno. A fachada pode simular elementos estruturais com finos perfis de alumínio, mas também pode simulá-los com o uso massificado de pesados perfis de aço, cujas importantes seções poderiam haver sustentado efetivamente o edifício, mas não o fazem. Assim sucede nos "*Edifícios Costeros*" (Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, arqs./Baudizzone, Lestard, Veras, arqs./Urgell, Penedo, Urgell, arqs. 1999)⁵⁰, levantados em Puerto Madero, cujas fachadas-cortina laterais foram feitas com perfis "U" Nº 30. a medida do perfil é notoriamente determinada pela grossura necessária para ocultar as colunas de concreto que sustentam o edifício, de 30 centímetros de lado, como também para cobrir a grossura das sobrelojas. E embora seja possível dizer que esta fachada é "autoportante", sua solidez extrema serve para disfarçar a condição expressiva dos perfis. O que coloca os perfis em uma relação de extrema tensão entre a "*sinceridade construtiva*" acima mencionada, e o que Robert Venturi chama de "*ornamentar com engenharia*"⁵¹. De fato, nas fachadas longitudinais, o parapeito das sobrelojas é feito, nos andares altos, mediante a simulação de um perfil "U" de medida idêntica, mas utilizando um recurso mais econômico, semelhante ao utilizado por Liebermann: dois perfis dos chamados de "*cosméticos*", afastados 30 centímetros, fazem o papel de asas do perfil, e um fundo de chapa aluminizada completa a ilusão da alma do perfil.

A denominação utilizada pelas especificações técnicas da fachada assinala, sem eufemismos, que os perfis que recorrem o exterior do edifício são "cosméticos", ou seja adorno, assim sucede nos "*Edifícios Costeros*" ou no edifício "*Zurich*" de Carlos Ott,⁵². Um nome que os fornecedores de fachada

3.2.4.15 Torres Alem Plaza e Catalinas Plaza, Catalinas Norte, Buenos Aires, 1999





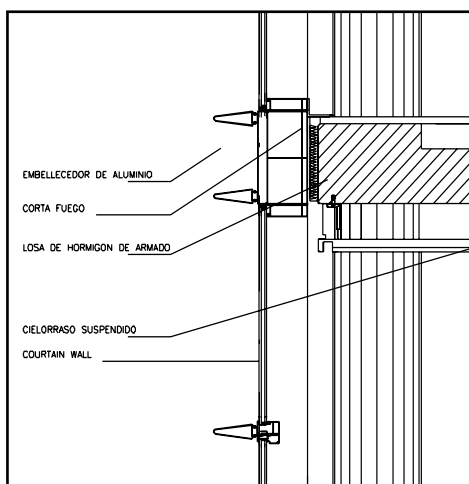
3.2.4.20 e 3.2.4.21 Edifícios Costeiros. Os perfis UPN30 da fachada transversal poderiam cumprir uma função estrutural, mas sua seção se corresponde com a das colunas de concreto que ocultam

acham mais coerente com o desempenho funcional de cada uma das partes que compõem os novos muros-cortina.

O "*Intercontinental*" é um edifício situado no centro da cidade de Buenos Aires, fazendo parte de um complexo desenvolvido pela companhia de investimentos Alto Palermo, que abrange um hotel Intercontinental⁵³ e duas torres de escritórios comerciais, a segunda das quais não foi construída. A torre de escritórios "*Intercontinental*" descansa em uma relação de contraste com o entorno, completamente isolada. Este efeito é sublinhado pela, ainda então, nova pele lisa, sem perfis estruturais à vista, porém desenhando faixas horizontais que diferenciam o revestimento de metal da vidraça. Esta fachada, trazida da França, é a pele de uma estrutura de aço, importada, ao contrário, dos EUA e do mesmo modo que os operários navajos, únicos acostumados a este tipo de montagem. No entanto, o projeto original de Mario Alberto Alvarez e Associados, não tinha este *curtain-wall* ininterrompido e unitário, mas sim varandas de ponta a ponta que permitiam projetar sombra sobre as vidraças da fachada⁵⁴. Tampouco tinha uma estrutura de aço, mas uma de concreto. As maquetes e as plantas do projeto original do "*Intercontinental*" mostravam a solução que Mario Roberto Alvarez e Associados tinha experimentado em vários edifícios, como o "*Edifício*



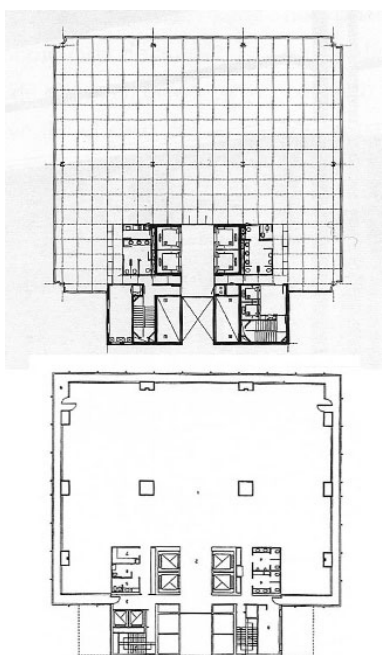
3.2.4.19 Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, arqs. / Baudizzone, Lestard, Varas, arqs. / Urgell, Penedo, Urgell, arqs., Edifícios Costeiros Porto Madero, Buenos Aires, 1999



3.2.4.22 e 3.2.4.23 Edifícios Costeiros. Dois perfis "cosméticos" das fachadas laterais, além de um fundo de alumínio, compõem conjuntamente a aparência dos perfis "U" das fachadas transversais

3.2.4.30 Carlos Ott & Associados, Edifício Zurich, Buenos Aires, 2000

3.2.4.31 Carlos Ott & Associados, Edifício Zurich, Buenos Aires, 2000



3.2.4.41 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1992-1996

Planta do projeto original de 1992 com estrutura de concreto armado e varanda perimétrica, e planta do projeto executado com estrutura de aço e muro cortina

3.2.4.40 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1992-1996. Maqueta original com varandas de ponta a ponta

3.2.4.45 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1992-1996. Edifício e detalhe da fachada cortina completamente lisa



"American Express" na Praça San Martín de Buenos Aires⁵⁵, no qual longas varandas de ponta a ponta funcionam como beirados e guarda-sóis, permitindo um maior controle climático, o corte da onda de arrasto da água de chuva, assim como a limpeza das janelas - que na solução do *curtain-wall* convencional é uma tarefa absurdamente arriscada e complexa, obrigando os operários a suspender-se no ar a 50 ou 60 metros de altura (solução que inexplicavelmente foi considerada "apropriada" para a limpeza de janelas cujas vidraças são majoritária e totalmente fixas). A proposta de varandas de ponta a ponta foi aplicada também por Mario Alberto Alvarez e Associados no "Edifício IBM Argentina" de Catalinas Norte, na Universidade de Belgrano⁵⁶ e na Bolsa de Comércio de Rosário⁵⁷, e é sem dúvida, um aporte valioso ao desenho deste tipo de fachadas, aportando sombra sobre as vidraças, diminuindo a exposição à água e permitindo uma manutenção fácil. Em vários casos, como o da Universidade de Belgrano e IBM, serve também como saída de emergência em caso de incêndios.⁵⁸

A substituição desta solução por uma fachada estandardizada revela a intercambiabilidade alcançada pelos "sistemas" no processo de decisão do projeto arquitetônico. Um sistema estrutural pode ser substituído por outro, como a fachada pode ser substituída por uma pele pré-desenhada nas especificações do fornecedor. No caso do edifício de escritórios, os tetos, os pisos elevados para condução de cabos e tabiques montados a seco pertencem

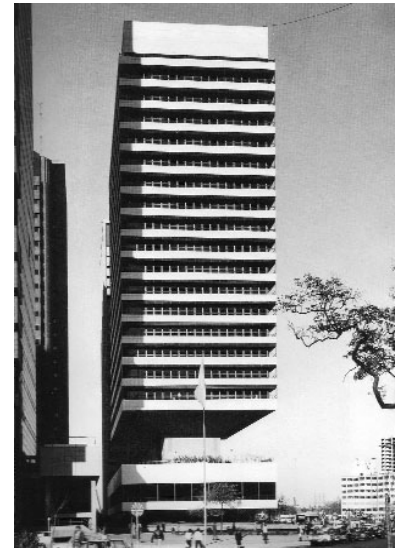
também a "sistemas" pré-desenhados, muitas vezes encaixados na obra pelos mesmos fornecedores. O edifício é assim, a agregação de uma determinada combinação de sistemas. O ar condicionado, as redes elétricas e de dados se somam a este mesmo conceito com tanta facilidade como o equipamento mobiliário.

Mesmo um estúdio de grande experiência e prestígio, com que conta Mario Roberto Alvarez e Assoc, deve agora render-se perante argumentos que lhe são apresentados como soluções de senso comum do negócio, economia e facilidade de construção.

"... (os arquitetos) estamos invadidos, não apenas aqui, mas também na Europa. Acredito que o papel dos arquitetos está sendo relegado a ser 'dessinateur', já não são nem sequer 'décorateur' ", dizia Mario Roberto Alvarez em 1999; "E não digo nada com respeito àqueles que organizam os consórcios e os que organizam as grandes obras. Em geral consideram que se o arquiteto não é um artigo prescindível, é próximo de ser."⁵⁹ Essa é a opinião de um dos arquitetos argentinos com maior sucesso.

A torre de escritórios de San Martín 344, como o mostra a planta e a maquete dos dois primeiros projetos⁶⁰, estava desenhada com a solução da varanda de ponta a ponta, e assim tinha sido construído o concreto. Pela exigência do proprietário e desenvolvedor, que em determinado momento julgou que se venderia melhor um edifício "todo de vidro", se demoliram quatorze pisos de varandas já executados para adequar a estrutura a uma fachada completamente lisa.⁶¹

Na medida em que o *curtain-wall* de vidro se converteu no standard estético do edifício de escritórios, não só para os arquitetos, mas também para a clientela, a pele de vidro intercambiável foi transformando a prática da profissão, deslocando a chave da decisão do estúdio de arquitetura ao estúdio dos gerentes de projeto. Como o casal de proprietários que acompanha o arquiteto às lojas de materiais para escolherem os revestimentos dos banheiros de sua futura casa, uma nova clientela de desenvolvedores considera que pode escolher os "revestimentos" de seus edifícios, e até mesmo mudar de opinião a metade da obra. Neste caso em particular, a maioria dos estúdios de arquitetura opuseram pouca resistência a essa mudança, apenas percebida como uma perda de domínio sobre o projeto, porque por um lado isto significava uma simplificação do trabalho, mas também porque parecia se corresponder satisfatoriamente com o sentido da modernização, tanto com os desejos do primeiro modernismo de standardização e industrialização das fachadas e da



3.2.4.57 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício IBM Argentina, Casa Central, Buenos Aires, 1979-83



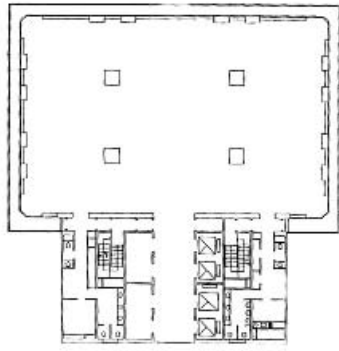
3.2.4.55 e 3.2.4.56 Mario Roberto Alvarez e Associados, Bolsa de Comercio de Rosario, Rosario, Santa Fé, 1990-1993

3.2.4.53 Utilização da varanda de ponta a ponta como elemento de controle solar e via de escape por Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de Escritórios American Express, Buenos Aires, 1988

3.2.4.54 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de Escritórios American Express, Buenos Aires, 1988 com a solução de varandas de ponta a ponta



3.2.4.60 e 3.2.4.61 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de escritórios San Martín 344, Buenos Aires, 1992-200. Planta e perspectiva originais, mostrando as varandas de ponta a ponta, que depois foram demolidas por exigência do promotor de desenvolvimento por exigência do promotor de desenvolvimento de 14 andares da estrutura já construída para acomodar um curtain-wall "todo de vidro".

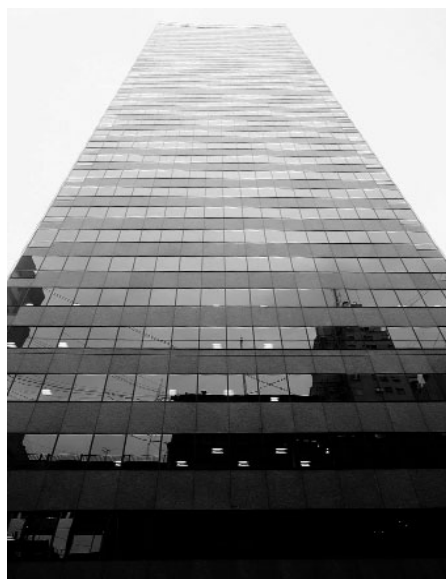


construção em geral, quanto com uma visão de "menos é mais", uma noção de abstração e reducionismo formal que chegou a predominar ainda sobre a funcionalidade e a racionalidade construtiva. Como comentava então Carlos Ramos a propósito da solução do muro-cortina do Intercontinental⁶², uma fachada unicamente de superfícies lisas, sem elementos estruturais ou relevos visíveis: *"é o sonho do arquiteto"*.

3.2.5 Estandarização de processos e instalações

A outra forma de estandarização técnica que avançou consideravelmente sobre as liberdades de decisão do projeto arquitetônico é aquela vinculada aos processos a serem desenvolvidos dentro do edifício e seus equipamentos e instalações. Esta evolução deve ser vinculada à transformação da clientela em redes de lojas que tentam homogeneizar o mais possível seus modelos de serviço. Neste aspecto ninguém sabe melhor do que o cliente, que é o "operador" de seu próprio negócio, de que dimensões são todos os aspectos mais detalhados do equipamento e o funcionamento de sua empresa. A intensificação das especificações destas questões é dada pela estandarização de muitos dos serviços que prestam os edifícios comerciais, especialmente programas como os restaurantes *fast-food*, postos de gasolina, caixa eletrônica ou hotéis. No primeiro caso será preestabelecido o tamanho e

3.2.4.62 e 3.2.4.63 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de escritórios San Martín 344, Buenos Aires, 1992-2001



a situação das máquinas gastronômicas, as distâncias e relações de contigüidade exatas com os outros equipamentos, os pontos de entrada das instalações de alimentação de água, gás, eletricidade e fluxos restantes, juntamente com as dimensões de cozinhas, balcões e dimensões e percurso de circulações, em um grau de especificidade tão intenso, que o arquiteto pouco pode fazer, exceto seguir ordenadamente estas indicações que aparecem no manual da franquia. A grande especialidade das máquinas gastronômicas e os procedimentos estandardizados das casas de comidas rápidas determinam com precisão não apenas a posição relativa destes aparelhos, mas também todas as dimensões de circulação, áreas de depósito, do mesmo modo que serão estabelecidos os tamanhos e tipos de mesas com suas cadeiras, os tamanhos dos corredores, os pontos de saída, a quantidade de estacionamento, etc. A complexidade do funcionamento destes programas faz indiscutível a autoridade do cliente, de seus assessores e dos manuais. *"Esta precisão da demanda de arquitetura - muito além dos termos convencionais do programa - definiu, até em forma de manuais, aspectos que vão do working space de cada trabalhador até qualidades de manutenção de materiais, edifícios e dispositivos, passando certamente pela opção sobre o nível de inteligência (no sentido de comportamento auto-poiético ou auto-regulado de um edifício) requerido destas peças do new world do capitalismo sem fricções".*⁶³

Além disso, em muitos destes casos, a principal fortaleza da loja que o cliente exhibe perante o público, é precisamente a suposta precisão e pertinência de todos estes elementos registrados na franquia comercial, que é exibida como a mais valiosa condição de sua loja. A importância relativa destes programas cresceu continuamente na década de noventa.

*"As mudanças nos espaços de comida começam quando os fast-food chegam a Buenos Aires e se reproduzem rapidamente. Ofereciam baixo preço, qualidade e rapidez de serviço Os princípios que introduzem os fast-food dominam cada vez mais o consumo de comidas do conjunto da sociedade: alimentos frescos, edifícios reluzentes, empregados sorridentes, gerentes amistosos, estacionamentos amplos, mesas e cadeiras duras e fixas ... O segmento que mais cresce é o das crianças e jovens..."*⁶⁴, diz o relatório sobre a década de 90, que estabelece também os postos de gasolina (venda de combustível para automóveis) como os novos centros dos bairros urbanos:

*"Dos 400 postos de gasolina que há em Buenos Aires 208 contam com lojas. Por estes centros passa uma média de 500 pessoas cada um - 100.000 pessoas em conjunto. 60% do público concorre a comprar a estes minimercados que apareceram em Buenos Aires em 1992. Frente a estes rutilantes postos de gasolina, os velhos comércios enfraquecem. Ali jovens e velhos, empregados e donas de casa param para comprar... e até organizam festas de aniversário e casamentos."*⁶⁵

Poderíamos pensar que em um programa menos exigente, como o do hotel, estes condicionamentos técnicos, dimensionais e simbólicos não pressionam o arquiteto. Porém crescentemente, na medida em que os hotéis



3.2.4.46 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1992-1996. Edifício e detalhe da fachada cortina completamente lisa

também se assimilam ao processo de homogeneização dos serviços estabelecidos pela convergência da tematização e da franquia, seus requisitos se tornam cada vez mais exigentes⁶⁶. A disposição das camas em um hotel, com o equipamento complementar, roupa de cama, os carrinhos de reposição e portanto os raios de rotação que determinam as outras condições dos corredores, relacionam-se firmemente com as operações de abastecimento e manutenção. Provavelmente se some a estes aspectos uma série de especificações englobadas sob a perspectiva da "segurança". Estas procedem dos departamentos de incêndio ou das companhias provedoras de instalações eletrodomésticas, e conseguem determinar nos manuais das corporações, desde os tamanhos de circulações e escapes até as condições de inflamabilidade dos materiais. Como comenta Oscar Tusquets⁶⁷ com respeito à arquitetura espanhola, condicionamentos inesperados e radicais procedem agora das exigências que impõem as companhias seguradoras, cujas casas matrizes são francesas, e exigem portanto requerimentos que não são os das leis espanholas, de modo que se somam a eles produzindo um impensado efeito restritivo. De maneira que à standardização iconográfica do edifício - cores, motivos, tapetes, revestimentos, deve ser acrescentada esta outra standardização funcional e técnica que impõe um esquema de condicionamentos indeformáveis aos interiores do prédio. A estas razões que o cliente considera inquestionáveis, de valor axiomático, devem se acrescentar ainda as razões de fundamento econômico, não só com relação à construção do edifício, que por certo também são importantes, como também de seu custo operativo e de manutenção. Nestas questões o cliente - em especial no caso das cadeias das grandes corporações ou das redes com franquia- considera sua experiência insuperável, e raramente estará disposto sequer a analisar uma variação nos modelos determinados por ele.

A missão da arquitetura se vê reduzida assim a operar em uma zona invisível que fica entre a aparência superficial do prédio, regrada pelos "sistemas construtivos" e pelo programa comunicacional do cliente; e um centro funcional e técnico regulado também pelo programa funcional e de equipamento. Não são poucas as vezes que, segundo o critério do cliente, a única função do arquiteto é utilizar este espaço intersticial para fazer compatível o programa comunicacional e o funcional na circunstância geométrica particular do local. Produzir esta harmonia entre as condições do programa é a constatação do êxito da encomenda, de nenhum modo somar-lhe ou imprimir-lhe algum traço próprio à obra, como é ensinado correntemente nas escolas de arquitetura. Pelo contrário, isto seria considerado uma interferência com o "programa".

Operando sobre esta espécie de "*poché*" a arquitetura deve desenvolver-se como uma arte invisível, que consiste em fazer possíveis exigências que foram determinadas isoladamente. São enunciadas assim as prioridades. Pois este *poché*, não tem por fim estabelecer um grau de liberdade para exercer uma vontade formal, como tinha sido a tradição do *hotel-particulier*,⁶⁸ mas o contrário, servir de *buffer*, de amortecedor entre as condições particulares do local e uma vontade formal e técnica já preestabelecida de fora da arquitetura.

A estrutura portante fica como o fator subordinado, cuja adequação permitirá a correlação necessária entre o interior sensível-funcional e o exterior aparente. A estrutura sustentadora intermédia que os relaciona deve suportar fisicamente o edifício e fazer possível as conexões e circulações, é o canal físico das redes de eletricidade, água, telefonia e dados; e ao mesmo tempo o negativo do diagrama espacial de fluxos de operários, clientes e mercadorias.

Na equação econômica da loja, a estrutura sustentadora dos edifícios passou a ser um fator subordinado. Qualquer estrutura, ainda que seja caprichosa e cara, justifica-se pela sua capacidade de atender as questões restantes consideradas prioritárias. Curiosamente, maior quantidade de dinheiro pode ficar disponível para a estrutura, porém não para mostrá-la, mas para mantê-la oculta; para que satisfaça as exigências da marca, o tema e os padrões funcionais do edifício.

"Entender e conhecer estas demandas dividiu o universo dos desenhistas aptos para satisfazer os requerimentos, tomando o modelo triunfante do profissionalismo das corporações norte-americanas de arquitetura (das célebres SOM, Murphy ou DJM) até as de menor porte, que chegariam à Argentina, a saber:

Thompson, Pelli, HOK ou KPF) e integrando no universo de praticantes aqueles que podiam exercer esse novo ofício. Naturalmente neste plano não há concursos abertos para outorgar encomendas nem âmbitos formais de educação (ao menos, dentro das escolas de Arquitetura), mas consulta de portfolios, lobbies, exposições de eficácia e know how específico." diz Roberto Fernández.⁶⁹

Na prática, produz-se uma desmembração do edifício, onde a superfície, a pele, a estrutura e o interior se dissociam até tornar-se virtualmente independentes nas decisões do projeto.

3.2.6 Arquitetura de autor e expressão de superfície

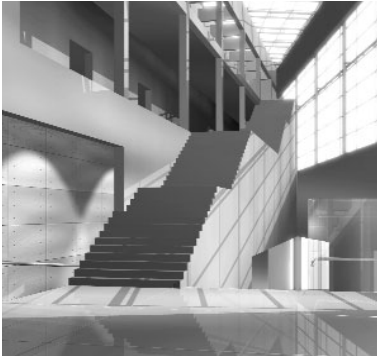
Na arquitetura corporativa⁷⁰ ou na arquitetura comercial estas circunstâncias se tornam muito intensas, porém na arquitetura institucional é considerado que o arquiteto "de firma" é convocado para imprimir um traço de caráter e originalidade à obra. Estas encomendas geralmente são dirimidas em concursos com júris conformados por arquitetos, de modo que cabe esperar uma liberdade maior para a expressão ou a composição estritamente arquitetônicas. Embora o arquiteto-autor tenha essa liberdade, há também sinais que revelam uma cisão entre aspectos diversos do edifício. Uma arquitetura de superfícies que tendem a ser tratadas independentemente.

No concurso do Museu Costantini, realizado com a mais ampla convocação e uma enorme quantidade de entradas de todo o mundo, um júri integrado por arquitetos de categoria e reconhecimento internacional⁷¹, deu o primeiro prêmio ao projeto dos jovens cordobeses Atelman-Fourcade-Tapia.



3.2.6.1 Museu MALBA, perspectiva do concurso mostrando o volume exterior, 1998

3.2.6.2 Museu MALBA, Foto do edifício terminado, 2002



3.2.6.12 Museu MALBA, perspectiva interior do concurso, 1998

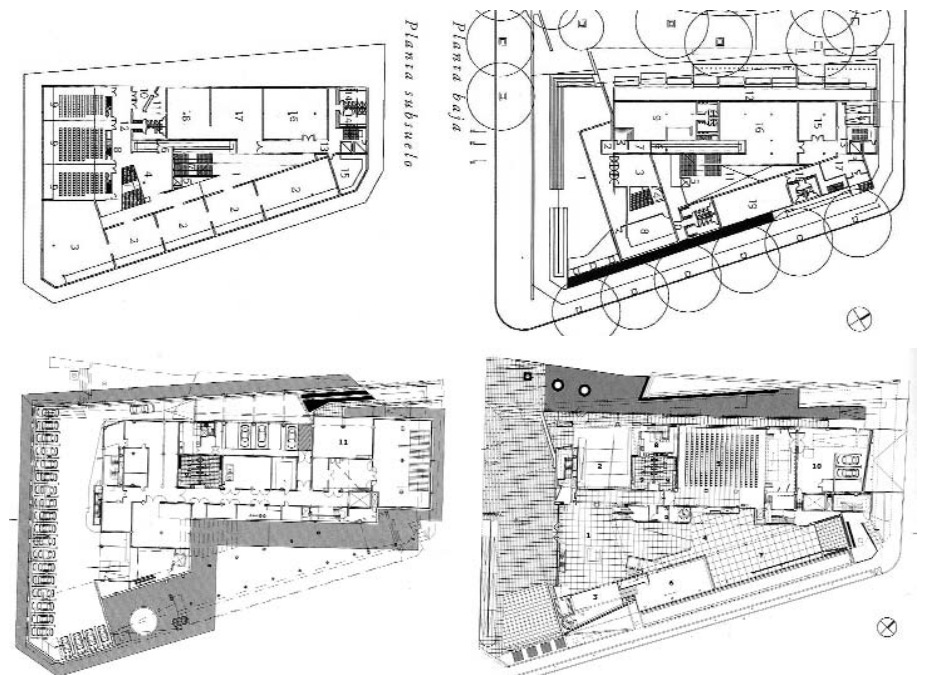
3.2.6.13 Museu MALBA. Espaço interior do edifício construído, 2002

Contra toda previsão, foi um grupo muito jovem e com pouca experiência o ganhador do projeto.

Depois da adjudicação do anteprojeto os arquitetos Atelman-Fourcade-Tapia, viram-se obrigados a realizar doze projetos⁷² tentando coordenar o projeto ganhador com os desejos dos clientes e de seus assessores. Entretanto, tiveram de desenvolvê-los dentro de um espartilho ajustado, pois como pré-condição tácita, deviam manter inalterável duas questões: o volume e o aspecto geral exterior, e o grande espaço público interior. O resto variou tanto e tantas vezes como foi preciso para adequar as demandas alternantes de um programa dividido em subprogramas enunciados por curadores, técnicos, conservadores, comunicadores ou expertos em relações públicas, ou seja, todos os assessores do cliente em diferentes aspectos parciais do museu. Aspectos tão substanciais do projeto como o auditório, o compartimento de maior tamanho depois da sala principal, que no projeto ganhador do concurso⁷³ se achava no subsolo, debaixo do hall de acesso; acabou sendo situado em uma lateral do térreo, com uma grande janela sobre a praça⁷⁴. Isto basta para dar uma idéia da intensidade das mudanças realizadas, contudo muitas mais coisas mudaram a posição e a forma no projeto final, preservando sempre as "superfícies de contato" com o público que tinha o anteprojeto do concurso: ou seja a imagem exterior.

Esta situação poderia ser adjudicada à inexperiência dos jovens arquitetos em grandes encomendas, e a suas menores possibilidades de se opor à exigências do cliente. No entanto, esta primazia das superfícies visíveis emerge também como característica do processo de decisão em projetos "internacionais" de primeira magnitude, realizados por arquitetos de nome, consagrados pela crítica e seus pares, considerados "estrelas" do circuito internacional do que é chamado de arquitetura de proposição.

No Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, Peter Eisenman trabalha com um *poché* que serve aos propósitos expressivos do projeto.⁷⁵ A



3.2.6.10 Museu MALBA, Subsolo e Andar Térreo do Projeto ganhador no Concurso, 1998

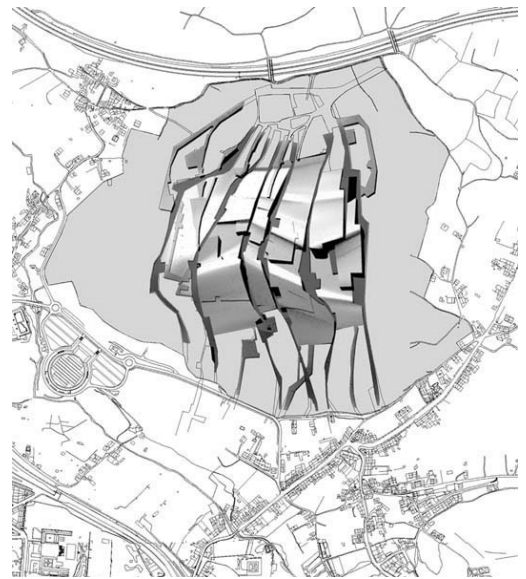
3.2.6.11 Museu MALBA, Subsolo e Andar Térreo do Projeto construído, 2002

existência de uma vontade formal interior e exterior, relativamente independentes, exige esse *poché* como meio de coordenação de ambas as superfícies: é o que faz possível sua coexistência. É também o que permite sua viabilidade construtiva. Todos os aspectos construtivos são definidos em "o que não é visto", e foram delegados a uma empresa independente de arquitetura e engenharia, que deverá também executar a obra⁷⁶. A independência de superfícies exteriores e interiores induziu à utilização de um *poché* intermediário; porém este resultou ser também imprescindível devido ao processo de decisão que se seguiu ao triunfo de Eisenman no concurso. O cliente - a cidade - exigiu então que o aspecto exterior ficasse inalterado no subsequente desenvolvimento do projeto (o mesmo que Costantini exigiu da AFT), e para ter certeza disso exigiram que a maquete ficasse na Espanha. Eisenman teve que escanear a maquete para continuar o projeto e desenhar os interiores, que ainda estavam em um nível de alta indefinição naquele momento.

A independência entre aspecto exterior e envolvente interior, assim como a cisão quase completa entre aparência e construção se torna possível pela existência deste espaço *poché* invisível, que é o meio que dá sua viabilidade material ao projeto. Eisenman reproduziu em maquetes virtuais a forma destes espaços negativos⁷⁷. Trata-se sem dúvida de uma arquitetura de superfícies no mesmo sentido que o comentado para as arquiteturas para o comércio, porém a área de decisão do arquiteto se inverteu, além-se ao visível e se despreocupa do invisível, entregando a outros profissionais a resolução desse *poché* invisível. Eisenman se desinteressa pelas questões construtivas, instalações, condutos, de uma viabilidade física que fica subordinada a sua vontade formal. Enquanto nas arquiteturas comerciais o arquiteto é quem deve resolver esse espaço invisível, fazendo o prédio viável, são aqui os engenheiros os que devem operar sobre o *poché* e dispor a tecnologia para sustentar e fazer operável o edifício, respeitando a aparência das superfícies exteriores e interiores definidas pelo "artista" Eisenman. Porém em ambos os casos há uma clara cisão entre as duas esferas: aparência e construção.⁷⁸

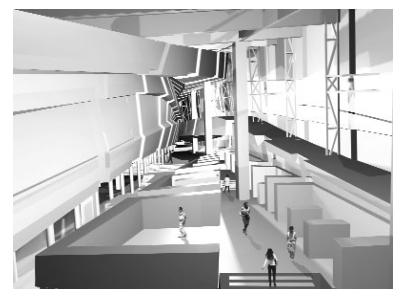
Eisenman é senhor do visível, enquanto nas arquiteturas para o comércio antes comentadas, o arquiteto é, cada vez mais, senhor do invisível. O arquiteto-artista, só interessado nos programas institucionais, afirma esta autonomia da expressão arquitetônica, ao mesmo tempo em que prefere renunciar aos problemas da construção, as instalações e as questões práticas da execução. Isto sugere a existência de práticas completamente opostas. Em ambas, a expressão - a emoção que reclamava Le Corbusier à arquitetura - e a construção, acham-se isoladas. Em uma o arquiteto exerce um domínio sobre a expressão do edifício, na outra, exerce um domínio sobre a viabilidade técnico-construtiva. Porém em ambos os casos, não há uma relação ativa entre essas esferas, mas preferentemente circunstancial. O ideal pareceria ser, para

3.2.6.15 Peter Eisenman, Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, Planta de conjunto

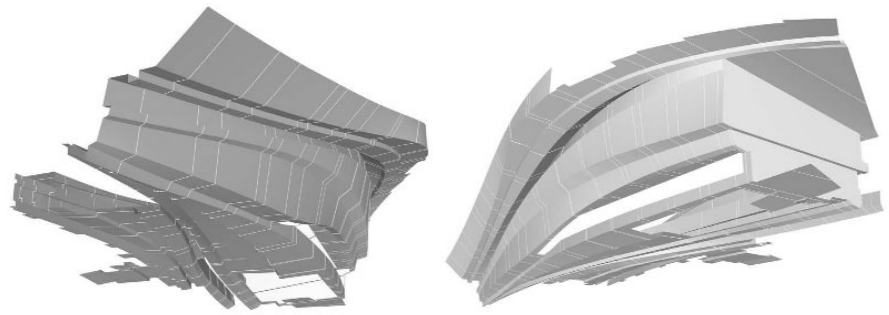


3.2.6.16 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, Maqueta ganhadora do concurso

3.2.6.17 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, interior



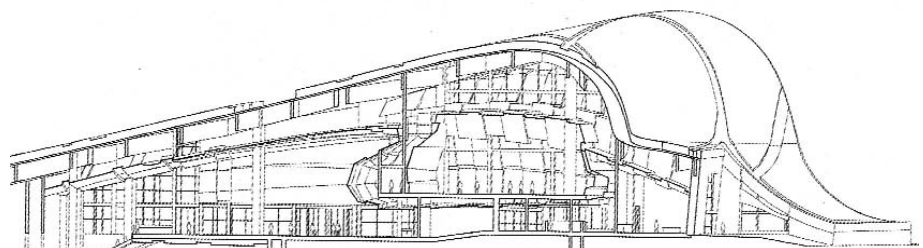
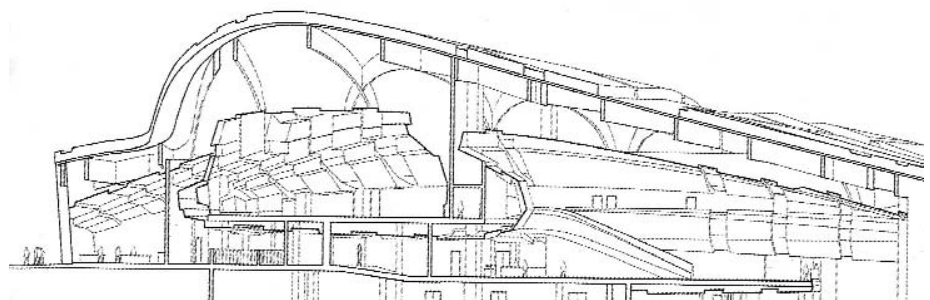
3.2.6.18 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, perspectiva inferior da estrutura interior da biblioteca



cada uma dessas práticas, a mínima relação possível entre estas esferas. Uma relação que é interpretada como interferência.

As superfícies aparentes em ambos os casos mantêm uma independência considerável. Em um caso, o *poché* é uma forma definida por outras duas, onde a habilidade dos engenheiros ou arquitetos de sistemas - estruturais, climáticos, sanitários, elétricos, informáticos - devem permitir a maior liberdade à expressão do arquiteto. No caso da arquitetura de produção, o *poché* é o espaço sobre o qual opera o arquiteto, todavia sua finalidade não é a expressão da arquitetura, mas permitir a viabilidade física do edifício mantendo a expressão estabelecida pela comunicação da marca e seus atributos já desenhados pelos "expertos" em comunicação. O primeiro é um *poché* formalmente determinado de fora, o segundo é formalmente indeterminado, variável desde que não afete a expressão do edifício e seu funcionamento.

A expressão fica assim nas mãos do arquiteto-artista ou da standardização simbólica, mas não de uma prática profissional encarregada de resolver de maneira unitária a construção do edifício. Este aspecto da profissão fica cindido da tarefa que é julgada crítica, a que tem um valor estratégico do ponto de vista da encomenda: a aparência do edifício, seu valor iconográfico e simbólico. Essa é a questão central para as duas formas de produzir arquitetura.



3.2.6.19 e 3.2.6.20 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, cortes longitudinais do Edifício das Novas Tecnologias

Nisto não há diferença entre a "arquitetura de proposição" e a "de produção".

Aparência e construção ficam novamente afastadas, porém já não estão ligadas por uma tradição histórica, como sucedia no século XIX, mas pela mera viabilidade técnico-geométrica do projeto. A rigor, há dois projetos encomendados a distintos profissionais: o da casca visível e o do *poché* invisível. Trate-se em um caso dos expertos em comunicação e no outro do arquiteto artista, pouco muda o procedimento. A casca visível tem duas dimensões predominantemente descontínuas: a superfícies exterior e a interior. Porém seu padrão já não é a arquitetura como expressão disciplinar, como profissão, mas o artista-escultor ou os expertos em comunicação. Na percepção geral, o primeiro se corresponde com a arte, os segundos com as "ciências" sociais e da comunicação.

Desta perspectiva, a nova intensidade com que é tratada a superfície no panorama internacional da arquitetura de experimentação pode ser uma estratégia expressiva e de critério prático, como a declara Abalos y Herreros: *"(...) já não nos parece tão nefasta a dedicação projetual à aparência (...) o traço principal a sublinhar é essa intensidade do superficial, da pele, o ponto de máxima fricção, o lugar no qual as experiências adquirem sentido.(...) Por isso pensamos que operar com a técnica contemporânea é hoje, para um arquiteto, trabalhar com os catálogos, com o esforço intelectual e inventivo de outros. Ou seja, algo contrário à inventiva aplicada sobre o que é técnico - o arquiteto como engenheiro que constantemente ensina, a custa do cliente, "como faria as coisas" - a favor de uma economia que é a de supor que esse esforço já foi realizado por outros com mais meios e melhor predisposição intelectual".*⁷⁹ Porém este pragmatismo pode ser interpretado também como um ato de resignação disciplinar, simétrica com a de Robert Venturi quando aceita uma preeminência da comunicação com tanto entusiasmo, que quase faz desaparecer o edifício, oculto atrás da "superfície", convertido em uma estrutura genérica estandardizada.

3.2.7 Caráter provisional

"Por causa do modo em que construímos hoje, muitas das formas que construímos não são realmente permanentes no sentido usual da palavra. Antes, a materialidade mesma do edifício o defendia contra a deterioração. (...) não existe já uma distinção útil entre a permanente materialidade de um edifício - sua "arquitetura" - e o equipamento e as pessoas que entram e saem dele. A construção não tem uma verdadeira existência permanente e independente que possa manter-se em pé além de seus aparelhos energéticos e das ações daqueles que os mantêm. Desliguem a fonte de energia e deixem o edifício livrado a seus próprios recursos e será imediatamente inabitável, e pouco tempo depois, estará deteriorado. (...) É fácil ver por que o Mercado prefere usar meios não permanentes na aposta que faz para impor seus próprios produtos. Se essa aposta falha, ou depois de um êxito inicial se

desvanece, os meios não permanentes lhe permitem uma resposta rápida: redesenhar a publicidade, trocar os uniformes dos camareiros, modificar o cardápio, remisturar o som, redirecionar a iluminação..."⁸⁰

As arquiteturas para o comércio, e as que pretendem exercer uma atração sobre um público, tendem a uma renovação cada vez mais rápida, o que define uma nova *provisionalidade* dos edifícios. O consumo se alimenta de uma renovação constante, pois o espetáculo da novidade é considerado um de seus estímulos principais.

"Os espetáculos tendem a ficar antiquados e a tornar-se chatos muito rapidamente. Os novos meios de consumo, já bastante espetaculares, sofrem uma constante pressão para criar cenários ainda mais espetaculares. Mais uma vez, em nenhum outro lugar isto é tão claro como em Las Vegas, onde triunfam os novos cassinos, mais espetaculares (por exemplo o New York, New York), entanto os que ontem eram espetáculo hoje são derribados (por exemplo o Sands). O êxito dos espetáculos novos cassinos leva à criação de outros ainda mais espetaculares. Grandes somas de dinheiro são gastas em derribar cassinos em perfeito estado e em construir outros ainda mais espetaculares (e custosos). Há algum limite à criação de espetáculo?" se pergunta George Ritzer.⁸¹

A necessidade de uma renovação continuada dos edifícios para o comércio, leva na prática a uma instabilidade de sua forma que os impele a se assumir como contentores neutrais, revestidos de uma aparência mutável de fora, como também suas divisões e compartimentos interiores se montam e removem com a facilidade de uma cenografia teatral. Isto começa também a ser verdade para os interiores dos grandes espaços de exibição e museus, onde as diferentes exposições exigem mudanças completas de seu interior. A nova *provisionalidade* é uma exacerbação ao extremo do princípio de flexibilidade que tinha sido enunciado na planta livre.

Segundo expressa Juan Pfeifer, especialista em arquitetura comercial e autor das "*Galerías Pacífico*" e "*Alto Palermo*" (com Juan Carlos López), "*Tren de la Costa*", "*Marina Arauco*" em Chile (Pfeifer-Zurdo), e outros centros comerciais de primeira magnitude:

"Para compreender as características que assume este tema da arquitetura nas sociedades contemporâneas, torna-se preciso analisar algumas características que regem as atividades comerciais. Entre elas há uma que salienta e se refere à necessidade da permanente renovação de suas propostas. Sustentar o interesse do consumidor exige do comerciante a atualização constante do vínculo que os liga. A novidade, como estímulo para o consumo, está sempre presente na mercadoria. Este atributo é indispensável para captar a atenção do público, mesmo em detalhes sutis e aparentemente fúteis e que levam a uma lógica caracterizada pelo efêmero.

Os valores que acrescenta a novidade vão além da própria mercadoria, estendendo-se a tudo o que faz parte dela: seu invólucro (o packaging), a maneira de apresentá-lo, a qualidade do consumidor, as mensagens subliminais, etc. Faz parte também destes valores a cena na qual são

apresentados (a paisagem, a vitrina, o contentor em geral) pelo qual a arquitetura não ficará fora desta lógica. A Arquitetura para o comércio dificilmente poderá manter autonomia desta cultura do efêmero, da renovação constante, da moda. Fará todos os esforços por sintonizar com a dinâmica que rege este sistema e condicionará suas respostas lingüísticas aos mecanismos que impõe a moda com sua lógica de mudanças menores mas constantes, a variações e mutações no seio de uma série conhecida e aceita pelo público."⁸²

Segundo Pfeifer, a vida média de uma loja nos centros comerciais é de dois a quatro anos. Para o Centro comercial que os contém, esse prazo é de 10 anos. A renovação se torna necessária, geralmente, não por uma deterioração do mobiliário ou das superfícies de uso, que em todo caso poderiam ser restauradas, mas pela percepção, do ponto de vista do negócio, de que é necessária para manter uma fascinação sobre o consumidor⁸³. Corona Martínez explica assim a dualidade entre a mudança das superfícies visíveis e a permanência do contentor que fica entre neutral e invisível: "A arquitetura comercial é, segundo o que acho, um tema de relação entre o permanente e o efêmero - ou simplesmente chamemô-lo cambiante. É executado sobre contentores permanentes e apresenta conteúdos cambiantes"⁸⁴

A renovação se faz necessária por uma obsolescência simbólica que toma o ritmo dos estímulos para o consumo, fazendo da matéria dos edifícios um complemento de seus aspectos perceptivos, como faz notar Fernández-Galiano: "Hoje a matéria tátil e a leviandade visual já não são mais opostos... Cada um deles foi incorporado ao processo do consumo acelerado de imagens que reduziram a vida útil da arquitetura da temporada à espiada. Esta obsolescência simbólica alimenta um incrível carrossel com uma boba variedade de imagens que se combinam diversamente, mudando-se fútilmente em um fluxo impredecível, aparecendo e desaparecendo em um caótico calidoscópio."⁸⁵

Nos Estados Unidos, que normalmente marca a tendência nestes aspectos, "É gasto mais dinheiro em trocar edifícios do que em fazer outros novos... . As despesas em renovações de prédios comerciais passaram de três quartos das despesas em novas construções a uma vez e meia o valor das construções novas. Foram gastos uns 200 bilhões de dólares (5% do produto bruto nacional) em renovação e reabilitação em 1989"⁸⁶

Em caráter provisório sugere também o uso de materiais menos duradouros e uma concepção do edifício onde suas partes sejam substituíveis. A estrutura resistente contrasta com fechos e divisões quase temporárias. Tudo isto contribui para uma leveza das superfícies visíveis, sobretudo as interiores, que estarão em contato com o público. Conseqüentemente os materiais e as técnicas escolhidas são as mais baratas e pouco duradouras, pensando em sua



3.2.7.1 Pfeifer & Zurdo Arquitectos, Renovação Galerías Pacífico, Buenos Aires, 2003

3.2.7.2 Pfeifer & Zurdo Arquitectos, Renovação Alto Palermo, Buenos Aires, 1999



curta vida útil, ou as mais recuperáveis ou mais fáceis de desarmar. Os materiais preferidos são maleáveis, transformáveis, aparentes.

"...a irregularidade e a singularidade são elaboradas a partir de elementos idênticos... toda materialização é provisória; a construção adquiriu um novo brilho, como a roupa sob medida. Verbos desconhecidos na história da arquitetura (grampear, pegar, preguear, descarregar, colar, duplicar, fundir) se tornaram indispensáveis. Onde antes os detalhes indicavam a união, talvez para sempre, de materiais diferentes, agora há um acoplamento fugaz que espera ser desfeito, desparafusado, um abraço temporal ao qual talvez não sobreviva nenhum de seus componentes; não se trata já de um encontro orquestrado da diferença, mas de um ponto morto, o brusco final de um sistema..."

Essa é a descrição de Rem Koolhaas da materialidade de aeroportos, centros comerciais, escritórios, de um espaço sem forma que define como "espaço lixo".

"...Lâminas de pladur pegadas com adesivo ...O teto é uma prancha amassada, como os Alpes, retículos de pranchas instáveis alternam com lâminas estampadas de plástico ...as junções abertas revelam enormes vazios no teto ...vigas toscas, tubos, sogas, cabos, isolamento, proteção contra incêndios, cordas, enmaranhados consertos que de repente se mostram, tão impuros, torturados e complexos..."⁸⁷

A este caráter provisional de materiais e técnicas construtivas deve ser acrescentado uma nova obsolescência técnica dos "sistemas construtivos". Um piso flutuante deve ser substituído porque envelheceu ou não pode responder às necessidades rapidamente alternantes de novas redes de condutos. Um teto deve ser substituído porque ficou desbotado pela luz, ou suas partes se dobraram progressivamente com as mudanças de temperatura. Uma fachada deve ser trocada porque os metais expostos à intempérie, desprovidos da proteção de antigos beirais, se corroeram, rapidamente os de aço⁸⁸ ou mais tarde os de alumínio. O estúdio Manteola-Sánchez-Gómez-Santos-Solsona-Sallaberry substituiu completamente as fachadas da "Torre Carlos Pellegrini" em Catalinas Norte (Buenos Aires), que o próprio estúdio havia construído menos de vinte anos antes.⁸⁹ Estes e muitos outros elementos ou "sistemas construtivos" tendem a ser substituídos mais rapidamente, seja por uma obsolescência técnica prematura - extremamente rápida, se for comparada com a arquitetura pré-moderna - ou pela necessidade de um *aggiornamento* que recupere o "encantamento" e os atrativos dos edifícios. Porém os efeitos deste caráter provisional vão além das questões construtivas e comerciais, incorpora a arquitetura ao sistema da moda em um grau que até agora não havia experimentado.

3.3 A política do enclave

Durante a década de 90 se observa um processo de concentração e autonomia dos novos empreendimentos imobiliários. Uma concentração do

investimento em áreas mais definidas e diferenciadas do resto da cidade, e ao mesmo tempo um aumento nos volumes desses investimentos, que se refletem nas maiores superfícies dos empreendimentos. Um sistema de crescimento baseado em empreendimentos de grande escala e capital intensivo. Isto é verificado tanto para o centro da cidade quanto para os subúrbios. Porém é nestes últimos onde a dinâmica do processo é mais intensamente complementar da expansão das rodovias e da extensão geral da dispersão residencial, para conformar um sistema suburbano cujo crescimento acompanha uma declinação do espaço público tradicional.⁹⁰

Estes empreendimentos obedecem a uma lógica de concentração que toma a forma de um enclave. Trata-se de um tipo de desenvolvimento de grande concentração do investimento, onde os empreendedores privados podem assumir simultaneamente o controle das variáveis arquitetônicas e urbanísticas dentro de uma área geralmente de grande escala.⁹¹ Por sua grande extensão - nos subúrbios - ou a alta concentração - na cidade central - os enclaves são capazes de definir, por si próprio, condições internas assim como uma gravitação externa.

Do ponto de vista imobiliário, esta estratégia permite fixar um valor de localização com independência relativa das condições urbanísticas e dos valores imobiliários circundantes, com a única necessidade de uma conexão direta ao sistema de trânsito rápido da metrópole.⁹² Isto significa também que permite prescindir, em boa medida, do auxílio do urbanismo público. De fato, a estratégia de desenvolvimento do enclave é uma maneira de prescindir da lentidão e imprevisibilidade do urbanismo público. Para a década de 90, o urbanismo público encontra sua credibilidade minada de desconfiança, sujeito a constantes mudanças de normativas e aos efeitos da perda simultânea da capacidade pública de investimento e da capacidade de fazer cumprir as normas. Isto é manifestação de uma perda do poder de polícia, que o torna impotente perante as ocupações ilegais, a ocupação das zonas inundáveis por movimentos informes de humildes e carentes, como também pela incapacidade de controlar violações às normas ou resistir à pressão de *lobbies* econômicos, interesses imobiliários ou administradores políticos.

O urbanismo privado do enclave chega a desfrutar, no final do século XX, de maior crédito que o urbanismo público, e a sociedade parece confiar mais - se consideramos que isso venha refletir nos valores imobiliários - na promessa de um contrato privado do que na confiabilidade da lei pública.⁹³ A concretização de numerosas experiências de bairros privados e *country clubs* cumprindo as premissas urbanísticas anunciadas em seu lançamento, confere essa confiabilidade perante a opinião pública, e é capaz de gerar um valor urbano não só em termos de homogeneidade e coerência dos resultados, como também do valor imobiliário resultante.

Estes processos de desenvolvimento imobiliário possibilitam caracterizar mais intensamente as ofertas de consumo que supõe cada um destes enclaves, razão pela qual é definida uma possibilidade temática que estandardiza simultaneamente os empreendimentos, convertendo-os em produtos

claramente identificáveis, ao mesmo tempo que segmenta estes produtos em uma variedade de oferta desses temas, o que Ritzer chama de "diversidade homogênea".⁹⁴

Isto leva também a uma maior ingerência do *marketing* no desenho, no entanto a caracterização de centros comerciais e de lazer, núcleos residenciais, bairros, clubes de campo, parques de escritórios, cemitérios privados, campus universitários, passa a ser comandada por projetos de negócio claramente dirigidos a segmentos sociais específicos, cujas preferências se revelam por diferentes técnicas estatísticas ou se orientam segundo as experiências de antecedentes que tiveram sucesso em outros países, principalmente EEUU, donde provêm os peritos em desenvolvimento suburbanos que se associam às oficinas locais. Esse é o caso de Ed Stone (EDSA), que participa junto com Mario Roberto Alvarez e Asoc., definindo o desenho dos novos bairros suburbanos "*Ayres de Pilar*" e "*Estancia Abril*"⁹⁵; ou o caso de The Jerde Partnership que trabalha junto com Lier e Tonconogy no Paseo Alcorta.⁹⁶

3.3.1 A torre residencial

Um novo tipo de desenvolvimento residencial é dado por enclaves residenciais compostos por uma concentração intensiva de habitações, geralmente em forma de torres, mas não exclusivamente. Busca-se uma integração na rede rápida de vias de transporte ou em bairros com condições especiais, parques, serviços, entornos urbanos prestigiosos ou pitorescos. O empreendimento residencial arquetípico é um par de torres, que encontra em Alto Palermo um exemplo representativo, porque sua definição formal e iluminação noturna tiram partido desta dualidade, tornando-as um acontecimento de escala urbana.

"...A possibilidade de compor dois edifícios quase iguais nos permite pensar que estas torres tomarão a condição de fito urbano... sua expressividade formal assume o compromisso de símbolo..." diz Justo Solsona.⁹⁷ . Fazendo uma leve alusão às Torres Gêmeas, ainda em pé na década de 90, o par de torres é o desenvolvimento mais característico, embora não o único.

"Observamos que se estão originando profundas transformações na estrutura produtiva. Novas tecnologias da construção coincidem com novas formas de organização empresária, redefinindo as funções do investidor, do projetista e do construtor. Uma nova racionalidade na concepção da organização da obra tende a incorporar novas dimensões à profissão." Diz Alfredo Garay em 1994.⁹⁸

Porque para conseguir a massa crítica do enclave, com seus jardins, um centro de esportes e saúde, piscina e alguma quadra de tênis, squash ou paddle-tênis é preciso uma racionalização dos serviços de segurança e manutenção e é necessária uma superfície de ocupação de boa parte do típico quarteirão portenho. Além disso é necessário garantir, pela altura e o distanciamento das bordas do terreno, o isolamento, a atmosfera própria que é a promessa principal do enclave.

*"As quatro torres construídas no prédio da cervejaria Palermo (Canning, Seguí, Ugarteche, Cerviño) são um claro exemplo desta proposta urbana. As noções de frente e fundo já não importam para um novo complexo que busca na altura as vistas longas sobre os parques e o rio, que trabalha a planta como se fosse um clube e que se separa dos olhares indiscretos da rua com um muro perimétrico."*⁹⁹

Esta autonomia é complementada por uma nova possibilidade de conexão eletrônica e de comunicações permitida pela renovação das redes telefônicas, a aparição da TV a cabo e a Internet, e com uma ampla disponibilidade de estacionamentos (até três vagas por apartamento), que permitem sair e entrar do enclave sem percorrer as calçadas do bairro. A *"torre country"*, como foi chamada¹⁰⁰, é a réplica vertical das condições de autonomia do *country club*.

As condições de autonomia se reforçam com o correlativo desenvolvimento, na cidade, de uma série de serviços a domicílio, principalmente a entrega de comidas, lavanderia, e outros serviços locais, pelos chamados sistemas de *"delivery"*, assim como as compras pela Internet, que no final da década se estenderam dos produtos de uso suntuário aos produtos de consumo diário que envia o supermercado.

Do ponto de vista urbanístico a modalidade de desenvolvimento do enclave se independizou definitivamente da parcela e de suas restrições de espaço, graças a uma concentração do solo que facilita a uma consideração especial por parte dos reguladores, o Conselho de Planificação Urbana ou o Conselho Deliberante, para o caso de Buenos Aires.

*"...Qualquer projeto de grande escala como os que aqui tratamos, situado em Buenos Aires, escapa aos códigos vigentes e é condicionado a um lote de características especiais, porém basicamente, que seja superior a uma quantidade determinada de metros de superfície para desvincular-se das normas habituais... Ocupação de centros do quarteirão ou invasão da linha de frente interno, alturas muitas vezes superiores às autorizadas em toda a cidade fazem parte deste história..."*¹⁰¹, diz Daniel Silberfaden.

A estratégia do tamanho - que já foi assinalada por Koolhaas como um sinal dos tempos em S,M,L,XL¹⁰², rompe a equação de negócio de edifícios pequenos e médios, e inclusive a do que, até esse momento, eram considerados grandes edifícios, ao redefinir tanto as condições regulamentárias quanto as condições econômicas, criando um tipo novo de estratégia comercial e imobiliária e obtendo benefícios superiores sobre a exploração do solo, os grandes empreendimentos em enclave deslocam de um nicho de mercado boa parte dos empreendimentos menores.¹⁰³

No aspecto arquitetônico, estes enclaves exigiam uma identidade, porque na medida em que o enclave se declarava independente de seu entorno imediato, aumentava também a necessidade de uma nomeação, uma identidade que transcendesse a rua e o bairro onde se localiza. Os desenhos das torres aceitaram essa nova necessidade perceptiva, a de uma identificação distantes de suas silhuetas, o estabelecimento de uma identidade visual em

3 - Arquitetura de superfícies

nível metropolitano. Isto já não podia ser conseguido com a repetição da linguagem canônica da propriedade horizontal - moderna ou moderna tardia - mas sim foi observada uma mudança que incorporou um tratamento mais intenso e figurativo da conclusão dos edifícios, sua iluminação artística e em geral uma expressividade pós-moderna ou neo-decô, que retoma a vontade expressiva da composição como um requerimento do programa simbólico, mas também imobiliário dos empreendimentos¹⁰⁴. Esta consciência de marca, acompanha a definição dos empreendimentos como "produtos imobiliários", e em toda a década é observada, da perspectiva do *marketing* imobiliário, a incorporação do desenho de uma "marca" que identifica os empreendimentos por meio de nomes com elaboradas associações de status e temas, rigoroso desenvolvimento gráfico e profissionalização intensa de todos os elementos de comunicação.

Entre os precursores do gênero podemos mencionar o "*Edifício Panedile 1*" (20.000 m², 1969) de Mario Roberto Alvarez¹⁰⁵ e a série de edifícios duplos executados por Aisenson Arquitetos durante a década de 80: "*Conjunto Canning*" (13.287 m²), "*Virrey del Pino*" (21.000 m²), "*Forum Echeverría*" (20.864 m²), e "*Conjunto Zabala*" (13.688 m², ano 1989). Progressão na intensificação das superfícies totais que na seguinte década culmina nos conjuntos "*Vuelta de Obligado*" (33.000 m², ano 1991), "*O'Higgins Plaza*" (21.400 m², ano 1994) e "*Torres de Figueroa Alcorta*" (54.500 m² em três edifícios, ano 1995).¹⁰⁶

Em um primeiro momento estes empreendimentos são caracterizados como andares de luxo de grandes superfícies para os segmentos de maior renda: "*Torres del Libertador*" por Mario Roberto Alvarez e Associados (36.727 m², ano 1995) que também construiu a "*Torres Le Parc*" (57.000 m², ano 1996) e as já mencionadas "*Torres Alto Palermo*" por Urgell-Fazio-Penedo-Urgell e Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, associados com E. Cajide, E. Minond e M. Mc Cornack (62.300 m², ano 1994), se mencionamos os mais destacados.

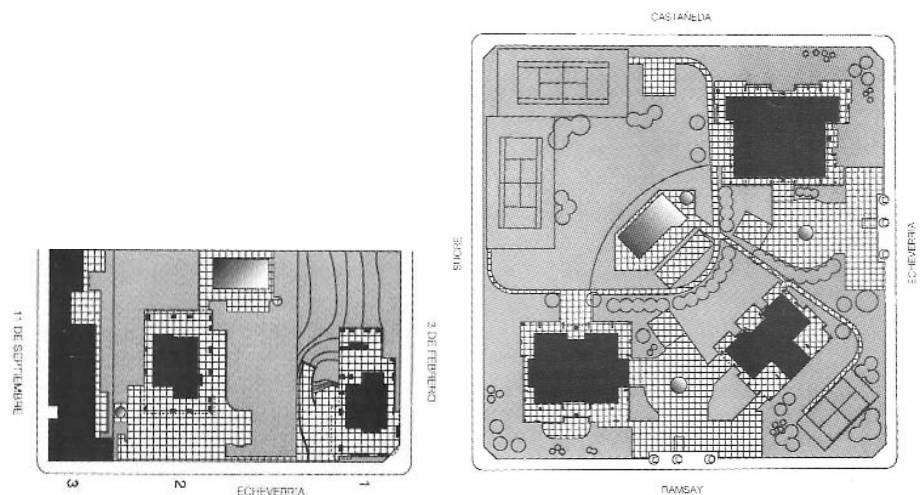
Uma segunda geração de prédios com apartamentos de menor tamanho continuam nos mesmos locais preferenciais de Palermo: "*Torres Las Plazas*" (70.000 m², ano 1998), pela oficina Aisenson (Hojman, Hojman, Pschepiurca

3.3.1.10 Estúdio Aisenson, Forum Echeverría, esquina de Echeverría e 3 de Febrero



3.3.1.11 Estúdio Aisenson, Forum Echeverría e Conjunto Barrancas, a planta mostra a ocupação de quase meio quarteirão, dissimulada a projeção das torres pelo sombreado escuro da parte fechada do andar térreo. Sobre 11 de Setembro, o casarão do Museu Alsina

3.3.1.12 Estúdio Aisenson, Torres de Figueroa Alcorta, ocupando um quarteirão completo com três edifícios



Associados)¹⁰⁷ com 445 apartamentos de dois a quatro ambientes, 147 escritórios, 9 lojas, um banco e um supermercado, além de 384 garagens; "*Quartier Demaria*", (50.800 m², ano 1996) em duas torres de residência de 32 andares por Camps & Tiscornia Arquitetos, que também executaram "*Quartier de Oro*", com apartamentos de 1 a 4 quartos (23.000 m², ano 1999); "*Torres de Bulnes*" (44.000 m², ano 2000), por Lier e Tonconogy Arquitetos e MISIGISIS, em duas torres de 150 unidades de 1 a 3 ambientes cada uma. Paralelamente se desenvolve uma terceira geração de enclaves espalhados por toda a cidade em bairros de renda média ou média-baixa, de apartamentos pequenos e mais econômicos dirigidos a diferentes segmentos da classe média, como "*Altos Porteños*" de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, no bairro de San Cristóbal (57.000 m², ano 2000), executado em três torres de 2, 3 e 4 cômodos ou as "*Torres De Abasto*" (56.000 m², ano 1997) executadas pelo mesmo estúdio, ao lado do *shopping* com o mesmo nome, em três torres de 28 andares e um edifício de 14 pisos, com apartamentos de 2, 3, e 4 cômodos.¹⁰⁸

Empreendimentos semelhantes são realizados em bairros tão distantes dos núcleos de maior prestígio de Belgrano e Palermo como Barracas, Núñez, Liniers ou Villa Crespo. A quantidade de 50.000 m², que na década anterior era inimaginável, torna-se o ideal dos empreendimentos da década de 90.

Embora esta seja uma enumeração parcial, dá uma idéia da dimensão conjunta destes enclaves e sua influência na cidade, com seus altos cumes iluminados, visíveis, de longe, de diferentes pontos da cidade, destacando a sensação de inacessibilidade para os vizinhos restantes e desenhando uma geografia nova, dirigindo a orientação mediante os grandes marcos destacados pela sua altura e iluminação noturna, que salientam entre as edificações comuns. Esta presença, conjuntamente com os centros de compras, de lazer e outros grandes equipamentos preexistentes, começam a constituir uma espécie de "cidade análoga", nos termos do conceito elaborado por Trevor Boddy¹⁰⁹, uma cidade paralela na qual é possível viver pulando - em automóvel - de uma fortaleza à outra, dos enclaves do centro, urbano, aos dos subúrbios: clubes de campo e bairros privados, parques temáticos de lazer ou as delícias naturais do Delta del Tigre ou da navegação pelo Río de La Plata.

Tanto nos enclaves residenciais dirigidos aos segmentos de renda alta, quanto aos de renda baixa, as unidades de habitação obedecem aos padrões altamente estandardizados, embora no caso dos apartamentos de maior superfície é notável uma variação própria da aparição de novos ambientes de



3.3.1.15 Mario Roberto Alvarez e Associados, Torre Le Parc (57.000 m², ano 1996), executada no centro do quarteirão graças a um regulamento especial

3.3.1.16 Camps & Tiscornia Arquitetos, *Quartier de Oro*, com apartamentos de 1 a 4 quartos (23.000 m², ano 1999)

3.3.1.17 *Torres de Bulnes* (44.000 m², ano 2000) por Lier e Tonconogy e MISIGISIS

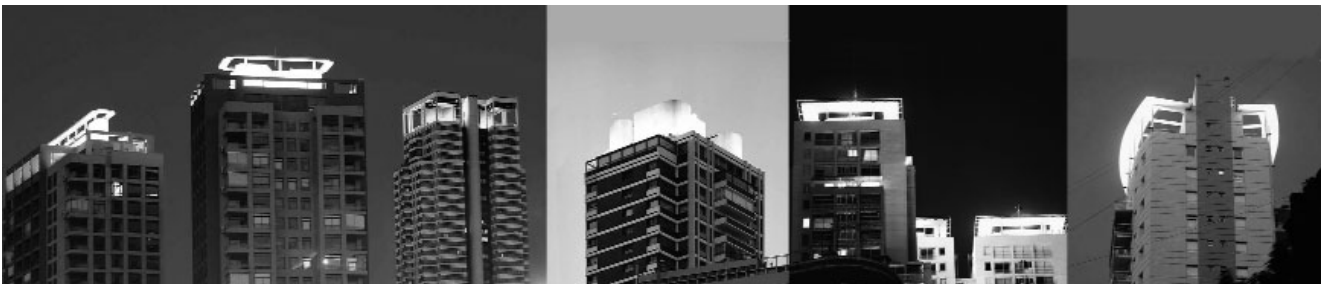
3.3.1.18 *Torres Alto Palermo* por Urgell-Fazio-Penedo-Urgell e Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, associados com E. Cajide, E. Minond e M. Mc Cormack (62.300 m², ano 1994) A maquete mostra a proporção de escala com respeito aos edifícios circundantes

3.3.1.19 *Torres Alto Palermo*. Um tratamento mais intenso e figurativo dos remates dos edifícios e de sua iluminação artística responde a uma vontade expressiva quanto a um requerimento de identidade visual do empreendimento imobiliário



vinculação para um programa que desenvolve uma superfície e uma complexidade maiores. Podemos dizer que esta standardização como "produtos imobiliários" dos tipos edifícios, seus componentes e superfícies, não é maior do que nas décadas anteriores, porém sem dúvida, a consciência dessa standardização, sua exteriorização nas caracterizações de marca e nas mensagens publicitárias, alcança um grau novo, que se reflete em uma segmentação mais sutil dos empreendimentos e de seus destinatários. Uma standardização imobiliária de produtos definidos por um mercado da habitação que estabelece o programa a partir de uma autoridade indiscutível: a do empreendedor.

"Reconhecemos nestes tempos transcendentos pontos de corte cultural, a arquitetura passou aos meios, perdeu sua categoria transformadora disciplinar



3.3.1.20 As novas torres configuram uma nova geografia noturna com seus altos cumes iluminados. Torres *Quartier* de Camps & Tiscornia Arquitetos, *Le Parc* e *Torres do Libertador*, ambas de Mario Roberto Alvarez e Associados, *Torres Las Plazas* do Estúdio Aisenon (Hojman, Hojman, Pschepiurca Associados) e *Torre Libertad Park* de Urgell-Penedo-Urgell

*para ser incluída como parte de um sistema produtivo complexo, carregado de condições, que até tentam modelá-la antes de ser concebida", diz Augusto Penedo, em seu comentário sobre as "Torres de Alto Palermo".¹¹⁰ Os arquitetos se debatem em uma situação nova, onde a estratégia do negócio os submete a "a intensa fricção do mercado", diz Penedo, palavras na quais se repetem as de Zizek.¹¹¹ Observando essas mesmas limitações de um modo mais otimista, Juan M. Urgell julga que "A especulação imobiliária deixou de ser um fator de dissolução dos aspectos criativos. Evidentemente as condições de viabilidade são conseguidas hoje a partir de um enfoque multidisciplinar, deste modo as variáveis de geração do desenho não passam apenas pela inspiração do desenho, mas por contemplar de maneira mais ampla e a partir de tendências estratégicas..."¹¹² O arquiteto Juan M. Urgell é, aliás, master em direção de empresas imobiliárias e construtoras, de modo que pode descrever a nova alimentação entre arquiteto e mercado como algo positivo: "...duas obras recentes do Estúdio apanham ao longo de seu processo de gestão, a inovação sugerida, refiro-me ao *Hotel Intercontinental* e ao conjunto de duas torres em *Juncal* e *Salguero* ...a capacidade se manifesta na organização da condução, que consegue a eficiência de cada passo ...Assim, a gestão adquire protagonismo decisivo... Os exemplos atuais de edifícios de habitações ...dão conta em cada caso, de todas as condições que a gestão imobiliária gera como possibilidade qualitativa, através do programa e da expectativa do mercado sobre a arquitetura..."¹¹³*

De qualquer forma, esta atitude contemporizadora dos grandes estúdios não só revela uma compreensão das regras do jogo da década, como também a nova impessoalidade da solicitação. A solicitação já não é centrada no interesse pelas características pessoais de um arquiteto ou de um escritório, seus

antecedentes e capacidades específicas, mas sim uma grande parte dos pedidos é resolvida numa dura discussão pelos honorários e freqüentemente é resolvido mediante associações estratégicas entre dois, ou mais, grandes estúdios. Muitos dos maiores e mais emblemáticos projetos da década foram executados por equipes integradas por vários estúdios, cuja complementação, em termos estritamente de composição e estilo arquitetônico, teria sido inverossímil uma década atrás. Inclusive estas associações são eminentemente circunstanciais e estão relacionadas com as vicissitudes da solicitação e não aos interesses ou afinidades projetuais dos arquitetos. Assim o sugere a mudança constante de parceiros segundo as encomendas. Algumas solicitações chegam a concentrar três dos maiores estúdios do país, em uma despersonalização do projeto que o assimila à prática do que no contexto internacional se chamou de *"arquitetura corporativa"*, e que ficou claramente caracterizada como um tipo específico de serviço profissional¹¹⁴. Este fenômeno toma-se vigente durante os anos 90, não apenas por esta mudança de modalidade do exercício profissional dos estúdios locais, como também pela chegada de estúdios internacionais: a arquitetura corporativa que se faz presente por meio de escritórios como HOK, Ed Stone, Kohn-Pederson-Fox ou Cesar Pelli and Associates dos EEUU para ocupar-se nos edifícios para escritórios.¹¹⁵

3.3.1 Torre de escritórios

A torre de escritórios constitui o formato mais prezado para o programa de escritórios corporativos no centro da cidade, e também em alguns enclaves emergentes. Neste último caso o exemplo paradigmático da década é a *"Torre Panamericana Plaza"*, pois se localizada em uma zona afastada do centro, porém exatamente na conexão entre a rodovia perimétrica da Capital Federal, a Avenida Geral Paz e o ponto de contato com a rodovia de Acceso Norte. Este é o ponto de maior circulação de automóveis na cidade, pelo qual o edifício projetado por Lier e Tonconogy adquiriu instantaneamente a maior exposição imaginável. Uma forma exacerbada do enclave, pois nessa relação exclusivamente visual que se obtém da rodovia, o edifício é sempre inacessível, a forma de chegar até lá é um segredo bem guardado pelos anéis das rodovias e não figura em nenhum guia urbano. De fato a forma de chegar até lá consiste em chegar até ao bairro, atravessando outros terrenos de grandes magnitudes em via de desenvolvimento (propriedade de IRSA) ou de desativação (a fábrica de Phillips que deixa de produzir lâmpadas nesta mesma década para se reduzir a uma instalação administrativa).

No centro da cidade, a torre de escritórios goza de uma exposição maior e pode tirar partido da identidade autônoma que este tipo de edificação tem naturalmente, aspecto relevante para a nova importância da "marca". O setor que rodeia a praça Roma, contíguo a Puerto Madero, potencializa-se pela presença do desenvolvimento desse setor.

"Poderíamos dizer que o 'projeto Plaza Roma' Uns 250.000 m² convertem todo o sistema Porto Viamonte (Porto Madero) - Plaza Roma em



uma unidade" (...) "Plaza Roma é uma espécie de cabeceira de ponte que liga com o centro portenho todo este grande sistema"¹¹⁶

Ao redor da praça Roma se erguem quatro grandes torres emblemáticas: o "Edifício República" por César Pelli & Ass. (33.00 m², 1996)¹¹⁷, a "Torre Fortabat" (17.000 m², 1995) e a "Torre Bouchard" (30.025 m², 1995) de Peralta Ramos SEPRA/Beccar Varela SEPRA/Beccar Varela-Robirosa-Pasinato¹¹⁸, as quais se acrescentam, em meados do século, a "Torre La Nación" e o "Edifício Microsoft".

Frente a esses edifícios, em Puerto Madero, embora integrando-se com eles em um novo e exclusivo centro de escritórios, ergue-se também uma nova torre, a sede de Telecom, projetada por Kohn-Pedersen & Fox e Hampton-Rivoira Arquitetos. Os autores definem assim seu "produto": "Entre os novos programas edilícios incorporados ao acervo arquitetônico deste século seguramente a "Torre de Escritórios" é o que mais representa (e simboliza) a centralidade e concentração da cidade... Em termos tipológicos, a "Torre de Escritórios" se trata apenas de um volume isento composto de planos horizontais vinculados por sistemas verticais de distribuição de fluxos dinâmicos, sejam pessoas, energia, água ou ar. O estado atual da arte da "Torre" consiste em assumir que haverá um núcleo com uma pele tecnológica que separa o adentro de fora e um espaço intermédio altamente flexível..." A descrição lacônica deixa ver o estreito campo de ação que resta aos arquitetos locais entre as especificações do "produto" e as do estúdio corporativo:

"No âmbito gerencial, foi complexo o esquema de organização do processo, IRSA (promotora imobiliária) inicial comprador da parcela 18 de Puerto Madero, confiou a KPF e Hampton/Rivoira um projeto genérico de escritórios que depois, já com protagonismo de Roggio (empresa construtora) ofereceu a Telecom em uma concorrência de ofertas por projeto, preço e lote. Selecionada a alternativa, constituindo-se Roggio como investidor e construtor chave na mão, organizou-se um team de projeto e construção que teve KPF como desenhistas fundamentais da arquitetura, Hampton/Rivoira como orientadores de contexto e adequação local, seguimento de obra do projeto, e responsáveis diretos dos interiores de escritórios e particularmente do piso presidencial, o escritório técnico de Roggio transformou em documentos de construção os planos de KPF e dirigiu a construção, Alto Palermo fez a direção de obra (contratada por Telecom) e o escritório técnico de Telecom supervisionou permanentemente o processo e definiu cada uma das propostas. O que foi dito anteriormente mostra a complexa interação de atores que estes processos atuais convocam."¹¹⁹

Não menos restritiva foi a situação afrontada por Marco Pasinato¹²⁰, quando os três redobramentos sucessivos da planta, que mostravam seus esboços originais para a Torre Bouchard, que lhe davam uma silhueta esbelta e elegante, viram-se reduzidos a um retrocesso único, além de outras modificações que neutralizaram a razão estética de uma proposta sugestiva em função de um processo de decisão onde intervinham simultaneamente três estúdios diferentes, além dos clientes e seus assessores técnicos e

3.3.2.6, 3.3.2.7, 3.3.2.8 e 3.3.2.9 Ao redor da praça Roma em Buenos Aires se alçam quatro grandes torres emblemáticas: o Edifício República por César Pelli & Ass.(33.000m², 1996), a Torre Fortabat (17.000m², 1995) e a torre Bouchard (30.025 m², 1995) ambas de Peralta Ramos SEPRA / Beccar Varela SEPRA / Beccar Varela-Robirosa-Pasinato, às quais se junta depois a Torre La Nación (65.138 m², 2000) de HOK International Ltd. e Estúdio Aisenson

imobiliários.¹²¹ Efeitos semelhantes são percebidos na Torre La Nación (Buenos Aires, 65.138 m², 2000), cujas decisões de projeto se dividem na participação de HOK International Ltd., o Estúdio Aisenon e a Empresa Techint¹²², que participou no projeto e na construção simultaneamente.

Estes exemplos mostram uma modalidade onde as decisões de projeto se independizam, perdem a unidade tradicional que residia na unidade de concepção centrada em um arquiteto ou em um grupo homogêneo de projetistas que compartilham conceitos, filosofia e um estilo de trabalho, para ser distribuídas em uma série de atores, que decidem sobre aspectos parciais da totalidade. Isto os relaciona com o processo de decisão que é seguido para o desenho dos produtos de consumo, a partir da avaliação de preferências isoladas: gosto, cor, forma, etc., que é tipicamente aplicada a automóveis e a outros produtos de uso e consumo, sem omitir os culturais, como os filmes cinematográficos, cujos formatos preliminares se submetem a todo tipo de provas com grupos de focalização.

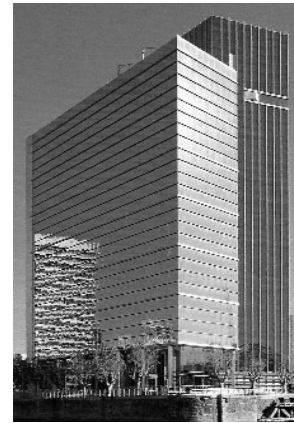
Em ambos os casos, o processo implica a decisão separada sobre diferentes aspectos do que está sendo projetado, o final de um filme, o acabamento de um edifício, já não está relacionado com um conjunto orgânico e inseparável de decisões, formas ou significados, mas sim com certas condições que apenas se referem a essa parte.

Acompanha esse processo a diluição de uma personalidade ou estilo de trabalho, na medida em que o modo de obter as solicitações nasce de uma negociação que acaba em amplas associações entre estúdios, que nem sempre são afins, e muitas vezes são notoriamente contrastantes em seus estilos de trabalho, mas sobretudo, que acontecem não pela vontade de trabalhar juntos, mas sim como um meio de assegurar uma participação na solicitação. No caso dos Edifícios Costeros¹²³, intervêm três das maiores estúdios de Buenos Aires: Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, arqs; Baudizzone, Lestard, Varas, arqs. e Urgell, Penedo, Urgell, arqs. O resultado destas associações tão amplas dá um predomínio aos aspectos profissionais do projeto, a uma correção que é, em boa medida, simétrica do profissionalismo impessoal que caracteriza os estúdios corporativos.

3.3.3 Puerto Madero, o enclave público

Puerto Madero representa um caso especial de enclave.

"É aqui onde é preciso marcar um ato transcendente ...na tomada de decisões sobre Puerto Madero. Préviamente à elaboração de qualquer proposta física e econômica sobre a área a gente opta por aprofundar no desenho de um modelo de gestão e desenvolvimento que promova a recuperação urbana. Isto é novo e lúcido, o que põe o eixo na vontade do que é viável e possível e não apenas desejável e utópico ...É criada uma entidade... uma nova unidade de gestão." Diz Emilio Rivoira, descrevendo o que considera as razões do êxito de Puerto Madero.¹²⁴



3.3.2.10 Torre Telecom, projetada por Kohn-Pedersen & Fox e Hampton-Rivoira Arquitetos

3.3.2.12 Mario Roberto Alvarez E Assoc. projeta a torre Microsoft, situada entre Catalinas Norte, Puerto Madero e Plaza Roma, última peça do enclave

Seu conceito de desenvolvimento consiste precisamente em independizá-lo do resto da cidade, criando uma jurisdição independente, um regime urbanístico especial, com outra polícia (a polícia naval toma conta da segurança), e uma corporação de desenvolvimento *ad-hoc* que pode evitar os caminhos sem saída aos quais conduzem os labirintos políticos municipais e os interesses político-partidários. Em todos os aspectos, o sucesso de Puerto Madero é a consequência do êxito desta independência jurisdicional que o mantém isolado da morosidade dos mecanismos de decisão da cidade, de um urbanismo público de baixa credibilidade e capacidade de concretização. Neste sentido Puerto Madero é a primeira grande operação de êxito do urbanismo público em muitos anos, porém ao mesmo tempo, um caso de urbanismo quase-privado, com as características de um enclave natural, definido pelos antigos limites e descontinuidades do porto, assim como pelas superfícies de água e a autonomia orçamentária dos investimentos públicos restantes, que lhe permitem levar adiante um urbanismo de luxo, enquanto em outras partes da cidade não se podem atender as urgências correntes da infraestrutura urbana.

A experiência de Puerto Madero, e o êxito de seu desenvolvimento como jurisdição autônoma, normativa e orçamentária da cidade, sugerem esse curso de ação para outros desenvolvimentos. O enclave, público ou privado, delinea-se como a possibilidade de um controle integral sobre todas as variáveis do desenvolvimento. Os projetos de desenvolvimento urbano de Retiro (público)¹²⁵, o projetado de desenvolvimento de Tandonor, (terrenos portuários adquiridos por Irsa), a urbanização projetada das antigas terras da Cidade Esportiva de Boca (privado)¹²⁶; todos definem sua potencialidade pela efetividade do enclave, pela possibilidade de definir uma autonomia regulamentar e jurisdicional. A criação da Corporación del Sur (pública), seguindo o modelo de Puerto Madero apenas em parte, consume-se pela impossibilidade de desenvolver terras que pertencem à cidade de baixo potencial imobiliário, concentradas em um fideicomisso, mas, que espalhadas em diferentes pontos geográficos da cidade, carecem do potencial que a concentração dá ao enclave.



3.3.3.1 O antigo setor de carga de Porto Madero, reciclado como um passeio recreativo e edifícios de escritórios

3.3.3.2 Porto Madero, em primeiro plano um dos depósitos reciclado como escritórios e casas comerciais por Baudizzone-Lestard-Varas Arquitetos

3.3.4 O shopping-center.

"Se em muitas grandes cidades é discutido acerca do novo papel dos museus como lugares de encontro, nós temos que contentar-nos com falar do shopping-center. É sem dúvida, a novidade mais importante nos hábitos urbanos dos últimos tempos.", diz Pablo Doval em 1995.

"São os maiores edifícios e os que tiveram maior impacto na maneira de usar a cidade. No final deste ano haverá em todo o país 33 shoppings funcionando, que somarão 998.000 m² construídos, que ao mesmo tempo representam uma área bruta locativa de 440.000 m². em total haverá nos shoppings mais de 3.300 lojas empregando mais de 30.000 pessoas. O faturamento chegara à impressionante soma de 3.800 milhões de pesos-

dólares. Em sua versão inicial o shopping mall era um típico fenômeno da suburbanização norte-americana, um subproduto, ao mesmo tempo, da indústria do automóvel. Como um microcosmo de urbanidade ready-made, o shopping-mall liberta a vida no subúrbio de sua dependência da cidade. Todas as amenidades da vida urbana, cinemas, discotecas, restaurantes, são provistos pelo mall e seus edifícios adjacentes...oferecendo-se como o lugar da atividade social no subúrbio."¹²⁷

Os grandes centros comerciais começam a se desenvolver em conjunto com a chegada definitiva das grandes redes de hipermercados. A condição de atividade "âncora" destes supermercados, lojas de desconto ou compras para o lar, permite a consolidação de um costume novo, o passeio no centro de compras. Aos primeiros desenvolvimentos se seguem outros no centro da cidade, "*Patio Bulrich*", "*Galerías Pacífico*", "*Alto Palermo*", executados por Juan Carlos López e Asociados¹²⁸, "*Paseo Alcorta*" (Lier-Tonconogy com The Jerde Partnership) e "*Solar de la Abadía*" (Bodas Miani Anger)¹²⁹ em Buenos Aires, e "*Patio Olmos*"¹³⁰ (Juan Carlos López e Asociados) e "*Córdoba Shopping*" (Gramática-Guerrero-Morini-Pisani-Urtubey)¹³¹ em Córdoba, aos que se somarão outros nas cidades mais importantes do país: Bahía Blanca, Mendoza, Salta, entre outras. Estes programas expõem um interesse novo na espacialidade interior, impelido pela necessidade de um atrativo, pela demanda de espetaculosidade dos programas comerciais.

Uma primeira onda de *shoppings* surge da reciclagem de grandes estruturas em localizações centrais, com certos valores históricos, como as Galerías Pacífico, o Patio Bullrich, o Solar de la Abadía, ou o Patio Olmos, cuja recuperação patrimonial é entendida como uma estratégia de valor para o empreendimento comercial e assegura uma urbanidade a estes enclaves, cuja acessibilidade mais importante continua sendo pedestre.

Enquanto os primeiros projetos de Juan Carlos López recorriam à madeira compensada para dar a arcos e a outros elementos estruturais um caráter decorativo, como no "*Shopping Soleil*"^v em Bancalari ou no telhado de "*Patio Olmos*" em Córdoba; nos sucessivos projetos, como Alto Palermo, os elementos decorativos se tornam cada vez mais independentes das estruturas e dos fechos. Os recursos que habilita o discurso pós-moderno da citação histórica e a envolvente dupla estão presentes nos projetos mais ousados, dando lugar à proliferação de aplicações, a magnificação de luminárias e floreiras, e a transformação dos tetos em uma sucessão de camadas cromáticas e relevos iluminados que concorrem com os tetos artesanais mais elaborados do baixo Renascimento. "*O exterior do Mall é abstrato, um não-lugar no meio de um estacionamento; o interior é pseudo-urbanístico, decoração palaciana de um estilo ao mesmo tempo conservador e revolucionário. Conservador no gosto, revolucionário na tecnologia construtiva, se assim é possível.*" Observa Corona Martínez.¹³²

Colunas com elegantes capitéis aerodinâmicos recriam em muitos casos um estilo de história em quadrinhos, "à Flash Gordon", fazendo presentes no mundo real, embora cenográfico do *shopping*, as imagens do *comic* e do



3.3.4.10 Shopping Córdoba, Gramática-Guerrero-Morini-Pisani-Urtubey, Cidade de Córdoba, 1990

3.3.4.11 Bodas-Miani-Angers, arquitetos / Elizalde Arq., Shopping Solar de la Abadía, Buenos Aires, 1995

3.3.4.9 Lier-Tonconogy com The Jerde Partnership, Paseo Alcorta, Buenos Aires, 1991





3.3.4.12 Juan Carlos López e Assoc., Pátio Olmos, Córdoba, 1995, telhados com a estrutura tratada de forma ornamental

3.3.4.13 Pfeifer e Zurdo, Renovação Alto Palermo, Buenos Aires, 2001. As formas das colunas coniformes de chapa e a abóbada decorativa são independentes da estrutura sustentadora



3.3.4.14 Antonini-Schön-Zembarain e Associados, Hoyts Cinemas, Shopping Abasto, Buenos Aires, 1998. As colunas aludem a figuras das histórias em quadrinhos e da fantasia

3.3.4.15 e 3.3.4.16 Pfeifer - Zurdo Arquitetos, Marina Arauco Mall, Valparaíso, Chile, 2000. A curva leve defronta constantemente os passeantes com as vitrinas das lojas

desenho animado. A falta de temporalidade do conjunto, produto de referências a "histórias imaginárias" diversas, em espaços que são contíguos, lembra essa forma de intemporalidade que observa Eco nas histórias em quadrinhos¹³³. A independência das superfícies exteriores e interiores, a pluralidade de motivos e estilos sobrepostos em um ecletismo extremo, a simulação sem preconceitos de materiais, formas e até mesmo de plantas e animais, somam-se a um princípio de "dinamismo" das formas. As circulações estão dominadas por curvas leves, que se expressam nos tetos e no perfil das sobrelojas, como no caso de Alto Palermo, que depois replicam Pfeifer e Zurdo na Estação Libertador do Tren de la Costa¹³⁴ (cada uma de suas estações principais é uma espécie de shopping) ou no "S" que descreve a circulação do "Shopping Marina Arauco" em Chile.¹³⁵

Na verdade a curva leve é uma sofisticação do princípio projetual mais elementar da primeira geração de *malls*, que exigia que a vista esbarrasse sempre em uma vitrina¹³⁶. Na medida em que o desenho e a cerimônia da compra se tornou sofisticada, o passeio ganha mais importância, a compra se converte principalmente em uma consequência inevitável do êxito dessa experiência, e não na resposta a um estímulo direto. De modo que a curva leve cria uma perspectiva mais insinuada sobre as vitrinas e interiores das lojas, ao mesmo tempo que evita a sensação claustrofóbica da aplicação mecânica do princípio anterior. A curva leve dinamiza também as perspectivas e portanto, supomos, deixa o passeio mais ameno.

A atitude de projeto varia de acordo com cada caso, e em muitos se torna visível o esforço dos arquitetos para caracterizar estes espaços mediante os telhados, já que as superfícies frontais dos espaços interiores estão completamente ocupadas pelas casas comerciais. Isto é visível nos telhados do "Paseo Alcorta" ou nos de "Marina Arauco". Rodolfo Miani conta que "Depois do Solar (da Abadia) fizemos o Shopping de Mendoza, ampliação de uma obra de Juan Carlos López". "Ali encontraram uma estratégia para imprimir uma expressão arquitetônica ao edifício sobre a multiplicidade das lojas e a publicidade, que normalmente tendem a devorar o campo visual e a própria forma do espaço. Esta estratégia consistiu na criação de uma grande estrutura



de telhado envidraçada que, cobrindo circulações e comércios, deu unidade à obra. A localização da praça de comidas sobre boa parte das lojas permitiu que este telhado contivesse a totalidade do espaço."¹³⁷

No entanto, durante a década de 90 se torna cada vez mais evidente, seja pela experiência que o "retail" acumula durante a década ou pelas recomendações de *marketing* que chegam dos países "mais desenvolvidos" nestes aspectos; que é mais conveniente que o caráter dos interiores dependa pouco da arquitetura do edifício, que seja preferentemente neutral. Desse modo, quando os interiores forem renovados, as estruturas permanentes do edifício não incomodarão a redecoreação, ficando como imagens firmes ou resistentes ao esquecimento. É preferível que essa arquitetura seja neutral, de forma que o caráter dos interiores e dos exteriores dependa exclusivamente de decorações e de elementos anexados, que possam ser renovados independentemente da estrutura de suporte e fecho do edifício. Nesse sentido Auchan no Acceso Sudeste ou Unicenter no Acceso Norte são exemplos dessa condição.¹³⁸

"O exterior é uma Marca; o interior, uma Ambientação.", diz Corona Martínez¹³⁹, referindo-se a esse tratamento independente de interior e exterior, onde um se corresponde com a iconografia da marca e o outro com as encenações de interiores, sucedâneos da "Main Street" artificial de Disney¹⁴⁰. Os grandes centros comerciais tendem assim a ser espetaculares no impacto visual de suas formas, mas também a uma arquitetura genérica, na neutralidade de seus suportes construtivos e espaciais.

O outro traço decisivo, embora em princípio passe despercebido, é o efeito da combinação do ar condicionado e a escada rolante, como fez notar Rem Koolhaas, que permite incrementar virtual e infinitamente a superfície de uso, livrando-a da dependência do perímetro e da dificuldade da ascensão. Permite também arrastar os consumidores, durante horas, para frente das vitrinas das lojas, e presumivelmente, por fim comprar, vencidos pela necessidade de dar sentido às horas gastas. O vaivém, olhar e ser visto começa como um prazer *voyeurístico*, como moderno *flaneur*¹⁴² de uma paisagem livre de surpresas desagradáveis, porém finalmente os pés pedem um descanso, que se concretiza no consumo, no pátio de comidas, nas cafeterias ou nos cinemas. Este deambular à toa, com a oportunidade de compra sempre presente, é vivamente retratado no irônico filme protagonizado por Woody Allen, "Cenas em um centro comercial"¹⁴³, que relata os encontros e desencontros (literal e sentimentalmente) de um casal durante um dia, comprando presentes de final de ano dentro do *shopping*. O quadro se completa com a primeira e a última cena do filme: ambos partindo da mesma casa para o *shopping*, em carros idênticos, mas separados: e ao terminar o filme, resolvendo sua crise matrimonial no gigantesco estacionamento do



3.3.4.18 e 3.3.4.19 Pfeifer e Zurdo, Centro Comercial Coto, Temperley, Buenos Aires, 2001



3.3.4.20 Modelo tipológico do shopping center apresentado em Casabella em 1966. Vista aérea de Northland Center, Detroit, com 11.160 vagas de estacionamento

3.3.4.21 Detalhe do Northland Center, Detroit, 1966

centro comercial, espaço público de encontro pós-moderno, mais uma vez cada um em seu carro.

Em Córdoba e Buenos Aires, os novos *shoppings* comerciais surgem tanto nos subúrbios quanto nos centros tradicionais. Os *shoppings* mais urbanos, nos velhos centros residenciais, ficam integrados à cidade com urbanidade razoável, produzindo uma interação mais ou menos intensa com as áreas circundantes, assim o vê Pablo Doval em 1996: "...como demonstram as *Galerias Pacífico*, o *shopping-center* em sua encarnação portenha não é necessariamente um programa anti-urbano..."¹⁴⁴

Nos subúrbios é que os centros comerciais adquirem o formato canônico norte-americano: um grande contentor rodeado por uma superfície de estacionamento várias vezes maior. O *shopping-center* é um enclave num sentido ainda mais intenso. Isolado dos bairros circundantes precisamente por estes estacionamentos e pelas grandes distâncias das localizações dependentes da rodovia, o *shopping* é um enclave que atrai consumidores localizados a vários quilômetros de distância, mas é também uma ilha enorme que produz uma discontinuidade no território. Inacessível, exceto por seus limitados pontos de ingresso e egresso, o *shopping* não pode ser atravessado nem percorrido senão mediante a cerimônia do consumo, de qualquer outro aspecto, é impermeável e refratário. Visto da lógica do deslocamento dos bairros circundantes, seu perímetro é uma barreira, uma enorme superfície murada que só pode ser rodeada.

Mesmo que suas grandes dimensões os convertam em obstáculos territoriais, permite-lhes também irradiar sua influência a uma distância medida em minutos pelos eixos das rodovias para alcançar a quantidade crítica de consumidores que os faça rentáveis¹⁴⁵. Os primeiros grandes *shoppings* suburbanos, como "*Soleil*" (Bancalari) e "*Unicenter*" (Martínez), ambos na rodovia do Acceso Norte, no começo funcionaram como centros de atendimento e consumo para bairros preexistentes. Mais tarde surgem novos centros comerciais que participam mais intensamente dos novos subúrbios, desenvolvendo-se ao mesmo tempo ou seguindo os novos bairros residenciais sobre o eixo da rodovia que conduz a Pilar. Embora este fenômeno se manifeste também no sul e no oeste, aqui é feito com mais força, constituindo-se no arquétipo de novos valores imobiliários e suburbanos, em um modelo e estilo de vida emergente.¹⁴⁶

Durante a década de 90 parece que todo programa deveria construir-se ao redor do princípio do shopping: "*Outra característica notável é sua omnipresença: o shopping center é agora o pré-requisito para o*

3.3.4.22 e 3.3.4.23 Vista da chegada ao centro comercial Unicenter, Martínez, Buenos Aires, com o edifício de estacionamento entre a zona descoberta e o próprio centro comercial



desenvolvimento de outras atividades. É possível imaginar que ao conjunto de lojas, lojas-âncora e pátio de comidas que conformam seu "core", poderíamos acrescentar qualquer outra função urbana. Com algumas portas de entrada e saída, mais uma pista, é Gatwick airport em Londres; com alguns escritórios mais uma sala de Conselho, é a nova Prefeitura de Avellaneda; com um trem, é o Tren de la Costa; com algumas salas e alguns pátios, é o Centro Cultural Recoleta"

Nesta breve descrição Doval acrescenta à categoria de shopping alguns dos mais variados desenvolvimentos da década.¹⁴⁷

3.3.5 O desenvolvimento dos novos subúrbios

Buenos Aires alcança, ao finalizar o século, a forma de uma megalópole de mais de dez milhões de habitantes que estendeu seu raio funcional a mais de 50 quilômetros. Na morfologia suburbana característica desta extensa mancha de óleo, as casas dos novos subúrbios estão afastadas entre si e da rua, ocupam lotes exageradamente grandes, ou se acham demasiadamente espalhadas, esperando um desenvolvimento irremediavelmente retardado pela própria dispersão dos esforços. A infra-estrutura é sempre deficitária e menos da metade do subúrbio possui a infra-estrutura básica completa.¹⁴⁸ Essa carência se manifesta também na inaptidão dos sistemas de transporte que devem alongar seus percursos para captar usuários dispersos e na incapacidade da polícia para custodiar um território cada vez mais amplo do que os recursos. As ruas não são aptas para caminhar pois carecem de calçadas e do resguardo de fachadas ou de cercas contínuas. Todo destino está sempre além de uma distância pedestre, de modo que o automóvel será o meio obrigado de transporte. Uma condição congênita, não só da diáspora, como também da própria especialização funcional dos novos enclaves suburbanos. O desenvolvimento imobiliário de grandes enclaves, sustentados na acessibilidade do automóvel, aparece na década de 90 como o remédio para essas carências do subúrbio e da crescente deterioração do centro.

A construção de uma sociedade suburbana nos EUA é o antecedente que serve de modelo para o desenvolvimento dos novos padrões de crescimento suburbano na Argentina, que têm o automóvel como condição inevitável. O desenvolvimento do transporte automotor primeiro, com seus percursos e pontos flexíveis, e a construção da grandes vias de acesso e egresso da cidade depois, constituíram-se a partir dos anos 60 em um novo estímulo de uma ocupação dispersa, encorajada pela nova acessibilidade de terras rurais que seriam urbanizadas sem a infra-estrutura apropriada.

As rodovias de acesso às grandes cidades, Buenos Aires especialmente, foram construídas seguindo o percurso das menores expropriações, e portanto o das zonas menos edificadas e mais baratas, e este foi, pela própria lógica do processo de urbanização anterior, equidistante das antigas linhas ferroviárias. De modo que o traçado das rodovias tornou as zonas menos ocupadas, baixas em muitos casos acessíveis para uma nova urbanização. Se em poucos anos

3.3.5.2 e 3.3.5.3 José C. Paz, Buenos Aires, 1992 e Tortuguitas, Buenos Aires, 1992. As construções das periferias estão excessivamente dispersas





3.3.5.4 Acesso Norte, ramal Pilar, Km. 33, 1992. A falta de infra-estrutura e serviços essenciais aflige 50% do subúrbio de Buenos Aires



3.3.5.5 Acesso Norte, ramal Pilar, Km. 34, 1992. Os enclaves privados estão isolados pela própria rodovia quanto por demarcações e valetas

3.3.5.6 e 3.3.5.7 Distritos de San Fernando e Malvinas Argentinas, Província. de Buenos Aires. As demarcações e os muros perimétricos isolam os enclaves residenciais da precariedade que os rodeia

3.3.5.9 Província de Buenos Aires. Vista aérea de um novo desenvolvimento em enclave típico



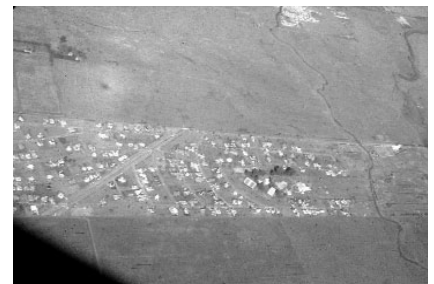
essas rodovias se encontraram completamente congestionadas, não foi porque se tivesse multiplicado excessivamente o trânsito que pretendiam servir, aquele entre Buenos Aires e as outras cidades importantes do país, mas porque encorajaram uma ocupação suburbana que depende estruturalmente dos automóveis, de modo que estes as saturam, transportando uma força de trabalho que deve afluir diariamente ao centro da cidade.¹⁴⁹

Este processo se acentua e acelera na década de noventa com a amplificação dessas rodovias mediante concessões viárias sob sistema de pedágio, convertidas em sistemas radiais de intercâmbio entre o centro urbano e os grandes subúrbios.¹⁵⁰ Processo que se repete em diferentes cidades do país com uma intensidade proporcional a seu tamanho e vitalidade econômica.

"...Como sucede entre Rosario e Buenos Aires (ou entre Córdoba e Villa Carlos Paz) também entre La Plata e Buenos Aires, a modernização dos acessos provocou a aparição de novos assentamentos urbanos, os 'countries' e os 'condomínios fechados' (...) só entre 1966 e 200 na região Metropolitana de Buenos Aires se concretizaram 160 destes novos condomínios fechados... levando o total de terras ocupadas por estes empreendimentos a 30.000 hectares..."¹⁵¹

À grande dispersão da edificação residencial e seu crônico déficit de infra-estrutura se contrapõem as concentrações monofuncionais que tentam resolver essas carências de maneira pontual. Estes enclaves, pelo seu tamanho, têm a capacidade de exercer um controle urbanístico independente sobre a superfície que desenvolvem, e até, induzir as autoridades municipais à realização de infra-estruturas nas redondezas que lhes são funcionais e complementares.

O subúrbio vai se convertendo, por meio destes enclaves, em um campo cercado por barreiras infranqueáveis para o pedestre: a rodovia, suas valetas, a cerca divisória dos condomínios fechados, as grandes distâncias sem proteção, ou os estacionamentos intermináveis que rodeiam os centros comerciais. Duas residências podem estar a uma distância destinada a pedestres, porém se estão em diferentes condomínios fechados, será necessário ir de carro para evitar todos estes obstáculos, e tomando obrigadamente o caminho principal, percorrer vários quilômetros de carro em lugar de percorrer a pé os trezentos ou quatrozentos metros que os separam.



3.3.6 Pilar e o sistema dos enclaves suburbanos

O eixo norte de crescimento suburbano de Buenos Aires conglomerou uma série de novos desenvolvimentos que se estendem até Pilar, pelo ramal que conduz à Rodovia 8, e que constituem a melhor expressão de um novo modelo de cidade articulada por enclaves. Estes se definem por sua discontinuidade, autonomia e conexão exclusivamente veicular. O que podemos chamar de fenômeno Pilar, tomando o nome da antiga pequena cidade que se acha no extremo, ao longo do Acceso Norte, de um corredor de desenvolvimento que tem a própria Buenos Aires central em seu outro extremo.

Um repertório de tipos composto por três gerações de enclaves articula o novo subúrbio, caracterizado como uma agregação de ilhas. Uma primeira geração de enclaves é súdita da cidade-jardim e do culto da natureza: os clubes de campo constituídos ao redor da prática de um esporte, como o "*Hindú Club*", o "*Golf Club Argentino*" ou o "*Tortugas Country Club*". Estes grandes clubes começaram preponderantemente como residências de fim-de-semana, mas passaram a ter um número importante de moradores permanentes.

A segunda geração é composta pelos remanescentes do que podemos chamar a cidade funcional, unidades monofuncionais e especializadas de desenvolvimento, geralmente promovidas pela ação pública, subprodutos de uma visão de cidade herdeira da *Ville Radieuse*, especialmente os grandes bairros de habitação social, produzidos durante os anos 70 e 80. Estes se articulam como torres ou blocos isentos sobre um parque com circulações de pedestres e veiculares diferenciadas, que conduzem a um único ponto de acesso de seu perímetro cercado. A proibição comum de lojas ou serviços no terreno, gera nas redondezas uma série de barracas ou lojas informais, sobre as margens e os pontos de entrada dos bairros "Fonavi", assim conhecidos pelas siglas do Fondo Nacional de la Vivienda que os financiava. A esta primeira geração pertence também o Parque Industrial, zonas de radicação exclusiva de indústrias.

Uma terceira geração se compõe de uma nova onda de clubes de campo para a classe média e média-alta, bairros privados, bairros de "chácaras" (urbanizações de grandes lotes com atividades de campo - equestres geralmente) e equipamentos comerciais: hipermercados, centros de compras, centros de lazer, e equipamentos terciários: campus universitários, parques de escritórios, hotéis de cinco estrelas e cemitérios-parque¹⁵². Estes alternam com as novas sedes suburbanas de grandes corporações, como a Bayer, ou algumas que unificam suas operações de fabricação e administração nos subúrbios, como a Ford e Volkswagen¹⁵³, entre outras.

O cemitério-parque se desenvolve como uma alternativa para os velhos cemitérios públicos. Sob a figura do parque passa despercebida a condição



3.3.6.1 Vista aérea do Clube Tortugas, Buenos Aires, por volta de 1940

3.3.6.2 Vista aérea do Clube Tortugas, Buenos Aires, por volta de 1996

3.3.6.10 Acceso Norte, ramal Pilar, Km. 42, Província de Buenos Aires, 1994. Conjunto de habitações sociais, com lojas clandestinas ao redor de sua demarcação perimétrica



3.3.6.13 Aslan e Ezcurra Arquitectos, Campus administrativo da empresa Volkswagen Argentina em Pacheco, Buenos Aires, 1997

3.3.6.14 Aslan e Ezcurra Arquitectos, Refeitório Volkswagen Argentina, Pacheco, Buenos Aires, 1996



3.3.6.15 Acesso Norte, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000. Um strip de alta velocidade com egressos cada quilômetro e meio, em primeiro plano podemos ver os grandes estacionamentos dos edifícios de serviços



destes cemitérios como empreendimentos privados e como empreendimento comercial. Assim como o urbanismo público goza de menos credibilidade do que o privado, a previsibilidade dos contratos privados é considerada maior do que a dos públicos. Coincidem em todos seus aspectos com as características do enclave, grandes superfícies, perímetro cercado, jurisdição descontínua, vigilância própria, desenho urbano autônomo do que a circunda.¹⁵⁴

Na última parte deste processo aparecem as grandes instalações de lazer, verdadeiros parques temáticos que se seguem aos modestos zoológicos suburbanos da geração anterior.

Nos subúrbios mais próximos, os maiores centros comerciais se vinculam a hipermercados, multicinemas e lazer, como Unicenter na zona norte ou Alto Avellaneda na zona sul. Em subúrbios mais afastados, como Pilar, o desenvolvimento de centros de compras e lazer se separa dos hipermercados, apenas para tornar-se complementares pela vinculação natural da rodovia e a maior disponibilidade de estacionamentos, ou se concentra também em grandes conjuntos como *Las Palmas de Pilar*, no km. 50 da rodovia, que com um investimento de 60 milhões de dólares alberga

um shopping de 40.000 m², um hipermercado de 16.000 m², um centro de produtos de construção *Easy Homecenter* de 11.000 m², um centro de bowling de 1.000 m², 12 salas de cinema em uma superfície de 6.000 m² mais 120.000 m² de estacionamento.¹⁵⁵

3.3.6.11 Hospital no Campus da Universidade Austral, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

3.3.6.12 Hotel Sheraton Pilar, Província de Buenos Aires, 2000



O projeto destes centros de lazer segue a lógica já descrita do contentor revestido de signos, e iluminação para ser percebida de longe.

A rodovia Panamericana foi convertida em um *strip*¹⁵⁶ de alta velocidade pela presença destas instalações, cujo tamanho é tão grande, que da elevação da rodovia são visíveis a quilômetros de distância. Por sua superfície enorme, apenas cabem uns poucos enclaves entre as pontes das sucessivas "saídas" da rodovia, distanciadas apenas um quilômetro na vizinhança de Pilar. A 130 quilômetros por hora, os residentes suburbanos alternam entre o supermercado, o multicinema, o clube de campo, o banco *drive-in*, a escola, o *McDonald's*e, logicamente, o posto de gasolina.

A chegada dos estúdios de arquitetura multinacionais à Argentina, trai um "*expertise*" que define também os "produtos" imobiliários adequados. Assim como The Jerde Partnership foi assessor em um dos primeiros *shopping* (Paseo Alcorta), Edsa intervém no projeto dos bairros privados mais sofisticados. Inclusive o maior



3.3.6.17 Hipermercado Jumbo, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000, ao qual se juntam depois o "open mall" Las Palmas de Pilar

3.3.6.16 Centro Comercial Las Palmas de Pilar, Acesso Norte ramal Pilar Km.50, Província de Buenos Aires, 2000

escritório local, Mario Roberto Alvarez e Associados, deve aceitar associar-se com estas empresas para aceder às melhores solicitações.

"O escritório de EDSA está em Fort Lauderdale, Florida, uma cidade que poderia ser considerada um protótipo do 'novo' desenvolvimento urbano: seu mapa mostra uma rede de rodovias e avenidas que se cruzam em sentido perpendicular e seguindo os pontos cardinais, conformando uma gigantesca quadrícula na qual, como em um tabuleiro de xadrez, localizam-se condomínios fechados, clubes de golfe, malles (centros comerciais), bairros tradicionais e grupos de escritórios, alternando com aeroportos, com seus hotéis e locadoras de carros anexas, algumas instalações industriais ou depósitos de mercadorias, e por certo, a praia e o mar...", assim descreve Pablo Güiraldes o "ambiente natural" de trabalho de Edsa, o modelo último da civilização do *sprawl* e do automóvel.¹⁵⁷ Edsa produziu junto com Mario Roberto Alvarez e Associados o projeto para "Abril", em Hudson, na periferia sul de Buenos Aires; um desenvolvimento de 300 ha. em uma propriedade com um antigo parque e um núcleo histórico onde se desenvolvem 18 "bairros privados". A mesma associação produziu o projeto (junto com Fernández Wood) de Ayres de Pilar, na periferia norte, 200 ha. com 900 casas agrupadas em diferentes pequenas "comunidades".¹⁵⁸



3.3.7 Novos programas e padrões de consumo

Novos padrões se tornarão dominantes inclusive nas áreas centrais da cidade. A acessibilidade de carro até o coração dos grandes enclaves se converte em um pré-requisito de seu êxito imobiliário ou comercial. A casa de comidas rápidas, o multicinema, o banco *drive-in*, o supermercado ou o *shopping mall* com estacionamento à discrição, surgem como programas e formas arquitetônicas que irrompem também nas áreas centrais de Buenos

3.3.6.22 Banco drive-inn, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

3.3.6.23 y 3.3.6.24 Cassino, cinemas e centro de entretenimentos. Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

3.3.6.20 Avenida em forma de *Strip* conectando o Acesso Norte e a Rodovia 8, com seus equipamentos característicos e os cartazes para ser vistos à distância e à velocidade, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000



3 - Arquitetura de superfícies

3.3.6.25 Condomínio fechado em formação.
Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

3.3.6.26 Setor do Acesso Norte, Distrito de Pilar,
Província de Buenos Aires



3.3.6.30 Ed Stone and Ass., Las Casitas. El Conquistador, Fajardo, Puerto Rico. *"Inspirado en los pueblos do Mediterráneo, Las Casitas está compuesto de tres pequeños barrios. LA composición pintoresca... crea una atmósfera urbana en las pequeñas calles e plazas de acceso, las que a su vez, contienen equipamientos de servicios. El complejo El conquistador incluye varios hoteles e pequeños pueblitos, abarcando 139 has. que incluyen campo de golf, spa e casino."*



Aires e das maiores cidades do país. O acesso a estas instalações de serviços de automóvel, que no subúrbio é imposto pela necessidade da distância, revela-se no centro como um meio para evitar o espaço público. Em ambos os casos, definitivamente, o automóvel é tanto um meio de transporte quanto - crescentemente - um meio de isolamento com respeito a rua tradicional, ao antigo espaço público, que agora é percebido como incômodo, perigoso, desagradável. O carro pode sair do espaço comunitário-privado do bairro privado ou da torre residencial e chegar ao estacionamento do *shopping* ou ao multicinema, à torre de escritórios ou ao parque de escritórios suburbano. A chave é o isolamento, a atmosfera controlada, o domínio sobre um espaço que tem a óbvia continuidade do ar condicionado, porém cuja condição mais essencial é a de uma privacidade resguardada da cidade pública.

*"Os Commuters se deslocam do ar condicionado de suas casas suburbanas unifamiliares, por meio de automóveis com ar condicionado em direção a escritórios com ar condicionado; almoçam em restaurante com ar condicionado, voltam a seus escritórios com ar condicionado e no final do dia dirigem a seus lares. No tempo de lazer irão fazer compras em centros comerciais com ar condicionado e ocasionalmente a multicinemas com ar condicionado. É a descrição do lado norte-americano que Mario Gandelsonas denominava *ex-urbia*¹⁵⁹. Uma continuidade de uma atmosfera artificialmente controlada, que ao mesmo tempo garante o isolamento do espaço público tradicional.*

Uma descrição que coincide com a que ensaia Sebreli para Buenos Aires: *"As classes altas já não vão ao centro, isolam-se em lugares privados, viajam de um lugar a outro de carros com vidros escuros... as classes médias e as classes populares abandonaram também a vadição pelos recintos fechados que são os shoppings." (...)* *"As ruas da cidade deixaram de ser lugares de passeio para converter-se em vias de circulação de automóveis. (...) O automóvel fez mudar a mentalidade do habitante da cidade. Da classe média para cima, desce-se de elevador do apartamento à garagem do subsolo, e daí*

vão até outro lugar fechado. A rua não existe para os motoristas, apenas a vêem de esquelha e superficialmente."¹⁶⁰

Como vemos, o princípio do enclave abrange tanto a extensão dos novos subúrbios quanto a transformação da cidade central durante os anos 90.

Uma série de novos padrões arquitetônicos aparece no ritmo dessa condição, o *strip* comercial suburbano é a avenida de quatro faixas que insere serviços desenhados para o automóvel. Suas instalações de serviços contam com grandes anúncios para ser vistos de longe, a superfície asfaltada entre o edifício e a avenida para oferecer ao automobilista um lugar de estacionamento disponível, iluminação noturna colorida para atrair a atenção, repetindo o padrão que detalhadamente havia estudado primeiro Robert Venturi nos EEUU.

O *cul de sac* e a habitação unifamiliar com seu "*lawn*" de grama bem cortada, sua piscina e sua garagem para dois carros, é a unidade de uma intimidade conectada com o mundo pela rodovia elevada, pelo televisor¹⁶¹, e agora também pelas redes eletrônicas, que levam a cultura até o lar suburbano. A web permite informar-se e comunicar-se, mas também sistematizar a aquisição de bens e serviços à distância. Combinada com serviços de envio a domicílio ou "*delivery*" cada vez mais abundantes e eficientes, permite prescindir da peregrinação aos centros de abastecimento e, portanto, de atravessar territórios "externos" presumivelmente hostis.

Este padrão suburbano favorece a concentração dos serviços e do trabalho em unidades maiores e distantes, que se tornam acessíveis pela mobilidade do automóvel e os programas de subsídio viário à construção de grandes rodovias.¹⁶²

O centro de escritórios se estrutura como uma instalação concentrada de torres no velho *down-town*, crescentemente desocupado de moradias e serviços pela exigência de mais e mais superfície de estacionamento para os automóveis que chegam diariamente dos subúrbios distantes, como também pela piora do espaço público que esse trânsito produz.¹⁶³ Os centros comerciais se situam à beira das grandes rodovias, concentrando uma superfície de programa até então inédita, rodeados de enormes estacionamentos que os tornam semelhantes a um aeroporto.¹⁶⁴

Os novos bairros suburbanos são apresentados como "comunidades", com características sociais definidas com precisão por um *target* imobiliário e resguardados por uma cerca divisória perimétrica.¹⁶⁵

"...a base social para este estilo de vida e modelo de urbanização é excludente e autosegretativo, devido ao valor dos lotes, moradias e todos os custos associados a ele (segurança, colégios privados, saúde privada, necessidade de dois carros, etc.). Nesta modalidade de produção espacial, a



3.3.7.1 *Strip* comercial, Baltimore, Maryland, EEUU

3.3.7.5 Los Angeles, EUA, típica casa com seu lawn de grama e sua garagem para dois ou três carros



habitação deixa de ser um bem de uso e passa a ser um bem de consumo ou commodity, e como tal, sujeita às estratégias de marketing ..."¹⁶⁶

Esta segregação se torna também efetiva pela própria distância que impõe o tamanho dos terrenos, mas sobretudo, por uma estrutura do traçado em forma de árvore¹⁶⁷ que conduz a um único ponto de conexão com a rodovia.¹⁶⁸

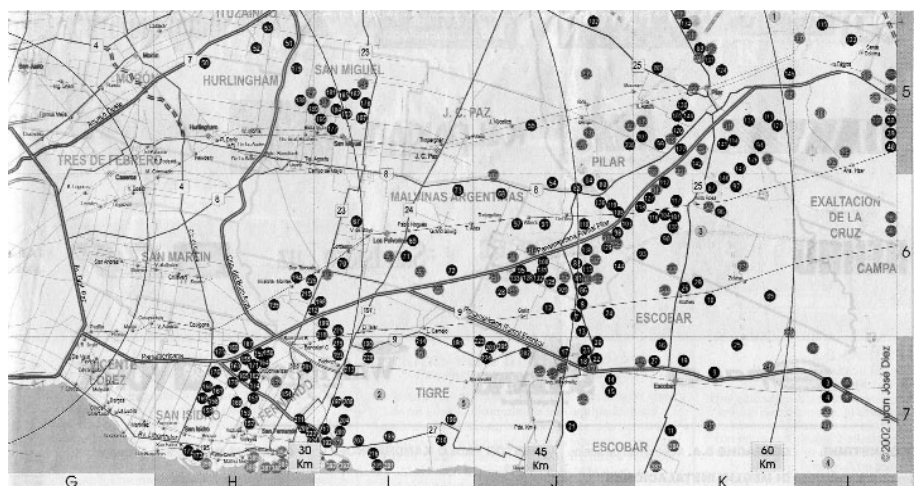
Embora os primeiros antecedentes, mais elitistas e terminantes se remontassem a 1930 (Tortugas Country Club), os primeiros "country clubs", que constituíram um fenômeno imobiliário relativamente aberto, haviam nascido na década de 70.¹⁶⁹ Porém apenas na década de 90 transformam-se em um fenômeno urbano em nível metropolitano e em um sofisticado produto imobiliário em nível metropolitano, quando deixam de ser exclusivamente residências de fim-de-semana, para se transformar em residência permanente, o que faz com que Carlos Verdecchia faça notar que entre 1992 e 1995 se haviam triplicado os moradores permanentes¹⁷⁰. Nesse período os "produtos" se especializam, e surge uma série de desenvolvimentos residenciais diferenciados: o *country club*, caracterizado por uma diversidade de serviços sociais e esportivos, geralmente um é dominante (preponderantemente o golfe, a equitação, o polo ou a náutica); o *bairro residencial*, onde o entorno residencial é o aspecto dominante, como "Abril" ou "Aires del Pilar"; o *condomínio fechado*, de maior densidade edificada; as *chácaras*, clubes com terrenos de mais de um hectare e atividades rurais de tipo recreativo; e os *countries náuticos*. Com estas denominações se organiza o "Mapa La Nación" da sessão imobiliária do mesmo jornal, que registra 239 condomínios fechados, 136 country clubs, 29 bairros de chácaras e 13 countries náuticos, localizados em um raio entre 20 e 70 quilômetros do centro da cidade.¹⁷¹

Pelas suas características, os de maior superfície, como as *chácaras*, estão mais afastados da cidade central e das vias principais - a rodovia - assim como os *condomínios fechados* estão estreitamente relacionados com subúrbios mais velhos e consolidados (como San Isidro, San Fernando, Tigre), ou próximos às rodovias e às áreas de serviço (por exemplo Pilar). A consolidação da residência permanente é acompanhada pela incorporação de escolas (como San Jorge em "San Jorge Village", levado adiante pelo



3.3.7.8 Subúrbio norte de Buenos Aires, a construção de condomínios fechados de residência permanente se manifesta como uma nova tendência na década de '90

3.3.7.9 Fragmento norte do Mapa Imobiliário do suplemento "Countries" do jornal La Nación, 20/12/2003. Podemos ver assinalados com pontos pretos os condomínios fechados; vermelhos, os *country-clubs*; azuis, os *country-náuticos*; verdes, as *chácaras*, e amarelos, os *grandes empreendimentos*. Os círculos concêntricos (30, 45 e 60 Km.) assinalam a distância ao centro da Capital Federal, uma parte de cujo território vemos à esquerda deste fragmento

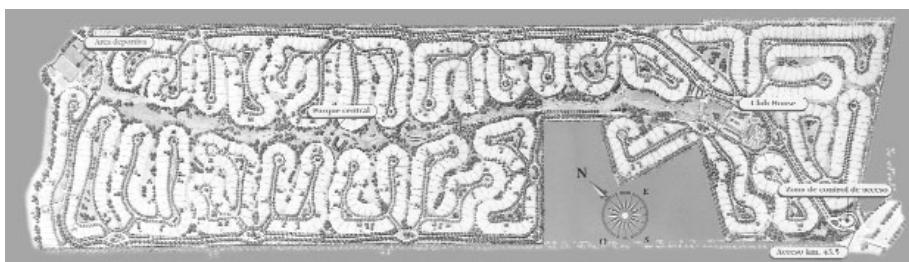




3.3.7.10 Ed Stone and Ass., EDSA, e Mario Roberto Alvarez e Assoc. Plano mestre para Abril, Hudson, Província de Buenos Aires, mostrando 18 bairros e o campo de golfe

empreendedor imobiliário Alto Palermo), vinculando a escola ao bairro como componente estratégico dos desenvolvimentos comerciais.

Culminando este processo, no final de 90 é desenvolvido Nordelta, uma "cidade-povoado" segundo os anúncios comerciais.¹⁷² Trata-se de um desenvolvimento de mais de 1000 ha, com vários condomínios fechados e countries, mais uma série de equipamentos comunitários: sete bairros residenciais já habilitados, mais outros tantos a serem desenvolvidos, três escolas, duas universidades, serviços de saúde, comerciais e de lazer. O projeto se baseia na dragagem das zonas baixas, criando grandes lagoas. O material extraído é utilizado para aterrar os terrenos urbanizados e criar um *polder* que protege o complexo das cheias repentinas dos rios que a atravessam ou delimitam (Luján, Canal Aliviador e córregos). Isto produz 200 ha de superfícies de água, que somados aos 300 ha de "espaços verdes" (eufemismo que categoriza as superfícies não edificadas, qualquer que seja seu destino) configuram o que se exhibe como os atrativos principais do complexo, que se completam com uma situação "a apenas 30 km da Capital Federal", argumento que destaca a dependência da cidade central. A enorme escala do desenvolvimento permitiu modificar traçados de caminhos e criar uma



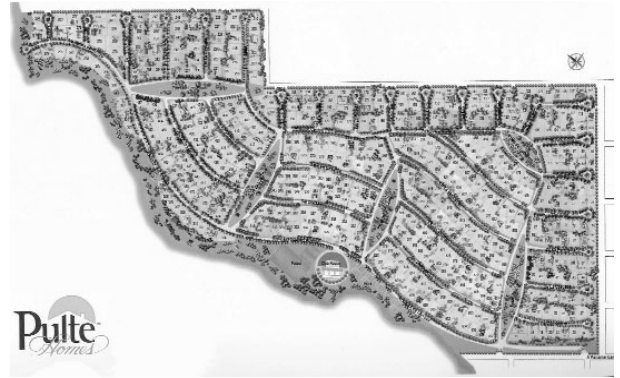
3.3.7.11 Edward Stone, Mario Roberto Alvarez e Assoc., Fernández Wood (urbanização), Lacroze-Miguens-Prati (Club House), Ayres de Pilar, Pilar. Vista aérea do desenvolvimento em seu início, ano 2000, à esquerda podemos ver a rodovia

3.3.7.12 Edward Stone, Mario Roberto Alvarez e Assoc., Fernández Wood plano urbano de Ayres de Pilar, 2000



3.3.7.13 Moradias produzidas mediante o sistema chamado "housing" onde um promotor de desenvolvimento provê de terreno, projeto, habitação e financiamento. Do catálogo Pulte para o bairro La Lomada em Pilar, 2000

3.3.7.14 Bairro La Lomada, Pilar, 2000



conexão direta com a rodovia do Acceso Norte, lugar psicológico da "civilização".

O mesmo princípio de descontinuidade com o território, que supõem os country-clubs e bairros privados domina os bairros de densidade média e alta construídos como habitação social nos mesmos subúrbios durante a década dos anos 70 e 80. Blocos de habitação em altura compartilham um grande



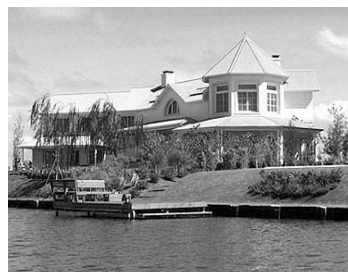
terreno arborizado, com estacionamentos que conduzem a um único ponto de vinculação e controle, um espaço contínuo mas segregado¹⁷³. Estes se somam ao sistema de enclaves construídos durante a década de 90 com a mesma lógica dos condomínios fechados: perímetros cercados, único ou poucos pontos de acesso, predomínio do contrato de co-propriedade sobre qualquer tipo de organização comunitária institucional e substituição do espaço público por um espaço comum, mas de uso exclusivo dos moradores. Por esta razão, e pela acentuação da homogeneidade social que este mesmo princípio de uniformidade dá às novas extensões da cidade, os conjuntos residenciais adquirem uma característica insular, diferenciada, sem contigüidade com os elementos característicos da cidade anterior nem com aquilo que o rodeia.



3.3.7.15 Vista aérea de Nordelta em processo de urbanização

3.3.7.17 Centro recreativo Bahía Grande em Nordelta, Distrito de Tigre, Província de Buenos Aires, 2003

3.3.7.16 Casas em Nordelta, Distrito de Tigre, Província de Buenos Aires, 2003

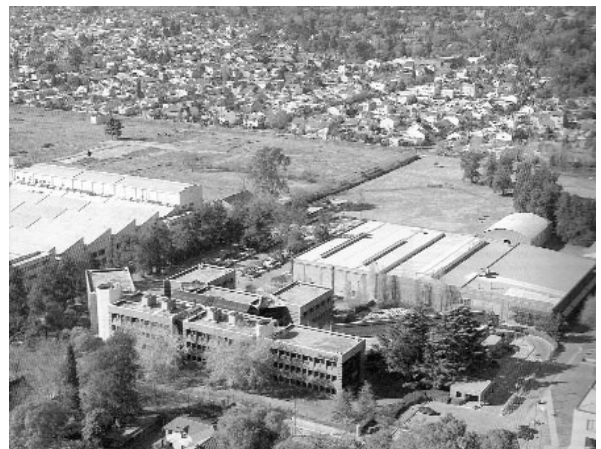


haverá cidade, só ilhas espalhadas nos arquipélagos territoriais, clusterizadas e segregadas do entorno e ligadas (entre si) de maneiras seguras, ...guetos sofisticados que se articulam mediante corredores ou condutos sob controle."¹⁷⁴

Enquanto no centro o edifício arquetípico é a torre isenta, como a havia pré-figurado o aranha-céu miesiano, objetos isolados que não fazem parte do tecido urbano¹⁷⁵, nos subúrbios surgem os "parques de escritórios" constituídos por edifícios rodeados de terrenos parquizados e vinculados à rodovia suburbana.

Trata-se da construção de uma cidade crescentemente especializada, onde as funções são segregadas em áreas homogêneas, mas também os grupos sociais são segregados por sua renda e até mesmo por suas condições de idade, origem ou ocupação, como já acontece, em um grau mais sofisticado, no modelo de referência que é o crescimento suburbano norte-americano.

A extrema especialização da cidade provém em parte da proposição ideológica de um funcionalismo moderno, porém se acentua com os meios de produção da cidade, com respeito às unidades de desenvolvimento econômicas preferidas pelos empresários imobiliários são áreas sobre as quais podem exercer o controle mais intenso possível e o mais independente dos regulamentos urbanos gerais. A cidade de enclaves aparece assim impelida por duas correntes, uma idealista que provém do Movimento Moderno, e outra pragmática que provém do interesse e da conveniência dos negócios imobiliários assim como da conveniência da administração burocrática das autoridades do estado, que perderam o domínio das ferramentas de controle urbanístico e vêem os enclaves com sucesso como uma forma de recuperar a previsibilidade. Além disso, os grandes projetos concentrados atraem votos, porque são uma forma mais visível do progresso desses distritos. Por esses dois caminhos as redondezas de Buenos Aires se desenvolveram com o novo padrão do enclave funcionalmente especializado ao longo das três últimas décadas do século XX, padrão que se consolida em 90. Assim, os "conjuntos de habitação" desenvolvidos em projetos de inúmeras moradias mediante planos de fomento do estado¹⁷⁶ se converteram em verdadeiros *ghettos* sociais, não menos isolados da cidade e do público do que os condomínios fechados e clubes de campo suburbanos, onde as classes média e alta se encerravam voluntariamente.



3.3.7.20 Subúrbios de Buenos Aires. Relação de isolamento entre trabalho e residência, entre o "Parque Industrial" e os bairros residenciais

Em todos os casos a condição destes desenvolvimentos é o enclave, núcleo autônomo, descontínuo com a cidade circundante, com um alto controle interno exercido por uma autoridade independente dos governos comunais, perímetro cercado ou inacessível, poucos pontos de entrada e saída bem vigiados. A cerca divisória do bairro ou comunidade particular pode ser substituída por extensões de reservas naturais, ou pelas enormes dimensões dos estacionamentos, que em combinação com caminhos perimétricos, valetas e lagos cumprem a mesma função que uma cerca. O enclave é definido assim por sua homogeneidade e coerência interna, assim como por sua discontinuidade e autonomia com respeito ao que o rodeia. Seu desenho obedece a causas interiores e não a uma relação com a cidade restante. Ao mesmo tempo, o grande tamanho físico do enclave, pré-condição que

estabelece a massa crítica de sua viabilidade, seja do ponto de vista político ou imobiliário, cria grandes discontinuidades e obstáculos no território. *"Pilar está desligado internamente de longo a longo, pela própria Panamericana e pela profundidade de alguns condomínios fechados e clubes de campo - até 3 quilômetros sem ruas públicas que os atravessem - as viagens entre localidades em ambas as beiras da Panamericana são esgotantes e eternas."*, diz Pablo Güiraldes, organizador de um seminário de desenho urbano no Município de Pilar no ano 2000.¹⁷⁷

A discontinuidade física se corresponde com uma discontinuidade jurisdicional. Assim cada enclave responde a uma organização administrativa e legal diferente, possui uma vigilância interna autônoma, diferenças que valem tanto para os contratos formais de co-propriedade de clubes de campo, parques industriais ou cemitérios privados, quanto para os contratos consuetudinários e que de fato regem os assentamentos sem títulos ou clandestinos. Como ironicamente descreve Rafael Iglesia, o isolamento e o tempo ocioso são o signo compartilhado pelos extremos desta tendência: country-clubes e favelas.¹⁷⁸

Por uma ou outra via, impõe-se uma especialização do território mais complexa e sutil do que a simples especialização funcional que havia formulado o modernismo. Trata-se de uma especialização mais profunda que toma o caráter da "tematização", às vezes voluntária, outras involuntária.¹⁷⁹ Efetivamente a "tematização" define uma série de perfis que incluem eventualmente o conceito de usos mistos ou complementares, na medida em que contribuem a reforçar o caráter do tema e a autonomia do enclave. Assim um bairro com sua própria escola, centro de compras, campo de esportes e lojas de comidas rápidas e locadoras de vídeos, pode preservar melhor uma identidade social excludente; o parque de recreação pode potencializar a oferta de serviços complementares ou o *shopping mall* pode atrair uma maior concorrência graças a um "mix" apropriado de amenidades, serviços e entretenimentos, orientado a um *target* específico.

Tanto para a mais óbvia referência à recreação - cujo arquétipo é DisneyWold - quanto as mais sutis definições com que os urbanizadores norte-americanos desenham seus "produtos", a "tematização" é um conceito paralelo ao de segmentação de mercado, alcançando grupos étnicos, etários e todo tipo de distinções. Estas condições, fixadas contratualmente nas chamadas "comunidades planejadas", chegam a impor-se sobre direitos e garantias que teoricamente protegem as leis. O que Joel Garreau chama de *"governo nas sombras"* é efetivamente um sistema com capacidade de arrecadação, legislação e poder de polícia.¹⁸⁰

"As comunidades especiais conhecidas como "urbanizações de interesse comum" (common interest developments, CID) brotaram de longo a longo do território estadunidense. Muitas delas foram desenhadas com muros, demarcações e portas de entrada para restringir o acesso. Os guardas de segurança da entrada se situam na porta principal para cuidar dos residentes, seus convidados e para restringir o acesso à urbanização... mais de 30 milhões

de norte-americanos ...residem atualmente em alguma das 150.000 urbanizações de interesse comum." Diz Jeremy Rifkin¹⁸¹, que descreve o mais profundo sentido destas escolhas: *"Viver em uma CID é muito diferente de comprar simplesmente uma coisa: trata-se de adquirir todo um estilo de vida."*

A agregação destes reinos autônomos e inconexos produz uma feudalização do território, sem uma jurisdição capaz de estabelecer um âmbito público em algum sentido cívico que supere a mera função circulatória. O efeito final sobre o território restante é de uma espécie de abandono, no entanto é apenas relevante para dar passagem aos canais de vínculo rápido, às avenidas e rodovias elevadas que ligam enclaves especializados. Este território intersticial é definido como algo que não é, e visto a partir da lógica do enclave, é um território hostil e alheio, como é descrito na filmografia mais irônica de *"Um dia de fúria"*¹⁸² ou *"A fogueira das vaidades"*¹⁸³, baseada na novela homônima de Tom Wolfe.

3.4 A arquitetura tematizada

A multiplicação e a intensificação do consumo é o objetivo explícito das políticas comerciais, desde que supõe um aumento dos benefícios econômicos. Porém essa exacerbação faz com que cada vez mais produtos e mais cenários sejam necessários para dar sentido a um consumo cuja firme atividade dependa de um estímulo constante e de uma oferta sempre crescente. A razão própria das coisas se torna insuficiente para permitir esta variedade da oferta, de modo que todos os produtos se revestem de significados que vão além de sua utilidade ou de seu sentido imediato. Da roupa à bebida, tudo tende a ser imbuído de qualidades representativas, de classe, simbólicas. A cerimônia e o cenário da compra adquirem uma nova importância de modo que a arquitetura adquire também um novo protagonismo.

Assim como os consumidores são divididos em segmentos para caracterizá-los, os cenários do consumo são caracterizados segundo diversos "temas". A "tematização" se apresenta como a necessidade e a possibilidade de desenhar o caráter dos produtos mediante duas estratégias principais. Uma, que recorre à recriação de uma circunstância conhecida, porém distante no tempo ou no espaço, como argumenta Jorge Silveti: *"Seu propósito é conjurar algo que não pode estar presente, seja porque só existe no passado, na memória, ou na ficção literária, ou porque, embora coexista no mesmo tempo, está em algum lugar exótico, remoto o inacessível."*¹⁸⁴; e a outra, que é o resultado de uma intensificação extrema de traços próprios, o que M. Christine Boyer ou Josep María Montaner chamam de *"museificación"*,¹⁸⁵ uma transformação do que é local e do que é histórico mediante a exageração e a reiteração, ressaltando seus traços mais facilmente reconhecíveis.

Em geral estes temas surgem de evocações do passado, de representações imaginárias do futuro, da novela ou dos contos clássicos, de evocações de lugares distantes ou de tradições conhecidas através de

estereótipos mais ou menos populares. Podem ser tão explícitos como para referir-se a um personagem de uma novela particular- digamos a Alicia de Lewis Carroll, ou tão vagos como para evocar uma atmosfera, por exemplo os anos 50 da cultura norte-americana. Seja como for, a construção do tema é elaborada com elementos visuais e arquitetônicos, com o equipamento e os produtos oferecidos; mas sobretudo pela conjunção do conjunto desses elementos para criar uma atmosfera reconhecível por um público amplo.

A "tematização" não deixa de ser uma consequência natural da standardização iconográfica. Uma vez que as marcas se esforçaram em adquirir uma identidade visual homogênea para todas as expressões de seus produtos e lugares de exibição, sobrevém a necessidade de diferenciar essa expressão da de outras marcas, de afirmar ou criar uma identidade, porque esta já não se sustenta por si próprio, assediada por uma multiplicação da oferta e a concorrência entre identidades. É necessário contribuir, ativamente e sistematicamente, a reforçar a identidade dos produtos e os cenários que os contêm.

Essa caracterização tem um traço relativamente novo. Enquanto no passado a identidade e o caráter de um empreendimento ou um negócio podia resultar da acumulação de sua própria história comercial, atualmente, esta identidade é concebida cada vez mais como o resultado de um processo altamente controlado. Como o resultado de um plano e um projeto. O caráter do mais simples café da cidade pode ser objeto de estratégias de desenho muito caras. Como assinala Marcelo Rizzo: *"...os núcleos urbanos norte-americanos contam com grande quantidade de bares e restaurantes, cuja estética é construída sobre a base de um claro repertório de ícones, derivado da subcultura de cada um dos grupos (às vezes chamados de tribos) ... Deste modo, e com o ajuda de firmes estratégias de marketing, os espaços de encontro são concebidos desde sua origem como um albergue ideal para um segmento de público determinado de forma precisa, e seu êxito dependerá em grande medida da fidelidade com a qual suas formas refletem um determinado discurso..."*¹⁸⁶

De modo que estas identidades são concebidas como projetos "de laboratório". Como assinalou Ritzer, estas operações de "desenho de marca" são necessárias para diversificar a oferta, de tal modo que leva a produzir o que é chamado de "diversidade homogênea", ou seja, uma grande diversidade, mas de estilos que estão altamente standardizados.

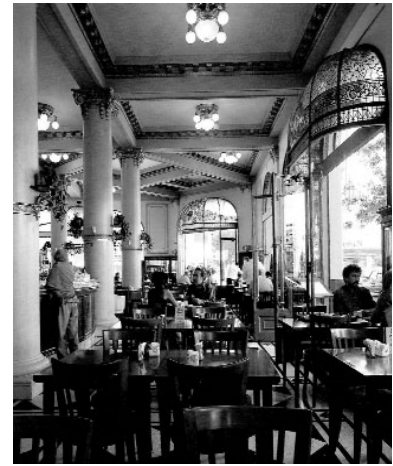
Seguindo a linha destas novas realidades, durante a última parte do século XX, os cafés tradicionais de Buenos Aires sofreram um processo de modernização. As mesinhas de madeira tradicionais com cadeiras vienenses foram substituídas por vidro, aços cromados e superfícies de cores em materiais sintéticos. Em uma linha de modernização predominam estes materiais junto com a proliferação de plantas e spots. Em outra linha de renovação, que podemos chamar de tradicionalista, predominam os balcões de madeira de carvalho claro, tapeçaria verde, alguns elementos de bronze em um vago estilo que é definido como "inglês".

O avanço desta renovação coloca os cafés tradicionais na categoria de patrimônio em perigo de extinção, e os poucos que conseguiram sobreviver aos vinte anos de renovação que vão desde o começo de 80 ao final de 90, subitamente são descobertos como jóias, peças únicas que começam a adquirir um atrativo especial, em parte turístico e em parte nostálgico. Quando já restam poucos, convertem-se em pontos de interesse para os turistas, revive sua economia e surge uma preocupação oficial com eles. Ao mesmo tempo que o município encara um programa de apoio econômico, publica o livro *Cafés de Buenos Aires*, que contém um inventário dos baluartes principais da velha tradição portenha, de importantes cafés de uma opulenta "belle époque" do final do século XIX e início do século XX, como o Tortoní, a Ideal ou Las Violetas; às mais modestas versões do café do bairro.¹⁸⁷ De modo que o processo de renovação evidencia os valores estéticos, históricos e arquitetônicos dos velhos cafés, que esse mesmo processo estava extinguindo. Em meados de 90 a renovação se havia convertido em uma necessidade imposta pela concorrência e recomendada pelos peritos em marketing. Alguns destes cafés renovados ainda viram como eram submetidos a uma nova redecoração. Outros são substituídos por novas ofertas gastronômicas, no começo de uma "tematização" que tenta oferecer alternativas diferenciadas à oferta do café-restaurante que havia sido tradicional do centro da cidade.

Zicovich Wilson registra na transmutação da avenida Corrientes a perda da tradição mais portenha e boêmia do café em uma versão globalizada de diferentes tematizações: *"Bancos, agências de câmbio e turismo, edifícios de escritórios, fast-food constituem a paisagem contemporânea. Nenhum cinema nem cabaré, apenas duas salas ativas (...) no período que vai dos anos 40 aos anos 70 a atividade cultural e intelectual esteve presente em dezenas de cinemas, teatros, librerias e no magnífico centro San Martín. A gastronomia popular portenha através de suas duas variantes principais: pizza (Los Inmortales, Banhero, Guerrin, Serafin) e massas/churrasco na pseudotentacular Montevideo (Pippo, Pichín, Bachín, Pepito). E o místico ritual contemplativo/introspectivo/dialogal nos tradicionais cafés que respondiam, com seus matizes, ao arquétipo discepoleano: La Paz, El Foro, El Politeama, El Ramos"*.

*"Depois de seu apogeu nos tempos da nouvelle vague e da "revolução", intata em alguns aspectos, amputada em outros, trás os anos escuros do país e a dietização do mundo, Corrientes busca, neste trecho, reencontrar-se com seu destino. Fechados todos seus cinemas e transformados em estacionamentos e salões de vídeo-games, remodelados seus cafés convertidos em pizza/café (quando não em exasperantes "caffée" vão se gerando novas propostas como a livreria/disco/café Gandhi ou o Centro La Plaza, essa ridícula, exótica e , ao mesmo tempo, encantadora aldeia de Heidi cujo atractivo, talvez, seja parente da sedução perversa que exercem os atos contranaturais."*¹⁸⁸

É o começo de uma "tematização" que vai se intensificar rapidamente em toda a cidade. A oferta de diferentes especialidades de *delicatessen*, croissants apenas assadas, cafés de diferentes partes do mundo, iogurtes



3.4.0.5 A&D Arquitectura, restauração do Café Las Violetas, Buenos Aires, 2001, originalmente inaugurado em 1884

especiais, sorvetes artesanais (*Freddo*, já mencionado), alfajores (*Havanna*), afiguram-se como "temas" gastronômicos que se combinam com decorações elaboradas.

Os temas nostálgicos, evocativos de referentes do passado com decorações contemporâneas, sucedem-se em um esforço simultâneo de caracterização ao mesmo tempo que de diferenciação. Exemplo do segundo é *"Pan y Antojos"*; *"uma rede que se basou em um formato superador da padaria de bairro com o anexo de cafeteria. Para diferenciar-se de outros tantos formatos de cafeteria e "deli" que acostumam basear-se em situações de tom bucólico ou rústico, a proposta sugere a decoração de uma cozinha contemporânea."* Declara a memória dos autores,¹⁸⁹ referindo-se a um novo programa de negócio e de arquitetura, a pequena loja gastronômica que proporciona uma gratificação imediata, o chamado *"delicatessen"* ou simplesmente *"deli"*.

A multiplicação das lojas de uma mesma marca em diversas filiais, espalhadas em pontos estratégicos da cidade, serve para dar fortaleza à identidade visual, assim como estratégia econômica, pois o abastecimento se estandardiza e centraliza em fábricas especiais, que contribuem para enviar a mercadoria em tempo e forma a cada uma das lojas.

Este é o caso de *"Delicity"*, uma rede de cafés com padaria e pastelaria abastecida por uma planta central modelo¹⁹⁰, ou de *"Coffee Store"*, projeto que segundo seus autores *"consistia na imposição de uma nova idéia de café temático (à moda de alguns dos EUA), onde fazer culto desta bebida, e onde as diferentes qualidades e sabores pudessem ser apreciados, se vendessem produtos referidos à mesma e, sobretudo, tivesse uma imagem forte que pudesse ser repetida e identificada de maneira clara e singela, já que o objetivo era criar uma "rede de boutiques de café".*¹⁹¹

*"Deep Blue"*¹⁹² é um *"pool-bar"* noturno que se inscreve na linha de bares com jogos, como *"Tazz Entertainment"* (Pizarro-Rosenbaum, 1997) que oferece *flippers*, *bowling* e pool em uma decoração informal de luzes e reflexos, nos termos já descritos para os multicinemas; no que seus autores chamam de *"a estética do flipper"*¹⁹³

Apenas um passo separa a *"atividade"* do *"tema"*, e a especialização de uma atividade ou jogo é finalmente superada pela maior sugestão do tema e pelo rito de pertencer. De modo que, por meio da combinação entre *atividade* e *tema*, ou simplesmente pelo predomínio do tema; a *tematização* toma o comando da situação em meados da década de 90. A partir daí o êxito econômico será pouco menos que impossível sem uma cuidada estratégia profissional de *marketing* e publicidade para definir a identidade.

Uma manifestação clara da tendência à *tematização* foi a abertura, no início de 90, de uma filial do *"Hard Rock Café"* em Plaza del Pilar, na Recoleta. A evocação do rock é registrada em todo tipo de "autênticas" lembranças penduradas nas paredes. Estas devem ser suficientemente abundantes como para imprimir uma atmosfera a um bar, que em todos os outros aspectos segue uma vaga expressão de "pub londinense".



3.4.0.6 "Pan y Antojos", cadeia de "delicatessen" sobre o tema do pan e doces, ABBS Point Design, 2001

3.4.0.8 Alejandro & Liliana Aizersztein / Maria Garzón Maceda, arqs. Interior do Coffee Store, Florida 833, Buenos Aires, 1999



As iniciativas locais se sobrepõem à globais em um universo de temas que se multiplicam rapidamente. A poucos quarteirões, em 1996 abre o bar *"World Sports Café"* (Kicherer-Bardach Arquitetos, 1997)¹⁹⁴ enfeitado com "lembranças" de famosos do esporte: raquetes, camisetas, bicicletas, troféus e até uma motocicleta de corrida. Toda uma série de relíquias, tesouros e pressupostos objetos de culto que pretendem transmitir uma certa sacralização à loja, uma verossimilitude capaz de neutralizar a inocultável vontade de sedução de uma encenação eminentemente comercial. O desenho dos interiores descansa sobretudo na iluminação artificial, já que o lugar é concebido como perfeitamente isolado da luz natural, repetindo a estética de saturação de formas e cores, e de imprecisão dos limites que foi descrita anteriormente para os cinemas e cassinos. E algo que as fotografias não podem transmitir: uma saturação do som. Outros bares mais específicos insistem sobre a temática do esporte como o bar-restaurant *"Locos por el Fútbol"*¹⁹⁵, cujos interiores estão quase exclusivamente revestidos por telas de televisão e *video-walls*, em uma quantidade tal que é difícil encontrar alguma superfície livre deles nem imaginar uma situação de maior saturação visual e sonora.



3.4.0.9 Guillermo Rosenbaum e Jorge Pizarro, arqs.; Arenales e Ayacucho, Buenos Aires, 1999

Na descrição que faz Rizzo dos bares temáticos norte-americanos se torna óbvia a reiteração que supõe a estratégia da tematização, simétrica da redundância que Eco atribuía ao *kitsch*:

"Neste sentido, os bares temáticos não surpreendem os clientes pelo inesperado, mas preferivelmente pela coerência de sua linguagem com o tema em questão. Produto derivado do show-business, mistura de museus pop e cenografias cinematográficas, o programa de um bar temático defronta o projetista com o desafio de criar um novo espaço ou cair na tentação de justapor, de modo mais ou menos ordenado, os fetiches de uma subcultura. (...) Há bares de todos os tipos: bares com a estética de cinema hollywoodense, o couro e o metal das motos, o mundo da moda, a música Motown, e até dos clássicos do cinema de terror. Na Argentina, no entanto, o fenômeno surgiu faz pouco tempo, porém já são vários os locais nos quais é exposta de modo mais ou menos feliz a "memorabilia" de um tema enquanto são servidos pratos com nomes acordes..."

3.4.0.11 Pizarro-Rosenbaum, *"Tazz Entertainment"* Buenos Aires, 1997



A alternativa que propõe Rizzo entre o espaço arquitetônico e a acumulação de fetiches mais ou menos estereotipados tem uma resposta na produção da década, pois não predomina uma simples acumulação, mas uma elaborada cenificação dos temas, embora o resultado seja artificioso e pouco convincente para aquele que os observa da perspectiva da crítica arquitetônica.



3.4.0.12 Hard Rock Café, Recoleta, Buenos Aires, 2002, discos de ouro e platina e outras autênticas relíquias outorgam um halo de autenticidade à experiência gastronômica

3.4.0.13 Hard Rock Café, Recoleta, Buenos Aires. Em um quadro, as botas de Michael Jackson

3.4.1 O predomínio da marca



3.4.0.16 e 3.4.0.17 Kicherer-Bardach
Arquitetos, "World Sports Café", Buenos Aires,
1997

Neste período se observa um novo protagonismo das marcas. A marca e o estilo, ou a marca e o tema aparecem mais unidos do que antes. Isto é visível em uma nova geração de casas comerciais "monomarca". Ou seja, que a caracterização das lojas deixa de ser definida por um ramo, digamos lingerie, sapataria, comida regional ou sorvetes, e é substituída por uma marca: *Caro Cuore, Nike, Havana, ou Freddo*; para mencionar na mesma ordem exemplos de ramos afins. Isto significa simultaneamente uma especialização, ou seja que se oferecem menos produtos, mas muito mais caracterizados. Por exemplo as lojas de calçado esportivo se diferenciam das de calçado em geral, e depois deixam esse ramo genérico para assumir o da marca, simplesmente: Nike.

Adverte-se um duplo movimento, por um lado chegam marcas estrangeiras que abrem suas lojas "monomarca" em diferentes pontos da cidade, como *Benetton, Lacoste, Adidas, Armani, Timberland*; para mencionar apenas alguns ramos da vestimenta, ou *Swatch* (relógios), *Sony* (eletrônica), *Kodak* (fotografia), entre os bens de uso, crescentemente transformados em bens de consumo por um progressivo encurtamento de sua vida útil.

Por outro lado se observa o nascimento de "marcas" locais, cuidadosamente desenhadas em todos seus detalhes, tanto de seu produto quanto de seus meios de exibição e em suas lojas exclusivas. Aparece o conceito de "*maison*", uma loja, geralmente proposta como um edifício completo, onde se busca uma identificação entre marca e edifício. Este pode capitalizar os valores de edifícios antigos com ricas fachadas, ou pelo contrário ocultar completamente a arquitetura do edifício. Pela primeira estratégia se inclinam marcas como *Polo Ralph Laurent* que ocupa um suntuoso petit-hotel de início do século XX na avenida Alvear, ou como a "Casa Vitamina" que remodelam os arquitetos Galli-Conticello-Chami, especialistas do ramo.¹⁹⁶ Na segunda estratégia, pelo contrário, utilizam-se estéticas contemporâneas que afirmam o conceito da marca, convertendo o desenho da fachada em um enorme anúncio: caso de MNG na rua Florida. Esta segunda estratégia deixa às vezes ocultas, ou destrói, valiosas fachadas patrimoniais, uma estratégia de "decorated shed" que involuntariamente se converte em estratégia de "palácio decorado". Entre os dois extremos se estende uma série de situações intermediárias que propõem casos difíceis e incômodos aos arquitetos conscientes do patrimônio e que desejem estabelecer um compromisso entre os valores históricos dos edifícios e as exigências de *tematização* das franquias comerciais, tal é o caso de Burger King na esquina da rua Florida e Corrientes¹⁹⁷.

A criação de marcas, e o desenho de sua personalidade pública, atividade conhecida como "*branding*", é um caminho que o empresário local Federico Alvarez Castillo percorre aliado a marcas como *Mango, Diesel, Paula Cahen D'Anvers* ou *Etiqueta Negra*¹⁹⁸. Nestes empreendimentos a forma de

exibição, a comunicação e a arquitetura das lojas, está firmemente comprometida com o "estilo" da marca, e sua importância relativa é igual, e em alguns casos até mesmo maior do que as dos próprios produtos.

Estes processos se tornam mais intensos nas grandes cidades, porém mediante a publicidade e a comunicação transformam a perspectiva sobre os produtos no âmbito de todo o país. Notícias legitimam, perante a opinião especializada, a participação "cultura" nas experiências associadas a marcas, visivelmente a execução das lojas de Prada por Rem Koolhaas e Herzog e de Meuron.

3.4.2 Tematização e Franquia

O desenvolvimento das redes temáticas tem relação com o êxito de uma nova estratégia de negócio: a franquia comercial. Este se torna possível pela especificação detalhada de todos os aspectos simbólicos e técnicos dos "cenários de consumo", como os define Ritzer, e a standardização de todos estes aspectos em manuais e normas de procedimento. O processo provém do desenvolvimento dos negócios nos EUA, e deve seu poderoso impulso à aliança chave entre tematização e franquia. Segundo Ritzer, é a empresa McDonald's a que acha a equação capaz de dar domínio à standardização do tema e o estilo, mediante a partição dos territórios com franquia em frações infinitesimais:

*"...foi a rede McDonald's a que alterou o modo no qual consumimos... uma das razões pelas quais muitos de (seus) ... antecessores no negócio das franquias fracassaram foi porque foi permitido o desenvolvimento de franquias de âmbito regional, ... e estas possuem o suficiente poder para subverter os princípios básicos da empresa concessionária. Em troca o fundador da rede Macdonald's Ray Kroc ... apenas concedeu as franquias outorgando-as de uma em uma, e outorgou mais de uma a um indivíduo só apenas em raras ocasiões. Isto serviu para proporcionar a McDonald's o controle centralizado das franquias, e ajudou a assegurar a uniformidade de todo o sistema."*¹⁹⁹

A franquia se converte, assim, no meio de um fortalecimento da marca, seu estilo e seu tema. Os meios técnicos da "tematização" reforçam a importância de uma standardização iconográfica, técnica e dos processos. A importância da forma cresce consideravelmente, e os cenários do consumo e sua especificação se tornam tão importante quanto a standardização dos produtos. Isto conduz a dar uma maior importância a todos os ingredientes simbólicos. Finalmente a chave do negócio é algo imaterial, um conceito capaz de se especificar, uma "forma" de prestar um



3.4.1.8 "Maison" Vitamina na Avenida Santa Fé, Buenos Aires, 1999

3.4.1.5 Loja de Havana. ABBS Point Design, Buenos Aires, 2000. As lojas são identificadas, não por um ramo, mas sim por sua marca



3.4.1.10 Loja de "Casa Mayorga", antes residência Elortondo-Alvear, que embora em 1936 tivesse sido modernizada em seu andar térreo, conservava sua arquitetura neogótica e salões do primeiro andar; foi remodelado para alojar Burger-King por Lacroze, Miguens, Iglesias, Prati em 1994



3.4.1.9 Loja MNG na rua Florida, Buenos Aires, 1999. A fachada-cartaz oculta o edifício remodelado

serviço. A convergência da "tematização" e a franquia converte o centro estratégico do negócio em uma série de informações, em um conhecimento que se faz visível na marca e no estilo do produto.

O consumo de coisas é crescentemente substituído pelo consumo de "experiências". Tão importante quanto o produto específico que aparece como o objeto visível de consumo é o "momento", a experiência que oferece o local e a forma em que este é consumido. Assim o afirma Jeremy Rifkin em *"La era del acceso"*, onde oferece a visão do processo de transformação da economia e os costumes contemporâneos, que toma corpo na década de 90. Rifkin vê uma substituição crescente do que consumimos, que deixa de ser "coisas" e passa a ser progressivamente "experiências".²⁰⁰ Enuncia uma tese a partir da transformação da sociedade, e da economia, em uma forma onde os produtos são, primordialmente, bens culturais. Os "vendedores" são substituídos por "fornecedores" e os "compradores" por "usuários". É esse valor simbólico a chave econômica do negócio e de seu controle, na medida em que "os ativos intangíveis (conceito e marca) têm muito mais valor do que os ativos das franquias tangíveis (fábricas, instalações, maquinária, matérias primas). Por exemplo McDonald's descobriu que lhe proporcionava mais dinheiro converter-se em 'vendedor de postos de hambúrgueres do que vender hambúrgueres' ... Agora a idéia já não é produzir massificadamente produtos, mas produzir conceitos de uso massificado"

Sendo o "conceito" o que se vende, a fortaleza da marca, "o produto", reside em sua adequada comunicação, encenação e estandardização técnica, pelo qual se encontra intimamente ligado ao problema da caracterização dos locais. Se ficar alguma dúvida sobre a decisiva influência da convergência entre tematização e franquia, contamos com a avaliação de Rifkin, que diz que o negócio da franquia cresceu nas últimas décadas até se converter em "a forma mais importante da nova organização dos negócios desde a chegada das modernas corporações no início do século XX."²⁰¹

3.4.3 Simultaneidade

A tematização aparece também como funcional à estratégia urbana do enclave, dado que o controle unificado de todos os aspectos urbanísticos, arquitetônicos e comunicativos, permite definir uma identidade com um alto grau de premeditação e precisão. O desenho de tal identidade se torna possível pelo controle simultâneo de todas as variáveis.

A simultaneidade é um dos fatores chaves da eficácia dos enclaves. Uma alta concentração de capital permite completar a totalidade de um desenvolvimento de grande escala e inaugurá-lo em um ponto tão completo de sua construção e de sua ocupação comercial, que instantaneamente pode garantir uma afluência de público - no caso dos centros comerciais, ou de uma comunidade - no caso dos bairros residenciais ou *resorts* turísticos.

A planificação detalhada e o capital intensivo permitem antecipar, com precisão e confiabilidade, o momento da habilitação, gerando a confiança comercial para convocar, simultaneamente, todos os usuários e prestadores de serviços. Isto gera um efeito de valor econômico instantâneo, assegurando uma ocupação e circulação de público, se o empreendimento tiver sucesso, desde os primeiros dias. Neste aspecto a estratégia do enclave emula os valores imobiliários urbanos, porém estes últimos demandam muitos anos a serem criados. Uma rua comercial vai se formando paulatinamente, atraindo mais e mais clientes até se converter em uma localização apreciada, com o qual o valor gerado é uma espécie de domínio público. Em troca, o enclave pode criar esse valor de afluência em pouco tempo, e portanto, do dia para a noite disputar de forma tal clientes e vizinhos à cidade tradicional, que quando os enclaves se multiplicarem podem feri-la de morte em pouco tempo.

O avesso deste efeito de instantânea capacidade de funcionamento, é dada pela artificialidade do resultado. Altamente planificada por uma autoridade e uma concepção centralizada, a estratégia do enclave implica a perda da condição acumulativa da cidade tradicional, que cresce e se desenvolve mantendo uma independência entre urbanismo e arquitetura. Essa condição histórica e acumulativa, que podemos chamar de *cultural*, no caso do enclave se vê substituída pela possibilidade, e pela eficiência crescente, de um controle centralizado e simultâneo sobre o resultado formal, que o aproxima do "artificial".

Uma artificialidade correlativa com a perda da dimensão histórica que é circunstanciada pela oportunidade dos fatos e a seqüência particular em que sucedem.

Este controle unitário e simultâneo de todos os aspectos do projeto é a fortaleza da estratégia do enclave, que pode conjurar as fraquezas do urbanismo público e assegurar previsibilidade e controle sobre todos os aspectos do desenvolvimento e obter, inclusive, franquias urbanísticas e legais especiais.

Michael Sorkin sublinha como Disney, em sua segunda experiência, Disney World em Miami, adquire uma quantidade enorme de terra, suficiente para controlar os arredores e os desenvolvimentos anexos ao parque, como a hotelaria, que na Disneyland-Califórnia havia caído nas mãos de oportunos empresários hoteleiros, gerando uma desordenada periferia ao parque e que tem até mesmo um maior ingresso econômico conjunto do que o do próprio parque. Em Orlando, diz Sorkin, *"Disney pôde obter do governo de Flórida concessões extraordinárias sobre seus domínios, sem precedentes, assegurando-lhe uma soberania virtualmente completa (incluindo os direitos de polícia, taxas e administração, e liberdade dos controles do meio ambiente)."*²⁰²

3.4.4 Enclaves temáticos

A construção de um estilo e de um tema tem como antecedente várias experiências em desenvolvimentos urbanos de grandes superfícies, como os primeiros parques de diversões (antecedentes que se remontam a Coney Island), e os projetos de cidades-jardim (Talvez um dos antecedentes mais sugestivos seja o desenvolvimento de Coral Gables, com seus arcos de entrada, suas praças árabes, o Hotel Biltmore com sua torre inspirada na Giralda de Sevilha, e seus bairros caracterizados como vilas "chinesas", "colonial americanas", "francesas" ou "*Dutch South African*"²⁰³; e de uma maneira menos direta, os velhos campus universitários norte-americanos, que afrontando a necessidade de caracterizar estilisticamente toda uma pequena cidade e, portanto, ao mesmo tempo diferenciá-la de outras universidades, adotavam claras referências históricas. Esse é o caso das universidades californianas na primeira parte do século XX, como UCLA, Stanford, Califórnia Institute of Technology ou Pomona College.²⁰⁴

A noção de cidades dominadas por um tema ou uma atividade, como a associação entre o jazz e New Orleans ou o jogo e Las Vegas, aperfeiçoa, no imaginário do século XX, a noção de que alguns elementos icônicos e algumas atividades dominantes podem ser reunidos em uma identidade que já não surge de uma concorrência histórica de fatores, alguns mais ou menos aleatórios e outros mais ou menos planejados; mas de uma premeditada e elaborada planificação antecipada do tema. Vale-se de referências históricas, a evocações de lugares e épocas, a atividades ou mitos, presentes ou históricos: a aventura da exploração em suas múltiplas facetas, da "Conquista do Oeste" (Norte-americano) à "Conquista do Espaço". Como assinala Jorge Silvetti: "*A idéia é simples mas poderosa, e implica que o desenho arquitetônico se guia pelo objetivo de exercer um controle total sobre as formas de um ambiente: não só sobre seu vocabulário e sintaxe físicos, mas sobre suas mesmas mensagens, o que significa que é requerida uma retórica apropriada dentro de recintos físicos bem definidos...*"²⁰⁵

Estas referências, e outras mais próximas no tempo, alcançam uma difusão global. E assim como *Disneyland* ou *Sea World* se convertem em metas de peregrinação para turistas de todo o mundo, suas imagens são difundidas pela televisão ou pelo cinema a todos os países. Um mundo de aldeias temáticas começa a ser construído em imagens, inclusive antes que a maioria tenha participado de sua experiência real. Ao mesmo tempo, a era do jet abre a visão de uma nova geração de "resorts" turísticos, concebidos também como vilas com diversos "temas", que se apresentam nas edições dominicais dos suplementos turísticos dos jornais de todo o mundo. Através da nova globalização da informação e das comunicações, estas referências chegam aos países da América do Sul e constroem no público um imaginário temático muito antes de que o desenvolvimento deste tipo de parques adquira uma escala importante em nossos países. Como antecipava Sorkin em 1992 com respeito aos casos comentados em "*Variations on the theme park*": "*Os locais*

... não só tipificam o curso do urbanismo norte-americano, mas são também prováveis modelos para o desenvolvimento urbano em torno ao mundo".²⁰⁶

Localmente, o antecedente mais visível, além dos tradicionais parques de diversões com aparelhos mecânicos, é a construção, pelo impulso de Perón, da "República de los Niños" em Gonnet, La Plata 1949-51).²⁰⁷

"...inaugurada em 26 de novembro de 1951 pelo então presidente Juan Domingo Perón. A partir desse momento, inúmeros contingentes de alunos de nossa cidade, com participação de escolas da província de Buenos Aires, escolhem as autoridades do Governo Infantil e debatem nos recintos diferentes temas de interesse a partir de sua visão-criança."²⁰⁸

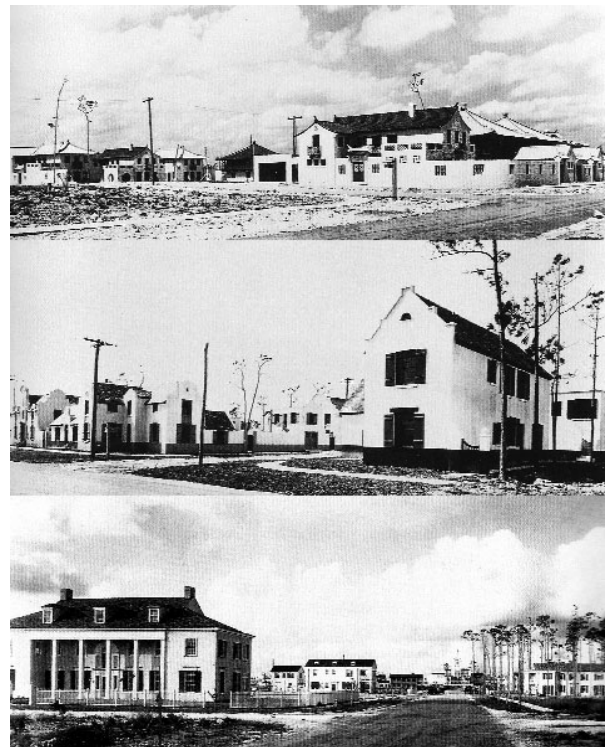
Uma cidade em miniatura onde as crianças achariam simultaneamente uma felicidade momentânea e uma experiência educativa, réplicas das instituições da democracia, nas quais podiam ser representadas as funções da soberania popular. "O edifício do Banco Municipal Infantil situado frente à praça principal ... é uma réplica do Palácio Ducal de Veneza; ... o Palácio da Cultura, inspirado no Taj Mahal de Agra, da Índia, onde tem sua sede o Museu Internacional do Boneco. Na capela, sob a proteção da Virgem de Lourdes, com grandes ...telhados normandos, galerias laterais e torres com campanários; a Casa do Governo com janelas de estilo gótico ... Em torno à Praça das Américas, situada na extremidade oposta e comunicada por uma rua pedestre, ladeada por comércios, acha-se a Legislatura inspirada no Parlamento inglês, que aloja os recintos das Câmaras de Deputados e Senadores do Governo Infantil da República, conformado por alunos das escolas locais. Um grande espaço de divertimento defronta o edifício do Palácio da Justiça com sua sala de audiência, gabinetes e no subsolo uma pequena prisão. Além disso conta com um estúdio radiofônico "Rádio República", a primeira rádio infantil do país, ... Fora deste setor se localizam construções como o Estádio, a Casa da criança, os edifícios da Marinha, Exército e Aeronáutica."

A noção de uma representação de valores cívicos e da formação das crianças nos valores do partido governante se aproximaram naquele momento até tornar-se indistintos e relembra as mais profundas possibilidades dos experimentos temáticos. Pela sua data prematura e seu funcionamento ativo até o presente, "La República de los niños" é ligada a Disneyland como um dos parques temáticos mais antigos do mundo, embora seja improvável comprovar que Walt Disney tenha visitado o local e se tenha inspirado nele, como afirma a lenda.²⁰⁹

A educação e o lazer são os objetivos principais que se esforçam por tornar-se visíveis nos enclaves temáticos que surgem no final do século XX. Primeiro se afirmaram aqueles vinculados à educação, na forma de vários zoológicos selvagens, onde podemos ver os animais fora das jaulas, em um grande terreno "selvagem", que é percorrido de automóvel. Depois chega a



3.4.4.10 Schultze & Weaver Architects, 1924. Biltmore Hotel, Coral Gables, Miami



3.4.4.12 Coral Gables, Miami, vistas de alguns dos bairros recém-construídos: "Chinese Village" (Henry Killan Murphy Architect, 1927), "Dutch South African Village" (Marion Sims Wyeth architect, 1926) e "Colonial Village" (Coulton Skinner Architects, 1926)

3.4.4.13 California Institute of Technology, Pasadena. Myron Hunt & Elmer Grey, primeira proposta para o campus, 1908



segunda geração de parques e oceanários, onde a observação dos animais e de seu habitat é substituída rapidamente por recreação, shows, concursos, "atividades".

"Mundo Marino" (tradução não dissimulada do conhecido parque *Sea World*, em Miami) se acha em San Clemente del Tuyú, Província de Buenos Aires. Seu crescimento e exploração são acompanhados pela presença da "Fundação Mundo Marino", criada em 1987. É um parque aquático que capta a passagem dos turistas que se dirigem a uma série de cidades balneares da costa atlântica bonaerense. "O maior oceanário da América do Sul." "Um dia inteiro para divertir-se e emocionar-se em família"²¹⁰ são os slogans com os quais é apresentada uma atração relacionada com o mar e com as provas quase circenses que podem executar orcas, focas, lobos-marinhos ou outros animais. Elaboradas performances para um público que lota as arquibancadas do anfiteatro ao redor de uma piscina especialmente preparada como cenário, a principal instalação do parque.

"Todo um dia para viver plenamente o maior dos espectáculos: O Espectáculo da Natureza." A noção de "mundo" vai criando subliminarmente um equívoco que contradiz a declarada vocação educativa destes empreendimentos. Tacitamente o espectáculo e o zoológico são oferecidos em substituição de todo um mundo animal, ou de uma fração dele, o reino marinho, neste caso. A noção de que "tudo" o que pertence ao um "mundo" animal, da fantasia, do faroeste, do período jurássico, é um princípio recorrente da tematização. Aparece ali a substituição do representado. A evocação parece poder dispensar uma aproximação mais sistemática, do estudo e de uma visão direta desse "mundo natural", ou qualquer outra que seja a evocação realizada; do mesmo modo que a leitura de um resumo eximiria da leitura da obra completa, tal como é proposto nas versões infantis dos clássicos, ou nas versões mais recentes "para principiantes" da filosofia, da psicologia ou da física quântica.

O "Aquarium de Mar del Plata", executado pelos arquitetos Carlos Mariani e María H. Pérez Maraviglia (96.700 m², 1993) mostra, no começo da década, a necessidade da cidade de consolidar um tema marinho, desafiado pela abertura do mencionado "Mundo Marino" em San Clemente del Tuyú anos antes. Apesar do manifesto esforço dos arquitetos por fugir do estereótipo evocativo, executando algumas construções abstratas em estóico tijolo aparente, o conjunto não pode evitar cumprir com a obrigatória simulação da natureza, a fabricação de um cenário natural, que por essa pretensão de discrição, porém, acaba dissimulando seu caráter artificial. É evitado o *kitsch*, porém, paradoxalmente, torna-se mais verossímil a paisagem criada - deslocando médãos, rocas e terra - caindo em involuntária falsificação. Enquanto a heróica reticência ao temático do projeto pode ser um ponto a favor dos arquitetos, não basta para exorcizar o processo da principal constante da tematização, a simulação. A ficção do natural está na descrição desses tempos feita por Elizabeth Bund "A paisagem finge ser apenas domesticada, para incluir passeios e perfis de edifícios entanto suporta com valor a inclusão

3.4.4.15, 3.4.4.16 e 3.4.4.17 "República de los niños", Gonnet, Província de Buenos Aires, construída por Perón entre 1949 e 1951 (arquitetos Lima-Cuenca e Gallo)



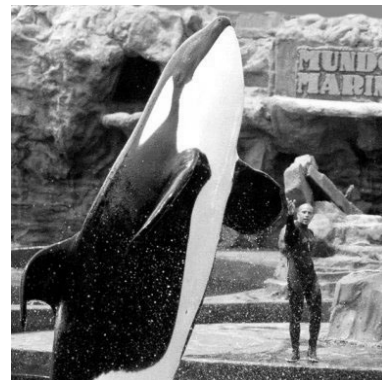
de rochas artificiais, uma cachoeira e palmeiras de cenário necessários para o show aquático. Entanto o homem desfruta da natureza, golfinhos e lobos-marinhos agem como atores." ²¹¹

O Parque "Temaikén" está situado em Belém de Escobar, Província de Buenos Aires, a "só 50 Km. da Capital Federal". A palavra "só" revela a dependência de uma clientela multitudinária e, portanto, a principal razão da existência e da localização do parque. Apenas nas redondezas de Buenos Aires, no coração da nova expansão suburbana da década de 90.

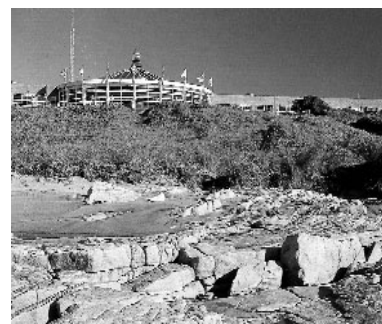
Temaikén é um grande parque zoológico orientado às crianças "donde se puede pasar todo el día", construído sobre o tema dos animais, a natureza e a botânica. A garantia de um dia completo de lazer justifica, para o público, o percurso dos 50 quilômetros e o preço da entrada, porém para os operadores é a oportunidade necessária para uma série de consumos gastronômicos e oportunidades para a compra de lembranças que fazem parte essencial dos cálculos de rentabilidade. Os percursos pelo parque e pelos pontos de descanso são projetados segundo o ritmo conveniente para que estes deslocamentos produzam esse consumo imprescindível.

A "imagem" do parque é edificada sobre evocações do natural. O estilo da comunicação, a gráfica e as tipografias utilizadas mostram rusticidade, como se as letras tivessem sido talhadas em materiais naturais, efeito que pretende sugerir uma relação amistosa com "o natural" ²¹². As paisagens recriadas justificam sua artificialidade na expressão de vocações altruistas que ajudam à postergação destas contradições: a educação das crianças, o conhecimento dos animais, a sugerida "preservação" das espécies, a conservação do "equilíbrio ecológico". Evocações de uma relação harmônica passada, representada por uma natureza recriada com as 200 espécies de animais locais e exóticas declaradas nos folhetos. O parque propriamente dito partilha presença com a Fundação Temaikén, ONG que atribui a si própria essa missão. Está ali para imprimir o tom de inapelável boa causa a todo o empreendimento. Para reforçar estas mensagens, na página da Internet, cada um dos itens desta enumeração de nobres intenções é assinalado não por riscos ou asteriscos, mas sim por pegadas de animais em tons ocres e esverdeados, previsivelmente caricaturadas.

O "Tren de la Costa" (Pfeifer e Zurdo, arquitetos; Oficina Shakespeare, imagem e comunicação, 1995), de alguma maneira, constitui um novedoso experimento, um trem temático, onde o tema é o próprio trem, a recuperação de um passado de esplendor ferroviário, resgatado sob a forma de um trem turístico com serviços comerciais intensivos em suas estações. Uma espécie de *shopping* estendido pela vinculação de um trem-bonde urbano de última tecnologia, que em sua última estação chega ao "Parque de la Costa", um centro de lazer com "jogos infantis, eventos, gastronomia, 110 módulos comerciais, atrações múltiplas e estacionamento para 2000 carros" (Pfeifer e



3.4.4.18 Mundo Marino, San Clemente do Tuyú, Província de Buenos Aires, "Show das Orcas"



3.4.4.19, 3.4.4.20 e 3.4.4.21 Carlos Mariani e María H. Pérez Maraviglia: "Aquarium de Mar del Plata", 1993

Zurdo, 15 Ha. e 22.500 m² cobertos). As estações foram tematizadas com "motivos ferroviários", como a Estação San Isidro (San Martín-Lonne/Donaldson-Malatini-Rica; 20.000m², 1994); ou seja, estilos evocativos da própria arquitetura ferroviária das estações subsistentes do início do século. As que se conservavam em pé foram restauradas, como a Estação Anchorena (San Martín-Lonne/Donaldson-Malatini-Rica, 2.639m², 1995) ou a Estação Borges (San Martín-Lonne/Donaldson-Malatini-Rica; 1.500m², 1995). Estas alternam com os motivos festivos característicos dos centros de compras com que se levantaram novas edificações, como a Estação Libertador (um supermercado, 2 cinemas, 8 lojas de comidas rápidas, 20 módulos comerciais, estacionamento, 13.800 m², 1994) e a Estação Olivos (9.500m², 1994), projetadas também por Pfeifer e Zurdo.²¹³ O caráter evocativo do tema é basicamente o ferroviário e a presença da costa. Como declaram os desenhistas



3.4.4.25 Parque Temaikén, Belén de Escobar, Província de Buenos Aires

da imagem e da "marca", a Oficina Shakespear: *"A marca surge ...de emergentes básicos que foram dramatizados ...um enorme poder evocativo foi a matriz que gerou todo seu desenvolvimento de identidade. A adoção de verde 65005 - produzido na Alemanha - como valor cromático matriz está baseado naquela evocação"*. Deixando ver a típica insistência do branding na precisão numérica de uma cor tão particular que apenas se pôde achar em outro país.

"Os bronzes laterais com a marca - fabricados na Espanha - procuram entroncar o veículo com a melhor tradição melancólica das ferrovias históricas" ²¹⁴ continua a memória, mostrando os meticolosos processos de tematização e as sempre muito exigentes especificações técnicas de standardização.

O relativo fracasso econômico do Parque levou quase à ruína o poderoso Grupo Soldati. Pfeifer se lembra que os estudos de mercado prognosticavam extraordinárias afluências de público, algo que não sucedeu. As explicações macroeconômicas da débâcle econômico-financeira de uma iniciativa arriscada e original, que de fato revitalizou importantes setores urbanos, não deveria obviar que o valor urbano gerado pelo empreendimento, representado no aumento dos preços imobiliários da zona, não ficou nas mãos da empresa, mas dos vizinhos; pois o empreendimento não previu desenvolvimentos residenciais nem contou com terras próprias que pudessem capitalizar essa valorização imobiliária. Pablo Güiraldes vê uma relação complementar entre trem e cidade, mas não a mesma que viram seus promotores: *"... Na alternativa entre reforçar os valores urbanos, a mistura de usos e densidades, a integração de classes e setores, ou transformar o pequeno trem à beira do rio em uma sucessão de explorações comerciais, os concessionários, optaram pelo segundo"* ²¹⁵. O *"Parque de la Costa"* em Tigre, extremo final do Trem de la Costa, é um clássico parque de entretenimentos. Artificiosas encenações de batalhas complementam os típicos jogos mecânicos. Originalmente foi imaginado como um *"festival center"*, relembra Juan Pfeifer²¹⁶, um parque aberto em comunicação com o Porto de Frutos e a Feira Artesanal preexistentes, porém integrado à cidade de Tigre que, julga, teria tido um melhor desempenho. Depois o projeto tomou a forma de

um parque privado de recreações, com jogos mecânicos e um porto fluvial e um cenário aquático próprios, que o vincula ao Delta del Tigre, mas não ao Porto de Frutos (público). Güiraldes atribui a estas últimas características o pobre desempenho do parque: *"A estação Delta, cabeceira e âncora do empreendimento, pôde haver sido o centro de um novo setor do Tigre, com bairros de densidades e usos mistos ligando esta estação com a de Canal San Fernando, baseando-se nos terrenos que cercam o Porto de Frutos, um dos lugares turísticos e comerciais de maior sucesso nesta zona."*

*"Em troca, a estação Delta se afirmou para sobreviver no Parque de la Costa, um enorme centro de entretenimentos, com seu habitual estacionamento estendido a perder de vista. (...) Não havendo ligado o sistema com a rede metropolitana de transporte, e não havendo fixado suas estações com a construção a seu redor de bairros de densidades e usos mistos, a viabilidade do projeto dependia da capacidade de consumo dos visitantes de suas estações-centros comerciais. A recessão fez o restante."*²¹⁷

"Tierra Santa" na Costanera Norte *"Em pleno coração de Buenos Aires e a poucos minutos do centro, podem ser revividos os momentos mais transcendentais da cristandade. Tierra Santa ...Ihe propõe realizar uma viagem através do tempo..."* Concebido e executado pelo escultor Fernando Pugliese,

"Tierra Santa", da mesma maneira que a figura do "mundo", alude, sem dizê-lo, a um lugar que mentalmente vai ocupar a posição do verdadeiro. Neste caso se unifica a devoção religiosa, a evocação de uma geografia distante, com a recriação de um passado remoto, romano, hebreu e ao mesmo tempo vagamente árabe. Um percurso pela cidade fortificada de *fiberglass* permite passar por diferentes casas, cujos interiores servem para prover os serviços e distrações que matizam as performances ao vivo. Na porta de alguma destas casas, figuras de antigos romanos oferecem uma pizza simulada que anuncia as verdadeiras pizzas que podem ser comidas no interior.

*"Em um prédio de 7^{1/2} hectares em Parque Norte foi reconstruída a vida de Cristo desde seu nascimento até sua ressurreição, mas também foram recriadas a cultura e os costumes da época de um povoado no qual conviveram judeus, cristãos, romanos e árabes, tentando respeitar o relato histórico. Tierra Santa é um local interativo onde os visitantes podem participar dos diferentes momentos do percurso religioso (nascimento de Jesus, infância e juventude, a última cena, o calvário, sua morte e ressurreição, etc.), e além do mais reviver os aspectos da vida diária 2000 anos atrás, como o comércio, a venda de artesanato, os artistas, as comidas típicas, etc. cada casa das mais de 3000 que foram levantadas, oferece a decoração histórica das cenas mais cotidianas... enriquecidas com a participação de atores ao vivo"*²¹⁸

De novo aparece uma "boa causa" como oficiante do rito, que legitima a visita e o consumo, a comida e a diversão, não na forma de ecologismo ou



3.4.4.30 Tren de la Costa. Pfeifer e Zurdo arquitetos; Estúdio Shakespear, imagem e comunicação, 1995. Estação Olivos. Pfeifer e Zurdo, 9.500m², 1994

3.4.4.32 Tren de la Costa. Estação Anchorena. San Martín-Lonne / Donaldson-Malatini-Rica; 1995



3.4.4.33 Tren de la Costa. Estação San Isidro, um shopping aberto, com lojas e entretenimento. San Martín-Lonne / Donaldson-Malatini-Rica; 20.000m², 1994

3.4.4.35 Tren de la Costa. Estação Libertador (um supermercado, 2 cinemas, 8 lojas de comidas rápidas, 20 módulos comerciais, estacionamento) 13.800 m², 1994



de preservação da fauna, mas sim na forma de educação, formação histórica e devoção religiosa.

Perante a crescente tematização do contexto geral, as cidades convencionais devem elaborar uma estratégia de "marketing" própria, primeiro aquelas que dependem do turismo, porém depois inclusive as restantes, devido a uma nova necessidade de identidade coletiva e de visibilidade nacional. Se Mar del Plata era chamada popularmente a "*cidade feliz*", isto estava relacionado com seu original destino de vila estival e cidade balneária. Contudo, na década de 90 a cidade sente a necessidade de impulsionar seu oceanário como modo de reforçar esta identidade de tema. Processos de tematização urbana que mostram diferenças de grau e de intensidade, mas que sem dúvida estão aumentando; como o mostra o caminho seguido pelo balneário Cariló, com seu centro comercial em forma de pequeno povoado do bosque.²¹⁹

"O mundo global exige das novas urbes uma definição para que sejam dirigíveis pela sociedade de consumo; por isso, converteram-se, como objeto do turismo de massas, em espaços comerciais." diz Josep María Montaner²²⁰.

No extremo da máxima tematização se acha o já clássico, mas insubstituível exemplo de Las Vegas, a cidade do jogo, agora também do show e do turismo. Se a tendência incremental do fenômeno oferece dúvidas, podemos olhar para a cidade européia, que parecia afirmada sobre seus núcleos históricos e seu passado "verdadeiro". Ali Montaner observa dois processos associados à globalização e ao turismo massificado: "*a museificação e a tematização*". Ambos compartilham um espírito semelhante, o da "ossificação" da cidade em proveito de um cenário apropriado de exibição. "*O mundo global exige que cada cidade se especialize e se simplifique, para ser mais facilmente transmissível e dirigível como produto de consumo ... "Veneza e Florença seriam emblemas desta museificação de maneira definitiva e total ..."*, diz Montaner.²²¹

Outro indício da direção em que se desloca a Europa pode ser conseguida nos guias internacionais. Na Europa profunda há mais de 700 parques temáticos, apenas na Itália há mais de 90, muitos recriando em escala reduzida, os próprios monumentos e cidades do patrimônio construído italiano.²²²

Este tipo de situação começa a manifestar-se em Buenos Aires nas normativas de preservação que se tornam correntes nas década de 80 e 90, e que como no caso de San Telmo, chegam a exigir a "*recriação*" de fachadas históricas documentadas. Esta idéia, que se origina no distrito chamado U24, produz réplicas de fachadas nem sempre bem alcançadas, como nos inadequados relevos das molduras coloniais comicamente achatadas pela impossibilidade de transbordar a linha de edificação. O curioso efeito destas réplicas é o de apresentar uma nova incerteza sobre as autênticas construções de época.

3.4.5 Enclaves residenciais

No caso dos conjuntos residenciais, que sempre têm como inevitável referente e prático terreno de ensaio os conjuntos turísticos nos locais de férias; a tematização atingiu níveis mais modestos. É menos ampulosa e mais dissimulada, porque não se trata de simular um cenário, cuja impostura é perdoada pelo público por algumas horas, como no caso dos parques de lazer, mas de criar o próprio cenário da vida: o lar e o bairro que são a primeira noção de pertencer a algo. Assim o tema é ambíguo, difuso, é proposto como um "estilo de vida" completo. Este deve ser apresentado como positivo e otimista, porém deve ser inclusivo, pois deve ser aceitável para uma categoria mais ou menos ampla de integrantes de sua comunidade. XX

Neste sentido é útil a diferenciação que faz Jorge Silvetti entre as figuras clássicas de paródia e mimese, que relaciona com dois modos da tematização: *"tematização para o entretenimento"* e *"tematização para a vida"* *"...as operações formais da Tematização são mantidas em um mínimo, dado que buscam acurtar a distância entre o modelo usado como referente e a arquitetura produzida para invocá-lo, e visam a despertar no espectador o gosto de uma mise-em-scène artificial, efêmera e lúdica, ou a ilusão do restabelecimento de toda uma forma de vida e de seus valores. A diferença entre estes dois efeitos é tão fundamental que justifica uma tentativa de defini-los como diferentes modos da Tematização. E para isto, a retórica clássica é de grande proveito, já que nos provê das figuras da paródia e da mimese..."*²²³

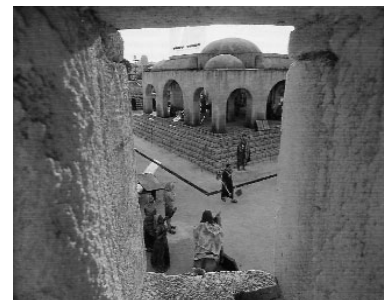
Silvetti sublinha a diferença entre a primeira, que não oculta sua manifesta evocação ou falsificação, mas a aceita como uma paródia, com o segundo modo, onde é tentado recriar, ou inclusive criar uma forma de vida, uma experiência de vida completa.

"... embora (a "Tematização para a vida) desse voltas já por um tempo, apenas recentemente foi lançada a um primeiro plano, a causa de sua repentina e incômoda dupla fama de ser ao mesmo tempo o exemplo mais contemporâneo de Tematização e do desenvolvimento de maior sucesso da indústria imobiliária. ... (na "tematização como entretenimento") a impostura da arquitetura temática não é apenas manifesta, mas até é sublinhada pela forma na qual se desenrola, sempre dentro de limites bem definidos que provêem os princípios necessários para promover e induzir efetivamente a suspensão da descrença que os torna admissíveis. A "Tematização para a vida", pelo outro, implica uma impostura dupla: a operação formal da mímica de uma arquitetura conhecida e a promessa de que esta arquitetura despache uma forma de vida boa, predeterminada. Ou para expressá-lo de outra maneira, a tentativa de mimese é total - estende-se não apenas a formas, como a ações e a conteúdos..." Diz Silvetti.

Na Argentina, os clubes de campo são o prelúdio da "tematização para a vida", sua caracterização é obtida relacionando-os com um esporte-insígnia. Embora como norma geral, seja oferecida a possibilidade de praticar todos os esportes mais habituais, é dão a um deles a função de caracterizador do



3.4.4.40 e 3.4.4.41 Tierra Santa, Costanera Norte, Buenos Aires, é um parque tematizado na antiga Palestina, onde " *...se pueden revivir los momentos más trascendentes de la cristiandad ...*". Concebido e realizado pelo escultor Fernando Pugliese



3.4.4.42 Atores fazem encenações do passado em Tierra Santa, Costanera Norte, Buenos Aires, 2000

3.4.4.50 Centro comercial de Cariló, Província de Buenos Aires, 1999



3.4.4.60 e 3.4.4.61 Defensa 1344, Buenos Aires. A regulamentação U24 para o bairro de San Telmo propiciou a "reconstrução" de fachadas seguindo os planos existentes nos arquivos, embora estas não concordassem com a propriedade em questão. Neste caso produzindo uma versão achatada das molduras coloniais



3.4.4.63 e 3.4.4.64 Defensa na altura de 1100, Buenos Aires. A frente que a Casa Pardo havia modificado, construindo uma fachada colonial não documentada, é substituída em 1992 por uma fachada neoclássica, unificando definitivamente a frente das duas casas preexistentes e dotando-as de uma nova aparência de antiguidade, que aspira a rigorosa documentação



conjunto. De novo uma "atividade" aparece como o primeiro sinal e recurso de tematização. No começo do processo de difusão dos clubes de campo, quando seu número é pequeno, a caracterização é imitativa, ou seja, segue os padrões dos casos com sucesso. Contudo, quando o número de clubes de campo se torna maior, na década de 90, então começa a ser necessário utilizar traços distintivos: uma mais elaborada utilização de significados e valores preexistentes, como velhos núcleos de fazendas, arvoredos, acidentes naturais ou a recreação destas questões, lagos artificiais ou "club houses" em estilos evocativos. Estratégias de diferenciação e caracterização que serão apenas restritivas com respeito às casas e seu ordenamento, quase sempre controladas por um vago regulamento de "bom gosto", porém geralmente construídas independentemente por seus proprietários. Os telhados inclinados obrigatórios ou o tijolo aparente serão o tipo de indicações de ordenamento mais correntes, além de um escrupuloso controle dos recuos de frente estabelecidos e o respeito das demarcações das propriedades, que segundo a solução escolhida, contribui para caracterizar o conjunto, notoriamente quando são eliminadas as divisórias rígidas; solução, esta, que se acentuará no final da década. De todo modo, os elementos centrais de caracterização são o Club House e o portal de entrada e controle. Neles fica uma definição estilística, dado que são as construções que executa o próprio desenvolvedor, e também que são as que antecedem a quase todas as outras.

Como já foi assinalado, os lugares de veraneio são o antecedente experimental sobre os que é ensaiada a aceitação de programas, estilos e distribuições, antecipando a evolução dos *countries* e dos bairros suburbanos. Locais tais como Cariló na província de Buenos Aires ou Cumelén na província de Neuquén, são antigos desenvolvimentos urbanos que serviram como referentes e como informadores de um público mais vasto. Em Pinamar, o caso de Cariló, clube residencial com terreno de golf e um clube de tênis, a área residencial se espalha por um denso bosque de pinheiros junto à praia do Atlântico, e é especialmente interessante porque, perto da vila, mais tarde se desenvolve uma série de hotéis de praia em estilos diversos. Estes se apresentam como pequenas vilas, evocativas das ilhas gregas, aldeias normandas e outras caracterizações estilísticas, sempre vagas e ambíguas, mas inequivocamente kitsch, nessa reiteração de uma inocultável e exagerada vontade de dar com uma mensagem inequívoca, e certamente, agradar. Estes "resorts" são completados com um centro comercial sob a densa sombra dos pinheiros, que é uma espécie de caricatura de uma aldeia encantada do

bosque, na qual se sobrepõem, sem maiores considerações, os que parecem retalhos dos mais lembrados contos infantis. Daniel Leal traça um afresco do panorama geral:

"Em Pinamar, como em outros centros de romaria dos cultores do lazer, percebe-se uma marcada adição ao kitsch ... nos centros balneares com formas pseudo-polinésias, mediterrâneas ou mexicanas; os restaurantes se disfarçam com ambientes sugestivos apropriados a suas comidas em um alarde de gastronomia estética, e os centros comerciais lembram as aldeias selvosas de ignotas regiões."

"Em Cariló ...no telhado a duas águas coberto de grama da hanselgreteliana casa de chá Grünwald, um par de ovelhas de carne e osso pastam para distração da multidão de turistas que se congregam nessa esquina para vê-las e fotografá-las. Detrás se recorta a silhueta plana do moinho holandês com suas gigantes aspas amarelas."

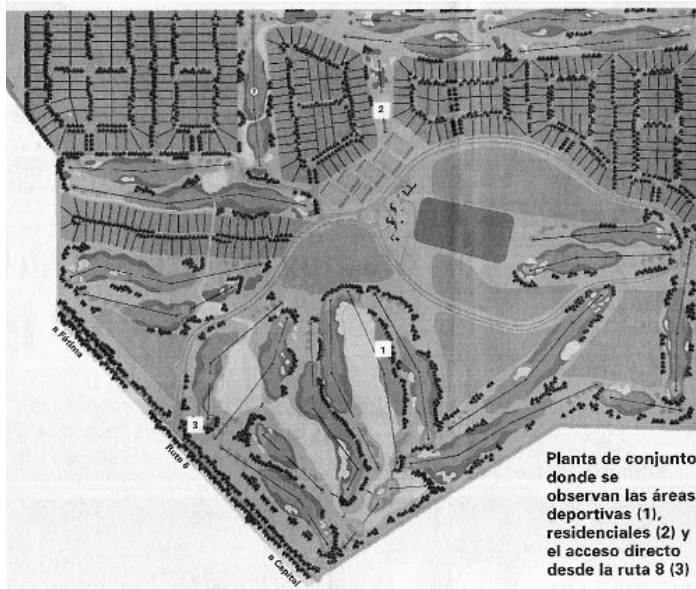
"No ponto mais alto de uma das torres do Paseo de las Victorias, aferra-se a cúpula cônica um simpático gnomo centro-europeu..."

*"O centro comercial de Cariló está constituído por uma série de passeios que, graças a uma eficiente vinculação permitem ao turista percorrê-los em uma quase contínua mudança de cenografias que representam ambientes vitorianos, aldeias do tirol, vilas mediterrâneas e armazéns pampeanos. A hipótese parece ser que o visitante espera encontrar em Pinamar cópias "autênticas" das arquitetura e ambientes tradicionais de lugares afastados e ilusórios."*²²⁴

Lentamente, estas tematizações mais audazes dos lugares de turismo chegam aos bairros e clubes suburbanos, como também ao *cemitérios-parque*. No caso dos primeiros, *"Aranjuez Farm Club"* é reconhecido por seu obrigatório estilo "mediterrâneo espanhol" como uma das tematizações mais frontais e prematuras²²⁵. Quase ao lado, *"Septiembre"*²²⁶ mostra outra modalidade de desenvolvimento, um condomínio fechado onde as casas e o desenho urbano são levados adiante simultaneamente pelos arquitetos Lacroze, Miguens, Iglesias, Prati; as casas são vagamente evocativas, mais ou menos repetidas, e o traçado urbano é inspirado no do Bairro Parque de Buenos Aires. No caso dos cemitérios privados, também chamados de cemitérios-parque, as temáticas se libertam, como por uma impulsão mística que, segundo foi julgado, encorajava os compradores de parcelas. Formas abstratas, em um caso (Cemitério Parque Pilar, Felipe Tarsitano, 1989), contrastam com outras orgânicas que se elevam como agulhas em espiral (Los Cipreses, Pasinato-Viarengui-Soler, y Páez Vilaró, 1989), ou com as mais previsíveis evocações de missões jesuíticas californianas (Parque Memorial,



3.4.5.1, 3.4.5.3 e 3.4.5.2 Pilar Golf & Tennis, no Km. 60,5 da Rodovia 8, Província de Buenos Aires (Marcelo Lorelli, projeto urbano, The Ronald Fream Golf Plan Design LTD, campo de golfe) Club House e planta geral



Planta de conjunto donde se observan las áreas deportivas (1), residenciales (2) y el acceso directo desde la ruta 8 (3)

Aslan e Ezcurra, 1981).²²⁷ Durante a década de 90 se repetirá este padrão sem maiores variantes, consolidando-se como costume social o que foi começado em 80.

No caso das residências individuais que povoam crescentemente estas urbanizações, vão se deslocando de uma certa variedade nos anos 80, dada pela própria variedade dos critérios de arquitetos que trabalham com uma maior independência, a uma crescente tematização em 90, onde os "estilos" tendem a homogeneizar-se e estereotipar-se. Observamos que a maioria das habitações responde a um sistema de catálogo, virtualmente, nos exemplos sobre os que são organizadas as discussões prévias, ou realmente, nos manuais de fornecedores de casas já construídas. Esta última modalidade toma impulso no último trecho da década com a chegada de fornecedores internacionais como *Pulte Homes*²²⁸, que oferece por um preço único, terreno, casa, equipamento e financiamento. Em qualquer dos dois casos, as casas são oferecidas como tipificações da organização geral, o sistema construtivo e a distribuição dos ambientes do programa e suas superfícies. Os arquitetos que tentam aproveitar desta labareda de crescimento suburbano, compreendem rapidamente a necessidade de dar uma resposta inequívoca e complacente as questões de estilo, e numerosos arquitetos adaptam sua produção a esta demanda.²²⁹ Isto faz com que desapareça a prática mais diversificada das pesquisas pós-modernas da década de 80, e reduza a um mínimo o terreno da abstração moderna.

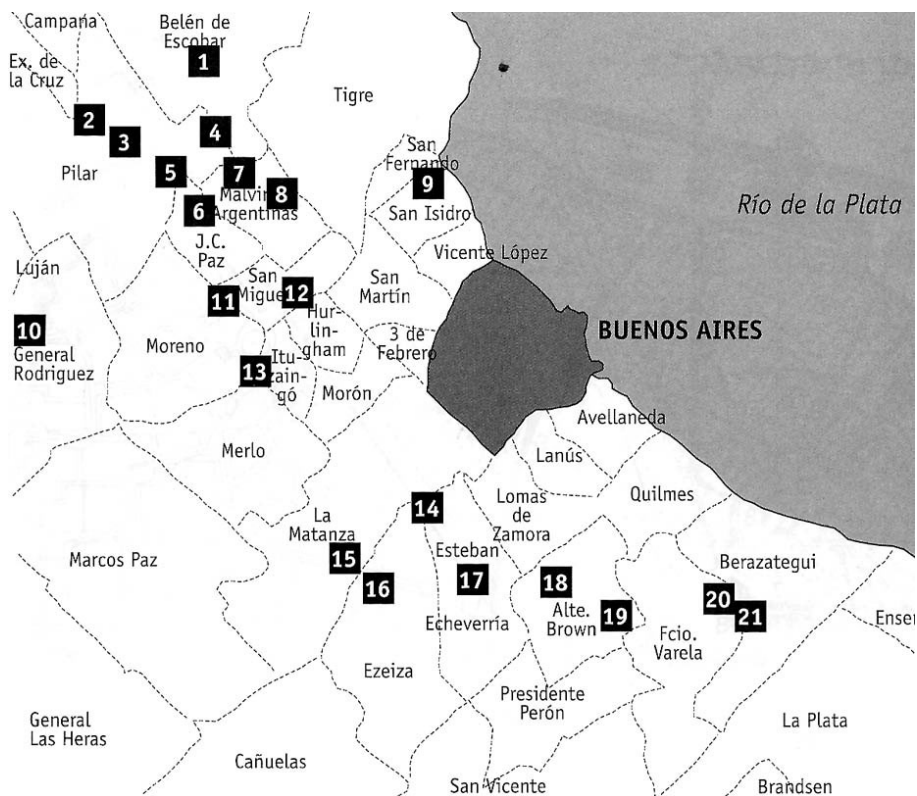
Empresas locais logo oferecem o mesmo serviço chave na mão como *Dycon* ("projeto e construção"), *Stieglitz* (para sua marca Hausbau)²³⁰, *Sause*, *Basaco* ou *Inglesini*.²³¹ Empresas que oferecem "soluções" chave na mão, ou seja projeto e construção e frequentemente também financiamento. O que reflete qual é o "problema" que se tornou prioridade: o da execução da construção, o bom resultado técnico, e sobretudo, a previsibilidade da gestão. Algumas destas empresas estão dirigidas por arquitetos, que assumem esta atividade como uma extensão necessária de sua prática profissional.

Estes desenvolvimentos colocam a questão estilística da habitação claramente no terreno dos "produtos imobiliários", e portanto, aceitando uma oferta arquitetônica e uma cultura de consumo que se desloca de padrões tipológicos e desenvolvimentos estilísticos locais, a referentes pitorescos internacionais, sepultando ricos movimentos locais no esquecimento, como foi o movimento "Casas brancas" nos anos 60 e 70 ²³², de grande repercussão real sobre a construção de



3.4.5.10 e 3.4.5.11 "En Pinamar, como en otros centros de peregrinación de los cultores do esparcimiento, se percibe una marcada adición al kitsch... balnearios con formas pseudo polinésicas, mediterráneas o mexicanas..." diz Daniel Leal



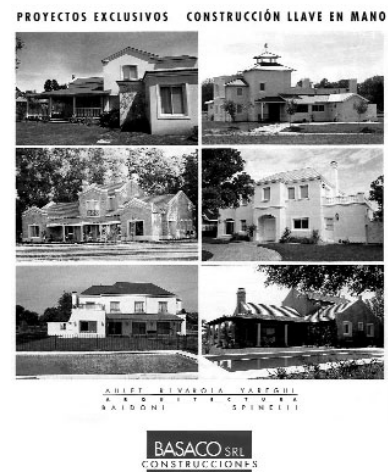


3.4.5.21 Mapa de localização dos cemitérios privados no subúrbio de Buenos Aires

3.4.5.22 Capela do Cemitério Los Cipreses, 1998

3.4.5.30 Oferta de desenho e construção "chave na mão" por firmas constituídas por arquitetos, Revista "Desde los Countries", suplemento do jornal La Nación, Buenos Aires, Janeiro 1999

habitações até os últimos anos da década de 80. Nos anos 90 chegam cruas versões estilísticas, atópicas e internacionais, cuja imagens de referência são os subúrbios americanos transmitidos pela filmografia de Hollywood. Empreendimentos como "Nordelta" desenvolvem catálogos de casas para vender convocando o grupo mais sério de profissionais especializados na residência individual e que melhor se entendiam com o "bom gosto" das classes abastadas. Apesar da reconhecida solvência de oficinas como a de San Martín-Lonne, Donaldson ou Lacroze-Miguens-Prati, o catálogo resultante não podia eludir os tipos de clichê do típico catálogo norte-americano.²³³



NOTAS

¹ 1- uma revisão do manual de construção de Barberot relembra a enorme quantidade de partes pré-fabricadas que podiam integrar-se nos edifícios, dos sistemas de aquecimento, aquecedores, condutos, chaminés aos telhados e decorações. Barberot, E., "Tratado de Edificación", Gustavo Gili editor, Barcelona, 1921

² Benévolo, Leonardo, "Introducción a la Arquitectura", Ediciones Tekne, Buenos Aires, 1967. p.114

³ Hayden, Steve, "Tastes great, less filling", Wired, 06/2003, New York, p.162, diz Hayden, criador do famoso comercial de Apple 1984 e vice-presidente de Ogilvy & Mather Worldwide: "...Nada acontece até que alguém venda algo ... Qualquer idéia, não importa quão evidentemente brilhante ou idiota, tem que ser vendida ... cada espaço se converteu em espaço de publicidade. Tudo, dos estádios esportivos até os passeios naturais e os jogadores de kazoo estão patrocinados, caracterizados como marcas e intercâmbios ... O abarrotamento dos anúncios aumentou cada ano por duas décadas, porém ultimamente se está tornando insuportável..."

- ⁴ Ritzer, George, *"El encanto de un mundo desencantado"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press) p.192: " ... em primeiro lugar ... a transição do papel preponderante da produção ao consumo ... em suma, pois são dados suficientes elementos de novidade para traçar uma linha divisória entre os meios de consumo que existiam antes do final da segunda guerra mundial e os que surgiram depois..."
- ⁵ Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *"Aprendiendo de la Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona, p.29
- ⁶ Venturi, op.cit. p.40
- ⁷ Mahfuz, Edson da Cunha, *"Entre o cenário e o silêncio. Repostas ao caos do mundo contemporâneo"*, [Http://www.vitruvius.com.ar/arquitextos/arq000/bases/texto109.asp](http://www.vitruvius.com.ar/arquitextos/arq000/bases/texto109.asp), 26/11/2001
- ⁸ A figura do espectador, com o espetáculo como meio dominante da cidade contemporânea foi apresentada por Guy Debord em Debord, Guy, *"La sociedad del Espectáculo"*, La marca, Buenos Aires, 1995 (Paris, 1967)
- ⁹ Seus autores são os arquitetos Bodas-Miani-Angers, ver Diez, Fernando, *"Aprendiendo de la Vegas, la estrategia de la Ilusión"*, Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999
- ¹⁰ *"As principais redes... Cinemark, Village, Hoyts e Showcase; que representam os grupos multinacionais Cinemark, Village Cinema Hoyts, General Cinema South America, National Amusements."*, em Tella, Guillermo; de la Fuente, Fabián; Dietrich, Patricia; Blanco, Mónica; *"Del suburbio a la post-periferia"*, Faculdade de Arquitetura, Desenho e Urbanismo, Universidade de Buenos Aires, 2001
- ¹¹ Diez, Fernando, *"Aprendiendo de Las Vegas, la estrategia de la ilusión"* Summa+38, Buenos Aires, Agosto 1999, p134: Village Cinemas Avellaneda. Situação: km 5 rodovia a La Plata, Avellaneda / Superfície total: 16.000m²/Ano: 1998. Village Cinemas Pilar. Localização: km. 49,5 rodovia Panamericana, Pilar/Superfície total: 11.000m²/Ano: 1997. Autores: Bodas-Miani-Anger, arqs. Associados: Alvariñas, Bóscolo, Fleitas e Rodríguez, arqs
- ¹² Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona, pp.74-75
- ¹³ Wolfe, Tom, *"El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron"*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, (1972) pp.100-101
- ¹⁴ Umberto Eco, *"La estrategia de la ilusión"*, Ediciones Lumen, 1986
- ¹⁵ *"A iluminação do cassino consegue uma nova monumentalidade em um espaço baixo. As fontes controladas de luzes artificiais e de cores dentro dos recintos escuros ampliam e unificam o espaço esfumando seus limites"*, Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona, pp.76
- ¹⁶ foi Steven Kent Peterson que, seguindo Rowe, teorizou mais extensamente sobre a parede espessa, o poché e a capacidade do muro para assimilar espaços contíguos divergentes. Ver Peterson, Steven Kent. *"Espacio Positivo y Negativo / Espacio y Antiespacio"* Ideas en Arte y Tecnología 2 (Positive and Negative Space / Space & Antispace. Harvard Journal of Architecture, Harvard Arch. Press.)
- ¹⁷ Rowe, Colin *"Manierismo, Arquitectura Moderna y otros ensayos"*, GG Reprints, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1999, p.53
- ¹⁸ No caso de Mario Roberto Alvarez e Assoc. essa resistência se tornou ativa ao renunciar em continuar o projeto do shopping Alto Palermo, solicitação que originalmente tinha o escritório em sociedade com Giselle Graci e que rejeitou continuar quando o cliente começou a pedir *"cosas en las que no creo"* e a participação de Juan Carlos López *"con el cual no podía tener un idioma común"* diz Alvarez em de Brea, Ana; Dagnino, Tomás; *"Señores arquitectos, diálogos con Mario Roberto Alvarez y Clorindo Testa"*, Ediciones UBROC, Buenos Aires, 1999, pp.110-111
- ¹⁹ Podemos opor a prática de Antonini-Schon-Zemborain à de Bodas-Miani-Anger, estúdios ligados por laços familiares e solicitações semelhantes. Ver Summa+38, Buenos Aires, Agosto 1999, pp. 142: Hoyts Cinemas Abasto, Autores: Antonini-Schon-Zemborain e Assoc., Superfície: 8.600 m², 1998; p146: Village Cinemas Recoleta. Autores: Bodas-Miani-Anger, arquitetos, associados: Alvariñas, Bóscolo, Fleitas e Rodríguez / Localização: esquina de Junín e V.López / Superfície total: 38.400m², 1999
- ²⁰ Luis Bruno, entrevista com o autor, Buenos Aires, Julho 2003
- ²¹ *"Luces y reflejos"* Summa+38, Buenos Aires, Agosto 1999, p146: Village Cinemas Recoleta. Autores: Bodas-Miani-Anger, arquitectos, associados: Alvariñas, Bóscolo, Fleitas e Rodríguez / Localização: esquina de Junín e V.López / Superfície total: 38.400m²
- ²² entrevista do autor com Rodolfo Miani, Agosto 2003
- ²³ Debord, Guy, *"La sociedad del Espectáculo"*, La marca, Buenos Aires, 1995 (Paris, 1967)
- ²⁴ Eco, Umberto; *"Apocalípticos e integrados"*, Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) pp.86/87
- ²⁵ Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona

- ²⁶ "Nos Estados Unidos ... Venturi e Scott-Brown ... fizeram parte do pop art (especialmente as artes plásticas) subvertendo os limites da arquitetura, apagando a distinção entre alta (arquitetura) e baixa (diáspora suburbana); que propõe uma igualdade e intercambiabilidade das formas arquitetônicas e não-arquitetônicas", resume Gandelsonas, Mario. "X Urbanism" Princeton Architectural Press, New York, 1999 p.65
- ²⁷ campo de interesse que investiguei em trabalhos anteriores, ver Diez, Fernando E., "Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas", Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996
- ²⁸ Sennett, Richard, "El nuevo capitalismo, el nuevo aislamiento" Quaderns 238, Barcelona, 2003, pp. 60-61
- ²⁹ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, "Ouvre complète de 1910-1929", W.Boesiger et O. Stonorov, Les Editions D'Architecture Erlenbach, Zurich, 1946, pp. 54, 31 e 45
- ³⁰ Fernández, Roberto, "Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90", Summa+60, Junio-Julio 2003: segundo Roberto Fernández, o livro fundador da crítica ao branding (como a outras questões emergentes da condição global) é o da canadense Naomi Klein, "No Logo. El poder de las marcas", Editorial Paidós, Barcelona, 2001.
- ³¹ Chaves, Norberto, "La arquitectura, cuerpo de la corporación", Summa+4, Dezembro 1993 - Janeiro 1994, Buenos Aires, p.26
- ³² Guidali, Alfredo, "Red de estaciones de servicio YPF", Arquis N°5, Universidade de Palermo/Editorial CP67, Buenos Aires, 1995, p.49-51
- ³³ Zátanyi, Marta. "El espejo de la empresa", Summa+11, Feb-Mzo. 1995, Buenos Aires, p.64
- ³⁴ Zátanyi, Marta, op.cit., p.65
- ³⁵ pode ser visto: Spinadel, Laura Patricia, "Vilar e Buenos Aires", Domus 689, Diciembre 1987, Itinerario 30. También: Liernur, Jorge Francisco, "Arquitectura en la Argentina del Siglo XX, La construcción de la modernidad", Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, pp.219-222
- ³⁶ Fernández, Roberto, "La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina. 1955-1995", Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño Industrial, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 1996, p.187
- ³⁷ Diez, Fernando, "Más allá del lugar", Summa+20, Agosto-Setembro 1996, Buenos Aires, p.78: Sistema de filiais Banco Itaú. Autores: Ricardo Benadon, Carlos Berdichevsky, Ruben Cherny, arqs., Gustavo Robinson arq. associado. Comunicação visual e desenho do portal, elementos de merchandising e sistema de mobiliário: Itaú Plan São Paulo, Brasil. Assessor de equipamento: José María Bayala, arq. Ano: 1995-1996
- ³⁸ Fernández, Roberto, "Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90", Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, p.110
- ³⁹ Diez, Fernando, "Sobre retail, marcas y franquicias: Una conversación con Luis Bruno", Summa+62, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 2003, p.78
- ⁴⁰ Diez, Fernando, "Sobre retail, marcas y franquicias: Una conversación con Luis Bruno", op. cit.: Interbaires / Duty Free Shop / Shop Gallery: projeto do protótipo, organização de manuais, gerenciamento do plano de expansão que incluía o projeto e a direção das obras de implementação, superfície: 4000m2. ano:1999-2001. Pan y Antojos/Fargo: projeto do protótipo, organização de manuais, gerenciamento do plano de expansão que incluía o projeto e a direção das obras de implementação, quantidade: 95 lojas, ano: 2000/2001. Havana: desenho de marca, comunicação gráfica e ambiental, desenho do packaging, projeto do protótipo, organização de manuais, gerenciamento do plano de expansão que incluía o projeto e a direção das obras de implementação, quantidade: 50 lojas, ano: 1999/2001. ABBS/Point Design www.pointdesigninc.com Staff: Laura Aisiks arq., Fausto Amadeo, arq., Dolores Arenaza DG., Cecilia Belluci, arq., Fabiana Berman arq., Sol Botindari, DG., Luis Bruno arq., María Bruno arq., Andrés Fattor, arq., José Fiori, arq., Andrés Garay G., Patricio Gahan DI., Diego Garay arq., Marcelo Lopez Feybli, arq., Leo Lotopolski, arq., Walter Mantegazza, DG., Zulema Osorio, arq., Diana Petit, arq., Hernán Rilo, arq., Martín Saez, arq., Luciano Schiaffino DG., Daniel Solessio, arq., Brígida Squassi, arq., Juan Squassi, DI., Verónica Zubcov, arq., Mariana Zylberman, arq., Yanina Zylberman, arq.
- ⁴¹ Banco Francés del Río de la Plata, anteprojeto: Walker Group / CNI New York; projeto y dirección: Luis Bruno Arquitectos "Banco sin solemnidades", Summa+17, Fevereiro-Março 1996, p.100
- ⁴² Parte destes textos e a entrevista foram originalmente publicados em Summa+62, op.cit.
- ⁴³ Para escapar desta fatalidade Cesar Pelli, precisou negociar com o Município para conseguir uma culminação da torre BankBoston diferente do prisma regular: seu argumento deixou em evidência a necessidade de dar um caráter distintivo ao edifício e a impossibilidade de fazê-lo dentro do espartilho da normativa, Summa+47, Fevereiro-Março 2001, p.50: "...Catalinas Norte é um distrito especial com suas próprias normas de planejamento, criadas nos anos 60 e refletem a preferência estética de seu tempo. Como resultado da aplicação dessas normas foram construídos edifícios prismáticos simples. O edifício da sede BankBoston responde às normas de planejamento, porém as interpreta com um espírito contemporâneo. A torre começa como um volume muito simples que se transforma em um elemento escultórico a medida que se aproxima ao céu... Desta forma o edifício deixa de ser um prisma simples para transformar-se em um elemento identificável..." (da memória de Cesar Pelli & Associates) A frase "interpretação contemporânea" significa que

o projeto de Pelli expõe novamente a exigência prismática em termos volumétricos, contudo respeita a máxima área construível.

⁴⁴ Esse é o caso das "Torres Catalinas Plaza" e "Alem Plaza", monovolumes prismáticos de vidro tonalizado

⁴⁵ Fernández, Roberto, "Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90", Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, p.118

⁴⁶ Fernández, Roberto, "Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90", op.cit. p.118 e 122

⁴⁷ Diez, Fernando, "Edificios en enclave: la identidad en la piel (a propósito del muro cortina)", Summa+23, Feb-Mço. 1997, pp.52-57

⁴⁸ Diez, Fernando, "Edificios en enclave: la identidad en la piel (a propósito del muro cortina)", Summa+23, Feb-Mço. 1997, pp.52-57

⁴⁹ "No começo os edifícios abstratos sem decoração, entre os que os de Mies talvez constituam um expoente arquetípico, diferenciavam-se claramente na paisagem da arquitetura anterior. Nesse momento, e sobre esse contexto, pareciam ter muito caráter, uma identidade inconfundível. Porém a medida que esta situação avançou, e os edifícios abstratos começaram a ser maioria, sua identidade começou a diluir-se, as caixas regulares de vidro e concreto começaram a ser exasperadamente iguais. A crescente perda de caráter foi empurrando a composição volumétrica dos edifícios a figuras mais complexas, pois já não bastava o simples prisma retangular. Primeiro os prismas isentos e regulares se retraíram da rua, depois viraram, porém chegando um ponto tiveram que adotar formas cada vez mais novas e complexas para sobressair num contexto mais variado e menos ordenado. Até que o modernismo tardio dos anos 60 e 70 experimentou decididamente as mais intrincadas composições volumétricas que incluíam cilindros, superfícies de revolução, e as adições mais complexas", Summa+21, Buenos Aires. Outubro-Novembro 1996, p.92; também em português: "Abstração e urbanismo: sobre a relação entre urbanismo e decoração" em "Art Déco na América Latina", Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997, pp.108-113

⁵⁰ "Edificios Costeiros": Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry, arqs. / Baudizzone, Lestard, Varas, arqs. / Urgell, Penedo, Urgell, arqs. Cliente: I.R.S.A. Direção da obra: Gerência técnica de I.R.S.A., Co-direção da obra: Urgell, Penedo, Urgell, arqs. Localização: Dique 2, quarteirão 1, Puerto Madero, Buenos Aires. Superfície coberta: 20.052m², Ano: 1999. ver: Diez, Fernando, "Formación en el Puerto", Summa+42, Buenos Aires, Abril-Maio 2000, pp.78-87

⁵¹ ver: Venturi, Robert. "Iconography and electronics upon a generic architecture", The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996

⁵² Carlos Ott & Asociados, Edificio Zurich, Direção: Parysow - arquitetos, Coordenador: Pablo Schäer, arq. Empresa Construtora: Hochtief Construcciones, Situação: esquina de Cerrito e Marcelo T. de Alvear, Buenos Aires, Superfície coberta: 9.763 m², Ano: 2000. Ver: "Esquina emblemática", Summa+49, Buenos Aires, Junho-Julho 2001

⁵³ O Hotel Intercontinental foi projetado pelo Escritório Urgell-Fazio-Penedo-Urgell em sociedade com Giselle Graci, ver Glusberg, Jorge, "Ética y Estética del entorno urbano: arquitectura argentina contemporánea", Casa de América em Madrid, Maio-Junho 1995

⁵⁴ "Arq. Mario Roberto Alvarez y Asociados, Obras 1937-1993", Papers Mónica Aguerro, Buenos Aires, 1993, p.300-301

⁵⁵ "Veinte obras de la última década en el Museo Nacional de Bellas Artes", Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Novembro 1998, p.18

⁵⁶ "Arq. Mario Roberto Alvarez y Asociados, Obras 1937-1993", Papers Mónica Aguerro, Buenos Aires, 1993, p.198-205 / 256-259

⁵⁷ Piñón, Helio, "Mario Roberto Alvarez", Ediciones UPC, Barcelona, 2002, pp. 230-241: Borsa de Comércio de Rosario (1990-2000)

⁵⁸ Segundo Mario Roberto Alvarez, tirou esta solução do manual de bombeiros de Berlim, entrevista com o autor, Dezembro 2003

⁵⁹ de Brea, Ana; Dagnino, Tomás; "Señores arquitectos, diálogos con Mario Roberto Alvarez y Clorindo Testa", Ediciones UBROC, Buenos Aires, 1999, p.155

⁶⁰ "Arq. Mario Roberto Alvarez y Asociados, Obras 1937-1993", Papers Mónica Aguerro, Buenos Aires, 1993 p.255

⁶¹ entrevista com Ricardo Izquierdo, gerente técnico de Mario Roberto Alvarez e Associados, Outubro 2003

⁶² sócio do escritório Mario Roberto Alvarez e Associados, em conversação com o autor; Diez, Fernando, "Edificios en enclave: la identidad en la piel (a propósito del muro cortina)", Summa+23, Feb-Mço. 1997, pp.52-57

⁶³ Fernández, Roberto, "Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90", Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, p.110

⁶⁴ Arbide, D.; Marra, G.; Seiler, S; e Tavormina, S., "Los nuevos espacios de la comida en Buenos Aires", Summa+41, Fevereiro-Março 2000, Buenos Aires, p.158

⁶⁵ Arbide et alter op.cit. p.160

- ⁶⁶ entrevista com Jorge Morini e Sara Gramática, no Sheraton Cordoba, GGMPU Arquitetos, 2000, pode ser vista Summa+60, p.125
- ⁶⁷ entrevista com o autor, Dezembro 2003
- ⁶⁸ Dennis, Michael. *"Architecture and the Post-Modern City"*, Cornell Journal of Architecture 1, 1981
- ⁶⁹ Fernández, Roberto, *"Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90"*, Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, p.110
- ⁷⁰ ver Canedo, Patricia, *"Inspiración en equipo"*, Summa+31, Junho-Julho 1998, Buenos Aires, p.110; ou Diez, Fernando, *"Arquitectura Corporativa"* Summa+31, Junho-Julho 1998, Buenos Aires, p.108
- ⁷¹ Mario Botta, Kenneth Frampton, Norman Foster, Josef Kleihues, Enric Miralles, Terence Riley, Sara Topelson, César Pelli e os locais Jorge Glusberg, Berardo Dujovne, José Ignacio Miguens e o promotor, Eduardo Costantini.
- ⁷² Entrevista do autor com Martín Fourcade, 2001
- ⁷³ ver Diez, Fernando, *"Concurso Museo Costantini"*, Summa+29, Fevereiro-Março 1998, Buenos Aires, pp.82-85
- ⁷⁴ Corona Martínez, Alfonso, *"Equilibrio: entre el arte y la arquitectura"*, Summa+52, Dezembro 2001-Janeiro 2002, Buenos Aires, pp.40-41, puede ser visto también *"Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires"*, Juana Costantini editora, Buenos Aires, 2002
- ⁷⁵ Goldemberg, Eric, *"Entrevista a Peter Eisenman"* Summa+63, Dez 2003-Janeiro2004, pp.62-71
- ⁷⁶ Eurostudios Internacional
- ⁷⁷ Com respeito ao conceito de espaços negativos pode ser visto Peterson, Steven Kent, *"Positive and Negative Space / Space & Antispace"*, Harvard Journal of Architecture, Harvard Arch. Press
- ⁷⁸ Palestra de Eric Goldemberg na Faculdade de Arquitetura, Desenho e Urbanismo, UBA, 1/Set/ 2003
- ⁷⁹ Abalos e Herreros, *"Presentación del Seminario Contenedores Híbridos"*, revista Dominó, p.56 e ainda *"Notas sobre el Seminario Taller Contenedores Híbridos"*, p. 94, tomado de: Fernández, Roberto, *"Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90"*, Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, p.118
- ⁸⁰ Hubbard Jr., Bill, *"A Theory for Practice"*, MIT Press, 1996.p.159, citado em Corona Martínez, Alfonso, *"Entre la Marca y la Ambientación"*, Summa+62, p.50/1
- ⁸¹ Ritzer, George, *"El encanto de un mundo desencantado"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press) p.187
- ⁸² Pfeifer, Juan, *"Arquitectura para el comercio"*, Summa+62, Buenos Aires, 2003
- ⁸³ Entrevista com o autor, Agosto 2003
- ⁸⁴ Corona Martínez, Alfonso, *"Entre la Marca y la Ambientación"*, Summa+62, p.50/1
- ⁸⁵ Fernández-Galiano, Luis, *"Spectacle and its Discontents"*, HDM, Harvard University Graduate School of Design, Fall 2000, p.37
- ⁸⁶ Stewart Brand, *How Buildings Learn*, Viking Penguin, Nova Iorque, 1994 citado em Corona Martínez, Alfonso, *"Entre la Marca y la Ambientación"*, Summa+62, p.50/1
- ⁸⁷ Koolhaas, Rem *"El espacio basura. De la modernización y sus secuelas"* Arquitectura Viva 74, Setembro-Outubro 2000
- ⁸⁸ Caso testemunha o edifício *"El Continente"* na esquina de Av. Libertador e Basavilbaso de Mario Roberto Alvarez (1973) que apenas 15 anos depois necessitou de uma completa renovação de suas fachadas cortina construídas em chapas de aço pintada. Ver *"Arq. Mario Roberto Alvarez y Asociados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerro, Buenos Aires, 1993, p.129 ou a renovação em 1984 por Aurelio Martínez Flores do *curtain-wall* do Edifício Unibanco de São Paulo executado 15 anos antes em peças de aço e mármore por SOM. (palestra de Aurelio Martínez Flores no Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Setembro 2003)
- ⁸⁹ Casals, Gonzalo, *"Piel de vidrio"*, Summa+50, Buenos Aires. Agosto-Set.2001, p.152
- ⁹⁰ O fenômeno de saída das zonas centrais das classes de maior poder aquisitivo para radicar-se nos subúrbios, segue o modelo do processo que sofreu a maioria das cidades norte-americanas na pós-guerra, e estava prematuramente descrito em meus artigos de começos da década de 90, observando algumas de suas características autoestimulantes: *"O êxodo dos centros das cidades é impulsionado pelo incremento dos automóveis, cuja presença congestiva termina por expulsar seus residentes em direção aos subúrbios. A medida que este movimento se acentua, a necessidade de mais e mais lugar de estacionamento para a crescente massa de carros que chega todos os dias, termina por demolir os edifícios residenciais para construir estacionamentos. A desapareição dos edifícios destrói a continuidade das ruas, e com isso é destruída também a possibilidade de controle do território e a de uma rua comercial de sucesso. (...) Quanta mais gente deixa a cidade central pelos subúrbios, mais carros congestionam a cidade, pois estas pessoas continuam trabalhando no centro, e não será possível prover-lhes outro meio de transporte alternativo, na medida em que a grande dispersão dos novos subúrbios os faz estruturalmente dependentes do automóvel. Nunca são suficientes as ruas da cidade para assimilar esta massa de veículos nem para proporcionar-lhes estacionamento. Conseqüentemente o ciclo se realimenta, e quantas mais pessoas fugirem aos subúrbios-dormitório, mais poluído estará o ar da cidade e mais congestionadas suas ruas."* Em Diez, Fernando *"Huyendo hacia el suburbio"*, Summa+10, Dezembro 1994

⁹¹ diz Corona Martínez referindo-se ao fenômeno emergente da "urbanização" de Pilar: *"No novo modelo urbano 'emergente' as coisas são feitas à grande e de repente, apostando a concentrar o público. Concentrar quer dizer que não há um centro, mas necessariamente muitos núcleos 'espalhados'. Espalhados não: alinhados na Veia Máxima, a Rodovia."*, Corona Martínez, Alfonso, *"Queda en Pilar"*, Summa+45, Outubro-Novembro 2000, Buenos Aires, p.136

⁹² para o caso do enclave gerado pelo edifício de escritórios Panamericana Plaza escrevia que: *"... os investidores que pensam nestes termos podem, não buscar uma localização que seja de escritórios, mas sim criá-la. Este tipo de edifício não está caracterizado somente por seu tamanho, mas também por seu valor significativo, por sua capacidade para gerar uma imagem e um valor plástico e simbólico, que como um farol, anuncie a nova localização"* Diez, Fernando, *"Edificios en enclave: la identidad en la piel (a propósito del muro cortina)"*, Summa+23, Fev-Mço. 1997, p.42

⁹³ pode ser visto: Diez, Fernando, *"Crisis disciplinar: los cuatro urbanismos"*, Jornal Conselho Profissional de Arquitetura e Urbanismo, Buenos Aires, Junho 2003 p.2

⁹⁴ assumindo um paralelismo com o fenômeno no hemisfério norte diz Ritzer: *"Pode ser que o desenho dos centros comerciais difira (ou não) de uma cidade a outra, contudo inevitavelmente existe uma grande semelhança nos pontos de venda de uma determinada rede na mesma cidade, assim como nos bens e serviços que são oferecidos. O resultado é uma crescente homogeneização dos meios de consumo, especialmente em Norte-américa, e dos produtos que podem ser adquiridos neles. Isso não significa que não exista uma grande profusão de mercadorias ... mas basicamente a mesma profusão se acha disponível, cada vez mais, em todas partes. Assim o consumo norte-americano se caracteriza, ao mesmo tempo, pela diversidade e a homogeneidade, ou pela 'diversidade homogênea'"* em Ritzer, George, *"El encanto de un mundo desencantado"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press), p.195

⁹⁵ *"Nuevos ayres"*, Edward Stone, Mario Roberto Alvarez e Assoc., Fernández Wood (urbanização), Lacroze-Miguens-Prati (Club House), Summa+45, Outubro-Novembro 2000, pp.140-145; Güiraldes, Pablo, *"Fronteras urbanas"*, Summa+21, Outubro-Novembro 1996, pp.74-79

⁹⁶ executado no bairro residencial de Palermo em 1987 com uma superfície de 100.000m²; Glusberg, Jorge, *"Ética y Estética del entorno urbano: arquitectura argentina contemporánea"*, Casa de América em Madrid, Maio-Junho 1995, edição sem fôlios

⁹⁷ Solsona, Justo, *"Conversación sobre torres"*, Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994, p.12

⁹⁸ Garay, Alfredo, *"Repensando las torres, una aproximación desde el urbanismo"*, Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994 p.86

⁹⁹ Garay, Alfredo, *"Repensando las torres, una aproximación desde el urbanismo"*, Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994 p.83

¹⁰⁰ Garay, Alfredo, *"Repensando las torres, una aproximación desde el urbanismo"*, Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994 p.86: *"... las posibilidades del mercado llevó a complementar la residencia con nuevos equipamientos y servicios (piscinas, canchas, gimnasio, sauna, sala de fiestas). La idea de un Country vertical presente en el folleto de Alto Palermo parecía compensar la ausencia de un jardín ..."*

¹⁰¹ Silberfaden, Daniel H., *"Excepción/Excepcional"*, Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994, p.3

¹⁰² O.M.A., Rem Koolhaas e Bruce Mau, *"S,M,L,XL"*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995

¹⁰³ *"Os edifícios em torre receberam outro tratamento. Conglobação de parcelas, perímetro livre e pouca utilização de FOS (fator de ocupação do solo) abriam um sistema de prêmios que em alguns casos levava à duplicação do FOT (fator de ocupação total). A consequência foi óbvia: restrição do número de empreendimentos de pequena envergadura..."* diz Alfredo Garay, op.cit. p.83

¹⁰⁴ Diez, Fernando, *"Cumbres Iluminadas"*, Summa+48, Abril-Mayo 2001, p.50-61

¹⁰⁵ *"Arq. Mario Roberto Alvarez y Asociados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993, pp.110/111

¹⁰⁶ Aisenson, Roberto, *"El poder de diseñar y definir"*, Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994, p.27: *"Em ... 1973 com a venda de uma fracção de pouco mais de uma hetare, onde havia funcionado ... uma cervejaria, apresentou-se pela primeira vez em nossa cidade a necessidade de construir um conjunto de edifícios em altura utilizando uma baixa ocupação do solo. Nosso estudo desenvolveu uma proposta de dois edifícios de igual altura e tipologia..."*

¹⁰⁷ Cabarrou, Ana María. *"Rascacielos diferentes"*, Summa+37, Buenos Aires, Junio-Julio 1999, p.66

¹⁰⁸ Diez, Fernando, *"Cumbres iluminadas"*, Summa+ 48, Abril-Maio 2001, Buenos Aires, pp.50-61

¹⁰⁹ Equiparável à descrição que faz Trevor Boddy do que chama a *"cidade análoga"* rastejando uma segregação do espaço público em um âmbito socialmente limitado, desde os corredores vasarianos, o Palais Royale e as galerias parisienses, até as circulações pedestres especializadas da Ville Radieuse, as passarelas elevadas de Minneapolis, o *"plus fifteen"* de Calgary e a cidade subterrânea em Montréal; em: Boddy, Trevor, *"Underground and Overhead: building the*

- analogous city*", em Sorkin, Michael, Editor *"Variations on a theme park"*, Hill and Wang, New York, 1994 (1992) pp.123-153
- 110 Converti, Roberto, em *"Urgell-Fazio-Penedo-Urgell, arquitectos"*; IPU: Aslan, Joselevich, Novoa, Saiegh, Santaló, Buenos Aires, 1995, p.38
- 111 Ver : Fernández, Roberto, *"Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90"*, Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, p.106. Pode ser visto S. Zizek, *"Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional"*, ensaio incluído em F. Jameson - S. Zizek, *"Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998.
- 112 Converti, Roberto, op.cit., p.33
- 113 Converti, Roberto, op.cit., pp.34-35
- 114 Uma prática definida pelo tipo de clientela, mas fundamentalmente pela preeminência do trabalho em equipe e da personalidade da organização sobre a dos indivíduos, pode ser visto Diez, Fernando. *"Arquitectura corporativa"* e *"La arquitectura también es un negocio"*, Summa+31, Junho-Julho 1998
- 115 Diez, Fernando, *"Argentina Report"*, World Architecture 66, London, May 1998, pp.33-43
- 116 Pasinato, Marco, *"Proyecto Puerto Madero Sur, la nostalgia del futuro"*, Arquis 1, Universidade de Palermo / Editorial CP67, 1994, p.39
- 117 Diez, Fernando, *"Edificios en enclave: la identidad en la piel (a propósito del muro cortina)"*, Summa+23, Fev-Mço. 1997, pp.52-57
- 118 Corona Martínez, Alfonso, *"Torres Pensantes"*, Summa+16, Dezembro 1995-Janeiro 1996, Buenos Aires, pp.34-38
- 119 Hampton e Rivoira, *"La primera torre"*, Summa+32, Agosto -Setembro 1998, pp.54-62
- 120 conversação com o autor, 1995
- 121 Peralta Ramos SEPRA / Beccar Varela SEPRA / Beccar Varela-Robirosa- Pasinato, ver: Corona Martínez, Alfonso, *"Torres Pensantes"*, op.cit.
- 122 *"Metamorfosis"*, Summa+59, Abril-Maio 2003, p.82
- 123 Diez, Fernando, *"Formación en el puerto"*, Summa+42, Abril-Maio 2000, Buenos Aires, pp.78-87
- 124 Rivoira, Emilio, *"Puerto Madero, antes que nada, gestión urbana"*, Arquis 1, Universidade de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, 1994, p.74
- 125 75 ha. entre a cidade e o Porto, recuperando terrenos ferroviários, por Baudizzone-Lestard-Varas, associados com Becker-Ferrari e Machado-Silvetti, *"Un ambicioso proyecto para Retiro"* Arquis 13, Universidade de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, 1997, pp.22-23
- 126 *"Viviendas para revitalizar el Sur"* Arquis 13, Universidade de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, 1997, pp.32-33
- 127 Doval, Pablo, *"De la ciudad neutral al shopping center, breve análisis del devenir del espacio público"*, Arquis 6, Universidade de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, 1995, pp.38-39
- 128 Glusberg, Jorge, *"Ética y Estética del entorno urbano: arquitectura argentina contemporánea"*, Casa de América em Madrid, Maio-Junho 1995, s/foiar
- 129 Arquis 4, Universidad de Palermo / CP67, Buenos Aires, 1994, p.46/51
- 130 Fernández, Roberto, *"Realidad y virtualidad"*, Summa+17, Fevereiro-Março 1996, Buenos Aires, pp.38-53
- 131 Gramática-Guerrero-Morini-Pisani-Urtubey, Duarte Quirós 1400, Cidade de Córdoba, 1990, superfície coberta: 26.000 m² (primeira etapa) 26.300m² (segunda etapa). Revista SCA174, Buenos Aires, 1995, p.42
- 132 Corona Martínez, Alfonso. *"La ciudad sin espacio"*, summa+12, 1995, p.51
- 133 *"Abundam os imaginary tales, ou seja relatos que concernem a acontecimentos já narrados... Com este bombardeio massificado de acontecimentos não ligados por um fio lógico, e não dominados mutuamente por nenhuma necessidade; o leitor, naturalmente, sem dar-se conta disso, esquece a noção de uma ordem temporal"* Diz Eco referindo-se à estrutura narrativa do comic, Superman neste caso. Eco, Umberto, *"Apocalípticos e integrados"*, editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) p.238
- 134 Güiraldes, Pablo, *"Estaciones en la costa"*, summa+14, Agosto-Setembro 1995, Buenos Aires, p.50
- 135 Pfeifer, Juan, *"Arquitectura para el comercio"*, Summa+62, Buenos Aires, 2003, pp.65-69
- 136 Esta estratégia deriva das galerias comerciais dos anos 60 em Buenos Aires e de uma técnica difundida em todo o mundo que força quem está passeando a defrontar-se com as vitrinas, mas ao mesmo tempo cria uma sensação de clausura. Joel Garreau enuncia entre as "leis" do desenvolvimentista uma que assinala que em um *mall* o comprador nunca deveria ver que a próxima loja-âncora é mais longe do que a distância que está disposto a caminhar (180 metros), de modo que *"deve-se sempre quebrar sua linha de visão"*; em Garreau, Joel. *"Edge City"*, Doubleday, 1991, p.464
- 137 Diez, Fernando, *"Una conversación con Rodolfo Miani"*, Summa+62, Outubro/Novembro 2003, p.70
- 138 *"Unicenter ... situado em uma esquelética área junto a uma das principais vias de acesso à cidade, constituiu um gesto de total indiferença, em direção a ela o centro se apresenta como uma enorme caixa decorada com fitas de bolo de*

- aniversário", Liernur, Jorge Francisco, *"Arquitectura en la Argentina del Siglo XX, La construcción de la modernidad"*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, p.382
- 139 Corona Martínez, Alfonso, *"Entre la Marca y la Ambientación"*, Summa+62, Outubro/Novembro 2003, p.50
- 140 Possivelmente a referência mais influente a ela seja a de Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona
- 141 Koolhaas, Rem *"El espacio basura. De la modernización y sus secuelas"*, op.cit.
- 142 Benjamin, Walter, *"On some motifs in Baudelaire"*, em Leach, Neil; *"Rethinking architecture, a reader in cultural theory"*, Routledge, London, 1997, pp.25-33
- 143 *"Scenes from a Mall"* (1991), WGA, Dirigida por Paul Mazursky, Roteiro: Paul Mazursky e Roger L. Simon; Intérpretes: Woody Allen, Bette Midler, Bil Irwin, Daren Firestone, Rebeca Nickels e Paul Mazursky. Um casal de idade já adulta que acaba de mandar seus filhos para um acampamento, celebra seu décimo-sexto aniversário de casamento. Porém de repente se vê envolvido em uma crise por causa das infidelidades mutuas do casal. A história se desenvolve em um centro comercial onde o casal ia comprar seus respectivos presentes de aniversário.
- 144 Doval, Pablo, *"El retorno de las galerías"*, Summa+18, Abril-Maio 1996, pp.72-77
- 145 250.000 consumidores segundo as leis dos desenvolvedores norte-americanos, Garreau, Joel. *"Edge City"*, Doubleday, 1991, p.465
- 146 González Méndez, María Cecilia, *"Pilar y las dos miradas"*, Summa+45, Outubro-Novembro 2000, Buenos Aires, pp.126/7
- 147 Doval, Pablo, *"De la ciudad neutral al shopping center, breve análisis del devenir del espacio público"*, Arquis 6, Universidade de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, 1995, p.39
- 148 "en el mapa ajedrezado de Pilar ... en los barrios populares... la infraestructura urbana no llega a cubrir el 10% del territorio urbanizado, y las carencias sanitarias son alarmantes", nota Pablo Güiraldes, Güiraldes Pablo, *"Pilar, o la crisis del urbanismo de frontera"*, Summa+45, Outubro-Novembro 2000, Buenos Aires, p.129
- 149 estes conceitos pertencem originalmente a: Diez, Fernando *"Huyendo hacia el suburbio"*, Summa+10, Dezembro 1994
- 150 Borthagaray, Juan Manuel, *"Sobre la periferia"*, Revista SCA N°194, Sociedade Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1999, p. 78: "Se produce así una nueva periferia, esta vez no en anillos, sino lineal, análoga a la forma que que asume la ciudad..."
- 151 Liernur, Jorge Francisco, *"Arquitectura en la Argentina del Siglo XX, La construcción de la modernidad"*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, pp.368/9
- 152 Uma enumeração dos tipos e sua localização aproximada na periferia podem ser vistos em Tella, Guillermo; de la Fuente, Fabián e outros, *"Del suburbio a la post-periferia"*, Instituto Superior de Urbanismo, FADU, Universidade de Buenos Aires, 2001
- 153 Doval, Pablo, *"Campus Corporativo"*, summa+25, Junho-Julho 1997, Buenos Aires, pp.46-59: *"Com uma série de realizações na última década, o escritório Aslan e Ezcurra liderou em nosso meio o deslocamento de grandes empresas a localizações suburbanas. Hoechst e Bayer, dois gigantes alemães multinacionais da indústria química, deixam o centro para transferir-se a Vicente López, à beira do renovado Acceso Norte. Gillette troca seu edifício de produção ... em Núñez, por novos escritórios também em Vicente López e sua planta de produção em Garín. Scania se fixa em General Pacheco, deixando seu edifício no centro ... Finalmente Volkswagen ... constrói seus escritórios junto a sua planta fabril, também em Pacheco."*
- 154 Cabarrou, Nanette, *"Cementerios Parque: un espacio para la ilusión"*, Revista SCA N° 194, Sociedade Central de Arquitectos, Buenos Aires, Setembro 1999, pp.66-73
- 155 *"Emprendimiento Las Palmas de Pilar, para el nuevo milenio"*, revista "Desde los Countries y barrios cerrados" N°32, jornal La Nación, Buenos Aires, 2 de janeiro de 1999, p.56
- 156 aqui a palavra *strip* identifica as funções de percepção distante, uso e acesso de carros descritas por Venturi, Scott-Brown e Izenour em Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, 1978, G.Gili, Barcelona
- 157 Güiraldes, Pablo, *"El proyecto como servicio"*. Summa+25, Buenos Aires, Junho-Julho 1997, p.108
- 158 *"Nuevos ayres"*, Edward Stone, Mario Roberto Alvarez y Asoc., Fernández Wood (urbanização), Lacroze-Miguens-Prati (Club House), Summa+45, Outubro-Novembro 2000, pp.140-145
- 159 Gandelsonas, Mario. *"X Urbanism"* Princeton Architectural Press, New York, 1999, p.33
- 160 Sebrelí, Juan José, *"Crisis de las ciudades"*, Notas desde el sur N° 5, Faculdade de Arquitetura Urbanismo e Desenho, Universidade Nacional de Córdoba, 1998, pp.50-51
- 161 Gandelsonas, Mario. *"X Urbanism"* Princeton Architectural Press, New York, 1999, p.32
- 162 O mecanismo deste subsídio pode ser direto e explícito, ou involuntário e implícito, como sucedeu com as rodovias de acesso a Buenos Aires, financiadas pelo Estado Nacional para vincular a cidade com as outras cidades do país, porém

- o efeito foi uma acelerada urbanização de baixa densidade facilitada pela nova acessibilidade e a permissividade das normas e políticas cadastrais. Pode ser visto: Diez, Fernando *"Huyendo hacia el suburbio"*, Summa+10, Dezembro 1994
- 163 Diez, Fernando *"Huyendo hacia el suburbio"*, Summa+10, Dezembro 1994
- 164 Brunati, M. *"Un nuovo modello tipologico: lo shopping center"*, Casabella 311, Novembro-Dezembro 1966
- 165 A referência à demarcação como condição de desenvolvimento para novas áreas residenciais já se encontrava descrita por Jacobs, Jane. *"The death and life of great American Cities"* Vintage Books, Random House, New York 1992 (Random House, 1961)
- 166 Mignaqüi, Iliana, *"De falansterios, garden-cities y ciudades privadas"* Revista SCA Nº194, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1999, p.41
- 167 Cabe lembrar o célebre ensaio de Christopher Alexander, *"La ciudad no es un árbol"*. Em: Alexander, Christopher, *"La estructura del medio ambiente"*, Tusquets Editor, Barcelona, 1971(1965)
- 168 Podem ser vistos os planos dos condomínios fechados em: Mignaqüi, Iliana, *"De falansterios, garden-cities y ciudades privadas"* Revista SCA Nº194, Sociedade Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1999, p.42/43
- 169 Los Lagartos (1979), Náutico Escobar (1972), La Martona (1975), Mapuche (1979), Mayling (1980), Newman (1980)
- 170 Verdecchia, Carlos Alberto, *"Residencias, los clubes de campo"*, Arquis 5, Universidade de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, Maio 1995, pp.26-28
- 171 "La Nación", 20 de Dezembro de 2003
- 172 www.nordelta.com
- 173 Fernández, Roberto, *"Hacer la calle, experiencia y construcción del espacio político"*, Revista SCA Nº 202, Setembro 2001, Buenos Aires, p.72: *"A modernidade racionalista, em seu conceito de siedlung, conjuntos periurbanos de interesse social... ao prescindir diretamente dos tecidos tradicionais e propôr outra maneira de separar os espaços privados e públicos, outro filão da atitude anti-rua típica de uma modernidade ambiciosa mas utópica... seu não-lugar, a rigor supõe a negação da rua. Dai surge toda uma gama de exercícios modernos-tardios ... chegando a nossas realidades anti-ruas de Lugano I e II, e o atual Fuerte Apache."*
- 174 Fernández, Roberto, *"Hacer la calle, experiencia y construcción del espacio político"*, Revista SCA Nº 202, Setembro 2001, Buenos Aires, p.73
- 175 Gandelsonas, Mario. *"X Urbanism"* Princeton Architectural Press, New York, 1999, p.23
- 176 A maioria conhecidos como FONAVI, sigla do Fondo Nacional de la Vivienda que os financiava com empréstimos moderados. O FONAVI foi constituído em 1972 pela lei 19.929, primeiro arrecadando fundos como uma taxa ao salário, e depois como uma taxa aos combustíveis. Os recursos oscilaram durante muito tempo entre 600 e 1000 milhões de dólares anuais. O insatisfatório balanço de sua performance não é devido só aos péssimos resultados urbanos e sociais dos conjuntos, mas também a uma deficiente gestão burocrática centralizada, *"distorções nos padrões e no custo das moradias que não se ajustavam à finalidade social para a qual foi criado o recurso"*, *"conjuntos habitacionais exageradamente grandes que provocaram desintegração social"*, deficiente sistema de adjudicação, e baixos índices de recuperação com a conseguinte liquidação de ativos (43,7 % como média em todo o país, porém em alguns casos, como na Província. de Corrientes, foi apenas de 14,5 %). *"O rendimento do Sistema foi baixo com respeito aos recursos manejados ... a quantidade de habitações construídas desde sua origem é baixa com relação ao efetivamente investido. Foram em torno a 826.000 moradias em 25 anos"*. Câmara Argentina da Construção; Rodolfo Melconian, Carlos Santángelo; *"Cámara Argentina de la Construcción: un instrumento a la salida de la crisis. Plan Posible."*, Buenos Aires, Março 2003
- 177 Güiraldes Pablo, *"Pilar, o la crisis del urbanismo de frontera"*, Summa+45, Outubro-Novembro 2000, Buenos Aires, p.128-134
- 178 Iglesia, Rafael *"El Carmel está que arde"*, Jornal La Capital, Rosario, 06/03/03: *"Podemos supor também que a favela é um bairro privado, sobretudo, privado do essencial para o desenvolvimento de um indivíduo e ambas as estruturas são surpreendentemente semelhantes. Embora virtuais, estes assentamentos têm limites mais firmes do que os condomínios e ambos apresentam uma definida homogeneidade social e econômica. Um ponto em comum entre o country e a favela é que em ambos há muitos desempregados (embora o tempo sem emprego seja para alguns fome e para outros dulce fare niente). Outro, é que em ambos os casos seus moradores luzem bronzeados: os sem-teto e os amantes de Febo se confundem."*
- 179 Sorkin, Michael, Editor *"Variations on a theme park"*, Hill and Wang, Nova Iorque, 1992 reúne uma série de ensaios que completam uma introdução ao tema
- 180 Garreau, Joel. *"Edge City"*, Doubleday, 1991, pp.187/8: *"Arrowhead é uma subdivisão de quase dois mil lares dirigida por uma associação de proprietários. Esse governo, nas sombras, avança muito mais nas vidas de seus mais de três mil habitantes, muito mais do que jamais lhe foi permitido a qualquer governo ordinário nos Estados Unidos da América."*
- 181 Rifkin, Jeremy, *"La era del acceso, la revolución de la nueva economía"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 160/1

- 182 "Falling Down", Joel Schumacher, 1993
- 183 "The Bonfire of vanities", Brian de Palma, 1990
- 184 Silvetti, Jorge. "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura", originalmente "The Muses are not Amused. Pandemonium in the House of Architecture". A origem do texto foi a "Gropius Lecture" na Escola de Desenho de Harvard em abril de 2002
- 185 Boyer, M. Christine, "Cities for Sale: Mechandising History at South Street Seaport", em Sorkin, Michael, Editor "Variations on a theme park", Hill and Wang, New York, 1994 (1992) p.199; Montaner, Josep Maria. "La ciudad, ¿museo o parque temático?" Suplemento Culturas de La Vanguardia, La Vanguardia Ediciones S.L. e Iniciativas Digital Media S.L. Catalunya 19/11/2003
- 186 Rizzo, Marcelo. "Deportes, mitología y movimiento continuo", World Sports Café, Summa+26, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1997, pp.67-71
- 187 Spinetto, Horacio; Peña, José María; Sánchez Sorondo, Gabriel. "Cafés de Buenos Aires", Comissão de Proteção e Promoção de Cafés, Bares, Bilhares e Confeitarias notáveis da Cidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000
- 188 Zicovich Wilson, Sergio. "Corrientes, ¿un espíritu esquizofrénico?", Summa+35, Fevereiro-Março 1999, pp.156/7
- 189 ABBS Point Design, 95 lojas, 2000-2001, em Diez, Fernando, "Sobre retail, marcas y franquicias: Una conversación con Luis Bruno", Summa+62, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 2003, p.78
- 190 Aslan e Ezcurra arquitetos, 1994, ver: Grossman, Luis. "La hora de fabricar fábricas", Summa+18, Buenos Aires, Abril-Maio 1996, pp.34-41
- 191 Mercé, Cayetana; "Bares especiales", Summa+41, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2000, pp.148-157: Coffe Store, Florida 833, Buenos Aires, 1999; seus autores são Alejandro & Liliana Aizersztejn, arqs.Maria Garzon Maceda, arq.
- 192 Guillermo Rosenbaum e Jorge Pizarro, arqs.; na esquina de Arenales e Ayacucho, Buenos Aires,1999; ver Mercé, Cayetana, op.cit.
- 193 Mercé, Cayetana; "Ir de Bares", Summa+ 31, Junho-Julho 1998, Buenos Aires pp.99-101
- 194 Rizzo, Marcelo. "Deportes, mitología y movimiento continuo", World Sports Café, Summa+26, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1997, pp.66-71
- 195 www.locosxelfutbol.com
- 196 Mercé, Cayetana, "Avenida de compras", Summa+39, Buenos Aires, Outubro-Novembro 1999, pp.128-129
- 197 O lugar da "Casa Mayorga", antes residência Elortonro-Alvear, que embora em 1936 houvesse sido modernizada em seu andar térreo, conservava sua arquitetura neogótica e salões do primeiro andar; é remodelado para a loja Burger-King por Lacroze, Miguens, Iglesias, Prati em 1994. Ver: Fernández, Roberto, "La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina. 1955-1995", Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Desenho Industrial, Universidade Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 1996, p.177. Também: Priamo, Luis, "Imágenes de Buenos Aires, 1915-1940", Fundación Antorchas, Buenos Aires, 1998, p.76
- 198 Baduel, Graciela e Marino, Silvina. "Locales De Lujo: Vender desde la arquitectura", CLARIN, Buenos Aires, Segunda-feira 27 de outubro de 2003: "Em Etiqueta Negra, a arquitetura visa um target de poder aquisitivo alto... linhas retas e os volumes puros e robustos enfatizam o aspecto tradicional e elegante que persegue esta marca de roupa masculina, lançada este ano pela companhia Argentina de Desenho, de Federico Alvarez Castillo e Juan Cahen D'Anvers. A loja, em Dardo Rocha na altura de 1.300, Martínez (no norte do Gran Buenos Aires), foi concebida por Alvarez Castillo com o assessoramento e direção de obra dos arquitetos Horacio Di Sanzo e Diego Zawerucha."
- 199 Ritzer, George, "El encanto de un mundo desencantado", Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press), pp.190-191
- 200 Rifkin, Jeremy, "La era del acceso, la revolución de la nueva economía", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000
- 201 Rifkin, Jeremy, "La era del acceso, la revolución de la nueva economía", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, p.87-89
- 202 Sorkin, Michael, "See you in Disneyland", em Sorkin, Michael, Editor "Variations on a theme park", Hill and Wang, New York, 1994 (1992), pp.224-225
- 203 Pode ser visto Behar, Roberto M. e Culot, Maurice G.; "Coral Gables, an American City", University of Miami School of Architecture - Institut Français D'Architecture, Norma Editions, Paris, 1997
- 204 Polyzoides, Stegfanos e de Bretteville, Peter. "Eight California Campuses to 1945, an American culture of place-making", The New City 2, University of Miami School of Architecture, Coral Gables, Winter 1993-4, pp.53-95
- 205 Silvetti, Jorge. "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura", Summa+66, Buenos Aires, Junio 2004, originalmente "The Muses are not Amused. Pandemonium in the House of Architecture". A origem do texto foi a "Gropius Lecture" na Escola de Desenho de Harvard em abril de 2002
- 206 Sorkin, Michael, Editor "Variations on a theme park", Hill and Wang, New York, 1994 (1992) p.XV
- 207 arquitetos Lima-Cuenca e Gallo, 1949-1951
- 208 segundo reza a informação de seu site www.republica.laplata.gov.ar
- 209 Sabugo, Mario. "Disney Paris", Summa+42, Buenos Aires, Abril-Maio 2000, p.174

- 210 <http://www.mundomarino.com.ar>
- 211 Bund, Elisabeth. "Arquitectura con horizonte", Summa+ 12, Buenos Aires, Abril-Maio 1995, pp.34-43
- 212 Shakespear, Ronald, "Temaikén. Identidad corporativa y señalización", Contextos Nº12, FADU, Universidade de Buenos Aires, Outono 2003, pp. 148-151 ou ver www.temaiken.com.ar
- 213 Güiraldes, Pablo. "Estaciones en la Costa", Summa+14, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1995, pp.50-65
- 214 Shakespear, Estudio. "El paisaje gráfico", Summa+14, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1995, pp.66-71
- 215 Güiraldes, Pablo. "Un espacio para la ciudad", Summa+60, Buenos Aires, Junho-Julho 2003, pp.126-145
- 216 entrevista com o autor, 28/8/2003
- 217 Güiraldes, Pablo. "Un espacio para la ciudad", op.cit
- 218 <http://www.tierrasanta-bsas.com.ar> , também pode ser visto: Caballido, Ana Laura, "Argentine" Nº16, Mayo 2000, pp.86-89
- 219 Leal, Daniel, op.cit.
- 220 Montaner, Josep Maria. "La ciudad, ¿museo o parque temático?" Suplemento Culturas de La Vanguardia, La Vanguardia Ediciones S.L. e Iniciativas Digital Media S.L. Catalunya 19/11/2003
- 221 Montaner, Josep Maria. "La ciudad, ¿museo o parque temático?" op.cit
- 222 Chianchiano, Pietro. "Which Park?", *International Amusement Park Handbook, Part One: Europe*, European Magazines & Guides SRL, Milão,1994
- 223 Silvetti, Jorge. "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura", Summa+66, Buenos Aires, Junio 2004, , originalmente "The Muses are not Amused. Pandemonium in the House of Architecture". A origem do texto foi a "Gropius Lecture" na Escola de Desenho de Harvard em abril de 2002. Tradução de Tadeo Lima, tomada de http://www.bazaramericano.com/arquitectura/articulos/musas_silvestri.asp, Site da revista Punto de Vista, Buenos Aires, 2003
- 224 Leal, Daniel. "Pinamar Style", Summa+37, Buenos Aires, Junho-Julho 1999, p.144
- 225 "...localizada em Maschwitz, Distrito de Escobar, são 28 hectares com 330 lotes de 400 m² de superfície, concentra a vida de um pequeno povoado, tem um centro social no qual se organizam atividades culturais, restaurante e três club house. A característica particular é seu estilo mediterrâneo em todas suas construções, onde encontramos pavimentos de paralelepípedos, com frentes pintadas com cal, com arcos de meio ponto. No projeto de urbanização foi planejado, no centro, um lugar que chamavam de aldeia, formada por 30 casas que dão para uma pequena praça que foi recheada com terra trazida do povoado de Aranjuez, onde se concentra grande parte da vida de seus vizinhos, encontramos a piscina em forma de U, de 1600 m², atravessada por uma ponte que liga as casas com o club house. ... O club house principal, acha-se na aldeia, de 600 m², de estilo mediterrâneo, com paredes brancas com chapisco, com móveis de carvalho maciço tapizados de couro em tons escuros e os pavimentos estão feitos com grandes ladrilhos roxos. (...) Tem um estrito código de edificação, não permite nada que destoe com o estilo mediterrâneo, paredes brancas com relevo, telhas roxas, janelas pequenas e arcos..." <http://www.urbanizacion.com/norte/partidosnorte/escobar/clubdecampo/aranjuez.htm>
- 226 60 hectares com 428 lotes de 700 m² de superfície, dormies, com 60 unidades de um e três ambientes. Na área de esportes conta 5 terrenos de tênis, 2 de futebol, 1 de hockey, piscina.
- 227 Cabarrou, Nanette, "Cementerios Parque: un espacio para la ilusión", Revista SCA Nº 194, Sociedade Central de Arquitetos, Buenos Aires, Setembro 1999, pp.66-73
- 228 Oferecendo casas em "estilos" definidos vagamente pelos nomes dos modelos "Berkeley Mediterrâneo", "Bloomfield Dinastia", etc.; www.pulte.com.ar
- 229 Um caso paradigmático é o de José Ignacio Ramos, que explicitamente renega sua prática com maior sucesso, a "comercial", desenvolvida com base em formas evocativas de uma arquitetura rural "inglesa", enquanto para uma clientela reduzida de parentes e amigos desenvolve uma arquitetura "moderna". (Entrevista com o autor, 1995)
- 230 La Nación, 28 de Fevereiro 2004, Seção 7, pp. 3-7
- 231 revista "Desde los Countries y barrios cerrados" Nº32, jornal La Nación, Buenos Aires, 2 de janeiro de 1999
- 232 pode ser visto Viñuales, Graciela María (editora), "Casas Blancas, una propuesta alternativa", Fundação Cedodal, Buenos Aires, 2003; e também Gutiérrez, Ramón, "Casas Blancas. Un momento de reflexión sobre la arquitectura argentina", Summa+63, Buenos Aires, Dezembro 2003 - Janeiro 2004, p.80
- 233 pode ser visto "American Dream Houses", Könemann, Cologne, 2000. Seu índice é dividido pelos estilos das casas que mostra: "Early New England", "Colonial Style", "Southern Country Style", "Plantation", "Traditional Style", "Victorian Style", "Farmhouses", "Country", "Sunbelt", "Cottages".

4 - Contexto da produção: crise de autenticidade

- 4.1 Funcionalismo técnico e comunicacional
- 4.2 O fundamento do êxito
- 4.3 Identidade e diferença
- 4.4 O estilo e a marca
- 4.5 Assimilação da arquitetura aos objetos de consumo
- 4.6 Nova reprodutibilidade
- 4.7 Reprodução como processo e reprodução como duplicação
- 4.8 Efeito reflexo
- 4.9 Crise de autenticidade
- 4.10 Fontes de sentido
- 4.11 O passado
- 4.12 A pobreza
- 4.13 A violência
- 4.14 O acaso
- 4.15 O natural
- 4.16 A inocência
- 4.17 Figuras e arquétipos: o explorador e o museu

As características analisadas na produção da arquitetura argentina na última década do século XX mostram algumas mudanças que a aproximam à produção dos objetos de consumo. Embora haja muitas opiniões neste mesmo sentido, interessa discernir os modos precisos como isto sucede, e analisar seus efeitos concretos. Uma arquitetura de superfícies estandardizada em suas condições simbólicas, e sujeita ao critério do êxito, é a manifestação de um sistema de produção e de validação baseado não tanto no próprio conhecimento disciplinar, quanto nos critérios de peritos na medição da opinião pública.

É necessária uma análise da produção de significado numa esfera mais ampla do que a da produção da arquitetura, desde que esta é imersa em fenômenos mais amplos também. As mudanças nos modos de validação, decisão e produção suscitam, subseqüentemente, uma crise de autenticidade que é expressa na desconfiança geral sobre a autenticidade de coisas que, graças a uma incrementada capacidade de reprodutibilidade, apenas merecem a confiança do público por um curto tempo.

4.1 Funcionalismo técnico e comunicacional

A combinação de uma estandardização técnica e funcional, além de uma estandardização iconográfica definida de fora da disciplina, pareceu primeiro uma forma de precisar os dados do projeto, mas depois se evidenciou como uma limitação considerável ao campo de decisão do arquiteto. Sua objetividade aparente parecia dar um fundamento claro às próprias ações da arquitetura ao aparecer como parte do "programa", como algo anterior e

exterior ao próprio projeto. Porém na medida em que esses dados e especificações incluíram também os aspectos simbólicos, empurraram a prática profissional para uma situação onde o objeto do projeto acaba sendo um não-edifício, uma série de conceitos e imagens divergentes, cuja lógica e cujas relações não provêm necessariamente da construção ou da tradição arquitetônica, mas de outras lógicas que são relativamente alheias a ela. Durante a década de 90, para a maior parte das solicitações, desenhar se tornou cada vez mais semelhante a fazer compatíveis partes ou fragmentos que têm valor por si próprio, mas para outras disciplinas, fora do sistema de valores próprios da arquitetura e do desenho, e que, portanto, fazem com que a expressão arquitetônica dependa delas, que seja o resultado da maneira em que essas especificações programáticas se combinam para constituir um todo maior.

Jorge Silveti chama de "programismo" esta intensificação de especificações: *"O 'Programismo' é o desenvolvimento extremo da tendência a acumular e manipular informação que, pelo simples poder de sua quantidade, pelo acrítico de seu método de colheita, por sua aparente autoridade como "dados neutrais" e por sua premente representação gráfica, torna-se, com pouca transformação, a própria forma da arquitetura proposta, ou sua inspiração figurativa", e vê a tematização como sua forma mais extrema.*¹

Mesmo que estes sejam pensamentos emergentes da realidade da arquitetura nos EUA, correspondem-se perfeitamente com as questões aqui descritas, algo que confere a generalidade destes processos. Côm isso, de alguma maneira, coincide também uma visão européia, quando o diagnóstico de Franco Purini se refere a procedimentos projetuais que se apóiam no técnico, e que julgam encontrar uma fundamentação na presunção de uma objetividade de questões que se apresentam, paradoxalmente, ao mesmo tempo como meios e como fins. É o que Franco Purini chama *"a exasperação das funções de um edifício"*. Algo que tem como propósito *"...restituir à arquitetura a capacidade perdida de resolver problemas primários e contemporaneamente de devolver ao arquiteto um firme poder contratual. No seio desta busca a arquitetura sobrevaloriza seus próprios aspectos técnicos - as firmitas e as utilitas, ..."*²

A obsessão do *high-tech* em incrementar a carga simbólica do que ao mesmo tempo é julgado como estritamente utilitário, leva-o a *"decorar com engenharia"*, na irônica descrição de Robert Venturi³. Purini vê uma paralisação nestes funcionalismos.

A superespecificação do programa é acompanhada por uma separação de seus diferentes aspectos: técnicos, simbólicos, ambientais, funcionais, da maior variedade e especificidade que possam ser imaginados, da iluminação à segurança; cada um dos quais é dado como domínio de decisão a um perito particular. Nessa proposição diminui a importância de um espaço cultural para a arquitetura, desvanece-se a possibilidade de uma dimensão que transcenda o utilitário para alcançar uma riqueza simbólica capaz de adquirir sentido por

sua forma, e não pela comunicação de mensagens alheias à construção. Nessa situação, estabelecer a diferença e a singularidade se torna cada vez mais difícil. O compromisso entre simbolismo, construção e localização, que a arquitetura havia conseguido manter firmemente ligados durante muito tempo, vai se dissolvendo até se transformar em uma aspiração que os próprios arquitetos apenas julgam possível em circunstâncias especiais, como os grandes projetos institucionais.

É verdade que em outros momentos a arquitetura havia demonstrado uma grande flexibilidade com a independência entre uma superfície carregada de simbolismo e uma estrutura genérica, assim como argumenta Venturi: *"...egípcios, os primeiros cristãos e bizantinos, e as tradições barrocas cujas genéricas arquiteturas de superfície projetam imagens ornamentais - hieróglifos e mosaicos nas primeiras basílicas cristãs e cúpulas bizantinas, cenográficos efeitos trompe-l'oeil dentro das igrejas barrocas. Estas imagens são signos e também explícitas superfícies de fechamento da arquitetura genérica sobre a que estão aplicadas..."*⁴

Contudo desde o Renascimento isto não havia acontecido em uma contradição tão aberta com a unidade da obra, de modo que os que exercem a soberania sobre suas diferentes superfícies e sobre sua estrutura "genérica", não são já as próprias pessoas. Porém, as imagens com que revestem essa estrutura tampouco aludem à tradição arquitetônica, mas a mensagens mais gerais e independentes. Robert Venturi aceita sem ressentimento esse papel passivo para a arquitetura, quando, dialogando com Rem Koolhaas, declara: *"Na era da informação, o conteúdo informativo e decorativo que domina a forma e o espaço e compõe a expressão arquitetônica não tem que proceder do arquiteto. É também significativo o fato de que a iconografia eletrônica de nosso tempo é cambiante e flexível: os arquitetos decidem a composição, a forma e o tamanho dos signos que constituem a arquitetura, no entanto o conteúdo, o conteúdo cambiante, deveria ser escolhido por outros."*⁵ Nesse sentido aceita uma nova missão funcionalista para a profissão: ser portadora de mensagens alheias. De certo modo se trata de uma revalidação do princípio do êxito, tornando a arquitetura funcional à comunicação, à obsolescência prematura e à renovação rápida. Um paradigma de comunicação, onde a arquitetura se torna tributária de outras disciplinas. Venturi utiliza o argumento em favor do que ele mesmo propõe como uma arquitetura genérica, cujas superfícies podem ser tratadas por uma iconografia eletrônica, repetindo o mandato funcionalista e simbólico da *"era da máquina"*⁶, mas substituindo o simbolismo da máquina pelo da eletrônica. A iconografia eletrônica encorajada por Venturi, privilegiando o significado sobre a expressão, faz possível um fluxo de mensagens cujo conteúdo está pouco relacionado com a construção, aceitando para a arquitetura uma função na qual é apenas meio de fins que são alheios a ela, do ponto de vista disciplinar.⁷ Legitimando este processo com os fatos, aparece uma nova esfera de significado, mais ampla e geral, que abrange e arrasta a arquitetura.

4.2 O êxito como fundamento

Além da cisão das decisões do projeto entre os diferentes aspectos do edifício e a concentração em suas condições superficiais, outros processos se tornam visíveis: a nova temporariedade dos edifícios e a fragmentação do território em enclaves descontínuos. Estes podem ser vistos alternativamente como causa ou conseqüência de uma perda de credibilidade nos objetos produzidos pela arquitetura. A crise de significado se revela na dificuldade de afirmar uma legitimidade, de exibir uma unidade de critérios de validação. A gente não acredita mais na possibilidade de pensar em uma objetividade, em um fundamento comum, pelo menos num compartilhado.

Devemos considerar pelo menos quatro questões que alimentam a crise de sentido: a perda dos fundamentos clássicos das disciplinas do desenho e da arte; a difusão e a homogeneização ao extremo, como foi analisado precedentemente (capítulo 2), em terceiro lugar, a suspeita de uma complacência em um modo de produção sempre pronto à simulação para conseguir o êxito. E finalmente, na substituição do simulado por seu significado. O quarto estado da simulação, segundo Baudrillard, ao qual chegou a época contemporânea, onde o signo *"não tem relação com nenhuma realidade; é o próprio e puro simulacro"*⁸

A raiz da crise de sentido se acha na perda dos fundamentos que Peter Eisenman chamou de clássicos⁹, o divino, o natural, o espírito dos tempos ou o de utilidade, e tem como conseqüência sua crescente substituição pelo fundamento universal do êxito. O sucesso de difusão e o sucesso de público se constituem em uma validação de fato. Em parte isto não é novo, já as antigas religiões dependiam do êxito da difusão e da efetividade da propaganda, contudo seus profetas não fundavam sua fé neles. O fundamento divino estava em outro lado e não no próprio êxito. Hoje é o próprio êxito o principal argumento de autoridade, espécie de *"real politik"* que antepõe o fato presente a qualquer argumento ontológico.

"A desconstrução requer trabalho. Se é tão escura, por que a gente assiste a minhas aulas aos mil?" disse Jaques Derrida, defendendo com sucesso de público proposições que em grande parte esse público supernumerário apenas pode explicar.¹⁰ Uma vez que a época contemporânea colocou o êxito como fundamento último e razão de legitimidade, naturalmente as massas se tornaram cada vez mais conscientes da possibilidade de ser manejadas. Isso mesmo as fez mais cépticas e maliciosas, até o ponto da incredulidade completa. Descrêm da maioria das mensagens das mídias, suspeitam de uma confabulação contra elas, e tudo o que lhe é oferecido como verdadeiro, por essa mesma razão se apresenta como provavelmente falso. A conspiração e a mentira ou a demagogia e a complacência emergem como realidade palpável ou dúvida inevitável, afetando todas as mensagens, imagens formas e produtos onde adivinhamos premeditação. Esta desconfiança generalizada é a conseqüência direta de que o êxito se haja constituído no principal

fundamento da verdade, solapando a autenticidade de todas as manifestações comunicativas, artísticas e naturalmente, arquitetônicas.

Neste ponto, a expressão arquitetônica ficou compreendida em um processo mais amplo de produção de significado. Perdeu grande parte de sua autonomia e especificidade, como a perderam também as outras artes, não apenas pela dissolução de seus limites recíprocos¹¹, como também, sobretudo, pela dissolução do conjunto das artes no processo mais geral da comunicação moderna, onde a primazia da "media" condiciona toda difusão, e portanto, toda possibilidade de uma validação.

Em um sentido mais geral, o princípio do êxito provém da substituição do princípio de utilidade pelo princípio de felicidade, pois como argumenta Hannah Arendt: *"...o princípio de utilidade, vemos que se refere de modo primordial não aos objetos de uso, mas sim ao processo de produção. Nesta hipótese, o que ajuda a estimular a produtividade e diminui a dor e o esforço é útil. Em outras palavras, o modelo essencial de medição não é a utilidade, mas sim a 'felicidade', ou seja, o grau de dor e de prazer experimentado na produção ou no consumo das coisas."*¹²

O exemplo mais direto deste princípio talvez se ache nas próprias estratégias das grandes corporações da "indústria do entretenimento": *"'Vendemos felicidade' é o slogan de Disney. Porque 'Felicidade é o melhor produto do mundo', explica Tony Altobelly, um dos executivos de Walt Disney Attractions"*¹³

Enquanto a arquitetura se mostra como meio de mensagens e comunicações da qual é instrumento, simples auxiliar, essa utilidade funcional apenas serve a uma operação mais geral, a satisfação do espectador, a consumação de uma felicidade momentânea, que apenas pode ser sustentada mediante uma contínua renovação dos estímulos.

O êxito de audiência é a prova do êxito momentâneo de uma época que não acredita suficientemente em si próprio, considerando que não tem suas próprias razões.¹⁴

A substituição das coisas por processos, cuja contínua reprodução provê o espetáculo da quotidiana sedução e satisfação do consumidor, envolve a preeminência do "efeito". Assim como a arte conceitual deslocou o centro de atenção da obra a seu "efeito" (por exemplo "a mensagem") os objetos de uso são deslocados pelos efeitos que reproduzem. A satisfação de seus usuários, - sua felicidade - é cada vez mais a consequência da execução de um processo do que da posse de um objeto.

*"...a convicção da época de que o homem apenas pode conhecer o que fabrica ... seria dominada e finalmente destruída pelo ainda mais moderno princípio de processo, cujos conceitos e categorias são estranhos por completo às necessidades e ideais do homo faber."*¹⁵ diz Arendt.

O "conforto" não é apenas o ideal que a arquitetura moderna compartilha com mais entusiasmo com a sociedade de consumo, como também a expressão cotidiana do princípio de felicidade de Bentham: *"la soma total de prazeres menos dores."*¹⁶

A sociedade da abundância é que cria as condições para que o princípio de felicidade desloque tão contundentemente o de utilidade. Nesta percepção, a da ilusão da abundância, todos os objetos se tornam supérfluos, descartáveis, temporários, meios necessários para a *mise-en-scène* de um processo de satisfação pessoal que o consumidor moderno executa apenas premendo uma tecla. No ideal contemporâneo do "conforto", somam-se aos ideais modernos do clima artificial e a natureza como paisagem¹⁷, que tão magnificamente haviam retratado a casa de cristal e o aranha-céu miesiano¹⁸, uma nova geração de reproduções eletrônicas que oferecem um espetáculo virtual cada vez mais aperfeiçoado, fazendo possível o controle total sobre um ambiente artificial, onde todos os parâmetros da percepção sensível - a vista, o som e a temperatura - são controlados a partir da própria mão por meio do controle remoto, utensílio simbólico do moderno poder do homem sobre seu hábitat. O espetáculo "*on demand*", responde à ordem de um botão na mão, como também as luzes, a temperatura, as cortinas e painéis divisórios e toda uma nova geração de máquinas, domésticas e remotas, destinados a obedecer e a produzir satisfação. No que Rifkin chama "*a era do acesso*", os objetos e aparelhos são substituídos pelos serviços e performances que estes prestam.¹⁹ Não é já a sua posse a que dá felicidade, mas o acesso a seus processos, o desfrute de uma interação espetacular, passageira, que coloca o sujeito em relação com um mundo de reproduções e representações.

4.3 Identidade e diferença

A identidade, que antigamente era o resultado espontâneo das diferenças naturais das coisas, dos povos e das pessoas, na sociedade contemporânea se converteu em uma construção. Uma tarefa cujo resultado é sempre provisório, extremamente frágil.

A diferença, o diferente, o diverso, que antes da Era Industrial era a norma, converteu-se no escasso; enquanto a homogeneidade e a repetição, que eram o escasso, converteram-se na norma. Para o mundo pré-industrial conseguir a uniformidade e a regularidade de seus produtos era uma enorme dificuldade, e o simples desejo de conseguir que os quatro pés de uma mesa fossem iguais constituía um desafio, que exigia uma habilidade ainda maior na confecção de um jogo completo de talheres ou de taças de cristal. Uma grande habilidade artesanal era necessária para conseguir algo igual ou a uniformidade. A era industrial veio inverter esta situação, e a produção maquinada em série produziu o predomínio do igual, da repetição.²⁰

Contudo esse súbito benefício, emergente das necessidades do processo de produção, converteu-se também em algo inevitável, em um traço intrínseco do sistema, e portanto, também suas conseqüências foram iniludíveis. Quando Toffler anunciava o final da era industrial²¹, o problema da escassez e de conseguir a uniformidade parecia haver se esfumado. Na verdade, porém, apenas havia sido substituído por um problema simétrico: o excesso de uniformidade, a dificuldade de produzir a diferença.²² Existe uma

correspondência entre a escassez da diferença e uma crise de identidade que vai correlativamente em aumento.

*"A produção capitalista unificou o mercado, que já não está limitado por sociedades exteriores. Esta unificação é, ao mesmo tempo, um processo extensivo e intensivo de banalização. A acumulação de mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado, assim como devia romper as barreiras regionais e legais e todas as restrições corporativas do medievo, que mantinham a qualidade da produção artesanal, devia dissolver a autonomia e a qualidade dos lugares. Este poder de homogeneização é a artilharia pesada que demoliu todas as muralhas chinesas."*²³ diz Debord, descrevendo uma homogeneização que vê estendida não apenas às coisas, como também aos bairros e ao território.

O indivíduo se vê defrontado com uma nova liberdade, como também com uma oferta global de bens culturais cuja homogeneidade atravessa as fronteiras das velhas identidades nacionais. Bauman sublinha a correspondência inerente entre autonomia e fragilidade. Quanto maior é a autonomia cultural do sujeito mais frágil é a percepção de sua própria identidade. Sendo mais flexíveis as regras tradicionais, étnicas e nacionais, o indivíduo moderno encontra um espaço de decisões pessoais. *"As massas -diz Bauman- pertencem à populosa família de categorias nascidas ao mesmo tempo que a modernidade, e todas elas refletem a ambição moderna de dissolver as múltiplas e diferentes identidades locais em uma adscrição supralocal homogênea"*²⁴. Enquanto as nações haviam sido o artifício por meio do qual foram uniformizadas culturas e modos locais, o aliado natural do projeto da Ilustração; a progressiva globalização e diluição das identidades nacionais inauguram um grau de liberdade, um cosmopolitismo menos ligado aos traços nacionais, mas também exposto a tendências e modelos homogeneizados para todo o globo. Por um lado há uma nova liberdade pessoal, pelo outro, uma homogeneização global de traços e escolhas possíveis. Ambos os fatores aumentam a dificuldade de uma construção identificadora que descansa agora, muito mais, no indivíduo do que na comunidade.

*"A intensa atenção prestada hoje à questão da identidade é em si mesma um fato cultural ... a identidade... se converteu em matéria de aceradas reflexões uma vez que começou a diminuir a probabilidade de sua supervivência sem uma reflexão associada, quando em vez de ser algo óbvio e dado, começou a parecer algo problemático, uma tarefa. Isto sucedeu com o advento dos tempos modernos, com a passagem da 'adscrição' ao 'logro', deixando os indivíduos livres para que pudessem, necessitassem e tivessem que determinar seu próprio lugar na sociedade."*²⁵

A construção de uma identidade através de escolhas e identificações com objetos e coisas se torna frágil. Uma fragilidade que surge da autonomia, como também da repetição, da permanente ameaça da multiplicação de aqueles traços e coisas com cuja identificação vai sendo construída a identidade pessoal. O simples número, a simples quantidade, age como um

agente de diluição de significados. A multiplicação dos objetos de êxito é a resposta natural do sistema de produção à identificação que costumaram despertar nos inúmeros indivíduos que integram as novas "massas". E o crescimento do número, naturalmente enfraquece a capacidade distintiva dos objetos e das coisas. A identidade oferece uma dupla percepção, a construção do "eu" e do "nos". O primeiro se afirma nas escolhas distintivas, o segundo nas compartilhadas. Precisamos ser indivíduos assim como pertencer a um grupo e a um lugar, porém a identidade, no moderno sentido da emancipação pessoal, é entendida como uma função da diferença, do diferente, ou do que é compartilhado por um grupo que percebe si próprio como reduzido, delimitado. Construimos essa identidade ao longo de nossas vidas, e o fazemos através de nossas decisões, de uma história que é construída com atitudes como também através das coisas que acumulamos. Na medida em que podemos rodear-nos de um repertório próprio e consistente de pertences, podemos também diferenciar-nos, encorajar a percepção de que somos singulares, ou preferivelmente "únicos", particulares, imbuídos de um caráter socialmente reconhecível. Essa identidade se afirma no próprio sujeito desde que pode representá-la em coisas tangíveis e verificar que os outros a reconhecem em signos de um caráter particular.²⁶

Este é um raciocínio que está relacionado com a própria arquitetura na observação de Margaret Crawford: *"...a própria construção do eu envolve a aquisição de bens. Se o mundo for compreendido mediante mercadorias, então a identidade pessoal depende da habilidade de cada um para compor uma auto-imagem coerente mediante a seleção da habilidade de um particular jogo pessoal de produtos."*²⁷

De modo que o problema do caráter já não pode ser isolado do problema do número e da repetição. A percepção da identidade e a identidade chegam a fundir-se em um mesmo fenômeno para o sujeito, construtor de sua singularidade. Uma construção que excepcionalmente é executada através de uma vida pública, de façanhas ou fracassos, mas que para a maioria é expressa e se torna visível nas escolhas e nas coisas²⁸.

"De repente a sociedade de consumo, com sua obsolescência orquestrada, suas marcas mais ou menos cotizadas e suas gamas de objetos, não é mais do que um imenso processo de produção de "valores-signos" cuja função é outorgar conotação às categorias e reinscrever as diferenças sociais em uma época igualitária que destrói as hierarquias de nascimento. A ideologia hedonista que sustenta o consumo não é apenas um alibi de uma determinante mais fundamental, a lógica da diferenciação e a superdiferenciação sociais." diz Lipovetsky²⁹

Definitivamente uma integração psicológica entre a pessoa e suas posses, ou em sentido mais abstrato e amplo, entre pessoa e representações. Neste processo a construção e a representação de uma identidade se acham indissolavelmente unidos. Do bairro que escolhemos para morar, à comida ou à roupa que preferimos, todas essas decisões contribuem para construir uma identidade. São manobras ou reflexos, atos mais ou menos conscientes de

diferenciação e identificação.³⁰ Trata-se de uma relação emocional profunda e simbólica com os objetos de uso e consumo, com a roupa, com a arte, com todas as coisas que escolhemos como preferidas. Algo que, aliás, é reconhecido no fato corrente de não podermos descrever a identidade de uma pessoa sem fazer alusão a seus gostos, suas posses, seu *estilo* de vida. Porque as pessoas definem suas condutas em sua vida diária, não tanto por "valores" (que emergem nas situações extremas ou de crise) mas sim por "estilos". Um grupo de decisões e atitudes, gostos e formas mais ou menos ambíguos e vagos em sua extensão, mas ao mesmo tempo precisos até a obsessão nas formas e detalhes de suas práticas.

4.4 O estilo e a marca

Jeremy Rifkin sustenta que a cultura está ingressando ao mercado de consumo com grande velocidade:

*"O capitalismo industrial está culminando sua transição para o capitalismo cultural plenamente desenvolvido, apropriando-se não apenas dos significados da vida cultural e das formas de comunicação artísticas que o interpretam, mas também de suas experiências de vida. Alvin Toffler é um dos muitos futurólogos que prevêem que nas empresas do amanhã serão planejados e administrados segmentos inteiros da vida da gente. 'Finalmente - diz Toffler - os fabricantes de experiência constituirão um setor chave da economia, talvez o principal da economia' "*³¹

O que observamos na arquitetura como uma tematização, aparece nos objetos de uso como a construção de "estilos". Ambos são aspectos do mesmo fenômeno, um modo de produção centrado na tentativa de outorgar um caráter distintivo e diferenciado ao objeto mediante uma espécie de ato de prestidigitação, mediante a incorporação de traços que são essencialmente alheios a ele. Pois não se trata de que esse caráter surja de qualidades de uso, material, técnica ou desenho, mas pelo contrário, de que essas qualidades se subordinem aos requerimentos do *estilo*. Este já não é a consequência natural das condições de desenho, produção e serviço do objeto, mas o resultado de um plano que persegue a aquisição de um caráter que foi decidido previamente.

Estas questões estão relacionadas com uma transformação econômica e cultural. Rifkin observa como, na última parte do século XX, uma economia centrada na produção de coisas é substituída por uma economia centrada na produção de bens culturais:

*"Os anunciantes se dão conta de que as pessoas são consumidores de símbolos, e não de simples produtos. A publicidade como tal assume o papel de intérprete dos significados culturais; serve como ponte, mediando entre a história particular de cada indivíduo e as grandes histórias que conformam a cultura. (...) O capitalismo avançado, portanto, não é já apenas fabricação de bens ou provisão de serviços, nem sequer intercâmbio de informação: é, sobretudo, criação de elaboradas produções culturais "*³²

Esvaziado de sua relevância funcional, o valor do objeto já não depende de seus serviços, mas de sua capacidade simbólica.³³ Visto da lógica do aparelho de produção e comercialização, esta é estabelecida por uma identificação do produto com um "estilo", uma forma de vida, uma personalidade, da qual o consumidor se apropria no ato de "aderir" ao produto. Adesão que se realiza na compra e na posse, mas que sobrevêm mesmo antes, no ato do "desejo"³⁴ e da contemplação. Assim a identificação é possível sem a posse, como quando os aficionados às corridas se identificam com Ferrari ou Mercedes embora o preço desses automóveis esteja fora de seu alcance.

Na pessoa-consumidor o "estilo" aparece como uma seqüência coerente de condutas incorporadas a um repertório também consistente de representações. Já não se trata apenas de um objeto isolado, um produto-coisa, mas sim de um jogo completo de coisas, da casa, do bairro e dos locais de férias aos locais de lazer; dos automóveis, da mobília e dos objetos da casa, às roupas e aos objetos pessoais. Todas estas coisas são vistas como produtos culturais, regidos por estilos ou idéias força que são oferecidos como opções de vida.

As campanhas publicitárias estão dirigidas aonde se evidenciam com maior força estas necessidades de identificação, aos adolescentes e ao período da vida que se segue, aí onde os indivíduos devem fazer uso desta nova liberdade da qual fala Bauman, para decidir por eles mesmos sua personalidade e identidade. A intensidade das identificações com determinados tipos de música, com figuras-herói do esporte ou da política reflete a tensão dessas decisões. Estas definem noções de identidade que provêm de escolhas que podem estar relacionadas com a arte, com a música ou com a roupa, porém normalmente estão combinadas, ou seja que uma decisão com respeito à música supõe certas decisões com respeito à roupa e continuando assim até constituir um "estilo", ou o que chega a ser quase um sinônimo, uma "subcultura". Ambos os termos se aproximam, embora o primeiro corresponda mais a uma "fabricação", a dos produtos do consumo promovidos pelo mercado, e o segundo a uma história, a conseqüência de uma tendência social. Contudo ambos tendem a sobrepor-se em um mesmo processo, onde a indústria pesquisa as tendências sociais e as amplifica e estandardiza em produtos. E ao mesmo tempo estes se integram nas práticas sociais até incorporar-se à cultura popular.³⁵ A maquinaria do *marketing* opera alternativamente como um leitor e um escritor destes estilos. Lê, cópia e amplifica as tendências culturais, e as transforma em "estilos" reproduzíveis em produtos. A fabricação de um estilo por parte da indústria cultural é também possível, porém assim que faz sucesso, torna-se indistinguível do fenômeno social que o difunde. Estes processos se tornam evidentes nas identidades que os jovens constroem ao redor de atitudes, gestos, roupas e música preferidas, que, corporificados em identidades comuns, são expressas no que podemos chamar de "tribos urbanas": dos *teddy boys* e os *rockers*, aos *hippies* e aos *punks*, dos *mods* aos *skinheads*.³⁶

"O sistema capitalista se serve do marketing para traduzir normas, práticas e atividades culturais em mercadorias. Os especialistas em marketing utilizam as artes e as tecnologias da comunicação para atribuir valores culturais a produtos, serviços e experiências, injetando significação cultural a nossas compras Acabam desempenhando um papel que antes acostumavam ter escolas, igrejas, irmandades e instituições cívicas e vicinais na interpretação e reprodução da expressão cultural e na conservação das categorias culturais." (...) "A compra de marcas nos introduz nesse mundo fíctício no qual os designers criam valores e significados compartilhados ... nestes entornos estilizados. A roupa, aparelhos e minúcias de desenho se convertem em vestuário e decorados para viver estilos de vida e experiências imaginários. Quando no mercado cultural toda a gente joga ao mesmo jogo, o sucedâneo se converte, automaticamente, na realidade"³⁷

Os objetos de identificação, convertidos em produtos pelo sistema de produção industrial se convertem em meios para um fim que transcende as funções aparentes de aqueles objetos. "À medida que a produção cultural vai dominando a economia, os bens assumem a condição de simples sustentos. Convertem-se em plataforma ou cenário para a representação de elaborados significados culturais. Perdem sua importância material, mas ganham importância simbólica."³⁸ Atitudes, formas de vida, culturas locais ou ancestrais, todo pode ser reduzido a produto e corporificado em objetos ou locais. Assim, o produto não se restringe em si próprio, em suas condições formais e materiais, mas possui um componente simbólico que se estende da forma que é anunciado, da forma como é apresentado, e segundo as circunstâncias em que é entregue. O "produto" e seu valor se estendem além do objeto próprio, o ultrapassam e o reduzem a simples meio de transporte. O produto já não é o objeto, o produto é o conjunto destas manobras de construção de identidade que rodeiam o objeto.³⁹ O objeto se converte no pretexto funcional para desenvolver o conjunto de identificações que podemos definir como a construção de um "estilo". Este se torna visível na marca e em seus signos.⁴⁰ Nestas condições o produto-objeto é o meio para adquirir o produto-estilo. Como reproduzindo o efeito mágico do talismã, a posse do objeto produz a ilusão da posse das qualidades do estilo. Este reúne certas condições de identidade na travacão coerente de uma série de imagens ou idéias-força, de um conjunto de conceitos coordenados, como por exemplo: velocidade, precisão, juventude. Assim o estilo é fica definido por um conjunto de condições, um estilo de vida que a gente não tem, mas ao qual aspira: "Quando a gente compra uma camiseta de Zegna ... está comprando acesso a um estilo de vida, à imagens de um estilo de vida que gostaria de ter e experimentar", diz Rifkin⁴¹.

A campanha da casa de relógios Tag-Heuer, que foi desenvolvida em Buenos Aires em 1997 ⁴², serve de ilustração à construção do "estilo". O lançamento da "coleção" Kirium toma a forma de uma campanha que não pode ser incorporada no que é chamado de publicidade. Corresponde a uma esfera especializada do *marketing* perfeitamente diferenciada da situação de

4.4.1, 4.4.2 e 4.4.4 Fotos de Herb Ritts para a amostra "Form by Tag Heuer", Dan Obrien, desportista olímpico de decatlo, Colin Jakson, corredora de barreiras e Boris Becker, tenista, 1997



promoção e se chama, pelo contrário, "comunicação" ⁴³. Por todos os meios é evitado criar a sensação de que se está vendendo o produto, para o qual existem empresas especializadas claramente diferenciadas das empresas de publicidade (tipicamente as agências preferem fundar uma subsidiária em vez de criar uma divisão interna). Pois não "fazem publicidade" do produto, mas "comunicam" a "filosofia do produto". Uma diferença que centra a atenção sobre o "estilo" e a "marca". A campanha se organiza sobre a arte e o esporte, associando valores ou conceitos próprios dessas esferas. Um dos fotógrafos mais reconhecidos do mundo, como Herb Ritts, é convidado para fotografar os desportistas de maior sucesso. O fotógrafo faz uma visão provocativa, mas elegante, de seus corpos nus, de uma sensualidade que fica a suficiente distância do sexual. Trata-se de uma visão que é percebida como completamente artística e afastada do objeto relógio. Porém nas fotos, nas exposições patrocinadas pela empresa, nos museus ou nos locais institucionais onde sejam exibidas, serão apresentadas inevitavelmente vinculadas à marca e a seu logotipo. Como também se solicitam a Herb Ritts fotografias do relógio, estas tomadas do relógio, visto como se fosse um objeto de arte, são executadas com os mesmos recursos visuais com que foram fotografados os desportistas, em filme branco e preto, em um mesmo tom expressivo. Toda a manobra consiste em criar associações entre imagens e valores virtuosos, apelando ao esporte, associado a noções de cavalheirismo e saúde, e também à arte. Atividades que são vistas como pertencentes a uma categoria superior. Escolhendo a figura dos desportistas de alta competição como modelo para as fotografias, é escolhida como ideal da figura humana uma que está talhada pelo próprio movimento, pelo esforço da concorrência. Os relógios se identificam assim com a velocidade, e portanto, de forma indireta com a precisão, como também com o limpo, o saudável, a alta *performance*, o jovem e o belo. Estes valores podem ser associados ao relógio, mas são essencialmente alheios a ele. Digamos que um relógio pode ser preciso, no entanto, não pode ser "saudável". Pode ser duradouro, mas não "jovem". Estes são valores que se associam a ele mediante o processo de "comunicação", porém não estão no relógio, mas no estilo que o envolve. Quando a empresa explica o que está fazendo com todo este investimento econômico, explica que seu propósito é comunicar um *estilo*. Adverte-se, no entanto, que ao mesmo tempo esse "estilo" está sendo construído por estas ações. Isto deixa em evidência até que ponto o verdadeiro produto é o *estilo*. O objeto é apenas um meio de transporte, um veículo simbólico e econômico através de cuja venda se produz o refluxo de todos estes investimentos. O relógio é o veículo desta construção simbólica, porém uma vez construído o "estilo", este poderá vender-se em outros objetos completamente dessemelhantes. Assim Lacoste (originalmente marca de roupa esportiva) oferece relógios "Lacoste", e Ferrari (automóveis) oferece roupas esportivas e computadores, embora seja público e



4.4.5 Foto de Herb Ritts para a amostra "Form by Tag Heuer", Dan Obrien com o relógio Tag Heuer Cronometer, 1997

notório que não as fabrica, mas somente as "carimba" com a marca de seu "estilo". Como diz Rifkin: *"Nike ... não vende calçado, mas sim a imagem do que suporia calçá-lo"*.⁴⁴

4.5 Assimilação da arquitetura aos objetos de consumo

A tematização se refere a locais e cenários onde são desenvolvidas atividades de todo tipo, mas primordialmente situações de consumo. Como no produto, o estilo ou o tema são, por definição, uma representação de algumas aparências e qualidades que não são possuídas. Seu propósito é afirmar a credibilidade de um significado adquirido, a encenação de uma situação fictícia. A simulação de algumas qualidades de outro tempo ou lugar. Estes podem ser objeto de consumo em si mesmos, como no caso dos "resorts" turísticos ou dos parques de diversões, ou "meios de consumo", ou seja, o cenário que enquadra o consumo de outros objetos e serviços. Porém vai se diluindo crescentemente a barreira que os separa, fundindo em uma mesma experiência, a aquisição de coisas - a compra de objetos e *souvenirs*, e o consumo de experiências: entretenimento, educação, arte, atendimento médico. Trata-se de um produto mais amplo e complexo que as abrange: *"experiências de vida"* completas diz Rifkin: *"A teatralização de boa parte da experiência de vida e sua absorção quase total na esfera comercial é um poderoso fenômeno social" (...)* *"empresários da imagem como Ralph Lauren ou Martha Stewart criam a roupa e as cenografias para nossas representações"*.⁴⁵

4.5.1 *"Martha Stewart está editando tu vida"*, cabeçalho do artigo na revista Wired assinado por Beatriz Colomina e Rem Koolhaas sob o lema *"Sua casa, a nova praça pública"*, Junho 2003



Para esta interpretação a distância entre museu e parque temático tem se encurtado até tornar-se imperceptível. Nesta perspectiva, diferentes programas arquitetônicos, a partir da arquitetura institucional e da arquitetura virtual das redes⁴⁶, como da arquitetura corporativa, assimilam-se cada vez mais às condições de especificação, de projeto e de produção da "arquitetura comercial". A moradia, de fato estava assimilada a um mercado da habitação com tipologias - "produtos"- altamente standardizados, contudo os programas que antes podiam ser considerados institucionais, como o museu ou o aeroporto, ficam cada vez mais submetidos aos mecanismos da comunicação, ao cálculo da afluência, ao veredicto do sucesso de bilheteria e às estimativas do *marketing*. Esta expansão do consumo, praticamente a todos os âmbitos da vida moderna, significa simultaneamente o conseguinte tratamento intencionado dos espaços onde é encenado. A arquitetura é considerada pela clientela como um aspecto particular de seu negócio. Para observadores situados no campo da sociologia ou da filosofia, a arquitetura se converte em um dos "meios de consumo" principais.⁴⁷ Baudrillard coloca o Beaubourg como o sinal, o momento de uma assimilação da arte ao consumo de massas, um *"hipermercado da arte"*.⁴⁸

No campo da arquitetura, as diferenças entre diferentes tipos de práticas, que pareciam tão drásticas, vão se diluindo. A arquitetura para o comércio, aquela que configura os cenários do consumo, marca uma lógica à qual se aproximam cada vez mais, primeiro a arquitetura corporativa, e depois a arquitetura institucional. Progressivamente, programas que eram considerados institucionais se tornam comerciais na medida em que o consumo se incorpora neles como atividade predominante. O caso dos aeroportos o exemplifica.⁴⁹

Para Rodolfo Miani, autor do novo Aeroparque de Buenos Aires (2001/2) *"Os aeroportos em todo o mundo antes dependiam de orçamentos institucionais, tanto em sua execução quanto em sua manutenção; agora, 50 % do lucro dos aeroportos provém das concessões comerciais (isto inclui as lojas, as livres de taxas, e também as locadoras de carros, salões VIP e outros rubros) isso se corresponde com um 40% aproximadamente da superfície de planta."*⁵⁰

De uma forma diferente, mas convergente, a arquitetura se constitui, ela mesma, em um produto comercial. É projetado para um mercado que é auscultado, não mediante recursos da própria arquitetura, mas mediante as enquêtes prospectivas da mercadotecnia. Para a moradia, trata-se da estandardização de regras de desenho que refletem uma demanda cujos gostos e preferências já não são reconhecidos através do lento processo histórico que havia caracterizado o processo eminentemente cultural de sua evolução tipológica⁵¹. Agora essas regras são definidas seguindo o caminho da enquête e da estatística imobiliária, ao mesmo tempo em que a estandardização dos componentes e de seus equipamentos se torna mais intensa. A arquitetura, ou faz parte de um mercado (como a moradia) ou é o cenário necessário para o consumo. Em ambos os casos a determinação estatística de suas condições se intensifica e se desloca fora do campo disciplinar da arquitetura. Nos enclaves residenciais, as decisões repetem esta modalidade, e a construção das "comunidades planejadas" dirigidas a um *target* ou a um segmento de mercado específico se corresponde com um "estilo de vida" cuidadosamente traçado.⁵² O modelo do enclave concentra as ações, as coloca sob uma autoridade que reúne a escala das decisões urbanísticas e arquitetônicas em uma vontade só, assim todas as variáveis técnicas e econômicas do programa ficam sob o controle central, e o desenvolvimento do conjunto se aproxima ao do projeto de uma máquina, onde todas as decisões são ordenadas para um propósito definido, incorporando a este desenho componentes simbólico-culturais que seguem as regras de estudo de mercado e as diretrizes de anteriores experiências de sucesso, embora proviessem de latitudes distantes.

4.5.2 A superfície de comércio ocupa 40% da superfície de planta de programas como o aeroporto. Aeroparque Jorge Newbery de Buenos Aires, Bodas-Miani-Anger / ABBS Point Design, 2003



Essa centralização do controle da operação não impede, mas possibilita, o tratamento separado dos diferentes aspectos simbólicos do projeto de acordo com uma opinião estatística cuidadosamente procurada. Tenta-se reduzir ao mínimo o risco, o aleatório, o imprevisto. Todo quanto seja possível é inscrito no "plano". Seu objetivo, a sedução do público, conquistar uma afetividade profunda com o tema e o enclave, que envolve noções tão essenciais como as de identidade, lugar e a de pertencer.

Estas mudanças colocam a prática da arquitetura, e a maneira em que o conjunto de atores envolvidos toma as decisões de desenho, muito mais próximos à maneira em que é decidido o "desenho" dos produtos de uso e de consumo. Aqui a palavra desenho deve ser conservada convenientemente entre aspas, na medida em que o processo de decisão está circunstanciado profundamente por procedimentos relativamente alheios à própria tradição do desenho. Segundo Ignasi de Solá Morales *"A montagem se converteu na operação central para a produção cinematográfica e para a produção arquitetônica"*.⁵³

A prática do que podemos chamar de uma "arquitetura de superfícies" se assimila a esta modalidade de desenho, desde que a totalidade pode ser pensada como um somatório de decisões de uma relativa autonomia, onde as diversas superfícies visíveis, aquelas que são a "interface" com o espectador-consumidor, já foram projetadas segundo critérios que são decididos separadamente. Abalos e Herreros vêem com entusiasta otimismo esta nova situação⁵⁴, no entanto Roberto Fernández vê o "bricoleur" como uma vítima que perdeu sua autonomia profissional e sua capacidade de decisão⁵⁵. Estas situações envolvem outros atores além do desenhista, a participação de "expertos" que incorporam os dados obtidos sobre uma opinião estatística que se refere a aspectos particulares do edifício. Do mesmo modo, questões de custo e desempenho técnico são avaliadas separadamente destas outras condições e a intervenção de "colaboradores" e "assessores" expressa sua autoridade sobre esses campos específicos de decisão. Ignasi de Solá Morales assimila a comparação de Benjamin⁵⁶ entre o "mago" e o "cirurgião" à produção da arquitetura, onde uma "división social del trabajo" substitui o papel unificador e globalizador do arquiteto pós-renascimento por um processo de montagem: *"O arquiteto na produção da arquitetura atual ... é o responsável de iniciar um processo complexo, articulado, de múltiplas operadoras ... " (...)* *"O arquiteto já não é, como o pintor, alguém que produz por si mesmo, diretamente ..."*⁵⁷ segundo Ignasi, o projeto encaixa a descrição da ações a executar por diferentes "agentes" que vão a "intervir" no edifício. Porém é difícil compartilhar o otimismo de de Solá Morales com respeito ao domínio do arquiteto sobre este processo. A partir da experiência de 90 na arquitetura Argentina, cabe inferir preferivelmente o contrário, a perda, nas mãos de seus colaboradores e assessores, da hegemonia sobre essa coordenação. O contexto atual só permite interpretar a descrição de Ignasi como a de uma situação ideal, dificilmente como um reflexo da realidade da arquitetura de produção: *"A divisão social do trabalho em arquitetura, se por*

um lado tende a afastar das mãos imediatas do arquiteto muitas das operações a realizar, por outra o converte no responsável da mediação, ou seja dos mecanismos técnicos, múltiplos, descoordenados, com lógicas não coincidentes, operados por especialistas que carecem de toda idéia de integração."⁵⁸

O argumento oscila entre o reconhecimento da nova situação e a inclinação a vê-la como desejável: "Montagem como projeto significa que o arquiteto não é autor material de nenhum dos múltiplos aspectos que concorrem na materialização do objeto arquitetônico. Da mesma maneira que o diretor de cinema não tem por que ser responsável ... do vestuário, nem do roteiro, nem dos cenários ... o arquiteto tampouco tem um papel mais privilegiado nas decisões de implantação, volumetria, estruturas, fechamentos ou materiais de revestimento."⁵⁹

O agente parece ser o arquiteto, porém o motivante, a causa eficiente não é já sua vontade artística, mas a demanda de uma maioria registrada em gestos e preferências decodificados pelos que substituíram o "mago": os "bruxos" do marketing. Eles se atribuem a sagrada habilidade de interpretar as massas, e movem as mãos do "cirurgião" arquiteto, que perdeu a maior parte da soberania que de Solá Morales desejava para ele. Essa é a posição na qual Mario Roberto Alvarez vê o arquiteto.⁶⁰

Nisto, o projeto dos edifícios se aproxima ao dos equipamentos e máquinas do lar, aos automóveis e artefatos pessoais, que obedecem a processos onde as decisões são tomadas de forma separada sobre os diferentes aspectos da coisa, seguindo as recomendações dos "product test" e das diferentes classes de pesquisas feitas em grupos testemunha. O mesmo critério é aplicado crescentemente ao desenho do entretenimento, e já não é um segredo que o roteiro definitivo de um filme é decidido pelos produtores conforme uma série de provas com grupos de opinião.

O desenho dos automóveis Chrysler ilustra adequadamente esta situação. Os desenhistas do PTCruiser de Daimler-Chrysler AG se haviam proposto "criar um veículo que fosse metade retro e metade futurista para atrair um público de 'culto' como o da nova versão do Fusca da Volkswagen AG"⁶¹. O processo começou com sessões de três horas, nos EUA e na Europa, com grupos de consumidores testemunha: "Em um quarto com luzes tênues e música incidental, pediu-se aos participantes que se transportassem a sua infância e anotassem as lembranças que lhes sugeriria um protótipo do PT Cruiser estacionado no meio do quarto". Estes testes foram levados adiante por G. Clotire Rapaille, consultor de negócios que trabalha sobre o conceito de "traço mental", que afirma que para que um novo



4.5.10 Chrysler PT Cruiser, desenhado seguindo as respostas de grupos de opinião consultados em diferentes cidades dos EUA, da Europa, da América do Sul e da Ásia. Publicado em The Wall Street Journal

conceito possa ser lembrado deve estar associado a uma emoção. Durante vários meses Rapaille fez as sessões de três horas em diferentes cidades dos EUA, da Europa, da América do Sul e da Ásia. Na terceira hora do teste, pedia aos participantes que se deitassem no chão, induzindo-os a um estado entre o sonho e a vigília, *"de modo que a parte intelectual do cérebro não controlasse a parte instintiva."* Os resultados conduziram os desenhistas a dar ao PT Cruiser um aspecto mais forte e sólido: *"Os pára-lamas foram feitos maiores e largos porque as versões preliminares não pareciam suficientemente protetoras".* O pára-brisa foi feito mais vertical do que foi planejado (em oposição à conveniências aerodinâmicas), para que o veículo parecesse "um caminhão imponente" e a janela traseira foi feita menor do que foi planejado, para responder ao temor de que o carro *"não fosse suficientemente seguro"*, embora esta diminuição não aumentasse em absoluto a segurança (efetivamente uma menor visibilidade posterior poderia prejudicá-la).⁶²

Algumas conseqüências são deduzidas da generalização destas modalidades de desenho. As decisões são transladadas ao público, ao qual é perguntado sobre suas preferências. Contudo, estas ficam igualadas pela média estatística, privando o resultado do particular e do diferente, daquilo que define precisamente alguns traços de caráter que seriam distintivos. Na década de 90, a tendência à homogeneização dos produtos se vê claramente refletida na semelhança dos automóveis⁶³. Os produtos de diferentes fabricantes não apenas tendem a se parecer, como também se tornam mais neutrais em seus traços, pois ao pretender contentar um maior número de pessoas, tende também a suavizar-se qualquer traço de caráter, fazendo os produtos mais insípidos.

A indústria responde a esta homogeneização com uma ampliação da diversidade, obrigando-se a desenhar produtos que tenham traços de diferenciação, inclusive às custas de produzir uma inevitável quota de rejeição em algum segmento do público. Procura-se que sejam capazes de exercer uma atração mais potente em um núcleo de pessoas menos numeroso. Exemplo disso é a busca de "modelos de culto" na indústria do automóvel, com a intenção de produzir tanto atração quanto rejeição.

"Durante anos, os fabricantes tentaram criar veículos que ninguém detestasse, esperando atrair a maior variedade de compradores. Em meados dos anos 90, as empresas estavam produzindo sedanes, camionetes e carros tão desengraçados que os compradores apenas podiam diferenciar uma marca de outra", diz Neal Boudette. Em uma era onde as diferenças tecnológicas não são já a primeira razão de compra, as firmas devem conquistar uma afetividade com seus produtos através de sua aparência, de modo que estão experimentando desenhos com mais caráter. *"claro que existe uma reação de amor ou de ódio bruscos, mas é melhor que haja gente totalmente motivada para comprar um carro e que não vá baratear o preço"*, diz a consultoria Booz Allen Hamilton.⁶⁴

O princípio de somatório de traços independentes como um modo de decisão permite acrescentar aquilo que já foi experimentado, que já fez

sucesso. Do mesmo modo, e em um sentido inverso, podem ser tirados os traços que produzam desagrado ou não pareçam de sucesso seguro. O poder de julgar separadamente cada um dos traços da coisa, é parte inerente de um processo de desenho que se deixa guiar pela opinião de especialistas em cada um dos aspectos da coisa. O somatório e a subtração de aspectos independentes se constituem tanto no próprio processo de desenho quanto na razão que o valida. Cada traço pode ser fundamentado em uma opinião objetivada pela especificidade que alega o "perito" ou pela implícita objetividade da enquête.

O tema ou o estilo são construídos somando algumas qualidades e aparências que pertencem a diferentes contextos. A simulação de algumas qualidades de diferentes tempos ou lugares tem por objeto recriar uma situação onde o espectador-consumidor se reencontre com algo conhecido, com uma experiência que pareça familiar e renovada ao mesmo tempo. Reencontrar-se com o mesmo, com o efeito de uma emoção já acontecida⁶⁵, o efeito tranqüilizador de uma experiência de uma intensidade controlada. Eco o descreve com respeito à "reiteração" de um mesmo esquema nos capítulos das séries de televisão ou nas novelas policiais.⁶⁶

O tema é edificado assim pelo somatório de *efeitos*. Situações que podem chegar ao extremo na acumulação de "efeitos especiais", como mostrou o cinema, os que acrescentados à sobreposição de cenas e quadros já conhecidos, produzem um resultado previsível, mas novo. O surgimento do Dogma 95 reflete, em todo caso, uma espécie de reação defensiva, tentando devolver algum grau de proximidade e credibilidade à obra cinematográfica, tentando resgatá-la de um processo de produção que havia ficado fora do controle do artista e foi caindo nas mãos de uma técnica capaz de criar sua própria realidade.⁶⁷ *"O cinema atual já não conhece (digamos em geral) nem a ilusão nem a alusão; entrega-se a um modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipervisível; já não há vazio, não há elipse, não há silêncio (como tampouco na televisão, hoje, com a qual o cinema se confunde mais e mais). Aproximamo-nos cada vez mais a isso que chamam de "alta definição" da imagem, ou seja, à perfeição inútil da imagem. A força de ser real, a força de produzir-se em tempo real, quanto mais lograda seja a definição absoluta, a perfeição realista da imagem, mais se perde o poder da ilusão."*⁶⁸ Para a música, a acumulação de efeitos sonoros, a manipulação de ecos e efeitos estereofônicos se sobrepõem a toda classe de sons fabricados, não apenas por recursos que simulam os instrumentos tradicionais, mas por seu tratamento eletrônico; e onde a voz humana pode ser manipulada, corrigida ou fusionada⁶⁹. O uso do "efeito especial" não é já um aspecto marginal de uma cena real (como um decorado teatral), mas a totalidade do visto é sim um "efeito", fazendo possíveis a imagem e o som "sintéticos". O mesmo princípio pode ser aplicado a objetos e edifícios, a redes de "postos de venda", locais de lazer e a bairros e comunidades. A acumulação de estilemas conhecidos, cuja reunião, mais ou menos coerente, dá lugar a um "tema" ou "estilo" reconhecido, de interpretação rápida e unânime.

4.6 Nova reprodutibilidade

No final do século XX a capacidade tecnológica de reprodução da sociedade industrial havia crescido exponencialmente, tanto em sua capacidade, quanto na escala em que era capaz de aplicá-la, multiplicando o que era de sucesso e fazendo chegar a todos lados a notícia, a presença e a disponibilidade dessa multiplicação.

Progride a capacidade técnica de reproduzir as mesmas coisas, e também são incorporadas outras novas: os padrões naturais, o som, a imagem, os cheiros, os gostos e até os animais vivos podem ser reproduzidos mediante as novas técnicas da bioengenharia. O corpo humano pode ser modificado com mais e melhores técnicas cirúrgicas segundo uma estética que reduz as diferenças que haviam feito com que o rosto humano fosse o principal traço de identidade da pessoa.⁷⁰ Os traços que a idade desenha nos corpos das pessoas agora podem ser corrigidos, fingindo uma juventude que é só aparente, e fazendo possível que as mães tenham uma aparência mais jovem do que suas filhas. As cirurgias estéticas permitem produzir uma beleza que também é aparente, criando uma diferença substancial entre aparência e genótipo, fazendo possível, pela primeira vez, que filhos feios (para seus pais) nasçam de pessoas que consideradas belas. O fenômeno, que décadas atrás se circunscrevia ao mundo do espetáculo, multiplica-se e se generaliza de maneira que fere a credibilidade da aparência pessoal. De modo que por um lado aumenta a quantidade de coisas que podem ser reproduzidas, e pelo outro aumenta a escala desta atividade. A difusão e massificação destas técnicas produz um efeito mais geral sobre a percepção da realidade. A simulação e o simulado se confundem em um contexto de reprodução generalizada.

Afetando as esferas da arte e da produção, a reprodutibilidade técnica não havia deixado de crescer desde que Walter Benjamin assinalou os efeitos da fotografia, a gravação do som e sua aplicação combinada no cinema⁷¹. O desenvolvimento das capacidades técnicas não só aumentou, como também estas se multiplicaram exponencialmente e afetaram quase todos os âmbitos da vida diária. A arte foi impelida pela reprodutibilidade a redefinir-se como uma nova cultura do *objet trouvé*, a montagem e a encenação, onde a mediação da técnica cria uma nova realidade mais distante e que não pode ser apanhada. A figura do autor se torna distante, em um processo onde diferentes operadores assumem uma parte da responsabilidade sobre o resultado e diferentes técnicas mediam entre o autor e o espectador. O autor, que era o pai da obra, quem lhe conferia sua singularidade e originalidade, o agente que podia ser identificado como a vontade e a responsabilidade detrás da obra, acha que essa vontade é submetida aos "meios" por múltiplas técnicas e compartilhada com seus operadores. É substituído, cada vez mais, por processos coletivos, onde as vontades se seguem, sobrepõem-se, e até se contrapõem. A técnica também acrescenta uma distância entre o produtor e o consumidor dos objetos e bens

da vida diária, turvando estas duas esferas até o ponto de fazer com que as qualidades dos objetos sejam impenetráveis para o olhar do consumidor, júízo que fica submetido aos indícios que chegam pelos meios de comunicação ou à experiência posterior de seu uso⁷².

A partir de Benjamin as novidades são várias. Entre outras a cor, que se incorpora de forma massificada na reprodução impressa e no cinema depois da Segunda Guerra⁷³, na televisão em 70, e pouco depois se generaliza nos jornais. A cor deixa atrás a permanente recordação que a imagem em branco e preto exercia sobre o público, sublinhando o caráter de representação de imagens e cenas, fictício no duplo sentido de ser uma ficção lisa de uma realidade tridimensional, e ser a reprodução de uma história - que de sua parte podia ser real ou fictícia.

A esses progressos se somam a invenção e a difusão de inúmeros materiais sintéticos. Estes são capazes de imitar qualidades dos materiais naturais, do efeito do decurso do tempo ou até do acidente. Na construção, a simulação de diferentes tipos de superfícies se tornou completamente corrente e em muitos casos alcança uma perfeição que dificulta consideravelmente a distinção entre o simulado e sua simulação. O alumínio pode ter um aspecto de aço ou de cobre, mas também de bronze antigo. O mesmo é aplicável a outros materiais. O plástico simula perfeitamente o aço cromado ou as mesmas aparências apenas mencionadas para o alumínio. De fato a percepção superficial de um material faz com que seja impossível adivinhar sua verdadeira natureza, chegando a simulações que beiram o cômico a pesar de sua perfeição incrível, como os finos perfis de alumínio de uma janela com aspecto de granito.

Os materiais fingem de outros materiais, mas também fingem de si mesmos. Os nomes das terminações das marcas comerciais estão freqüentemente associados ao passado e ao desgaste: "cobre velho", "cobre antigo", etc. Isto se torna absolutamente corrente, e as pedras verdadeiras, como o mármore ou o granito, são tratadas com diferentes processos industriais para simular uma velhice ou uma quebra que invoque uma história, o decurso do tempo, as marcas que diferentes acidentes haveriam produzido, o desgaste. O genuíno se sobrepõe assim enganosamente ao fingido, de um modo mais perverso do que a pura representação, pois diminui toda distinção entre simulação e realidade.

No entanto, alguns materiais continuam desfrutando de uma percepção de "nobreza" ligada a condições de tradição ou de tecnologia, como o couro ou o titânio⁷⁴, que precisam de certidões que justifiquem o enorme custo de algo que de todos modos é impossível distinguir de suas imitações disponíveis no mercado. Para validar o "couro genuíno" é preciso agora acrescentar uma etiqueta com esse esclarecimento. Porque uma vez que foi conseguida uma perfeita imitação, não apenas de textura e cor, como também do cheiro, a realidade "couro" deve ser verificada, ironicamente, pela certidão de seus fazedores. O jogo espetacular entre réplica e original se torna desconcertante uma vez que as reproduções alcançam um alto grau de perfeição, de modo

4.6.9 Glore-Valcana é um produto de Mitsubishi Rayon Co. que é anunciado como possuidor de "todas las bondades de la gamuza, pero totalmente lavable y 100% resistente"

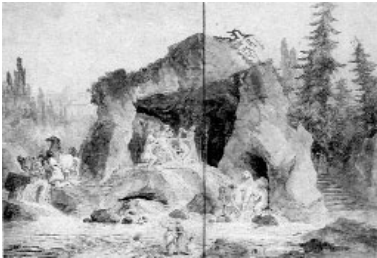


4 - Crise de autenticidade

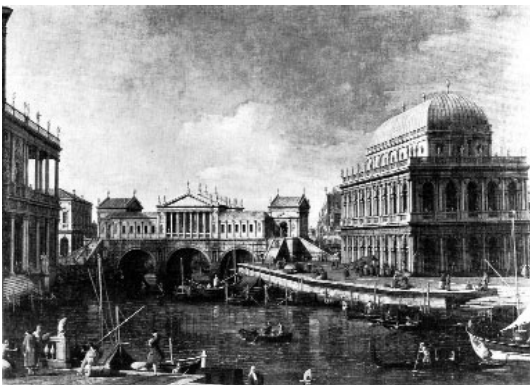
que também poderemos encontrar a declaração oposta: "sintético" aderida a uma superfície que parece couro, sublinhando traços de superioridade de um produto mais caro do que o couro (pelo menos na Argentina), como Glorevalcana[®] de Mitsubishi Rayon Co., que é publicado como possuidor de "*todas as características das qualidades da camurza, porém totalmente lavável e 100% resistente*".⁷⁵



4.6.10 Pavilhão da Itália, Epcot Center, Disney World, Orlando, Florida, aberto em 1982



4.6.11 Projeto para a gruta do bosque dos Banheiros de Apolo nos jardins de Versalhes. Hubert Robert, 1775



4.6.12 Canaletto, visão fantástica do Grande Canal de Veneza, Tate Gallery de Londres

Os laminados sintéticos, as resinas, os reconstituídos e todo tipo de novos materiais revestem móveis e interiores de edifícios com superfícies cujo aspecto o fabricante decide à vontade. Nos amplos catálogos ocupam um lugar importante as imitações de madeiras, pedras ou outros elementos naturais. Estas imitações, que no início eram simples e toscas, matizadas pelo atrativo de uma inocência que surgia de uma impossibilidade (de conseguir a perfeição), alcançaram agora uma qualidade que desorienta os sentidos, dominando não apenas a cor, como também as capacidades refletoras e de textura do material. É difícil advertir a simulação, exceto no descobrimento da repetição dos padrões, um traço de homogeneidade que é sempre uma dificuldade para a produção industrial. Nesse sentido, foi invertido o ideal estético com que eram tratados antigamente os materiais naturais, quando a madeira ou a pedra eram cortadas de modo que suas betas fossem espelhadas, buscando uma regularidade que o material natural não tem. Agora a capacidade industrial de reprodução se esforça por conseguir o contrário, buscando uma irregularidade que evoca o natural ou o artesanal não repetindo os padrões.

Os que ainda se escandalizam pelas imitações da arquitetura da história europeia que achamos em Disneyland (como a versão reduzida do Palácio Ducal de Veneza) talvez não estejam prontos para advertir a gravitação ainda maior que exerce sobre a realidade a generalização da reprodução, cujo efeito é criar um novo contexto perceptivo. Não se trata da intensidade de episódios isolados, mas sim da recorrência de uma simulação que emerge em todos os aspectos da vida cotidiana. Pode ser referido o antecedente do historicismo e do romantismo, aquele interesse em emular o acidental, a natureza, a ruína. O pitoresquismo que se esforça em composições casuais, que sugerem uma acumulação histórica e dissimula a diretriz ordenadora de um projeto que é unitário. No entanto, naquele cenário que culmina no século XIX, os esforços miméticos conservavam o sentido do que Eisenman chamava de "ficção"⁷⁶. O estuque fingia o mármore, as grades de ferro forjado fingiam formas vegetais, porém essa evocação mantinha em alto grau a sinceridade sobre a ficção desde que a condição alegórica permanecia explícita, distante da réplica, por exemplo, no contraste vegetal-metálico. O interesse romântico pela reconstrução de ruínas, cavernas e pedras deixou em diferentes partes de nossas cidades exemplos de grutas artificiais, rocas fabricadas e uma elaborada arquitetura do casual e do acidental. Contudo, confinadas ao explícito continente da obra, a

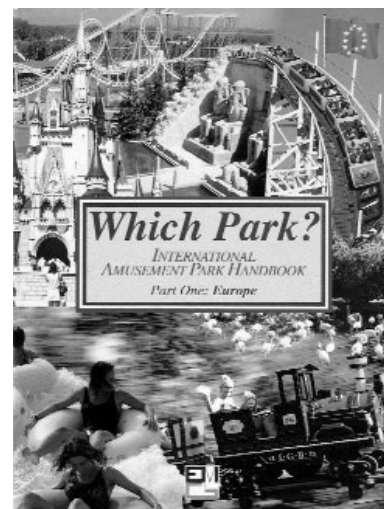
artificialidade dessas ficções não ameaçava a realidade, como as falsas ruínas de Villa Borghese não ameaçavam as ruínas romanas. A perspectiva artificial de Vincenzo Scamozzi no Teatro Olímpico, ou os jogos do *trompe l'oeil*, sugestionam mas não enganam, criam a ilusão, porém a mantêm a uma distância sempre perceptível da realidade. Os caprichos da "Visão fantástica do Grande Canal" de Veneza de Canaletto⁷⁷, estavam confinados al marco do quadro, como os jardins de Bomarzo⁷⁸ ao perímetro de um local que circunscruvia a ficção.

Em troca, agora os jardins de Bomarzo se integram na guia "*Which Park?*", assimilando-se a 337 parques temáticos de todo tipo⁷⁹. Só na Itália a guia registra noventa. A página e meia que ocupam as falsas ruínas e cavalos alados do "*Sacro Bosco Parco dei Mostri*" em Bomarzo, estão precedidas pelos pingüins e piratas de *fiber-glass* do "*Nuovo Parco Lido*", e da apresentação de "*Itália em Miniatura*", onde um trem monorrelha permite circular entre uma Catedral de São Pedro, o Duomo de Milão e a catedral de Florença, reproduzidos em modelos de uns poucos metros de alto, mas em uma escala "exata".

Esta rigorosa relação geométrica com os originais, permite-lhes figurar sob a categoria "educacional". O custo da entrada é quase o dobro do necessário para aceder aos jardins de Bomarzo. E ainda que Bomarzo figure na categoria de "jardins históricos", 1956 é declarado como ano de sua fundação! (ano de abertura da atual operação temática do parque). Observamos ai uma banalização da antiga ficção, que a converte em simulação contemporânea. Como a segunda roda de bicicleta de Duchamp, ou a segunda série de latas Campbell de Warhol, produzem um tipo de desvalorização dos símbolos não diferente demais do da inflação monetária.⁸⁰ A simulação contemporânea transformou o contexto de percepção das coisas, tornado o simulacro mais natural até fazê-lo invisível. A generalização do processo converte essa mudança quantitativa em uma mudança qualitativa: a nova realidade de um mundo onde predomina a reprodução enfraquece a verossimilhança de todas as coisas, não só de aquelas simuladas. É a escala da simulação e da reprodução o que leva a dissolver a antiga objetividade da realidade. Não se trata da possível ocultação da simulação, mas sim de torná-la mais natural, da aceitação de uma nova legitimidade do simulacro.

4.7 Reprodução como processo e reprodução como duplicação

Durante todo o século XX se dá um efeito duplo, por um lado crescem as capacidades técnicas de reprodução, pelo outro, cresce também a



4.6.14 Capa do guia de parques temáticos europeus "*Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe*", European Magazines & Guides SRL, Milão, 1994

4.6.15 Os jardins de Bomarzo se integram no guia "*Which Park?*" assimilados a 337 parques temáticos de todo tipo. Só na Itália a guia registra noventa. A página e meia que ocupam as falsas ruínas e cavalos alados do "*Sacro Bosco Parco dei Mostri*" em Bomarzo, estão precedidas pelos pingüins e piratas de *fiber-glass* do "*Nuovo Parco Lido*", e pela apresentação de "*Itália em Miniatura*", onde um trem monorrelha permite circular entre uma Catedral de São Pedro, o Duomo de Milão e a Catedral de Florença, reproduzidos em modelos reduzidos

"estandardização técnica" do mundo cultural. Desde que o mundo dos objetos e da arte é cada vez mais o produto de uma atividade submetida aos meios pela técnica, suas formas estão também cada vez mais associadas aos processos de sua fabricação. Como diz Robert Hughes: *"Com a diferença de nossos avós, vivemos em um mundo que fizemos nós mesmos"*⁸². Os objetos se desdobram em uma infinidade de representações e de reproduções de toda ordem.

O cinema representa a nova situação onde a técnica é inevitável mediadora, de modo que a obra já não é uma coisa, mas uma reprodução. É em dois sentidos, por um lado é a reprodução de uma história, uma narração de algo sucedido ou imaginado em outro tempo e lugar, mas também é em si mesma reprodução, um processo de projeção que cria a ilusão do movimento

e do tempo histórico. Pois no cinema "a obra" não é a película de celulose, não é a tela nem o teatro ou a máquina de projeção, nem tampouco a soma de estes. A obra, o *filme*, é a consequência momentânea da execução de um processo técnico: a projeção. Benjamin se havia interessado precisamente na natureza efêmera da projeção cinemotográfica⁸³. Multiplicadas essas técnicas na televisão, no vídeo, nos computadores e nas redes, as imagens e os sons evanescentes se reproduzem incessantemente até encher o mundo do final do século XX, que leva a Paul

Virilio a falar de uma *"estética da desaparecimento"*, onde todas as imagens da projeção são sempre substituídas pelas que as seguem, produzindo um contínuo ato de desaparecimento, que intensifica a presença do ausente até que adquire relevância mesmo sobre o presente.⁸⁴

A reprodução como processo e a reprodução como duplicação se sobrepõem em uma mesma realidade: a constante expansão de um mundo virtual de projeções e reproduções. Reprodução e simulação se assimilam, pois as obras são em si mesmas reproduções de processos. Um som é simulado quanto reproduzido. Os efeitos especiais do cinema vão das engenhosas ilusões do começo às sofisticadas elaborações eletrônicas. A animação eletrônica já não tem limite, e é evidente que é apenas questão de tempo para que os atores reais possam ser completamente substituídos. A execução desses processos é em si mesma uma dificuldade, e a obra se torna algo efêmero que deve ser reproduzido ou incluso emulado, uma vez que o processo original já não pode ser repetido. O Museu Guggenheim possui um programa de emulação tendente à conservação do "efeito" de obras efêmeras: *"Os conservadores exploraram muitas ... estratégias para lutar com as obras efêmeras. Entre elas emergiu um modo promissório de duplicar materiais e hardware obsoleto ou impossível de voltar a conseguir: a emulação. Emular uma obra é encontrar um modo de imitar a aparência original de uma peça por*

4.6.16 e 4.6.17 "Nuovo Parco Lido" e "Itália em Miniatura", no catálogo. "Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe"



*meios completamente diferentes. O termo pode ser aplicado em geral a qualquer refabricação dos componentes de uma obra de arte"*⁸⁵

Chegado um ponto, o incremento da capacidade de reprodução dissolve as diferenças entre a cópia e o original. Não há deterioração nem rasto da duplicação. A última onda tecnológica produziu uma nova capacidade reprodutiva que se mostra com eloqüência na biotecnologia e na informática. A cópia já não é uma cópia, mas é idêntica ao original, um clone gêmeo. Porque não se trata de uma cópia subsidiária, de menor valor, com alguma classe de desgaste ou perda. Enquanto na tecnologia analógica a cópia da cópia era cada vez mais imperfeita até chegar à deformação como sucedia na gravação da gravação com o som ou na xérox da xérox com a imagem; com a informação digitalizada, o som, a imagem e até a vida podem ser reproduzidas infinitas vezes fazendo com que a última cópia seja tão fidedigna quanto o primeiro original. A noção mesma de "original" se esvazia assim de sentido. A originalidade fica neutralizada como valor pela possibilidade da multiplicação infinita, e com ela, inevitavelmente enfraquece a noção de autenticidade. Não se trata de uma cópia no sentido velho do termo, quando esta implicava uma diminuição, uma irremediável perda de alguma das condições do original, mas de uma espécie de multiplicação milagrosa. Baudrillard encontra nele a idéia de "clonagem" o conceito para definir uma multiplicação que faz desaparecer o original.⁸⁶

Umberto Eco se alarmava, faz quase trinta anos, pela crescente confusão entre original e cópia: *"...dado que a roda da bicicleta de Duchamp sobrevivia apenas na fotografia, fez uma igual. Na verdade, uma vez eliminado o desejo fetichista do original, estas cópias são perfeitas. Neste ponto, aquele que atua contra os direitos da arte, não é mais precisamente o gravador que rompe a pedra litográfica, para que apenas fique um reduzido número de cópias? Não se trata de absolver os santuários do Falso, mas de denunciar a cumplicidade dos santuários europeus do Autêntico"*.⁸⁷ A diferença entre réplica e falsificação reside apenas na declaração de seu próprio autor. Porém ambos compartilham a presumida incapacidade de alcançar as condições do original. A moderna capacidade de reprodução, uma vez eliminado o original, eliminou também a possibilidade da falsificação. Agora se trata de *"reproduções não autorizadas"*, pirataria digital onde a integralidade e a qualidade da "obra" não foram diminuídas, só foram burlados os direitos de autoria.

O autêntico e o falso se dissolvem em uma mesma realidade feita de reproduções. Chegado determinado ponto, a reprodução começa a passar despercebida, poderíamos dizer que se neutraliza. Essa naturalização se estende à cena da vida cotidiana, incorporada à vida ordinária, assimilada pelo uso e o costume. Uma toalha de plástico reproduz um tecido escocês, e não se trata da exatidão dessa reprodução, mas sim de uma habituação. Não ficam já rastros da vinculação entre a simulação e o escocês como significado, apenas poderiam ficar rastros da associação entre "escocês" e "tecido". Tampouco se torna aparente a razão pela qual o escocês esteve originalmente aí: para camuflar o fato de que a toalha plástica não é um tecido, mas uma lâmina

4.7.2 Edifício República por César Pelli & Ass.(33.000m², 1996). Os perfis tubiformes horizontais, claramente separados do plano de fachada, cumprem uma função ornamental ao enfatizarem a curva do edifício



4.7.3 Edifício Telefônica na Avenida Huergo, Buenos Aires, 2003. Nesta vista os perfis exteriores parecem funcionais para a estrutura da fachada

4.7.5 Edifício Telefônica na Avenida Huergo, Buenos Aires, 2003. Numa visão mais próxima, os perfis deixam ver sua independência com respeito à estrutura da fachada

4.7.6 Finalmente, na frente para a avenida, os perfis assumem sua função decorativa, independente da superfície de vidro



produzida por extrusão. Há uma nova realidade que é a da toalha estampada, o desenho pelo desenho mesmo. O simulacro da tela deixou de ter importância do mesmo modo que já não a tem o escocês, seu lugar é ocupado por uma nova realidade, a de uma simulação que evoca a si mesma. Passamos da ficção do tecido à dissimulação do não-tecido.

A mesma interpretação pode ser feita das correias metálicas da fachada do edifício "Telefônica" da Av. Huergo. Se no "Edifício República", César Pelli sente a necessidade de justificar, como uma necessidade estrutural, os tubos, que apenas separados do paramento de vidro, recorrem o lado externo da fachada, é para dissimular a óbvia vontade expressiva que colocou os tubos nesse lugar, que só destacam a leve curva da fachada⁸⁸. Se no Panamericana Plaza, Lier e Tonconogy sentiram a necessidade de acrescentar, sobre a superfície inerte da vidraça, perfis que simulavam ser estruturais, foi para conjurar a atectonicidade de um revestimento de puro vidro. Os perfis do edifício Telefônica da Av. Huergo, em troca, não pretendem já similar uma condição estrutural, só denotam "perfis", sem nenhuma necessidade de tomar uma posição que permita acreditar que possam cumprir alguma condição estrutural. Agem de um modo que não é para nada diferente do das faixas cromadas que decoravam os carros norte-americanos dos anos 50.⁸⁹ Esse é precisamente o papel que assumem, segundo a denominação com que são designados, os perfis do edifício "Zurich" que Carlos Ott terminou em Buenos Aires em 2000: "perfil cosmético".⁹⁰ Os perfis já não simulam uma função utilitária, simulam a si mesmos. Como diria Eisenman, é a dissimulação de uma ausência de significado⁹¹. Embora possa passar despercebida, não deixa de produzir um efeito de vazio, de desconfiança que vai erodindo a credibilidade das obras em geral. Porque na medida em que este é um efeito generalizado, produz também uma percepção generalizada das outras obras, uma desconfiança sobre sua autenticidade, sobre a existência de verdadeiras razões para a forma e o aspecto com que são apresentadas. O quarto estado da simulação, segundo Baudrillard, a que chegou a época contemporânea, onde o signo "não tem relação com nenhuma realidade; é seu próprio e puro simulacro"⁹². A simulação das coisas se torna tão recorrente, que estas perdem a conexão com aquela realidade que evocam. Nos objetos de uso ou na arquitetura, a repetida referência a uma situação do passado acaba por adquirir significado próprio. A passagem de uma situação a outra pode ser

4.7.7 Anúncio de Ocmvalva, fornecedor de muro-cortina sem perfis aparentes. Revista Domus 689, Milão, Dezembro 1987, p.1



imperceptível, mas sucede ao longo de um processo de habituação e repetição. Para Baudrillard essa é uma mudança radical: *"O momento crucial se dá na transição de uns signos que dissimulam algo a uns signos que dissimulam que não há nada"*⁹³. O argumento de Baudrillard se desloca da crise do original à *simulação*, focalizando o ato mesmo de reproduzir, de multiplicar, em sua dimensão de atuação, de não realidade. Desde que a atuação é uma encenação, essa ilusão do real faz o real desaparecer: *"...Daí a histeria característica de nosso tempo: a de produção e reprodução do real. A outra produção, a de valores e mercadorias, a das boas épocas da economia política, carece de sentido próprio faz muito tempo. Aquilo que toda uma sociedade busca quando continua produzindo, e superproduzindo, é ressuscitar o real que escapa. Por isso essa produção se converte hoje em hiper-real. Retém todos os traços e discursos da produção tradicional, mas não é mais do que uma metáfora. Deste modo os hiper-realistas fixam, com uma semelhança alucinante, uma realidade da qual se esfumou todo o sentido e toda a profundidade e a energia da representação. E assim, o hiper-realismo da simulação se traduz em todas partes na alucinante semelhança do real consigo próprio"* diz Baudrillard⁹⁴, sugerindo que a dependência moderna da duplicação é o prelúdio da dissolução do autêntico, mediante a perfeita reprodução, a fusão do original e a cópia, do "primeiro" e o "último".

4.8 Efeito reflexo

"Sem que soubessem nada meus pais fui a Delfos, onde Febo me rejeitou, sem me julgar digno de obter resposta às perguntas que fiz; porém me revelou os males mais afrontosos, terríveis e funestos, dizendo que eu me casaria com minha mãe, com a qual engendraria uma raça odiosa ao gênero humano; e também que seria o assassino do pai que me engendrou", diz o Edipo de Sófocles⁹⁵, cujo pai, como sabemos, havia o precedido na visita ao oráculo, recebendo uma profecia simétrica. O sentido especular da profecia, que ao mesmo tempo antecipa e produz a tragédia, repercute na situação contemporânea de uma relação não trágica, mas céptica com os benefícios da sociedade pós-industrial⁹⁶.

Baudrillard expõe a relação entre *"ilusão"* e *"desilusão"* como um jogo especular de uma forma semelhante à maneira em que Paul Virilio estabelece a relação entre *"aparição"* e *"desaparição"*⁹⁷. Em ambos os casos se deixa ver uma desconfiança no real, uma perda de autenticidade e certeza. Embora a desaparecimento do real pudesse parecer um extremo desta visão, haveria que aceitar, porém, seu crescente enfraquecimento. Há um sentimento de perda de certeza sobre a autenticidade das coisas. No entanto, esta perda não é produzida somente pela reprodução. Outro fator igualmente potente afeta a credibilidade dos objetos dessa superprodução incessante, é a premeditação do sistema de produção: *"A lógica organizativa ... em todas as esferas do consumo, em todas partes as organizações burocráticas especializadas são as que definem os objetos e as necessidades, em todas partes é imposta a lógica*

da renovação precipitada, da diversificação e da estabilização dos modelos. Iniciativa e independência do fabricante na elaboração dos artigos, variação regular e rápida das formas, proliferação dos modelos e das séries, estes três grandes princípios inaugurados pela Alta Costura deixaram de ser patrimônio do luxo indumentário, para constituir o miolo próprio das indústrias de consumo. A ordem estético-burocrática domina a economia de consumo, reorganizada pela sedução e a caducidade acelerada.", diz Lipovetsky⁹⁸.

A premeditação projeta uma suspeita sobre o caráter genuíno da produção. Seja na arte, nos objetos da indústria ou na própria cidade, surge a dúvida sobre a espontaneidade de sua produção ¿Estas coisas são assim por uma razão própria, intrínseca a sua própria função ou natureza, ou são assim para contentar-nos? ¿Este artista faz esta obra por seu próprio desígnio íntimo, ou por uma expectativa de êxito com os donos de galerias? Tom Wolfe descreve a tácita conivência entre críticos, donos de galerias e beneficiadores do "mundo da arte".⁹⁹ Para Franco Purini: *"Hoje o estatuto do objeto ou do evento artístico literalmente se virou. Para que haja objeto ou evento é preciso que a obra seja espetacular, lúdica, esteja penetrada de um espírito publicitário e portanto seja imediatamente legível como um slogan, confortável e confortante, fastuosa, intrinsecamente compatível com a mídia. Isto não significa que não tenha conteúdos profundos, mas estes são, por assim dizer, empurrados à superfície. Trata-se de um novo estatuto para o qual a arte é tal se tem sucesso, desfazendo o mito de distante matriz romântica que vê o verdadeiro artista como uma pessoa atormentada e incompreendida, reconhecida apenas depois da morte pelo consenso e pela devoção do público. A arte é a expressão primária do mercado e as categorias recém-relembradas, que a fazem facilmente acessível à massa, descem das modalidades comunicativas que governam hoje a cultura da informação".¹⁰⁰*

Esta premeditação pode encerrar tanto manipulação quanto complacência, porém ambas implicam uma atuação, a simulação de algumas qualidades que não são inerentes à própria coisa, mas ao desejo de alcançar o êxito. Uma simulação que adquire um sentido duplo, de uma ficção e de um engano. Dupla percepção difícil de ilidir, pois a partir de certo ponto, a generalização do simulacro afeta todas as produções. Encontramo-nos com uma realidade subjetivada por seus produtores, que tem o curso de uma intencionalidade, do aperfeiçoado desejo de agradar. A música se purifica de erros de execução e de barulhos de ambiente até adquirir uma esterilidade artificiosa. Pela primeira vez podem ser ouvidas difíceis sonatas de piano, completas, livres de algum erro de execução graças à montagem e a equalização dos sons.

A suspeita da manipulação fica detrás da aparência brilhante de produtos sempre otimistas, uma percepção que se faz calar voluntariamente para desfrutar do espetáculo da satisfação cotidiana. Quando um acidente quebra essa tácita cumplicidade, a indignação se converte no álibi de um público, que em benefício da ilusão, negava-se a ver o simulacro. O escândalo de Los Nocheros, deixou ver o que o público não prefere não ver. Quando o

reconhecido conjunto folclórico argentino foi delatado por falhas nos aparelhos que possibilitam o *play back*, não apenas revelou o engano no Estádio de Córdoba onde foi jogado o campeonato do mundo, o cenário onde cantavam "ao vivo" perante 40.000 pessoas¹⁰¹, como também se tornou óbvia a impossibilidade vocal de continuar o que a gente estava escutando. Embora o *play back* é uma técnica conhecida pelo público, este sempre prefere "suspender a descrença"¹⁰². Quando a ilusão é rota, a fúria do público não provém da revelação da simulação da própria voz, mas sim da confirmação da impossibilidade dos artistas de cantar à altura das gravações.

A capacidade de reprodução e manipulação da sociedade cresceu tanto que tudo é submetido à dúvida: se uma pessoa parece loira pode não ser, e se parece jovem também pode não ser. O rosto, o sexo ou os traços de idade deixaram de ser um documento infalível de identidade como também a fotografia perdeu seu prestígio documental na digitalização de sua imagem e de suas infinitas possibilidades de manipulação. Da aparência pessoal aos documentos históricos tudo é suscetível de manipulação e, conseqüentemente, de suspeita.

A simulação como engano não desvaloriza menos a realidade do que a simulação como complacência. O propósito da sedução, de agradar e contentar, não é menos fatal para a credibilidade das coisas, porque semeia dúvidas sobre sua "sinceridade", sobre sua independência. Não podemos evitar a suspeita de que a profunda razão de sua existência não seja outra que agradar, cativar e seduzir, talvez escandalizar ou surpreender, mas sempre será a de conseguir o êxito. A isso se aferram cada vez mais não só os fabricantes de objetos de consumo, mas também os fabricantes de bens e de experiências culturais: artistas, intelectuais e políticos. Se algo não obedece às crenças de seus fabricantes, a suas próprias razões e a suas próprias circunstâncias, mas ao propósito de fazer sucesso, obedece então ao reflexo dos desejos de seus destinatários, à antecipada ânsia de assegurar o êxito com eles.

No caso da arquitetura, isto desloca seu fundamento para fora da disciplina e, portanto a faz refém de aquelas disciplinas que se arrogam o conhecimento necessário para interpretar os desejos do público.

No momento em que Toffler identifica como início da era informática, os bens de consumo são mais culturais do que nunca. É fusionado o mundo da arte com o do espetáculo e do desenho, os objetos de consumo aspiram a um valor simbólico que é efêmero. Mediante a "*estetização*"¹⁰³ da produção lhes é impresso um aspecto transcendente e revelador, como se pudessem redimir o automatismo do consumo e outorgar um sentido à existência.

A habilidade técnica da produção é superada pela habilidade especular do processo de reprodução. No ciclo de produção-consumo, a partir do fordismo se havia tornado evidente que o consumo estava deslocando em importância a produção¹⁰⁴, porém depois da ampliação do mercado, promovida pelo *welfare-state*, o que adquire uma dimensão dominante e superpresente é a área do *marketing* em suas duas facetas principais: o sistema prospectivo de auscultação da sociedade, e o sistema de comunicação e

difusão, pela mídia, do produto. Nesse sentido, a noção de "sociedade de consumo" deveria ser substituída pela de "sociedade de reprodução", pois nessa capacidade de fazer réplicas reside a fase crítica de seu funcionamento. Na pesquisa das preferências do consumidor e dos produtos de sucesso, e na habilidade para reproduzi-los rapidamente. Precisamente como tudo parece possível de ser reproduzido, também tudo é suscitado de uma manipulação, de uma complacência com o público, que sempre posterga as verdades incômodas. Nas sociedades da abundância, aquelas onde se efetua o debate cultural, e que são ao mesmo tempo as que se constituem em modelo universal de referência, o desejo sempre pode ser satisfeito, não apenas porque a técnica pode multiplicar tudo, mas também porque a maquinaria de distribuição o coloca rapidamente ao alcance dos consumidores.

A cuidadosa planificação para conseguir o êxito de mercado mediante a sedução do consumidor projeta uma sombra que esvazia de autenticidade o produto. Inclusive o autêntico é alcançado pela suspeita do falso. ¿É velho o velho? ¿É índio o índio? Este é um relógio Rolex? O que degrada definitivamente a autenticidade das coisas é esta premeditação do sistema reprodutivo. Já poucos produtos de consumo parecem genuínos, autênticos no sentido de ser novos e originais, mas todos parecem obedecer sim à premeditação das enquetes de mercado. É tão grande a capacidade da sociedade reprodutiva para satisfazer os desejos do consumidor, que essa submissão enche de especulação as coisas que produz. Torna-se impossível o frescor do que é como é, por si mesmo e não por nos, por um desejo alheio e não por contentar-nos. O aparelho de multiplicação e de reprodução não só é capaz de reproduzir objetos, mas também está dirigido a reproduzir "estilos", os valores simbólicos que são agora o coração do valor comercial. Do mesmo modo, é capaz de reproduzir identidades, condutas e até valores cívicos e morais, convertendo a política em mais um produto¹⁰⁵. Estilos de conduta, formas de vida, crenças, valores, éticas, todo pode ser convertido em produto, ligado como significado a objetos e eventos concretos para ser comercializado.

Inevitavelmente, esta maquinaria prospectiva gera um efeito de espelho, no qual a originalidade do produto ou a liderança empresária e política sucumbem à tentação de um êxito que se julga garantido pela certidão da enquete. A criatividade, a audácia e a inovação passam a um segundo plano, tudo é subordinado ao oráculo da enquete e à tirania da *tendência*. Hannah Arendt havia chamado a atenção sobre a fatal consequência da aplicação das estatísticas: *"A justificação da estatística reside em que proezas e acontecimentos são raros na vida quotidiana ... a aplicação da lei de grandes números e longos períodos à política ou à história significa nada menos que a voluntariosa destruição de sua própria matéria."*; e sublinha a uniformização que produz *"De maneira estatística isto fica demonstrado na igualação da flutuação. Na verdade as façanhas cada vez terão menos oportunidade de superar a maré do comportamento, e os acontecimentos perderão cada vez mais seu significado. A uniformidade estatística não é de jeito nenhum um ideal científico inofensivo, mas o já não segredo ideal político de uma*

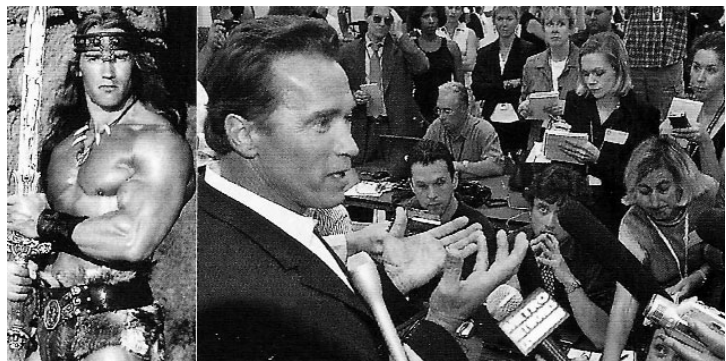
*sociedade que, submergida inteiramente na rotina do dia-a-dia, acha-se em paz com a perspectiva científica inerente a sua própria existência"*¹⁰⁶

As técnicas da enquete e a segmentação dos consumidores, de sua classificação em grupos e sua medição estatística, prolongam-se nas técnicas do *product-test*, onde os novos possíveis produtos são submetidos a provas de preferência sobre inúmeros aspectos independentes, que são avaliados de forma separada para determinar ulteriores regras de desenho ou a modificação dos desenhos já produzidos. Naturalmente que esse sistema apenas pode oferecer ao público algo que já estava nele. Não pode oferecer o que é completamente novo nem tampouco algo unitário em seu conceito e forma, porque tende a modificar local e separadamente suas características até fazê-lo apetecível para a média mais ampla. Alberto Alessi encontra na produção dos anos 90 a confirmação das piores previsões de Oswald Spengler (*"Man and Technique"*, 1931): *"Mais de sessenta anos depois o cenário descrito por Spengler assombrosamente encaixa no mundo internacional de produção de massas de hoje, onde todos os produtos são iguais, anônimos, chatos, indiferentes e nada poéticos"*¹⁰⁷.

Se a melhor maionese é aquela que contenta à média, fatalmente será uma cujo gosto se aproxime ao insulso. O político de maior sucesso, aquele que promete o que não contraria ninguém: *"A política show ... transforma até os próprios conteúdos da vida política: dado que é preciso dirigir-se a um eleitorado mais amplo, os discursos tendem a evadir os aspectos controvertidos de seus programas e a buscar uma plataforma indolora e satisfatória para todos. Assim, não apenas os discursos de esquerdas como os de direitas se tornam cada vez mais homogêneos; assistimos a um processo de uniformização e de neutralização do discurso político"*, diz Lipovetsky¹⁰⁸.

A conseqüência é a perda da liderança e a perda de uma genuína inovação. É produzido um encurtamento do horizonte temporal, a gente não aspira ao melhor nem a chegar mais longe, mas ao êxito. Prevalece o imediatamente seguro, o que o público já conhecia ou esperava. A generalização da enquete como ordenadora das decisões sociais outorga um novo âmbito de opinião às massas, porém tem como efeito colateral a anulação da variedade e o matiz, a redução da opinião geral a uma média cinzenta.

Emerge um reinado da *"tendência"*, corrente de opinião apenas perceptível que os novos bruxos da "sociedade de reprodução" se ocupam em decifrar em sutis comportamentos sociais. Uma vez estabelecida a tendência, é convertida em êxito pela mesma profecia que a antecipa, conduzindo a sociedade por um caminho que fatalmente consiste em incrementar os traços do já manifestado. Como um piloto automático, o efeito de espelho apenas pode insistir na direção estabelecida, acentuando os traços já presentes na sociedade. Esta tirania da tendência é intrinsecamente contraditória, por um



4.8.10 "Política-espectáculo: Schwarzenegger, prototipo del cine-Hollywood, ahora gobernador de California, EEUU, un Estado que representa la quinta economía mundial."

lado afirma que a lógica dos acontecimentos nos conduzem a certos desenvolvimentos, pelo outro sugere que devemos antecipar-nos a eles ou ficar "retardados", em uma mecânica de autoamplificação que neutraliza a vontade e a inovação.¹⁰⁹

Na indústria ou na política, o "efeito reflexo" tende a incrementar os traços emergentes, com o qual se produz uma espécie de caricaturização das formas, dos estilos e das condutas. Uma acentuação até mesmo ridícula desses mesmos traços, cuja deformação acaba por neutralizar suas virtudes originais. Igual circunstância espregueia as finanças, onde os fenômenos de refletividade¹¹⁰ incrementam doidamente as expectativas otimistas em insustentáveis bolhas, ou infundem o pânico e a fuga de capitais fazendo os investimentos de longo prazo caírem, os mais sensatos e úteis à sociedade¹¹¹. Se o grau de desenvolvimento de uma civilização tivesse que ser medido por sua capacidade de antecipar-se no tempo a acontecimentos futuros, pouco teríamos progredido desde que a agricultura estabeleceu o calendário anual, desde que as companhias multinacionais colocam em xeque a cabeça de seus gerentes ao ritmo de seus balanços trimestrais, e as constantes enquetes de opinião, de confiança do consumidor¹¹² e de popularidade dos governantes, levam os políticos a concentrar-se sistematicamente em resultados imediatos, postergando os problemas que requerem medidas de longo prazo. Um efeito que pesa cada vez mais sobre as decisões urbanísticas e ambientais, que tipicamente requerem de previsões de longo prazo.

4.9 Crise de autenticidade

A sistemática reprodução do que faz sucesso funciona como um mecanismo amplificador uniformizando o ambiente perceptível repetindo-o em uma infinidade de réplicas que alcançam todos os recantos do mundo ao mesmo tempo em que reverberam nos meios de comunicação.¹¹³

No entanto, o êxito não é uma conseqüência de algo que possa ser visto como inocente. Não é entendido como o resultado da improvisação ou da fortuna, que favorece a um antes do que a outro, embora seja admitida esta possibilidade. Prevalece a percepção de que o êxito é o resultado de uma vontade e uma habilidade. O triunfo de uma manobra, de ações cuidadosamente calculadas para alcançá-lo¹¹⁴. O cálculo, a especulação e a previsão antecipada das possíveis conseqüências de todas as ações corrompem sua legitimidade e credibilidade, introduzindo um traço de dúvida.

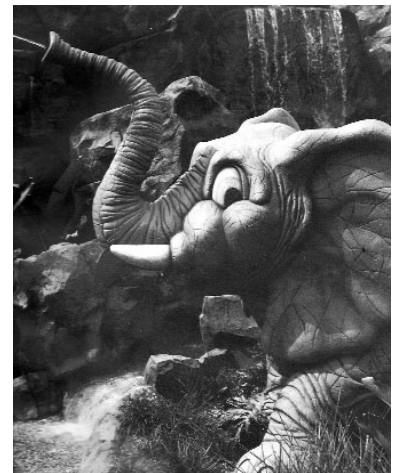
Na moderna sociedade de massas, onde predominam os produtos de consumo, os produtos culturais e os da arte em geral, e já quase nada, não podem ser vistos como inocentes. Pois o esforço, econômico ou intelectual que demandam, exige a seu produtor uma premeditação e uma planificação imprescindíveis para chegar a um resultado. Adivinhamos uma espécie de manipulação detrás das aparências, pouco importa se bem ou mal intencionada. Seja por complacência ou por engano, a conspiração para o êxito emerge como uma suspeita inevitável. Coloca o produtor ou o autor nas

costas do público, reprimindo seus desejos em favor de aquilo que julga funcional para o êxito de suas ações. Em outras palavras, o desejo de êxito desloca todo outro desejo, o que leva a que a relação entre o objeto e seu produtor fique escurecida pela relação a que aspira o produtor com o público. Os produtos da sociedade contemporânea inevitavelmente adocem desse traço congênito.

Quando surgem a espontaneidade e o singular parece dissolver-se essa confiança em uma forma de exploração dessa prezada e escassa qualidade. Porém quanto mais singular parece um objeto, mais é estimulada sua réplica *"Hoje o objeto se fragmenta em um enxame de imagens de se mesmo, clones, cópias - o supremo exemplo é a Mona Lisa - quanto mais significado cultural consideramos que tem, quanto mais única ... mais é reproduzida."* Observa Hughes¹¹⁵. A reprodução do singular ao mesmo tempo o consome, pois desgasta um sentido que se trivializa por via da difusão quanto pela percepção de sua simulação.

A superprodução da sociedade moderna pode ser devida em parte às necessidades de um sistema industrial baseado nas grandes séries, mas também é a conseqüência da necessidade de repor objetos que continuamente perdem seu valor simbólico. O fenômeno se estende da comida aos objetos de uso diário, da roupa aos lugares de lazer¹¹⁶, da música à cinematografia, dos perfumes aos esportes preferidos, do passatempo à religião. Nada fica excluído da possibilidade de multiplicação e difusão, e também a arquitetura e a cidade são repetidos mediante a especificação de suas condições. Inclusive os ambientes naturais podem ser transformados em um produto standardizado, capaz de ser reproduzido em diferentes latitudes sob as diretrizes da hiperespecificação da franquia comercial que toma forma no *"resort"* turístico.

O parque temático foi assinalado como um ponto de concorrência desta atitude de duplicação, dada a possibilidade de ambientes completos reproduzidos em escala. O princípio da *"tematização"*¹¹⁷ que é uma forma do já comentado *"estilo"*, consegue alcançar os mais diversos âmbitos: surge o bar temático, a loja temática, a rua temática, o bairro, e até as cidades temáticas¹¹⁸, entre as quais Las Vegas é modelo. A multiplicação de completos entornos artificiais, no sentido de que não são o resultado de uma história coletiva, mas



4.9.14 e 4.9.15 Rainforest Café, com 25 filiais nos EUA e dez no restante do mundo, onde verdadeiros animais vivos se misturam com reproduções de fibra de vidro para entreter os clientes



4.9.16 DisneyParis, Paris, França, a encenação da natureza em gêiseres artificiais

o cálculo e o projeto, esvazia de sentido a aqueles outros sobre cuja condição, histórica ou espontânea, pende agora a dúvida.

"Finalmente a idéia de cidade aparece hoje atravessada em cada um de seus aspectos pela dupla verdadeiro/falso, uma dialética onde prevalece o simulacro com respeito ao autêntico, a cópia com respeito ao original", diz Purini.¹¹⁹

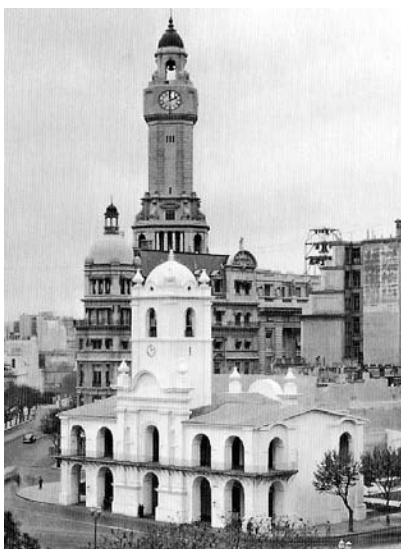
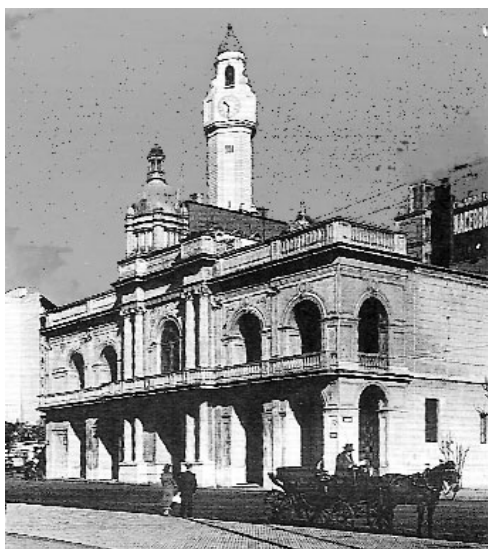
A tematização do ambiente construído não acaba no espaço habitável da loja ou do parque temático, mas se sobrepõe ao *ciberespaço* da comunicação e a *média*. Sucede preferentemente ao invés, e a fantasia imaginada no desenho animado por Walt Disney toma a forma de verdadeiros castelos e autômatos de plástico no parque temático. As fantasias da literatura, o cinema, e agora também as animações eletrônicas, solidificam-se em uma realidade programada, capaz de materializar o mundo virtual. Em uma metamorfose igualmente sofisticada, a curiosidade sobre a vida natural, os fósseis, e as paisagens remotas que alimentam os programas "documentais" do canal de televisão *Discovery Channel*, tomam forma concreta em lojas temáticas (*Discovery Store*), que se repetem a intervalos regulares nas grandes cidades norte-americanas oferecendo, no mesmo salão, tanto brinquedos quanto verdadeiros fósseis, tanto cerâmicas "tradicionais" da Índia, quanto sofisticados instrumentos científicos; tanto réplicas de aviões que protagonizaram as aventuras dos primeiros descobrimentos quanto verdadeiros telescópios, e até autênticas relíquias antropológicas. Imitações baratas, mas convincentes, misturavam-se com autênticos tesouros, e brinquedos com máquinas de precisão. Tudo se torna relativo perante esta promiscuidade para a qual o falso e o verdadeiro se fundem em uma nova categoria: a do produto.

Embora antes houvesse parecido improvável, agora o mato tropical mesmo pode converter-se em um produto comercializável nas cidades centrais: esse é o caso do *Rainforest Café*¹²⁰, onde verdadeiros animais vivos amenizam a comida. Este é apenas uma manifestação mais de toda uma série de lojas e parques tematizados como *The Nature Company*, *Sea World* e seus sucedâneos ao redor de todo o mundo.¹²¹ Trata-se de uma segmentação de estilos - ou temas- orientados por diferentes tipos de saudades: de passados mistificados a mitologias do futuro, de aventura, progresso, cientificismo ou ecologismo, que sempre tomam, porém, o formato final do produto. No mesmo ato é eliminado todo rasto de incomodidade ou perturbação potencialmente desagradável. Essa natureza artificial é esterilizada pelo conforto do ar condicionado, a pulcritude dos fósseis e a sanidade controlada de animais de cativeiro, para afastar todo "perigo" e qualquer incomodidade, do mesmo modo que as verdades incômodas são disfarçadas, e é construída toda classe de gestos que se apresentam como altruístas, conservacionistas e virtuosos, mesmo se não resistem uma análise mais séria.¹²²

Na escala do objeto, esta obsessão pela duplicação encontra uma inigualável expressão nas lojas dos museus. Ai é possível encontrar réplicas perfeitas dos objetos que acabam de ser contemplados. A rigor, o *"museum shop"* se transformou no coração do museu moderno, e a reprodução em seu



4.9.20, 4.9.21 e 4.9.22 The Museum Shop em Nova Iorque, oferece em um lugar só as reproduções de vários dos principais museus do mundo



4.9.23 O Cabildo de Buenos Aires antes de sua restauração, cerca de 1939-1938

4.9.24 El O Cabildo de Buenos Aires "rehispanizado" por Mario Buschiazzo, outubro de 1940. A torre foi refeita, porém dos cinco arcos originais que tinha em cada lado, ficaram apenas dois, depois da abertura da Avenida de Maio e da Diagonal Norte

produto por excelência. As peças mais valiosas, do antigo Egito à distante China, podem ser adquiridas na forma de uma perfeita reprodução, feita muitas vezes nos mesmos materiais, e quase sempre com uma qualidade suficiente para fazer impossível que o desconhecedor a distinga do original. Ainda mais, na 5ª Avenida em Nova Iorque, "The Museum Shop"¹²³ reúne as réplicas de todos, ou a maioria dos grandes museus do mundo, do Louvre ao Metropolitan, do Whitney ao Prado. Será possível adquirir em um mesmo espaço reproduções de relíquias da antiguidade ou rádios dos anos 60. Se o colecionismo consistia em reunir um conjunto coerente de fatos culturais, construindo uma circunstância histórico-explicativa, a superdisponibilidade do passado cultural altera essa noção, privando a histórica de sua relação seqüencial.

A combinação da tendência à uniformização da produção seriada com uma incrementada reprodutibilidade, levou-nos ao ponto em que a peça diferente, única e individual se acha em perigo de extinção definitiva, e com ela, a possibilidade de uma identificação mágica com o objeto. Se o talismã já não é possível, tampouco seus sucedâneos modernos: a lembrança de viagem, a obra de arte, o original, a peça de coleção, o *souvenir*, o objeto de luxo ou a jóia. Todos os objetos dos quais nos rodeamos como uma forma de construir nosso ambiente e nossa identidade estão ameaçados de duplicação instantânea, e conseqüentemente essa construção identificadora é frágil e provisória. Também os acontecimentos são convertidos em especulação ao serem transformados em produto, e junto com sua "mercantilização", irremediavelmente banalizados, privados de sentido, seja a guerra ou o rito coletivo. Inclusive os costumes e as idéias podem ser comercializados, e a sociedade de reprodução os organiza e os envasa, revestindo-os de significantes reproduzíveis, transportáveis e comerciáveis.

A autenticidade se refere a uma correspondência entre aparência e conteúdo ao mesmo tempo em que entre aparência e origem. É autêntico aquilo que não oculta sua origem, porém não é necessariamente falso o que não a explica, mas aquilo que a oculta premeditadamente. A distância entre a réplica e a falsificação está nesta intencionalidade da apresentação. Onde



4.9.26 *"The Cloisters, abierto en 1938, es una estructura moderna construida en estilo medieval incorporando capillas, secciones de claustros monásticos... y otros elementos arquitectónicos... que datan del siglo XII hasta el siglo XV", diz o folheto de "The Cloisters" do Metropolitan Museum of Art, Tryon Park, New York, 2000*



4.9.30 Na construção do hotel Venetian em Las Vegas foram gastos 1600 milhões de dólares. *"Iguar que en Venecia, pero más limpio", declara um turista*

4.9.31 Hotel New York New York, em Las Vegas

autêntico e falso é uma qualificação da relação estabelecida entre o fabricante ou apresentador e o observador ou consumidor, na qual o objeto age como mediador. O contexto é que define a distância entre ficção e simulação a qual se refere Eisenman¹²⁴. As vasilhas fictícias que se vendem nas lojas de Atenas são autênticos *souvenirs* para turistas, desde que já ninguém espera encontrar em uma loja de Placa uma autêntica vasilha grega (de antes). Em troca as reproduções que os gregos jogam ao mar Egeu, para que animosos mergulhadores as achem, são falsas vasilhas antigas (embora não deixem de ser por isso autenticamente gregas). As pilastras da Chancelaria de Bramante não são falsas colunas, mas autênticas pilastras renascentistas que representam colunas. As falsas colunas romanas da Piazza d'Italia de Charles Moore¹²⁵ são autênticas colunas pós-modernas desde que não simulam ser outra coisa. Contudo ¿Qual é uma verdadeira rua antiga em uma cidade reconstruída depois de um bombardeamento?¹²⁶. O Cabildo de Buenos Aires, hoje museu, símbolo da independência e imagem obrigatória de todos os textos escolares, parece para a maioria dos portenhos o único sobrevivente dos tempos coloniais sobre a Praça de Maio; é, porém, a desejosa reconstrução parcial efetuada por Mario Buschiazzo por volta de 1939 sobre o edifício neoclássico em que o havia transformado Pedro Benoit em 1879.¹²⁷ ¿É autêntica uma igreja desmontada e importada pedra por pedra de outro continente? ¿A que realidade pertencem os Cloisters de Nova Iorque? A uma sem dúvida desconcertante, que, porém, tampouco acharia remédio na restituição do edifício a sua localização original.¹²⁸ No final do século XX, o parque temático já rompeu seus enclaves circunscritos para estender-se a múltiplos aspectos da vida contemporânea, tornado tudo novamente suspeito. Não se trata apenas de uma possível perfeição da simulação, mas da escala que alcança. Do mesmo modo que o melhor lugar para esconder o original seria entre suas cópias perfeitas, a proliferação das cópias faz invisível o original. Como destaca Eco, em *La estrategia de la ilusión*, a obsessão norte-americana pela duplicação não oculta a imitação, mas a ressalta. Em Las Vegas foi levantado o hotel *Venetian*, que agrupa arbitrariamente vários monumentos de Veneza em escala reduzida, e o hotel *New York New York*, que reproduz a verdadeira cidade na forma de uma aglomeração de seus edifícios mais lembrados. Como se trata de uma reprodução em uma escala aproximada de 1/3, não podemos dizer que se trata de um engano, no entanto, isso não diminui sua capacidade de substituir a identidade e a memória da verdadeira Veneza e da verdadeira Nova Iorque. A desvalorização da verdadeira Veneza sucede, não pela simulação de Veneza, mas sim pela possibilidade de sua substituição funcional e mental. Um fenômeno pelo qual o fantástico não oculta sua falsidade, contudo, não perde por isso sua efetividade:

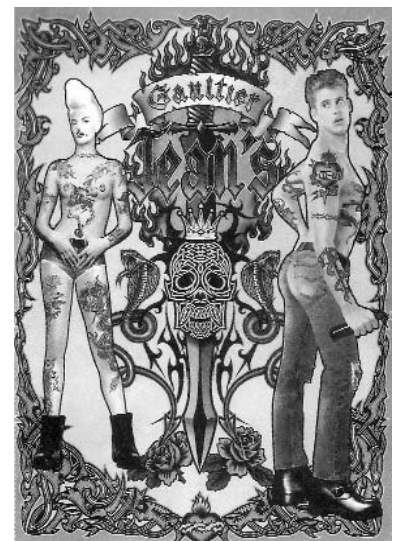
"A perda do território é bem um efeito da globalização, mas é também um fenômeno do tudo novo, que consiste na abrasão não tanto da individualidade de cada um dos pontos do mundo, mas sim na conferição aos mesmos de uma identidade genérica, uma identidade simulada. A anulação da possibilidade de ser reconhecido seria de fato ainda algo contra a nulidade da

possibilidade de um reconhecimento de síntese, ativada só em presença de uma manipulação. Esta simulação, além do mais, é imediata. Não se trata de essa operação que faz com que Massimo Cacciari tenha saudade da verdadeira Veneza diante da Veneza de Las Vegas, hoje sem dúvida mais verdadeira do que a autêntica. Não é ruim que a relação entre original e sua cópia se haja invertido", diz Franco Purini.¹²⁹

Também os materiais são questionados por uma capacidade imitativa cada vez maior, que acrescenta à aparência cheiros e gostos à vontade, produzindo um universo cuja mesma amplitude reduz a possibilidade do autêntico. Os alimentos são modificados pela engenharia genética para fazê-los maiores e vistosos, seguindo a opinião de uma maioria estatística, guiada antes pela vista que pelo gosto. Os animais são cruzados até conseguir o desejado e curiosos traços predominam em raças caninas, cujo único mérito seria contentar os olhos de seus proprietários, afundando inesperadamente os cachorros na obsolescência semântica: será agora possível ser o dono de um cachorro "passado de moda". Se tudo é objeto de reprodução e de premeditada manipulação, se tudo é mercantilizado por uma maquinaria que espia o público dia e noite para antecipar-se, e até para alimentar seu desejo, se nada é o que é por si mesmo, mas o reflexo de seu próprio desejo amplificado, pura complacência ;Onde encontrar o verossímil, o autêntico?

A suspeita da simulação tira o sentido das coisas, pela simples intuição ou pela certeza, que o número só acaba por tornar evidente. Fragilidade de sentido, de identidade e da idéia de pertencer. A promessa da *exclusividade* - irônico produto da época - é a farsa de uma identidade forçosamente precária, pois se desvaloriza na mesma medida de sua difusão. Cada promessa de exclusividade e diferença oferece uma identidade cuja efêmera vida será inversamente proporcional à de seu êxito. Fatal e irônico destino: o que não faz sucesso perde sentido, o que o faz também o perde. A espiral da complacência se acelera ao ritmo de uma multiplicação cada vez mais eficiente de todos os objetos de êxito. Enquanto o fetiche da exclusividade é vendido a segmentos mais altos de consumidores, versões mais acessíveis do mesmo "estilo" são oferecidas a segmentos imediatamente inferiores no processo conhecido como "*trickle-down*".¹³⁰ Esse processo de derramamento tem duas facetas: a de uma escala decrescente de preços que coloca o produto ao alcance de um segmento de renda inferior; e outra, que produz versões mais leves dos mesmos significados, fazendo acessível a gostos mais moderados, significados que têm origem, precisamente, em extremos (pobreza, marginalidade, etc.). assim toda uma gama decrescente de intensidade simbólica permite produzir as versões conservadoras do radical: as jaquetas com tachas de DKNY permitem à alta burguesia representar a emoção do marginal, sem renunciar a finas terminações.

Na arquitetura sucede algo não diferente demais, e as provocativas obras da arquitetura de proposição são seguidas por imitações suavizadas dessa aparência vanguardista, que paulatinamente se dilui, difunde e se



4.9.41 e 4.9.43 Modelos estilo Rocker de Versace e Jean Paul Gautier, permitem que a alta burguesia se vista com caríssimos consertos que imitam rasgamentos, desgaste e signos de uma vida perigosa ou violenta

banaliza. Isto sucede em um campo de atenção circunscrito pelos meios de difusão antes que pelo cenário urbano onde esses edifícios se levantam.

Assistimos assim a um ciclo contínuo de construção e desvalorização de sentido, que se amplifica e acelera a medida que mais aspectos da vida se integram ao espetáculo da cultura global, a medida que o fenômeno da "difusão instantânea" se expande com a penetração cada vez maior da *média* e a unificação de alguns protocolos de intercâmbio cultural cada vez mais standardizados. A dinâmica do processo se torna uma rotina e sua aceleração é tanto uma virtude, que enche a sociedade de otimismo e beneficia os negócios, quanto um problema, que desvaloriza os produtos de êxito até convertê-los em "insignificantes" ¹³¹, objetos simbolicamente "inservíveis", resíduos culturais.

4.10 Fontes de sentido

A contínua crise de sentido impele a indústria a buscar uma e outra vez fontes de sentido para seus produtos desvalorizados. A esgotadura do sentido de um produto obriga a substituí-lo por outro. A crise é o sintoma inerente à superprodução, ao consumo incentivado e à premeditação de produtos com respeito aos quais o público se sente alternativamente afofado e subestimado, iludido e desiludido. Uma vez que a inocência se perdeu, depois da reprodução e a superprodução, depois que a premeditação e a multiplicação tiraram o sentido de tudo: ¿Onde encontraremos uma fonte de autenticidade? A sociedade está ávida de alterações, de perturbações, que sejam "autênticas", na rotina do consumo planejado, acidentes que despertem um interesse e uma certeza. Como o selo falhado para o filatelista, o defeituoso adquire mais valor do que o perfeito, graças a uma essencialidade inquestionável, a uma diferença que não foi buscada. O que começa a primar então, não é já a perfeição de um objeto, sua regularidade e previsibilidade, mas sua diferença, sua imprevisibilidade, seu caráter alterador. A falha é a fenda da premeditação e da programação. Na medida em que a descrença do público é cada vez maior, a autenticidade se converte em um produto em si mesmo. Começa a ser mais importante que algo seja crível, autêntico, de qualquer maneira. Novos "intermediários culturais" exploram os cantos da sociedade buscando uma autenticidade que à indústria custa cada vez mais produzir. A publicidade assume o papel de intérprete dos significados culturais, argumenta Rifkin:

"Em meados dos noventa nasceu um novo gênero de intermediários culturais. Foram chamados de 'rastejadores de estilo' e eram majoritariamente jovens que rondavam pelas sendas menos freqüentadas da cultura juvenil em busca de novas tendências culturais que pudessem envasar e comercializar no mercado. Companhias como Trendology, Brain Reserve, Cool Works ... Youth Intelligence, Bureau de Style, Icono Culture, ... enviaram agentes às quadras de basquetebol de Harlem, aos pátios dos institutos de Chicago, aos centros comerciais de Atlânta, às pistas de patim de Denver e as discotecas de São Francisco em busca de recursos culturais..."¹³²

A fabricação de estilos e identidades se orienta à reprodução de tendências ou culturas emergentes. Fontes de sentido, de identidade e singularidade. Fontes de uma autenticidade que a própria maquinaria de reprodução tenta multiplicar e pôr à disposição do público. É o processo de *bubble-up* que rasteja, nas subculturas e tribos urbanas, traços com um aura de autenticidade, que possam ser elevados à categoria de produtos: "...A jaqueta *Perfecto* representa uma parte de nossa história cultural que caracteriza a história pessoal dos membros de diferentes tribos urbanas (dos *legendários hell's angels* até as lojas *centuriones*) e inaugura um processo de *bubble-up* ou *ascensão* (contrário ao *trickle-down*), mediante o qual a moda 'coloca na moda' tudo aquilo que se situa fora da moda"¹³³

Em um sistema onde os produtos superam as necessidades, a própria abundância é um problema¹³⁴, porque a escassez provê à existência dos desafios, onde as decisões são críticas, onde pode surgir a beleza, a compaixão, a graça ou a inteligência, onde são possíveis a virtude e o erro, acontecimentos que em si mesmos marcam a vida e provêm de sua matéria à história. Na situação de abundância, em troca, as escolhas são de algum modo gratuitas, pois são reversíveis, e portanto são vividas como banais ou passageiras. Em compensação, as escolhas circunstanciadas pela necessidade, obrigam à imaginação ou à coragem, a uma maneira de fazer que pode ser linda ou ruim, mas verossímil, porque é uma maneira de afrontar uma limitação e porque é irrevocável. De modo que é no incontrolável, no que está além do controle do aparelho industrial de produção, onde a sociedade percebe um sentido do verdadeiro, uma autenticidade alheia à manipulação da maquinaria reprodutiva, da "megamáquina", como Lewis Mumford chamou o conjunto de fatores ordenadores da produção¹³⁵.

É no marginal, no imprevisto e no não programado onde podemos encontrar uma fonte de sentido. Aqueles lugares que em princípio são inacessíveis à manipulação do aparelho de produção aparecem como fontes possíveis de autenticidade. Aquela esfera de coisas e fatos que estão além do controle da sociedade: o "incontrolável" e o "irreversível".

Estas categorias incluem uma série de situações diversas que têm em comum a condição de limite ou fronteira:

A fronteira do tempo: o passado

A fronteira da necessidade e do desejo: a pobreza

A fronteira da vida.: a violência, o perigo, a doença, a morte.

A fronteira da previsibilidade: o acaso e o acidente

A fronteira do controle humano: o natural, a exploração do território e do espaço

A fronteira da premeditação: a inocência.

É nestas "fontes de sentido" onde a sociedade encontra a possibilidade de uma autenticidade. É nestas fronteiras onde os "rastejadores culturais" se esforçam em detectar valores, estilos, tendências cuja autenticidade possam trasladar a novos produtos, de uma maneira não diferente demais da maneira em que os artistas mergulham em manifestações sociais capazes de infundir vida a suas obras. Naturalmente esse processo, em princípio, faz sucesso,

porém mais cedo que tarde, esses produtos culturais também sofrem o mesmo desgaste simbólico, de modo que continuamente deverão renovar-se, alimentando-se em fontes de autenticidade que estão, ou são percebidas, sempre além da fronteira do controle social e da manipulação. O processo se repete e a cada apropriação de sentido se segue uma perda de autenticidade, gerando um processo cíclico, de apropriação, reprodução e desvalorização de significados. Pela própria experiência do fenômeno, esta desvalorização se torna um efeito previsível do êxito, de maneira que, inclusive, enquanto um produto se achar em sua fase expansiva, então já estará sendo planejado seu substituinte.

Na arquitetura, os fundamentos ontológicos são deslocados pelo recurso de apropriar-se da autenticidade que é percebida nestas "fontes" de sentido. Não se pretende já dar sentido às obras com fundamentos que se vangloriam de objetividade, inscritos na história, na "época" ou na técnica, mas com a apropriação da neutralidade destes aspectos incontroláveis, que estão além da previsão e do controle da sociedade. É aceita também uma pluralidade de fontes e razões, e é assumida como um fato normal da dinâmica cultural essa condição provisória e efêmera. Os procedimentos tendem a substituir as formas como centro do interesse. Agora é possível pensar cada obra como sujeita a decisões estéticas independentes das outras, livres de integrar-se ou não a um discurso maior, narrações livres e plurais que já não se presumem de mutuamente excludentes. Predomina o narrativo, e as obras se fundam cada vez mais em uma autonomia similar à que recomendava Eisenman no *El fin de lo clásico*¹³⁶. Uma obra pode apelar a uma fonte de sentido, a outra, ou a várias, e tampouco é exigido do autor uma fidelidade a uma normativa ou a suas ações anteriores. Segundo Roberto Fernández, há uma deslocação do ontológico ao narrativo.¹³⁷

4.11 O passado

A geologia, a arqueologia e a paleontologia se especializam na reconstrução dos acontecimentos mais remotos a partir de fragmentos autênticos, e as gigantescas construções teóricas podem edificar-se a partir de algumas pobres lascas de ossos. A deriva dos continentes, a glaciação, o período Jurássico, a evolução do homem, tudo isso pode ser reconstruído sobre a base de uma paciente dedução que se substancia na análise da matéria. As pegadas, perfeita expressão da história, acidental e verdadeira, é assim uma forma central do pensamento e da cultura humana.

A fragilidade que é apreciada nesse registro materializada e o crescente medo ante a possibilidade de sua perda, é uma expressão da nossa época que se reflete ironicamente, no filme *Jurassic Park*¹³⁸. Onde é descrito o momento em que toda a fascinação pela autenticidade, pelo conteúdo histórico dos fragmentos fósseis sobre os acontecimentos remotos, fica destruída pelo excêntrico personagem criador daquele Parque Jurássico, quando o vento de



4.11.1 Dolly, o primeiro mamífero adulto clonado, desenvolvido por cientistas do Roslin Institute, Edinburgo, Escócia

seu helicóptero que desce no acampamento de trabalho dos paleontólogos, obriga-os a abandonar seu cuidadoso trabalho indutivo para passar a admirar seus maravilhosos dinossauros artificiais. Somente com esta cena estabelece brutalmente o golpe mortal que a reprodução artificial é capaz de definir a uma autenticidade remanescente em frágeis pegadas. Inclusive o período jurássico pode ser despojado de autenticidade e banalizado por dinossauros criados por uma maquinaria reprodutiva capaz de romper a lógica histórica de sua extinção. O êxito na clonagem de mamíferos superiores¹³⁹ demonstrou que estas fantasias estão no centro do pensamento de nossa sociedade reprodutiva tanto quanto em seus esforços científico-técnicos, e cada vez mais, em suas possibilidades práticas. *"Agora temos o poder de redesenhar qualquer sistema vivo no planeta"*, disse Bill McKibben em um artigo do Harvard Design Magazine, onde se estabelece a influência cada vez mais intensa desses progressos técnicos na vida diária.¹⁴⁰

É a autonomia, que o passado mantém sobre o presente, que o faz verossímil, autêntico. O velho pode ser imitado, porém não pode ser reproduzido, de modo que a reprodução é irremediavelmente "falsa". O antigo é como é porque um destino incontornável do nosso presente deu-lhe essa peculiaridade e portanto o aparelho da sociedade reprodutiva é incapaz de controlá-lo e manipulá-lo. O passado é, poderia se dizer, imune a esta manipulação, e essa imunidade à reprodução é o que cria sua aura de autenticidade. E esta baseia-se em que a história produz uma espécie gravação dos acontecimentos, que ficam registrados no meio ambiente físico. A gravação está lá, e depende da nossa capacidade de observação a quantidade de informação que poderemos ler e o quanto poderemos reconstruir desse passado. A magia dos restos arqueológicos está enraizada na crença, acertada, de que possuem mais informação sobre seus protagonistas do que a que vemos. Que sondando sua superfície e sua profundidade poderemos saber sempre mais sobre o tempo, as circunstâncias e as motivações daqueles que as produziram. Que o testemunho dos acontecimentos se cristaliza sobre a matéria sólida, circunstanciando-a indelevelmente, de maneira que do futuro os acontecimentos que a marcaram poderão ser decodificados. A geologia, a arqueologia e a paleontologia estão edificadas sobre esta noção. Que a gravação é irreproduzível, que o passado não pode ser modificado a partir do presente, tampouco seus rastros sobre os estratos de rocha ou sobre as pinceladas que adornam a onda ancestral. É esta "gravação" o que dá valor ao patrimônio construído, enquanto o constitui na chave necessária para entender a história, conhecer nosso passado. Resumindo, saber quem somos, e portanto, reconstruir nossa identidade "autêntica", não programada. O interessante é que esta indagação sobre o passado não termina, porque a medida que progride a nossa capacidade tecnológica de observação sobre os vestígios desse passado, dados novos sobre nós mesmos são possíveis de conhecer. Por isso este registro materializado, este registro fóssil de insondável profundidade, é irredutível a mera informação. Do mesmo modo que o patrimônio arquitetônico não pode ser reduzido a reproduções, nem as fotográficas e planos técnicos que



Superb Quality Rolex

Best source for your presents. We offer best quality replica watches at the lowest prices in the nation.

Check out our selection of all time Rolex classics, exquisite Chanel offerings and BMW sports style items.



4.11.2 "Superb Quality Rolex", oferecimento de réplicas de relógios de marca na internet

4.11.3 Anúncio relógio Cartier, 2004

registram os relevamentos acadêmicos, nem as tridimensionais que povoam os parques e cidades temáticas. Por essa razão, a matéria gravada não pode ser substituída por suas imagens nem por suas descrições, e essa qualidade é a última fronteira que preserva o sentido do original. Uma profundidade que poeticamente ilustra a figura do detetive infalível "à Sherlock Holmes", sempre capaz de encontrar o rastro probatório na aparente sobriedade do cenário do crime.

Não é de se surpreender portanto, que o passado seja um dos temas preferidos do parque temático. Sua reprodução se converte em um recurso que atravessa a arquitetura e os objetos de uso. A reprodução de ruas, edifícios e objetos do passado aparece com a intenção de apropriar-se da condição fenomenológica do histórico, de sua condição testemunhal. A ambientação de todo tipo de interiores com madeiras antigas, restos de naufrágios ou barris de rum é feita em um cenário tão corriqueiro que se torna familiar. O Hard Rock Café se converte em um sucesso mundial criando uma atmosfera casual de recordações do rock e mensagens improvisadas sobre as paredes; a ambientação de *memorabilia* deve multiplicar-se infinitamente para povoar dezenas de cafés ao redor do mundo com autênticas guitarras de Prince -por exemplo- alimentando a velocidade com que as estrelas do espetáculo ou do esporte se vejam tentadas a descartar seus elementos de trabalho, convertidos automaticamente em relíquias por um ato que perdeu sua inocência.¹⁴¹

Inesperadamente, durante os anos 80, os relógios velhos (das décadas de 40 à 60) adquirem um valor maior do que o de seus equivalentes contemporâneos e em New York prosperam lojas especializadas que oferecem um Rolex ou um Ulysse-Nardin autenticamente velhos. Fenômeno que, em pouco tempo, é seguido pelo relançamento por parte das grandes marcas suíças da indústria de relojoaria de modelos *vintage*, que alcançam seu ápice na metade dos anos 90. Não muito depois apareceram no mercado réplicas baratíssimas presumivelmente produzidas no oriente, e há sites da Internet que oferecem mais de 1000 "*réplicas genuínas*", em um enunciado que revela a nova ambigüidade do autêntico¹⁴². O velho ou o antigo começa a perder sentido porque vai se tornando contemporâneo: todos nós já sabemos que os relógios velhos também são novos. Isto ilustra o processo cíclico pelo qual a indústria e o mercado se apropriam de um significado do passado, neste caso remanescente nos relógios velhos, e o multiplicam até que a abundância de reproduções neutraliza ou banaliza esse valor de autenticidade, não só nas reproduções contemporâneas, como também nos próprios originais.

Em 1999 na loja Crate & Barrel, na Madison Avenue de New York, é oferecida a "*Village chair*"¹⁴³ por 199 dólares. Trata-se de uma cadeira de madeira sólida, de construção e desenho tradicional, pintada de azul celeste. Porém esta pintura está desgastada, como se a cadeira tivesse sido usada várias décadas. A pintura desgastada deixa ver a madeira nos pontos de maior atrito, no entanto a cadeira é declarada pelos vendedores como absolutamente nova, sem uso. Uma cuidadosa inspeção permite confirmar esta afirmação, mesmo que o "desgaste" artificial seja tão perfeitamente irregular que só a duvidosa



4.11.5 Publicidade de telhas "envelhecidas", uma situação agora corrente de todos os materiais de construção

regularidade das várias cadeiras exibidas revela a simulação do velho. Uma vez retirada da loja, somente a natural desconfiança do moderno consumidor permitiria suspeitar de sua falsa condição.

Neste aspecto, o desgaste contém duplo sentido. O gasto sugere uma perda, o usado como algo que já não possui nenhuma condição do novo. Entretanto, contém também um indício mais complexo, sugere um lapso temporal, remete a um passado onde *já* se tinha, onde *já* se possuía antes, o que socialmente recebe o nome de "atrído". Deste modo, "o gasto" se refere sutilmente a uma trajetória, uma história, uma implícita estirpe. A um dom que não é repentino ou do presente e que por isso não pode igualar-se por nenhuma aquisição de agora. O desgaste funciona como um antídoto da temível qualificação de novo-rico. Porém o efeito do desgaste é eficiente enquanto mantém a categoria de indício. Quando a prática da indústria de envelhecer artificialmente seus produtos se torna freqüente, esse indício começa a perder efetividade. Ou melhor, naturaliza-se, até tornar-se imperceptível e perde sua capacidade associativa com o passado.

Todo tipo de material de revestimento para a construção - recentemente fabricados - são oferecidos já cobertos com as mais diversas pátinas do tempo. "Bronze velho", "bronze antigo", uma sofisticada nomenclatura do tempo é utilizada para referir-se às cores e o aspecto superficial das peças. Pode revestir-se um edifício com chapas de cobre "pré-oxidadas" ou "envelhecidas" conforme diferentes processos que aceleram em 5, 10 ou 20 anos seu envelhecimento aparente, variando do verde ao avermelhado, o amarelo ou colorações manchadas. O mesmo fenômeno se verifica em telhados ou madeiras, revestimentos de cerâmicas, pisos de pedra, espelhos, para não mencionar a infinita variedade de imitações de texturas e terminações que oferecem os materiais sintéticos. Ainda que a imitação não seja algo nova, a capacidade técnica a incrementa e multiplica tanto que estas mudanças quantitativas requerem mudanças quantitativas na relação com objetos e coisas cuja abundância e eficácia estabelece uma classe de realidade paralela.

Quando se reforma uma casa antiga e é necessário demolir as partes deterioradas ou os reboques soltos, opta-se por deixar "como estão" as superfícies descobertas, como se fosse um *objet trouvé*, cujo valor se consolida em não ter sido alterado pelo arquiteto, que reconheceu nele um valor testemunhal. Ao retirar o reboque pode-se ver a "autêntica" parede, autenticidade que se atribui a outro tempo e ator, como aceitando que o presente já é incapaz de produzir uma equivalente. Trata-se de uma nova forma de transparência literal, onde se vê através dos "ocultamentos" que as superfícies de revestimento haviam produzido¹⁴⁴. A busca de tal transparência explica a ação de despilar muros históricos que nasceram cobertos, para produzir um efeito de "revelação", tal o caso da intervenção de Miguel Angel Roca no Museu da Biblioteca Jesuítica de Córdoba¹⁴⁵. Se no início isto se estabelecia como um fato basicamente prático -descartar reboques em mal estado-, de despojamento e de não atuação, logo essa mesma prática começa a simular o "efeito" do velho¹⁴⁶, demolindo o que se encontra em boas



4.11.10 e 4.11.11 Miguel Angel Roca. Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, Museu da Biblioteca Jesuítica, 2000

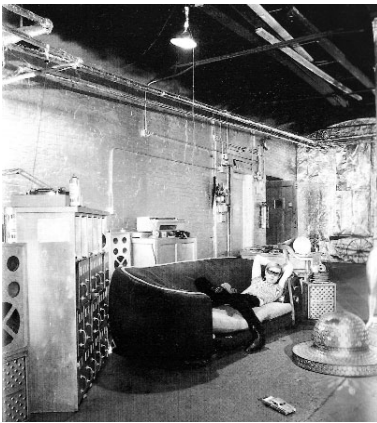


4.11.15 San Lorenzo 380, San Telmo, Buenos Aires, restauração da chamada "casa mínima" deixando os tijolos aparecerem e recortando cuidadosamente o reboco "não caído"

4 - Crise de autenticidade

condições, ou inclusive construindo reboques dos quais partes inteiras aparentam haver caído. O que envolve seu ponto de convencionalidade estética no lugar já comum do cristal temperado diante de um muro descarnado. Naturaliza-se a ficção da ruína, e será comum encontrar paredes de edifícios não tão velhos, as quais se tiraram porções de seus reboques seguindo um padrão irregular. Para os anos 90, o efeito "quebrado" já é em si mesmo um motivo decorativo extenso, e nem ao menos se sente a necessidade de tentar que estas falsas rupturas pareçam verossímeis, pois já não se remetem ao velho mas sim a si mesmas. O efeito tem tanto êxito que é aplicado inclusive onde não é conveniente, e descobrir antigas colunas de ferro deixando aparentes os detalhes das uniões adquire um sentido estético próprio, ignorando os regulamentos e o perigo de incêndio.

4.11.20 Andy Warhol na Factory, 1965



4.11.21 e 4.11.22 Lofts de Costa Rica, Btesch-Segal, Buenos Aires, 1993



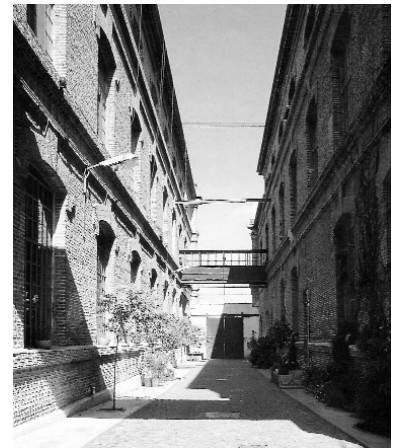
A noção de transparência, de despojamento de um recobrimento condenado por "ocultar" a "verdadeira" estrutura também tem sentido associado ao pensamento moderno que imagina uma qualidade de "sinceridade" na construção. Desde a mais culta e sofisticada aplicação deste princípio de literal "despojamento", executado por Manteola-Petchersky-Sanchez Gómez-Santos-Solsona-Viñoly no edifício para o Banco Municipal de Florida e Sarmiento (Buenos Aires, 1967) este foi estendendo-se até se converter em um modesto recurso de simples decoração, que nos anos 90 se divulga até o extremo de sua completa trivialidade, onde as colunas de aço oxidado se correspondem com o muro de tijolos quebrados.

Em Buenos Aires, a reciclagem de velhos edifícios industriais, que tiveram início nos anos 80, eclodem nos anos 90. A possibilidade de explorar economicamente o significado do velho, combina com a oportunidade de grandes edifícios que a desindustrialização urbana havia deixado vazios em zonas centrais. Seu provável destino imobiliário só podia ser o de residência ou escritórios.¹⁴⁷ A influência norte-americana, vinda primeiro através do cinema e depois através das revistas especializadas, mostrava o interesse da amplitude dos lofts nova-iorquinos¹⁴⁸, estabelecendo a possibilidade de uma identificação das gerações mais jovens com um estilo de vida disposto a modificar terminações "finas" por maior quantidade de espaço. Porque os novos casais de classe média já não viam apenas o apartamento urbano que podiam aceder como uma superfície exígua, e suas condições de privacidade e expansões excessivamente limitadas, tampouco podiam identificar-se com seus símbolos de estilo e de *status* social. Isto estimulou a reutilização dos edifícios industriais que haviam ficado vazios em localizações que a evolução da cidade havia transformado em privilegiadas, abrindo a possibilidade de aproveitar as grandes superfícies de uma construção já existente, cuja reciclagem resultava ser relativamente barata por diferentes razões, inclusive financeiras. As terminações rústicas, mas "originais", os contrastes de superfícies lisas e novas, velhas e enrugadas, afirmavam um par de significados opostos que se tornavam complementares: velho e portanto autêntico, novo uso e portanto jovem. Os materiais industriais acrescentavam um valor visual e simbólico por um custo menor do que o que exigia a regra estética dos

apartamentos tradicionais, com suas superfícies de mármore ou granito, grandes espelhos, tetos de gesso e iluminação de luz difusa, portas revestidas com madeiras finas ou paredes com bastidores.

Como as grandes superfícies dos edifícios industriais, por motivos de distribuição, só podem subdividir-se até um certo ponto, as unidades de residência ficaram com dimensões muito maiores que a dos apartamentos novos com o mesmo preço. Um segundo fator dava eficiência econômica ao *loft*: ao serem reciclados, os velhos edifícios são resemantizados pelo novo uso e assim todo resultado da reciclagem é percebido como "novo", de modo que competiam na mesma categoria conceitual que os apartamentos "para inaugurar". Na estética do *loft* convergem poderosamente o inacabado, o quebrado, a estética industrial que admirasse Le Corbusier, e o aporte de texturas fortes e superfícies contrastantes, de materiais rústicos mostrando suas cores "naturais" ou os "autênticos" restos de pinturas e pátinas de óxido. Tudo isso cristaliza em uma nova sensibilidade que aparece como o antídoto da impostura e a falsa erudição com que começam a ser vistos os velhos símbolos de distinção e bom gosto. As paredes de tijolos velhos, ou as escadas de chapa decorada são rústicas, porém são "verdadeiras", não um revestimento pretencioso. A convergência de um evento de decoração e beneficência de grande êxito de público nas classes de maior poder aquisitivo, Casa FOA¹⁴⁹, com a visão e o capital intensivo para afrontar grandes empreendimentos gerados por executores tais como Irsa, permitiu a reciclagem de grandes estruturas industriais e simultaneamente fazê-las conhecidas pelo grande público. Isto serviu para promover esses empreendimentos, mas também difundiu didaticamente a estética do *loft*, desde a amostra realizada na reorganizada fábrica da rua Darwin, dos arquitetos Giesso-Manzone.¹⁵⁰

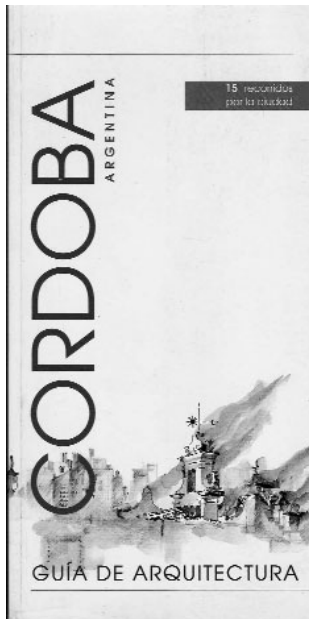
Enormes edifícios industriais, como os "*Silos de Dorrego*" (Dujovne-Hirsh, Juan Carlos López e MSGSSS) são reciclados com uma arquitetura que "*emerge como casual, como uma estética 'pobre' e sem requintes de terminação*" nas palavras de Roberto Fernández, que vê nessa recuperação de uma paisagem industrial um "*pitoresquismo selvagem*"¹⁵¹. Em um setor mais formal, o antigo edifício da empresa Chrysler foi reciclado como *lofts* de luxo (M/SG/S/S/S, 33.000m², 1994)¹⁵², cujo batismo com o nome de "*Palácio Alcorta*" deixa explícito o alto *target* imobiliário do empreendimento. Os diferentes depósitos dos Docks de Puerto Madero foram reciclados por diversos estudos e destinados, alternativamente, a residências ou escritórios. Nos dois casos, a identificação com as formas de uma arquitetura preexistente, no final do século XIX ou início do século XX, permite referir-se ao que é percebido como uma "nobreza", um valor de origem, e por sua vez, estabelecer a atualidade e contemporaneidade de um estilo de vida adaptado aos tempos presentes. Neste sentido, as reciclagens conseguem superar o vazio semântico constituído pela distância que, para o



4.11.24 e 4.11.23 Lofts da rua Darwin, dos arquitetos Giesso-Manzone, Buenos Aires, 1989



4.11.25 Silos de Dorrego (Dujovne-Hirsh, Juan Carlos López e MSGSSS) Buenos Aires, 1992



4.11.26 Capa da Guia de Arquitetura de Córdoba. Marina Waisman, Juana Bustamante e Gustavo Ceballos; "Córdoba, Argentina, Guía de Arquitectura: 15 recorridos por la ciudad", Prefeitura da Cidade de Córdoba, 1996

grande público, existia entre os símbolos de autenticidade e prestígio social que se reconhecem nas arquiteturas do passado, e os símbolos da atualidade, juventude e inovação com que se identifica a abstração moderna, que em qualquer outra circunstância, para os arquitetos também lhes parecia difícil, senão impossível, reunir em uma mesma expressão estética.

A apropriação dessas qualidades de autenticidade do passado se correlacionam com a afirmação de um movimento de revalorização do patrimônio edificado. Esse movimento cresce desde os anos 70, primeiro com o surgimento de institutos e cursos universitários de pós-graduação, e depois, com uma reativada catalogação do patrimônio edílico, com trabalhos como o realizado nos anos 80 por IPU em Buenos Aires¹⁵³ ou a Guia de arquitetura de Córdoba¹⁵⁴, e depois com ações municipais de proteção, resgatando do abandono de alguns edifícios emblemáticos e entornos urbanos, tal como o caso da recuperação da Avenida de Mayo e o distrito U24¹⁵⁵, gerando uma série de regulamentações urbanas de preservação edílica e ambiental, principalmente em Buenos Aires. Esse movimento se populariza ao mesmo tempo que se intensifica e fica mais extensivo, até abranger um tom extremo na patrimonialização do passado recente, em um reflexo disciplinar que é derivado de uma advertência às possibilidades de recuperar um poder sobre esferas nas quais a arquitetura havia perdido influência. Exige-se cada vez mais da correlação entre passado e autenticidade, um tópico cuja tensão aumenta a medida que exerce uma influência mais concreta sobre a realidade, e a ascendência do conceito de "conservar" desvia o de "modernizar", não só no discurso dos profissionais, como também no da sociedade em geral. Definitivamente, o primero adquire mais importância que o segundo, e testemunha de forma reiterativa que o descobrimento de uma ruína - ainda pobre e elementar-, detém e modifica o projeto de uma nova obra, mesmo quando se trata de importantes edifícios institucionais. Define-se o patrimonial como o autêntico, e o autêntico como o fidedigno a uma identidade a que o presente parece poder aspirar. Do ponto de vista teórico, estas justificações se tornam circulares¹⁵⁶, porém colocam em mãos dos especialistas do patrimônio um argumento de validação, um fundamento que o resto da arquitetura é incapaz de encontrar ou sustentar com a mesma força perante a sociedade. Com entusiasmo ou resignação, aceita-se a conveniência de que o patrimônio arquitetônico adquira uma condição próxima ao sagrado, porque a profissão encontra aí um fundamento, apesar de que alguns não são capazes de organizar uma ação criativa ou transformadora, outros são capazes de exigir um campo de incumbência perante a sociedade e defendê-lo com crescente sucesso.

4.12 A pobreza

A pobreza surge como fonte de autenticidade enquanto define um limite, uma fronteira. Portanto se encontra além do desejo, pois por definição não é o que se procura mas sim aquilo do que se foge, salvo no asceticismo,

que em nossas sociedades é raro. A pobreza é em si mesma uma limitação, a impossibilidade de conseguir o que se precisa. Não obstante, dali emana sua força cultural, sua raiz de autenticidade, porque está naturalmente fora de suspeita de impostura. Enquanto a pobreza é aquilo em que caiu ou de onde não pôde sair, tem um caráter accidental, fatal, às vezes, inclusive trágico. Neste sentido aparece como algo que é genuíno e verdadeiro. Nela são originados potentes movimentos culturais do século XX, como nos campos de negros americanos, nos subúrbios e arraiais pobres de Buenos Aires onde surgem novas expressões musicais. O jazz tem sua origem nestas limitações, na compaixão e no consolo que encontra na música. No caso do tango, seus textos são eloqüentes testemunho da miséria e da tristeza, de um cinismo que quase não dá espaço à esperança. Músicas que nascem do marginal e do popular, cuja imensa força cultural radica nessa autenticidade de origem que nasce do desapego e da dor, do drama da carência e da postergação, seja o pranto que o lamenta ou a alegria que o apazígua e dissimula. Não se trata necessariamente da qualidade da música, a vitalidade cultural da pobreza emana da precariedade e da improvisação, nesse limite germina uma genuína expressão que evolui e só mais tarde se aperfeiçoa.¹⁵⁷ Onde as limitações eram maiores, a música foi mais autêntica. Existe ali uma emergência do popular e a cultura do povo como um fenômeno que tem validade nesta limitação dos recursos.¹⁵⁸ Na cultura culinária acontece o mesmo, e muitos dos mais apreciados pratos modernos têm sua origem na pobreza, na escassez, no aproveitamento das sobras e na necessidade de conservação dos alimentos.

Como o jazz, o blues e o rock provêm da mesma raiz, da marginalidade negra, següela da escravidão. O rap e o hip hop¹⁵⁹ provêm dos guetos urbanos norte-americanos, as inner cities, igual o gangsta rap¹⁶⁰.

A história da calça jean ilustra essa apropriação dos valores da pobreza por parte do mercado. Chegou-se ao extremo de que uma calça rasgada passou a ser mais cara e mais difícil de produzir que uma perfeitamente intacta. A origem do blue-jean está nas áreas rurais norte-americanas e a cultura do cow-boy, homem do campo pobre, cuja única calça ia se desgastando a um ritmo mais acelerado do que podia renová-la¹⁶¹. Essa limitação é a que faz com



4.12.2 Anúncio antigo das calças jeans Levi's

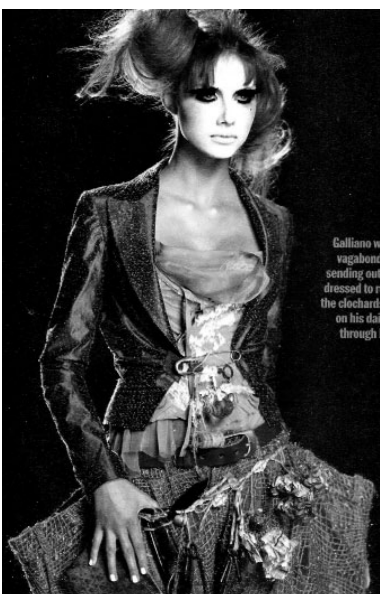


4.12.4 e 4.12.5 A simulação do desbotamento, o desgaste e o rasgamento se incorpora a sofisticados processos industriais e diferentes tipos de telas denim são oferecidos nos catálogos para confeccionadores



4.12.6 e 4.12.7 As estrelas da música popular norte-americana utilizam as calças artificialmente gastadas ou rasgadas

4.12.20 "Galliano brings the street to Dior... sending out models to resemble the clochards he sees on his daily run through Paris", Paris, 2000



que o blue-jean desbotado seja um clássico do *cow-boy*. Em meados dos anos 70 a indústria havia desenvolvido vários métodos para simular esse envelhecimento, os patentava e anunciava como avançadas conquistas de seus produtos: o "pré-lavado" oferecia *blue-jeans* que haviam perdido uniformemente sua cor. Depois puderam oferecer simulações mais sofisticadas, calças "desbotadas" de maneira não uniforme, dependendo do ponto de maior atrito que a peça tivesse tido depois de seu dissimulado uso -presumivelmente em fortes rodeios e outros exigentes cenários sugeridos pela publicidade- e seu desgaste. A indústria do pré-lavado e o desgaste artificial se aperfeiçoa com a técnica do *stone-washed*, capaz de produzir pequenas rupturas nos pontos salientes, e em meados dos anos 80 os catálogos industriais de tecidos *denim* oferecem aos confeccionistas dezenas de possibilidades de descoloração, desgaste ou rasgos intencionais. Nos anos 90 aparecem as calças completamente rasgadas, com cortes e descosturas cuidadosamente planejados, que faz com que a chamativa calça fique como se tivesse 20 anos de uso. Estes produtos estão na linha da mais alta escala, com preços exorbitantes ganhando o interesse de todas as marcas da indústria, inclusive as da *haute-couture*.¹⁶² Alcançando assim o último estado da simulação a que refere Baudrillard, onde a realidade desaparece e a simulação é representada por si mesma¹⁶³. Se a descoloração da calça *jean* substitui o tempo do desgaste, o que em algum momento significava "pobreza", em seguida é substituído por "juventude". Mas no final dessa metamorfose semântica, "informalidade" é um significado que já pertence à peça descolorida (ou rasgada) e que se permite o completo esquecimento da simulação, até o ponto em que é capaz de identificar-se com "riqueza" e "abundância". Finalmente, são os ricos aqueles que primeiro se permitem comprar roupas rasgadas. O símbolo torna-se autônomo, com uma auto-referência, indiferente àquilo que simulava originalmente: a pobreza da vida rural norte-americana.

A tendência para destruição da roupa, referente a uma limitação ou escassez aparente, estende-se a diferentes esferas da moda, e é possível ver a Galliano¹⁶⁴ vestindo seus modelos com farrapos que recordam a pior vestimenta de um "*homeless*". Ou a cantora e estrela Britney Spears vestida com roupas gastas, remendadas e desfiadas, em uma cuidadosa combinação que simula o casual sob a obsessiva vigilância dos agentes e produtores da artista¹⁶⁵.

Uma série de valores associados à pobreza surge nas correntes da moda centrada no étnico, na imitação de culturas que são vistas como "primitivas", e portanto autênticas, merecedoras de uma credibilidade análoga àquelas que tinham as culturas exóticas no século XIX, como se gozassem de uma objetividade à que as produções da civilização ocidental não pudessem aspirar. Esta visão do primitivo não está isenta de um paternalismo que se oculta para iludir o "politicamente incorreto". As atitudes diante das tribos "primitivas" oscilam entre sua "civilização", o que significa sua destruição cultural, e sua "preservação", o que pode condená-los ao esgotamento e convertê-los em um produto cultural de alto potencial comercial. Baudrillard



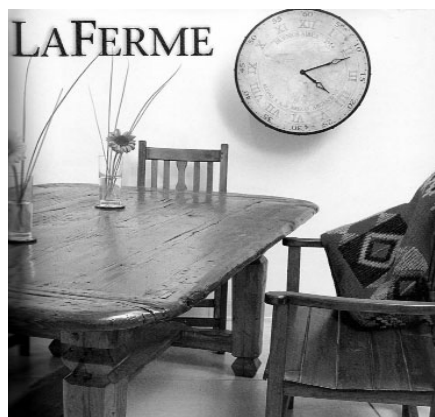
observa como, em 1971, o governo filipino decidiu devolver uma pequena tribo de índios Tasaday à selva de onde haviam sido descobertos, distantes das influências da civilização: "...um sacrifício simulado do objeto a fim de preservar seu princípio de realidade..." "... O índio assim recluído no gueto, no ataúde do mato bravo, reconverte-se no modelo de simulação de todos os índios possíveis antes da etnologia..."¹⁶⁶

Os artesanatos que produzem as concentrações aborígenes do nordeste argentino, são canalizadas pelos missionários católicos¹⁶⁷, preocupados por sua sobrevivência física e cultural. Enquanto seus produtos artesanais alcançam um valor de mercado à mercê de uma autenticidade do "étnico"¹⁶⁸, a própria possibilidade de sua preservação cultural está marcada pelas representações cristãs, que se superpõem à da memória remanente de máscaras e figuras animais. Entretanto, se tal sincretismo for um estado cultural já não tão novo, o efeito da demanda do mercado vai operar mais uma imperceptível transformação: é evidente que algumas das antigas máscaras rituais são vendidas mais que outras, de modo que sem sequer propô-lo, seus produtores se vêem impelidos a intensificar os traços, cores e figuras com mais sucesso, produzindo por sua vez a paulatina extinção de outras. Os aborígenes estão inclinados a produzir aquelas peças que o público compra primeiro: cerâmicas, tecidos e esculturas se adaptaram a uma demanda cuja preferências não podem deixar de gravitar sobre os artesões.

Não é difícil ler em diferentes arquiteturas, apelações estéticas ao étnico mesmo que estas se manifestem mais eloqüentemente no desenho de interiores, onde a incorporação de tapeçarias e móveis de "outras culturas"

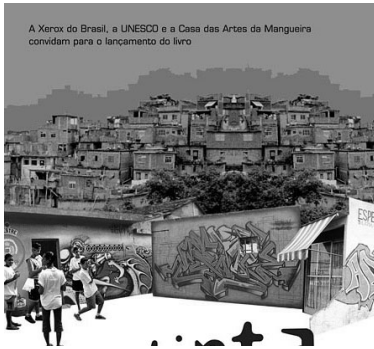
4.12.30 Máscaras rituais indígenas do nordeste argentino

4.12.31 e 4.12.32 Os artesões indígenas, sustentados pela ação pastoral católica, produzem artesanato inspirado em seus antigos elementos rituais, porém estes são inevitavelmente influenciados por seu novo contexto de produção



4.12.33 "Arte étnico argentino", publicidade de móveis, telas e objetos

4.12.34 Publicidade de moveis artesanais ou étnicos

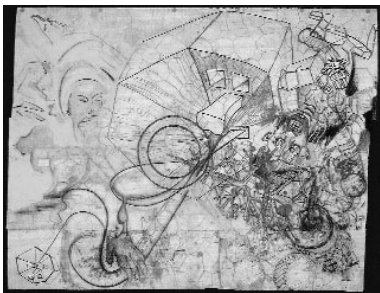


4.12.35 "Uma experiência de grafiteagem, organizada por Fabio Ema com Xerox e o Programa de Paz UNESCO"

4.12.36 "Antonio Berni, Juanito en la Laguna, óleo e colagem 160x 105,5 cm., 1974 (fragmento)"



4.12.39 Sigmar Polke (1941) "The ride on the Eight of Infinity, II (The Motorcycle Bride)", 1969-71, técnica mixta, 381 x 460 cm



4.12.37 Grafitti realizado por gangs de Los Angeles, perto de Balmont Tunnel, 1994

4.12.38 Basquiat leva uma vida extrema e perigosa e morre aos 28 anos, presumivelmente por uma superdose de heroína, pinta grafittis nas ruas, funda um conjunto de rap e alcança o êxito com a ajuda de Warhol, aqui em "Samo Grafitti" Filme New York Beat, 1980

acrescentam um tom de "autenticidade" em vez do exotismo. Os móveis semi-artesanais ou pseudo-artesanais da Índia, Tailândia, Marrocos ou da China, amontoam-se nos depósitos das grandes lojas, ainda que sejam exibidos um a um nos salões, ocultando pudicamente a dimensão de uma indústria do artesanado que constitui de uma maquinária de reprodução não menos perfeita que as indústrias operadas por robôs e computadores.

No entanto, a pobreza também se converte em produto na forma de espectáculo do real. No cinema e na televisão, nas ambientações dos *videoclips* musicais¹⁶⁹ ou na mais direta peregrinação dos turistas aos bairros dos pobres de Nápoles, ao Harlem de New York ou aos diversos tours organizados para visitar as favelas do Rio de Janeiro, para que os turistas possam conhecer o que se apresenta como o "autêntico" Brasil.

Na arte, o pobre se vincula a uma expressividade menos artificiosa, mais figurativa. Dubuffet havia interpretado "o sentido do gesto instintivo com que a gente rabiscava nas paredes. Rotella observa outro gesto instintivo: o de arrebatar os cartazes publicitários... uma poética do resíduo", assinala Giulio Carlo Argan.¹⁷⁰ Os aspectos marginais da cidade, com ruas sujas e seus lugares abandonados adquirem um sentido de realidade que contrasta com o sentimentalismo da paisagem dos subúrbios ricos e as controladas encenações dos centros comerciais. Na Argentina, o realismo e a crítica social do trabalho de Antonio Berni nutre suas colagens de lixo e materiais "sujos" para dar vida a personagens não considerados, como o menino de rua Juanito Laguna ou a prostituta Ramona.¹⁷¹

A marginalidade adquire um valor de autenticidade quando o *graffiti*¹⁷² ruaceiro das *gangs* marginais se transforma em um ícone visual encarnado na exaltação da obra, a personalidade e a história de artistas como Keith Haring ou Jean Basquiat.¹⁷³ Os *graffiti* dos bairros pobres e o desenho selvagem da caricatura escura se manifesta nos artistas como Sigmar Polke¹⁷⁴, com seus desenhos em canetas sobre papéis de má qualidade, ou em descarnados desenhos de Raymond Pettibon¹⁷⁵, como se tivessem saído do caderno de um estudante de segundo grau. Trata-se de traços que não parecem de um artista, e sim primitivos e improvisados - pelo menos na aparência - como se fosse uma expressão de adolescente nas paredes dos bairros marginais. Na própria fama consagradora de Basquiat está registrada sua assimilação por um sistema de reprodução e amplificação dos significados dessa marginalidade do *graffiti*



urbano. No caso de Haring é mais visível sua assimilação a decorações que a indústria da moda reproduz em múltiplos produtos ornados com formas derivadas de sua estética, e inclusive na decoração de alguns *fast-food* portenhos, onde em grandes murais são trabalhados imitações de sua arte, purificadas de suas habituais referências ao sexo.¹⁷⁶

A apropriação dos valores de autenticidade da pobreza por parte da indústria cultural se superpõem naturalmente aos significados de autenticidade reconhecidos no velho e no desgastado. Na arquitetura, a simulação do escasso e a dificuldade se observa em um repertório de materiais deliberadamente quebrados ou gastos, espelhos manchados e diversos materiais envelhecidos artificialmente, terminações de uma rusticidade intencional, e a reprodução em escala industrial de móveis artesanais, inclusive com deteriorizações simuladamente acidentais.

Na medida em que pobreza e limitação são sinônimos, a adoção de materiais baratos, ou que parecem baratos, é um recurso estético que recupera a preferência por materiais industriais utilizados em situações domésticas. Não são raras as vezes em que as declarações que acompanham as obras, insistem na descrição de limitações de verbas que se apresentam salvas pelas economias obtidas com o uso desses materiais mais rústicos que os usuais (porém, não necessariamente mais baratos), e pode concluir-se o quanto foi coagida por uma justificação que tem por finalidade camuflar uma preferência estética

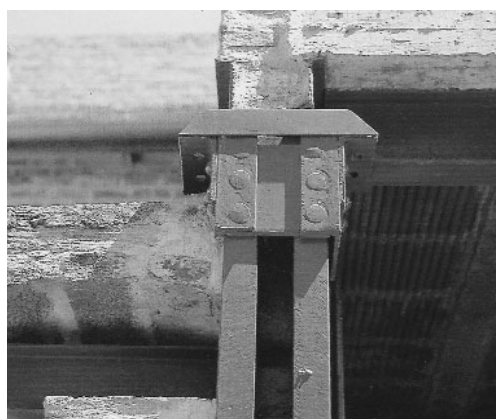
Ou seja, a forçada ficção de uma limitação e a ficção da solução a essa limitação mediante um recurso que parece barato, ainda que não o seja¹⁷⁷.

Há uma arquitetura pobre nas próprias manifestações da construção popular. Porém estas atingem a regularidade identificável de um estilo, não tanto pela intencionalidade sistemática como pela própria repetição dos padrões da pobreza. A idéia de improvisação, do *collage*, a utilização de materiais descartáveis, o aproveitamento da oportunidade, de continuidade cultural e de anonimato estão próximas ao pobre, sendo estratégias próprias da escassez extrema.

Portanto, no sentido disciplinar da arquitetura, é mais próprio falar de uma arquitetura para a pobreza ou de uma que expressa a pobreza, do que de uma arquitetura pobre. Pela própria natureza da arquitetura como disciplina da previsão, na planificação e na antecedência do projeto, neutraliza-se a



4.12.42 Loja de comidas rápidas Burger King de Ayacucho e Santa Fé, Buenos Aires, decorado com motivos evocativos do graffiti de Haring



4.12.53, 4.12.54 e 4.12.55 Giancarlo Pупpo, Casa em Núñez, Buenos Aires, ca. 1993

4 - Crise de autenticidade

espontaneidade da improvisação e da oportunidade. Por isso, a expressão da pobreza está próxima a uma simulação de suas limitações, a recreação da feliz solução de um inconveniente que já não se tem.

Em um extremo encontramos a recreação de estilemas populares, aí é encontrado o trabalho de Rodolfo Sorondo em sua própria casa¹⁷⁸, que recria a típica mescla *kitsch* de traços decorativos populares em um tom de recuperação folclórica, como as lajes e cerâmicas descartáveis, o azulejo quebrado dos móveis de cimento de caráter popular, as fantasias decorativas



4.12.51 e 4.12.52 Rodolfo Sorondo, Casa Sorondo, Saavedra, Buenos Aires, 1995

em pisos e fachadas, e as grades com motivos quase-figurativos. Em um extremo quase oposto, que apela a um refinamento que se propõe culto na valorização de retalhos do passado, Giancarlo Puppo extrai significado de materiais "antigos" na

recuperação das velhas casas de Buenos Aires. A exaltação do tijolo aparente, os azulejos decorados ou a terracota, perfis de aço da cor ferrugem, pisos de madeira da época, materiais de demolições que conservam a pátina do tempo. Materiais, senão pobres, que foram modestos mas que agora se apresentam como nobres. Com isso elabora um discurso carregado de evocações, que por sua vez se mostra como ascético e simples.¹⁷⁹



Em uma busca distanciada do folclórico, pequenas obras de Hampton-Rivoira, como a casa Hampton-Cabeza¹⁸⁰, utilizam materiais que comumente se considerariam inapropriados, mas que se colocam em um lugar de inesperada expressividade, aportando por sua vez uma solução construtiva. Materiais correntes expostos em sua forma natural, soluções construtivas onde a simplicidade de instalações, isolamentos e terminações baratas, ganham uma expressividade que remete à "*Case Study House*" de Charles e Ray Eames¹⁸¹. Há ali um asceticismo do necessário, que como na reciclagem dos apartamentos de Gamba, Hampton, Pérez e Rivoira¹⁸², dá uma colorida vida nos postes de eucalipto creosotado, em pencas de canos de luz pintados de amarelo, reboques rústicos ou chapas de ferro galvanizado.



4.12.56 Hampton e Rivoira. Casa Hampton-Cabeza, Buenos Aires, cerca de 1993

4.12.57 Gamba, Hampton, Pérez e Rivoira. Reciclagem de apartamentos em Palermo Viejo, cerca de 1993

A autoconstrução e as formas das arquiteturas liberadas da regimentação rigorosa do plano configuram uma série de movimentos estéticos que vêm na pobreza e no elementar dos materiais um sentido profundo. Esse é o caso das experiências de Claudio Caveri na comunidade Terra, em Moreno, Província de Buenos Aires, idéias que ressurgem em seu "*Centro de Recuperação Integral da Pessoa*", em Maschwitz, Província de Buenos Aires (2002). Caveri declara a cultura como uma emergência da ação e a construção coletiva, de um arraigo e uma história intransferível.¹⁸³ Familiarizado com esta sensibilidade, o "movimiento" das Casas Blancas

que havia se desenvolvido na Argentina nos anos 60¹⁸⁴, recuperava uma dignidade do muro de adobe ou simples tijolos, encontrando nas madeiras rústicas de grandes dimensões, uma aumentada espessura de muros caiados, simples pisos de terracota e detalhes artesanais de ferraria ou cerâmica, significados que remetem a uma humanidade e sentido de autenticidade que já não reconheciam nos materiais altamente industrializados e nas novas técnicas de produção massiva. Mesmo que ao finalizar os anos 70 perca força como movimento, sua estética se expande e se dilui ao mesmo tempo, em múltiplos exemplos que impregnam a arquitetura corrente das décadas seguintes, sobretudo residenciais, mas também retorna um "estilo" preferido das discotecas suburbanas, os lugares de veraneio ou o tema religioso, como o mais tardio caso da sede do "cemitério parque" suburbano Os Cipreses.¹⁸⁵ O caso de Casapueblo, em Punta Ballena, Uruguai, é ilustrativo de uma sensibilidade que valoriza a improvisação da autoconstrução. Porém a magia da casa que o artista Páez Vilaró construiu para si próprio, transforma-se em simulacro quando a casa se multiplica ao infinito para transformar-se em um gigantesco hotel de turismo.

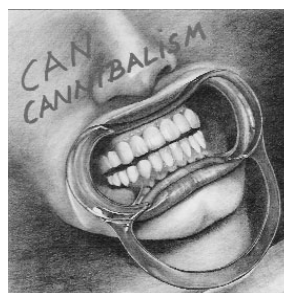
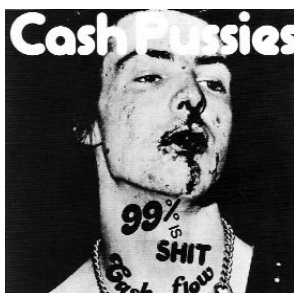
4.13 A violência

O irreversível aparece como uma região incontrolável. O sentido estético do irreversível surge do trágico, da desproporção entre a ação destrutiva e seu efeito. Um esforço mínimo é necessário para destruir-se uma taça de cristal, mas sua reconstrução é impossível. Efeito idêntico domina a vida, uma vez que ela é tirada sobrevém uma profunda certeza, não pode se tratar de uma simulação pois a morte é irremediável. A morte, a enfermidade incurável, a mutilação, a dor, a cicatriz, pertencem a este âmbito do efeito da violência que se torna uma fonte de autenticidade e se estende nos temas da violação, a guerra, o crime, o carcerário, o vandalismo, o vício e a droga, o marginal e o ilegal¹⁸⁶.

Fica em evidência na centimetragem que a violência ocupa nas telas da televisão, no protagonismo que tem na cinematografia e na iconografia de movimentos culturais populares como o *hard-rock* ou o *punk*. Estes últimos refletem em grupos musicais como os Ramones ou Sex Pistols, referências a formas violentas do sexo, a massacres ou a ódios raciais. Os mesmos títulos dos álbuns são descritivos de uma temática da violência ou a marginalidade: Anarchy in the UK, The Electric Chairs, The Damned, 99% is shit, VooDoo



4.12.61 Claudio Caveri, capela no Centro de Recuperação Integral da Pessoa, Maschwitz, Província de Buenos Aires, 2002



4.13.5 Cash Pussies, "99% is shit" / "Cash Flow", The Label Records, 1979

4.13.6 Capa do Long Play "Neat, Neat, Neat", The Damned, Stiff Records, 1977

4.13.7 Capa do Long Play "Spoon", Can Cannibalism, 1978

4 - Crise de autenticidade



4.13.11 e 4.13.10 Corpos tatuados, seguindo uma moda em expansão a partir da década de 90

Slaves, Canibalism, Scars, Locus Abortion Technician, Funeral in Berlin, Little Murder, Gang of four, Vampires (alguns se correspondem com os nomes das bandas).¹⁸⁷

É talvez o reaparecimento da tatuagem, que lembra a admoestação de Loos em *Ornamento e delito*, o rito mais interessante que congrega todas as facetas da violência de forma social. Contém em estado contido o conceito de cicatriz, do irreversível, mas além disso sua execução é violenta . A tatuagem aparece como autêntica por causa desta condição violenta de sua execução e



porque sendo irreversível é inseparável do corpo. O *piercing*¹⁸⁸ e outras perfurações do corpo prolongam-se em deformações voluntárias e também inequívocas manobras de identidades. Em uma faceta oposta, distanciada do marginal e do ceticismo, a violência aparece sob a forma de saúde e esporte, de desafio e superação. Trata-se da vocação pelos esportes perigosos ou o desafio radical O desafio de alcançar os lugares mais inacessíveis, como os altos cumes, incrementa-se sempre de maneira que constitua um risco de morte certa. Não será suficiente alcançar um cume, depois se

procurará fazê-lo sem oxigênio, pela estrada mais difícil, no inverno, e assim por diante. A circunavegação solitária ou a regata impiedosa põe as tripulações nas piores condições e seus protagonistas são recebidos com honra e por sua vez seus *sponsors* convertem suas roupas e equipamentos em produtos da moda, no fetiche capaz de transferir essa experiência do perigo a milhares de consumidores. A empresa Rolex anuncia que seus relógios chegaram ao cume do Everest, a empresa de cigarros Camel faz promoções de "travessias" através de selvas tropicais atravessando "*verdadeiros perigos*" caprichosamente documentados pelas câmaras e depois aderidos às marcas de cigarros. Nasce toda uma nova geração de "esportes radicais" onde o risco de morte é uma peça chave. "*Base jumping*" é uma forma de salto no vazio nas rochas do mar ou altas pontes com pequenos paraquedas. A alta porcentagem de mortes faz com que Roger Rosenblatt diga "*A gente parece encontrar prazer em basejumping, do mesmo modo suponho, que os Romanos gostavam de olhar gladiadores. A oportunidade potencial de observar a morte de um ser humano em um momento de selvagem excitação, ou viver esse momento, leva-nos de volta ao básico*"¹⁸⁹ . O salto com uma corda elástica, a descida rápida de um rio em uma bóia de câmera de trator ou o "*rafting*" são variantes do mesmo desejo de se expor ao perigo e à potencial violência da morte¹⁹⁰ . Todas estas atividades podem ser realizadas de forma mais segura, e serão oferecidas aos turistas como produtos que conservam sua excitação e aparência perigosa e por sua vez promete, contraditoriamente, completa segurança.



4.13.15 "Ed Viesturs, escalador, se ha fijado el objetivo de escalar las catorce cumbres más altas del mundo sin utilizar oxígeno suplementario. Para Viesturs, conquistar la cima es sólo ocasional, pero bajar es obligatorio, y es donde se hace imprescindible." acompanhado de seu infalível Rolex

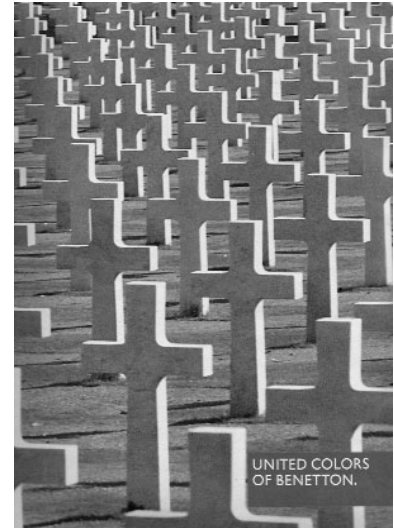
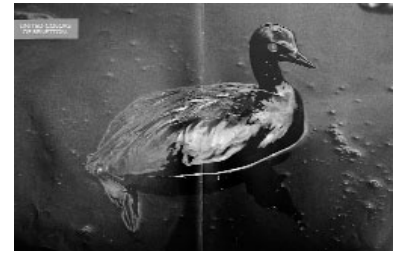
Uma expressão popular desta vocação para ultrapassar os limites, (que se aperfeiçoa com a mediação do risco ou a dor) é o culto dos records,

como o Guinness¹⁹¹ que exibe, em seu anuário e programas de TV, pessoas perfuradas por espadas, suportando automóveis sobre as costas, ou simplesmente exibindo o corpo mais obeso do mundo. Inclusive as condições mais degradantes alcançam um valor social de instantânea celebridade enquanto permitem ultrapassar o limite do anonimato.

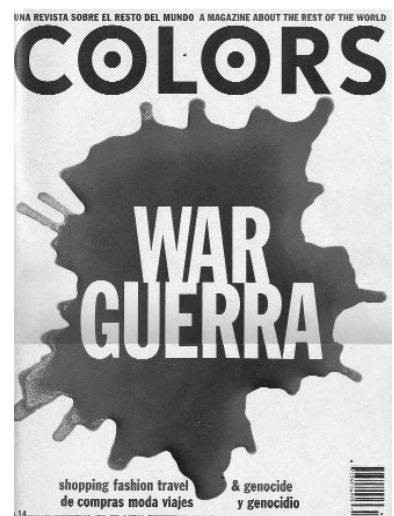
A firma italiana de roupa Benetton contratou o fotógrafo Olivero Toscani para o desenho de suas campanhas de publicidade¹⁹². Na temporada de 1984 a estratégia comunicacional muda totalmente, substituindo os modelos vestidos com roupas por um novo *slogan*, "*Todas as cores do mundo*"¹⁹³ e em 1989 se intensifica a difusão de imagens de união de personagens de diferentes raças, como a famosa foto de um menino branco mamando no seio de uma mulher negra. Mas, rapidamente, o trabalho de Olivero Toscani transforma-se em se desloca hacia fatos trágicos ou violentos da sociedade: o abandono, a enfermidade, a AIDS, a morte, o exílio, a guerra, a poluição, o assassinato. As imagens, retratam uma situação trágica, mas são por sua vez profundamente estéticas: um pato encharcado de petróleo, cujo olho vermelho é a única cor no fundo negro do petróleo; o leito de morte de um indivíduo adético, cujo rosto é consideravelmente parecido ao de Cristo; um morto recentemente assassinado pela Máfia, em cujo charco de sangue se reflete a cara dos parentes; preservativos de diferentes cores recordando o perigo da Aids; um navio repleto de refugiados afegânicos (que mais tarde seriam expulsos da Itália), o campo de cruzes do cemitério de Arlington, fragmentos destroçados de um soldado iugoslavo. Reproduzidos em enormes anúncios com um breve logotipo da Benetton, estas imagens não contém o produto, somente sugerem uma associação entre estes temas desagradáveis tratados de uma maneira estetizada e a marca Benetton. Os usuários das roupas Benetton parecem se sentir imbuídos de uma combinação entre sofisticação e compaixão, participando do mundo real através de sua denúncia, segundo Sorkin, aliviando suas consciências: "*Visto-me com este sweater, portanto tenho boa consciência*".¹⁹⁴

Toscani, em colaboração com Benetton, aprofunda esta linha de trabalho fazendo fotos cada vez mais duras e lança a revista Colors, para a qual contrata como editor Tibor Kalman em 1990¹⁹⁵, que retoma o valor visual da revista Life dos anos 50 e 60. Cada número da revista Colors está dedicado a um único tema: "*Guerra*", "*Muerte*", "*SIDA*", "*Animales*" (imagem da capa: um cachorro esmagado na estrada) "*Deportes*" (imagem da capa: adolescentes das favelas do Rio esmagados sobre os trilhos dos trens elétricos) "*Viajes*" (imagem: passageiros de avião acidentado). A revista baseia-se quase exclusivamente em imagens, o número "*Guerra*" mostra as próteses dos mutilados, os vendedores de armas, os funerais, as práticas de sobrevivência em escolas, os campos de refugiados, as fossas comunitárias, as armas, seus preços e os efeitos sobre crânios e rostos humanos assim como outras notas: "*Guía de limpieza étnica*", "*Fiesta en Sarajevo*", "*Juguetes bélicos*", "*¿Qué siente el matador?*"¹⁹⁶

Josep María Montaner identifica na arte da ação uma afinidade com a violência e o indeterminado, o *body art*, onde "*São encenados atos de catarse*



4.13.20 e 4.13.21 Pato coberto de petróleo e cemitério de guerra na publicidade de Benetton



4.13.25 Revista Colors Nº14 "*Fotos grandes, pocas palabras, muchas ideas!*" é a mensagem de assinatura para a revista Colors, que pode ser comprada em 4 idiomas em qualquer parte do mundo

por meio da arte corporal, estouros de sacrifício, dor, sexualidade e violência ou mutilação". Nas pinturas explosivas executadas ao acaso por Shozo Shimamoto, que "pintava deixando rastros de ações violentas...". Nos acionistas vienenses (Brus, Mühl; Nitsch, Schwarzkogler) observa-se que "consumavam ações rituais acompanhadas de música, automutilando-se, manipulando cadáveres de animais de matadouro, encenando fantasias sadomasoquistas com intercâmbio de sangue. Estes acessos à zona de abjeção ficaram plasmados na violência das imagens..."¹⁹⁷

Em um campo entre a arte e a arquitetura, a obra de Gordon Matta-Clark caracterizada por cortes de edifícios, focaliza este aspecto da destruição. Se seus edifícios seccionados ou perfurados produzem uma visão de destruição cirúrgica, em troca temos a ruptura dos cristais do IAUS, (Institute for Architecture and Urban Studies em New York) disparando com uma arma como parte da exposição *Ideas as model*, dão uma versão mais próxima ao violento de uma destruição que se não é irreparável, é capaz de scandalizar inclusive Peter Eisenman, diretor do IAUS.¹⁹⁸

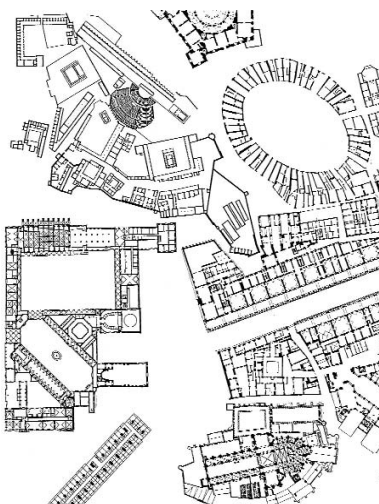
4.13.30 Gordon Matta-Clark escolheu disparar com armas de fogo sobre os vidros do IAUS (Institute of Architecture and Urban Studies) em Nova Iorque, como uma contribuição à mostra "Idea as Model", New York, 1976



Entretanto, a destruição literal de Matta-Clark possibilita a expressão da destruição. Em *Persistent Breakage*, Robin Evans estabelece a relação entre uma arquitetura de fragmentos e uma necessária destruição de uma unidade onde estes devem fazer parte: "Um fragmento é uma parte de algo maior. Usualmente, quebrou-se. No entanto, para que tenha algum sentido ...para nossos propósitos, um fragmento é ao que se vê como se houvesse sido quebrado".¹⁹⁹

Remete-o ao cubismo, e depois às idéias de colagem e colisão presentes em *Collage City* de Rowe e Koetter²⁰⁰. Recrimina-lhes o fato de não distinguir as formas e as atividades que as produzem com a mesma substância, e o circunstancial, aquilo que aproveita o *bricoleur*, com a ficção do circunstancial: "Todos os acidentes, adições, revisões e eventos aleatórios que emergem dos inúmeros impulsos humanos e encontros que produzem o entorno urbano podem depois ser concentrados - falsificados - no simulacro da colagem que produz o arquiteto (...). Em *Collage City*, o símbolo é mais real que aquilo que representa porque todas as atividades que pode representar, exceto a atividade do desenhista sobre o seu escritório, são vagas sugestões sobre um futuro potencial, falsos rastros de um passado distante, ou anódino para o presente..."²⁰¹ Se a colisão de fragmentos requer uma destruição prévia é algo que não foi dito, porém está proposto no desenho de Griffin e Kolhoff escolhido por Rowe e Koetter para ilustrar o princípio da cidade como colagem. (*The City of Composite Presence*, David Griffin e Hans Kolhoff, de Rowe e Koetter, *Collage City*, 1978). Evans atribui a Tschumi uma arquitetura de transgressão, "mas capaz de incitar ao assassinato, pelo menos receptiva a ele."²⁰² No entanto, o "desmantelamento das totalidades" de que fala Derrida não admite ser equiparado com destruição. Matta-Clark aparece no catálogo da exposição de "Deconstruccionismo" de 1988 no MOMA, curada por Mark

4.13.33 David Griffin e Hans Kolhoff: "The City of composite presence", publicado em "Ciudad Collage", de Rowe, Colin e Koetter, Fred, 1978



Wigley, como um contra-exemplo, o tipo de "deconstrução" destrutiva que se expõe como divergente de uma "deconstrução" *"que desafia idéias e revelam as contradições da arquitetura sem destruí-la."*²⁰³

Na "deconstrução" de Tschumi ou na veemência expressamente provocativa de Coop Himmelblau, Evans rastrea a raiz comum de procedimentos que negam a unidade, o centro, a ordem. Mas vê nestes gestos uma atuação, tanto de uma espontaneidade do artista como das conseqüências de uma imaginária colisão, um colapso ou acidente: *"Seu trabalho é um psicograma gigante. A subjetividade deve ser conservada a qualquer preço. E ainda, o edifício luze como se houvesse sido jogado ou estourado, como no caso do Escritório de Advogados em um Ático de Viena (1983-1988), onde o efeito geral de aparente destruição depende do completo controle de cada encontro, que deve ser fabricado com mais cuidado do que qualquer um."*, diz referindo-se a Wolf Prix.²⁰⁴ Anthony Vidler se mostra perturbado por aquilo que observa na obra de Coop Himmelblau, Libeskind e Tschumi, um corpo fragmentado *"contorsionado, deliberadamente rasgado e mutilado quase até fazê-lo irreconhecível"*²⁰⁵

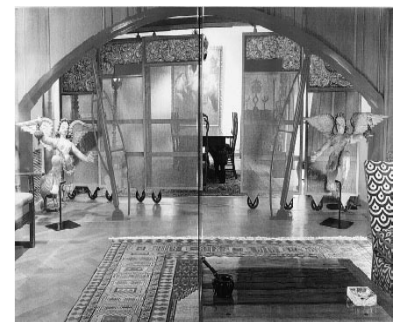
De todo modo, a propensão à simulação do acidental ou a encenação de uma força imaginária que dispersou os fragmentos ou martirizou as formas, é uma manifestação do contraditória que estas figuras são com a própria missão da arquitetura: a previsão, mediante o projeto, da forma resultante. Ou seja, o controle do que sucederá. Algo que será oportuno comentar em torno da figura do acidente, que combina o imprevisto e a casualidade, com o violento e a destruição.

Em obras como o apartamento para Guido Di Tella em Buenos Aires, o *"Centro Cultural Recoleta"* ou a *"Casa Ghirardo"* em Martínez²⁰⁶, Clorindo Testa corta as estruturas com a cirúrgica precisão de uma serra gigante para evidenciar a violência de uma transformação que não aceita as limitações do existente. Este procedimento e seu resultado são surpreendentemente parecidos aos cortes realizados por Matta-Clark sobre edifícios em desuso. De algum maneira, ambos declararam mortos os edifícios que decidem cortar, Matta-Clark para deixá-los inabitáveis, Testa para voltar a fazê-los habitáveis, funcionais às novas necessidades. No entanto, Testa "desdramatiza" a destruição, mediante a cor aproxima-a da curiosidade, à surpresa do completamente imprevisto. De um modo parecido, ainda que mais irônico e sugestivo que a falsa "destruição" dos supermercados *"Best"*²⁰⁷. SITE propunha um *gag* através da ruína, uma faceta quase cômica em que a violência de um



4.13.34 "Rooftop Lawyers' Office, Vienna, Coop Himmelblau, 1983-1988"

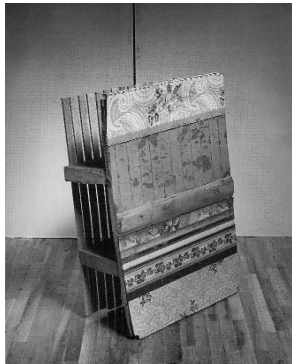
4.13.35 Clorindo Testa, reforma do apartamento de Guido Di Tella no bairro de Recoleta, 1999, comunicando dois peças preexistentes mediante um talho que corta paredes e molduras



4.13.36 Bedel, Benedit, Testa, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1979

4.13.37 e 4.13.38 Clorindo Testa com Juan Fontana, Casa Ghirardo em Martínez, Buenos Aires, 1993. "Testa went through the house as if with a scapel, cutting a three dimensional path..."





4.13.41 Gordon Matta-Clark, "Bronx Floors: Floor above, Ceiling below", 1972-1973

4.13.42 Gordon Matta-Clark, "Office baroque", Antwerp, 1977



imaginário acidente mostra o absurdo das formas resultantes. A revelação do absurdo aparece em metais torcidos, paredes desmoronadas ou peças seccionadas por onde não estava previsto ou nunca haviam sido vistas. O absurdo pode adquirir o sentido existencial,²⁰⁸ revelado por um ato de violência calculada, um seccionamento ou sacudida, uma ação cujo resultado é - ou se afigura - caótico, imprevisível.

O corte cirúrgico que Testa ou Matta-Clark executam sobre edifícios é aplicado, ao contrário, pelo anatomista-artista alemão Günther von Hagens, sobre cadáveres. Congelando os corpos pode cortá-los com precisão em finas lâminas, sem fundamento e em seções que dão um tom estético a estranhas formas, resultado da inesperada seqüência de vísceras, músculos e ossos. Depois de haver desenvolvido o método chamado de "plastificação" para a conservação de cadáveres, o anatomista alemão transformou sua atividade em uma mistura de ciência e *show-business*, técnica e arte, o que se explica não só por sua vocação pelo espectáculo, como também sobretudo, pelo interesse do público.²⁰⁹ O corte, como operação e como conceito, revela a intimidade de uma estrutura, sejam os órgãos humanos ou as camadas construtivas de um edifício. Fica visível o que não foi chamado para fazer parte de sua aparência, mas que pela violência de uma fragmentação deliberadamente impudica, revela-se e expõe em um ato de aberta exibição.

Quando a violência de Matta-Clark passa do serração de edifícios ao ataque com armas de fogo, como o referido episódio do IAUS, familiariza-se com a obra do artista plástico argentino Oscar Bony. Na década dos anos 90 esta excursão sobre o tema da violência e a morte, os disparos com revólver são realizados sobre os personagens de suas obras, geralmente fotos em tamanho natural de si mesmo: "... *Objetos de amor e violência, é seu primeiro conjunto de obras baleadas (quadros despedaçados e pranchas de chumbo furadas). Cada peça tinha aderida ao quadro a ficha de identificação museográfica com título, data e técnica... Como técnica era assinalado: disparos de revólver... Com esta amostra começou a série de trabalhos dedicados à violência e a morte...*"²¹⁰ Os títulos das amostras são eloqüentes por si mesmas: em 1996, *Fuzilamentos e suicídios*, em 1998, *O triunfo da morte* cujos auto-retratos fotográficos baleados, transmitem um nilismo que permite acreditar na "arte impiedosa" que descreve Paul Virilio²¹¹.

Virilio expõe o extremo em que a arte chega ao procurar produzir um *shock*, impactar no público, no que chama a "profanação dos corpos", que identifica com obras como as da escandalosa amostra de 1999 no Museu de Brooklyn: "*las onze obras expostas (retrato da infanticida Myra Hindley, moldes de corpos infantis cujas bocas estavam substituídas por falos, etc.) pertenciam todas, sem exceção, a Charles Saatchi...*" (conhecido magnata da publicidade).

4.13.43 O passo decisivo seria dado em 1998 com a exposição "Los mundos del cuerpo" no Museu da Técnica e o Trabalho de Mannheim, onde cerca de 800.000 visitantes correram para ver cerca de 200 cadáveres humanos apresentados por Günther von Hagens", diz Paul Virilio em "Un arte despiadado"





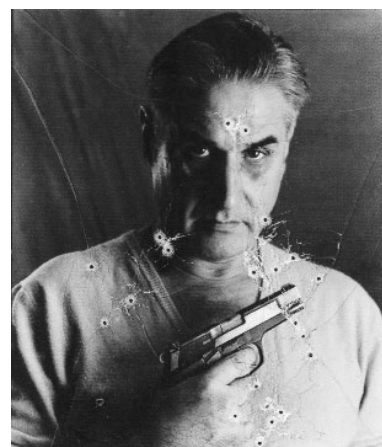
4.13.45 Ateliê Van Lieshout, *"The good, the bad and the ugly"*, Nai, Rotterdam, 1998. A mostra, cujo nome está inspirado em um western italiano, refere-se a uma individualidade fora da lei e promove uma comunidade autônoma que fabrica suas próprias armas, álcool e medicamentos. Inaugurado em Rabastens em 1998. Van Lieshout reclama a possibilidade de um espaço de autarquia, onde os indivíduos recuperem para si o monopólio da força do Estado. *"Mercedes with 57mm Canon"*, 1998

4.13.47 Atelier Van Lieshout: "Pistolette Poignée Americaine", 1995

"Outro fato sem precedentes foi o de proibir a passagem aos menores de dezoito anos a uma sala do museu ... desse modo era abolida uma das últimas diferenças ainda existentes entre uma manifestação chamada de cultural e qualquer espectáculo de categoria X.", diz Virilio²¹². O desejo de eliminar a "representação", que começa com a abstração, argumenta Virilio, leva a "apresentação": "Já a arte de pintar tenta superar toda re-apresentação, para oferecer a presença mesma do acontecimento como o fará a fotografia instantânea... entanto é esperado o "live coverage" da CNN."²¹³ Faz da vida e obra de Rothko um acontecimento, que "...livre de todo compromisso ético e sentimental ... quer ir 'para a eliminação de todos os obstáculos entre o pintor e a idéia, entre a idéia e o espectador' (...) Porém esta repentina SUPEREXPOSIÇÃO" da obra, como de aqueles que a observam, vai acompanhada por uma violência que já não é somente simbólica, como ontem, mas prática..." e cita as palavras do próprio Rothko: "Àqueles que pensam que minhas pinturas são serenas, gostaria de dizer que em cada centímetro quadrado de suas superfícies, expressei a violência mais absoluta".²¹⁴ O relato de Virilio recorre a violência contida -ou manifesta - nos porões das *inner-cities*, os *rave-parties* clandestinos e o que chama uma "arte transgênica" da mutilação dos corpos, que vincula para trás "... não apenas aos expressionistas alemães que apelam ao assassinato, como a Ilse Koch.. que foi apelidada a Cadela de Buchenwald, que fazia esfolar a certos detidos tatuados para confeccionar com suas peles diversos objetos de arte bruta, mas também quebra-luzes".

A atualidade e a proximidade de tal "arte impiedosa" se revela pontualmente nos trabalhos de Nicola Costantino²¹⁵, onde sua "Peletería com

4.13.44 Oscar Bony, *"Suicidio 7"*, da exposição *Objetos de amor e violência*, 1996



4.13.48 Damien Hirst (1965), *"The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living"*, 1991. A partir da exposição de uma ovelha preservada em formol em um tanque de vidro sua obra causou tanto rejeito quanto controvérsias políticos

4.13.49 Martha Kohen e Rubén Otero *Memorial em Recordação dos Detidos Desaparecidos*, Montevideu, 2002. Um virtual caixão de vidro flutuando sobre a rocha viva da colina contém os nomes dos Desaparecidos



4.13.52 e 4.13.53 Nicola Costantino, "Savon de corps", Galeria Ruth Benzacar, 2004. No cartaz que, junto com o sabonete, é a peça central da obra que foi apresentada no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires, Nicola Costantino convida para compartilhar um banho com ela e com o sabonete produzido com gordura de seu corpo

4.13.50 Nicola Costantino realizou sapatos e peles com pele que semelha mamilos humanos



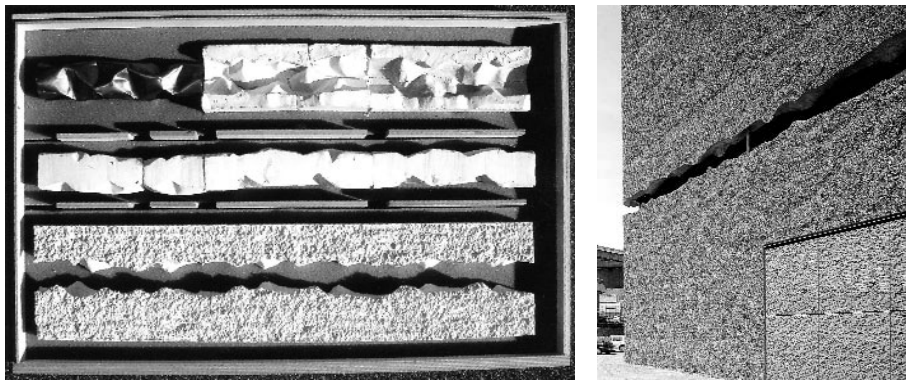
piel humana" reproduz mamilos femininos para enfeitar refinados sapatos e agasalhos; como observava Jorge López Anaya recapitulando sua apresentação na Bienal de São Paulo: "A obra era perturbadora pela evidência inocultável da morte"²¹⁶. Em estilo similar, que ao mesmo tempo anima a repugnância e a curiosidade do público, seus trabalhos realizados com nonatos de animais já integram importantes coleções, como a do MALBA de Buenos Aires. E em uma progressão que segue a lógica expressa por Virílio, expõe depois "Savon de Corps" realizado com gordura humana do próprio corpo.²¹⁷ Em um tom mais baixo, as fotografias de RES mostram em um plano frontal o aspecto de um boxeador antes e imediatamente depois da briga. Faz um par de fotografias análogas de um cardiocirurgião, antes, limpo inexpressivo, depois, manchado de sangue, com uma inocultável expressão de fadiga.²¹⁸ As conseqüências de uma violência regulamentada se expõe com a objetividade da câmara certificando que o sucedido deixa uma marca indestrutível nas pessoas.

Em uma visão menos literal, a obra pitoresca de Clorindo Testa dos anos 80 e 90 mostra uma temática recorrente sobre a tragédia. Uma violência cujo acontecimento parece traçado pelo destino e ocorre pela fatal convergência das histórias dos homens. A tragédia e a catástrofe humana reaparecem em seus trabalhos ao longo dos anos, como se nelas, com sua seqüela de dor e de morte, subsistisse um sentido mais intenso do real: "La Peste en Ceppaloni", 1978, com as ratazanas dominando os quadros; "Explosión de la Casa de la Moneda en Potosí", 1991, rememorando a tragédia indígena no Peru; "La fiebre amarilla", 1991, uma seqüência de instalações de madeira e papel figurando as camas dos hospitais durante a epidemia do século XIX em Buenos Aires; "La ceniza sobre Herculano", 1998, com as cinzas sepultando seus habitantes vivos; "La muerte de Garay", 2000, entre outros temas evidentemente trágicos,²¹⁹ temas que encontram segurança na dor e na catástrofe, uma inquestionável autenticidade fica visível no irremediável da tragédia.

4.13.55 Clorindo Testa, "La curiosidad mata a Plinio" da novela "La ceniza sobre Herculano", 140 x 140 cm., acrílico sobre tela, 1996



Em todo caso, a violência e a destruição revelam-se como uma faceta do irreversível. A morte é irreversível, e a destruição por aproximação também, pois sempre é difícil, quase impossível, restituir a forma e a unidade originais. Existe uma desproporção entre o esforço mínimo necessário para destruir e o efeito máximo.²²⁰ O acidental do resultado põe uma parcela de casualidade em formas, que podendo ser desencadeadas voluntariamente, são no entanto determinadas pelo modo particular em que se desenvolve a colisão, a fratura, a explosão ou qualquer forma de destruição da totalidade original. Uma vez



4.13.62 e 4.13.63 Herzog & De Meuron, Schaulager em Münchenstein, Basilea. Os vãos das janelas têm uma forma desenvolvida a partir de um tubo esmagado

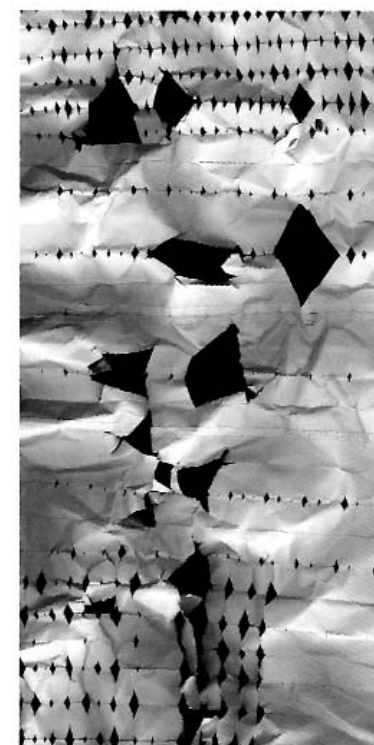
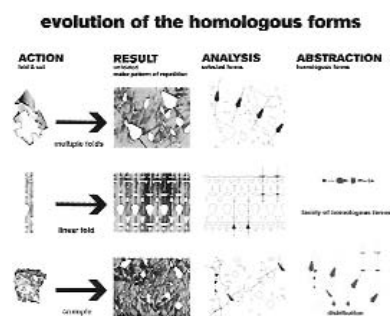
executado o processo é improvável sua reversão. Na arquitetura, os fragmentos e as formas rompidas e torturadas representam essa violência ou acidente porém, não são uma consequência dele, senão da cuidada intervenção do autor, como sublinhava Evans. Geralmente, é mais uma representação que uma realidade, ainda que isso não pareça minguar seu efeito estético. No caso das artes plásticas, a violência pode ser real, seja por sua representação ou por sua "apresentação", segundo a distinção que estabelece Virilio²²¹. Mas de toda forma, é uma apelação no que se percebe como mais real, em um grau de autenticidade dessa condição irreversível.

Na arquitetura de Herzog e De Meuron emerge a destruição sob uma forma poética, como deformação, amolgadura, desapego, cortes que destroem as formas regulares, previstas, para criar outras emergentes de processos de transformação da matéria, formas imprevistas, irregulares. Aqui o sentido de uma forma inesperada, produto da degradação ou do deslocamento de outra, propõe-se como uma forma de autenticidade, de "verdadeira" consequência de um processo que se aproxima do acidente. Um acidente de todo modo controlado, que se consegue pela aplicação de processos, em muitos casos destruídos ou violentos em relação às formas e aos materiais. Um papel dobrado e cortado como no caso das fachadas do Walker Art Center de Minneapolis, ou um tubo amassado para criar as janelas do Schaulager da Fundação Hoffman em Münchenstein, Basilea.²²² Mesmo que seu trabalho dê mais importância à "marca" dos processos que a particular natureza violenta de alguns deles, o acidental aparece como a chave de um processo onde o operador não controla completamente o resultado, e essa incerteza lhe dá um valor que a trama totalmente controlada não parece ter para os autores. Neste ponto, a violência que destrutura a matéria ou a forma, encontra-se com o valor da casualidade: a maneira indeterminada em que aquele procedimento produz uma forma acidental.

4.14 O Acaso

As formas mais visíveis do acaso são o acidente e a coincidência. O acidente é uma ruptura do curso esperado dos acontecimentos, às vezes engraçada, outras trágica, mas sempre reveladora do incerto, fazendo emergir subitamente essa condição do destino. A coincidência toma a forma de um encontro, com algo ou alguém. A simultaneidade dos acontecimentos que não

4.13.60 e 4.13.61 Herzog & De Meuron, ampliação do Walker Art Center, Minneapolis: a fachada é o resultado de haver sido tratada como um papel pregueado e cortado e depois descolado



necessariamente haviam sido programados ou simplesmente a confusão de um trâmite cuja solução reúne duas pessoas ou coisas completamente desvinculadas. Se sua ocorrência for interpretada muitas vezes como um sinal, um capricho do destino, deve-se a essa raiz de inequívoca autenticidade, a sua aparente ou manifesta independência da vontade dos homens. Neste sentido o acaso produz situações não procuradas, percebidas como únicas e irrepetíveis, mas sobretudo, independentes da vontade dos homens, e portanto percebidas como autênticas. O descobrimento, o encontro, incluído o acidente são eventos não esperados, vinculados à surpresa, ao que não foi programado, ao casual.

A coincidência pode ser uma virtude ou uma inconveniência; o acidente, em contrapartida, é sempre uma contrariedade, uma imprevisão, algo inesperado. Nesse sentido o acidente é um acontecimento eminentemente psicológico, uma contrariedade das previsões e das expectativas humanas. É imprevisível no duplo sentido desta palavra; o não ter advertido o perigo e o não ter agido preventivamente. A própria idéia de acidente é paradoxal, porque denomina algo que racionalmente não se esperava que pudesse acontecer. Nisso o acidente oculta um grau de negação psicológica. Por isso é puro presente, é a contrariedade de uma situação que havia sido imaginada como improvável, e portanto é também a súbita revelação de uma realidade oculta, de uma ingenuidade de apreciação. Dessa forma radica sua terrível beleza. Neste sentido o conceito de acidente é uma forma de apreciação dos fatos, uma subjetividade pura. Produz o imprevisível, e as formas resultantes têm o carimbo de legitimidade de razões não imaginadas e, ainda que absurdas, suspeitamos que as formas acidentais ocultam uma lógica. São casualidades, fabricadas por forças fora de controle, porém por essa mesma razão radica o profundo sentido de autenticidade que transmitem. Os curiosos atraídos por um acidente de trânsito, talvez estejam interessados, no macabro desse ocorrido, mas principalmente em sua condição de casualidade, na seqüência de acontecimentos que conduz ao acidente, ou mesmo em advertir as curiosas posições de elementos descolocados, absurdamente deformados. Emerge o sentido do absurdo, com uma clareza que escapa da camuflagem da razão e da vida cotidiana²²³. A falha desse registro descreve paradoxalmente esta faceta do inesperado, um acidente que torna-se virtuoso por contraste com a organizada previsão do processo de fabricação. Apenas a diferença é capaz de produzir um valor superior ao meramente planejado, um valor de autenticidade.

Quando o "acidente" reúne a casualidade de sua ocorrência a tragédia de sua conseqüência converte os descarrilhamentos de trens, os grandes incêndios, terremotos ou avalanches em notícias de insuperável repercussão. A guerra e as tragédias próprias das agonias humanas reúnem o acidente com a morte e também com o acaso, enquanto as decisões dos homens podem ser vistas no antigo sentido, sujeitas ao caráter caprichoso de um destino fatal. Paul Virilio, que na Segunda Guerra sofreu na própria carne a traumática



experiência dos bombardeios dos dois bandos sobre Normandia, interpreta a guerra principalmente como acidente.²²⁴

A coincidência emerge na vida cotidiana como uma certeza que foge da programação social, das normas e dos ritos do consumo. Quando os veranistas encontram uma concha na praia, podem designar um significado especial para essa peça que instantaneamente se converte em uma recordação. O próprio encontro, a coincidência em acontecer no mesmo tempo e espaço é como um presságio, um sinal que por si só tem um valor. Porém este tem raízes no acaso. Se os turistas descobrem que as conchas são jogadas ali todas as manhãs para agradá-los com um momento de felicidade, esse valor desaparece. O casual, a coincidência, contém um valor de autenticidade que a arte se apodera elaborando procedimentos capazes de desencadear situações imprevistas ou que as simulam. Deixar-se levar pelos acontecimentos, expor-se ao destino vagando pela cidade é uma forma de entregar-se ao acaso, à possibilidade do não planejado. O *derive* situacionista²²⁵ encorajava abandonar-se a essa casualidade incerta, do espetáculo de confusão que oferece o cotidiano drama urbano, uma forma de provocar o imprevisto. A arte contemporânea procura também nesta dimensão do acaso uma fonte de autenticidade. Na amostra *Figuras del presente*, do artista contemporâneo mexicano Gabriel Orozco²²⁶ há dezenas de fotos tiradas em Berlim. São paisagens casuais de ruas com algo em comum: sempre o centro das fotos está ocupado por duas motos amarelas idênticas. O que Orozco fez, deduz-se, foi percorrer Berlim em sua moto amarela e quando encontrava outra moto que fosse idêntica, estacionava a sua ao lado e tirava a foto. Há ali a valorização de um sentimento de surpresa, de grande satisfação pela súbita coincidência, e cada foto registra o lugar fortuito do ocorrido, acentuando uma condição única e irreproduzível que tem na vida do artista e na foto com que este o registra. São encontros não programados, que conseguem escapar da previsibilidade e da programação de uma sociedade voltada à reprodução.

Em uma mirada semelhante a algumas obras do artista contemporâneo argentino Jorge Macchi²²⁷ destaca a coincidência, o fortuito ou o improvável de um acontecimento. Uma delas está constituída por dois vidros rachados e quebrados de forma idêntica, em uma coincidência obviamente impossível, portanto a obra não parece querer aparentar uma coincidência, e sim remarcar



4.14.7 "24 de enero de 1995, como consecuencia del terremoto el suelo se hundió bajo los pies de los habitantes de Kobe"

4.14.5 *Imágenes de la exposición sobre el Accidente montada por Paul Virilio en la Fundación Cartier: "9 de Agosto de 1997, descarrilamiento en Arizona"*

4.14.9 A Nova Babilônia de Constant em uma versão simbólica



4 - Crise de autenticidade

4.14.11 Jorge Macchi, a caixa de fósforos mostra o conteúdo de suas duas metades em idêntica posição, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julho 1998



4.14.10 "Until you find another Yellow Schwalbe", Gabriel Orozco, 40 fotos de 50.5x55x6cm. cada uma, 1995

os maléantes le ordenaron al joven que les hiciera entrega del dinero de la caja, pero se presume que el modesto trabajador se resistió al robo. De inmediato los forajidos comenzaron a atacar a balazos al muchacho, que cayó

hañado en sangre,

tras ser alcanzado por 5 proyectiles.

uego los individuos huyeron velozmente a la

rrera. Los

que los

ningún

ivo que

al Luisa

citado negocio, identificado como Elvio Rodríguez, de 57 años. Se sospecha que el comerciante se resistió al asalto, lo que provocó la cólera de los sujetos, que le efectuaron un tiro en la región abdominal. Rodríguez cayó

en el suelo del inmueble y entonces la confusión fue aprovechada por los individuos para apoderarse de 200 p

fuga. La

llevada al

médicos la

4.14.12 Jorge Macchi, "Doppelgänger 9", plotter de corte em vinil negro sobre parede, 115x116 cm, fragmento, 2004-2005, Galeria Ruth Benzacar, 2005

o valor de sua improbabilidade. A colisão, a coincidência, ou encontro, ocupam o centro da obra de Macchi. Outra de suas obras consiste em duas caixas de fósforos abertas com os fósforos caídos, mas estão caídos exatamente da mesma maneira, acentuando uma improvável possibilidade, pondo em evidência a escassez crescente do acidental e o acaso em uma sociedade super programada. Ironicamente, o "casual" substitui o "causal" como fonte de sentido, pois o acidente se torna mais verossímil que aquele cuidadosamente planejado.²²⁸

A obra recente de Clorindo Testa segue um caminho similar, realizando uma exaltação da casualidade mediante a recuperação da própria história pessoal do artista, os objetos encontrados, os encontros improváveis e a pura ficção. Inclusive poderiam passar por ocorrências, eventos recordados ao acaso em uma ocasião particular. No entanto, escutar pela segunda vez²²⁹, a conferência que Testa havia pronunciado umas semanas antes no Museu Nacional de Belas Artes, permite perceber que o relato aparentemente casual e o tom informal se repetem

com uma precisão que revela a meditada exatidão de palavras e imagens. O que nos obriga a olhá-las não mais do plano da surpresa que domina a primera vez, mas sim de uma atitude mais reflexiva, que se detém nos detalhes e repara nas conexões entre imagens notavelmente desiguais. Nota-se claramente que Testa deixou para trás um capítulo de suas certezas interiores, o tema da catástrofe e a tragédia referida anteriormente. Agora percebe-se seu interesse pelo casual. Onde estaria a verdade?, não em longos raciocínios ou prodigiosas demonstrações, elas podem enganar com os jogos de especulação da dialética, ou do silogismo ou da tautologia. Pode manipular-se, deformar-se pelo entusiasmo ou a conveniência, os ciúmes ou a vaidade.

Porém a casualidade, como o destino, não tem autor. Só é produto do devenir, dessa tirania incontestável do tempo que tece a história de um modo e não de outro. Não tendo dono, a casualidade se apresenta como não contaminada, digna de nossa confiança, sempre verdadeira.

Casualidade e ficção adquirem a mesma categoria para o autor, no entanto a ficção não se apresenta como verdade, partilha com a casualidade uma categoria de autenticidade. Ambas surgem como livres do sesgo que dá a intenção. Com suas imagens aparentemente desprevenidas Testa narra casualidades e ficções. São elas o argumento tanto de suas obras quanto de seus projetos recentes: quadros, montagens ou edifícios. Casualidades, encontros, acidentes que não são trágicos, coincidências sem conseqüências maiores, salvo a sugestão que lhe desperta esse instante irreproduzível, como o encontro improvável, lá pelos anos 40, em uma caminhada por um lugar remoto da geografia de Sardenha, com uma pessoa que se supunha vivendo em Roma, à quem um ano antes um amigo em Buenos Aires havia mandado lembranças; Testa encontra em um extremo da

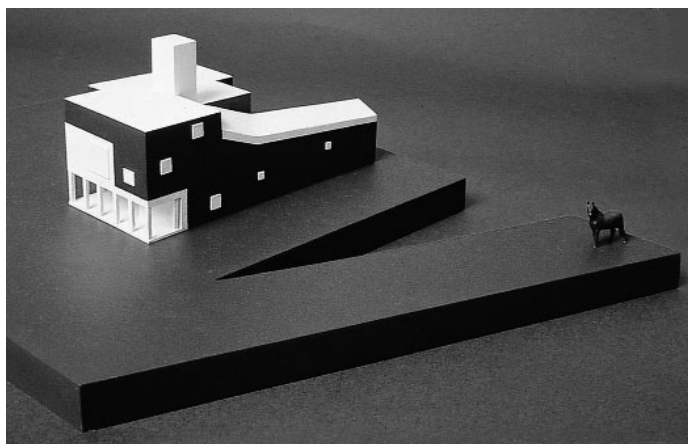
ilha só três pessoas, uma é o tal Pignatelli.²³⁰ Ou um cavalo preguiçoso que pasta em frente da casa que Testa construiu passando o povoado de Pilar. Estes acontecimentos parecem despertar-lhe a poderosa certeza da casualidade, e podendo ser insignificantes, para Testa adquirem a transcendência do inquestionavelmente certo. A importância suficiente para conservá-los por anos na memória ou registrá-los depois em obras. Então construirá a maquete da casa (já terminada) com um cavalo de brinquedo na frente, que reproduz o que a casualidade havia posto em seu quadro visual em um dia qualquer, unindo para sempre o destino da casa e do cavalo; e convertendo a maquete em uma obra mais completa que a casa. Estes temas emergem várias vezes em edifícios, quadros, inclusive em conversas. Nestas casualidades e ficções, Testa encontra uma razão impecável para inspirar seus projetos, e também para justificá-los, para dar-lhes um sentido.

Entre as imagens da conferência destaca-se um imenso *objet trouvé*, é o muro divisório de um edifício inteiro, mas não a que foi encontrada depois de uma exaustiva e paciente procura, e sim a que vê de sua poltrona. Testa deleita-se descrevendo a casual posição de algumas janelas abertas clandestinamente por diferentes proprietários. Eles

não vêm de dentro o resultado do que fizeram, mas Testa sim, e descreve meticulosamente a disposição das janelas: uma fila vertical cruza com outra horizontal, nesse ponto preciso há uma janela redonda em vez de quadrada, que assinala com humor irônico, insinuando uma lógica do destino. Deixando ver a importância que dá a uma forma casual, porém exata. O fascinante é a casualidade de uma disposição que se torna virtuosa por acidente.

As imagens da exposição de suas obras continuam no Cabildo de Córdoba (Outubro 2003)²³¹. Testa pendurou grandes quadros que representam os planos de um imaginário jesuíta-arquiteto do século XVIII, Don Francesco. Suas obras, relata, não nunca foram construídas, porque inevitavelmente perdia todos suas encomendas nas mãos de seu talentoso competidor, o jesuíta Bianchi, verdadeiro arquiteto, autor do Cabildo de Buenos Aires, a Igreja del Pilar, o convento de Santa Catalina de Siena, da fachada da catedral de Córdoba, entre outras importantes obras²³². Na ficção de Testa, dom Francesco perde sempre suas encomendas nas mãos de seu mais talentoso competidor, salvo em uma ocasião, em que ganhou a capela localizada entre Colônia e Carmelo, Uruguai. Uma ruína inacabada que hoje podemos visitar, cuja foto exhibe Clorindo como prova. Tudo isto dá origem aos quadros da exposição, que figuram os, quase sempre frustrados, planos de dom Francesco: para a fachada da Catedral de Córdoba, incluindo um plano para uma capela em Nueve de Julio, que nada mais é do que uma recriação do verdadeiro projeto que o próprio Testa fez para essa capela. O deliberado enredo mistura o verdadeiro Bianchi com o fictício Dom Francesco, seus planos fictícios com uma verdadeira capela inacabada perto de Carmelo; as igrejas imaginárias

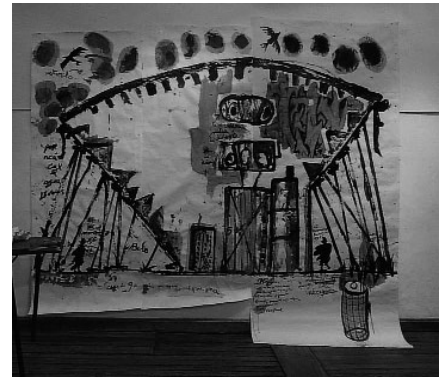
4.14.18 Clorindo Testa, 2000, maquete de casa com cavalo, reproduzindo a Casa R, realizada por Clorindo Testa com Juan Fontana em Exaltação de La Cruz, Província. de Buenos Aires, 2000



4.14.20 Foto apresentada por Clorindo Testa do muro divisório do edifício que é visto de seu escritório, Buenos Aires, 2003



4.14.21, 4.14.22 e 4.14.23 Clorindo Testa, exposição no Cabildo de Córdoba, Córdoba, curadora Laura Batkís, Outubro 2003: Testa pendurou grandes papéis que figuram ser os planos de um imaginário jesuíta-arquiteto do século XVIII, Don Francesco, para uma capela em Carmelo, a Catedral de Córdoba e uma Capela em 9 de Julio



com as verdadeiras, projetos não realizados de Testa, com projetos fictícios, também não realizados por Dom Francesco. Um jogo de espelhos onde ficção e realidade, projeto e obra, dom Francesco, Bianchi e Testa se refletem mutuamente até se confundir em um labirinto borgeano. *"Agora talvez seja construída"*, acrescenta Testa no final, referindo-se a seu projeto para a capela de "Nueve de Julio", como se toda esta evocação tornasse mais provável esse destino.

A conferência leva a uma foto curiosa, uma série de maquetes que parecem um impossível acrópole grego e, em seguida, uma foto do próprio Testa com um chapéu de papel sobre a cabeça, porém este chapéu tem a forma de um templo grego. Trata-se de uma resenha de sua participação na Universidade Politécnica de Catalunha em 2003²³³. Convidado para uma oficina, propôs construir um acrópole coletivo com os projetos dos alunos. *"Construya usted su propio Acrópolis"*, explica, inspirou-se na recordação de uma exposição que esteve com outros pintores, onde cada um devia construir seu próprio chapéu. Clorindo fez o seu de papelão, com a forma de um templo grego. *"Construa Você mesmo sua Acrópole"* começou no final dos anos 80... anos depois, para uma exposição reuni vários chapéus e todos juntos se transformaram em uma Acrópole... Achei interessante quando estive em Barcelona, ver as diferentes respostas ao pedido de construir cada um sua Acrópole e ver se todas estas juntas podiam chegar a formar uma só Acrópolis. A última que eu construí foi no ano passado para minha última amostra. Agora está em casa e o gato Bill dorme suas sesta na praça. O templo da esquerda tomou a forma de sua cabeça e o da direita está levemente mordido."

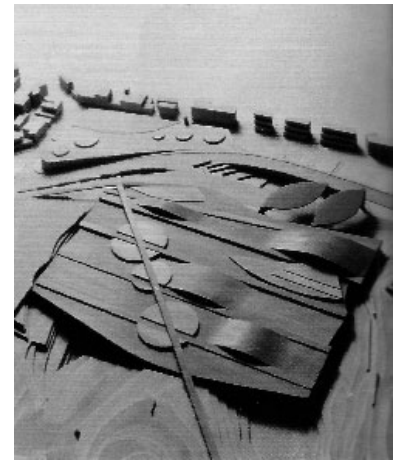
Testa se detém nos destinos casuais das maquetes, até na marca que seu gato deixou sobre a obra. Este acrópole acontece em outro lugar imaginário que se confunde com o verdadeiro Acrópole por pura casualidade. Quando em 1992 é convidado para o concurso do Museu do Acrópole de Atenas²³⁴ ganha um prêmio: *"Meu conhecimento do tema me permitiu ganhar uma menção"* brinca Testa. De forma inocente detalha todos estes acasos, cuja modéstia o exime de pretensão. Estes obtêm certeza de sua própria insignificância. Obtêm um significado de seu não significado. E com isso são liberados da suspeita universal que rodeou a arte em geral e a arquitetura em particular. Testa parece romper a armadilha da inevitável simulação que Baudrillard se refere²³⁵, aquela que converteu a arte em uma paródia, um gesto em que poucos conseguem acreditar.

4.14.28 Clorindo Testa na UPC em Barcelona, com os trabalhos de uma imaginária acrópole de papel, vestindo seu chapéu em forma de templo



Vidas paralelas. Uma foto do projeto para o concurso da sede da Loteria Nacional nos anos 80, é o motivo de outra história complexa, cheia de vários personagens e lugares distantes, pessoas que não se conheceram mas cujos destinos estão unidos, incluindo obviamente, o do próprio Testa e suas recordações. Diz que o arquiteto Carlos Morra²³⁶, autor do velho edifício da Biblioteca Nacional da rua México, (e outras obras importantes como a Escuela Roca) percorreu o mesmo caminho que ele. Porque sendo oriundo de Benevento, para chegar a Nápoles (saída obrigatória de uma viagem à América) deve passar pelo vale Caudino, de onde a cadeia de montanhas que o cerca assemelha-se a uma mulher deitada, e que por isso são chamados "*A Durmiente del Sannio*". Como Benevento está próximo a Ceppaloni, cidade natal de Testa, ambos necessariamente percorreram o mesmo caminho, Morra no século XIX, e Testa no início do século XX, quando ainda era muito criança. Também os une o fato de ambos terem construído edifícios que foram a sede da Biblioteca Nacional²³⁷. No entanto, o edifício que projetou Morra tinha por destino original o de sede da Loteria Nacional, embora depois tenha sido ocupado pela Biblioteca. Diz então Clorindo: "*Quando chamaram a concurso para o projeto da Loteria Nacional (nos anos 80) me apresentei, porque logicamente devia ganhar*", seguindo a simetria com o colega Morra. Inclui então no desenho uma forma inspirada na "*Durmiente del Sannio*". Mas a artimanha, se por acaso for, não tem sucesso: "*no gané*". Curta conclusão que desperta a risada do público, que capta no ar a dupla ironia. Ainda que a nova Loteria Nacional nunca se construa, a "*Durmiente do Sannio*" reaparece finalmente em outra obra: o concurso que ganha para a ampliação da sede do Colégio de Escrivãos²³⁸ e que constrói em 1999. A rampa para os carros descenderem ao subsolo é coberta de modo não convencional, ou seja, tem uma forma sinuosa da cor verde clara, "*é a Durmiente do Sannio*", diz Clorindo em tom de confiança, "*mas naturalmente não disse nada aos escrivãos*", aclara, compartilhando um segredo destinado a tonar-se público somente entre os colegas.

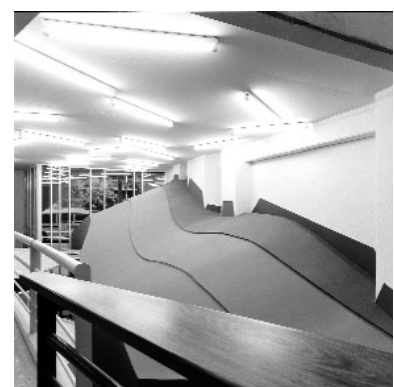
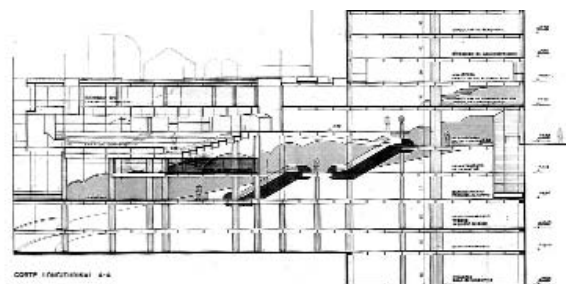
Como revelava Albert Camus: "*Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um início irrisório. As grandes obras nascem com frequência em qualquer parte ou na porta de um restaurante. O mesmo sucede com a absurdidade. O mundo absurdo mais do que nenhum outro é nobre por esse nascimento miserável.*"²³⁹ Ficção e casualidade, acaso e coincidência, são revelados como, provavelmente, o mais certo. O destino pode ser absurdo, as ficções podem ser fantasiosas, mas não nos enganam. Ficções absurdas, mas verdadeiras, que Testa prefere às racionalizações ou fórmulas. Casualidades e coincidências que considera, não tanto como presságio, senão como certeza. Quanto mais pueris, tanto melhor, mais distantes da pretensão e da impoção, mais distantes da suspeita de um mundo manipulado pela adulação e da dependência do êxito. Mais distante do rito desvalorizado, do mito da criação. Porque se na sociedade do espetáculo que nos anunciou Debord²⁴⁰, todos os gestos e todas as obras parecem atuações, o que é pior, já



4.14.29 Clorindo Testa com Juan Genoud e Juan Fontana, Concurso Museu da Acrópole de Atenas, 1992. Maqueta

4.14.30 Seção do projeto para o Concurso da Loteria Nacional de Buenos Aires (fragmento)

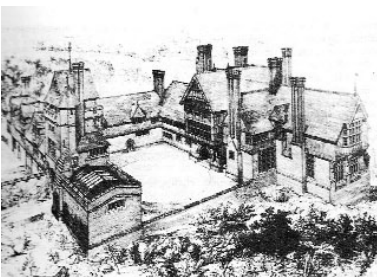
4.14.32 Clorindo Testa (com Juan Fontana e Estúdio Sevi), Ampliação da Corporação de Escrivãos, Buenos Aires, 1999



não podem mais deixar de parecer. Inclusive as mais sinceras, parecerão fingidas, verdades fingidas para provocar assombro, escândalo ou admiração. Testa não tenta nos convencer, não nos adula nem nos agrada, simplesmente deixa perceber que se trata apenas de casualidades e ficções. Ficções verdadeiras que se contrapõem às verdades fictícias: atuada admiração, atuada erudição, atuada indiferença, atuada modéstia, atuado êxito. Testa ilude assim a ficção da racionalidade e a ficção da utilidade, a ficção do universal; a ficção da história a que se referia Eisenman em *O fim do clássico*²⁴¹. Não recorre a uma nova ficção da arte nem da arquitetura, e sim a reconhecer a ficção na ficção. Ficções e casualidades que são verdadeiras.

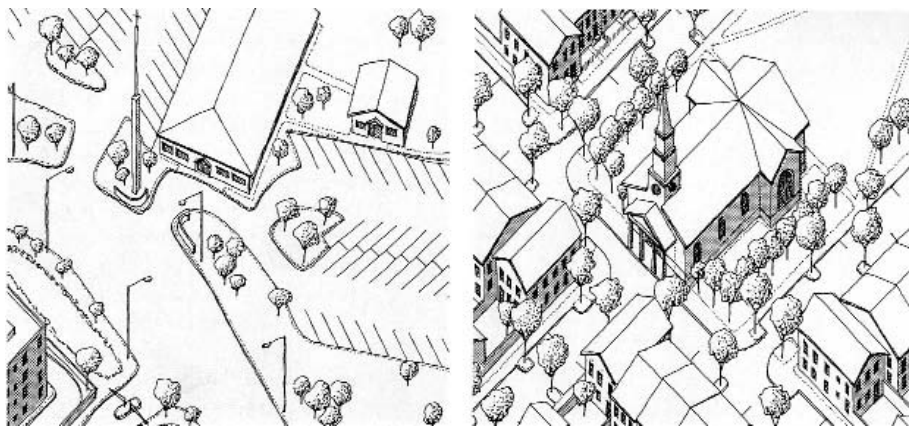
O casual e o acidental como fonte de valor estende-se de outras formas mais enganosas à arquitetura e a construção da paisagem. O pitoresco é a reprodução de uma situação acidental, uma situação que é produto de um processo desenvolvido no tempo. Mas como em Kitsch, o que se reproduz é um efeito já produzido. Imita-se um processo que nunca aconteceu. Na jardinagem, na arquitetura e no urbanismo, o pitoresco simula uma história de acontecimentos variados que são mais ou menos independentes, sucessivos, que haviam dado como resultado uma forma complexa e diversificada²⁴². A paisagem é cuidadosamente planejada recriando o aleatório²⁴³, inclusive com suas falsas ruínas falsamente quebradas. Esta tradição se afirma no romantismo do século XVIII e XIX e em um historicismo que se reflete no *revival* histórico do neogótico. Como diz Alan Colquhoun "A intenção desta classe de ... arquitetura é produzir uma impressão de naturalidade. Não é um processo natural ou espontâneo, mas sumamente premeditado e é essa artificialidade que o artista oculta com muito zelo."²⁴⁴ A obra se apresenta como aberta, como um processo que poderia ser continuada em oposição à obra fechada e completa do neoclassicismo. Como o mesmo Colquhoun explica, é o precedente da assimetria e liberdade compositivas da arquitetura moderna. E se o estilo pitoresco se extingue como atitude culta das vanguardas, persiste entretanto, como estratégia na cidade jardim, e reaparece na tematização, onde a surpresa visual e a importação de estilos e figuras de diferentes épocas é o principal recurso compositivo. Cabe aqui pensar, neste sentido, que o jardim pitoresco é o precedente próximo do parque temático e que nunca caiu completamente em desuso. A simulação de uma acumulação histórica, congelada na paisagem visível do presente, resulta em um espetáculo onde a sugestão do acaso e as contingências da história se desvalorizam pela possibilidade de sua desinibida recriação. "O espetáculo," diz Debord "como a presente organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história edificada sobre o fundamento do tempo histórico, é a falsa impressão do tempo."²⁴⁵ Como no romantismo, a intenção de refletir a vida real²⁴⁶, é inevitavelmente sua simulação. A intenção de causar uma impressão de uma naturalidade evitando a simetria e a regularidade é de toda forma a ilustração de uma história que nunca aconteceu. Peter Hall traça uma linha quase contínua entre o subúrbio vitoriano, Olmsted e os atuais desenvolvimentos suburbanos.²⁴⁷ Estes recursos se mantêm vivos nos parques

4.14.40 Norman Shaw, Leyswood

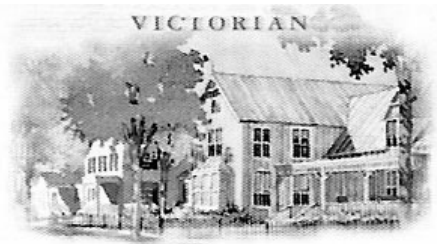


4.14.41 Forest Hills Gardens, Queens, New York, ca. 1909





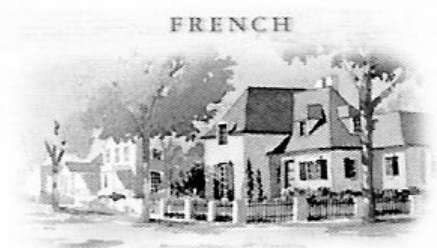
COLONIAL REVIVAL



VICTORIAN



COASTAL



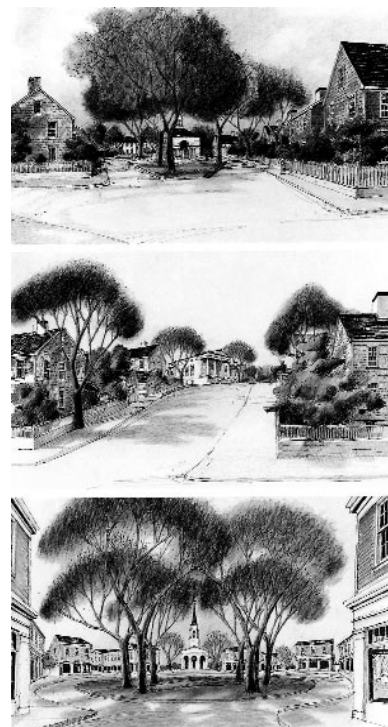
FRENCH

4.14.42 Típico desenvolvimento da dispersão suburbana comparado com uma proposta de Nuevo Urbanismo. Estúdios de Dover, Correa, Hohl, Cockshutt e Valle para o Florida Treasure Coast Regional Planning Council

4.14.44 Celebration, Florida, 1994: "Hay siete tipos de viviendas en Celebration, elegibles cada una en 6 estilos diferentes: Colonial Revival, Victorian, Classical, Coastal French e Mediterranean."

e cidades temáticas, os bairros suburbanos e o tratamento paisagístico dos clubes de campo, tanto como nas expressões mais articuladas do Novo Urbanismo, que surge nos EUA como um ramo consolidado da prática disciplinar, seguindo a prédica de León Krier, Duany-Plater Zyberk, e outros,²⁴⁸ que em suas versões mais extremas - ou realistas- converge com a estratégia comercial do parque temático. Este é o caso de Celebration, cidade projetada para Disney por Robert Stern e Jackelin Robertson²⁴⁹. Se não o único nem o mais importante, o elemento sentimental e pitoresco é o mais visível do Novo Urbanismo, e suas tentativas por reformular o subúrbio norte-americano, amenizar o predomínio do automóvel -como o *Transit Oriented Development* preconizado por Peter Calthorpe - promover os usos mistos e a experiência de setores para pedestre, ficam escurecidos pelo êxito mais possível e imediato da recriação pitoresca. Se os protagonistas do movimento vêem isto como uma fatal consequência da ambição comercial dos promotores para o desenvolvimento, é pela dificuldade em advertir o magnetismo da excepcional combinação do acaso e do passado que o estilo pitoresco oferece ao público, para o qual é essa a figura dominante de qualquer destas propostas.

O acumulativo e o histórico são a condição natural da cidade, mas sufocado pela previsibilidade e a planificação, o urbano também sucumbe a uma reprodutibilidade que se exacerba no subúrbio norte-americano, nas novas vilas turísticas do Mediterrâneo ou da Polinésia e no já comentado



4.14.43 Andrés Duany & Elizabeth Plater-Zyberk, Mashpee Commons, Massachusetts, 1986



4.14.47 "Marinas del Este" realizado por Carlos Dines em Punta Ballena, Uruguai

4.14.45 Lacroze-Míguens-Prati, Hotel Decamerón, Ilha San Andrés, Colômbia, 1992



parque temático. Quando surge de um projeto, o pitoresco não é consequência da história e sim de sua imitação, porém essa fabricação do casual requer certa medida, porque o excesso impede o *"deixe-se enganar"*. No entanto, a repetida imitação de certos temas termina consolidando-se como figuras que o público aceita. Nesse ponto o símbolo do antigo não precisa parecer verdadeiro, sugerir "antigo" é suficiente. De tal modo que logo se estabelece uma gradação de imitações, das indecifráveis falsificações às abertas paródias. Na Argentina essa gradação passa das mais óbvias apelações a nostalgias de um passado arquetípico e estereotipado dos bairros suburbanos dos anos 90 que culminam nas casas "chave na mão" de empresas como a multinacional Pulte Homes, aos hotéis que levantam os *resorts* turísticos e que têm como modelo o povoado. Estas vão desde o mais refinado caso do hotel realizado por Lacroze-Míguens-Prati-Iglesias Molli na Ilha San Andrés na Colômbia (1992)²⁵⁰, às mais diretas encenações, como as do conjunto "Marinas del Este" realizado por Carlos Dines em Punta Ballena, Uruguai.

Na narração do acidente, a forma se refere a um acontecimento imaginário ou à narração do próprio processo do projeto ou da construção. No primeiro caso, a matéria figura uma transformação, um desmoronamento do material que se manifesta comicamente na arquitetura dos *"Supermercados Best"* de SITE, em que a parede de tijolos desmoronou (figuradamente); ou em um derretimento do material, como a fachada da joalheria vienense de Hans Hollein (1971). Ou se refere a acontecimentos mais complexos, mas também imaginários, como a metáfora dos troncos que flutuam à deriva nas calçadas do *"Cemitério de Igalada"* de Miralles e Pinos.

No segundo caso, a narração se refere ao processo do projeto ou da construção, onde se exaltam as condições particulares e contextuais. Mais literalmente quando a expressão arquitetônica reflete o processo da própria construção, onde se amplificam as variações e circunstâncias, como nas obras de Lucien Kroll para a Universidad de Lovaina (1974), dando preeminência à diversidade de circunstâncias dos residentes (mediante a participação) antes da unidade formal da obra. Em um tom menos literal, o *"Byker Wall"* de Ralph Erskine (1974) retoma esse efeito de variação, alternativamente considerando os diferentes estímulos contextuais ou dando resposta a condições cuja variedade se intensifica pela necessidade expressiva do projeto, dando lugar a uma multiplicação de materiais e fazendo mais variável, do que o estritamente necessário, as diferentes partes repetitivas da obra.

No terceiro caso, a narração passa a ser a ilustração não mais de condições que se apresentam como objetivas, "contextuais", mas sim do processo de projeto, da íntima interação entre o arquiteto e seu processo de gestação, cujas inconveniências vão sendo registradas cuidadosamente como uma história que dá sentido à forma final. Nestas arquiteturas narrativas, a forma é o resultado do próprio processo de sua projeção. Esta atitude no projeto arquitetônico pode referir-se a uma valorização do particular e ou

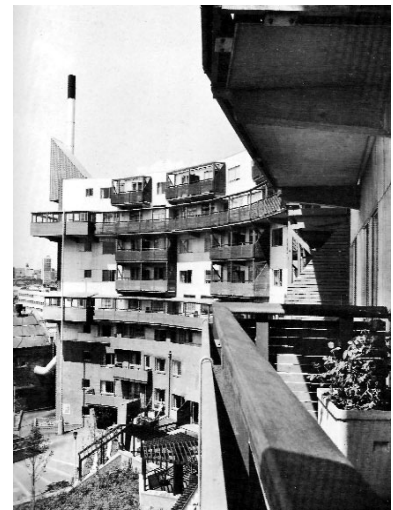
4.14.50 Hans Hollein, Joalheria, Viena, 1975



casual que se manifesta de diferentes maneiras na capela de Ronchamp (Le Corbusier), no detalhe e na anedota ao redor do que se desenvolvem nas obras de Charles Moore ou nas "follies" que Bernard Tschumi concebe para La Villette. Roberto Fernández descreve um deslocamento até estas formas narrativas: *"O mais estritamente novo do panorama contemporâneo da projetualidade parece estar ligado à crítica e à desconstrução do modo tipológico de projeto, já prematuramente visualizável na arte política, na psicogeografia ou nas derivas com as que Guy Debord e a Internacional Situacionista agitavam os anos 60 e desde então, alguns desenvolvimentos como os de Tschumi e sua analogia do desenho esquizo formulado com relação ao cinema de Rohner; os de Holl e sua deriva do tipo ao fenômeno - seguindo, segundo diz, as instruções do formidável ensaio de Merleau-Ponty sobre Fenomenologia da percepção, como nos últimos escritos de Rossi nos quais renunciará ao rigorismo tipologista aproximando-se aos metarrelatos da memória; os de Koolhaas, a neonarratividade dos meios e o trabalho do projeto urbano como um multidialógo entre atores divergentes e conseqüentemente, sua definição coral do projeto como uma ata de acordos; os de Miralles e Hadid, com a investigação de bucles, interstícios e folders e a complexidade pós-analítica e, finalmente, os de Eisenman e a prática alegorizante."*²⁵¹

A narração aparece tragicamente no "Museu Judeu" de Berlim, de Daniel Libeskind (1990), que remete a fatos ou marcas do passado que o autor recolhe de uma invisível trama, rememorando o acidentado destino dos judeus berlinenses na fria brutalidade dos talhos com que corta o edifício.

O "Museu Xul Solar", construído por Pablo Beitía em Buenos Aires (1993), mostra uma série de peças fragmentárias que se encaixam em uma composição indeterminada e variável. Placas de concreto, escadas ou janelas parecem colocadas de uma maneira precisa por uma lógica que permanece oculta, mas que se refere a um processo. Silvia Arango vê "indeterminação" em partes *"...que nunca chegam a juntar-se. Ranhuras e interstícios se interpõem freqüentemente entre planos cujo destino é estar unidos ...a inexistência de aristas deslocam o espaço e através dos resquícios aparecem novas perspectivas. A dissecação cubista desfaz a caráter decisivo do espaço real."*²⁵² O próprio relato de Beitía, não é tanto a descrição da obra terminada, e sim o relato do processo da construção. O projeto é percebido como o resultado da acumulação das circunstâncias desse processo²⁵³. Uma situação onde os planos técnicos não precedam necessariamente a construção, mas que são paralelos a ela; e onde a totalidade não se define senão até a consecução da obra. O circunstancial surge em cada etapa do projeto e lhe imprime um valor de autenticidade, em uma desejada objetividade que a ânsia do contexto cristaliza nas variações e constantes exceções de um projeto, que portanto, se mostra não-unitário, não hierárquico, assimétrico, não repetitivo. Seguindo a sugestão de Lévi-Strauss e Colin Rowe, onde o "bricoleur" pode compor a partir daquilo que a circunstância pôs em seu caminho. Assim o circunstancial, que é uma forma do acidental, se incorpora ao *collage* como sua principal substância.²⁵⁴ Porém não passa inadvertido, mesmo que a aparência sugira o



4.14.51 Ralph Erskine, Byker Wall, Newcastle, 1974, "Mezcla de materiales ... ladrillos en los dos pisos inferiores, chapa corrugada y fibrocemento e los superiores, madera teñida de verde... circulación azul... Estas articulaciones fragmentan una pared potencialmente maciza" dizia Charles Jenks em 1978

4.14.52 Miralles, Cemeterio de Igualada, Espanha



4-14-54 Daniel Libeskind, Museu Judeu de Berlim, 1995





4.14.58 e 4.14.59 Pablo Beitía, museu Xul Solar, Buenos Aires, 1993

contrário, o resultado esconde um comando unitário, enquanto for produto de um processo dirigido. Mostra situações acidentais ou casuais, mas estas são, quase sempre, mais imitação do resultado de um processo histórico do que sua consequência.

Não podemos deixar de observar um paralelo entre o recurso pitoresco e os experimentos projetuais de vanguarda, que de algum modo também simulam processos mais ou menos aleatórios. Robert Venturi descreve o "Parque de Villette" sem muitas contemplações: *"Uma visão do século XX tardio do velho jardim inglês da última parte do século dezoito, com abundância de follies"*.²⁵⁵ Pois como diz Robin Evans, todos estes acidentes, colisões, deformações se apresentam *"como se"* tivessem acontecido. São a imitação das consequências de um processo imaginário. Evans revela o parentesco entre o estilo pitoresco e deconstrutivista, vinculados através desse interesse moderno pelo fragmento que inicia no cubismo: *"O traço distintivo da arquitetura deconstrutivista é seu exagero de alguma propriedade já recorrente na arquitetura do século vinte, revivendo as interrupções pressagiadas na pintura e na escultura cubista e construtivista, apresenta, mais uma vez, específicos problemas de realização que são ignorados em suas apresentações públicas..."*²⁵⁶

Herzog & de Meuron, constroem seus edifícios como uma reprodução com tamanho colossal de processos que ensaiam em escala reduzida formas e materiais, uma série de prova de laboratório aplicada sobre modelos em escala. Como as já comentadas deformações de tubos, no projeto de "Schaulager" de Basilea, a dobra e o corte de papéis no "Centro Walker", ou as transformações digitais a partir de fotografias de mar, para produzir os espaços vazios aparentemente aleatórios que perfuram os muros do Centro Cultural de Santa Cruz de Tenerife. Estes processos estão destinados a produzir formas



4.14.60 Bernard Tschumi, Parque de La Villette, Paris

acidentais, só em parte previsíveis, mediante ações às vezes violentas (compressões, cortes, erosões) às vezes berrantes (mecanismos computacionais, ampliações, distorções óticas) mas sempre procurando produzir um espaço para o acidental, um resultado que contenha algum grau de imprevisão. A partir daí, a exatidão das formas acidentais exige uma rigorosa consequência, pois sem essa exatidão se perderia seu valor de autenticidade. *"... a fenda da janela da zona de escritórios parece uma forma natural, contudo, na verdade, está exatamente calculada, esculpida com*

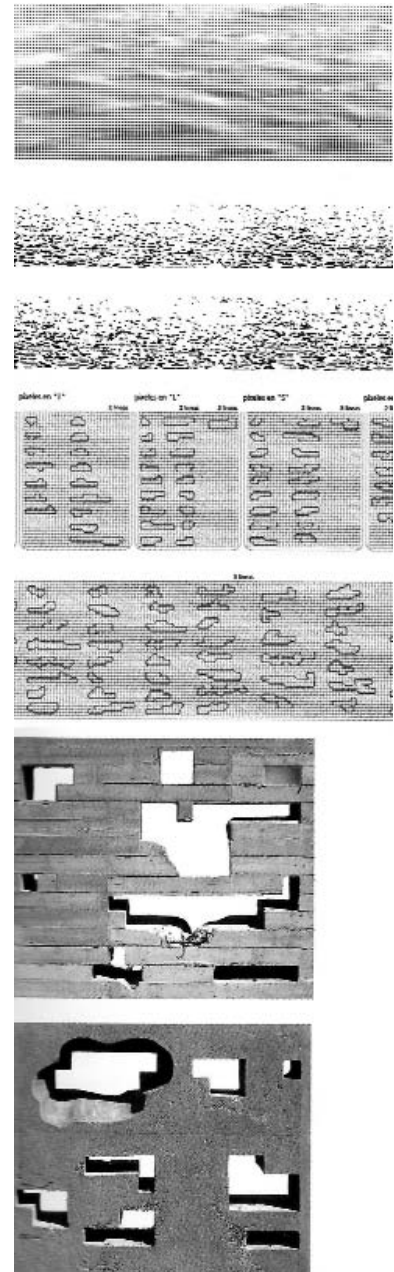
ferramentas controladas por computador e modelada à imagem e semelhança de um perfil tubo amolgado e trocado de escala." Dizem Herzog e de Meuron, referindo-se ao "Schaulager".²⁵⁷

É imprevisível em dois sentidos; em uma forma não desenhada e também de forma não esperada, pouco conhecida, que por sua vez pode saciar a necessidade de originalidade de um consumo cultural baseado na constante renovação: *"Ao olhar o novo Centro Walker imediatamente chamam a atenção as enormes janelas irregulares. Parecem fortuitas,*

contudo são formas homólogas que mostram um parentesco quanto ao valor e à estrutura... A fachada tem aparência de papel, embora esteja realizada com painéis de alumínio..."²⁵⁸ Como eles mesmos a chamam, a rigorosa "genealogia" da forma se transforma em uma condição de autenticidade, pois se refere a um processo que mesmo sendo produzido, também é aleatório. Nessa condição enraíza seu fundamento de autenticidade, em ser impressão amplificada de um acidente controlado, de uma exploração sobre as qualidades superficiais, óticas ou resistentes da matéria, de um modo similar como durante o século XX as técnicas da pintura foram se especializando em procedimentos e meios para introduzir um grau de aleatoriedade entre a ação da mão do pintor e seu efeito sobre uma superfície. A *monocópia*, o *transfer*, o *frottage*, o *decollage*, o *dripping*, o próprio *collage*, são técnicas para despertar uma surpresa no artista; produzir algo que pode descartar ou resgatar, mas que somente a vontade do artista não tinha produzido. Estes mecanismos casuais, que o surrealismo havia cultivado, enlaçam-se com a noção de desenho automático a que se encontra relacionadas, segundo Josep M. Montaner: "...é possível encontrar influências parciais dos mecanismos do acaso e da escritura automática em projetos de Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Albert Viaplana ou Enric Miralles (...) O grupo vienês Coop Himmelblau foi criado em 1968 ...atuaram no campo das performances ...em 1983, projetaram *The Open House*, rabiscando em um papel com os olhos vendados..."²⁵⁹ O acaso provê de legitimidade estas formas. Esse valor de autenticidade depende da fidelidade ao processo, por isso, no que podemos chamar de simulações figurativas de Herzog e de Meuron²⁶⁰, os modelos originais devem conservar-se cuidadosamente e se registram nas publicações com maior espaço e cuidado que a própria obra, pois ocupam o lugar de verdadeiro fundamento da forma.

4.15 O natural

A figura do acidente associa-se ao natural na catástrofe. O incontrolável do natural se manifesta no desastre natural: a inundação, o terremoto ou o temporal se convertem em eventos fascinantes com as curiosas disposições de conhecidos elementos abatidos, tombados ou partidos. O cinema e a televisão não só multiplicam as imagens do desastre, combinando a atração do natural -incontrolável - e o acidente - casual, imprevisto, mas também o tomam como um irresistível tema de culto e de sucesso do produto de consumo que se revela em filmes como "*O destino do Poseidon*" (vibra o sino vuelta de um navio), "*Krakatoa - ao este de Java*" (erupção vulcânica), "*Terremoto*", "*Inferno na torre*", "*Twister*" (Tornado) "*A tormenta Perfeita*", entre outros. A estes caberia acrescentar aquela filmografia referente a catástrofes causadas pelo homem, que se vinculariam não apenas ao natural mas principalmente ao acidente,



4.14.70 Herzog & de Meuron, Centro Cultural Oscar Domínguez, Santa Cruz de Tenerife

como "El síndrome da China" (meltdown o derretimento de um reactor nuclear) ou "O dia depois" (massiva confrontação bélica nuclear).

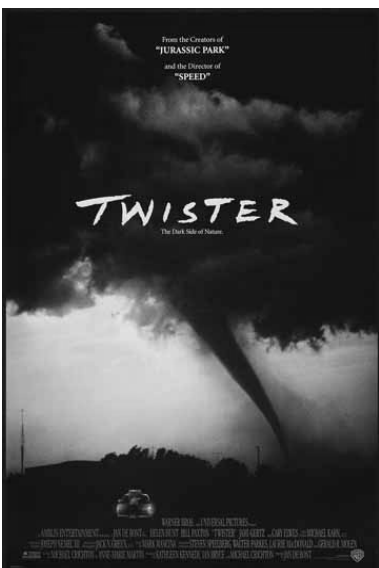
O natural está definido como o que é dado, o que é alheio à vontade do homem, e por essa mesma condição, aparece como incontrolável, como autêntico. No entanto, essa independência é ilusória, enquanto a condição do natural está retrocedendo à medida que aumenta a capacidade do homem de controlar o meio ambiente, à medida que o influencia e o constrói e também o quanto se aventura à manipulação dos processos vivos, notoriamente com as técnicas de engenharia genética. -Isto acentua a valorização das paisagens vazias, "não tocadas pelo homem", podemos com isso alimentar um sentido do verdadeiro e do autêntico, pois são imaginadas em um momento anterior a toda intervenção humana. E se por um lado esta virgindade é mais do que tudo imaginária, só com a inexistência de símbolos da presença humana produz um efeito estético enormemente sugestivo. Simétrico à decepcionante comprovação de que esses lugares foram maltratados pelo descuido do homem, como também quando os alpinistas chegam aos cumes das montanhas mais altas e se encontram surpreendidos pelo lixo de anteriores expedições.

A sociedade tenta reproduzir em diferentes formatos uma percepção do natural que toma o sentido do saudável e do benéfico. O natural é o lugar onde retornar para recomeçar, renascer desde o princípio percebido como "saudável". O natural encarna então a ilusão de uma série de refúgio da civilização, onde o homem moderno, ainda que equipado com agasalhos de última geração, GPS (sistemas de posicionamento global guiados por satélite), ferramentas de titânio e toda classe de equipamento sofisticado, imagina-se livre das decisões que essa mesma civilização exige. Há ali uma contradição que se manifesta com maior eloquência na obsessão pelos veículos destinados a todo tipo de terreno de alto conforto, o 4x4. O ar condicionado em seus estofamentos confortáveis lhe permite "desfrutar" da natureza sem o incômodo do calor e do pó, retornando rapidamente ao avião para não "perder" tempo. E em cidades como Los Angeles, rapidamente se converte em ícono de consumo, fazendo deles o veículo urbano por excelência. *"o atrativo do veículo Todo-Terreno vêm não do ato de escapar à natureza, mas sim da idéia de que o escape é possível. O que se vende aqui são automóveis; o que está sendo comprado é uma atitude e um estilo de vida"*²⁶¹

Nos movimentos preservacionistas do Sierra Club nos EUA, Rossana Vaccarino identifica quatro percepções do natural: *nacionalismo* (natureza percebida como um tesouro público), *comercialismo* (o selvagem - a paisagem natural- percebido como um *commodity* para o turismo), *espiritualismo* (o selvagem percebido como um refúgio aos males da civilização) e uma *ética biocêntrica* (a natureza como o reino do não-humano)²⁶². Percebe-se o natural como um capital, um bem que se possui: *"Hotel inserido na paisagem virgem"*, reza a promoção de um hotel em Tierra del Fuego, onde se mostram simultaneamente os confortáveis interiores climatizados e a paisagem que rodeia o hotel (efetivamente quase virgem até a entrada do hotel). Por esta via,

4.15.1 Catástrofes naturais: New Richmond, EEUU, a enchente produzida pelo desbordo do rio Ohio em 1997

4.15.2 Cartaz do filme "Twister", do consagrado gênero denominado "Ação -Catástrofes", Warner Bros / Universal Pictures, USA, 1996. Diretor: Jan de Bont



"O natural" se converte em produto, e o turismo natural²⁶³ é a faceta ativa de um consumo que também são encenados longe das paisagens "selvagens", nos mesmos centros urbanos, onde sapatos de montanha, calças de escalador, relógios ou automóveis especiais, são produtos que se revestem de indícios sobre uma atividade "outdoor" e um contato com o natural. O natural se transforma em uma idéia-figura que se integra aos ritos urbanos na forma de variados "estilos", em ofertas como o já mencionado Rainforest Café ou em parques temáticos tais como Mundo Marino e Temaiken, comentados à parte.

O "escape" da cidade até os subúrbios²⁶⁴, sustenta-se em boa parte por esta percepção de "o natural" como algo benéfico, saudável, em uma idealização da natureza que prefere não ver seu aspecto terrível, seus incontáveis temporais, imprevisíveis terremotos ou calamitosas inundações. O culto do "lawn" é a figura central de uma percepção do natural que reduziu sua "terribilitá" a uma confortável homogeneidade artificial.²⁶⁵ Esta domesticação está ilustrada pelo culto ao gramado, ao "verde", imaginado como sinônimo de "o natural" apesar de ser o resultado de um processo de homogeneização altamente controlado. Sua profunda mistificação, oculta a contradição de uma natureza artificial. Nos subúrbios acomodados de Buenos Aires todas as semanas erguem-se as colunas de fumaça da queimada do pasto cortado, em uma irônica cena que converte a melhor forragem em inútil resíduo. Separado de seu meio, o gramado perde sentido e se converte em uma pesada carga para o ambiente, consumindo a água que serviria para regar e obrigando a descartar o rico produto de um corte que só obedece a uma imposição estética. Como explica Voisin, o ruminante e a pastagem são parte de um mesmo sistema, não se pode olhar só o pasto ou só o animal, é sua interdependência o que faz do ciclo algo reprodutivo.²⁶⁶ No entanto, na visão da maioria, o lawn é sinônimo do natural. Os bairros com grandes jardins de gramado abundantemente regados serão vistos como entornos mais naturais e saudáveis, e viver neles é percebido como uma forma de sintonia espiritual com a natureza. É menos evidente o fato de que a expansão dos subúrbios teve como principal consequência o consumo das paisagens naturais que rodeavam as cidades. As obras paradigmáticas da arquitetura moderna haviam mistificado essa relação com a natureza: "Fallingwater" (Frank Lloyd Wright, 1937) não está próxima ou em frente à cascata, está *sobre* a cascata, onde o poderoso magnata Kaufmann pôde retirar-se depois de ter adquirido fortuna na insalubre cidade. "La Casa del Puente" (A Casa da Ponte) realizada por Amancio Willams esta *sobre* o arroio (Mar del Plata, 1946). O mesmo Kaufmann recria essa apropriação exclusiva da paisagem na extraordinária casa do deserto que realiza Richard Neutra (Palm Springs, Califórnia, 1947). A casa de cristal, que se reconhece no arquetipo da "Casa Farnsworth" (Mies van der Rohe, 1950), exige uma paisagem própria; está, por definição, em uma situação equivalente ao "Hotel inserido na paisagem virgem", resguardada sua privacidade pela distância de uma paisagem sem vizinhos. A natureza se assimila a "paisagem", e a Casa de



4.15.3 El vehículo todo-terreno aproxima os consumidores à natureza ao mesmo tempo em que a deteriora e produz maior quantidade de gases de efeito estufa



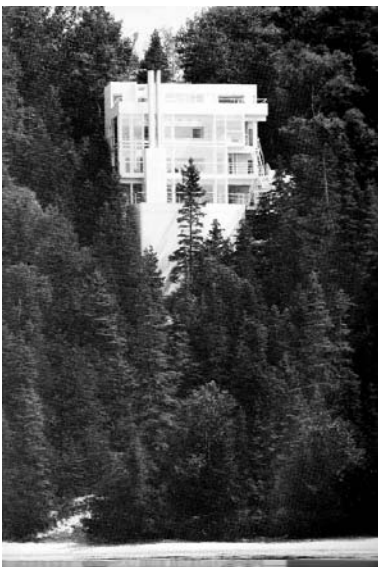
4.15.4 Frank Lloyd Wright construiu a casa de Edgard Kaufman sobre a cachoeira, Fallingwater, Pensilvânia, EUA, na foto de Hedrich Blessing de 1937

4.15.5 Projeto para o Hotel DesignSuites em Usuhia, 2005. O "hotel encravado na paisagem virgem" cumpre o paradoxo de alterar uma paisagem, que de suas janelas pode ser vista como inalterada

4.15.19 e 4.15.20 Desenho Shakespear, sistema de Identidade visual do Zoo Temaikén, sinal e piscinas do oceanário, 2002



Cristal o faz alheio, distante, objeto visual de contemplação²⁶⁷. A aplicação da escala massiva deste paradigma produziu as grandes extensões suburbanas norte-americanas que Mario Gandelsonas chama "*exurbia*"²⁶⁸, e sua persistente influência se reconhece na repetida busca da situação de "casa imersa na paisagem", que continua se recriando ao longo do século, como ilustra o valor icônico adquirido pela "*Casa Douglas*" de Richard Meier (Harbor Springs, 1973)²⁶⁹ no contraste de suas formas brancas com o bosque da ladeira ou, mais recentemente entre nós, a "*Casa da barranca*" de Rafael Iglesia (Rosario, 1999).²⁷⁰



4.15.30 Richar Meier, Casa Douglas, Harbor Springs, Michigan, 1971-73

A revelação por parte da ecologia dos limites ao crescimento, do custo ambiental do consumo e da superexploração do solo, é percebida como algo evidentemente autêntica, por isso expõe situações fora de controle do modelo da sociedade pós-industrial, muito além de sua vontade. Mas um constante esforço de apropriação dessa autenticidade converte a ecologia em um produto a mais de consumo. Paradoxicamente, a popularização da ecologia produz um efeito de "*boomerang*", onde a crescente "*conciencia ecológica*" das pessoas e seus desejos de entrar em "contacto" com a natureza, estimulam práticas mais nocivas para o meio ambiente. O veículo destinado a todo tipo de terreno - 4x4 consome mais litros de combustível e produz mais gases de CO₂, o hotel "encravado na paisagem virgem" consome mais hectares de terrenos naturais e o gramado mais verde consome mais água. A transformação da ecologia em um produto de consumo, é originada por um consumo mais



4.15.35 Rafael Iglesia, Casa no Barranco, Rosário, Argentina, 1999

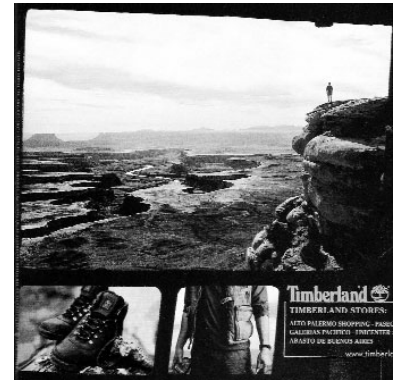


4.15.26 Mies van der Rohe, Casa Edith Farnsworth, Plano, Illinois, 1951

intenso e mais irracional desses mesmos recursos naturais. O símbolo do ecológico se adere aos mais variados objetos: lápis, carros, caminhões, alimento, papel, materiais para construção. O pernicioso é declarado "ecológico" alegando um dano menor que aquilo que o substitui, assim uma máquina que produz "menos" poluição é considerada "mais" ecológica. Como em outras questões, o aparelho de reprodução da sociedade pós-industrial está disposto a satisfazer os desejos do público revestindo de significados naturais o turismo, o esporte, e toda classe de produtos de uso diário: shampoo, sabão, perfumes, tecidos, roupas, bicicletas, brinquedos²⁷¹ e também materiais de construção. As razões invocadas podem ser contraditórias: enquanto um produto roga por ser confeccionado com materiais "naturais", outro roga por ser feito com o oposto, ou seja, com materiais sintéticos ou com materiais reciclados que por essa razão, alega, previnem-se de um dano ao ambiente (o desflorestamento, por exemplo). Frequentemente o reciclado é oferecido como consolo, como argumento justificativo de práticas notoriamente prejudiciais, cujos resíduos encontram na mera enunciação de sua possibilidade técnica de reciclado, uma piedosa desculpa à voracidade dos consumidores. Todos estes recursos estão imbuídos de uma retórica moralista, e agem como álibi de uma consciência pública que necessita mostrar sua simpatia para com "a natureza", a "pureza" do ambiente, a conservação e as espécies animais para continuar, ao mesmo tempo, com um estilo de vida baseado na intensificação do consumo e a subvalorização do resíduo.

Muitas vezes a apropriação dessa autenticidade do natural fica debilitada pelo voluntarismo dos raciocínios oferecidos. Sem que se proponha, a extensão das atividades "naturistas" a outros mais entornos naturais, tende a degradá-los. Como no dilema dos Tasaday²⁷², não é possível preservar sem contaminação o que já se descobriu, é impossível gozar da reserva virgem e por sua vez mantê-la virgem.²⁷³

O público percebe como mais "ecológicos" os edifícios construídos ou revestidos com madeiras, porém frequentemente trata-se de madeiras duras, cortadas em bosques tropicais centenários, árvores que não se repõem por seu prolongado período de crescimento, como assinala Carlos Gotlieb do interminável telhado de madeiras tropicais da "*Biblioteca Nacional da França*" (Dominique Perrault, Paris 1995)²⁷⁴. Efeito idêntico produz nas construções de citações vernáculas que formam os edifícios sociais em Bahia Grande, dentro do desenvolvimento suburbano de Nordelta, (Huarte, Donaldson e von Hünefeld, 1999)²⁷⁵ onde os terraços e plataformas de madeiras tropicais (que devem ter sido trazidas do Brasil devido à extinção do "lapacho" -madeira argentina de propriedades duras) recriam a atmosfera do delta do Paraná para transmitir uma imagem de edifícios contextuais, amigáveis ao lugar e a geografia. Nas grandes cidades, outras imagens que se associam ao natural são as de gigantescas estruturas envidraçadas contendo árvores inteiras e grandes jardins de inverno que se erguem em centros comerciais e aeroportos, e ainda que por meio do vegetal consigam introduzir o "verde" necessário para fazer esquecer os hectares de cimento dos estacionamentos que tipicamente



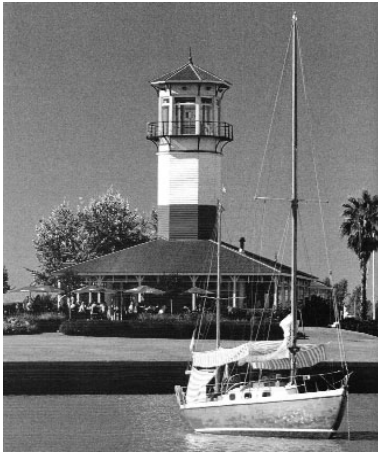
4.15.36 Timberland, publicidade de calçado e roupa esportiva cujo consumo massificado e uso diário é justificado pela esporádica ou imaginária visita a desoladas paisagens naturais



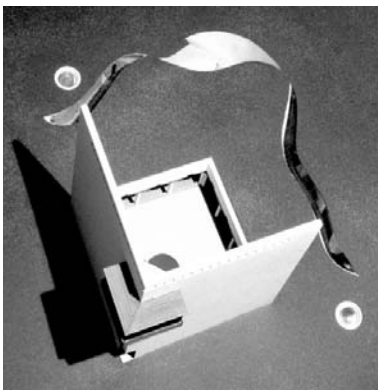
4.15.40 Dominique Perrault, Biblioteca Nacional da França, Paris, 1995. O telhado é feito de quilômetros de madeiras tropicais não renováveis

rodeiam estas instalações, em geral colaboram no aumento das necessidades do ar condicionado, e com isso o gasto de energia.

A arquitetura não pode decidir-se sobre se os edifícios "ecológicos" são os mais tecnológicos ou realizados com materiais "naturais", menos processados, na medida que parece impossível entrar em acordo se devemos destacar seu funcionamento ou seu aspecto simbólico. Assim o gramado e os grandes lucernários se convertem no *leitmotiv* da arquitetura de Emilio Ambasz, guiada por um impulso mimético que a faz desaparecer sob um solo coberto de um impecável tapete verde; enquanto isso Norman Foster direciona sua preocupação ecológica para uma intensificação de tecnologia de ponta, como a cúpula do Reichstag de Berlim, exibindo complexos, porém, às vezes, artificios não necessários²⁷⁶. Em uma exploração guiada tanto pelo sentido comum quanto por uma vontade expressiva, Enrique Browne percorre no Chile grandes parreiras vegetais para controlar a incidência da luz sobre os janelões tanto em programas residenciais como em edifícios de escritórios.²⁷⁷ Em outra vertente, a preferência por formas "orgânicas" complexas e variáveis, como o desenho de Utzon para a Opera de Sydney, que aludem às formas naturais, não serão necessariamente mais favoráveis ao ambiente, devendo desenvolver complexas e forçadas soluções técnicas para fazê-las possíveis.²⁷⁸ Neste sentido, a representação de uma "consciência ecológica" é às vezes completamente divergente das medidas mais convenientes e racionais, e a estética de uma arquitetura "ecológica" não conseguiu convergir com as práticas mais sustentáveis para o ambiente nem pôde encontrar uma expressão dominante.²⁷⁹



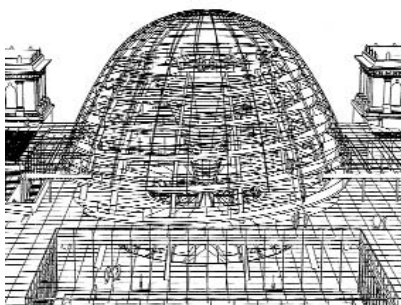
4.15.41 Bahia Grande, dentro do desenvolvimento suburbano de Nordelta, Tigre (Huarte, Donaldson e von Hünefeld, 1999) onde os terraços e plataformas de madeiras tropicais devem ter sido trazidas do Brasil devido à extinção do "lapacho" argentino



4.15.43 Emilio Ambasz & Ass.-Felipe Palomino González, Maqueta para Casa de Retiro Espiritual em Sevilha, Espanha, 1975

4.15.44 Norman Foster, cúpula do Parlamento Alemão no Reichstag, Berlim, 2000

4.15.45 Jorn Utzon, Opera de Sidney, Austrália, 1957-1974

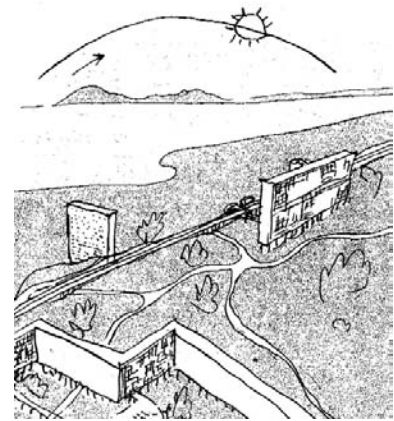


arquitetura fez muito por idealizar uma imagem do natural que é complementar da exaltação da mobilidade prevista pelo automóvel e pelo avião. Mais difícil será encontrar uma figura estética igualmente eficiente para conduzir as ações em direção a uma racionalidade que não se limite à consideração de unidades isoladas de funcionamento.²⁸¹

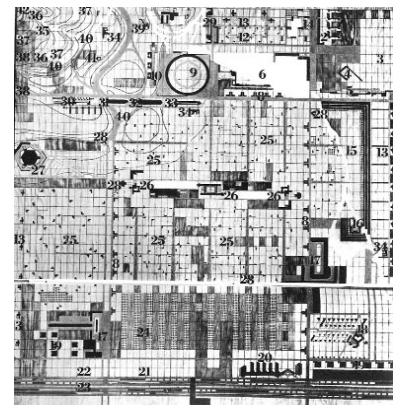
A exploração dos limites geográficos é uma prática que contém uma noção do natural como uma extensão sempre maior que o conhecido. E que como tal representa sempre uma fronteira. Aventurar-se além do conhecido era uma arriscada aventura desde a antiguidade. Ultrapassar a fronteira do território para alcançar o inacessível se converte em um desafio irresistível para a Europa moderna. A exploração e a colonização do mundo é sucedida por uma febre de explorações onde se superpõe em aventura, a façanha, o interesse científico e a paixão pela natureza. Nessa linha são inscritas as últimas grandes explorações, as expedições aos polos realizadas no início do século XX. As façanhas de Amundsen, chegando ao Polo Sul apenas uns dias antes de Scott, assinalando o componente competitivo da exploração, e o destino de Scott, cujo trágico final, congelado, só remarca o risco do desafio. A façanha de Shackleton²⁸² resgatando do gelo a sua tripulação perdida, ou a conquista dos altos cumes são a última fronteira terrestre que culmina, simbolicamente, com a conquista do monte Everest em 1953²⁸³, precisamente no momento em que começa a exploração do espaço, abrindo uma nova fronteira. O espaço exterior se converte em um produto de consumo através dos meios de difusão, livros, revistas, documentários e filmes de ficção, alimentam uma fascinação pelo desconhecido tanto quanto pelo perigo que encerra sua exploração. O descobrimento é acompanhado pela emoção do risco, mas também da conquista, do recorde, da reclamação de um direito ou de uma honra. O desconhecido, o inexplorado, o risco e a aventura contêm assim valores de autenticidade na medida em que ficam além da previsibilidade da vida moderna. Os esportes perigosos, as explorações de vulcões ou as profundidades oceânicas se esforçam em estabelecer novas fronteiras que se dignificam na investigação científica ou se certificam nos álbuns de recordes, porém se adivinham impulsionadas pela sensação dessa proximidade com o real que se evidencia no perigo da fronteira, no desconhecido, no imprevisível.

4.16 A inocência

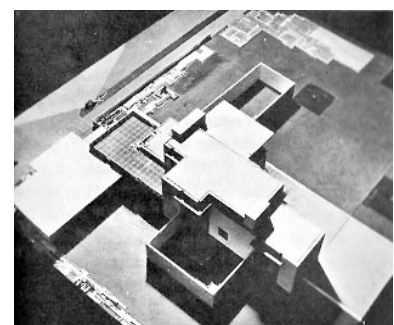
Quando tudo é objeto de cuidadoso estudo, quando a televisão só oferece o que o obsessivo monitoramento do *rating* indica, quando a premeditação, a demagogia com o público e a obsequência da *mídia* se torna não apenas visível, mas sim consciente no consumidor médio, então aparece o cepticismo, a ironia e a descrença. Tudo é visto com a distância da prevenção, tudo é passível de dúvida e suspeita. A sinceridade se torna impossível e inclusive as notícias são suspeitas de manipulação. A hipótese da conspiração contra o espectador é tão angustiante, que no mesmo dia são escutadas as duas



4.15.46 Le Cobusier, a *Ville Radieuse* com sua imprescindível rodovia



4.15.47 Frank Lloyd Wright, "*Plan of Broadacres*", 1935



4.15.48 Frank Lloyd Wright, "*Model of the three-car house at Broadacre*", 1935

conspirações opostas, aquela realizada para montar a notícia e aquela para ocultá-la. A explicação da conspiração que condena uma das partes, ganha vida simultaneamente com a que condena a outra.

Na medida em que até as notícias perderam autenticidade, o provável, então, será procurado além do limite de que se percebe como uma extensa conspiração contra o espectador, além da montagem do espetáculo da vida diária. Além da fronteira da simulação está a inocência daquilo que não foi planejado, daquilo que foi surpreendido inesperadamente pelo olho da testemunha. A inocência do olho ou da câmara é validada por uma declaração: AO VIVO. A promessa do documento em tempo real, omitindo a manipulação da montagem²⁸⁴ é o certificado de inocência que oferece a câmara, a oportunidade de acreditar em uma possível objetividade.

Pelo mesmo princípio cresce continuamente a "câmara surpresa", cena em que uma desprevenida vítima é submetida a uma conspiração, mas onde o público participa: uma anciã pede a um cavalheiro que a ajude a levar sua mala, que parece ser tão pesada que não se pode levantar, o riso surge dos esforços da vítima em cumprir com seu cavalherismo, mas essencialmente, de sua inocência. Na medida em que a câmara surpresa observa, seu êxito se populariza em diferentes formas até chegar ao excesso da TV contemporânea, com canais exclusivamente dedicados ao "reality show". Com a difusão do vídeo familiar surge o "bloop", uma filmagem caseira que capta um imprevisto acidente, normalmente um tombo, o choque de duas crianças, um doloroso encontrão. Na câmara surpresa, a ira, o pranto e as emoções da vítima provêm de enfrentá-lo em uma situação contrária, ridícula ou simplesmente inesperada. O prazer do espectador surge pela sensação de realidade, porque não se trata de um ator, senão que suas reações são "autênticas", verdadeiras. Paradoxalmente, a irrealidade da cena permite fabricar uma realidade para os espectadores. Uma realidade "autêntica" que os espectadores já não encontram em estado natural.

Na Argentina, este engano filmado e registrado furtivamente e reproduzido noite após noite no programa Videomatch²⁸⁵, consegue o maior rating de toda a televisão. A produção elabora continuamente novas estratégias para garantir a intensidade da indignação ou a autêntica comoção do enganado. O ponto culminante chega quando a "vítima" está a ponto de chorar ou de chegar à violência, pois essa é a última prova de autenticidade de suas emoções, objeto de toda a expectativa: o transbordar e o descontrole das formas, o rompimento emocional da zombaria. O próprio êxito do programa exige sua repetição cada vez mais freqüente e a invenção de encenações mais complexas e intensas. Porém a mesma reiteração vai levantando uma nova suspeita: Não será a farsa também uma farsa, e a aparente vítima, um ator profissional e, portanto, a verdadeira vítima é outra vez o público, o que seria vender-lhe uma falsa emoção, um falso descontrole e uma falsa inocência?. A suspeita volta a ser o reflexo da sociedade de reprodução, onde o público sempre é a vítima do espetáculo. Em *The Timisoara Syndrome: the telecratie and the revolution*, Jean Baudrillard estabelece a crescente falta de

4.16.5 e 4.16.6 Fotogramas da tela de televisão da CNN, ilustrações sobre a Guerra do Golfo que apresenta Baudrillard em "The Timisoara Syndrome: the telecratie and the revolution", CNN, 1992



credibilidade da mídia a partir de uma série de escândalos derivados do descobrimento de montagens: *"ataques ao princípio de realidade"*, como quando o político francês Oliver Stirn paga extras para lotar a sala onde importantes políticos deviam falar: *"não é o engano banal da política o que causa o escândalo, mas sim a revelação de que os políticos, até 'reais', poderiam ser eles mesmos apenas extras"*. Segue o caso com a amplificação do massacre na Timisoara da revolução romana e com a Guerra do Golfo para concluir que *"se os meios puseram fim à credibilidade do evento histórico, o evento manipulado põe fim à credibilidade da imagem. Nunca mais podemos olhar para imagem televisual de completa boa fé e acreditar nela ... a maior desmistificação coletiva que hajamos experimentado ... (...) a televisão nos inculca indiferença, distância, um cepticismo radical, apatia incondicional."*²⁸⁶

Se o programa de Marcelo Tinelli,²⁸⁷ pode montar cenas falsas com até 800 dublês para apenas uma vítima, abre-se um precedente de dúvida para todo acontecimento da vida diária. Quando todas as pessoas que nos rodeiam, desconhecidos e inclusive familiares e amigos que nos acompanham em uma viagem, os motoristas que dirigem o ônibus, os policiais que o detém, todos podem ser atores conjurados para ludibriar a realidade. Qual é a medida do real?, que grau de confiança se pode ter na realidade?. O filme *"The Truman Show"* apresenta essa possibilidade terrível: que absolutamente tudo seja uma farsa, uma gigantesca conspiração, onde nada é autêntico, nem a cidade, nem o padre nem a esposa, nem o céu, nem a tempestade: que tudo seja pura manipulação²⁸⁸. Os *reality-shows* se encarregam diariamente em deixar evidente ao público que isso já não é impossível. Refletido na própria vítima, cada espectador tem diante de si a demonstração de que um fragmento completo de sua vida poderia ser pura simulação. Várias experiências de *reality-show* consistem em deixar transparentes os muros da casa onde vivem os protagonistas, transformação da vida doméstica em espetáculo, que remete à *"Alteração de uma casa suburbana"* de Dan Graham.²⁸⁹ Efeito já sugerido pelas fotografias de Julius Shulman das Case Study Houses.²⁹⁰

"Persecuciones increíbles" é um programa da TV norte-americana que mostra acidentadas perseguições seguidas de helicópteros ou automóveis policiais. No programa *"Cops"* as câmaras acompanham a polícia na procura de um suspeito, documentando todo o périplo em tempo real.²⁹¹ Em *"24 horas"* a televisão argentina documenta as urgências de um hospital. Estes programas se sustentam em fatos reais, porém o que valoriza as imagens não é o macabro da violência, os acidentes ou o sangue, que é imitado e aumentado com toda eficiência pelos filmes de ficção, e sim o fato de ser "ao vivo", que o público pode estar seguro que se trata de verdadeiros crimes, verdadeiros abusos, verdadeiras mortes e mutilações, verdadeiro sofrimento. Rotineiras rondas policiais ou plantões médicos mantêm a atenção porque em qualquer momento, espera-se, pode surgir a "verdadeira ação", sangue e morte, emoção que não é simulada, mas sim autêntica.

O cumprimento de um sonho ou de uma fantasia, o encontro com alguém distante ou perdido, o prêmio ganho, tudo serve para que o instante de



4.16.7 Imagens do reality-show que comoveu os espanhóis, Big Brother. Acima cena do "interior". Abaixo: vista do "espaço invisível" onde se deslocam as câmaras

4.16.8 Reality Show onde o milionário Rick Rockwell escolhe esposa em sucessivos programas de TV (ABC, *"Who wants to marry a Multi-millionaire?"*, 2000)





4.16.10 e 4.16.11 Duany Plater-Zyberk, Seaside, Walton County, Florida, 1981



4.16.12 François Spoerry, Port Grimaud, 1969. "Lleve su velero directamente hasta los recortados prados de un pueblo pesquero provenzal hecho en hormigón armado. No hay dos casas iguales..." dizia Charles Jenks em 1978

4.16.13 Povoado "mexicano", Disney Paris, 2000

irreprimível tristeza ou alegria saia no ar, convertido em produto de consumo de alto valor. Desde apaixonar-se na televisão até a disputa ou o processo público, o cantor *amador* exposto ao ridículo ou a simples competição por um prêmio, servem para pôr o protagonista na própria fronteira de sua habilidade ou sua emoção, arrancando dele com isso, um instante de autenticidade para oferecer às câmaras. O *reality-show*²⁹² se converte na janela para uma autenticidade que logo se descobre amplificada pelos meios que a apresentam. O drama, a dor, o desconcerto, complementam esta inocência do privado exibido em público.

Se é difícil dizer qual é a maneira ou como se expressa esta fronteira da inocência na arquitetura, pode-se também pensar no papel fundamental que esta joga para constituir os cenários destas paródias. A "*suspensão da descrença*" pode tratar-se de um ato voluntário ou inconsciente, mas em todo caso precisa da ajuda de um cenário real, uma ficção ou uma simulação de uma realidade que permite esclarecer o jogo da inocência. Não pode ser considerado uma casualidade que "*The Truman Show*" tenha sido filmada na cidade modelo do Novo Urbanismo; "*Seaside*", desenhada por Andrés Duany e Elizabeth Plater-Zyberk²⁹³. Em que medida cada um joga com a fronteira de sua própria inocência é dado pela credibilidade que sugerem as altas taxas de ocupação de povoados de férias, tal como o "*Club Méditerranée*", e que fizeram com que o "*Port Grimaud*"²⁹⁴ que representa entre os primeiros exemplos de uma simulação que fez

desaparecer a distância que podia existir entre o parque de diversões e a cidade de férias, será multiplicado até definir a distinção entre uma e outra, entre a cidade de *ficção* do parque temático e a cidade real simulada. Fazendo desta última, não uma cidade de ficção, mas sim uma cidade *simulada*, se for aceita a diferença que Baudrillard estabelece entre ambos termos²⁹⁵. Neste sentido, o limite da inocência não foi pouco explorado pela arquitetura.

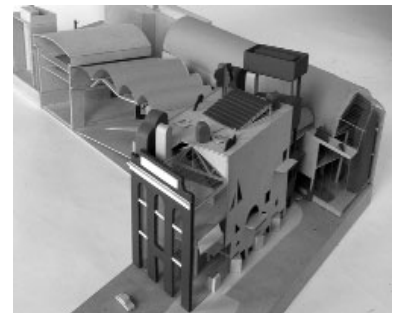
Baudrillard traça um vínculo entre o *reality-show* e o *ready-made*: "*esta fauna dos meios das tecnologias do virtual, este reality-show perpétuo, têm um antepassado: o ready-made. Todos os que são extraídos de sua vida real para interpretar seu psicodrama aidético ou conjugal na televisão têm por antepassado o porta-garrafas de Duchamp... (...) É assim como cada um de nós é convidado a apresentar-se tal qual é e a interpretar seu papel tal qual é, em direto, da tela do museu.*"²⁹⁶

Se os edifícios antigos ou velhos foram convertidos em uma escolha preferida para ocupá-los com atividades que aspiram a um brilho cultural, não é apenas porque se pode explorar uma autenticidade do passado. Também se recupera sua condição nociva, seu destino de abandono e de aspectos inesperados de sua deterioração, "tal qual estão", *ready-made*. Ábalos rastreia esta atitude até a Factory, o loft nova-iorquino de Andy Warhol: "...Assim como a Factory é em si mesma um navio desprezado e reciclado, os objetos mediante dos quais se produz a apropriação espacial foram 'apropriados',

reciclados, a partir daquilo que não vale para nada, reproduzindo uma mecânica artística bem conhecida do século XX, o objet-trové de Duchamp..."²⁹⁷ Em tal categoria poderiam ser localizados vários aspectos do projeto de Clorindo Testa, para o "Centro Cultural Konex" em Buenos Aires²⁹⁸, enquanto aceita as condições nocivas de velhos edifícios, e prefere conservá-las recuperando uma autenticidade de "o encontrado", assim como aceitar os espaços encontrados em suas formas e dimensões não necessariamente apropriadas para os novos usos, porém mais sugestivos do que a que os arquitetos acreditam conseguir com um edifício completamente novo.

No "Centro Cultural Recoleta" e "Design Center de Buenos Aires", "Testa tomou a edificação existente como um ponto de partida...A paisagem de ruína utilizada nos terraços, especialmente, era em princípio um argumento de provocação. Porém estes elementos que lembram aos visitantes uma arquitetura de Pompéia, Índia ou Nápoles ...Estão relacionados com uma paisagem onírica surrealista. Contudo, não é um jardim arqueológico, e não há nenhum rasto de saudade no ar..."²⁹⁹. A procura de um frescor do inocente é recorrente em Testa, que prefere o espontâneo em vez de repetir ou aperfeiçoar um desenho já realizado, e o que o certifica é o lugar preferencial que dá aos desenhos de sua infância em resenhas e recopilações de sua obra³⁰⁰. Neste aspecto, Montaner, vê na apropriação destes "objetos encontrados" e na utilização do *collage*, gestos surrealistas que lhe permite relacionar obras de Frank Gehry, como a "Agência Chiat Day" em Venice com o "Auditório da Paz" de Testa,³⁰¹ onde as formas zoomórficas ou os objetos agigantados não são encontrados literalmente, mas metaforicamente.

Em Buenos Aires pode ser rastreado esse interesse pela deterioração e pelo estado selvagem de edifícios deteriorados também em vários casos de desenho de interiores, ou na escolha de fábricas para a realização de espetáculos musicais e teatrais. Se o efeito não é novo, passa da necessidade ao desejo, da aceitação de uma situação precária a sua encenação, como o "Bar Odeón", realizado por Benadon, Berdichevsky, Cherny, realizado sob as pontes da estrada de ferro, conservando os óxidos e cores dos materiais envelhecidos, as rupturas e as irregularidades.³⁰² Resgata-se o valor do edifício como palimpsesto de escrituras anteriores, mas também como superfície que registrou marcas acidentais, ocupações clandestinas ou o simples abandono. Os estratos de diferentes pinturas sobre as paredes, restos de reboques com suas cores desbotadas, tudo isto aparece "já feito", e portanto, de uma



4.16.14 Clorindo Testa com Juan Fontana e Oscar Lorenti, Centro Cultural Konex, Abasto, Buenos Aires, 2003

4.16.15 Clorindo Testa, auditório de la Paz, Buenos Aires, 1996



4.16.22, 4.16.23 e 4.16.24 Hampton - Rivoira arquitectos, Edificio Honduras 4943, 2000

4 - Crisis de autenticidad

autenticidade "encontrada" com a qual o novo não parece poder competir. Na obra de Hampton e Rivoira na rua Honduras³⁰³ evidencia-se a valorização destes aspectos, e as paredes desmornadas, fragmentos de velhos reboques sobre paredes nuas, pedaços de carpintarias antigas, perfis de aço oxidado, todos estes aspectos fragmentários do velho edifício parcialmente demolido são cuidadosamente mantidos intactos como a verdadeira e mais eloqüente expressão de sua arquitetura, que se complementa com as terminações simples e rústicas dos novos elementos construtivos.

A reciclagem de edifícios, tal como a conversão de uma usina na Tate Modern, se inscreve nesta percepção, onde "o dado" tem um valor *per se*, que eventualmente se vincula ao passado como significado, mas que também remete a um "aura", uma certa inocência de origem, uma neutralidade a respeito dos interesses do presente. Nicholas Serota, então diretor e *factotum* da decisão, considerou que o espaço industrial em meados do século fornecia uma espécie de neutralidade: "... um edifício que possui uma certa pátina e idade é também um no qual o imediatamente contemporâneo pode ser apreciado com mais relevo do que dentro de um edifício totalmente novo."³⁰⁴

Se a reciclagem da "Pinacoteca de São Paulo" não se encontra exatamente na mesma apreciação, é porque o destino original do edifício era mais próximo ao final. Porém a decisão de manter as texturas das fachadas sem terminar com a áspera fábrica de seus tijolos aparentes quebrados e estragados, que junto aos eloqüentes buracos dos andaimes contrastam com as superfícies lisas e homogêneas das novas passarelas de aço e a cobertura de vidro introduzidos por Mendes da Rocha³⁰⁵, é mais a valorização dessa aura do "encontrado" que uma vocação de recuperação patrimonial. Não se aprecia tanto um interesse em uma reconstrução ou reparação, mas sim em uma predominância do efeito de sinalização que produzem as novas estruturas, equivalentes ao ato de colocar o *ready-made* no museu, indicando com isso o valor que a designa o assinalado. O *ready-made* é reconhecido pelo cuidado com que o rodeia de uma atenção reverencial, para o edifício-ruína e para o "edifício encontrado", essa sinalização é constituída pelos recursos de uma arquitetura contrastante e abstrata que remarca o "sem tocar", o "original".

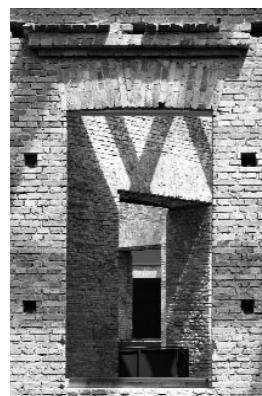
A apelação à inocência também é agora o convite para participar do jogo e da ficção, de algo encontrado que é metade real, metade imaginado. No "Parque-Museu Arqueológico" de Kalkriese realizado por Gigon e Guyer³⁰⁶, "o



4.16.20 e 4.16.21 Benadon, Berdichevsky, Cherny, Bar Odeon, Bosques de Palermo, Buenos Aires, 1994

4.16.30 Herzog & de Meuron, Tate Modern, Londres, 2000

4.16.31 e 4.16.32 Paulo Méndez da Rocha, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998





encontrado" aparece como uma encenação do possível. O lugar ultrapassa as fronteiras entre o fictício e o imaginário, entre o arqueológico e o convite ao jogo e à imaginação: : *"Tão pouco provável historicamente ...continuou sendo o conhecimento exato de como e onde sucedeu essa trágica batalha do ano 9 de nossa era ...há poucos registros confiáveis ."*, diz Woehler.³⁰⁷ O projeto traça imaginárias situações em um parque arqueológico onde são muito poucas as certezas históricas, e de algum modo são substituídas por formas hipotéticas, o provável campo de batalha, o provável clarão no bosque: *"...em direção ao norte o bosque se aclarou parcialmente para representar o espaço aberto dos antigos páramos ...Dentro desta reconstrução criativa há três sistemas de circulação que combinam usos históricos e temporais. A suposta situação e altura do baluarte teutão e suas paliçadas foram assinaladas com estacas de aço..."*³⁰⁸. As situações possíveis são encenadas, *"evitando a disneyficación"*, porém, em compensação, convidando a abandonar-se a um estado de fantasia, uma combinação de história e ficção, onde o visitante deve completar a seu gosto os fatos e rastros do passado. Dispositivos sensoriais apelam a um estado de voluntária inocência: caixas de aço *corten* espalhadas pela paisagem contêm convites a ouvir, olhar, sonhar. Uma buzina e uma lente, gigantes ou pequenas ranhuras funcionam como desencadeadores de uma experiência volitiva: *"trata-se de instrumentos de percepção que facilitam a reconstrução de cada visitante"*³⁰⁹, um convite a *"imaginar-se verdadeiros romanos, ou verdadeiros teutões"*. Não se trata do fictício, e sim da ficção do real, de uma história não conhecida de todo, mas real. Já não se trata de uma inconsciente construção subjetiva da história ou da deliberada construção limitada pelo interesse político com que se acusa alternativamente ao século XIX³¹⁰, senão a de uma inocência voluntária para tornar possível a ficção do real. O mais perturbador é, precisamente, o grau de sugestão estética que o conjunto consegue produzir, pois já não se trata da visível paródia da história, mas da legitimação de imaginá-la. O arquiteto como médium com o passado assume o poder de comunicar-se com o além, com um passado onde enraizaria uma identidade profunda, ainda que escura e distante. Em uma situação onde predomina o lúdico, Bondone e Dutari constroem um parque em San Luis, Argentina, onde diversos aparelhos convidam a uma interação com o meio e a paisagem.

4.16.35, 4.16.36 e 4.16.37 Parque-Museu Arqueológico de Kalkriese, Gigon & Guyer, com Zulauf, Seitpel e Schweingruber, ano 1998

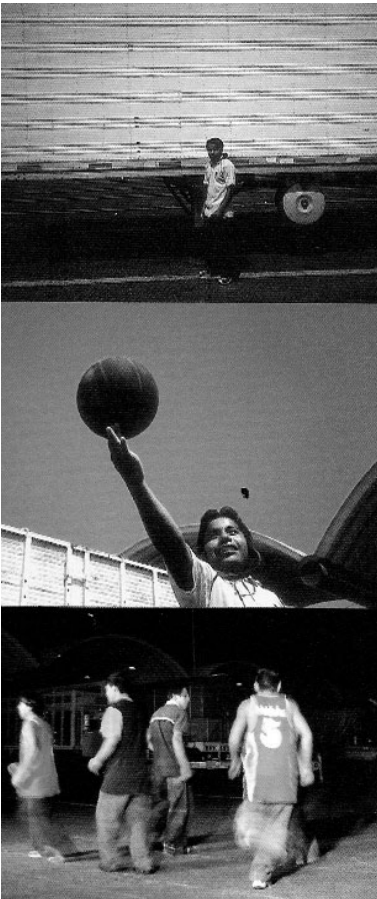


4.16.40 Bondone-Dutari, Parque de las Naciones, San Luis, 1996. Em uma situação onde predomina o lúdico, Bondone e Dutari constroem um parque em San Luis, onde diversos artefatos convidam a uma interação com a paisagem

4.17 Figuras e arquétipos: o explorador e o museu

Na medida em que a arquitetura se encontra imersa em um processo de criação e desvalorização de significado mais geral que o de seu próprio campo, vê como seus mecanismos de validação vão sendo deslocados por estas fontes de sentido que estão além de sua história e tradição disciplinar. Com seus fundamentos debilitados, depara-se consigo mesma tentando criar um sentido mediante explosões e fragmentações que recriam processos acidentais; a "narração" de histórias reais ou imaginadas, ruínas ou objetos encontrados que se remetem ao valor do passado; falsas limitações que apelam à pobreza, ao marginal ou a legitimidade do popular. Uma situação que se torna perceptível nas fotografias que dominam a revista *Quaderns* nos anos recentes: o número 238 não é uma exceção, e sim mais um caso de uma longa série editorial no mesmo tom³¹¹. Dedicado ao "*Hiperurbano*", trata-se de uma coleção de imagens sobre situações cotidianas: nas paisagens marginais dos subúrbios, as praias sujas, os cais de Rotterdam, edifícios abandonados de Detroit, as brincadeiras de crianças de rua de São Paulo, as caras das crianças-trabalhadoras da Central de abastecimento de víveres da Cidade do México ou os comestíveis dos postos do mercado da Boqueria em Barcelona; e quando o objetivo deve mostrar a arquitetura, os próprios edifícios, ele é feito de uma distância que põe em primeiro plano a precariedade ou a sordidez de suas imediações.

*"Em 1934 Walter Benjamín se interessava na incapacidade da objetiva fotográfica para captar um barraco ou uma lixeira sem transfigurá-los: 'Ao transformar todo o que a pobreza tem de desprezável, converteu-a, ao mesmo tempo, em um objeto de prazer' "*³¹² O que Benjamin via como inevitável é visto agora como paradigma. Uma voluntária estetização que é inevitavelmente seguida por uma perda de sentido. Uma desvalorização dessas fontes de sentido que se banalizam enquanto se reproduzem e se multiplicam para ser oferecidas ao consumo de massa. A arquitetura, que aceita a representação e a ficção como um recurso lícito que lhe é natural, nem por isso escapa dessa perda de sentido. A incredulidade do público torna-se proporcional ao cinismo e a demagogia da mídia, e a ilusão de uma identidade e de um caráter genuínos se dissipam na mesma medida que esse sentido é desvalorizado pela suspeita, pela multiplicação e pela trivialidade. Assim, o problema de identidade torna-se crítico e complementar ao da autenticidade. A cidade e o cenário da vida cotidiana devem mudar mais rapidamente para



4.17.5 Crianças trabalhadoras da Central de Abastecimento, México DF, fragmento de um mosaico que ocupa duas páginas duplas em *Quaderns* 238 (por causa da construção de uma "ludoteca" no Albergue de crianças trabalhadoras por Josep Marfà Martin)

4.17.11 Retrato do Mercado de la Boquería, Barcelona, assim como aparece na revista *Quaderns* 238 (remodelado por Manuel Brullet e Alberto de Pineda)



conjurar essa perda, e nisso a arquitetura vê a si mesma como involuntário cúmplice de um processo que simultaneamente abomina e necessita, do que foge e ao que desesperadamente se abraça.

Entre o desejo e a necessidade, a arquitetura de proposição se entrega, voluntária e involuntariamente ao sistema do consumo, da sedução do expectador, da reprodução do êxito e da renovação planejada. O processo do consumo simbólico exige um cenário mais dinâmico e mutante, e a figura de Rem Koolhaas se converte no centro de um debate entre quem nega a nova realidade, quem a aceita sem criticar e quem trata de encontrar uma fenda à aparente fatalidade do processo, uma chave capaz de convertê-lo em virtude. Koolhaas encarna essa dupla atitude, por sua vez crítico e mensageiro da sociedade do espetáculo e do consumo, que pode passar do *best seller* à cátedra das grandes universidades norte-americanas, da capa da revista *Wired* (ícono da era da comunicação) ao projeto arquitetônico de instituições em busca de reconhecimento cultural. "Atualmente, Koolhaas é a voz intelectual dominante no mundo da arquitetura e o pensador mais avançado sobre esta disciplina que haja surgido da desencantada geração de 68", é a opinião de Joan Ockman³¹³, que parece compartilhada no interesse de estudantes, acadêmicos, editores, e com quem decide os grandes encargos³¹⁴. "Seu projeto para uma nova boutique da firma de moda italiana Prada... rompe a fronteira final entre cultura e comércio" assegura Deyan Sudjic.³¹⁵

Koolhaas é ubíquo, passa da denúncia à cumplicidade, da denúncia do "Espaço Lixo" à loja Prada ou ao Museu Guggenheim localizado em um hotel-cassino tematizado de Las Vegas. Seu interesse pelo consumo e pela moda se transforma em cursos universitários, e estes, em um livro de alto impacto midiático: o *Harvard Guide to Shopping*³¹⁶, "...imagens e estatísticas para demonstrar que o consumo é o telos (objetivo final) da modernização capitalista", diz Joan Ockman³¹⁷.

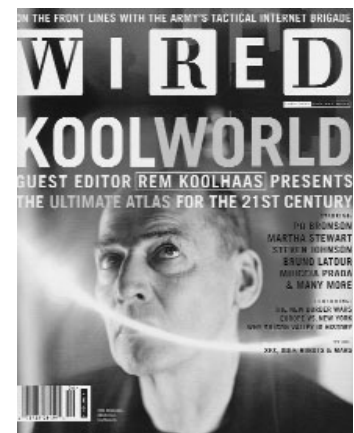
Como surgem das próprias descrições anteriores, as fontes de autenticidade onde a sociedade tenta recuperar o sentido do verdadeiro não se manifestam somente de forma independente, mais continuamente aparecem combinadas em figuras e arquétipos que se referem simultaneamente a mais de uma destas "fontes" de autenticidade. O já mencionado caso do *explorador* e sua figura mais próxima: o *coleccionador*. A figura do explorador nos leva à fronteira da distância, o perigo e o natural. Aperfeiçoa-se no mito do *explorador* de velhas culturas, onde se soma o passado como fonte de significado; a saga cinematográfica de "Indiana Jones", com um fantástico êxito de bilheteria, personifica as aventuras do herói antropólogo-aventureiro-explorador. Ali combina-se a fronteira geográfica, a tradicional aventura, o descobrimento de uma relíquia e um segredo do passado que afeta o presente. Na figura do *coleccionador* juntam-se o passado, a coincidência e a sorte (ou acaso) que chegam para possibilitar o *achado*, o momento do descobrimento. O *coleccionador* aparece como o conhecedor que resgata da confusão ou do esquecimento a peça e o sentido histórico que contém. O verdadeiro enraíza na objetividade do encontrado, que pertence a outra cultura, passada ou



4.17.6 e 4.17.8 Xavier Ribas, fotos da periferia de Barcelona, ilustrando 36 páginas de *Quaderns* 238

4-17-13 Capa da revista *Wired* editada por Rem Koolhaas, *Wired*, June 2003

4-17-14 Capa do livro "Harvard Guide to Shopping" (Taschen America, 2001) 880 páginas escritas por graduados da Harvard Design School em colaboração com Rem Koolhaas



4.17.16 Casa de John Soane em Lincoln Inn Fields, Londres

4.17.17 Peggy Guggenheim, neta do fundador Solomon, na sede da Fundação Guggenheim em Veneza



distante, mas alheia. Esta unidade entre pessoa e coleção se revela com toda eloquência na casa de Sir John Soane em Lincoln Inn Fields³¹⁸, residência e museu ao mesmo tempo. E será precisamente a arquitetura o meio de tornar visível essa personalidade, adotando um rol simbólico e comunicacional que chega a tornar mais importante a contensão do que o conteúdo. A coleção em si mesma se transforma no principal símbolo da identidade do colecionador. Frick, Guggenheim, ou Getty nos EUA; Costantini³¹⁹ ou Fortabat na Argentina, exemplificam a construção de uma identidade pública através ato do colecionismo³²⁰. A transformação da coleção particular em Museu segue o desejo de tornar pública essa identidade tanto quanto de consagrar um status para a coleção e que esse nome possa transcender além da finitude da vida. Não é de se estranhar, então, que o museu também tenha terminado em um lugar onde a compra de reproduções se converta em um simétrico ato de identificação, de construção de uma identidade através da modesta coleção pessoal que cada um de seus visitantes estabelece para si mesmo. *"Depois de ver a loja londinense de Donna Karan na rua Bond, e outras lojas deste tipo, detecta-se uma tendência da exposição de arte e também da roupa a serem uma escolha de identidade. A identidade física pessoal e a escolha de expor arte convergem neste ponto."* observa Charles Jenks.³²¹

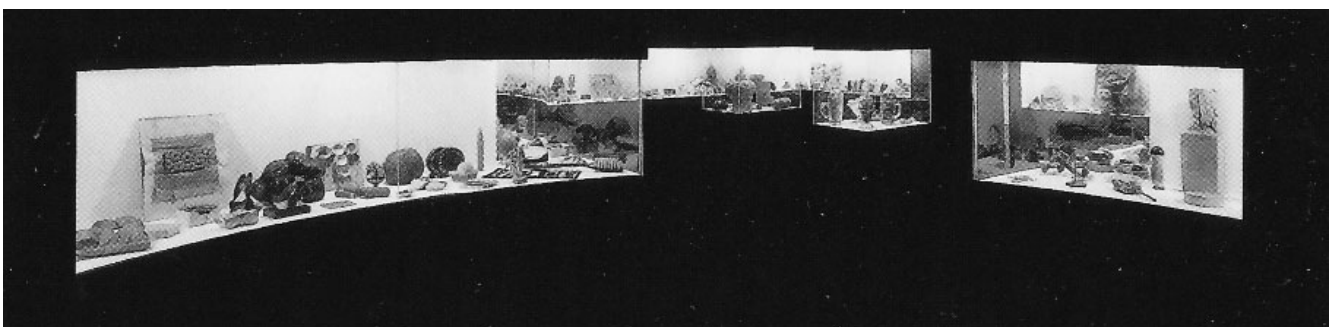
Hoje o museu está tensionado entre o conceito do excepcional e o representativo. Enquanto o museu de arte pretende ter as obras de maior qualidade, e se possível de qualidade excepcional, por outro lado aspira a conter a arte representativa de um determinado período histórico ou uma cultura. A distância do passado, e a preferência pelo excepcional havia sido originalmente a principal condição validada das coleções museográficas. Porém um novo interesse pelo popular abriu a porta às manifestações culturais, inclusive contemporâneas. A multiplicação do tema do museu na última parte do século XX foi aproximando o Museu aos temas da cultura folclórica, primeiro, e o popular depois -que já emergia na arte -, distanciando a atenção do excepcional e aproximando-a ao representativo. Como na arte, os objetos de uso popular ou as culturas subterrâneas, suas formas representativas, obedecem a uma média, a uma comunidade de origem mais que a uma qualidade especial. A uma autenticidade que está radicada na representatividade de um grupo e um momento cultural. Esta tendência alimenta a ampliação da temática do museu e legitima a aparição dos objetos ordinários da vida diária. Primeiro os objetos de um passado distante, depois os do passado recente, até que o objetos triviais do presente cheguem também a aceder ao museu, graças a percepção de uma autenticidade que não pode ser encontrada em outras expressões. A coleção de objetos cotidianos reunidos por Claes Oldenburg em um pequeno espaço fechado, um edifício-museu em pequena escala com o formato da cabeça de Mickey Mouse que em 1999 se exibiu dentro de uma sala do MOMA, é uma organizada exposição de objetos triviais, desde lembrancinhas de plástico a brinquedos de lata ou sacarrolhas e amuletos.³²² Arrancados da trivialidade do cotidiano, a concentração destes suvenires da vida diária transmitem uma misto de sordidez e ternura. Este

assinalamento dos produtos mais banais e cotidianos como possuidores de um secreto encantamento se repete em outros elevados observadores da realidade cultural. Em 1995 Robert Venturi exibe uma numerosíssima coleção de objetos populares coletados por ele mesmo no Japão, desde bonequinhas de cerâmica a sapatinhos de madeira e toda uma série de objetos pessoais que expõe na Philadelphia Museum of Art³²³. A elevação dos objetos populares, do *graffiti* ou o *rock* a uma nova forma sacra do "real" compete com uma arte formal suspeita de premeditação complacente, de um frio cálculo de êxito em cada gesto que habilita sua entrada ao museu. A dimensão anônima e coletiva, a modéstia e abundância dos objetos da cultura popular, vincula uma noção de cultura como identidade, a uma autenticidade que se fortalece na falta de pretensão destas manifestações. A exposição *Arte no Cotidiano* realizada em Porto Alegre em 2002, integrada por *Apropriações e Coleções* e *Objetos do Desejo* é mais uma manifestação deste novo interesse nos objetos do cotidiano. A primeira, testemunhando a crescente procura de autenticidade que a arte espera encontrar no trivial e no popular; a segunda, mostrando uma forma de colecionamento que já não se afirma no precioso ou na excepcionalidade do objeto, senão na experiência compartilhada que relembra, como os brinquedos ou os vasilhames do passado, já extintos na paisagem contemporânea³²⁴. Neste sentido, a publicação na França da extensa obra *Historia de la vida privada*³²⁵, consagra um novo gênero historiográfico. É o reflexo de uma nova preocupação pelo cultural entendido como identidade de caráter. Há um ressurgimento do interesse no anônimo e nos costumes, da mesma maneira que ressurge o interesse pelas culturas periféricas e pelos movimentos *underground*. Um sentimento que replica "para baixo" da sociedade o que o romantismo percebia "para fora", rumo a culturas distantes que podia ver como exóticas, e portanto possíveis ao objetivismo, mais reais que a própria. Assim, as culturas mais isoladas do Ocidente e em geral das grandes civilizações, continuam sendo vistas como mais genuínas em virtude de uma presumível inocência, ainda que haja notado Claude Lévi-Strauss³²⁶ logo depois de suas visitas ao Brasil entre 1935 e 1939, trata-se de uma independência impossível de conservar, de uma inocência sempre com iminente desaparecimento. Isto não foi impedimento para que a sociedade moderna, apesar de observando nas culturas que considera "primitivas", um equivalente ao natural, algo fora do alcance de sua manipulação. Resultado desta percepção é o surgimento de toda uma corrente de consumo relacionada ao que passou a se chamar o "étnico", de ampla influência na moda e na

4.17.26 "Exhibition of Japanese Objects, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, 1995", coleção de objetos populares japoneses de Denise Scott Brown e Robert Venturi



4.17.25 Claes Oldenburg. "Mouse Museum", 1965-77. Enclosed structure of wood, corrugated aluminium, and plexiglass display cases containing 385 objects. 303x960x1030 cm.



decoreção de interiores. Esta visão incorpora em um mesmo conjunto, com notável ecletismo, móveis populares da Índia, objetos de Bali, bronzes de Marrocos, máscaras do Amazonas e tecidos incaicos (para improvisar qualquer exemplo), se for possível, emoldurados pelo contraste de uma arquitetura contemporânea. Um efeito que passa da sofisticada coleção particular de arte "primitiva" com a que os *connaisseurs* realçam suas residências e deixam ver seu brilho cultural, à decoreção estandardizada das revistas de fim de semana, sem que significativas diferenças conceituais possam ser definidas.

O museu não somente se torna mais importante na sociedade contemporânea, como também estende sua área de influência a mais questões, a história, a natureza, a arte, a ciência, o esporte, a cultura, a imigração, a comida. O museu se converte no templo destinado a conter o autêntico e no cumprimento dessa missão torna-se cada vez mais imponente. Espera-se que seja o lugar de "o verdadeiro", e a tendência a sua



4-17-32 Frank Gehry apresentando a maquete do Guggenheim Bilbao aos Reis da Espanha e a outras autoridades

monumentalização parece a tentativa de indicar com o continente a relevância e a autenticidade de um conteúdo crescentemente suspeito de falsidade. Del "*British Museum*" rejuvenescido por Norman Foster ao "*Guggenheim de Bilbao*" de Frank Gehry, a monumentalização do Museu é o correlato de sua sacralização como templo do autêntico. Sua multiplicação em cidades grandes e pequenas e sua extensão a temáticas de todo tipo, antes impensadas, sugere que o instituto do museu é o último recurso de identidade que as cidades e as comunidades encontram.

Do brinquedo à arte funerária, dos carros de corrida ao vinho, do rock à caricatura, o museu é visto como o meio para ingressar em uma categoria do sagrado que aparece como o último recurso para conjurar a incerteza sobre a autenticidade do produzido pela sociedade pós-moderna. Como validação de última instância, o museu se apresenta como tácito árbitro entre a arte e a não-arte, entre o verdadeiro e o falso, entre o conseguir e a pretensão. Sua extensão a mais âmbitos da vida diária e a maneira em que mais atores assumem sua administração, amplifica sua esfera de influência e deixa de ser exclusivo terreno de instituições do Estado, integrando as iniciativas individuais, as modernas corporações e as empresas comerciais. Isto produz uma ambigüidade onde a fronteira entre o museu e o espetáculo, entre a conservação e a difusão, entre a filantropia e o lucro, definhou-se até se tornar imperceptível.³²⁷ Como confirmando as percepções de Debord, o espetáculo prevalece, fazendo do público um espectador que aceita a certificação que o museu lhe oferece.

A indústria compreendeu prematuramente o valor de mostrar seus novos produtos entre outros já "sagrados". E a apresentação de objetos de consumo massivo na função sofisticada e sugestivo do museu é feita uma prática lícita. Ainda melhor, encontra a oportunidade de que os produtos novos se confundam com os "sagrados" em uma mesma categoria, e retoma-se a produção de móveis icônicos para acompanhar a de outros desenhos

contemporâneos. Duas estratégias simultâneas tomam corpo: os produtos entram no Museu e novos museus se edificam ao redor de produtos que gozam de antecedentes de peso. O "desenho" é o mediador entre a Arte e o produto de consumo. O "Vitra Design Museum" desenhado por Frank Gehry (Weil am Rhein, 1989) para Vitra³²⁸ ou o "Museu Alessi"³²⁹ representam só alguns dos casos onde a metamorfose do showroom em museu é parte de uma cuidada estratégia comunicacional que consegue validar os objetos de consumo mediante sua apelação a uma condição museu gráfica. Mediante o *Museum Shop* o museu se converte em *showroom*, e o *showroom* em museu mediante a dissimulação do ânimo promocional.

Isto pode ser observado como uma fatalidade funcional à estrutura da sociedade pós-moderna, como o faz Koolhaas: *"Os museus pretendem (presumem) ser templos de cultura, quando todos sabemos que seu programa é bem diferente, e que o enorme volume de visitantes fez inclinar a balança ou trocar o conceito. Os museus não podem continuar sendo lugares de contemplação nem de autenticidade completa, no sentido de favorecer a conversação entre uma pessoa e uma obra de arte. O simples volume de público e, cada vez mais, o papel da cultura global faz insustentável essa ilusão."* Para Jencks, tanto na Tate Modern como no MoMA define-se a distinção entre cultura e consumo, algo que Koolhaas aceita como uma "oportunidade". Jenks concorda: *"...você está buscando novas estratégias e lhe ocorrem algumas. Por exemplo essa inversão irônica do MOMA, pela qual em lugar de converter a cultura em consumo você converte o consumo em cultura, segundo o que eu acho que você fez para Prada em Nova Iorque..."*³³⁰ A loja Prada está no antigo local do Guggenheim no Soho de New York, e os gráficos mostram a loja como possível área de expansão do museu, e ao museu como um área alternativa de expansão da loja. De modo que não só os objetos de consumo se entremesclariam com os sacralizados pelo museu, como também o território do museu se definiria com o do showroom.

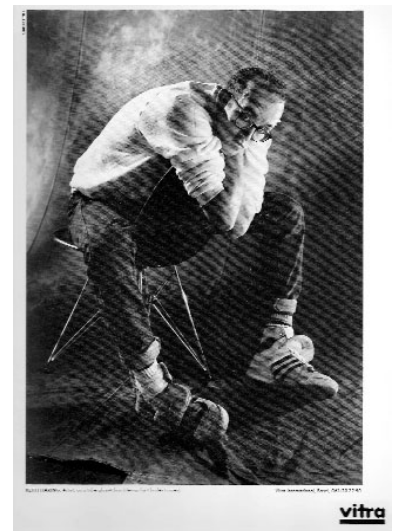
O museu também funde-se com o parque temático, estende-se sobre a cidade, e porções inteiras dela são certificadas como históricas. Ao conhecido antecedente de Williamsburg, M.Christine Boyer acrescenta o exemplo paradigmático de South Street Seaport em New York, que descreve como um caso de mercantilismo da história, onde a "museificação" de várias quadras da cidade, consegue mesclar até tornar indiscernível, a preservação, a reconstrução e a imaginação: *"Ocupados criando tradições simuladas, os promotores imobiliários urbanos parecem preocupados com amontoar o passado da cidade com todos os aparelhos e relíquias disponíveis, escurecendo com isso, a verdadeira história da cidade"*.³³¹

Mediante os instrumentos da tematização e da franquia, o museu Guggenheim se estabelece finalmente nas entranhas de Las Vegas. Thomas Krens, seguindo um reflexo simétrico no princípio expansivo das corporações comerciais (só o incremento da clientela pode ser considerada um êxito) estabelece uma política de expansão que culmina na inauguração de dois

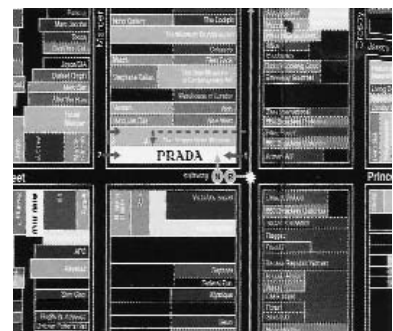


4.17.33 Frank Gehry, "Museo Vitra", showroom e museu simultaneamente

4.17.34 "Keith Haring, Artist, on a Fiber glass Chair (design by Charles Eames). Vitra International, Basel". Imagem e legenda do anúncio da firma Vitra, produtora de móveis, na revista Domus



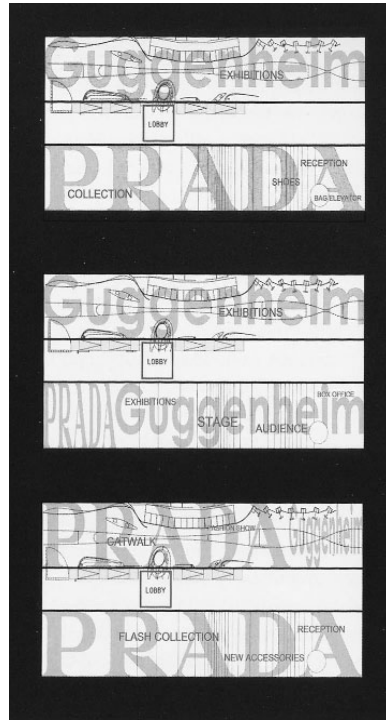
4.17.35 Rem Koolhaas, Loja Prada em Soho, Nova Iorque, com os gráficos do autor que mostram a ocupação do espaço, alternativa e complementarmente pelo museu Guggenheim ou a loja Prada



4 - *Crisis de autenticidad*

4.17.36 Rem Koolhaas, Loja Prada em Soho, Nova Iorque, com os gráficos do autor que mostram a ocupação do espaço, alternativa e complementarmente pelo museu Guggenheim ou a loja Prada

4.17.37 Rem Koolhaas, Loja Prada em Soho, Nova Iorque



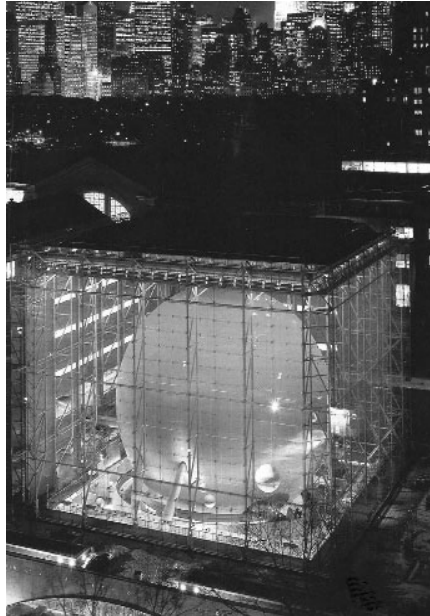
museus Guggenheim dentro do Hotel-Cassino "Venetian" de Las Vegas, seguindo um plano de abertura de franquias ao redor do mundo, já não tão diferente da dos outros competidores comerciais pela audiência global. "Desenhados pelo holandês Rem Koolhaas o Guggenheim Las Vegas e o Hermitage-Guggenheim são ... duas peças sóbrias e eficazes que devem sua notoriedade à importância das instituições promotoras, à singularidade da operação e à fama de seu arquiteto, três ingredientes que se unem à comum preocupação de seus protagonistas com o comércio, a publicidade e a moda ...", diz Luis Fernández Galiano.³³² A exposição de *Art of the motorcycle*, montada por Frank Gehry sobre a contenção realizada por Koolhaas, dentro deste cassino tematizado no renascimento italiano, é um exemplo claro da concorrência entre o institucional e o corporativo, o filantrópico e os negócios, a academia e a comunicação de massa. Convenientemente, as motocicletas são uma peça importante da amostra, e recebem um impulso mais efetivo que o de qualquer publicidade, porque as situa no lugar do sagrado. "Cada

4.17.39 Rem Koolhaas/OMA, Guggenheim-Hermitage Museum no hotel-cassino Venetian de Las Vegas. O caixa de aço Corten contrasta com os cavalos alados do estilo neofantástico renascimento veneziano do hotel, tanto como as obras de arte com as salas de caça-níqueis

4.17.40 Rem Koolhaas/OMA, Guggenheim Las Vegas no hotel-cassino Venetian com a exposição montada por Frank Gehry, *Art of the Motorcycle*

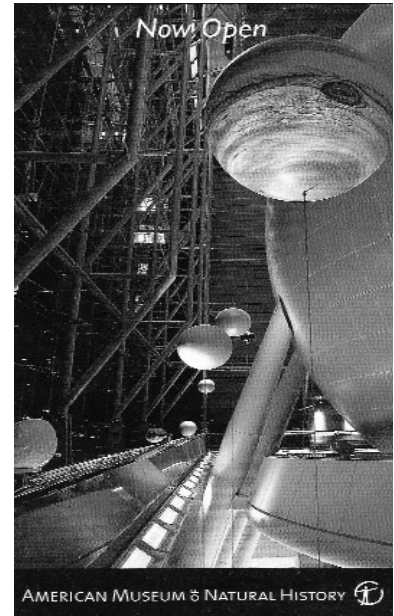


exemplo em 'Art of the motorcycle' é a marca de um produto de fabricação, não há espaço, por exemplo, para as 'preparadas sob medida' - a transformação popular do objeto". La "verdadeira inovação" de Krens, diz Michael Sorokin, é solicitar a corporações como BMW, Giorgio Armani ou Hugo Boss "patrocinar 'shows' de seus produtos, convertendo os museus em boutiques e - com perfeita lógica comercial - as boutiques em franquias" ³³³ Esta é a culminação de um processo que Mary Anne Staniszewski remete ao "Useful Objects Show" dos anos 30 e 40, montados pelo MOMA de New York, onde os visitantes podiam ver, tocar e comprar objetos que o museu exibia em aliança com seus fabricantes. ³³⁴ O que revela que a maturação de tal integração chegou depois de algum tempo.



Esta concorrência de fatores faz do museu o centro de uma nova estratégia de comunicação que incorpora a experiência do mundo da publicidade, a comunicação e os empreendimentos comerciais. Tratando-se do Museu de ciências naturais, de arte ou de costumes, todos concorrem em uma crescente substituição da "peça" como centro da exibição, pela encenação didática de uma história. É o progressivo e paulatino deslocamento até a "explicação", a exibição e as reproduções, ao espetáculo como novo coração do museu. O "Rose Center for Earth and Space" do American Museum of Natural History em New York, realizado por Polshek Partnership Architects ³³⁵, é uma maquete tanto como um edifício, é mais um elemento gigante de comunicação e divulgação científica que encena os planetas, do que uma obra da arquitetura. Deve sua expressão como edifício à montagem desse conteúdo literal do museu e não a alguma referência da própria arquitetura. Uma caixa gigantesca de cristal contém a grande esfera do Sol (o planetário está em seu interior) rodeado pelos planetas. Isto é correspondente à vontade do museu de ciências em transformar-se em uma espécie de projetor, ou reprodutor audiovisual e tridimensional de uma história contada com recursos já não tão diferentes daqueles com os quais se elaboram os filmes de Hollywood: "...tecnologias de ponta criam excitantes experiências para os visitantes do Museu...incluindo a mais avançada tecnologia mundial no Space, onde os visitantes podem desfrutar do incrível realismo do Space Show, narrado por Tom Hanks...", promete o folheto promocional do museu. ³³⁶

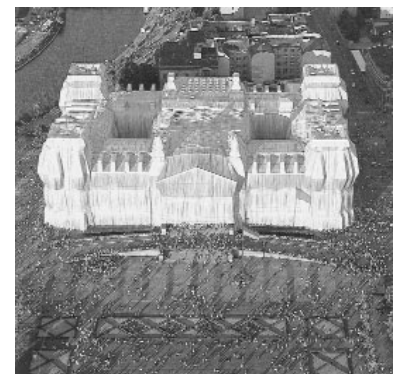
A aproximação do museu ao espetáculo substitui cada vez mais as coleções fixadas pelas exposições, e as exposições pelo evento. O novo interesse pelo evento está radicado na combinação entre o que sucede "ao vivo" e o imprevisto. Ante a incredulidade do que transmite a mídia, o evento, - que

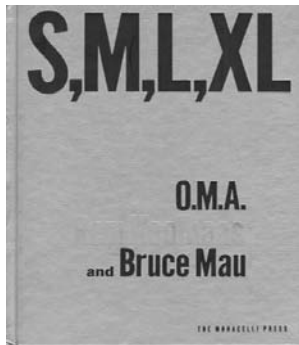


4.17.42 American Museum of Natural History, New York

4.17.43 Folheto do Rose Center for Earth and Space, American Museum of Natural History, New York

4.17.44 Christo & Jeanne-Claude, Reichstag, Berlin 1971-1995





4.17.45 OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, "S,M,L,XL", 010 Publishers, Rotterdam, 1995, 1345 páginas, 18 x 24 x 7,5 cm.

4.17.46 Rem Koolhaas (editor), Miuccia Prada, Patrizio Bertelli, Michael Kubo, "Projects for Prada 1", Fondazione Prada, 2001, 600 páginas, 16,5x21 cm.

4.17.47 Rem Koolhaas, "Content", Taschen, Colônia, 2004, 544 páginas, 23x17,5 cm.

remete à *action art*, o *happening* e outras formas artísticas - converte-se em um acontecimento de uma verossimilhança maior quando acontece em tempo real. Esta verossimilhança aumenta com a aleatoriedade do evento: aqueles programados, como os festivais musicais ou o carnaval, sujeitos a uma organização e uma prévia difusão se reforçam na medida em que em seu desenvolvimento surge o não previsto, a excitação do público, o descontrole. Os eventos não programados revelam-se como os mais verossímeis, assim o *panelaço*³³⁷, espontâneo, supera a greve organizada. Também a tomada de reféns ou as diversas formas do terrorismo se transformam em eventos de uma autenticidade que a mídia multiplica explorando essa sensação de realidade. A barricada de rua, o piquete ou a invasão de edifícios acontecem em um tempo real que a TV retransmite tirando proveito dessa verossimilhança do repentino ou até certo ponto improvisado. As membranas de edifícios de Christo³³⁸, ou melhor ainda, sua planejada, mesmo que nunca executada, barricada de tambores em frente ao MOMA de New York, remetem a esta situação surpreendente, condicionante e reveladora por sua vez, de modo semelhante como *détournement* situacionista tentava encontrar em uma inesperada situação urbana, uma greta ao que se vê como a alinação cotidiana.

Koolhaas converteu-se no moderno explorador. É o mais sofisticado entre os "rastreadores culturais". Encarna a figura de um antropólogo que não se interna no passado ou em culturas exóticas, mas sim nas margens do sistema, na fronteira da sociedade. Explora a fronteira entre a "arte" e o popular, entre o sagrado e o profano, entre a cultura e o consumo: rastreia o autêntico em Laos, Singapura ou em Delta do Rio Das Perolas na China, observando de um helicóptero os depósitos imundos³³⁹ ou os fulgurantes arranha-céus *kitsch*, registrando com a fria lente da câmara os interiores dos shoppings comerciais e a estética das revistas sensacionalistas. Essas imagens são percebidas como "autênticas", a realidade do mundo que se estetiza na sedutora apresentação dos livros-objeto: *SMLXL* (1995, 1450 páginas, pesando 3,7 Kg), *Content* (544 páginas), *The Harvard Design School Guide to Shopping* (800 páginas, pesando 3,3 Kg) Este último "...pretende ser uma análise acadêmica, quase forense, dos horrores que o consumo infligiu ao mundo..."³⁴⁰, y "tentou definir o fazer-as-compras como a última forma de atividade pública que resta".³⁴¹ Os próprios livros apresentam-se como provocativos objetos de consumo. É claro que Koolhaas não se conforma com a arquitetura como campo de trabalho, e estende seus esforços criativos à comunicação de massa e ao nó do problema contemporâneo da identidade: a construção de "marcas". É agora assessor da editorial Condé Nast para redirecionar publicações como *Wired* (a revista da comunicação eletrônica) *Lucky*, "a revista das compras" nos conta Ockman³⁴². Também foi contratado como assessor no "desenho de identidade" da Comunidade Européia. Desde a fundação de AMO, a contraparte comunicacional e de "investigación" de OMA, que é sua empresa de arquitetura, o foco de seu trabalho não é necessariamente a arquitetura. Seguindo sua própria opinião, tampouco o urbanismo: "Existe uma separação cada vez maior, entre o mundo formal da arquitetura em seu sentido



4.17.48 e 4.17.49 Rem Koolhaas, contratado para assessorar sobre a imagem da União Européia, falando na exposição "The image of Europe"

estritamente disciplinar e os fenômenos urbanos".³⁴³ Dá-se a impressão de que o arquiteto com sucesso tenha decidido que o êxito não está na arquitetura.

O espetáculo, o showroom e o museu coincidem em um mesmo aspecto para dar cabimento à comunicação de massa, à sedução e à autenticidade respectivamente. Este fenômeno demanda uma nova classe de atores profissionais, capazes de conjurar simultaneamente os segredos da difusão, do desejo e do verdadeiro. O êxito emerge como a mais importante medida com que a sociedade avalia estas três condições, investindo sua tradicional relação: agora é *verdadeiro* aquilo que alcança a máxima *difusão* que dá o *êxito*.

NOTAS

¹ Silvetti, Jorge. "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura", originalmente "The Muses are not Amused. Pandemonium in the House of Architecture". A origem do texto foi a "Gropius Lecture" na Escola de Desenho de Harvard em abril de 2002. Summa+66, Buenos Aires, Junho 2004, pp.86-95

² Purini, Franco "Tres caminos", Summa+29, Buenos Aires, Fev-Mço 1998

³ Venturi, Robert. "Iconography and electronics upon a generic architecture", The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996

⁴ Venturi, Robert. "Iconography and electronics upon a generic architecture", The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996, p.4

⁵ Venturi e Scott Brown em diálogo com Obrist e Koolhaas, "Reaprendiendo de Las Vegas", Arquitectura Viva 83, Madrid, Março-Abril 2002, p.44

⁶ Colquhoun, Alan. "Modernidad y tradición clásica", Júcar Universidade, Madrid, 1989 (MIT, 1989) p.130

⁷ Venturi, Robert. "Iconography and electronics upon a generic architecture", The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996, p.45 "Aqui está a arquitetura de representação emitindo imagens eletrônicas de suas superfícies dia e noite, em lugar de uma arquitetura de formas abstratas refletindo a luz de suas superfícies só de dia ... que celebra o começo de uma era de alfabetização virtualmente universal e coloca em frente o significado sobre a expressão"

⁸ Connor, Steven, em Payne, Michael (compilador) "Diccionario de teoría crítica y estudios culturales", Paidós, Buenos Aires, 2002, p.46

⁹ Assim os denomina Peter Eisenman, como foi discutido no Capítulo 2. Eisenman, Peter, "The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end" (Perspecta 21, 1984) em Leach, Neil (editor) "Rethinking architecture" Routledge, London, 1997

¹⁰ e que, segundo a autora, o filósofo preferiu nunca definir de maneira precisa. San Martín, Raquel, "Murió Jaques Derrida, un filosofo del siglo", La Nación, 10 de outubro de 2004, p.18

¹¹ Silvetti, Jorge. "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura", Summa+66, Buenos Aires, Junho 2004, p.92: "na passagem de um mundo onde "as artes" reinavam, cada uma associada a e definida pelos aspectos de um meio (som, cor, bidimensionalidade, matéria, ações, histórias, etc.), a nosso mundo, onde, cada vez mais, as artes se submergem em uma idéia única de "Arte", a arquitetura de alguma maneira se desorientou ao ver-se definida por duas condições

claramente incompatíveis. Trata-se da arquitetura como Arte ou da supervivência da arte da arquitetura. Só para assegurar-nos de que podemos fundamentar isto, permitam-me recorrer a uma das críticas de arte mais apegadas à arquitetura, Rosalind Kruass, que ao longo de seus escritos confere a chegada do final das artes individuais como meios específicos e do reinado supremo da Arte Conceptual."

¹² Arendt, Hannah. "La condición humana", Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958), p.333-4

¹³ Verdú, Vicente, "Ficciones metropolitanas", Arquitectura Viva 88, Madrid, Janeiro-Fevereiro 2003, p.57

¹⁴ em "La victoria del animal laborans", Arendt vê a época contemporânea privada "... inclusive do último vestígio de ação no que os homens faziam, o motivo envolvido no próprio interesse. Ficou uma 'força natural', a força do próprio processo da vida ... e cujo único objetivo, se havia algum, era a supervivência da espécie animal do homem.", Arendt, Hannah. "La condición humana", Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958), p.345

¹⁵ Arendt, Hannah. "La condición humana", Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958), p.333

¹⁶ Arendt, Hannah. "La condición humana", Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958), p.334

¹⁷ no sentido contemplativo e gratuito que adquire o natural

¹⁸ Pode ser visto Diez, Fernando. "Un sueño de cristal", Summa+50, Buenos Aires. Agosto-Setembro 2001

¹⁹ Rifkin, Jeremy, "La era del acceso, la revolución de la nueva economía", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000

²⁰ Mumford, Lewis. "Técnica y civilización", Alianza Universidad, Madrid, 1977 (Harcourt, 1934) "A outra série de benefícios procedeu da standardização e da produção em série. Isto supõe a redução de um grupo inteiro de produtos diferentes, nos quais as diferenças não correspondem a qualidades essenciais, a um número limitado de tipos" pág.411. Com respeito ao efeito estético desta multiplicação, diz Mumford: "...situe-se em um armazém e contemple uma fileira de banheiras ou de sifões, ou de garrafas, cada objeto de idêntico tamanho, forma e cor estendendo-se por um quarto de milha de distância: o efeito visual especial de um modelo repetido que antes era observado apenas em grandes templos ou em massas de exércitos. É agora um tópico do ambiente mecânico." pág.353. Ver também: Lewis Mumford, "The Myth of the machine", Harcourt, Brace, Jovanovich, Nova Iorque, 1964

²¹ Toffler, Alvin "La Tercera Ola", Editorial Sudamericana, Barcelona, 1999. Pode ser vista sua conhecida descrição do final da era industrial e também dos traços salientes da industrialização, entre os que destaca a uniformização, a especialização e a concentração. Pág.66

²² diz Lipovetsky, Gilles. "El imperio de lo efímero", Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987) pág.179: "Uma sociedade - a sociedade de consumo - centrada na expansão das necessidades é antes de mais nada aquela que reordena a produção e o consumo de massas sob a lei da obsolescência, sedução e da diversificação" (cursivas do original)

²³ Debord, Guy, "La sociedad del Espectáculo", A marca, Buenos Aires, 1995 (Paris, 1967), parágrafo 165

²⁴ Bauman, Zygmunt, "La Cultura como Praxis", Paidós, Barcelona, 2002 (1999), p.55

²⁵ Bauman, Zygmunt, "La Cultura como Praxis", Paidós, Barcelona, 2002 (1999), p.51

²⁶ "...em uma sociedade industrial os chamados 'símbolos de status' chegam, em definitiva a identificar-se com o status mesmo. Adquirir um status quer dizer possuir um determinado tipo de carro, um determinado tipo de televisão, um determinado tipo de casa com um determinado tipo de piscina ... O objeto é a situação social e ao mesmo tempo signo da mesma: conseqüentemente não constitui unicamente a finalidade concreta a buscar, mas o símbolo ritual, a imagem mítica na qual se condensam aspirações e desejos." diz Eco em: Eco, Umberto; "Apocalípticos e integrados", Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) p.222

²⁷ Crawford, Margaret. "The world is a shopping mall" em Sorkin, Michael (Editor) "Variations on the Theme Park", Hill and Wan New York, 1992 pág.12

²⁸ A derrota ou o fracasso são tão efetivos na construção de uma história como o êxito ou a façanha. Em todo caso, a perda ou a redução da esfera da vida ativa a qual se refere Arendt reduziu a esfera da vida pública, e com isso uma identidade pública das pessoas, acentuando então a necessidade da identificação com as posses e objetos. Ver Arendt, Hannah. "La condición humana", Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958) pág.217

²⁹ Lipovetsky, Gilles. "El imperio de lo efímero", Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987) pág.194

³⁰ Neste ponto sobreviria o problema de saber se está sendo construída uma identidade, se está sendo representada ou são representadas decisões que foram tomadas previamente. O mais lógico é considerar que estas coisas sucedem ao mesmo tempo, que o cenário, a ação, a representação e a identidade são uma mesma coisa, como oportunamente propôs com respeito ao surgimento da tipologia da moradia (Fernando Diez, "Buenos Aires y Algunas Constantes en las Transformaciones Urbanas", Editorial de Belgrano, 1996, pág.34)

³¹ Rifkin, Jeremy, "La era del acceso, la revolución de la nueva economía", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 195

³² Rifkin, Jeremy, "La era del acceso, la revolución de la nueva economía", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 235

³³ "Os espaços ilusórios da simulação proporcionam o decorado para nossos atos de consumo. Nos tempos contemporâneos, as mercadorias já não são assinaladas apenas por sua utilidade ou sua eficiência, mas como parte de um sistema de valores que lhes dá um significado agregado. Quanto mais longe se acha a mercadoria do útil e do necessário, tanto mais atrativa." Diz Boyer, M. Christine, em "Cities for Sale: Mechandising History at South Street Seaport", em Sorkin, Michael, Editor "Variations

on a theme park", Hill and Wang, Nova Iorque, 1994 (1992) p.200

³⁴ Lipovetsky, Gilles, op.cit. *"La publicidad engendra a gran escala el deseo moda, el deseo estructurado al igual que la moda"* pág.224 (cursivas do original)

³⁵ Rifkin, op.cit.: *"Agora os trabalhadores culturais da indústria do marketing se ocupam principalmente de seleccionar retalhos de significado da cultura popular. Com a ajuda das artes - música, cinema, desenho, publicidade - envasarão o produto para provocar certa reação emocional no cliente, associada a uma categoria cultural particular. A venda do produto se torna algo secundário com respeito à venda da experiência"* p.230

³⁶ Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. *"Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia"*, Paidós, Barcelona, 1997 Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. *"Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia"*, Paidós, Barcelona, 1997

³⁷ Rifkin op.cit. p.230/231

³⁸ Rifkin op.cit. p.230

³⁹ *"em resumo, que o atendimento, os esforços e as estratégias já não se polarizam no produto, mas naquilo que o posiciona, que o veicula e o até o transcende: a Marca"*. Moles, Abraham e Costa Joan, *"Publicidad y Diseño, el reto de la nueva comunicación"*, Edições Infinito, Buenos Aires, 1999, p.68

⁴⁰ Moles, Abraham e Costa Joan, *"Publicidad y Diseño, el reto de la nueva comunicación"*, Edições Infinito, Buenos Aires, 1999, p.68: *"A marca se convierte assim no objeto de desenho..."*

⁴¹ Rifkin, op.cit. p.229

⁴² Diez, Fernando *"El estilo del deporte"* Summa+27, Buenos Aires, Out-Nov1997: As fotografias de corpos de esportistas efetuadas por Herb Ritts são o quadro para o lançamento internacional da coleção Kirium da casa de relógios Tag Heuer.

⁴³ Thomas Frank descreve a emergência de uma nova "disciplina": o *"Account Planning"*. Diz a seguir: *"A publicidade é o meio para acrescentar significado e valores que são necessários e úteis para que a gente estruture sua vida, suas relações e seus rituais"*, em Sorkin, Michael, *"Brand Aid"*, Harvard Design Magazine, Fall 2002 / Winter 2003, p.6

⁴⁴ Rifkin, op.cit. p.235

⁴⁵ Rifkin, op.cit. p.279. Pode ser visto também: Colomina, Beatriz; Koolhaas, Rem. *"Martha Stewart is editing your life"*, Wired, 06/2003

⁴⁶ Os sites da internet se apresentam cada vez mais como lugares que podem ser percorridos. Nas versões mais avançadas estão caracterizados por espaço arquitetônico em três dimensões. Podemos ver o desenvolvimento do Museu Guggenheim Virtual, em: Rodriguez, Florencia e Casals, Gonzalo, *"Mentiras verdaderas, reportaje a Hani Rashid"* Summa+52, Buenos Aires, Dezembro 2001-Janeiro 2002

⁴⁷ Ritzer, George, *"El encanto de un mundo desencantado"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press) p.70: *"definimos os meios de consumo como aquilo que faz possível que as pessoas adquiram bens e serviços"*.

⁴⁸ Baudrillard, Jean, *"The Beaubourg-Effect"*, em Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997

⁴⁹ Ritzer, George, *"El encanto de un mundo desencantado"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press) p.152: *"...o novo aeroporto de Washington, disseram que 'é tanto um centro comercial quanto um aeroporto' ...Tem 39 lojas de venda ao público e 245 restaurantes que ocupam uma superfície de 6.000 m² ... As cifras de vendas do aeroporto de Pittsburgh passaram de uma média de 2,40 dólares por passageiro de saída em 1992 a 7,60 dólares em 1998."*

⁵⁰ Diez, Fernando, *"Una conversación con Rodolfo Miani"*, Summa+62, Outubro-Novembro 2003, pp.70-77

⁵¹ Pode ser visto um estudo detalhado dos processos de transformação tipológica entre o final do século XIX e meados de XX em: Diez, Fernando E., *"Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas"*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996

⁵² *"Martha Stewart is editing your life"* é o título da entrevista que lhe fizeram Beatriz Colomina e Rem Koolhaas ao popular líder do mercado do lar, em: Wired 6/2003, p.143

⁵³ de Solá-Morales, Ignasi, *"Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea"*, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1995 (A obra arquitetônica na época de sua reprodutibilidade) p.176

⁵⁴ em Abalos, Iñaki e Herreros, Juan, *"La piel frágil"*, inserto na revista *Dominó*, 2, Montevideo, Março, 1998, p.42. Em *"La Buena Vida"* diz Abalos: *"O trabalho do arquiteto se desloca assim da invenção positiva - emulando um herói, o cientista-inventor - à organização de sistemas construtivos (registrados) mediante patentes comerciais"*, Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.186

⁵⁵ *"A materialidade que aparece aqui, o grupo Abalos & Herreros insiste em associá-la a algumas condições de produção material que tem variado ...operar com a técnica contemporânea é hoje, para um arquiteto, trabalhar com os catálogos, com o esforço intelectual e a criação de outros ... a favor de uma economia onde se supõe que tal esforço já foi realizado por outros com mais meios e melhor predisposição intelectual.' Essa noção, redutiva mas precisa, do arquiteto como um neo-alquimista ou bricoleur que encaixa decisões catalogadas ou em forma de manuais que provêm de outros saberes empresariais - corporativos*

é relevante para fundar a identidade de um modo específico de projetar ... E aqui conflui o reducionismo técnico de uma arquitetura que encontra um credo ultramoderno (relegando o significado e a conflitividade que assumem no espacial, as contradições entre forma e função) com as necessidades específicas da arquitetura corporativa e extensivamente, do mundo do terciário." em Fernández, Roberto, "Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90", Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, pp.106-124

⁵⁶ Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" em Discursos interrumpidos, Taurus, Madrid, 1973

⁵⁷ de Solá-Morales, Ignasi, "Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea", Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1995 (A obra arquitetônica na época de sua reprodutibilidade) p.176

⁵⁸ de Solá-Morales, Ignasi, "Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea", Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1995 (La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad) p.175

⁵⁹ de Solá-Morales, Ignasi, op.cit. p.177

⁶⁰ Assim o testemunha Alvarez, para o qual "Os arquitetos fomos perdendo autoridade e prestígio. Fomos perdendo preponderância, papel, deixamos aparecer personagens como o broker imobiliário ou o project manager". O trabalho dos arquitetos "ficou reduzido ao 'décorateur'". Em diálogo com o autor. Ver: Diez, Fernando, "Determinación y consecuencia", Summa+64, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2004, p.95

⁶¹ Ball, Jeffrey, "Un auto a la medida de las emociones", The Wall Street Journal Americas, La Nación, Buenos Aires, 4 de Maio de 1999, Seç. 2, p.10

⁶² id. ibid., p.10

⁶³ em meados de 90 era difícil distinguir alguma diferença entre carros de procedências tão dessemelhantes e fabricantes, como o Ford Mondeo, o Renault Laguna ou o Toyota Corona.

⁶⁴ Boudette, Neal E., "Los diseños feos de Renault son parte de su plan de ventas", The Wall Street Journal Americas, La Nación, Buenos Aires, 3 de Novembro de 2003

⁶⁵ Humberto Eco define o Kitsch como "comunicação que tiende a la provocación de efeto", e descreve a típica utilização do efeito de algo já sucedido em substituição daquilo que produz um efeito: "...Kitsch ... imita o efeito da imitação. Picasso pinta a causa de um efeito possível, um pintor oleográfico como Repin (muito apreciado pela cultura oficial soviética do período estalinista) pinta o efeito de uma causa possível." Eco, Umberto; "Apocalípticos e integrados", Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) p.90

⁶⁶ "Em cada programa, a perícia do autor e do diretor tende a inventar uma situação que seja diferente da anterior, mas ... é da reiteração do esquema básico que nós gostamos..." Eco, Umberto; "Apocalípticos e integrados", Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965) pp.242-244

⁶⁷ O Dogma 95 surge da atitude de Lars von Trier, que em março de 1995 proclamou "Durante los últimos diez años hemos estado haciendo basura" e deu início a um movimento cinematográfico entre cujos "dez mandamentos" são contados: "a filmagem deve ser feita no lugar específico, o som nunca deve ser produzido independente das imagens, deve-se filmar com câmara na mão, o filme não deve ter cenas superficiais (assassinatos, armas, etc.) e os recursos ópticos e os filtros estão proibidos", diz Dave Keir, "...o novo movimento seria uma maneira de escapar dos filmes de gênero holywoodense cheios de manipulações técnicas para voltar à honestidade fundamental da imagem móvel ..." em Keir, Dave, The New York Times, reproduzido em "Olvídense del Dogma", La Nación, Buenos Aires, 21 de Abril de 2004, Secc.4, p.1 e 5

⁶⁸ Baudrillard, Jean. "La ilusión y la desilusión estéticas", Monte Avila Editores Latinoamericana,CA, Caracas, 1997

⁶⁹ na trilha sonora do filme "Farinelli: il castrato" (França, Itália, Bélgica; 1994; direção: Gérard Corbiau), a voz do castrato é efetuada mediante a fusão digital nos laboratórios do IRCAM de Paris de uma voz de mulher, soprano, com uma masculina de contratenor.

⁷⁰ "Nossa cultura nos impulsiona, permite-nos e nos premia se modificarmos e reconstruirmos de um modo programado, planificado e racional nossos aspectos corporais e psíquicos da identidade pessoal. Este mecanismo funciona porque nossa cultura hiperracional permite que desconfiemos de tudo, inclusive de nossa corporalidade", diz Luciano H. Elizalde, Diretor da Carreira de Cirurgia plástica da Universidade Católica Argentina, em La Nación, 16 de Setembro de 2004, p.16

⁷¹ Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" em "Discursos interrumpidos", Taurus, Madrid, 1973

⁷² Até a difusão do quartzo, comprar um relógio falsificado implicava ter um relógio de menor precisão, porém a tecnologia do quartzo igualou a precisão dos relógios, até dos relógios-brinquedo. As diferenças no preço dos relógios são agora basicamente simbólicas, e podemos comprar tranqüilamente um "Rolex" falso, presumivelmente feito no Oriente, mas não podemos comprar com tranqüilidade um Rolex verdadeiro, porque não podemos estar certos de que realmente seja verdadeiro. Isto depende exclusivamente de indícios relacionados com o local e a forma de venda, de uma garantia "oficial" da marca. A maneira de estabelecer sua autenticidade descansa na cerimônia da compra, nos mecanismos de comunicação do produto, em sua indireta certidão: isto é autêntico.

⁷³ Quando National Geographic e Life introduziram em suas revistas fotografias "a toda cor" iniciaram uma tendência que

chegaria finalmente às revistas de arquitetura no final de 70. Embora a National Geographic tivesse publicado a cores algumas fotografias há muito tempo, apenas em 1938 utilizou o processo Kodakchrome, e só depois da guerra se generalizou seu uso nas revistas de grande tiragem.

⁷⁴ sugestivamente, boa parte do efeito publicitário do Museu Guggenheim em Bilbao, de Frank Gehry, proveio do fato que o material de revestimento utilizado foi o titânio, material ligado a tecnologias militares, a uma certa mística de superioridade que não pôde demonstrar ser especialmente útil para a própria arquitetura do edifício (a mudança de coloração do titânio produziu um pequeno escândalo local), pode ser visto: Massad, Fredy; Guerrero Yeste, Alicia, "*Oh, espectacular, entrevista a Frank O. Gehry*", Summa+ 27, Buenos Aires, 1997, pp.70-77

⁷⁵ Summa+16, Buenos Aires, Janeiro 1996, p.2/3

⁷⁶ ver capítulo 2. Eisenman, Peter, "*The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end*" (Perspecta 21, 1984) em: Hays, Michael, "*Architecture Theory since 1968*" The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000

⁷⁷ Canaletto, visão fantástica do Grande Canal de Veneza, Tate Gallery de Londres

⁷⁸ Benévolo, Leonardo, "*Historia de la Arquitectura Moderna*", Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.27

⁷⁹ Chianchiano, Pietro. "*Which Park?*, *International Amusement Park Handbook, Part One: Europe*", European Magazines & Guides SRL, Milã, 1994, p. 158-159

⁸⁰ seguindo Baudrillard: "...quando Warhol pinta as sopas Campbell na década de 60 é um lance imprevisto, um brilho surpreendente de simulação, e para toda a arte moderna, de uma só vez, o objeto-mercadoria, o signo-mercancia, fica ironicamente sacralizado; e é esse precisamente o único ritual que nos resta ... Mas quando Warhol pinta as mesmas sopas Campbell em 1986, ou seja, vinte ou vinte e cinco anos mais tarde, já não está de jeito nenhum no brilho da simulação, está no estereótipo da simulação. No primeiro momento Warhol atacava o conceito de originalidade de uma maneira original, mas em 1986, contrariamente reproduz o não-original de uma maneira também não original". p.20

⁸¹ Hughes, Robert. "*The shock of the new*", Knopf, Nova Iorque, 1991 (N.Iorque, 1980) pág.325

⁸² um dos primeiros filmes totalmente digitais de sucesso, Toy Story, é a aventura animada por computação de brinquedos que ganham vida na ausência dos humanos; naturalmente, a reprodução de suas formas produzidas por máquinas, é mais fácil para os computadores da empresa expressamente criada por George Lucas, depois adquirida pelo fundador de Apple Computer, Steve Jobs, que mais tarde deu lugar a filmes como "*Bichos*" e "*Monsters, Inc*", Título original: "*Toy Story*", Pixar Studios, Direção: John Lasseter, Estados Unidos, 1995, Filme a cores - 80' - em inglês: <http://www.pantalla.info/pel/1211.html>

⁸³ "*Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado*" diz referindo-se ao "*plano cinematográfico*", Benjamin, Walter. "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" em Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi, "Textos de la modernidad", editorial Nerea, Hondarribia, Espanha, 1994, p.257

⁸⁴ Virilio, Paul. "*Estética de la desaparición*", Anagrama, Barcelona, 1988

⁸⁵ O Museu Guggenheim desenvolveu um programa chamado Variable Media Network, no qual é investigada uma série de métodos para reproduzir obras que são processos, cujos meios ficaram obsoletos ou se desgastaram, tais como lâmpadas de neônio, programas de computação, etc. Entre os casos investigados se acha o vídeo interativo de Roberta Friedman "The Erl King" (1982-85), em "*Guggenheim Guide*", "*Emulation in theory and practice*", February-May 2004, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, 2004

⁸⁶ A palavra é adotada por diversos autores para referir-se ao mesmo fenômeno. Baudrillard, Jean. "*La ilusión y la desilusión estéticas*" Monte Avila Editores Latinoamericana,CA, Caracas, 1997 p.42: "*O modo da desapareção indefinida é o clonagem, o fim da aparição y la desaparición*"

⁸⁷ Eco, Umberto, "*La estrategia de la ilusión*", Edições da Flor, Buenos Aires, 1987 (Fabbri-Bompiani, 1977) pág.60

⁸⁸ diálogo com o autor

⁸⁹ Podem ser vistas as descrições de Tom Wolfe da estética dos automóveis norte-americanos em Wolfe, Tom, "*El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*", Tusquets Editores, Barcelona, 1997, (1972)

⁹⁰ Edifício "Libertad Plaza", ocupado por Zurich, Carlos Ott e Associados, Summa+49, Buenos Aires, Junho-Julho 2001, p.130

⁹¹ ver Capítulo 2

⁹² Connor, Steven, em Payne, Michael (compilador) "*Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*", Paidós, Buenos Aires, 2002, p.46

⁹³ Baudrillard, Jean "*Cultura y Simulacro*", editorial Kairos Barcelona, 2002 (1978) p.18

⁹⁴ Baudrillard, Jean "*Cultura y Simulacro*", editorial Kairos Barcelona, 2002 (1978) p.53

⁹⁵ Sófocles, "*Edipo, Rey / Antígona*", Editorial Ciordia, Buenos Aires, 1961, p.33

⁹⁶ Dos numerosos nomes que recebe a sociedade contemporânea, onde outros processos, como a informação e as comunicações, se tornaram dominantes; no entanto, onde não desapareceu a característica industrial, este parece o termo mais neutro para assinalar que o período dominado exclusivamente pelo industrialismo foi superado.

⁹⁷ Virilio, Paul. "*The overexposed city*"; em Leach, Neil "*Rethinking Architecture*", Routledge, Nova Iorque, 1997, pág.389, descreve a crise de uma estética da aparição, das imagens estáveis, que é substituída por uma estética da desapareção, das imagens

instáveis, cinéticas.

⁹⁸ Lipovetsky, Gilles. *"El imperio de lo efímero"*, Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987) pág.179

⁹⁹ Pode ser vista a descrição de Tom Wolfe desta convivência em: Wolfe, Tom, *"The painted word"*, Bantam Books, Nova Iorque, 1976, (Nova Iorque, 1975)

¹⁰⁰ Purini, Franco. *"Il Bisturi e L'ascia"*, Anymore, Paris, 1999

¹⁰¹ Los Nocheros é um dos grupos folclóricos argentinos mais importantes, que em Dezembro de 2003 protagonizou um escândalo em uma apresentação ao vivo na cidade de Córdoba, ver: Valiente Noailles, Enrique, *"El playback democrático"*, La Nacion, domingo 4 de janeiro de 2004

¹⁰² Usando o termo de Jorge Silvetti, em: Silvetti, Jorge. *"Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura"*, Summa+66, Buenos Aires, Junho 2004, pp.86-95

¹⁰³ conceito tomado de Baudelaire, que Baudrillard utiliza para referir-se à elevação dos objetos e produtos comerciais a uma categoria artística: *"Muitos mais do que à comercialização da arte, é preciso temer à estetização da mercancia. Muito mais do que à especulação é preciso temer à transcrição de todas as coisas em termos culturais, estéticos, de signos museográficos"*, Baudrillard, Jean, *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores, Caracas, 1997, p.49

¹⁰⁴ *"Para alcançar um mercado massificado que permita a produção massificada, até em uma máquina tão complexa como o modelo Ford T era necessário outorgar um poder de compra adicional a um grupo maior. Henry Ford reconheceu isto estabelecendo uma escala maior de salários na linha de ensabladura.(...) uma vez que a necessidade de consumo massificado foi reconhecida como o indispensável complemento da produção em massa, abriu-se o caminho para uma economia baseada na abundância em lugar da parcimônia."* Em: Mumford, Lewis. *"The Myth of the Machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, Nova Iorque, 1970, p.323

¹⁰⁵ Cabe como ilustração a descrição das eleições francesas em 2002: *"O primeiro-ministro Lionel Jospin não quer parecer socialista e o presidente Jacques Chirac deseja ardentemente mostrar sua responsabilidade ... Um e outro estão nas mãos do marketing político, a nova vedete das eleições na França. Um grupo de cinqüenta assessores rodeia os candidatos para os comícios que serão celebrados em dois meses. Entre eles não há só estrategas, mas assessores de vestuário, semiólogos, analistas da imprensa e pesquisadores. (...) O grande desafio que eles têm é como "desideologizar" o discurso de dois veteranos políticos como o socialista Jospin e o conservador Chirac, tão acostumados ao velho estilo ... (...) A arte da política é substituída aos poucos pela arte da irrealidade de um espectáculo de Hollywood ... o debate se transforma em um espectáculo, às vezes didático, outras pueril, geralmente exagerado..."*, Avignolo, María Laura, *"Los candidatos franceses cambian ideología por modistos y marketing"*, Clarín, 6 de março de 2002.

¹⁰⁶ Arendt, Hannah. *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958) pp. 52/54

¹⁰⁷ Alessi, Alberto, *"The borderline theory"*, em Polleti, Raffaella, *"La Cuccina Elettrica, il progetto Philips by Alessi"*, Electa, Milã, 1994, p.184

¹⁰⁸ Lipovetsky, Gilles. *"El imperio de lo efímero"*, Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987) pág.227

¹⁰⁹ Alberto Alessi destaca que sua empresa aprecia o grau de inovação de seus produtos no fracasso de alguns deles, quando isto sucede, conclui que seus produtos não são suficientemente inovadores (conversa com o autor e Palestra no Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, 1996). Pode ser consultado Alessi, Alberto, *"The borderline theory"*, em Polleti, Raffaella, *"La Cuccina Elettrica, il progetto Philips by Alessi"*, Electa, Milã, 1994. Também: Alessi, Alberto, *"La fábrica de sueños"*, Electa, Milano, 2000 o www.alessi.it

¹¹⁰ Soros, George. *"La crisis del capitalismo global"*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999: ver La Reflexividad dos mercados financeiros, pág.81

¹¹¹ Sachs, Jeffrey. *"Cuando los mercados fallan "* LA NACION, Buenos Aires, 3 de setembro de 2001: *"Nestes últimos anos vimos pelo menos quatro tipos de desgraças. O primeiro é o pânico; seu exemplo, a fuga de investidores da Ásia oriental em 1997. Abandonaram subitamente a região não porque esta colapsou, mas porque outros investidores fugiam. Assim como a saída de um estádio se transforma em uma correria trágica, o pânico financeiro levou ao falimento inúmeros investimentos meritórios quando foram retirados os empréstimos. O segundo tipo de desgraça é a bola-de-neve. Dois exemplos: a de 1990, que derrubou o Japão, e a das empresas virtuais norte-americanas em 2000. Uma bola-de-neve se forma a partir de alguma boa notícia fundamental (as proezas manufactureiras japonesas, nos anos 80; os avanços norte-americanos na Internet, em 90) que é exagerada até torná-la irreconhecível. Na euforia, os fundos fluem a setores favorecidos e, por um tempo, os preços das ações sobem desmesuradamente. Depois de muito tempo, os retardados perdem; compraram ao preço mais alto, para depois ver desintegrar-se seus investimentos. A terceira desgraça é o risco moral. Os investidores são indiferentes à rentabilidade básica de um investimento porque esperam que, si algo vai mau, o governo ou o Fundo Monetário Internacional os tirarão da dificuldade. Em 1998 não investiram seu dinheiro na Rússia induzidos pela força subjacente de sua economia, mas sim porque confiaram em que Washington os resgataria."*

¹¹² Crawford, Margaret. *"The world is a shopping mall"* em Sorkin, Michael (Editor) *"Variations on the Theme Park"*, Hill and Wang, New York, 1992 pág. 11: *"O ethos do consumo penetrou a esfera de nossas vidas. Entanto a cultura, o lazer, o sexo, a política e até a morte se converteram em mercancias, o consumo constitui cada vez mais o modo no qual vemos o mundo. Como*

- assinala Willam Leiss, a melhor medida da consciência social é agora o Índice de Sentimento do Consumidor, que releva o otimismo sobre o estado do mundo em termos da disposição para gastar"
- 113 Hughes compara a situação anterior à era da informação: "*Objetos e imagens não podiam ser reproduzidas ou multiplicadas, exceto à custa de enorme trabalho. Não havia imprensa, cinematografia, nem tubo de raios catódicos. Cada objeto, singular; cada ato de observação, transitivo. A idéia de que viveríamos imersos em um mar de imagens quase não diferenciadas, que a função social desse mar de imagens seria erodir toda diferença em lugar de multiplicar as possíveis discriminações sobre a realidade, houvesse sido inconcebível para nossos avós...*" Hughes, Robert. "*The shock of the new*", Knopf, New York, 1991 (N.York, 1980) pág.325
- 114 como diz Bentham, "*o que todos os homens têm em comum não é o mundo mas a identidade do cálculo e de ser afetados pela dor e pelo prazer*": Arendt, Hannah. "*La condición humana*", Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958) p.334
- 115 Hughes, Robert. "*The shock of the new*", Knopf, New York, 1991 (N.York, 1980) pág.325
- 116 Em Buenos Aires é conhecida a condição cíclica do auge de certas atividades recreativas, que depois de um frenético período de crescimento de dois ou três anos, entram em uma rápida decadência, substituídas por outras que são percebidas então como mais atraentes: os escorregadores gigantes, as pistas de patinação sobre gelo, os bares de pool, as quadras de paddle-tênis, continuaram nos anos 80 e 90 deixando uma seqüela de pequenos empreendedores falidos e tornando inúteis caras instalações e equipamentos.
- 117 Em "*La ciudad de los autómatas*" Eco analisa o fenômeno da Disneylândia. Eco, Umberto, "*La estrategia de la ilusión*", Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987 (Fabbri-Bompiani, 1977) pág.61. Michael Sorkin reúne um amplo compêndio de diferentes autores sobre a tematização do entorno americano, em: Sorkin, Michael. "*Variations on the Theme Park*", Hill and Wang, New York, 1992
- 118 Pode ser visto a descrição de Universal City Walk (The Jerde Partnership, 1993), a rua de Universal Studios em Los Angeles; Celebration (Florida, 20.000 hab.), o subúrbio residencial de Disney Corp.; o Hotel-Cassino New York New York em Las Vegas (Gaskin & Bezanski, 1997) ou Canal City Hakata, Fukuoka, Japão The Jerde Partnership, 1996) em: Idelings, Hans. "*Supermodernismo, arquitectura en la era de la globalización*" Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.72
- 119 Purini, Franco. "*El fin de la ciudad*" Contextos, FADU, UBA, 2000, pág.60
- 120 Beardesley, John. "*Kiss nature Goodbye*" Harvard Design Magazine, Winter/Spring 2000
- 121 Pode ser visto: Ghirardo, Dianne. "*Architecture after modernism*" Thames and Hudson Ltd., 1996
- 122 Como é comentado no capítulo 3 com respeito aos zoológicos temáticos de Buenos Aires.
- 123 visita do autor, 1999
- 124 Eisenman, Peter, "*The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end*" (Perspecta 21, 1984) em Leach, Neil (editor) "*Rethinking architecture*" Routledge, London, 1997;
- 125 Ghirardo, Dianne. "*Architecture after modernism*" Thames and Hudson Ltd., 1996, pág.34
- 126 Depois da Segunda Guerra, as fachadas do centro antigo de Varsóvia foram reconstruídas segundo documentos fotográficos, Jencks, Charles. "*El lenguaje de la arquitectura posmoderna*", Editorial Gustavo Gili, 1980
- 127 O Cabildo foi finalizado em 1751 seguindo os planos de Andrés Blanqui e sua torre por Alvarez de Rocha em 1764. Em 1879 Pedro Benoit o remodela em estilo neoclássico e em 1889, com a abertura da Avenida de Mayo, foram demolidos um terço do edifício e a torre. Em 1931, com a abertura da diagonal Sul, foi demolido mais um terço do outro extremo. Recupera assim sua simetria e fica apenas com 5 de seus 11 arcos originais e sem torre. Em 1939 foi inaugurada a restauração estilística e a da torre (mas não dos segmentos perdidos) por meio do minucioso trabalho de restauração e "*la réplica en base a descripciones de las actas capitulares*". Aslan, Liliana; Joselevich, Irene; Novoa, Graciela; Saiegh, Diana; Santaló, Alicia; "*Buenos Aires, Monserrat 1580-1970*" Inventário de Patrimônio Urbano, Buenos Aires, 1992, pp.50-51
- 128 "*Vista a coisa em profundidade, seria melhor que o claustro ficasse em Nova Iorque, aquele é seu lugar, em um ambiente simulado, uma espécie de Disneylândia da escultura e da arquitetura que pelo menos não engana ninguém*" diz Baudrillard, em Baudrillard, Jean. "*Cultura y Simulacro*", Editorial Kairós, Barcelona, 2002 (1978) p.27
- 129 Purini, Franco. "*Il Bisturi e L'ascia*", Anymore, Paris, 1999
- 130 "*Em 1947, Dior inaugurou o new look com o vestido Bar ... não se tratava de uma verdadeira criação, mas da evolução de um velho look ... De certo modo, o vestido Bar representava na história da moda o mesmo que a fotografia na história da arte (Benjamin, 1937), pois sancionou a transição da alta costura ao prêt-à-porter. A passagem da criação a um virtuoso da imitação ... O new look se situa no cruzamento da época clássica da moda e a contemporânea, e inaugura um processo de trickle-down, uma espécie de descida do desenho...*", Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. "*Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*", Paidós, Barcelona, 1997, p.213
- 131 ver capítulo 2: "*Objetos insignificantes*"
- 132 Rifkin, Jeremy, "*La era del acceso, la revolución de la nueva economía*", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, p.242
- 133 A jaqueta Perfeito, que havia sido criada em 1937 para as forças armadas estadunidenses, e imortalizada por Brando, constituía

o uniforme dos rockers, contudo para os anos noventa já é um objeto que ascendeu aos segmentos mais altos do consumo. Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. *"Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia"*, Paidós, Barcelona, 1997, p.214

134 Mumford vê a sobreprodução como um triplo problema, espiritual, social e ambiental: *"Devido ao êxito dos cientistas em alargar o domínio da possibilidade de predição e do controle, em penetrar os mistérios da natureza, até agora invioláveis; em aumentar o poder humano em cada aspecto, enfrentamos um novo dilema derivado desta mesma economia da abundância; aquela de afogo por excesso. A superprodução quantitativa tanto de bens materiais quanto intelectuais apresenta - imediatamente para o mundo Ocidental, e em última instância para toda a humanidade - um novo problema..."* em Mumford, Lewis. *"The Mith of the Machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, Nova Iorque, 1970, p.127

135 A Megamáquina ou as Megatécnicas, diria Mumford, aludindo ao funcionamento coordenado das estruturas de poder para o controle de massas. Ver: Mumford, Lewis. *"The Mith of the Machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, Nova Iorque, 1970: *"Megatechnic costs and benefits"*, pp. 267-241 e 327-334,

136 Eisenman, Peter, *"The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end"* (Perspecta 21, 1984) em Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997

137 O deslocamento do ontológico ao narrativo é tratado por Roberto Fernández em *"Arquitecturas narrativas, entre lo ontológico y lo referencial"*, Summa+55, Buenos Aires, Junho-Julho 2002 pp.68-71

138 *"Jurassic Park"*, Universal Studios, Inc. (1993), Depois de cinco anos de pesquisas e preparativos, o excêntrico multimilionário John Hammond (Richard Attenborough) consegue abrir um parque temático onde estão os dinossauros extintos há milhões de anos, aos quais dá vida novamente mediante uma manipulação biogenética. Antes de abrirem as portas do seu parque, Hammond deve tranquilizar os seus financistas e seguradores. Por isso convida o doutor Alan Grant (Sam Nelly), um famoso paleontólogo, sua colega Ellie Sattler (Laura Dern) e o matemático Ian Malcolm (Jeff Goldblum), especialista em cálculo de probabilidades, além de duas crianças, para visitarem o parque. Por causa de uma sabotagem de um perito em computadores, tudo aquilo se converte em um terrível pesadelo. Acontecem duas seqüelas: *"Lost World: Jurassic Park, The Jurassic Park II"*, Universal Studios, Inc. (1997), *"Jurassic Park III"*, Universal Studios, Inc. (2001), <http://jp3.jurassicpark.com/>

139 a ovelha Dolly foi o primeiro mamífero adulto clonado por cientistas do Roslin Institute of Edinburgh, Scotland em 1997, assim batizada em homenagem à cantora "country" Dolly Parton.

140 McKibben, Bill. *"Humans Supplant God; Everything Changes"*, Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000, p.19

141 Rizzo, Marcelo. *"Deportes, mitología y movimiento continuo"*, World Sports Café, Buenos Aires (arquitetos: Kicherer - Bardach), Summa+26, Agosto-Setembro 1997. p.66

142 www.onlinereplicastore.com

143 New York, 1999, relevamento do autor

144 a idéia referência a Colin Rowe, *"Transparencia literal y fenomenal"* (com Robert Slutzky), em Rowe, Colin, *"Manierismo y Arquitectura Moderna"*, G.Gili, Barcelona, 1978

145 Naselli, César e Bergallo, Juan Manuel, *"Miguel Angel Roca, University Works 1993-2002"*, l'Arca Edizioni, Italy, 2002, pp.15-25

146 aqui "efeito" pode ter o já comentado sentido preciso que Eco dá a essa palavra em relação a Kitsch

147 as indústrias abandonam a cidade em parte impulsionadas pela prescrição do código de 77 e, em parte, por uma visão que viu no extenso subúrbio uma expressão de modernização e melhor acessibilidade.

148 Iñaki Ábalos remete a genealogia do loft à Factory de Andy Warhol, em: *"Warhol at the Factory: das comunas freudomarxistas al loft nova-iorquino"*, Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp.109-137

149 Casa FOA é a amostra anual de decoração organizada em benefício da Fundação Oftalmológica Argentina

150 Summa+7, Buenos Aires, Junho-Julho 1994, p.28

151 Fernández, Roberto, *"El troglodita industrial"*, Summa+7, Buenos Aires, Junho-Julho 1994, p.21

152 pode ser visto Diez, Fernando, *"Del Edificio Chrysler al Palacio Alcorta"*, Summa+9, Buenos Aires, Outubro-Novembro 1994, p.38

153 O *"Inventario de Patrimonio Urbano"*, com base na Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UBA, é integrado por Liliana Aslan, Irene Joselevich, Graciela Novoa, Diana Saiegh e Alicia Santaló e realiza uma série de publicações catalogando os edifícios de Buenos Aires na primeira parte da década dos anos 90

154 Marina Waisman, Juana Bustamante e Gustavo Ceballos; *"Córdoba, Argentina, Guia de Arquitectura: 15 recorridos por la ciudad"*, Municipalidade da Cidade de Córdoba, 1996

155 em Buenos Aires, no final dos anos 70 a normativa U24 se aplica a San Telmo por iniciativa de José María Peña, e no início dos anos 90 o Programa de Revitalização da Avenida de Mayo, PRAM, com o apoio da Agência Espanhola de Cooperação tem por objetivo resgatar a arquitetura da avenida e revitalizar suas atividades. A equipe do PRAM estava integrada por Ariel Bartolini, Carlos Hilger, Jorge Tartarini, Claudia Conte Grand, Gloria Conde, Celina Noya, Fernanda Miscoria y María Olagorta.

156 Pode ser visto: Arias Incollá, María de las Nieves, *"Definición de autenticidad en los reciclajes"*, Revista SCA 182, Sociedade Central de Arquitectos, Buenos Aires, Setembro-Outubro 1996, pp.18-19: *"Algo é autêntico quando se estabelece, sem lugar a*

dúvidas, sua identidade, ou seja, quando é 'o que supomos que seja'"

157 Cabe recordar a descrição de Carlo Argan: "No conjunto de sons do jazz cada instrumento desenvolve um ritmo próprio, o que liga estes ritmos é a excitação coletiva dos intérpretes, a força que sobe do fundo do inconsciente... (...) O jazz é música negra, dos negros da América: a miséria e o desespero do presente que evocam do mais profundo, com notas estridentes de agoniadora ternura e escura ameaça" Argan, Giulio Carlo "El Arte Moderno 1770-1970", Fernando Torres Editor, Valencia, 1975 (Roma, 1970) Tomo2, p.628

158 No fenômeno contemporâneo da "cumbia bailantera" que cresce em Córdoba, Argentina, essa força é claramente independente da qualidade musical ou dos intérpretes, e toma mais força ainda na chamada "cumbia villera", subgênero nascido das "favelas", cujas letras confrontam a legalidade e festejam o delito, o clandestino e as drogas proibidas. Ver: Amiano, Daniel, "La música, como un retrato del país excluido", LA NACION, 6 de Agosto de 2004.

159 Farley, Christopher John. "Hip-hop's next wave" Time magazine, Dec. 6, 1999

160 Amiano, Daniel, "La música, como un retrato del país excluido", LA NACION, 6 de Agosto de 2004

161 pelo menos pode-se rastrear claramente até Oscar Lévi-Strauss em 1835.

162 Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. "Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia", Paidós, Barcelona, 1997

pag. 214 "Do Streetstyle à alta moda, ida e volta" "...a jaqueta que John D. Perfecto havia criado em 1937 para as forças armadas norte-americanas e as calças de Oscar Lévi Strauss (1835) para os cow-boys e buscadores de ouro, constituiriam o uniforme dos rockers ... inauguram um processo de bubble up ou subida (contrário ao trickle down) mediante o qual a moda "põe na moda" todo aquilo que se situa fora da moda ... As imagens que apresentamos... ilustram as influências das subculturas nas coleções de alto prêt-à-porter..." seguem imagens de Gucci (Mods), Armani (Mods), Versace, Jean Paul Gautier (Rock&Roll), Dolce & Gabbana, Chevignon (Rockabillys) Gaultier, Mango (Punks), Calvin Klein (Skins), Chanel (Hippies) Moschino (Rastafarians) e muitos mais que exemplificam a conversa em produto de alta gama das culturas underground

163 Baudrillard, Jean "Cultura y Simulacro", editorial Kairos Barcelona, 2002 (1978), p.18

164 Time Magazine, January 31, 2000, "Wear and Tearaway" p.40: "Galliano começou a conquistar o vagabond chic, mandando seus modelos vestidos para parecer-se aos vagabundos que vê em suas caminhadas diárias por Paris"

165 Corliss, Richard. "Screen Teens", Time Magazine Feb.25, 2002

166 Baudrillard, Jean. "Cultura y Simulacro", editorial Kairos, Barcelona, 1978, p.21

167 ENDEPA, Equipe Nacional de Pastoral Aborígene, Resistencia, Chaco, Argentina, 1998

168 o conceito contém um paternalismo ocidental moderno que nega a possibilidade de mudança aos demais grupos culturais: "Os cépticos alegam que (os nativos norte-americanos nos Estados Unidos) já não possuem uma tradição distintiva e que não meritam consideração ou reconhecimento como grupo. Estas atitudes politicamente oblíquas não atribuem a essas sociedades a mesma possibilidade de mudança que os cépticos exigiriam a sua sociedade, e portanto negam a possibilidade de que esses grupos estejam conservando seus valores e idéias básicos", diz Thomas Greaves em: Payne, Michael (compilador) "Diccionario de teoría crítica y estudios culturales", Paidós, Buenos Aires, 2002, p.277

169 Iglesias, Eulália, "Clips modernos", Rock de Lux / Planet Syndication, Via Libre, p.4, Buenos Aires, La Nación 25 de junho de 2004

170 Argan, Giulio Carlo "El Arte Moderno 1770-1970", Fernando Torres Editor, Valencia, 1975 (Roma, 1970), p.740

171 Montaner, Josep María, "Las formas del siglo XX", Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.112

172 "Qualquer objeto, qualquer indivíduo, qualquer situação é hoje uma espécie de ready-made virtual, na medida em que de qualquer deles poderia dizer-se o que Duchamp diz de seu porta-garrafas: 'Existe, eu achei e isso é seu único modo de existência'. Os graffiti, por exemplo, que são outra figura do ready-made, não dizem outra coisa: 'existio, aqui estou, chamo-me fulano'", diz Baudrillard, Jean. "La ilusión y la desilusión estéticas" Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997, p.80

173 Basquiat leva uma vida desmedida e perigosa e morre aos 28 anos, presumivelmente de uma superdose de heroína, pinta grafites nas ruas, funda uma banda de rap e chega ao êxito com a ajuda de Warhol. Glusberg, Jorge - Ochoa, Elena. "Jean Michel Basquiat en el Museo Nacional de Bellas Artes", Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, 1997

174 Sigmar Polke, Works on Paper 1963 - 1974, The Museum of Modern Art, new York, Abril-Junho 1999

175 Robert Storr, Dennis Cooper, Ulrich Loock, "Raymond Pettibon", Phaidon Press, London, 2001

176 Burger King de Ayacucho e Santa Fé, Buenos Aires (Lacroze-Miguens-Prati, arquitetos)

177 o problema desta busca estética, é que por uma questão de mercado as soluções convencionais são quase sempre mais baratas e deve se forçar a justificativa do pragmatismo econômico

178 Ramos, Jorge, "Estéticas mestizas", Summa+63, Buenos Aires, Dezembro 2003- Janeiro 2004, p.72

179 Irigoyen, Adriana, "Artesano del retazo", Summa+1, Buenos Aires, Junho-Julho 1993, pp.35-41

180 Irigoyen, Adriana, "Artesano del retazo", op.cit.

181 Eames House, 1945-9, Pacific Palisades, USA

182 "Casa tomada", Summa+2, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1993, pp.26-31

- 183 Vaca Bononato, Alejandro, *"Una obra en espiral, reportaje a Claudio Caveri"*, Summa+63, Buenos Aires, Dezembro 2003- Janeiro 2004, p.88
- 184 Gutiérrez, Ramón, *"Casas blancas, un momento de reflexión sobre la arquitectura argentina"*, Summa+63, Buenos Aires, Diciembre 2003-Enero 2004, pp.80-87
- 185 Cabarrou, Nanette, *"Cementerios Parque: un espacio para la ilusión"*, Revista SCA Nº 194, Sociedade Central de Arquitectos, Buenos Aires, Setembro 1999
- 186 Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. *"Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia"*, Paidós, Barcelona, 1997, p.112: ver *"Okupas"*
- 187 Burkhardt, Seiler & Friends. *"The album, cover art of Punk!"*, Gingko Press, CA, USA, 1998
- 188 *"Piercing é a prática de furar-se o corpo colocando-se jóias ou implementos metálicos - ouro, aço quirúrgico, titânio, etc. - para transformar o corpo, enfeitá-lo, convertê-lo em uma manifestação em si mesma. O piercing ingressou, faz anos, dentro de uma lógica de mercado que se nutre das diversas motivações que podem ter seu aderentes ... A guiche (perfuração da membrana que está debaixo da cartilagem central do nariz) junto ao ampallag (perfuração horizontal da cabeça do pênis) parecem expressar aquilo que não se está dizendo em outras linguagens"*, Peyrú, Graciela, *"Acero en la Piel"*, Revista La Nación, Buenos Aires, 24 de Outubro 2004
- 189 Rosenblatt, Roger. *"The whole world is jumpable"*, time, July 19, 1999. pag. 52 (tradução do autor)
- 190 *"...os esportes radicais, nos quais o campeão se arrisca a morrer para intentar uma destreza inútil..."* diz Virilio, em : Virilio, Paul, *"El procedimiento silencio"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001, p.69
- 191 Guinness World records 2000, Millennium Edition, 2000
- 192 Goretta, Nicola, *"Cristo se detuvo en Treviso"*, summa+19, Junho-Julho 1996
- 193 *"Global vision, United Colors of Benetton"*, Robundo Publishing, 1993
- 194 Sorkin, Michael, *"Brand Aid"*, Harvard Design Magazine, Fall 2002 / Winter 2003, p.9
- 195 *"El optimista perverso, Tibor Kalman, 1949-1999"* Informes, FADU, Universidade de Buenos Aires, Nov.2000 (Kalman trabalha com Colors até 1995)
- 196 Colors 14, *"Guerra, shopping, moda, viajes & genocidio"*, Ponzano, Itália, Março 1996
- 197 Montaner, Josep María, *"Las formas del siglo XX"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.136-138
- 198 Lee, Pamela L. *"Objects to be Destroyed, the work of Gordon Matta-Clark"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001
- 199 Evans, Robin, *"The projective cast"*, The MIT Press, London, 1995, p.56
- 200 Rowe, Colin y Koetter, Fred. *"Ciudad Collage"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981
- 201 Evans, op.cit. pp.77-78
- 202 Evans, op.cit. p.85
- 203 Evans, op.cit. p.90
- 204 Evans, op.cit. p.93
- 205 en Evans, op.cit. p.100
- 206 realizada com Juan Fontana. Ver: Cuadra, Manuel, with Corona Martínez, Alfonso. *"Clorindo Testa Architect"*, Edited by Kristin Feireiss, Nai Publishers, Rotterdam, 2000, que dicen en la p.121: *"Testa foi através da casa como com um bisturi, cortando uma passagem tridimensional..."*
- 207 trata-se da conhecida esquina de tijolos desmornados dos Supermercados Best do estúdio SITE, liderado por James Wines, pode ser visto: Rizzo, Marcelo, Summa+32, Buenos Aires, Agosto Setembro 1998, p.63
- 208 o absurdo no sentido existencial é uma perspectiva de profundo ceticismo, ver Camus, Albert, *"El mito de Sísifo"*, Editorial Losada SA, Buenos Aires, 1999, em especial, *"Un razonamiento absurdo"*, pp.13-74
- 209 *"O passo decisivo se daria em 1998 com a exposição "Os mundos do corpo" no Museu da Técnica e o Trabalho de Mannheim, onde cerca de 800.000 visitantes correram para ver uns 200 cadáveres humanos apresentados por Günther von Hagens"*, Virilio, Paul, em *"Un arte despiadado"*, *"El procedimiento silencio"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001
- 210 López Anaya, Jorge. La Nación, 5 de Maio 2002, Arte, p.5, que conclui: *"O tema da angústia frente à morte aparece nitidamente na performance que apresentou na Bienal de Veneza, em 1995, O limite. Em uma lúgubre gôndola funerária passeou pelo Grande Canal uma matrona "branca como a morte", amamentando seu bambino recém-nascido. A barca, conduzida pelo gondoleiro, transportava também um ataúde. A referência ao limites da vida era notória."*
- 211 Virilio, Paul, em *"Un arte despiadado"*, *"El procedimiento silencio"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001 pp.47-83
- 212 Virilio, op. cit. p.27
- 213 Virilio, op. cit. p.59
- 214 Virilio, op. cit. p.59
- 215 Nasceu em Rosário, Argentina, em 1964. Graduada na Escola de Artes Plásticas da Universidade de Rosário, com especialização em Escultura. Desde 1996 mora e trabalha em Buenos Aires.
- 216 López Anaya, Jorge, *"Mecanismos despiadados"*, La Nación, Sección 6, p.6, Buenos Aires, 8 de agosto 2004

- 217 os sabonetes têm uma porcentagem de gordura do corpo da artista, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julho 2004
- 218 Prêmio Museu Nacional de Belas Artes - Universidade de Palermo, 2000. Nasceu na Cidade de Córdoba, Argentina em 1957. Entre 1978 e 1984 morou na Cidade do México. Em 1984 voltou ao país e desde então mora e trabalha em Buenos Aires. Pode ser visto: www.ruthbenzacar.com
- 219 Glusberg, Jorge, "*Clorindo Testa, Pintor y Artista*", Summa+libros, Buenos Aires, 1999
- 220 "*Da concepção e a gestação até a morte, todas as funções viventes têm seu tempo: só a entropia chega com facilidade*". Mumford, Lewis. "*The Mith of the Machine / The pentagon of power*", Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, New York, 1970, p.391
- 221 "*De fato, neste final do milênio se cumpre perante nossos olhos o que a abstração havia tentado começar: o final da arte REPRESENTATIVA e a substituição por uma contracultura, por uma arte APRESENTATIVA; situação que prolonga o temível declínio da democracia representativa em proveito daquela da opinião, à espera, amanhã, da democracia virtual, a enquête automática de uma "democracia direta" ou, mais exatamente, demonstrativa e multimidiática.*" Virilio, Paul, "*El procedimiento silencio*", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001, p.55
- 222 Herzog e de Meuron, "*Artes apiladas*", Arquitectura Viva 91, Madri, Julho-Agosto 2003, pp.54-61 e 66-67
- 223 vale a visão de Albert Camus sobre o absurdo, pode ser visto Camus, Albert, "*El mito de Sísifo*", Editorial Losada SA, Buenos Aires, 1991
- 224 Virilio, Paul e Lotringer, Sylvere, "*Crepuscular Dawn*", Semiotext(e) Foreign Agents Series / MIT, Press New York, 2002, p.177
- 225 "*Debord propôs a 'deriva' como experiência literária e subversiva: tratava-se de um mecanismo básico para o reconhecimento experimental e psicogeográfico da cidade, percorrendo-a sem um destino muito preciso, deixando-se levar por descobertas ou conversas, rastejando identidades do tecido urbano. Expunha-se uma proposta formal baseada na fragmentação e na seqüência. A deriva era um mecanismo provocador e criativo aliado com o acaso...*", explica Montaner, em: Montaner, Josep María, "*Las formas del siglo XX*", Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.140
- 226 "*Until you find another yellow Schwalbe*", 1995, 40 fotos 50.55 x 55.6 cm cada uma. Exposição Museu de Arte Moderna, Buenos Aires, 1999. Catálogo Museu de Arte Moderna, "Figuras do presente, Coleção Chateau de Rochechouart"
- 227 Jorge Macchi, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julho 1998
- 228 Gache, Belén. Catálogo Jorge Macchi, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julho 1998. Diz Gache descrevendo diferentes obras de Macchi: "... os veículos avançam desprevenidos, alheios ao que vai suceder mais adiante ... O cruzamento de destinos. O cruzamento de caminhos. A encruzilhada." ... "*Trata-se de notícias de violência e de sangue. De novo lugares de destinos, lugares espaço-temporais a partir dos quais o universo dos envolvidos nos incidentes nunca mais voltará a ser o mesmo, onde o ingresso à dimensão do outro lado do espelho é completamente irreversível*"
- 229 "*Comunicación y Critica de la arquitectura en los últimos 30 años*", Universidade de Morón, Novembro 2003
- 230 Relato referido ao autor, entrevista Novembro 2003.
- 231 A amostra foi curada por Laura Batkis.
- 232 Giovanni Andrea Bianchi, trabalhou em Buenos Aires e Córdoba entre 1717 e 1740, ano de sua morte, em Córdoba, Argentina. Pode ser visto Sobrón, Dalmacio H., "*Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de la arquitectura colonial argentina*", Corregidor, Buenos Aires, 1997
- 233 Master de Arquitetura Crítica e Projeto, com a participação de Ricardo Flores, Antonio Ledesma, Lucía Mazzaglia e Eva Prats; "*Construya usted su propio Acrópolis*", Summa+62, Outubro-Novembro 2003, pp.118-119
- 234 com Juan Genoud e Juan Fontana ; ver Jorge Glusberg, "*Clorindo Testa, Pintor y Arquitecto*", Summa+Livros, Buenos Aires, 1999, p.190
- 235 pode ser visto Baudrillard, Jean. "*Cultura y Simulacro*", editorial Kairos, Barcelona, 1978
- 236 Carlos Morra, autor do edifício da Loteria Nacional (1901), que o governo de Roca põe a disposição da Biblioteca Nacional enquanto o edifício ainda está em construção. O mesmo Morra o adapta para este destino. Aslan, Joselevich, Novoa, Saiegh, Santaló; "*Buenos Aires, Monserrat 1580-1970*" IPU, Buenos Aires, 1992
- 237 Testa, Cazzaniga, Bullrich, 1962
- 238 com Juan Fontana e Estudio Sevi, Summa+42, Abril-Maio 2000, Buenos Aires
- 239 Camus, Albert, "*El mito de Sísifo*", Editorial Losada SA, Buenos Aires, 1991, p.22
- 240 Debord, Guy, "*La sociedad del Espectáculo*", A marca, Buenos Aires, 1995 (Paris, 1967)
- 241 Eisenman, Peter, "*The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end*" (Perspecta 21, 1984) em Leach, Neil (editor) "*Rethinking architecture*" Routledge, London, 1997
- 242 Aoper, Kate and Ryle, Martin. "*The persistence of the picturesque*", Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000
- 243 Aliata, Fernando e Silvestri, Graciela. "*El paisaje en el arte y las ciencias humanas*", Centro Editor da América Latina, Buenos Aires, 1994, p.103: "*Difundida esta prática do jardim pitoresco, o que começa a notar-se é a manipulação generalizada no espaço de quantidade de produtos naturais, selecionados com o fim de suscitar efeitos diversos...*"
- 244 Colquhoun, Alan. "*Arquitectura e historicismo*", Idéias em Arte e Tecnologia 1. Universidade de Belgrano, Buenos Aires,

1984, pp.17-19: "...no romantismo, por outro lado, a arte reflete a vida em todo o que tem de imediato, de imperfeito, de aleatório, de contingente." ... "De maneira similar, na arquitetura do movimento romântico e do movimento do Arts and Crafts que se seguiu, os edifícios tendem a evitar a simetria e a regularidade..."

²⁴⁵ Debord, Guy. "Society of the Spectacle" Detroit: Black and Red, 1970

²⁴⁶ Colquhoun, op.cit. pp.17-19

²⁴⁷ Hall, Peter, "Retro Urbanism", Harvard Design Magazine 12, Fall 2000 pp.31-34

²⁴⁸ pode ser visto: Katz, Peter. "The New Urbanism". Mc Graw-Hill, 1994

²⁴⁹ "No emblema da cidade se aglomeram todos os signos da felicidade suburbana: a menina, o cachorro, a bicicleta, a árvore e a cerca de madeira (picket fence) que simboliza o sentido comunitário e a pequena escala na cidade norte-americana... Quando for terminada, Celebration estará formada por 8.000 lares ... as casas aceitam seis estilos habituais na zona (clássico, vitoriano, colonial, costeiro, mediterrâneo e francês)." Fernández-Galiano, Luis, "La ciudad según Disney, Realidad y simulacro en la era de los medios", Arquitectura Viva 69, Madri, Novembro-Dezembro 1999, p.104 . Pode ser visto também: Verdú, Vicente, "Ficciones metropolitanas. De la lección de Las Vegas al modelo Celebration", Arquitectura Viva 88, Madri, Janeiro-Fevereiro 2003

²⁵⁰ Lacroze, Miguens, Prati, "Recursos locales", Summa+5, p.55

²⁵¹ Fernández, Roberto, "Arquitecturas narrativas. El proyecto entre lo ontológico y lo referencial", Summa+55 , Buenos Aires, Junho-Julho 2002, pp.68-7

²⁵² Arango, Silvia. "Poema Paisaje", Summa+3, Buenos Aires, Outubro-Novembro 1993, p.19

²⁵³ Em diálogo com o autor

²⁵⁴ Rowe, Colin y Koetter, Fred. "Ciudad Collage", Gustavo Gili, Barcelona, 1981

²⁵⁵ Venturi, Robert. "Iconography and electronics upon a generic architecture", The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996, p.151

²⁵⁶ Evans, Robin, "The projective cast", The MIT Press, London, 1995, p.92

²⁵⁷ Herzog y de Meuron, Arquitectura Viva 91, Madri, Agosto 2003, p.57

²⁵⁸ Herzog y de Meuron, Arquitectura Viva 91, Madri, Agosto 2003, p.66

²⁵⁹ Montaner, Josep María, "Las formas del siglo XX", Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.50-56

²⁶⁰ diz Jaques Herzog: "interesso-me no aspecto material da arquitetura, mas também na simulação, que não é o mesmo que a mimese do mundo figurativo ... tentamos reintroduzir o ornamento em arquitetura..." en: Arquitectura Viva 91, Madrid, Agosto 2003, p.31

²⁶¹ Campanella, Thomas J., "The rugged Steed, Mythologies of the Sport-Utility Vehicle", Harvard Design Magazine, Fall 1997, p.30; puede verse también: Diez, Fernando. "Los límites de la fantasía", Summa+31, Junio-Julio 1998

²⁶² Vaccarino, Rossana. "Nature used and abused", Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000.

²⁶³ Vaccarino, Rossana. "Nature used and abused", Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000, p.49: "Hoje, mais do que nunca, a vida silvestre é uma mercancia cuja 'venda' é promovida pelos resorts e pelos destinos do turismo ecológico, os pacotes turísticos, os veículos todo-terreno e os vendedores da Nature Company"

²⁶⁴ pode ser visto: Diez, Fernando. "Huyendo hacia el suburbio", Summa+10, Dez, 1994

²⁶⁵ Teyssot, Georges (editor), "The American Lawn", Pinceton Architectural Press, New York, 1999. Pode ser visto neste livro uma série de contribuições ao tema.

²⁶⁶ As práticas que separam um e outro são pouco ecológicas (como o engorde em curral esgotando os nutrientes do solo, convertendo o que era adubo em um problema que contamina bacias e rios. Ver: Voisin, André. "Productividad de la hierba", Editorial Tecnos, Madrid, 1961

²⁶⁷ "...construída no meio da natureza completamente isolada ... a casa é um paralelepípedo de vidro, perfeitamente inabitável. Não é uma casa, é um objeto. Como tal rejeita a idéia consolatória de casa, a casa da natureza, a casa que se apoia sobre o terreno... levita como uma aranha e mostra sua absoluta perfeição. É tão contrária à natureza e se esforça tanto em demonstrar sua diversidade..." á a descrição das condições metafísicas da Casa Farnsworth de Mohsen Mostafavi e David Leatherbarrow em: Mostafavi, Mohsen; Leatherbarrow, David; "On weathering: la exposición al clima", em: Aravena Mori, Alejandro (editor), "Material de Arquitectura", Edições ARQ, Santiago do Chile, 2003, p. 98 exatamente .

²⁶⁸ em referência à reconhecida perda das condições rurais e urbanas, ver: Gandelsonas, Mario. "X Urbanism" Princeton Architectural Press, New York, 1999

²⁶⁹ Jencks, Charles, "El lenguaje de la arquitectura posmoderna", Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp.60-31

²⁷⁰ Summa+50, Buenos Aires. Agosto-Setembro 2001

²⁷¹ Citá del Sole, Milano, 1996 Catálogo "Natura e Dintorni", o catálogo está organizado em "esferas naturais". "O céu" inclui um guarda-chuva com o planisfério celeste, planisférios celestes, telescópios; "Il Mare" inclui barômetros, peixes de brinquedo, "A Terra" pedras minerais, âmbar acompanhado de um livro de fósseis em âmbar, suspensas; "Il Passato", fósseis em pedra, "Archeopuzzle" (reproduções de vasilhas gregas quebradas para recompor), cubos com um alfabeto mediterrâneo; em "L'Escursione" canivetes, compassos, isqueiros, catimploras, binóculos); em L' Ambiente flautas de tons sem maquirar, camisetas

com espécimes em extinção, "Orologio tutifrutti" (relógio eletrônico sem pilha que funciona com a energia dos eletrodos em contato com uma maçã ou pera, um jogo de cubos de madeira modelo 1880, papel carta com algas da lagoa de Venezia, jogo de penas e tintas caligráficas, calidoscópios, sinos de porta, alguns instrumentos científicos antigos: radiômetro, termômetro de Galileo, barômetro de Goethe e alguns gadgets modernos surpreendentes: caneta levitante, esfera de plasma.

272 Baudrillard, Jean. *"Cultura y Simulacro"*, editorial Kairos, Barcelona, 1978. O governo filipino decide devolver à selva uma pequena tribo de índios Tasaday onde haviam sido descobertos, para mantê-los longe das influências da civilização, já citado.

273 Nos parques naturais estadunidenses como Yellowstone a contradição entre a preservação e sua exploração é inevitável: *"Na verdade, os administradores dos parques dedicaram muito esforço para apagar os rastros de seus visitantes humanos. A grande tarefa era manter a gente sem amontoar-se - permitir que os visitantes experimentassem os parques cada vez mais povoados como lugares 'selvagens' e 'solitários'. A ironia, certamente, consistia em que o silvestre neste caso fazia, cada vez mais, parte dessa mesma civilização da qual os visitantes pretendiam escapar."* Vaccarino, Rossana. *"Nature used and abused"*, Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000, p.49

274 *"A esplanada que margeia o conjunto está materializada por um imenso parqué de peças de "lapacho" provenientes do Amazonas"*, Gotlieb, Carlos, *"Minimalismo monumental"*, Summa+20, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1996, pp.48-55

275 Revista Nordelta Nº1, Buenos Aires, 2003, pp.15

276 *"A torre do Commerzbank em Frankfurt, e a cúpula do Parlamento Alemã de Berlim, no Reichstag renovado, dois projetos de sir Norman Foster, são emblemas do eco-tech. A arquitetura de caráter internacional que se funda em um enfoque ecológico, recorrendo à tecnologia e à informática, não é sempre completamente crível, sobretudo no âmbito do conforto térmico em verão e da economia de energia em inverno."* Gauzin-Müller, Dominique, *"Arquitectura Ecológica"*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.71

277 no edifício Consórcio Vida, junto a Borja Huidobro, Browne realiza *"uma exploração no campo de certa racionalidade energética ... em uma parede 'viva', que introduz ... um tapume vegetal, que é não só paisagem cambiante mas também filtro solar. Une-se a um desenho high-tech da envolvente, a apelação ao velho e vernáculo recurso de utilizar, em vertical, a sombra estival da folhagem natural..."* que remete a antecedentes como a Ford Foundation, diz Roberto Fernández, em Fernández, Roberto. *"Envases terciarios"*, Summa+11, Buenos Aires, Fevereiro-Março 1995, p.32.

278 aludindo à impossibilidade construtiva da obra de Utzon, Evans dá crédito a Ove Arup e remarca que: *"Com a tarefa delegada aos técnicos, engenheiros e consultores, há uma bifurcação do desenho em expressão desinibida e laborioso tecnicismo.... O fiasco da Opera de Sydney é repetido centos de vezes em escala menor"*. En: Evans, Robin, *"The projective cast"*, The MIT Press, London, 1995, p.93

279 Montaner, Josep María. *"La modernidad Superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p.209: em *"Belleza de las arquitecturas ecológicas"*, a descrição de Montaner revela a ampla variedade de princípio e de forma das arquiteturas chamadas ecológicas.

280 Frampton, Kenneth. *"Imitations of durability"*, Harvard Design Magazine, Fall 1997, p.23

281 a célula, o edifício, o transporte, o trabalho, o lazer, a cidade, o campo produtivo, a paisagem, etc., todos os aspectos que tenderam a ser vistos como autônomos pelo século XX, e regulamentados por uma economia que podia prescindir das "externalidades" porque, como a arquitetura e a indústria, imaginava um horizonte de expansão sem limites (tanto no que se refere à obtenção de recursos, quanto à diluição dos resíduos)

282 Alexander, Caroline. *"Shakleton: The Endurance"*, Alfred Knopf, New York, 1999

283 Hillary y Norkay, 1953

284 de Solá-Morales, Ignasi, *"Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea"*, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1995 (A obra arquitetônica na época de sua reprodutibilidade) p.176: *"El montaje se ha convertido en la operación central para la producción cinematográfica y para la producción arquitectónica"*

285 *"VideoMatch"*, Canal 11, Buenos Aires, 1999 e 2000

286 Baudrillard, Jean. *"The Timisoara Syndrome: the telecratie and the revolution"*, Columbia Documents of Architectural Theory, Volume Two, New York, 1993, pp.61-71

287 *"VideoMatch"*, Canal 11, Buenos Aires, 1999 y 2000

288 Título original: *"The Truman Show"*, 1998, Estados Unidos, Drama, Film color - 103', inglês; estréia: 22-10-98 Direção: Peter Weir, Guión: Andrew Niccol, protagonistas: Jim Carrey, Laura Linney, Noah Emmerich. Jim Carrey encarna a Truman Burbank (o primeiro nome opera como um jogo de palavras em inglês: *True Man* = "homem verdadeiro"), involuntário animador de um programa de televisão que começou com seu nascimento e deveria terminar no dia de sua morte. O Truman Show é isso, a história íntegra, em tempo real, de sua vida. Também é a produção mais faraônica nunca empreendida pelo meio audiovisual: milhares de câmaras, um gigantesco set de filmagem -isso é Seahaven, a ilha onde mora Truman- com atores principais, secundários e inumeráveis extras. A corporação que promove o show (e à qual Truman pertence em termos legais) é um monopólio inquestionado, onipotente, onde preside um chefe mediático chamado Christof.

289 em: Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp.141-142

290 Klinkhamels, Susanne, *"The Complete Case Study House Program, 1945-1966"* Taschen, Colônia, Alemanha, 2002

- 291 "Cop's é um show de televisão que passa diariamente apresentando-se como um documentário. Cada episódio se baseia em três eventos localizados em cidades diferentes. Em cada evento, a câmara segue uma equipe de policiais ... a ação sucede sempre nos subúrbios ... a câmara dentro do automóvel alterna entre o primeiro plano do policial que dirige o carro enquanto explica o 'caso' e a visão através do pára-brisa... A cena onde o criminoso é objeto da intervenção policial usualmente acontece nos locais X-Urbanos (trailer e outros ambientes suburbanos deteriorados) ou dentro das casas ou edifícios de apartamentos suburbanos." Gandelonas, Mario. "X Urbanism" Princeton Architectural Press, New York, 1999, p.40
- 292 Ver: Baudrillard, Jean, "La ilusión y la desilusión estéticas", Monte Avila Editores, Caracas, 1997. Em "La escritura automática del mundo" Baudrillard propõe os reality-shows como a transformação do mediático - que estaria logicamente longe - em imeditato - perto, presente - a vida em tempo real. pp.41-48
- 293 Duany, Andrés y Plater-Zyberk, Elizabeth, "Towns and town-making principles", Harvard University Graduate School of Design, Rizzoli, New York, 1991
- 294 resort turístico na forma de um povoado de pescadores provençal construído por François Spoerry entre 1965 e 1969, Jencks, Charles. "El lenguaje de la arquitectura posmoderna", Editorial Gustavo Gili, 1980, p.95
- 295 Baudrillard, Jean. "Cultura y Simulacro", Editorial Kairós, Barcelona, 2002 (1978), conceito já comentado
- 296 Baudrillard, Jean, "El Crimen Perfecto", Anagrama, Barcelona, 1996, p.45
- 297 Ábalos, Iñaki, "La Buena Vida", Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.127
- 298 O projeto de Clorindo Testa foi o ganhador do concurso para a reconversão e ampliação de uma velha fábrica de óleos. A execução da obra foi prevista em 3 etapas. A primeira (Centro de Convenções, Centro Cultural, Área de Hotelaria e Gastronomia), será inaugurada em 2005, a segunda (Centro de Exposições) e a terceira (Centro de Espetáculos) durante 1 ano em 2006. Estará localizada em um prédio com acessos pelas ruas Sarmiento e Jean Jaurés, que têm uma superfície de 5.500m² de terra e alcançará uma superfície construída de aproximadamente 12.000m². <http://www.centroculturalkonex.org/>
- 299 Cuadra, Manuel, with Corona Martínez, Alfonso. "Clorindo Testa Architect", Edited by Kristin Feireiss, Nai Publishers, Rotterdam, 2000, pp.91-92
- 300 Testa inclui seu próprio desenho da casa de seus pais em Ceppaloni, desenho de 1928, na capa do número especial que a revista Summa lhe prepara, no livro realizado por Kristin Feireiss para Nai Publishers e em numerosas resenhas.
- 301 Montaner, Josep María, "Las formas del siglo XX", Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.56-60
- 302 realizado por Benadon, Berdichevsky, Cherny nos Bosques de Palermo, Buenos Aires, 1994. Diz Roberto Fernández: "O resultado é ... quase inteiramente dependente de um 'deixar ver' a paisagem arquitetônica preexistente", em: Fernández, Roberto, "La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina. 1955-1995", Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Desenho Industrial, Universidade Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 1996, p.186. Ver também: Summa+12, Buenos Aires, Abril-Maio 1995, pp.80-85.
- 303 Hampton-Rivoira Arquitetos, Edifício Hoduras 4943, Buenos Aires, 2000. Ver: Summa+66, Buenos Aires, Junho 2004, pp.126-131
- 304 Massad, Fredy; Guerrero Yeste, Alicia, "La metamorfosis", Summa+62, Buenos Aires, Dezembro 2001-Janeiro 2002, p. 74
- 305 Pinacoteca do Estado de São Paulo, Paulo Méndez da Rocha, 1998, ver: Montaner, Josep María. "Los museos de Paulo Mendes da Rocha y la presencia del tiempo", Summa+52, Buenos Aires, Dezembro 2001-Janeiro 2002, pp.62-69
- 306 junto aos paisagistas Zulauf, Seitpel e Schweingruber, ano 1998. Woehler, Tim, "Espacio, tiempo y herrumbre", Summa+56, Buenos Aires, Agosto-Outubro 2002, pp.36-41
- 307 Woehler, Tim, "Espacio, tiempo y herrumbre", Summa+56, Buenos Aires, Agosto-Outubro 2002, pp.36-41
- 308 Spier, Steven; Tschanz, Martin, "Swiss Made", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.127
- 309 Spier, Steven; Tschanz, Martin, op.cit., p.127
- 310 na Argentina, a história oficial que começa com a organização nacional, com historiadores como Bartolomé Mitre, logo é questionada pelos movimentos revisionistas do século XX, tais como os trabalhos realizados por José Maria Rosa. Para o caso da batalha onde foi derrotado "Publio Quintilo Varo em Germânia, para o final do século XVIII, enquanto Alemanha buscava sua identidade nacional, ... o príncipe Arminio era sacrificado no altar de uma ideologia nacionalista. A poesia, a pintura, e a arquitetura da época converteram logo Arminio em 'Hermann', enquanto a batalha mesma passou a ser 'a luta alemã pela liberdade do Bosque de Teutoburgo'. Nada disso sucedeu aí ... Na realidade Arminio foi simplesmente um terrorista que, havendo sido treinado anteriormente pelos romanos, converteu-se em uma ameaça..." (para Roma), diz Woehler, Tim: "Espacio, tiempo y herrumbre", Summa+56, Buenos Aires, Agosto-Outubro 2002, p.36
- 311 Quaderns, d'arquitectura i urbanisme, Colegi de Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2003
- 312 Virilio, Paul. "Estética de la desaparición", Anagrama, Barcelona, 1988, p.52
- 313 Ockman, Joan, "El Hombre del ¥E\$. De Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo", Arquitectura Viva 83, Março-Abril 2002, pp.68
- 314 "A pesar de seu polêmico desdém pela arquitetura ... Koolhaas pretende de repente construir em todas partes. Além dos projetos Prada e da nova filial do Guggenheim em Las Vegas, tem encomendados a cobiçada ampliação do Museu Whitney de

Nova Iorque, um novo centro de alunos no campus construído por Mies van der Rohe no IIT de Chicago, e a Biblioteca Pública de Seattle. Além do mais OMA acaba de ganhar dois importantes concursos, um teatro no centro de Dallas e a reforma completa do Museu de Arte do Distrito de Los Angeles. E isso apenas nos Estados Unidos." Ockman, Joan, "El Hombre del ¥E\$. De Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo", *Arquitectura Viva* 83, Março- Abril 2002, p.70

³¹⁵ Sudjic, Deyan, "Críticas y compromisos. Rem Koolhaas, la revolución ambigua", *Arquitectura Viva* 83, Março-Abril 2002, p.35

³¹⁶ "Harvard Guide to Shopping" (Taschen America, 2001) são 880 páginas escritas por diplomados da Harvard Design School em colaboração com Rem Koolhaas. "TA 'Harvard Design School Guide to Shopping', o segundo volume da série 'Project on the city', é uma olhada profunda, incisiva, à atividade cultural crucial da vida moderna que afetou praticamente todos os aspectos da cidade contemporânea. Mediante um conjunto de formas crescentemente mudáveis, as compras infiltraram - até substituíram - praticamente todos os aspectos da vida urbana. Os centros urbanos, subúrbios, ruas, aeroportos, estações de trem, museus, hospitais, escolas, a Internet, até o militar, são influídos pelos mecanismos e os espaços do comercial. O grau no qual a cultura de comprar monopoliza o público o converteu, de fato, no principal, e até no único, modo no qual experimentamos a cidade. O 'Harvard Design School Guide To Shopping' explora os espaços, a gente, as técnicas, ideologias e invenções com as quais a cultura de comprar reconfigurou a cidade tão dramaticamente. Os quatorze autores do livro examinam a natureza desta experiência em 45 ensaios, cobrindo tópicos tais como o ar condicionado, os centros de compras em decadência, plantas melhoradas mecanicamente, como o militar é tão compatível com as compras, como a 'alta' arquitetura despreza e ao mesmo tempo, abraça a cultura das compras, como os centros das cidades norte-americanas se tornaram indistinguíveis de seus subúrbios, como as mulheres se 'libertaram' como consumidoras, e como o comércio nos espia. O livro é uma fascinante investigação analítica das formas de evolução e das penetrantes influências do comércio em torno ao mundo." Do resumo apresentado pelos editores em: www.Barnes&Noble.com

³¹⁷ Ockman, Joan, "El Hombre del ¥E\$. De Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo", *Arquitectura Viva* 83, Março-Abril 2002, pp.64

³¹⁸ Sir John Soane (1753-1837) construiu sua casa-museu em Lincoln's Inn Fields em Londres entre 1812 e 1813, onde guardava grande quantidade de obras de arte da antiguidade e também contemporâneas; também é autor do Banco da Inglaterra (apartir de sua nomeação em 1788) e a Galeria Dulwich (1811-1814)

³¹⁹ Eduardo Costantini liga para um concurso internacional patrocinado pela UIA para construir a sede do MALBA, vinculado a Atelman-Fourcade e Tapia

³²⁰ Enquanto o Museu Malba, impulsionado por Costantini, é inaugurado com êxito em 2001, o Museu que Amalia Lacroze de Fortabat (uma das maiores fortunas argentinas) constrói em Puerto Madero com projeto de Rafael Viñoly, mas só terminar depois do afastamento do arquiteto, e sua inauguração suspensa indefinidamente, afetada pela crise econômica argentina de 2001-2002

³²¹ Jenks, Charles; Koolhaas, Rem, "Marcas, signos, símbolos. Una conversación entre Charles Jenks y Rem Koolhaas", *Arquitectura Viva* 83, Março-Abril 2002, p.57

³²² MOMA, New York, "The Museum as muse", 1999. Claes Oldenburg. Museum Mouse. 1965-77. Estrutura fechada de madeira, alumínio enrugado e expositores de plexiglass que contêm 385 objetos.

³²³ von Moss, Stanislaus. "Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998", The Monacelli Press, New York, 1999 p.320: "Venturi Shops, Exhibition of Japanese Objects, Philadelphia Museum of Art, 1995" mostra a coleção de pequenos objetos populares japoneses

³²⁴ "Arte no Cotidiano", evento realizado no Santander Cultural, Porto Alegre, de 30 de junho a 29 de setembro 2002, dividido em duas exposições paralelas: "Apropriações e Coleções", com a curadoria de Tadeu Chiarelli, que apresentava obras dos principais artistas brasileiros que desde a metade do século XX até os dias atuais se apropriam de objetos do cotidiano transformando-os em obras de arte; e "Objetos do Desejo" com a curadoria de Camila Duprat, onde objetos preciosos, cuja forma de aquisição é lenta e gradual, até objetos populares, de mais fácil aquisição estão presentes na exposição. Santander Cultural, Rua Sete de Setembro, 1028 - Praça da Alfândega, Porto Alegre, Brasil

³²⁵ Ariès, Philippe y Duby, Georges (editores), "Historia de la vida privada", Taurus, Buenos Aires, 1990 (10 tomos)

³²⁶ Lévi-Strauss, Claude, "Saudades do Brasil", Editora Schwarcz Ltda., São Paulo, 1994

Levi-Strauss, Claude, "Antropología Estructural" / Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984

³²⁷ "Então, pela primeira vez, no Beaubourg há um supermercado da cultura que opera no mesmo nível da mercadoria: a perfeita função circular pela qual qualquer coisa, não importa o que (mercadorias, cultura, biscoitos, ar comprimido) é demonstrado por meio de sua acelerada circulação", afirma Baudrillard no texto chave sobre : Baudrillard, Jean, "The Beaubourg-Effect", em: Leach, Neil (editor) "Rethinking architecture", Routledge, London, 1997. p.214

³²⁸ Ahrendt, Evi e outros, "Frank O. Gehry: Design and Architecture", Vitra Design Museum, 1996. O museu, desenho de Gehry, contém a coleção de cadeiras Vitra, empresa produtora de muitas das mesmas.

³²⁹ Alessi, Alberto. "La fábrica de sueños", Electa, Milano, 2000 o www.alessi.it. o "Museu" Alessi alberga entre outras peças, a coleção completa de sua própria produção.

³³⁰ Jenks, Charles "Marcas, signos, símbolos. Una conversación entre Charles Jenks y Rem Koolhaas", *Arquitectura Viva* 83,

Madrid, Março-Abril 2002, pp. 54-59

³³¹ Boyer, M. Christine, "*Cities for Sale: Mechandising History at South Street Seaport*", em Sorkin, Michael, Editor "*Variations on a theme park*", Hill and Wang, New York, 1994 (1992) pp. 181-204, esta citada na p.189

³³² Fernández-Galiano, Luis. "*El espectáculo debe continuar*", *Arquitectura Viva* 81, Nov-Dez 2001, p.120

³³³ Sorkin, Michael, "*Brand Aid*", *Harvard Design Magazine*, Fall 2002 / Winter 2003, p.5 e 6

³³⁴ Staniszewski, Mary Anne, "*New York Art Museums as Mirrors, Investment, Globalization and Architecture*", *Harvard Design Magazine* 17, Fall 2002 / Winter 2003, p.18

³³⁵ American Museum of Natural History Rose Center for Earth and Space, Polshek Partnership Architects, New York, New York, 335,000 square feet, 2000

³³⁶ (não é necessário esclarecer que Hanks é uma estrela de Holywood) folheto do American Museum of Natural History, Rose Center for Earth and Space, 2000, www.amnh.org

³³⁷ espontânea forma de protesto que em Buenos Aires culmina com a renúncia do presidente De la Rúa, Dezembro 2001

³³⁸ Christo & Jeanne-Claude, *Reichstag*, Berlin 1971-1995, Taschen, 1995

³³⁹ Koolhaas, Rem, "*Wasteland*", *Wired*, June 2003, p.137: "*Voando sobre Lagos, Nigéria, descobrimos uma enorme lixeira ... do helicóptero a podíamos cheirar. O monturo deveria ser espantoso, mas em sua superfície vivia uma comunidade ... (...) Os pobres já não têm nenhum direito à geometria, à ordem ... Contudo, em um mundo superorganizado - um universo de lamentáveis sistemas decrépitos - o que não tem forma e o inútil têm um novo valor; um novo atrativo. O monturo está livre de restrições, da seleção, da tirania do estilo.*" É sua observação ambígua. Pode ser visto também: Koolhaas, Rem, "*Lagos*", *Quaderns* 235, Colégio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona, Outubro 2002, pp.25-39

³⁴⁰ Sudjic, Deyan, "*Críticas y compromisos. Rem Koolhaas, la revolución ambigua*", *Arquitectura Viva* 83, Março-Abril 2002

³⁴¹ Ingersoll, Richard, "*Pra(v)da y el 'mall' de Harvard*", *Arquitectura Viva* 83, Março-Abril 2002, pp.36-39

³⁴² Ockman, Joan, "*El Hombre del ¥E\$. De Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo*", *Arquitectura Viva* 83, Março-Abril 2002, p.70

³⁴³ Chaslin, François, "*Frentes de ruptura. Entrevista de François Chaslin a Rem Koolhaas*", *Arquitectura Viva* 83, Madrid, Março-Abril 2002, p.31

5 - Uma missão disciplinar

- 5.2 UTILIDADE SOCIAL DA ARQUITETURA
- 5.3 ASPECTOS DIDÁTICOS
- 5.4 A NOVA CONDIÇÃO DO MUNDO
 - 5.4.1 A condição natural
 - 5.4.2 A condição residual
 - 5.4.3 A condição cultural
 - 5.4.4 A condição artificial
 - 5.4.5 A condição virtual
- 5.5 DO TERRITÓRIO À "NAVE"
- 5.6 ASPECTOS TÉCNICOS E CULTURAIS
- 5.7 DUAS ESTRATÉGIAS: A "COVA" E A "NAVE"

A crise de autenticidade é a natural consequência de um sistema de produção baseado no princípio do êxito (4.2). Desde que os objetos de uso e os objetos culturais, crescentemente fusionados na nova categoria do produto, são a consequência de um reflexo especular (no duplo sentido que esta palavra tem, como reprodução e como cálculo) sobre a opinião da sociedade de massa, sua autenticidade fica neutralizada por esta premeditação, pela antecipada ansiedade em agradar e conformar. (4.6-8) Os problemas de identidade e caráter são críticos. Compreende-se então, que a "sociedade de reprodução", procure fontes de sentido além das fronteiras da previsibilidade e o controle social. (4.9) A arte e a arquitetura, imersos nesse processo de produção, também dependem da autenticidade que surge do incontrolável e o irreversível. Novamente, como havia observado corretamente Viollet-le-Duc, é a limitação o que abre uma possibilidade de autenticidade (2.3). Não é tanto a utilidade o que define essa possibilidade, mas sim a limitação de meios, a dificuldade de uma situação, que por essa mesma restrição, é vista como singular, autêntica, independente da vontade dos atores. Se a simulação do natural, da pobreza, do passado, do casual ou da violência aparecem em múltiplas figuras estéticas (4.11-16), estas podem ser explicadas não só como resultado de buscas independentes e autônomas, mas também como a manifestação de uma mesma carência: como a busca de um sentido que só parece verossímil onde o controle da sociedade encontra um limite. Essa região do incontrolável, o não desejado ou o irreversível, é a fronteira de uma autenticidade que, no entanto, retrocede continuamente a medida que progredem as possibilidades técnicas de manipulação e reprodutibilidade. (4.7)

Por estas razões, ou pela natural depreciação com que a reprodução e a circulação afetam estes significados, o processo continua sendo cíclico. A acelerada obsolescência simbólica que sofrem os produtos da sociedade contemporânea estimula o ciclo de produção e consumo até assimilá-lo ao "sistema moda" que descreve Lipovetsky. (2.13) Essa aceleração da atividade produtiva enche de otimismo as avaliações econômicas, mas produz ao mesmo tempo um descarte sistemático cuja conseqüência é um resíduo gigantesco, não só na matéria física dos objetos descartados, como também na energia e nas emanações necessárias para produzir os que os substituem. (2.14)

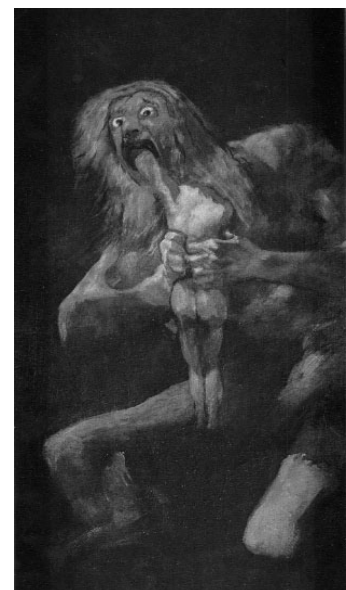
Uma vez que a economia se constituiu como árbitro das decisões, o princípio de sucesso se impôs ao de utilidade. O princípio de sucesso segue as preferências de massa, buscando satisfazer seu desejo de felicidade (4.2). A era da abundância tornou-se escrava do consumo quando deu prioridade aos processos de produção e sua produtividade sobre as coisas produzidas e sua utilidade. E para alimentar esses processos negou-se a ver seus inevitáveis resíduos. Estabelecida assim as coisas, é colocado em evidência a relação entre o contínuo esgotamento simbólico dos produtos humanos, o que chamamos *crise de autenticidade*, e a super exigência sobre os recursos naturais e, a ainda mais incerta, super exigência que afeta a atmosfera do planeta.

O fato de termos liberado - para aquela parte da humanidade que assim pode experimentá-lo - da obrigação de trabalho graças à automação da máquina, entregou-nos, no entanto, à condenação do consumo, do sustentado esforço que este exige. *"As duas etapas pelas quais passará sempre o repetido ciclo da vida biológica, a labor e o consumo, podem modificar suas proporções até o ponto no qual quase toda a força de labor humana se gastar no consumo, com o concomitante e grave problema social do lazer, ... O consumo sem dor e sem esforço, não mudaria, mas sim incrementaria o caráter devorador da vida biológica, até que uma humanidade "libertada" das algemas da dor e do esforço ficasse livre para "consumir" o mundo inteiro, e reproduzir diariamente todas as coisas que desejasse consumir. ... sempre que o mundo e seu caráter de coisa pudessem suportar o esbanjador dinamismo de um processo inteiramente motorizado"* ¹, advertia Arendt. Agora começaram a tornar-se visíveis as evidências de que, talvez, o mundo não suporte essa contínua atividade sem transformar-se de um modo que seria fatal para as conveniências humanas.

O problema da *crise de autenticidade* é a super atividade que gera, porque a desvalorização constante do sentido exige uma super oferta, a substituição adiantada e a multiplicação forçada de sua variedade que sucede a obsolescência simbólica de todas as coisas. Esta super produção aumenta a atividade econômica, mas em uma super atividade inútil, que auto consome seus produtos. Como um deus que devora seus filhos, a "sociedade de reprodução" devora seus produtos esterilizando um esforço que se transforma em resíduo.

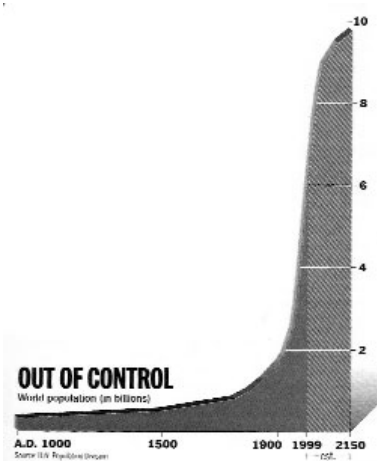
A sobrevivência de uma civilização depende de sua capacidade de projetar-se sobre o futuro, de superar o imediato para prever o mediato,

5.1.1 Francisco de Goya, "Saturno devorando seu filho", 1819, Museu do Prado



assegurando os meios para a subsistência das gerações seguintes. Se o paradigma de vida contemporâneo supõe uma relação com o mundo que exige das máquinas uma super produção forçada, e simetricamente, dos homens um super consumo, portanto, o pretendido propósito de que o mundo "subdesenvolvido" se transforme na imagem e semelhança do mundo "desenvolvido", equivaleria a multiplicar o consumo de energia a um ponto insustentável para o planeta.² Esse paradigma de desenvolvimento, centrado na produtividade, estava edificado sobre a fantasia de um horizonte de expansão ilimitado.

"A idéia de progresso está baseada na crença de que é possível ser arrogante com impunidade" era a elegante advertência que fazia Aldous Huxley ao promediar o século.³ Enquanto uma parte da humanidade vive em uma sociedade global de abundância, outra parte carece do que hoje consideramos imprescindível. Antes que essas diferenças pudessem ser reduzidas, uma mudança de contexto começou a enfraquecer o paradigma de progresso baseado no sustentado incremento da produtividade e do consumo. A inconsciente premissa de que o progresso seria indefinido, pôde dominar a era moderna, quando esta tinha se preocupado pouco pela finitude do mundo ou de seus recursos. Apesar das advertências malthusianas, sempre reagiu com a convicção de que o Progresso era possível, e inclusive indefectível.⁴ Um progresso material com o qual não se concebia limite. Às possibilidades que abriu o descobrimento europeu da América, seguiu o contínuo processo expansivo do colonialismo, que continuou sendo dominante, devemos lembrar, até meados do século XX, quando se independentizou a Índia. O progresso da técnica foi tão vertiginoso que a promessa de um futuro venturoso não pôde ser dissipada nem sequer pelos horrores da Segunda Guerra, que esse mesmo progresso tornou possíveis.



5.1.5 "Fora de controle" crescimento da população mundial, que passou de menos de 2000 milhões no início do século XX a mais de 6000 antes que este finalizasse

Nos estudos *proxemísticos* que reúne Edward Hall, o suicídio ou o estresse como meio para restabelecer o equilíbrio entre espaço e a população estão relacionados à condição insular no caso dos veados que habitam a ilha de James.⁵ Porque essa condição neutraliza a solução natural do problema: a emigração. Isto sublinha o iniludível da situação atual, porque uma vez que o homem ocupou toda a superfície do planeta, a possibilidade de expansão em direção a uma nova fronteira desapareceu. O mundo converteu-se em uma ilha, ainda que provavelmente, o que foi produzido tenha sido apenas a impossibilidade de continuar ignorando essa incômoda condição insular.

Somente entre 1950 e 2002 o mundo mais que duplicou a população humana,⁶ mas esse número cresceu muito mais vezes se considerarmos a maneira com que cada indivíduo do "mundo desenvolvido" aumentou seu consumo de energia e sua produção de resíduos. Folch assinala que o norte-americano médio consome de 20.000 a 25.000 watts, o que equivale ao consumo de subsistência em torno de 200 seres humanos.⁷ O que vem pôr em destaque a limitação à produção e o consumo que já não é encontrado nos recursos disponíveis ou na extensão do planeta, e sim em sua capacidade para dissipar a enorme quantidade de energia que demanda a atividade humana e

assimilar seus resíduos. Esta limitação substituiu o antigo temor ao esgotamento dos recursos naturais (os alimentos quando Malthus ou o petróleo na crise de 1973). Se a promessa de abundância de energia atômica se neutralizou com a dificuldade em tratar seus resíduos, outra dificuldade maior limita seus benefícios: "*De qualquer modo, dada uma fonte de energia infinita, o aumento da população ainda produz um problema ineludível. O problema da aquisição de energia é substituído pelo problema de sua dissipação, como tão agudamente mostrou J.H. Fremlin.*", diz Hardin, que demonstra que a equação de Bentham: "*o maior bem para o maior número*" não pode ter uma solução técnica, desde que não se possa estabelecer uma ótima quantidade para as duas partes da equação.⁸ Já não é a disponibilidade de recursos o que limita a expansão da atividade humana, mas sim a possibilidade de dissipar sua energia e absorver suas emanações.

De onde o estilo de vida dos indivíduos passa a ser tão mais crítico quanto seu número, desde que este determine a classe de consumo energético e de emissões com maior proporção. Neste sentido, o problema da população é muito mais cultural do que técnico. E é precisamente neste aspecto cultural, onde a arquitetura tem maior experiência disciplinar. Pois é na combinação entre questões culturais e técnicas e na decisão de como e onde aplicá-las que a arquitetura encontra sua especificidade.

Aspectos em que a arquitetura havia sido dominante durante boa parte do século XX, exercendo uma influência sobre a renovação do modo de vida, ideais de lazer e felicidade, que tinham expressão em tipos arquitetônicos que desenvolveu e impôs como símbolo e como meio de modernização. E também foi capaz de influenciar de forma decisiva, de um modo mais completo do que nunca antes, sobre a cidade e o território com a afirmação disciplinar do urbanismo e a planificação territorial. Assim, abre-se a possibilidade de uma nova liderança. Este estaria comandado, não mais pelo entusiasmo na produtividade das máquinas, mas sim por estabelecer um equilíbrio na interação com um mundo que é menos natural e mais inestável.

5.2 Utilidade social da arquitetura

Se a proposição de Eisenman de uma arquitetura autônoma, independente de fundamentos externos (2.5) fosse possível, não mais como uma expressão individual, como "autoexpressão"⁹, mas como uma arte com valores e noções compartilhadas, mesmo que não fosse mais pela comunidade arquitetônica, ainda assim, a arquitetura seria tratada como pura arte. Se aceitássemos essa missão, renunciando à utilidade tradicional da arquitetura abraçando a inutilidade da arte, seria parecido com um acompanhamento de vida, a uma sorte de amenidade estética, cuja função não seria outra que emocionar e produzir prazer, mas sem influenciar decisivamente no curso dos acontecimentos. Devendo suportar nesse caso, essa perda de densidade semântica que a arte sofre ao submeter-se à utilidade, e simetricamente, a arquitetura ao ignorá-la, segundo afirma Purini¹⁰ (1.9).

Tal destino foi, em grande parte, aceito na década de 90, na opinião de Ciro Najle: *"Com o objeto de criar seu próprio espaço de produção, as práticas arquitetônicas do final do século XX viram-se impulsionadas a constituir modalidades operativas autônomas com respeito a qualquer determinação ou validação externa. Fundadas em parâmetros definidos como exclusivamente disciplinares, intentaram a sistematização, às vezes deliberadamente obscura, de algum tipo de indeterminismo operativo que hipoteticamente transcendia o ideológico. Paradoxalmente, esta busca emancipadora mediante a retirada disciplinar acabou aprisionando-as, e o desejo de autocontenção e autodeterminação originou duas tendências opostas e extremas que se compensavam mutuamente. Por um lado, as normas que essas práticas inventavam para si mesmas tirou do contexto o conhecimento disciplinar dos processos produtivos e, pelo outro, automistificaram-se."*¹¹ Essa situação coloca as buscas mais experimentais longe das necessidades práticas, produzindo uma arquitetura que é *"...às vezes genial, porém sempre desarmada, autônoma, não solidária, incapaz de oferecer soluções viáveis à arquitetura de menor importância."*, como referia Bohigas.¹² Uma arte de elites e peritos, talvez refinada, mas indiferente às urgências da sociedade. Uma arquitetura críptica, como se fosse uma religião hermética, onde o significado de seus ritos é compreensível para seus sacerdotes mas não para seus fiéis. Uma arquitetura que se desentenderia dos problemas e necessidades mundanas, como se estes já tivessem sido superados e não precisassem de atenção.¹³ Uma arquitetura experimental, mas sem responsabilidades, que agora não veria a si mesma como uma *arquitetura de proposição*, cujos descobrimentos e avanços devessem estar destinados a influenciar uma *arquitetura de produção*, encarregada de atender a mais ampla esfera das necessidades e problemas que estabelece a relação com o entorno construído em cada uma de suas manifestações particulares.(1.2)

Se não podemos negar completamente o caminho da arquitetura como arte, também não se pode negar uma missão social; onde esta possa ver a si mesma como participante indispensável das decisões sociais relativas ao uso e a disposição do território, do espaço construído e da proposição de novas formas culturais.

Há suficiente espaço na tradição da prática disciplinar para conter ambas aproximações, e até mais. Mas também não tantas que para o restante da sociedade seja impossível compreender sua relação prática com a disciplina e lhe seja impossível reconhecer e assimilar suas aspirações, urgências e necessidades. Sem que necessariamente devemos pensar como excludente, uma missão para a arquitetura que foi fundada na utilidade, a situaria nesse mais ambíguo e rico equilíbrio em que sua tradição a manteve relacionada ao mesmo tempo com a arte, com a técnica e com as formas e costumes sociais.

Pelo menos duas razões encorajam a imaginar um novo compromisso entre necessidade e expressão, entre utilidade e arte. A primeira é que o principal desafio que enfrenta a humanidade, a finitude do mundo perante demandas crescentes, é tão técnico como ético e cultural. A segunda, é que a

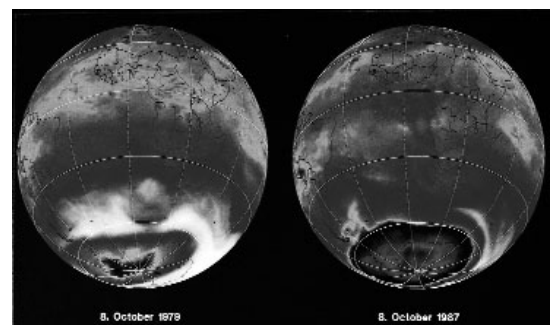
arquitetura pode ser útil para resolver esse desafio, talvez até necessária. Esta última razão pode ser formulada em sentido inverso e se a arquitetura puder tornar-se mais útil socialmente, então será mais provável que recupere um poder disciplinar, uma autonomia e uma autoridade. Uma influência sobre as decisões relativas ao uso do espaço, a organização da cidade e seus edifícios, e a concomitante necessidade de redefinir os conceitos com que a sociedade se relaciona com o mundo.

Depois da liderança disciplinar que em meados do século XX tornou a arquitetura tão influente, começou um processo de retirada disciplinar (1.7). Sendo arrastada pela crise de seus próprios fundamentos (2.5) a uma dependência cada vez maior de outras disciplinas, tem agora menos convicção sobre a possibilidade de recuperar aquela influência disciplinar. Depois que o fundamento de utilidade cedeu ante o fundamento do êxito, a arquitetura se viu arrastada a uma forma de produção, onde as decisões-chaves são tomadas em âmbitos relativamente independentes e alheios. A emergência de uma "*arquitetura de superfícies*" (3.2) ou a gestão do território mediante enclaves autônomos (3.3) são funcionais a processos de decisão que se baseiam na reprodução do sucesso mediante tematizações estritamente codificadas (3.4). Especificações simbólicas na forma de "comunicação de marca" e especificações técnicas na forma de "sistemas construtivos" obedecem à medição estatística do êxito de mercado (4.8). Mas se o fundamento do êxito, materializado diariamente na satisfação do consumidor, garante a intensificação da atividade econômica, não oferece uma direção nem um sentido a esse movimento. Em outras palavras, a adoção do princípio de felicidade como bússola das ações humanas, em seu efeito especular, reproduz e intensifica as manifestações bem sucedidas, estabelecendo a produtividade como primeira medida de todas as coisas, mas não oferece uma direção para o futuro.

Entre os arquitetos há um marcado ceticismo sobre a possibilidade de que um novo compromisso entre utilidade e expressão sejam possíveis.¹⁴ E ainda mais, que se possa renovar a arquitetura e devolver-lhe um protagonismo social e uma influência decisiva em relação às decisões sobre o território, a cidade e os edifícios e objetos que lhe dão forma concreta. Retornar a um compromisso entre utilidade e expressão como fundamento da arquitetura seria possível desde que a sociedade fosse capaz de estabelecer um norte, uma direção. Se um novo paradigma de *sustentabilidade* viesse substituir ao de *produtividade*, então haveria uma oportunidade para isso.

Uma variedade de manifestações sociais e políticas parecem anunciar tal mudança de paradigma¹⁵. Ainda durante a Guerra Fria, a comprovação do letal efeito dos clorofluocarbonados sobre a capa atmosférica de ozônio, produziu um rápido acordo global sobre sua proscricção. Algo que em parte tornou possível a própria visão dos satélites artificiais, capazes de observar a Terra como uma unidade, de uma fragilidade antes impensada. O extraordinário buraco de ozônio pôde ser registrado em

5.2.5 Crescimento do buraco de ozônio sobre o polo sur entre 1979 e 1987





5.2.6 "Todos los primeros viernes de mes, más de 1000 ciclistas 'toman' las calles de Londres en la hora punta, produciendo un colapso total del tránsito. Con esta drástica medida confían fomentar en la gente el uso del transporte público o los desplazamientos en bicicleta", Richard Rogers

fotografias que punham o olho do observador necessariamente fora do planeta. Sua circulação nos meios massivos obrigou, até a mais despreocupada sensibilidade média, a adotar essa posição que, desde Galileo, foi nos deixando conscientes da finitude do planeta e a infinitude do espaço vazio que o rodeia, interpondo uma impiedosa distância, inclusive sobre os destinos mais próximos. O Cume do Rio (1992), o Protocolo de Kyoto (1996)¹⁶ e uma abundância de outras manifestações, são sinais da crescente importância da idéia de *sustentabilidade*, que vem desafiar o até agora dominante princípio da maximização da *productividade*. Os movimentos ecologistas proliferaram, e embora reclamem do auxílio de diferentes disciplinas, a arquitetura está em posição de oferecer algo mais que uma boa aparência para as máquinas, edifícios e tecnologias novos. "A redação final dos acordos de Kioto tem uma grande repercussão no planejamento territorial, no urbanismo e na arquitetura." diz Dominique Gauzin-Müller.¹⁷ De fato, nos anos 90 o urbanismo e as políticas oficiais de residência adotaram novas exigências sensíveis aos problemas ambientais¹⁸, se evidencia que a configuração das cidades, do transporte urbano e da eficiência térmica dos edifícios, tanto quanto a própria construção, são fatores críticos das emissões nocivas.¹⁹ Na arquitetura se desenvolvem numerosas tendências preocupadas com a eficiência térmica dos edifícios, com a origem de seus materiais ou com a poluição que os processos de construção possam produzir, assim como novos conceitos e movimentos que promovem princípios de sustentabilidade. Se a racionalidade das propostas mais específicas for difícil de estabelecer, é claro que muito mais difícil ainda será encontrar uma expressão estética para o paradigma de sustentabilidade. E mais ainda, que tais figuras, formas, dispositivos e edifícios possam prender o interesse do público com suficiente força para promover usos e costumes mais sustentáveis. Atualmente tais tentativas variam entre extremos tecnológicos e voluntariosos mimetismos²⁰, entre explicações simplistas e auto compassivas e um naturalismo formal e superficial; ao mesmo tempo que engenhosas propostas técnicas ou oportunos aproveitamentos das condições locais, entusiasmam e encorajam, mas sem ter ainda a capacidade de inspirar um ideal compartilhado e determinar à sociedade uma direção de marcha legível. A atribuição do prêmio Pritzker a Glenn Murcutt, é um indício da forma em que o interesse sobre o tema se expandiu nos círculos da crítica estabelecida.²¹

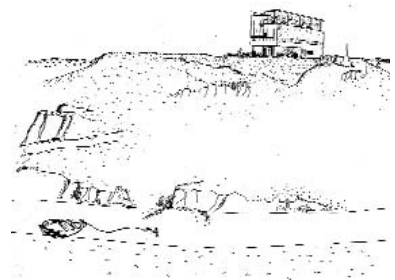
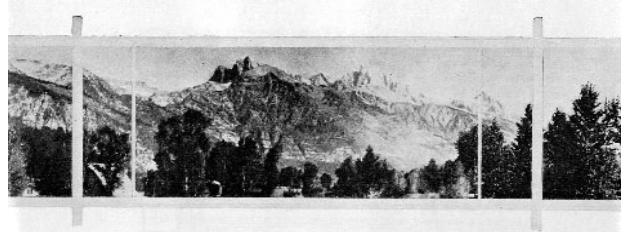
5.3 Aspectos didáticos

Se a missão da arquitetura moderna no século XX pôde ser fundamentada na representação de sua época, em "*fazer palpável a era da máquina*"²², podemos dizer que essa missão foi cumprida com grande sucesso. A era da máquina, com seu otimismo no progresso, na técnica e na produtividade, firmou-se nas figuras estéticas que propôs a primeira arquitetura moderna, e em boa medida podemos dizer que com o tempo estas foram aceitas pela sociedade, assimiladas como próprias, e espalhadas a toda uma

nova espécie de formas urbanas, tipos edílicos e situações de vida. Foi feito mediante figuras estéticas que dramatizavam ou punham em relevo o poder da técnica e da maneira em que esta era capaz de se impor às leis e condições naturais: à gravidade, à variedade dos lugares, à heterogeneidade dos materiais naturais e à imprevisibilidade do clima. E se este foi o caráter dominante do primeiro período, de sua etapa heróica, foi também o mais influente sobre a arquitetura de produção nas décadas seguintes.²³ Produziram menos efeito sobre essa esfera mais ampla do exercício profissional, as sucessivas revisões que reclamaram uma atenção maior à questões particulares de lugar, tecnologia e tradição cultural. Assim, as figuras modernas hegemônicas se afirmaram mais na oposição ao natural que em uma complementação com suas formas e materiais ou uma aliança com as tradições locais.²⁴ Ainda hoje essas figuras estéticas são dominantes e se expressam na persistente reiteração das figuras modernas: no cantiléver que desafia a gravidade, em como a homogeneidade das superfícies lisas e a "pureza" abstrata das formas desafia a heterogeneidade do natural e a variedade de localizações e climas; na transparência dos cristais que dissolve a intrínseca oposição entre abrigo e luminosidade. O clima artificial contrapõe a idéia de "confort" à de uma natureza "selvagem", redefinida como paisagem, objeto de pura contemplação, cuja beleza surge de sua contraposição com as formas ideais das obras humanas. Assim, a casa é uma caixa climatizada no meio de uma paisagem sem vizinhos, expressando um paradigma que se sustenta na contraposição entre o natural e o artificial. Este encontra expressão na geometria platônica da casa imersa em uma natureza dramatizada pelo acidente geográfico, seja a cascata, o quebre das rochas no mar, o cume da montanha, o penhasco ou o arroio sob a casa.

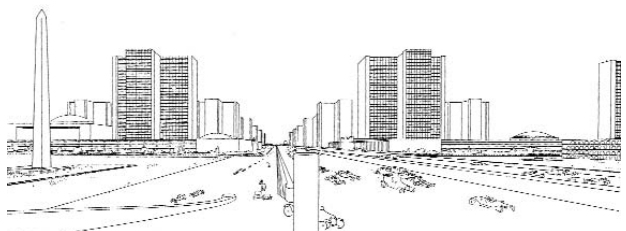
O poder da máquina se manifesta também em sua produtividade, que é representada no serial repetitivo de objetos iguais, perfeitamente alinhados ou na abundância de objetos que se apresentam como descartáveis. E também na mobilidade e velocidade do automóvel meio para chegar às "casas na natureza", que os ricos encomendam aos arquitetos notáveis em grandes terrenos distantes, ou a sua versão de classe média, as casas repetitivas rodeadas por modestos *lawns* e gigantescas garagens, que a "arquitetura de produção" ergue em extensos subúrbios. E também a do avião, vencendo a distância e o tempo. Trata-se de uma sensação de poder e liberdade expressa na velocidade: "la vitesse!", que apareceu retratada nos automóveis barulhentos das cidades do futuro corbusiernas, e que persiste nas figuras estéticas do século: no cinema torna-se visível no *road movie*, e na publicidade dos anos 90 no lugar que ocupam as camionetes todoterreno, conquistando o topo de uma natureza à qual se "escapa". A contraposição entre natural e artificial tornou-se dominante. O triunfante industrialismo se justificava em sua capacidade de vencer a escassez crônica que padeceu a humanidade, e a elevação da técnica ao grau de uma

5.3.1 Mies van der Rohe, Casa Resor, Wyoming, 1938. Johnson



5.3.2 Villa em Cartago, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1928

5.3.4 Frank Lloyd Wright constrói uma casa em um terreno natural para o milionário Edgard Kaufmann, não perto, mas sobre a cascata. Pensilvânia, EUA, 1937



5.3.5 Ville Contemporaine, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1922

5.3.10, 5.3.11 e 5.3.12 Julius Schulman, fotografias das casas do programa Case Study House



verdade universal desprezou os conhecimentos tradicionais, próprios e de outras culturas.

A magnitude do êxito disciplinar da arquitetura durante o século XX é inquestionável se aceitarmos medi-lo pelo grau dessa influência. Basta dar uma olhada em Los Angeles, Manhattan ou nos centros financeiros de nossas cidades, com seus arranha-céus de vidro, seu movimento frenético de automóveis sobre as autopistas, dirigindo-se todas as tardes aos extensos subúrbios de casas isoladas, figuradamente "na natureza" para apreciar como estes dois tipos urbanos, a casa suburbana unifamiliar e o arranha-céu moderno, se converteram nos protótipos de uma nova organização urbana²⁵ que se torna dominante sobretudo nos EUA, mas que também se converte em modelo de referência e paradigma de vida que impulsiona outros desenvolvimentos, como são precisamente as expansões de Buenos Aires e outras grandes cidades argentinas na década dos anos 90.

Neste sentido, o fator simbólico que a arquitetura contribuiu para as novas tecnologias e materiais permitiu difundir o ideal de modernização em uma sociedade de massa. Não só cumprindo uma missão didática, como também ensaiando e propondo novas situações em que estes seriam utilizados. Aspecto crucial, desde que as sociedades democráticas dependam da opinião e do gosto da maioria para levar adiante seus processos de mudança. As figuras estéticas da modernidade foram difundidas pelo cinema e pela televisão, chegando aos mais distantes lares para imprimir *glamour* aos materiais e formas novas, que careciam dos atributos tradicionais de categoria e nobreza. Laminados plásticos, madeiras aglutinadas multilaminadas, aços soldados, plásticos e painéis industriais encontraram seu lugar em um mundo estético novo. *"Hollywood mediante a Pax Americana dos anos 50 nos acostumou a uma certa idéia de família ... a casa de um só andar se delineava isolada e suburbana contra a grama sem demarcações. Todas as mães viviam como Doris Day, todos os pais se pareciam a Rock Hudson ... Papai ganhava o dinheiro na cidade, Mamã reinava no lar mecanizado ... Nos domingos de verão o churrasco no pátio se seguia ao mergulho na piscina. A mudança dos mecanismos da domesticidade era a contrapartida de uma sociedade de massas de base industrial plenamente desenvolvida. Apesar da desapareição dos criados, a classe média nunca havia vivido tão bem. De Djakarta a Santa Cruz de la Sierra era envidada o American Way of Life..."* é a sugestiva descrição de hábitos, artefatos e disposições inseparavelmente fusionados no inconsciente da nova sociedade.²⁶

Se no século XX a missão da arquitetura consistiu em *"representar a era da máquina"*, também consistiu em influenciar novas formas sociais provendo os cenários e as imagens da caderneta da modernização. Uma modernização que foi técnica mas também cultural. De modo que não só contribuiu para "dar expressão" à época, como também contribuiu para criar as novas formas de vida em que as pessoas encontraram prazer ou utilidade às possibilidades que a técnica abria.

Se em compensação, o sucesso da arquitetura no século XX pudesse ser medido pela racionalidade que essa visão maquinista ajudou a dar na relação com o mundo, então deveria colocar-se em dúvida. A pretendida racionalidade dos edifícios de cristal e a idílica visão da casa suburbana não foram um legado racional em termos do custo energético que seu funcionamento demanda.

Não podemos dizer que a sociedade centrada no incremento do consumo, no descarte e na obcecada negação do resíduo se deve à arquitetura, porém sem dúvida ela contribuiu especialmente para criar as figuras estéticas que lhe deram uma expressão simbólica, capaz de chegar a todos os estratos da cultura de massa e constitui-las em efetivas imagens que as mobilizaram em uma direção. Contribuiu especialmente para criar os símbolos estéticos da sociedade de abundância, alentando a classe de otimismo e impunidade a qual se referia Huxley. A promessa da modernização estava nos ilimitados benefícios que supunha a substituição da tradição cultural pela técnica cartesiana. Sob essa premissa, os benefícios da modernização se tornaram rapidamente aparentes, porém seus inconvenientes ficaram expostos mais lentamente.

Ao culminar o século XX, não só se tornou necessário reconhecer os problemas da industrialização, como também se tornou necessário revisar os conceitos e idéias sobre as quais esta se consolidava. E, se esta é uma tarefa difícil no estreito círculo das discussões acadêmicas e científicas, que na arquitetura havia começado com as posições críticas do Team 10, é ainda muito mais na revisão das figuras estéticas, nas formas de vida e nos tipos espaciais que a modernidade impôs a uma sociedade de massa que age, não necessariamente seguindo raciocínios, mas sim seguindo os impulsos de desejos e ideais de felicidade que estão indissolivelmente unidos a essas formas e figuras da modernidade.

5.4 A nova condição do mundo

Se aceitarmos essas premissas, uma revolução cultural deveria acompanhar o desenvolvimento técnico, e esta deveria ser capaz de renovar os conceitos mais básicos, aqueles com que se percebe o mundo e as coisas produzidas pelo homem. Nos termos mais amplos possíveis, não só a respeito dos produtos da vontade e do plano do homem, mas também a respeito daquilo que não obedece a sua determinação, senão à complexa interação com os demais seres vivos e com o meio, cuja extensão, importância e conseqüências são, agora sabemos, muito mais amplos e condicionantes do que até agora havíamos sido capazes de registrar.²⁷

É preciso realizar uma completa revisão da figura dominante que se baseia na oposição entre "natural" e "artificial". Sobre ela se encontram edificadas uma vasta gama de crenças, práticas, gostos, formas e costumes aprendidos desde a infância e inclusive inculcadas pelas escolas profissionais, que solicitam ser revisadas meticulosamente. Para Iñaki Abalos, somos os

arquitetos que mais dificuldades temos em produzir essa mudança: *"Somos precisamente os arquitetos os que mais dificuldades encontramos, ainda hoje, para identificar esses tópicos pois, sem dúvida, formam a coluna vertebral de nosso treinamento, de nossa formação acadêmica. É preciso lembrar que talvez um dos maiores logros de Comte e seus seguidores haja sido o positivismo acadêmico francês, as Escolas Politécnicas, em cujos programas de estudo ainda subsiste, deformado talvez, mas em grande medida intato, o ideal positivista. Portanto devemos pensar que fomos treinados cegamente em seus métodos, que vemos através de seus olhos, que ainda é preciso em muitos lugares, desenvolver uma enorme ginástica dessa olhada para apreender a olhar com outros olhos, para apreender a esquecer."*²⁸

Sem a reformulação dessas noções profundas, presentes em múltiplas figuras e formas que se manifestam no léxico com os quais os professores se dirigem a seus alunos, tanto quanto na vida e no comportamento diário do homem médio, será difícil orientar os acontecimentos em uma nova direção. É necessário penetrar nesse substrato onde jazem as crenças inconscientes, as íntimas aspirações, o que se vê como prazenteiro, o que inspira ou assusta.

A condição do mundo já não se corresponde com a confortável e idílica imagem de uma vasta extensão natural com uns pontos claramente identificáveis onde se concentra o feito pelo homem, tocado por uma inequívoca condição artificial. Está dominado por condições mais ambíguas, que são o resultado de sua ação voluntária e consciente tanto quanto de efeitos involuntários, muitas vezes imperceptíveis. Agora vivemos em um mundo feito principalmente pelo próprio homem, e a oposição entre o não fabricado, entendido como o *natural*, e as coisas de sua produção, entendidas como o *artificial*, toma na atual perspectiva um caráter quase ingênuo. O mundo não é (nunca o foi, mesmo que recentemente o aceitamos) um cenário passivo e inalterável, indiferente à presença do homem, e sim o reflexo de sua atividade acumulada durante séculos.²⁹ A história humana o influenciou voluntária e involuntariamente através de múltiplas obras e o agora dominante conhecimento da ciência, que se expandiu tanto até dominar os processos biológicos ou os segredos da matéria, desvanecendo a linha que separava suas ações de seu campo de aplicação. *"...os cientistas ... ampliaram a esfera dos assuntos humanos até o extremo de apagar a consagrada e protetora linha divisória entre a natureza e o mundo humano."* assinalava Arendt há quase cinquenta anos.³⁰

5.4.2 A condição natural

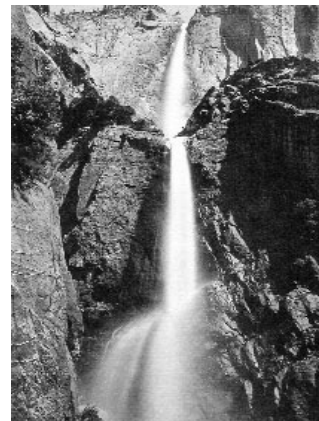
O natural aparecia tradicionalmente em nosso pensamento como um âmbito extenso e estável, por fora de nós mesmos, que nos envolve, nos contém e nos regula, em cujas "leis" (naturais) tudo se submete. Em contraposição, o artificial descreve um universo próximo e controlado, que está inteiramente determinado pela vontade. Convivemos com esse conceito do natural nascido em um passado remoto, quando o território aparecia como

uma continuidade infinita e incomensurável, como uma vastidão no sentido de que nossas ações eram insignificantes, incapazes de virar seu destino mais que circunstancialmente.³¹

A conquista do globo, sua medição e demarcação avança com a visão cartesiana do absolutismo³², uma vontade de impor sobre a natureza e o território os princípios de ordem e razão. Estes se expressam em linha reta, no intervalo regular, na uniformidade do delimitado, na estandarização do tempo e no espaço em parâmetros quantificáveis. Algo que se superpõe a uma crescente idealização da natureza, que já não é vista como algo bárbaro, sujo, selvagem - como havia sido na Idade Média - mas como uma fonte de virtude, serenidade e beleza.³³ A demarcação de todo o território dos Estados Unidos em uma trama de uma milha quadrada é equivalente ao regime visual Barroco³⁴, mas até o século XIX não se percebeu seus efeitos no urbanismo.

"Nos Estados Unidos o jardim é o principal significativo em uma cadeia que inclui o lawn, o green, o parque nacional e o sistema nacional de autopistas (os sulcos do jardim continental que permitem aos automóveis deslocar-se)", em um desenvolvimento cujo efeito final é o processo centrífugo que conduz ao sprawl que caracteriza a nova cidade norte-americana, sugere Mario Gandelsonas.³⁵

Se no século XIX ainda subsiste um aspecto da natureza percebido como algo temível e ameaçante, que se expressa eloquentemente nas pinturas de tempestades marinhas que submetem os navios à caprichosa vontade do vento e das ondas, no século XX se consegue a transformação da natureza à conveniência humana em uma ação de escala geográfica. Uma visão aérea do pampa úmido argentino dá uma medida da extensão e intensidade desta transformação, mostrando canais, caminhos, represas e lagos artificiais sobre o interminável quadriculado dos cultivos humanos. Entretanto, essa maior influência não é vista como uma depreciação nem como uma degradação do natural, mas como uma espécie de aperfeiçoamento, visão que teve seu antecedente romântico na estetização paisagística da campina inglesa, ação concebida como restauração de uma natureza perdida.³⁶ O campo natural se adapta às conveniências do homem, sem perceber a medida com que aliena sua característica essencial, o tratar-se de algo dado, não feito.³⁷ Essa inerente contradição domina as visões do início do século XX, da Cidade Jardim à *Ville Radieuse*, que podem aceitar a regularidade planificada e, com ainda maior facilidade, a irregularidade planificada como substituto ou como direta expressão da natureza. A superfície uniforme e plana do "lawn" ou a alinação perfeita da alameda ou o boulevard são vistos como a própria natureza incorporada à cidade "A natureza, a idéia cultural de natureza, haverá sido transformada também pela visão cientificista e, emulando as concepções médicas vigentes nesse momento, participará da casa e da cidade enquanto é capaz de prover saúde, o eixo heliométrico polariza a casa positivista, estende-se por seus bairros - ver Hilberseimer -, orienta a organização das cidades - ver a *Ville Radieuse*, esse pesadelo da



5.4.1.1 "Yosemite Falls", Carleton Watkins, 1878-81

5.4.1.2 "Grilla continental" de uma milha quadrada, que organiza o território dos Estados Unidos seguindo o Survey Committee de 1784

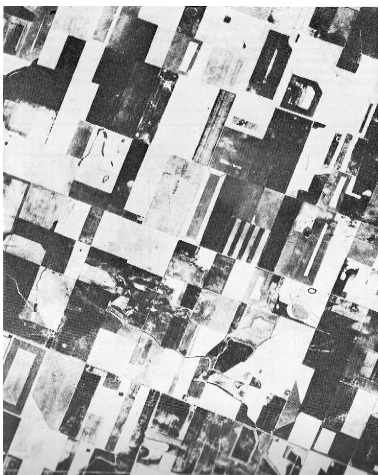


5.4.1.3 Projeto para Berlin Central, Hilbarsheimer, 1927

5.4.1.4 Le Corbusier, Ville Radieuse, 1930



razão no qual todas as construções de uma cidade para três milhões de habitantes foram orientadas em direção ao sol-. A natureza servirá apenas aos esportes, à saúde e à higiene: para isso ficará plana, reduzida a 'superfície verde', *rex extensa + eixo heliotérmico*."³⁸ O *lawn* de gramado se multiplica e se aperfeiçoa para se converter em uma superfície homogênea, obsessivamente regularizada e delimitada, e ainda assim pode ser vista como uma perfeita imagem da natureza. Novos parques urbanos são plantados com espécies exóticas que o tempo naturaliza e os bosques de Palermo deixaram Le Corbusier maravilhado quando visitou Buenos Aires em 1929, inspirando desenhos de arranha-céus apenas visíveis por trás da folhagem do bosque.³⁹

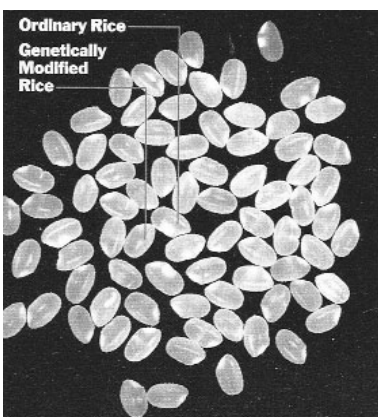


5.4.1.5 Vista aérea de um fragmento de campo norte-americano

Todo o processo de controle sobre o mundo que estabelece a era industrial consistirá em boa medida em um processo de medição, classificação e homogeneização. Os materiais serão separados das "impurezas", eufemismo que descreve aquilo inútil aos propósitos do homem, para constituir substâncias homogêneas, superfícies regulares e formas "puras"; da mesma maneira que os cultivos serão liberados de "ervas daninhas", ou seja, as plantas que o homem acredita que são inúteis ou prejudiciais para seus propósitos. Assim a superfície homogênea do *lawn*, pode representar o natural e por sua vez ser o complemento visual da regularidade dos materiais artificiais. Uma visão e um princípio de ordem que está silenciosamente alimentado pelas necessidades da técnica mecânica, tanto quanto por uma vocação de controle sobre a heterogeneidade e complexidade do natural.⁴⁰ Uma complexidade que é reduzida à enganosa irregularidade do jardim inglês e suas variações pitorescas ou à mais óbvia regularidade do semeado, definindo o natural em suas duas condições mais convenientes, ainda que contraditórias: paisagens selvagem e jardim trabalhado e controlado. Assim pôde ser percebido, alternativamente, como campo neutro de expansão às ações do homem e como natureza mansa, dócil. Até bem depois da metade do século XX, a imaginária incomensurabilidade do natural cegava a possibilidade de conceber a extinção das espécies marinhas ou o colapso dos sistemas naturais.

Se a condição natural já não se ajusta à descrição de um âmbito espacial e geográfico, em compensação pode descrever os processos. Como processos inexoráveis do equilíbrio térmico e processos químicos que tendem a reequilibrar as partes segundo os princípios gerais que tão detalhadamente fomos capazes de descrever. Estes são os processos de compensação, que tendem a reduzir as diferenças, processos chamados entrópicos. A eles se opõem os processos que aumentam a complexidade em vez de diminuí-la, que aumentam a diferenciação e especialização das partes, entre eles a própria vida, um processo de contínuo crescimento e diferenciação.⁴¹ Pode parecer que a palavra natural só tem sentido hoje em dia como a descrição destes últimos processos. Mas até que ponto, até quando? Até que a engenharia genética, a biotecnologia e as nanomáquinas⁴² consigam diluir definitivamente a fronteira entre nossa vontade e a independência da vida que ainda podemos chamar "natural?". Já sabíamos que os cruzamentos e as raças animais não eram naturais desde que estavam submetidas a uma seleção voluntária, agora

5.4.1.6 Arroz modificado geneticamente



também sabemos que as plantas domésticas foram radicalmente modificadas por uma seleção milenar involuntária, que são tanto produtos naturais quanto culturais.⁴³ Podemos agora considerar naturais as plantas e animais manipuladas geneticamente?

"O artifício humano do mundo separa a existência humana de toda circunstância meramente animal, porém a própria vida fica à margem deste mundo artificial, e mediante ela o homem se aparenta com os restantes organismos vivos. Faz um certo tempo, os esforços ... se encaminham a produzir vida também 'artificial', a cortar o último laço que situa o homem entre os filhos da natureza. O mesmo desejo de escapar da prisão da Terra se manifesta no intento de criar vida no tubo de ensaio ... Este homem futuro - que os cientistas fabricarão antes de um século, segundo afirmam - parece estar possuído por uma rebelião contra a existência humana como fomos...", dizia Arendt, quando as atuais técnicas da engenharia genética e a clonagem animal eram apenas projetos.⁴⁴

5.4.3 A condição residual

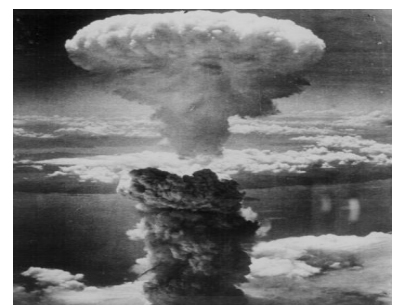
Se durante o século XX máquina e natureza puderam configurar o par dialético de uma visão do mundo comandada pelo sonho de controle sobre nosso próprio destino, foi porque nos maravilhámos medindo o poder e a produtividade da máquina, mas não o resíduo que produzia ao mesmo tempo.

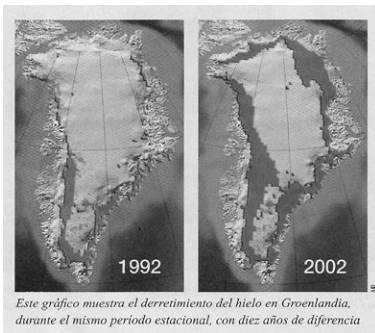
Inevitavelmente esse otimismo se enfraqueceria a medida que tomássemos consciência dessa faceta negativa e a medida em que as forças liberadas pela técnica demonstrassem estar fora de controle. Depois dos horrores da Segunda Guerra e, mais recentemente, ao revelar-se a perigosa instabilidade que havia provido a doutrina da Mútua Destruição Assegurada que dominou a Guerra Fria, a técnica demonstrou que podia ser tanto uma solução quanto uma armadilha. *"A questão, por conseguinte, não é saber se somos donos ou escravos de nossas máquinas, mas sim se estas servem ao mundo e a suas coisas ou, se pelo contrário, essas máquinas e o movimento automático de seus processos começaram a dominar, ou até destruir, o mundo e suas coisas"*, perguntava Arendt.⁴⁵

Se esses acontecimentos semearam o pessimismo de pós-guerra na Escola de Frankfurt, uma nova geração de máquinas eletrônicas e tecnologias de informação serviram para opor-lhe um novo otimismo. Mesmo depois de 1986, em que simultaneamente foram produzidas as explosões da central nuclear de Chernobyl e a nave espacial *Challenger*, catástrofes das façanhas do controle do átomo e a exploração espacial, subsiste uma disposição em ver a produtividade da máquina e não os seus prejuízos. Uma atitude que encontra necessário complemento no mito de uma natureza infinita, benévola, capaz de redimir os excessos dos homens e suas máquinas. É preferível pensar que moramos em um mundo natural, onde também "naturalmente" prospera a vida e se purifica o pernicioso. Este inconsciente voluntarismo dificulta a percepção de que chegamos ao fim do natural no sentido que mais frequentemente é

5.4.2.1 Explosão de uma bomba atômica

5.4.2.2 Cidade abandonada de Pripjat, perto da central nuclear de Chernobyl na Ucrânia. Pripjat (50.000 habitantes) é uma das 120 localidades que tiveram que ser abandonadas no raio mais perigoso de 3 Km. do reator





5.4.2.3 Derretimento do gelo na Groelândia no mesmo período estacional com dez anos de diferença

dado à palavra: o de um âmbito. No sentido espacial que tinha sido tão funcional à visão da arquitetura e do urbanismo. Tal mudança se deve à ação do homem, ainda que certamente não a sua vontade. Mas sim por sua causa, por processos que o homem desatou, que como o aprendiz de bruxo de Goethe, não sabe deter.

"Aqui defrontamos o grande paradoxo da automatização apresentado primeiro e para tudo na fábula de Goethe do aprendiz de bruxo... Como resultado já somos como o aprendiz, começando a afogar-nos na enchente. A moral deveria ser clara: a menos que a gente saiba como deter um processo automático - e se é necessário, revertê-lo - seria melhor não havê-lo começado", dizia Mumford.⁴⁶

O buraco de ozônio, a chuva ácida, o nível dos oceanos, o derretimento dos pólos, o retrocesso das neves eternas, todos os processos compreendidos no chamado *cambio climático*; mas também a poluição das napas, a erosão dos solos, a acelerada extinção de espécies animais, a súbita resistência dos vírus; tudo isso forma parte de um ambiente definitivamente modificado pelo homem até em seus mais escondidos recantos e em suas mais invisíveis escalas microscópicas. No entanto, isto não quer dizer que temos o controle desse ambiente, que seu estado atual seja o resultado do nosso desejo. Muito pelo contrário. Foi a nossa falta de controle, nossas ações e emanções involuntárias o que mudou mais radicalmente a condição do mundo, até mais que nossas construções cuidadosamente planejadas. É *"lo que resta depois da modernização, sua seqüela"*, reutilizando palavras que Rem Koolhaas refere à arquitetura e a cidade.⁴⁷ De modo que também não pode ser chamada de artificial. Porque a ação do homem não produz somente as maravilhas que prefere ver como figuras sobre o fundo indiferenciado de seus efeitos indesejáveis, também produz resíduos e efeitos involuntários que preferimos ignorar. Por longo tempo estes foram simplesmente neutralizados pelo poder de diluição e dispersão das enormes vastidões terráqueas. Repentinamente descobrimos que a capacidade de absorção do planeta se esgotou, que os subprodutos indesejados da atividade humana já não desaparecem na imensidão de oceanos e céus que pareciam infinitos, e sim que reaparecem na forma nociva da salinização dos solos, a poluição das águas ou da chuva ácida.

5.4.2.4 Rem Koolhaas: lixeiras em Lagos



Chegamos ao ponto onde os resíduos da atividade humana produzem efeitos inevitavelmente globais e difusos e, portanto, difíceis de observar, medir e controlar mas, por isso mesmo, seu efeito acumulativo foi sentido recém quando adquiriu uma massa crítica, difícil de reverter. Muito antes o homem tinha extinguido espécies completas, porém nunca como agora os efeitos de sua atividade foram capazes de afetar a atmosfera do planeta intero. A categoria de resíduo adquire assim um sentido completamente novo, pois estávamos acostumados a perceber o resíduo como unidades discretas, como montões ou bolsões descontínuos que podíamos esconder e confinar em pontos concentrados - ou lixeira que fascina Koolhaas⁴⁸ - ou, no extremo oposto, que podiam ser dissolvidas na imensidão do mundo, dispersando-se e

reintegrando-se ao natural. O residual emerge agora como uma situação estendida e abarcante, essencialmente difusa, que encharca até o último recanto, afetando a própria condição do mundo.

5.4.3 A condição cultural

No entanto, a condição residual não é somada ao natural apenas depois do desenvolvimento da cultura humana. Alguma vez o mundo tinha sido completamente "natural", quando as ações humanas eram apenas mais intensas que as das culturas animais. As ações humanas logo foram se organizando em ritos e práticas que estabelecem o conhecimento compartilhado que chamamos cultura, dominando o fogo, os cultivos e a as outras espécies animais. Assim, o mundo natural deu passagem a um mundo "natural-cultural", crescentemente assinalado pela cultura humana, expressa nas impressões e nas obras de sua ação transformadora. Despejar a terra de pedras e com elas construir a cerca, semear as videiras e obter as uvas e o vinho, é um processo complexo cujo resultado não pode ser chamado de "artificial". Pois se as videiras são o resultado de uma seleção milenar e o vinhedo uma construção humana, todo o conjunto e seu produto, estão ligados também aos processos da vida. Trata-se de uma relação de acomodação ao lugar e condução das forças naturais articulado pela oportunidade que se expressa inigualavelmente no "cultivo". A língua também se corresponde com esta condição cultural, uma construção mais dominada pelo inconsciente e pelo coletivo que pela vontade e pelo plano. Como o cultivo, não é tanto o produto de uma determinação particular, como do desenvolvimento de uma experiência compartilhada e acumulada no tempo.⁴⁹ São a manifestação e o testemunho da atividade humana, são tanto o produto quanto a *vestígio* da vida. "Vestígio" no mesmo sentido em que o utiliza Eisenman: como desejável forma de autenticidade, *"lo que está sendo 'escrito' não é o objeto em si mesmo - sua massa e volume - mas o ato de dar forma àquela matéria, àquela massa."* (...) *"Um vestígio não é uma simulação da realidade ... não simular o real, representa e registra a ação inerente a uma realidade anterior, que tem um valor nem mais nem menos real do que o vestígio mesmo."*⁵⁰ Neste sentido, o cultural tem valor tanto por sua utilidade quanto por seu carácter testemunhal, por essa identidade de caráter que surge da história, da acumulação de acontecimentos condicionados por outros anteriores. Manifestações coletivas onde fatos sucessivos são encadeados de uma forma tal, que o resultado já não pode ser revertido. Seja para a glória ou para desgraça, os fatos se sucedem em um padrão único, irrepetível. O resultado é um intrincado padrão, inexplicável em termos de propósito-ação-resultado, onde prioriza-se uma visão causal, porém compreensível se considerarmos o efeito, *"los caminos são determinados pelo princípio de seleção do efeito, da efetividade"* explica Aicher.⁵¹ A trama onde a história vai tecendo suas próprias condições, desenvolvendo uma lógica para os acontecimentos futuros a partir de



5.4.3.10 Castelo de Gaillard, (E.E. Viollet-le-Duc) reproduzido por Aldo Rossi em "*La Arquitectura de la ciudad*"

5.4.3.12 Heidegger em sua cabana de Todtnauberg na Floresta Negra

determinações que são conseqüências de outras anteriores e condição das seguintes, criando uma circunstância particular, só idêntica a si mesma.

Na arquitetura a cidade histórica exemplifica tal acumulação. É resultado da concorrência de atores e ações diversas, cuja sucessão no tempo determina formas e padrões. A cidade é planificada em um sentido onde a vontade está sempre condicionada, limitada pela preexistência física das construções anteriores, tanto quanto pelos acordos de propriedade, pelas recordações ou pelos significados dos lugares sagrados. Essa é a condição cultural da cidade que resgatou Aldo Rossi⁵², e o processo acumulativo sobre cuja riqueza formal se interessou Colin Rowe em *Cidade Collage*⁵³. É também o caráter fenomenológico do habitar, marcando e sendo marcado pelo lugar onde desenvolve, que Iñaki Abalos ilustra na casa de férias de Pablo Picasso⁵⁴, e também a visão existencial que adquire a noção de construir para Heidegger, estabelecendo um compromisso com o lugar, *cultivado* pela ação do habitar.⁵⁵ Em todos estes aspectos prima o *circunstanciado* pelo tempo e pelo espaço, a maneira única em que uma ação se resolve dentro dos limites impostos por sua própria e particular circunstância, adquirindo uma identidade definida nas coisas e no lugar.

Não se trata necessariamente do acaso, mas sim de uma identidade de caráter da circunstância que se traslada para as coisas. É este o caráter do cultural, que sendo feito, manifestação da vida humana, não é um fim em si mesmo e tampouco é um meio. Neste ponto podemos citar a diferenciação que faz Hannah Arendt entre a história, que não tem autor, mas sim atores; e o produto, que é resultado da vontade de seu fabricante.⁵⁶ Uma distância entre o propósito e a manifestação que tinha sido assinalada por

Diana Agrest, quando identificou no desenho como uma prática e um produto fechado, em contraposição ao cultural, um sistema aberto e complexo.⁵⁷ A vontade direcional do desenho, organizada pela idéia de causa e efeito, necessidade e solução, identifica-se com a noção positivista do *artificial*.

Podemos correlacionar a manifestação com o cultural e o propósito com o artificial. O primeiro com a idéia de *pegada* e o segundo com a idéia de *projeto*. A condição fechada, focalizada em um fim preestabelecido do propósito implica um final fechado, enquanto a acumulação cultural antecipa um final aberto, desconhecido. Esta correlação nos reporta às considerações de Colin Rowe sobre o método do *collage*, aberto, oposto ao da engenharia. Rowe contrapõe ao científico e o *bricoleur* em um argumento que remete a Lévi-Strauss: "*Caberia dizer que o engenheiro questiona o Universo entanto o bricoleur opera com uma coleção de restos ... (ambos) se devem distinguir pelas funções inversas que eles atribuem ao acontecimento e às estruturas como meios e fins, criando o científico acontecimento mediante estruturas e criando o bricoleur estruturas mediante acontecimientos*" (The Savage Mind)⁵⁸

Se o mundo *natural* é coisa de um passado remoto ao qual seguiu-lhe um mundo "natural-cultural", até isto foi substituído por um mundo "cultural-

residual". Sua condição "cultural" reflete esse acúmulo das nossas ações, algumas conscientes e voluntárias, e outras involuntárias, mas cujo legado valorizamos e cuidamos como espaço de nossa identidade, como no caso da língua e da cidade. Porém a condição "residual" do mundo representa aquilo que, não tendo sido planejado ou desejado, foi inevitável e, mesmo assim deve ser tolerado, é prejudicial ou intolerável. A inconsciência, a displicência, e depois a negação, são os necessários atributos psicológicos do residual, quando se trata de uma percepção profundamente subjetiva da nossa interação com o meio.

5.4.4 A condição artificial

A língua ou a cidade são uma fabricação, considerando que são feitas pelos homens, porém não são criadas no sentido de ter um autor.⁵⁹ Na verdade, o que as caracteriza é sua condição coletiva. Há ali uma tensão com o artificial que se revela na ausência de um autor individual e um momento preciso da concepção, não há projeto. Predomina a manifestação sobre a intenção. Esse anonimato identifica o cultural com a tradição. E esta é confrontada pela pretensão de um maior controle sobre o resultado que se manifesta na maneira que a Época Moderna vai substituindo-a por uma cultura "racional", desenvolvida pela nova elite científica que nasce do positivismo.⁶⁰

A noção do artificial supõe um controle sobre a forma e a matéria, sua absoluta subordinação ao plano do homem. Na arquitetura do século XX se expressa como uma representação do controle sobre a matéria, que se torna visível na repetição de elementos iguais, regrados, lisos, perfeitamente homogêneos, rítmicos. Materiais regulares e uniformes. O aço e o vidro encarnaram uma precisão que expressava o controle do homem sobre os elementos e prometia um futuro também brilhante e previsível. A leveza, a autonomia formal sobre o solo e a abstração da geometria euclidiana são a representação de um espírito de época que confia na técnica como a pedra da salvação, que acredita que o homem possa assumir o controle de seu destino exercendo um domínio sobre a irregularidade da natureza. O cristal representou inigualavelmente este ideal de controle sobre a matéria bruta, com suas superfícies não só perfeitamente lisas e brilhantes, como também transparentes. O aço inoxidável e o alumínio anodizado seriam um aperfeiçoamento do simples aço neste sentido.⁶¹ A homogeneidade e regularidade adquirem assim um valor simbólico mais do que prático. A noção de materiais "puros" se transforma em um valor estético que se transmite à forma, onde pureza se equipara a simplicidade. A pureza erigiu-se em uma condição superior, em aberta contradição com as performances técnicas e a realidade concreta dos materiais, como por exemplo os metais, que normalmente são ligas de metais (aço estrutural, aço inoxidável, bronze, para mencionar os utilizados por Mies). No entanto, todos estes materiais, com seu aspecto homogêneo, expressam o controle do homem sobre a natureza porque demonstram que é capaz de submetê-la a uma uniformidade que não tem, de



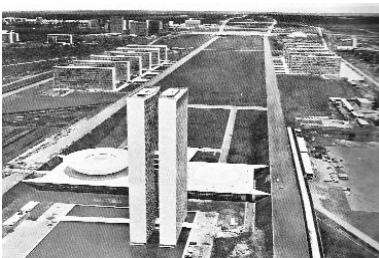
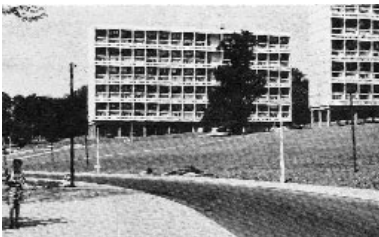
5.4.3.15 Depósito de geladeiras em desuso, Walpole, Massachusetts, EUA

5 - Uma missão disciplinar

5.4.4.3 London County Council, bairro de Roehampton, 1956

5.4.4.4 Lucio Costa e Oscar Niemeyer, praça dos três poderes, Brasília

5.4.4.10 San Rafael, bairro-jardim em Punta del Este, Uruguai, 1994



5.4.4.11 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1996. Detalhe da fachada-cortina completamente lisa



submetê-la a uma ordem humana. Estas noções se reforçam com o desenvolvimento dos materiais sintéticos. Sintético e artificial se referem a uma produção controlada. A idéia de síntese se equipara à de propósito, já não se trata de aproveitar qualidades de materiais naturais ou seus derivados, e sim de "desenhar" materiais de acordo com as necessidades preestabelecidas. A síntese partiria idealistamente de impor "ordem" à matéria bruta para produzir materiais mais complexos e homogêneos, apagando todos os rastros de sua origem, toda conexão com o "caos" do natural. E simetricamente, em simplificar e ordenar quando for aplicado às formas culturais da tradição. Portanto, a noção de síntese pôde aludir tanto à homogeneidade e eficiência dos materiais quanto à abstração da forma.⁶²

Porém, todo o processo da civilização industrial consiste em separar o que naturalmente aparece misturado e em dar-lhe formas abstratas, cuja lógica produtiva foi descrita por Lewis Mumford,⁶³ a idéia de homogeneidade ainda prevalece sobre as conveniências, ela mesma se transformando em vontade estética, muito além do princípio de utilidade. A idéia que equipara ordem e controle ao homogêneo, governaria também o urbanismo, expressando-se na cidade funcional do *zoning* e as circulações especializadas e em seu elemento formal separador: as grandes superfícies de céspede ornamental. As superfícies uniformes em forma e cor de interminável céspede rodeariam as caixas de cristal de Brasília, as das sedes corporativas norte-americanas ou as da residência social européia, mas também rodeariam as casas suburbanas sob a forma do lawn doméstico. O rego, o corte sistemático e as enormes extensões para "não pisar", conformarão superfícies visuais cuja homogeneidade é o correlato da abstração exigida do vidro e do concreto.

Quando chegou o final do século XX, a perfeição aparente que o *high-tech*⁶⁴ exigiu de materiais e componentes foi tão intensa, que transformou o imperativo de homogeneidade e regularidade em um caro ornamento. Instalado no gosto oficial da arquitetura corporativa, a obsessão pela estandarização das cores e a homogeneidade superficial dos materiais, a negação das juntas construtivas e do envelhecimento ou a variação natural, chegaram a um grau de irracional exigência pela "limpeza", no sentido literal e figurado, que aproximou os edifícios formalmente da categoria de objetos.⁶⁵ Passando a cristalizar na imaginação social uma identidade completa entre imperfeição e variação, simétrica à equivalência imaginada entre perfeição e regularidade. Noções coletivas que contribuem para que a condição artificial se estabeleça como uma condição superior à dos produtos da cultura, a tradição e aqueles produtos naturais cuja variação não foi rigorosamente disciplinada pela seleção e pela estandarização.

O sonho de uma objetividade estética, de uma razão estética dominada pela técnica, era o sonho moderno de uma universalidade que eliminaria a razão cultural e portanto a variação cultural. O predomínio do ocidente, não estaria assim apoiado em um paternalismo e em uma superioridade cultural como tinha sido a atitude evangelizadora sobre os povos americanos, africanos e asiáticos, - nossos deuses são os verdadeiros - senão na objetivação dessa

universalidade. Ao colocá-la por fora da cultura, a estética da técnica é vista não como cultural, mas sim como uma razão universal, já não uma razão "religiosa" - como tinha sido nos séculos anteriores, e sim uma razão "técnica".

A técnica permitia assim perceber uma verdade exterior à própria cultura, uma verdade universal definida pela noção de racionalidade. A evangelização do mundo que empreenderia o Movimento Moderno com sua estética da razão, seria experimentada como moralmente legítima, desde que já não fosse vista como uma nova colonização cultural, mas como a simples revelação de verdades imanentes à técnica, nova razão de todas as coisas. O progresso escondia sob o manto da comisseração pelo "atraso" das demais culturas, esta faceta entre autoritária e dogmática.⁶⁶ Sua visão universalista de unidade técnica estava impulsionada por uma infinita confiança no artificial: *"...na Idade Moderna, desde seu início até nossos dias, encontramos as atitudes típicas do homo-faber: sua transformação do mundo em instrumento, sua confiança na total categoria dos meios e fim, sua certeza de que qualquer problema pode ser resolvido e de que toda motivação humana pode reduzir-se ao princípio de utilidade..."* diz Arendt.⁶⁷

Confia-se no poder do projeto, na capacidade da programação e na planificação para vencer o imponderável e o incerto, para sobrepor-se à "circunstância" e à "oportunidade". O que se supõe um domínio dos instrumentos, mas também, a menos visível, mas implícita crença, de que podem ser identificados fins indubitáveis. O propósito está enfocado assim para um fim preciso, e o artifício só responde a este vetor direcional que lhe imprime o plano de seu fabricante, indiferente a outras considerações.⁶⁸ A máquina encarna o artificial, e nela predomina seu caráter instrumental, o propósito que lhe dá a razão de ser. A própria noção de artificial é a de um poder sobre o que se faz, um controle que não escapa nenhum aspecto do projeto. Enquanto potência de um plano ainda não cumprido, o projeto é provisório, um plano que se projeta sobre o futuro, sobre o momento quando serve ao propósito previsto, não a outro. Assim uma máquina volta-se ela mesma quando alcança o êxito de sua missão, quando demonstra nos fatos a efetividade do plano de que forma parte. E ainda, a reiterada obsessão pelo progresso da fabricação, transforma a máquina em um fim em si mesmo, privilegiando a produtividade sobre o produto.⁶⁹

A condição artificial, organizada pelo propósito do plano, é fortalecida em sua autonomia sobre a circunstância. Na arquitetura se manifesta em edifícios indiferentes ao lugar, genéricos, de formas autorreferenciadas. A noção do artificial aplicada ao território toma a forma de intervenções cujo primeiro princípio consiste em apagar todo rasto e toda pegada de acontecimentos passados. Isto é, a anulação do cultural. Mas também de todo rasto e condicionamento topográfico, eliminando simultaneamente o registro geológico, o registro fóssil, o registro arqueológico e o estrato vegetal. Este é o conceito da *"tábula rasa"*, uma superfície caracterizada por sua neutralidade, sem passado nem geografia, sem história nem carácter. Onde a identidade da cidade surge exclusivamente da vontade do projeto, puro artifício. *"O espaço*

da modernidade terá essa mesma projeção para a frente, esse esquecimento quase completo do passado e tenderá a constituir-se igualmente por leis universais como propugna o catecismo positivista, por normas que depositam sua cristalização no futuro próximo. O plano, a planificação e sua objetivação como técnica de controle do crescimento - o urbanismo -, serão manifestações culminantes desse tempo teleológico, perfeito, poderíamos dizer 'radiante'."⁷⁰

A cidade do modernismo será igual para todas as latitudes e culturas pois se propõe como pura técnica, aspiração de controle total sobre o meio ambiente.

5.4.5 A condição virtual

Quando as coisas são substituídas por sua descrição, quando começam a primar as representações das coisas sobre elas mesmas, aparece uma esfera virtual cuja importância crescente, chega hoje a diminuir, e até mesmo tornar irrelevantes as coisas do mundo real que originariamente se referem. Trata-se de representações cujo fim não é o de se referir momentânea e provisoriamente ao representado, como a foto de uma prometida que se vai conhecer depois, mas sim de representações que tendem a substituir permanentemente o representado. Representação e reprodução començam a superpor-se em uma manifestação cuja existência é dada pela execução de um processo, fazendo de imagens e sons coisas provisórias, iluminações fugazes mesmo que sempre disponíveis para sua nova execução. (4.6)

A distância entre o reproduzido-representado e sua execução virtual vai aumentando à medida em que o mundo virtual se torna mais vasto e complexo. Este predomínio tomou uma massa crítica, por assim dizer, a partir da explosão das novas tecnologias eletrônicas, quando representação e reprodução se superpõem na execução de um mesmo processo.(4.7) Quando a música se transforma em informação, o som se converte em dígitos numéricos e a obsessão por uma perfeição asséptica esteriliza os ruídos do ambiente ou das imperfeições da execução corrigindo, vacilações ou deslizes, então a música - por acaso - é um reflexo de que já é impossível estabelecer sua fonte. Não uma fidelidade a sua fonte, mas sim a mesma existência da fonte se torna duvidosa. Imagens, sons, recordações, tudo deve ser reduzido a informação para ser intercambiado, transportado e reproduzido. Os mesmos zeros e uns registram sons ou fórmulas, palavras ou imagens, desde um quadro de Rembrandt a uma canção de Luis Armstrong, a pisada do homem na lua ou um discurso de John F. Kennedy são uniformados na memória informática apagando todo o vínculo com sua origem.

Nesse ato se reduz a forma e a matéria a pura informação. Digamos que a "pegada", é substituída por seu "informe". A pegada do dinossauro no barro pré-histórico, a impressão das mãos sobre a parede da caverna, ou a vibração do som sobre o disco de cera são substituídos por uma descrição dessas alterações, por um informe. O problema do informe não radica em sua precisão, mas sim em sua profundidade. Não importa quão grande seja a precisão da descrição, sempre sua profundidade é limitada. Inevitavelmente o

reflexo é incompleto, é mais superficial que a profundidade que alcança a alteração produzida pelos fatos sobre a matéria. Por isso a história registrada sobre a matéria, o efeito perdurável dos acontecimentos, não pode ser reduzido a mera informação. Enquanto a capacidade de observação for sempre capaz de progredir -como até agora tem sido- sempre haverá a possibilidade de encontrar vestígios mais profundos sob a superfície das aparências.

Desde que não haja acontecimentos sem efeitos, sem um transtorno sobre o que os rodeia, não há "suceso" sem rasto⁷¹. Como tampouco haveria crime perfeito. O rasto e a pegada são o princípio da história, do registro fóssil, da geologia e todos os aspectos do homem em que a dimensão do tempo toma sentido pela persistência dessas pegadas. Um indício⁷² que conduz à origem, como a radiação fóssil do universo se refere ao Big Bang. Trata-se de um registro *matérico* que é o documento da história. Último baluarte da realidade, cuja substituição por mera informação, transformaria o passado em uma dimensão sem profundidade, sem capacidade de ser revisada e reestudada. A substituição do registro da matéria por pura informação nos faria prisioneiros do virtual tanto quanto da última explicação. O informe e seu protocolo de intercâmbio seriam assim as grades da prisão de uma condição virtual da que seria inclusive mais difícil de escapar que do próprio planeta.

A pegada, registro material e concreto da história, é substituída por suas representações. A condição do virtual é o de ter alcançado o grau de pura informação e é por isso, também, o grau de absoluta reproduzibilidade. Uma capacidade de multiplicação que habilita o desaparecimento do real, o "crime perfeito" que se refere Baudrillard.⁷³ Em nossa vida cotidiana, o mundo virtual já substitui tantas coisas que é difícil traçar a linha divisória com o mundo material. O registro informático substitui o registro material a medida que os documentos físicos desaparecem e os espaços virtuais começam a dar vida a espaços e lugares sem existência material. Estes se naturalizam na própria linguagem, uma "porta" de entrada, um "site" da rede, onde se compra e se reclama mas onde nunca se chega, que está sempre além da experiência direta de nossos sentidos. Nada é certo ou definitivo porque tudo pode literalmente ser desfeito, e o estado fantasmagórico das letras "UNDO" no monitor do computador produz no homem informatizado uma sensação de profundo desassossego, revelando que quando algo já não pode desfazer-se, é porque se perdeu irremediavelmente. O que vem a corroborar o argumento de desaparecimento de Virilio, quando a única coisa certa é o que desapareceu.⁷⁴

A faceta otimista do virtual radica na probabilidade de que a aldeia eletrônica possa racionalizar nossos consumos, que mediante a informação inteligente e detalhada de cada uma das necessidades, os esbanjamentos diminuíam drasticamente. "The city of bits"⁷⁵ e a "e-topia" de Willam Mitchell⁷⁶ expressam a ambição de uma restauração do otimismo, de um novo progresso, consistente na esperança de que um mundo virtual poderia liberar-nos da quantidade, da repetição e da especialização a que nos submeteu a máquina.⁷⁷ E com isso devolver-nos um equilíbrio com o meio, uma nova variedade e



5.4.5.2 Pinturas rupestres pré-históricas na Caverna das Mãos, Santa Cruz, Patagônia, Argentina, 9500-1500 AC

5.4.5.5 O mundo de noite, imagem formada montando fotografias satelitares, que Willam Mitchell utiliza para ilustrar seu livro "e-topia" (Gustavo Gili, Barcelona, 2001, MIT, 1999)



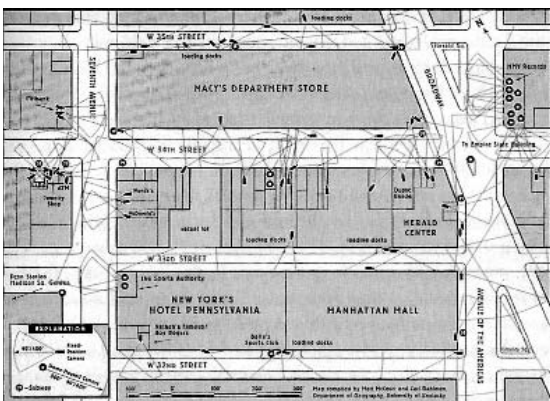
5 - Uma missão disciplinar



5.4.5.6 Asymptote Architecture realizou o Museu Guggenheim Virtual, no qual a gente passeia por espaços virtuais para contemplar principalmente "arte gerado em electro-esfera" utilizando as palavras de Hani Rashid

identidade das coisas, e uma liberação dos trabalhos repetitivos "A cidade já não existe, exceto como miragem cultural para turistas", diz Marshall McLuhan, ao que Mitchell acrescenta: "A cidade, tal como a entenderam os teóricos, desde Platão e Aristóteles até Lewis Mumford e Jane Jacobs, já não é capaz de manter sua coesão, nem de cumprir sua função... É a causa dos bits, eles os mataram"⁷⁸ Seu réquiem a cidade está organizado em três lamentações: pela morte do espaço público, pela morte do lar que reunia a família, pela morte do livro (de papel). O que anuncia é a boa nova de uma utopia digital⁷⁹, um novo mundo imaterial. A iminência e a conveniência com que apresenta tais desenvolvimentos se superpõem, repetindo a advertência de Nicholas Negroponte: "ser digital ou não ser".⁸⁰ A parte mais promissora da nova utopia consiste, precisamente, em neutralizar os subprodutos da utopia anterior, a uniformidade, a repetição, a superprodução, o super consumo e a produção descontrolada de resíduos. O que se sustenta em cinco tendências ou vias de ação: a "desmaterialização", (troca de artefatos por serviços, como quando a velha secretária eletrônica é substituída pelo serviço direto da companhia de telefones), a "desmovilização" (é melhor mover bits que coisas ou pessoas), a "personalização em massa" (pode ser enviado só a parte do diário que vai ler), o "funcionamento inteligente" (a administração automática sobre demanda e disponibilidade de todos os abastecimentos, desde a água para se regar até o ar condicionado) e a "transformación suave" (recuperar virtudes do passado com a tecnologia do futuro).

A aldeia eletrônica da sociedade da informação que anuncia Toffler⁸¹ representa essa esperança em restaurar a fé em um progresso perigosamente ameaçado pelo acelerado estreitamento dos limites do



5.4.5.10 A vigilância distante se converte em uma necessidade da sociedade contemporânea que Mario Gandelonas registra nas câmaras de segurança ao redor da loja Macy's, Nova Iorque

planeta e sua estabilidade. Um progresso que não seria dado pela expansão, mas por uma eficiência da informação que permitiria administrar melhor os recursos. Se aceitássemos compartilhar seu otimismo, os avanços eletrônicos nos conduziram a um novo predomínio do cultural e um eventual ressurgimento do público em um novo espaço de aparição. À possibilidade de um novo igualitarismo, como estabeleceu Cynthia Davidson em Anybody Buenos Aires: "A nova utopia é que o contato eletrônico, não corporal, produz igualação, partindo desta idéia periferia não é mais uma condição de beira; o mundo entraria então em uma Pax Cibernética que desvaneceria as diferenças..."⁸²

Se, em compensação, nos guiassemos pelos indícios que releva Mario Gandelonas no que chama a "x-urbia" norte-americana⁸³ ou pelo já comentado auge dos enclaves urbanos (3.3), não poderemos deixar de ver como os dispositivos eletrônicos de vigilância e controle acodem para assegurar um isolamento entre grupos sociais crescentemente receiosos ou abertamente hostis, tanto quanto a separação do espaço cívico da cidade em estratos e âmbitos de acesso restrito.⁸⁴

5.5 Do território à "nave"

*"A mudança mais radical que cabe imaginar na condição humana seria a emigração da Terra a outro planeta. Esse acontecimento, já não totalmente impossível, implicaria que o homem tivesse que viver sob condições feitas pelo homem, radicalmente diferentes das que oferece a Terra... Contudo, até estes hipotéticos vagabundos continuariam sendo humanos; porém o único juízo que podemos fazer com respeito a sua "natureza", é que continuariam sendo seres condicionados, embora sua condição humana fosse, em grande parte, autofabricada."*⁸⁵

Por longo tempo o natural aparecia como um território insondável e infinito, limitado por abismos e perigos indescritíveis. Esta noção começou a dissolver-se com a primeira circunavegação⁸⁶ e iniciou na nações europeias uma vocação irrefreável pela exploração, o "descobrimento" e a colonização do mundo. Uma vocação para chegar a todos os extremos expandindo a influência de seu conhecimento e de suas crenças, o que eles mesmos consideraram a "civilização", e que se estendeu até o século XX quando, pela primeira vez, o homem chegou à última fronteira, o pólo sul (Amudsen, 1911) e ao cume mais alto (o monte Everest, Hillary e Norkay, 1953).

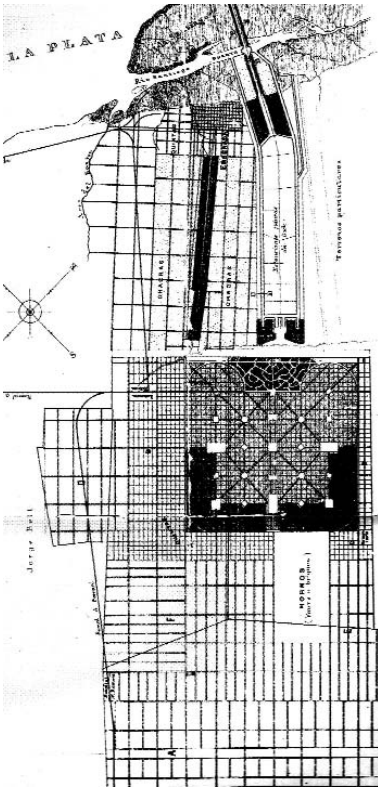
A colonização havia tomado no século XIX o caráter de uma sacrificada epopéia na "conquista do oeste" norte-americano, que é a manifestação de uma vontade expansiva que se completa com a ferrovia e o telégrafo, a expulsão do índio e a homogenização lingüística; simétrica à realizada na Argentina pela Geração dos anos 80. Uma visão expansiva que vê o território como uma extensão a ser controlada, ocupada, medida e cartografiada e, finalmente, colonizada e "civilizada" com a cultura normalizada do conhecimento que se crê "universal". Existe uma profunda vocação de controle do território cuja missão é estabelecer uma unidade de funcionamento com os núcleos seguros dos centros políticos que são as cidades. Com esta visão a segurança e a justiça, a educação e a saúde devem estender-se da urbe a todo o território estabelecendo uma homogeneidade qualitativa e completa. O mesmo êxito deste controle produz uma paisagem cartesiana de semeados regulares, linhas férreas, canais e lagos artificiais. Esta visão exige uma associação com a natureza, apesar desta ser domesticada e suas forças orientadas em benefício do homem, são aceitas suas condições. Expressão paradigmática desta atitude é o cultivo, que não é artifício nem natureza, e sim aliança com as forças naturais.

Se esta vocação cartesiana de controle que começa com o absolutismo foi crescendo desde o século XVIII, ainda no século XIX perdura um respeito pelos perigos naturais e pelos territórios desconhecidos. Este receio começa a diluir-se definitivamente no final do século XIX em uma nova confiança que é encarnada pelo barco a vapor. O transatlântico se converteria na imagem da máquina mais completa, capaz de impor sua vontade ao capricho dos ventos, pois poderia navegar na direção desejada, inclusive contra o vento. Prodígio e

5.5.2 "El naufragio de la 'Esperanza'". Friedrich Gaspar, 1821, "Paralelo a la poética inglesa de lo sublime, el Sturm und Drang refleja la lucha milenaria del hombre... contra la naturaleza enemiga...", diz Argan

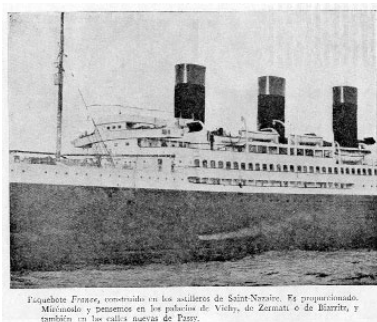


5 - Uma missão disciplinar



5.5.3 Plano da cidade de La Plata e suas redondezas, nova capital da Província de Buenos Aires, fundada em 1882 sobre planos de Pedro Benoit

5.5.5 Transatlântico ilustrando "Los Paquebotes" em "Hacia una arquitectura", Le Corbusier



paradigma do artifício humano, adquire um sentido decisivo no pensamento moderno:

"Porém é o navio o principal dispositivo de imagens da arquitetura moderna, nele tudo é externo, assim todo é artificial, uma ordem pensada exclusivamente para sua própria sobrevivência." diz Purini.⁸⁷ O transatlântico, símbolo paradigmático da máquina moderna, é ao mesmo tempo dormitório e veículo, que encarna o artifício do homem quando supõe um controle completo sobre a forma. Se o transatlântico aparece como ideal inatingível para a arquitetura, é em compensação motivo de inspiração, que faz ver a Ville Savoye como "suspensa no ar".⁸⁸

Junto com aeroplano, o transatlântico contém uma idéia mais geral: a da "nave". A "nave" é completamente artificial, tudo está determinado até sua última instância pela vontade do projeto, as funções mecânicas e a tecnologia humana. Diferente do cultivo ou da arquitetura que estão condicionados pelo lugar e devem aceitar uma aliança com este, a "nave" prescinde dele, é alheia a ele. Configura um mundo autônomo e habitável ao mesmo tempo, capaz de nos transportar através da natureza e nos convidar a contemplá-la com a displicência do *voyeur*, convertendo-a em pura paisagem. Nesta proposição a paisagem é algo alheia, externa, essencialmente estética. Pode ser um recurso, mas não um hábitat.

Este princípio, que personifica tão bem a situação de um cruzeiro visitando litorais cuja beleza - ou pobreza pitorescas - pode ser observada desde a "nave" para partir logo, traslada-se crescentemente à arquitetura, e se os *pilotis* servem para "despegar o edifício do solo", o terraço-jardim serve de telhado por onde contemplar o horizonte do mundo. A *Unité d'habitation* simula magnificamente a "nave" que vaga por uma natureza casual, equipada em seu telhado médio com serviços e provisões, e no superior com as amenidades recreativas que permitem uma autonomia da cidade. Uma natureza genérica é o mar que a rodeia.

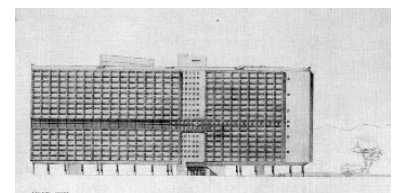
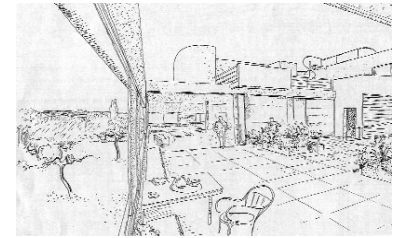
Durante todo o século XX foi possível apreciar um crescimento sustentado pelo ideal da "nave" em detrimento da antiga aliança com o território. Uma autonomia do edifício que é manifestado na casa de cristal, que tende a ser apresentado como um volume cada vez mais unitário, como revelam progressivamente as casas Resor, Farnsworth, New Canaan e 50x50. O fechamento coincidente com os tetos da tensão superficial ao volume transparente⁸⁹, para torná-los uma bolha de *confort* que se aproxima de uma "nave" flutuando sobre a paisagem. Johnson deixa isso claro em seu clássico livro sobre Mies editado em 1953: "...la casa Resor ... parecida à Farnsworth, projetada nove anos mais tarde, está concebida como uma jaula flutuante de composição fechada - que implica um abandono completo de seus últimos projetos europeus de habitações, ou seja, as casas com pátio, fixadas na terra"⁹⁰

A casa flutua sobre a paisagem, e por isso seus lados são equivalentes, indistintos, sugerindo a mobilidade da "nave". Se o princípio da transparência incondicional e a planta livre era pouco propício para o programa da



5.5.6 Ville Saboye, Le Corbusier, 1929. A vila "flutua" sobre uma natureza cuja condição genérica e idealmente extensa está sublinhada pela improvável percepção da curvatura terrestre

residência doméstica, em compensação pôde desenvolver-se massivamente e com sucesso no edifício de escritórios. Mies aplica o princípio do pavilhão envidraçado de planta livre a programas que até então ninguém havia imaginado.⁹¹ O Crown Hall aloja a faculdade de arquitetura do IIT: *"O edifício consiste essencialmente em um grande ambiente único, sem colunas ... É a primeira escola de só uma sala de aulas. Mies van der Rohe sustenta que um espaço grande permite dar aulas em diferentes lugares do mesmo recinto sem embaraços, e que a luz e o ar neutralizam a falta de divisão acústica e visual"* diz Philip Johnson em 1959.⁹² Mas o programa de cristal se revelou especialmente com êxito no edifício de escritórios, onde a planta livre de perímetro envidraçado repetido verticalmente⁹³, conformaria o protótipo do escritório suburbano de duas ou três plantas tanto quanto o da grande torre urbana, das quais os próprios Mies e Johnson construíram o mais influente protótipo, o Edifício Seagram. E ainda que estritamente não o seja, vem consagrar à torre isenta como o paradigma da sede corporativa.

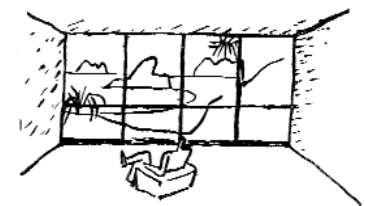


5.5.7 Terraço da Ville Saboye, 1929: "Du jardin supérieur on monte au toit", a percepção repete a que seria tida do convés superior de um navio

5.5.10 "Unité d'habitation pour 1600 habitants" Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1946

Ainda hoje os edifícios se assemelham a máquinas, formas autoreferenciadas, convexas, que não geram espaço mas sim que penetram no espaço. Soltam-se do solo e se apresentam como uma figura autônoma e indiferente ao entorno que as rodeia.

Da casa de cristal ao arranha-céu, do carro climatizado ao avião, o *confort* se consolida como uma condição do ambiente artificial. Uma sensação de comodidade que implica em uma posição de controle sobre o ambiente. O *confort* é assim o efeito-demonstração do triunfo do homem sobre a variabilidade da natureza, dramatizado pela visão através de grandes janelas, que põem em contato o interior climatizado com um exterior inclemente. A transparência permite superpor o exterior natural e o interior regulado e tecnológico em um mesmo quadro visual, tornando visível a oposição natural-artificial. O clima artificial que provinha do ar condicionado se converteria em uma peça central da arquitetura. Os edifícios completamente envidraçados se impuseram como padrão representativo da eficiência das grandes corporações, embora tenham significado a arquitetura climaticamente mais ineficiente. E fazê-los habitáveis exigiu o uso massivo do ar condicionado em uma escala, cujo desperdício começou a se tornar visível recém ao culminar o século.



5.5.16 Le Corbusier: "el paisaje (de Río de Janeiro) entra por completo en la habitación"

5.5.17 Philip Johnson, Casa de cristal, New Canaan, Connecticut, EUA, 1949



sensação de suficiência que a pressão sobre o acelerador do automóvel produz em seu condutor, efeito de controle sobre o clima ou a distância mediante o poder da máquina. Mas a difusão do *confort* como paradigma produz um efeito mais imperceptível, foi favorecido o imediato sobre o mediato. A sensação sobre a previsão. O poder sobre a poupança e a oportunidade. Sensações próprias da arquitetura, que tinham dado o sentido à construção desde os confins da história, a luz e a sombra, a brisa ou o reparo, o fresco da noite ou o resplendor do meio-dia, todas estas coisas ficaram reduzidas a um clima estandarizado para todas as horas do dia e os espaços da casa, e com isso também perdeu sentido todo um repertório de situações e experiências: a varanda, a pérgula, o terraço, o quintal, a altura variável dos quartos ou o filtração da luz por balanços e toldos, tanto quanto o valor das diferentes orientações. A sensibilidade média adormeceu no sentido que se perdeu o prazer das variações, ao mesmo tempo que aumentou, quando se reduziu a tolerância às menores alterações de temperatura. O *confort* a discrição se transformou em uma espécie de adição que exige cada vez maior consumo energético e ao mesmo tempo esteriliza a variedade de um mundo anestesiado pelo prazer instantâneo de uma comodidade trivial e rotineira. Nos entornos contemporâneos, a noção de *confort*, estendida à estandarização das cores e da música, os odores e as paisagens artificiais das grandes instalações tematizadas, reduziu os estímulos e as sensações a uma regularidade homogênea para todas as latitudes do planeta. O sonho de controle sobre a natureza se converteu no controle sobre seus aspectos sensíveis mas não sobre seus processos causais, e o sonho de uma natureza flagrante e impoluta agora é recriado artificialmente em grandes domos onde o clima artificial permite que os banhistas furem ondas também artificiais.⁹⁴

O desejo e o esforço de controle se desloca do território para a "nave". Este se converte em um paradigma poético, definido sobretudo pela precisão e pela artificialidade, mas que também redefine o território como algo que deixa de ser objeto de um desejo de colonização e controle. Começa a retirada do território, que é visto como algo passageiro. Uma paisagem onde podem ser abandonados os desperdícios da "nave" de partida. A exploração do espaço exterior não só aumentou a percepção poética da "nave", mas principalmente mudou a percepção daquilo que o contrapõe: a paisagem exterior. A paisagem se ampliou, mas além disso se tornou mais hostil e aleatória, sempre alheia. Se a espécie televisiva *Star Trek*⁹⁵, (Viagem às Estrelas) se converteu mundialmente em objeto de culto para uma legião de seguidores ou "*trekkies*", tem algum significado profundo, é porque encarna de maneira notável o paradigma da "nave". A nave *Enterprise* é o lar de seus tripulantes, que percorrem diferentes mundos, para vê-los sofrer, ser destruídos ou simplesmente subsistir, alheios à estabilidade artificial da "nave", ela encarna o sonho de um mundo artificial, mas também se contrapõe a mundos inabitáveis, hostis, inclusive belos, mas sempre alheios, paisagens residuais sobre os interesses da tripulação. Isto conduz a uma nova visão do território, que aceita sua decadência e abandono para privilegiar um controle maior sobre um âmbito menor e mais próximo.

5.5.18 Os japoneses desfrutam, em qualquer momento do ano, de ondas artificiais no gigantesco conjunto Wild Blue Yokohama, Japão, 2000

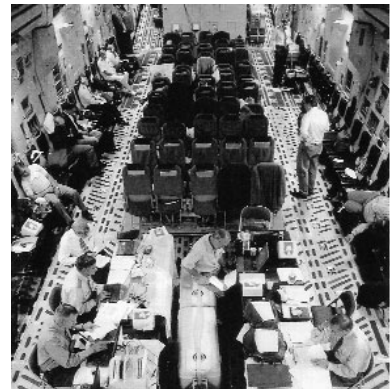


Abandona o que foi conseguido dessa colonização que os séculos anteriores aspiravam e optam pelo controle absoluto sobre a artificialidade da "nave".

No urbanismo isto se manifesta eloqüentemente na construção de uma espécie de lugares e edifícios que são definidos por sua autonomia e seu isolamento do território imediato, os já denominados "enclaves". Trata-se dos *country clubs* ou dos condomínios fechados protegidos por cercas, os "*shoppings*" ou os grandes containers do entretenimento ou da cultura. Os grandes parques temáticos ou as gigantescas torres de residências isoladas de seu entorno urbano que se converteram em modelo de desenvolvimento residencial para Buenos Aires. São os "parques de escritórios" suburbanos ou os "parques industriais" da periferia. Trata-se de um novo repertório programático de situações cada vez mais difundidas, cuja condição comum é a do *enclave*, território definido por sua descontinuidade sobre aquilo que o rodeia e por sua autonomia jurídica e funcional (3.3-3.4). Um paradigma de autonomia que orienta a construção de enclaves tanto quanto de edifícios cada vez maiores e mais isolados.⁹⁶ Como a "nave", o edifício pretende atravessar o território mais que se afirmar nele, penetra o espaço, o abre e o desloca, nunca o configura, como tinha sido a tradição do urbanismo.⁹⁷ Adquire formas convexas, autogeradas, atectónicas, objetuais, e prevalece como figura sobre o fundo de uma natureza genérica, potencializando uma relação predominantemente visual que se torna virtuosa pela distância.

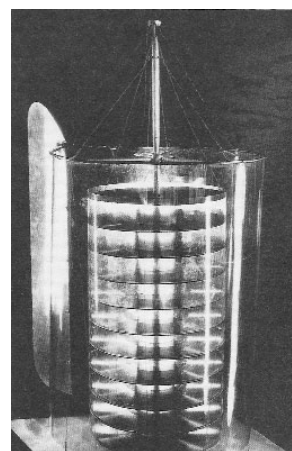
De toda forma, trata-se de uma retirada do território, cujo controle é abandonado ou é enfraquecido a favor de um maior controle sobre o enclave. A segurança é obtida blindando esse perímetro menor. O efeito é, inevitavelmente, que a condição do território seja cada vez mais residual em detrimento de sua condição cultural. No entanto, o abandono do território e suas instalações não é visto como uma claudicação. Há uma perda de interesse porém pouca nostalgia, o interesse se deslocou para a "nave", com um controle mais intenso e preciso que se expressa no avião, no automóvel, na casa dos enclaves suburbanos, na torre de vidro, nas áreas tematizadas. O interesse passou do *cultural* ao *artificial*. De um ideal de afinamento e adaptação às condições do lugar que supunha uma aliança com o natural, ao desejo de um controle total sobre um ambiente mais restringido. Controle que não depende da conservação, mas do movimento e do constante consumo que este demanda. Para a arquitetura, esse movimento se torna visível nos automóveis que, passando pelas autopistas elevadas, atravessam territórios hostis para saltar de enclave em enclave até as novas portas da cidade, o aeroporto, onde o avião pode garantir as conexões globais.

Neste deslocamento, fica definido o crescente desinteresse pelo território, uma retirada que é inversa à atitude colonizadora do século XIX. Essa resignação ajuda a aceitar a caída em desgraça de boa parte do território, a aceitação de áreas residuais, socialmente marginais, politicamente instáveis, ou ambientalmente poluídas e inabitáveis.⁹⁸



5.5.20 Startrek, nave Enterprise, habitação de uma civilização humana nômade

5.5.21 Air Force One é o avião do presidente dos EUA, lugar onde se refugia em caso de uma alerta militar. Nesta foto o avião de transporte C-17, escritório móvel do Secretário da Defesa dos EUA; Donald Rumsfeld (à direita com camisa azul)



5.5.22 Refúgio Dymaxion, protótipo de estudo, Buckminster Fuller, 1932

5.5.23 Edifícios como objetos: Proposta de Will Alsop para edifício misto em Liverpool



5 - Uma missão disciplinar

5.5.32 Baltimore, Maryland, EUA, zona urbana em deterioração

5.5.33 Beira do Riachuelo em Puente Alsina, Pompeya, Buenos Aires, 2002. Terrenos antes úteis se tornam marginais, de jurisdição vaga, objeto de destinos clandestinos. O que Ignasi de Solà Morales chamou *Terrains Vagues*



5.6 Aspectos técnicos e culturais

"...Como foi dito a arquitetura deverá reconstruir-se como uma arte, rejeitando simultaneamente a arte, se esta se tornar emblema de uma liberdade ilimitada. Ao mesmo tempo, não poderá favorecer a deterioração do mundo, mas deverá atribuir sentidos humanos e pós-humanos a novos pontos do planeta, como já sucede, por outro lado, quando a hipérbole formalística torna edifício em outras tantas geografias artificiais. E a ação de nomear de novo ...que tendem a salvaguardar o que é local dentro da generalização. Não se trata realmente de preservar a identidade confinando-a em outras tantas reservas ideais, como se fossem espécies em via de extinção; nem de contentar-se com formas de mestiçagem, por outro lado, de grande interesse. O problema é mais precisamente aquele de dar vida a uma nova unidade do mundo - o mundo desterritorilizado - na qual pensar e construir as diferenças provenha da possibilidade de realizar de novo, conscientemente e com liberdade, o inteiro processo criativo das coisas do homem." dizia Franco Purini em 1999.⁹⁹

5.5.31 Houston, Texas, o centro esvaziado de moradias e lojas e povoado de estacionamentos



Se a nova missão da arquitetura fosse contribuir para estabelecer uma relação sustentável entre o homem e o meio ambiente, esta poderia ser interpretada como uma missão puramente técnica, renovando o dilema da "beleza do engenheiro" que foi estabelecida por Le Corbusier em *Vers une Architecture* (2.4). Poderia ser concebida como uma engenharia dos processos, uma economia dos movimentos, da administração da energia e dos resíduos que pareceram estar relacionados a determinações mais próximas à engenharia que ao domínio da expressão e do simbólico em que se move a arquitetura.

Mas acontece que estas questões estão relacionadas tanto com as técnicas disponíveis quanto com o comportamento social e a organização espacial. Respondem tanto a determinações técnicas quanto a crenças, costumes e modos de vida. Dependem tanto de questões "técnicas" quanto "culturais". Nesse sentido estão intimamente ligadas ao pensamento do homem médio, a suas crenças, gostos e preferências.

Dependem de uma percepção do mundo e da forma com que o homem médio concebe sua relação com esse necessário cenário do desenvolvimento da sociedade humana que é a superfície do globo. Nas sociedades democráticas de massa, influenciadas como estão pela opinião estatística da maioria (4.2-4.5), devemos primeiro conseguir seu favor se desejarmos

estabelecer uma meta. O que só é possível mediante uma tarefa didática, onde os novos ideais e valores encontram expressão simbólica em figuras estéticas pregnantes e mobilizadoras. Valores culturais que não podem ser edificados massivamente, a não ser através de símbolos e figuras estéticas capazes de condensar novos interesses e sensibilidades, novos modos de compreender o lazer, o prazer, o trabalho.

Seria a tentativa de encontrar uma nova relação entre as possibilidades da técnica e as aspirações de cada um. Entre o prazer e o lazer para um tempo livre cada vez maior, e as "externalidades" das atividades que são escolhidas como preferidas. Entre a educação, o trabalho e as condições do dormitório. Entre gostos e preferências e a racionalidade dos consumos e resíduos que estes implicam.

Um novo ideal de família, lar e de cidade vai surgindo ao mesmo tempo que a maneira em que as diferenças entre lar e espaço de trabalho são relativos e começa a ser desenhado uma redefinição das fronteiras entre lazer e trabalho. Ao influxo da miniaturização, das comunicações e das tecnologias eletrônicas da informação, um mundo virtual estabelece novas possibilidades, novos ritos pessoais e tipos de relações sociais que já se tornam visíveis. As oportunidades da arquitetura de participar desses processos estão à vista: *"...geração de novas formas de família estendida. Confusão, mas também excitação pela possibilidade de reviver a idéia de família como unidade de produção, ou minimamente pela tendência de reintegração do trabalho à moradia, de fantásticas implicações arquitetônicas e urbanísticas. O desafio de inventar os diferentes tipos de cabanas eletrônicas das que fala Alvin Toffler e ao mesmo tempo definir a boa vida associada a eles."*, diz Carlos Eduardo Comas.¹⁰⁰

Como no início do século XX, a arquitetura pode seguir a corrente ou liderá-la. Pode ser receptiva e aceitar novas formas sociais adaptando seus produtos, mas também pode criar novos cenários e circunstâncias capazes de orientar os acontecimentos. Ambas possibilidades não são excludentes, mas a oportunidade de uma liderança disciplinar não deveria ser desaproveitada. Se um novo paradigma de "sustentabilidade" vier substituir o de "productividade", sua construção será tão estética, simbólica e cultural, quanto técnica. E portanto a arquitetura tem a oportunidade de desempenhar um papel relevante. Seu conhecimento se encontra precisamente no cruzamento entre as questões técnicas e culturais, tanto quanto sua tradição disciplinar a vincula à organização do território e a cidade. Encontra-se bem preparada para liderar uma mudança social e cultural, recuperando a classe de protagonismo disciplinar similar que soube exercer entre os anos 20 e 60.

Suas premissas e finalidades não seriam as mesmas, mas seu espírito e seu protagonismo poderia ser semelhante. E assim como a arquitetura contribuiu para modernizar a sociedade e o mundo durante o século XX, poderia agora contribuir dando uma nova racionalidade ao produto dessa modernização. Uma necessária racionalidade para restabelecer a sustentabilidade do processo a médio e longo prazo, e para voltar a sonhar com um mundo sem pobreza, igualitário, mas com diversidade cultural.

A arquitetura se encontraria em uma situação similar à dos anos 20, embora com uma visão mais céptica e menos ingênua sobre a técnica. Se naquele momento parecia que arte e técnica deveriam encontrar alguma classe de compromisso para refundar a cidade e renovar a sociedade, poderia ser agora o momento de retomar tal possibilidade. Da mesma forma como Le Corbusier imaginou o compromisso entre utilidade e simbolismo como uma maneira de dar expressão estética ao processo de modernização, e essa visão não era ingênua sobre o novo poder da propaganda na sociedade de massa, hoje podemos imaginar um compromisso análogo para dar forma a uma relação sustentável com o mundo.

Tal tentativa deveria revisar a ainda dominante noção de uma racionalidade maquinista, obsecada na medição da produtividade da máquina ou na economia material das estruturas resistentes, mas indiferente ao esforço ou o desperdício do que as antecede e as sucede: o custo de sua fabricação e o custo de seu funcionamento e de sua disposição final. Isso precisamente havia caracterizado "*a era da máquina*", uma ingenuidade sobre a relação entre custo e benefício, que muitas vezes se conformou com a beleza de uma forma cuja economia se limitava à quantidade de material utilizado, sem considerar o esforço de sua obtenção. Uma racionalidade estática, restrita à sugestão sobre o olho de uma seção mais delgada que a prevista ou uma aparente atectonicidade. O que se limitava a uma economia tributária da produtividade industrial, expressa no brilho ou na suavidade dos materiais artificiais, medindo sempre a quantidade e qualidade de seus produtos, mas não os recursos naturais que consumiam, a energia que demandava sua fabricação nem as emissões e resíduos que produziam. Para as primeiras décadas da arquitetura moderna, e para a maior parte da *arquitetura de produção* que esta influiu nas décadas seguintes, tampouco essa racionalidade considerava a economia de funcionamento. Assim os edifícios de cristais foram climatizados utilizando calefação e refrigeração sem medir a quantidade de uma energia que parecia barata segundo os termos extrativos em que era obtida.¹⁰¹ O efeito estufa, que o ideal de transparência gerava no interior dos edifícios, foi dissimulado com o consumo massivo de energia e com a aplicação a grande escala dos clorofluocarbonados, dos letais depredadores da camada de ozônio.

A cidade jardim, o zoning, o ideal da Ville Radieuse, contribuíram para a criação de enormes subúrbios afastados dependentes do automóvel. "*Afortunadamente, o custo real do modelo urbano zonificado está sendo reconhecido.*" diz um Richard Rogers alarmado pela dependência do automóvel e pela poluição de cidades "paraíso" dos Estados Unidos, como Phoenix, Denver, Las Vegas e Salt Lake City.¹⁰²

À luz das limitações da racionalidade maquinista que dominou o século XX, percebe-se agora a possibilidade de uma perspectiva mais ampla, uma racionalidade menos ingênua, cujo olhar não se conforma em observar o estreito contorno do fabricado, e sim atender as conseqüências de sua interação com o meio. Uma racionalidade sustentável em um contexto de medição mais amplo.

Mas, se tivesse que ser fundada uma nova relação com o território - e a superfície do planeta - isto não somente exigiria explorar as possibilidades das novas tecnologias, como também exigiria uma completa revisão dos conceitos com os quais o século XX entendeu essa relação. Neste sentido é uma tarefa entre o antropológico e o prático. Não se tentaria apenas conseguir uma eficiência e uma racionalidade, também de que pudesse ser experimentado como um prazer e uma virtude. De que um paradigma de sustentabilidade encontrasse oportunidades para a beleza. Onde a aparência não estivesse encoberta pela negação, mas sim onde a simplicidade e a pertinência entre formas e usos sobressaíssem apenas por sua efetividade. Onde a beleza não surgisse para *encobrir* um esforço (estrutural, térmico, produtivo, econômico) mas sim para *descobrir* uma simplicidade eficaz. Não fingindo uma utilidade ou uma perícia, mas sim alcançando-a. Não forçando as condições encontradas, e sim aproveitando-as. Uma beleza que não surgisse para demonstrar um poder, mas sim uma inteligência, que não surgisse da quantidade, mas sim da precisão. Não se trataria de uma simplicidade de forma, como a conseguida por Mies van der Rohe na Casa Farnsworth, mas de uma simplicidade de produção e adaptação ao uso, mais próxima â exposta pelos Eames em su Case Study House.¹⁰³

Possivelmente não se tentaria apenas imaginar essas soluções, mas sim conseguir que fossem apreciadas e encontrar uma expressão simbólica que permitisse à grande maioria discernir o sustentável do insustentável. Onde se recuperasse o gosto pela experiência das variações e estas se expressassem em novas práticas sociais, onde a adaptação virtuosa entre experiência e circunstância fizesse convergir usos, forma e lugar em uma maior racionalidade ambiental. Onde as ações consideradas exemplares consistissem em aproveitar em vez de controlar, adaptar em lugar de submeter, conciliar, coordenar, em lugar de regularizar, uniformar.

Otl Aicher acredita ver um redirecionamento dos esforços técnicos: *"...se não se houvesse produzido a crise do petróleo o Concorde provavelmente ainda voaria. Antes dela havia energia suficiente e barata, havia, sem limites, todas as matérias primas e havia, naturalmente, uma política para financiar a maximização da eficácia. A grande técnica não conhecia limites, e continuava fiel ao princípio que regia então o desenvolvimento técnico, segundo o qual todo produto é sempre superado por outro maior e mais veloz" (...)* *"Quanto a 'cada vez mais', 'cada vez maior', 'cada vez mais rápido', que fez um século de história da técnica erigindo-se na filosofia de vida da sociedade norte-americana, esbarra com um limite, a técnica acusa um rumo pelo qual a inovação se orienta em direção à economia" (...)* *"A inovação técnica se desloca da eficácia à minimização da despesa ..."*¹⁰⁴

Mas como assinala Karl Popper, é impossível determinar fins cientificamente,¹⁰⁵ não pode haver uma solução técnica ao já discutido problema benthamiano de *"O melhor para o maior número"*. É um problema de atitude e restrição, de que deve encontrar-se um substituto ao paradigma do aumento da velocidade do consumo e da produção como única medida de



5.6.10 *"Phoenix, Arizona, ocupa hoy un territorio tan vasto como la desparramada Los Angeles, mientras que su población es tres veces menor",* ", diz Richard Rogers, reconhecendo o custo ambiental da cidade do automóvel

progresso, e que isto deve ser feito na mente, não só de alguns estudiosos, mas sim no estilo de vida e das aspirações das grandes maiorias.¹⁰⁶

5.7 Duas estratégias: a "cova" e a "nave"

Embora todos estes termos sejam provisórios e ainda imprecisos, indicam uma necessária redefinição da nossa relação com o mundo, que deve começar estabelecendo nossos objetivos e nossos instrumentos. Os segundos não são tão técnicos quanto culturais, e é nesse sentido que se torna necessária uma renovação conceitual. Quanto aos objetivos, é fácil estabelecer o mais geral, a sobrevivência da espécie humana e a melhoria de suas condições de vida. Porém, mais difícil pode ser estabelecer estratégias para consegui-lo.

A solução típica para a extenuação dos recursos do solo, foi abandoná-lo em busca de novos territórios, essa atitude nômade pôde ser razoável enquanto houve um horizonte de expansão. A estratégia da "cova", ao contrário, consiste em um acomodamento às oportunidades e limitações do lugar, adaptando e aproveitando suas potencialidades, e encontrou sua maior expressão, na invenção da agricultura.

A Terra é uma imensa massa de matéria sólida flutuando no espaço, mas vivemos sobre a superfície de contato entre o sólido e o gasoso. Sobre o solo, fatalmente oprimidos sobre ele pela gravidade, mas rodeados de ar, fluido tão vital da nossa existência que só podemos prescindir dele por alguns segundos.¹⁰⁷ Este plano é uma fração infinitesimal da matéria terrestre, o plano de contato entre a *costa* e a *atmosfera*, para pô-lo em termos geológicos. No século XIX o homem chegou até seu último extremo, e no século XX multiplicou sua população humana tantas vezes, até converter em escassa essa *superfície*, a mesma que antes tinha aparecido não abrangível.

Podemos aumentar tal superfície de contato entre sólido e gasoso, multiplicá-la, escavando compartimentos sob o solo ou levantando paredes e lajes. Isso fazemos com a arquitetura, a construção de uma casca maior, repregando e erguendo o solo em forma artificial. Infinitude de pregas se erguem nas cidades, multiplicando várias vezes, como os cílios de um organismo, essa superfície de contato entre sólido e gasoso.

"...a superfície da terra diminuída em um ponto específico ... gera superfícies verticais que entram em relação tal umas com outras, ... um espaço autônomo. Este espaço é diferente do grande espaço sobre a terra, e se é suficientemente grande podemos viver nele ... vivemos em covas artificiais..." diz van der Laan.¹⁰⁸

A "cova" é, sabemos, o primeiro espaço habitável: uma rachadura na montanha, um repliegue do terreno. Escavada, enraizada, permanentemente unida ao lugar, onde o solo é uma superfície fértil para a acumulação da história e a cultura. Se a "gruta" é a ocupação de um acidente natural propício, seu sucedâneo é o acomodamento dos materiais extraídos do lugar para levantar uma construção. Isto caracteriza o espaço, o deixa próprio. A estratégia da "cova" nos deixa sedentários, constrói uma identidade entre

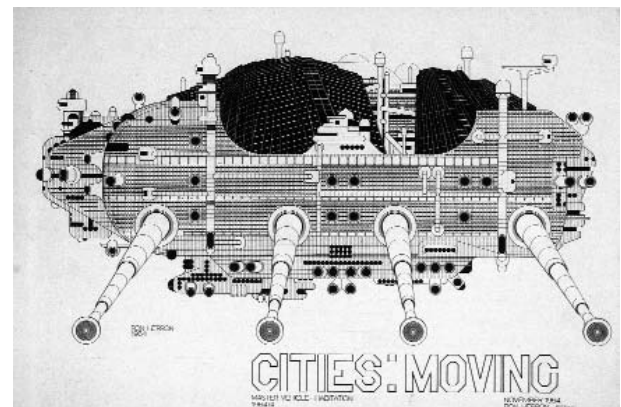
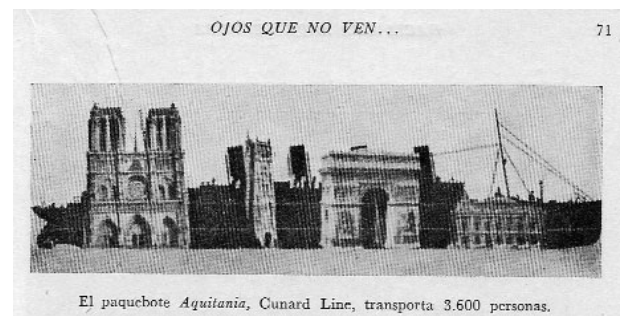
espaço e construção que é indissolúvel, que passa à fortaleza, depois à cidadela e que finalmente se expressa na tradição da cidade.

São dois extremos que a arquitetura pode pensar. Para van der Laan, a "cova" é a pré-história da arquitetura. A "nave" seria então, sua pós-história, a declaração da autonomia do solo. O que vem depois da arquitetura, da morosa e antiga fixação que esta tem com o solo. A "nave" é autônoma, móvel, indiferente, suficiente, artificial. Estes extremos se correspondem vagamente com duas atitudes, sedentarismo e nomadismo. Vagamente, porque a primeira imagem que sugere o nomadismo é a da loja, mas esta é a versão inicial, quase poderíamos dizer primitiva do nomadismo. A loja pode ser transportada, podemos carregá-la para onde formos. Na versão moderna do nomadismo esta relação se inverte, a loja, casa provisória e transportável, é substituída pela "nave". Não carregamos a "nave", pelo contrário, ele nos carrega. A "nave" é dormitório e veículo.

Esta diferença se revelava nas ilustrações de *"Vers une architecture"*, onde Le Corbusier compara o tamanho do transatlântico com edifícios construídos, revelando que pode ser maior que pequenos povoados. Efeito de pátria sem lugar, de mundo artificial que contemporaneamente recriou a TV em *Star Trek* e depois o cinema em *Star Wars*, ilustrando, para quem não pudesse imaginá-lo, um mundo tão grande quanto a Terra, mas completamente artificial.

Sendo extremos, "cova" e "nave" são também paradigmas, modos de ver e entender uma relação com o ambiente e ordenar nossa conduta. A "cova" exige que se cultive o lugar, culturalizá-lo, fundindo o que se constrói com o pré-existente. A "nave", em compensação, contrasta-se com o que a rodeia, intensificando a diferença entre o artificial e o natural. E embora a arquitetura seja mais afim do estável, esforçou-se durante boa parte do século XX para representar a condição artificial da "nave" e a autonomia do lugar. Exibiu uma atitude de suficiência que privilegiou a vontade e o poder de modificar o meio sobre a oportunidade e o aproveitamento de suas circunstâncias, expressas nas ainda dominantes, clássicas figuras estéticas do período heróico.¹⁰⁹ Uma disposição em impor suas formas às condições do lugar. No entanto, embora as arrogantes construções se mostrem autônomas com "naves", permanecem imóveis. Devido a essa condição de imobilidade, para a arquitetura o nomadismo é melhor dito uma atitude. Esta se expressa em edifícios mais provisionais e genéricos, indiferentes ao lugar. E em uma cidade também genérica, que exige de seus habitantes um deslocamento constante para chegar sempre a lugares parecidos.¹¹⁰

Isto faz do lugar algo próximo ao descartável, dá-lhe uma condição residual. Em compensação, o sedentarismo que sugere a estratégia da "cova",



5.6.11 Le Corbusier, ilustração comparando um navio de passageiros com edifícios, em *Hacia una Arquitectura*

5.6.12 Ron Herron (archigram), *"Master Vehicle-Habitation"*, tinta e grafito sobre papel, 1964

é necessariamente dependente do lugar e deve ver o território como algo com o qual deve estabelecer uma convivência não uma exploração.

Em última instância, a completa ocupação e saturação da superfície do planeta sugere estas duas possibilidades. A estratégia da "cova", multiplicando até em baixo e até em cima a superfície de contato entre sólido e gasoso, otimizando a interface com essa superfície mediante lagos, cultivos, instalações, edifícios, moinhos e dispositivos.¹¹¹ E a estratégia da "nave", que assumindo o esgotamento do solo insiste em deslocar-se, buscando novos territórios, que agora estaria dirigida para a exploração do espaço exterior e, ulteriormente, sua colonização.¹¹²

A primeira requer uma aliança com os materiais e com as condições do lugar, o que por séculos havia praticado a arquitetura devido a suas próprias condições e tecnologia. Mas também implica em uma emergência do cultural, uma relação existencial com o solo que o modernismo havia menosprezado e sobre a qual Heidegger havia proposto fundar a reconstrução da Europa.¹¹³ Uma relação com o lugar e com a tradição que se documenta nas construções e coisas que deixa no habitar, registro de acontecimentos, acumulação cultural. Mas também uma relação fenomenológica com a circunstância, uma relação que aceita suas condições como ponto de partida e inspiração. Nestas atitudes se encontraria também uma oportunidade de recuperar um sentido de autenticidade, uma identidade do lugar e dos atores que surge precisamente dessa convergência em um tempo e lugar que não se pode repetir.

Ambas estratégias não são necessariamente excludentes. Mas, desde que a emigração do planeta ainda fosse uma possibilidade distante, a otimização do uso de sua superfície seria também uma forma de conseguir o tempo necessário, tanto quanto de prover o mínimo indispensável a todos seus habitantes. A menos que se esteja disposto a renunciar ao sonho moral da democracia moderna - a aspiração a um mundo que reconheça os mesmos direitos a todos- e se aceite como legítima a construção de enclaves privilegiados, abandonando grande parte do território e seus habitantes a um destino de indigência, insalubridade e poluição. Isto já se manifesta nas novas áreas de marginalidade tanto quanto em edifícios de incrementada autonomia, cujos filtros permitem respirar ar limpo em seu interior, embora o ar da cidade esteja poluído.¹¹⁴ Pode-se imaginar automóveis de semelhantes características, conduzindo seus ocupantes de uma a outra fortaleza ambiental.

A passagem de uma ocupação extensiva do território que se correspondia com as "*sociedades disciplinarias*" a que referia Foucault, a uma ocupação seletiva em que se renuncia ao controle do território, parece já ter começado.¹¹⁵ E ao mesmo tempo que a "*sociedade disciplinária*" dá passagem à "*sociedad de control*" de que fala Deleuze, a "*desterritorialização*" inverte o conceito de gueto¹¹⁶, para deixar os excluídos fora dos enclaves avançados onde se criam as condições ambientais artificiais. "*E o homem já não é um homem encerrado, mas endividado ... o controle já não terá que tratar com a erosão das fronteiras, mas com as explosões nos guetos e nas favelas*" diz

Deleuze, antecipando a surda confrontação de migrações indesejadas e o levantamento de fronteiras fortificadas.¹¹⁷

Emerge então uma razoável nostalgia pelas sociedades disciplinares, que Deleuze chama de as *"velhas sociedades de soberania"* enquanto seu programa de controle territorial e social aspirava a um estatuto igualitário que não parece ser imprescindível ao atual programa das sociedades do movimento.

A nova consciência de nossa radical influência sobre o mundo nos leva à imaginá-lo como possível objeto de projeto. Mas um mundo "artificial" talvez fosse pior, a consequência de um projeto total, onde tudo estaria determinado por uma vontade, por uma especulação. É visível a apreensão de Arendt: *"É claro que no presente o primeiro que ocupa nossas mentes é o enormemente acrescentado poder de destruição do homem, o fato de que somos capazes de arrasar toda vida orgânica, e muito provavelmente, algum dia, de destruir até a própria Terra. Contudo, não é menos horrível e difícil de aceitar o correspondente novo poder de criação, o fato de que podemos produzir novos elementos que não se acham na natureza... ao mesmo tempo que começamos a povoar o espaço, criando, por assim dizer, novos corpos celestes em forma de satélites, e confiamos em que em um futuro não distante, podamos realizar o que as épocas anteriores consideraram o maior, mais profundo e sagrado da natureza: a criação ou recriação do 'milagre da vida'."*¹¹⁸

No entanto, essa é a proposição de Aicher: *"o mundo como projeto"*, embora fique horrorizado com a autonomia e autoridade de um grande planejador e prefira imaginar uma multidão de projetos guiados por uma pluralidade de finalidades.¹¹⁹ É também, entretanto, a inevitável inferência do contínuo desenvolvimento da tecnologia.

Se por acaso Aicher tivesse razão, não tanto na conveniência de que o mundo fosse objeto de projeto, mas sim, em que cedo ou tarde nos enfrentaríamos com essa possibilidade, então se trataria de uma sombria profecia, uma espécie de maldição do progresso que ressoa na advertência de *"Um mundo feliz"* de Aldous Huxley e *"1984"* de George Orwell. Porque não podemos esquecer os pesadelos da razão que o século XX sofreu na forma dos piores delírios da engenharia social. Desde o nazismo ao regime de Pol Pot, as utopias totalitárias - no duplo sentido de autoritarismo e centralismo que tem esta palavra - já nos mostraram sua alta probabilidade de fracasso e o terrível preço que exigem que se pague antes de reconhecê-lo. Se o controle total do *"mundo como projeto"* nos aproximasse desse abismo¹²⁰, se poderia alentar em troca uma *utopia suave*, de final aberto. Uma orientação, mas sem final estabelecido, sem as determinações teleológicas das grandes religiões e ideologias, um "projeto aberto". Não se trataria de estabelecer uma normativa, e sim procedimentos e critérios que eventualmente decantariam em formas e padrões socialmente reconhecíveis. Tentar-se-ia substituir a aspiração a uma *"normativa"* por uma *"orientação"*. Se este modo de projeto não tiver ainda seus métodos tem em compensação seus antecedentes em nossa experiência *"cultural"*. Na acumulação de projetos parciais que se reorientam mutuamente,

mas permanecem numerosos e plurais para incorporar-se a um patrimônio coletivo. O cultural se corresponde com uma visão de acomodação e tolerância com o mundo e com sua variedade. Em compensação o "artificial" se corresponde com uma visão de imposição e ambição transformadora sobre o mundo e aquilo que nossa época recebe como dado, uma vocação por definir todas as condições desde zero, desde os próprios interesses dos atores. Onde prima a determinação sobre a oportunidade, a especificação e a definição abstrata, a imposição de uma ordem unilateral.

Entre ambos se estende um território ainda não definido, cujo caráter será desenhado durante este século. Essa fronteira entre o "cultural" e o "artificial" é o lugar onde se esboçará a possibilidade de um futuro qualificado e diverso, rico em identidades, ou pelo contrário, um futuro controlado e automático, reflexo especular de funções e aspirações estandarizadas.

A arquitetura deveria ter uma palavra para dizer. Para isso deveria focalizar seus esforços em uma ação conciliada, onde a arquitetura de proposição, o ensino e a arquitetura de produção voltassem a ser complementares.

NOTAS

¹ Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958) Hanna Arendt. p.139

² Folch, Ramón. Summa+11, Fevereiro-Março 1995, p.58

³ Huxley, Aldous. *"El tiempo debe detenerse"*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945, p.369

⁴ *"O objetivo do pensamento positivista é intensificar esta evolução, levar o homem a uma sociedade perfeita, sem conflitos, organizada pela ciência; trasladar a transcendência da religião à imanência da vida. Por isso a teoria positivista terminará constituindo-se em uma 'religião da humanidade', uma religião dedicada a tornar o mundo no reino da ordem e do progresso."* Diz Iñaki Ábalos em: Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.70

⁵ Hall, Edward T. *"La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio"*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, pp.41-44

⁶ Em 1950 a população era de 2.500 milhões de habitantes e para 2002 de 6.200 milhões. Para 2050 se espera que a população esteja entre 8 e 9 mil milhões. (U:S: Bureau of the Census, International Data Base) www.census.gov - www.worldpop.html

⁷ Folch, Ramón. Summa+11, Buenos Aires, Fevereiro-Março 1995, p.61

⁸ Hardin, Garrett, *"The tragedy of the commons"*, revista Science 162 (1968)

⁹ Edson Mahfuz se refere à "arquitetura como auto-expressão", e diz *"Se a arquitetura ainda tem um papel cultural que representar, o arquiteto deve superar os aspectos meramente individuais e buscar uma dimensão expressiva de caráter suprapessoal, em que a produção cultural tem um valor precisamente porque não pertence a ninguém."* citando Carlos Martí Aris, em: Mahfuz, Edson, *"A arquitetura consumida na fogueira das vanidades"* em, *"O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios"*, Editora Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2002, p.116

¹⁰ *"Porém estas experiências e outras similares, cada uma em sua individualidade, expõem um problema insolúvel: como esculturas (grandes esculturas urbanas nas quais só a posteriori está inserida, embora com cuidado, alguma função), essas obras reduzem o uso a mero recheio. Consideradas como arquitetura, degradam a escultura mesma, convertendo-a em utensílio. Em outras palavras, a identificação entre arquitetura e escultura não pode constituir uma*

direção de busca válida, porque se resolve inevitavelmente em uma subtração de sentido para ambas as formas da arte..." em: Purini, Franco "Tres caminos", Summa+29, Buenos Aires, Fev-Mço 1998, pp.67/68

¹¹ Najle, Ciro, "Manifiesto maquínico", Cuadernos 244, Diciembre 2004, p.127

¹² Oriol Bohigas na Bienal da arquitetura de Buenos Aires de 1996 releu o discurso que havia preparado com anterioridade para sua investidura de doutor *Honoris Causa* pela Universidade Menéndez e Pelayo. Em Diez, Fernando, "Polémicas en la era del star-system", Summa+17, Fevereiro-Março 1996, Buenos Aires, p.62

¹³ "a casa pós-humanista implica um comportamento maquinal do arquiteto que já encontrou seu sujeito, seu modelo urbano, material e espacial, seu sistema operativo, porém aceitá-lo completamente envolve ao mesmo tempo uma não-finalidade essencial, uma 'randomização' na conduta do arquiteto, dedicado a destruir a aparência de um mundo do real e o possível para fazer proliferar formas diferentes de materializar o incorpóreo, sem outra finalidade possível que 'descobrir o que está reprimido pelas convenções ou as normas em um momento dado'" diz Iñaki Ábalos sobre a maneira que arquitetos como Peter Eisenman ou Greg Lynn "ainda buscam uma relocalização de processos, resultados e responsabilidade (o papel) do arquiteto". Em: Ábalos, Iñaki, "La Buena Vida", Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.161

¹⁴ é a opinião de Alfonso Corona Martínez, em seu comentário sobre Mansilla e Tuñón, Summa+75, Sept. 2005, p.78

¹⁵ a noção remete a Thomas Kuhn, ver: Kuhn, Thomas. "La estructura de las revoluciones científicas", Fondo de Cultura Económica, México, 1971

¹⁶ O protocolo estabelecido nesta conferência internacional, os chefes de Estado presentes se comprometeram a não superar nos anos 2008 a 2012 a emissão média de gases causadores do efeito estufa de 1990. Desde então numerosos países adotaram novas políticas sobre o meio ambiente. Ver: Gauzin-Müller, Dominique, "Arquitectura Ecológica", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002

¹⁷ Gauzin-Müller, Dominique, "Arquitectura Ecológica", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 p.15

¹⁸ o Conselho de Arquitetos Europeus participou na redação de uma obra intitulada *The Green Vitruvius*. A UIA preparou a *Declaração da interdependência para o futuro sustentável*. A associação *Green Challenge* age em 14 países. Os Verdes são uma força política na Alemanha, na Grã Bretanha, onde se considera que a metade das emissões de CO² provêm do setor da construção (consumo de energia e indústria e materiais de construção) o *Building Research Establishment*, produziu uma tabela de avaliação denominada *Building Research Establishment Environmental Assessment Method* (Breeam). Na França o conceito mais profundo é o da alta Qualidade do Meio Ambiente. Legislações ou normas avançadas se desenvolveram também nos países escandinavos, Suíça, Áustria, Holanda, além do programa *Thermie* da União Européia.

¹⁹ enquanto a indústria é responsável por 26% de emissões de CO² e 27,4% de gás efeito estufa, o transporte 22% e 37,7% respectivamente, e a construção 17,5% e 26,5%. Gauzin-Müller, Dominique, "Arquitectura Ecológica", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 p.15

²⁰ "Há duas escolas de pensamento no âmbito da arquitetura ecológica: a de Norman Foster, que receita mais tecnologia para resolver os problemas ecológicos e a de Soleri, que renega a tecnologia. Nós nos situamos em uma posição intermédia, embora simpatizemos com Soleri", diz Stefan Behnisch, em: Gauzin-Müller, Dominique, "Arquitectura Ecológica", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 p.17

²¹ Fromonot, Françoise, "El triunfo de una anti-estrella", *Arquitectura Viva* 83, Madri, 3-4 2002 pp.73-75

²² além da citação de Colquhoun, pode ser lembrado a irônica relação que, segundo Banham, estabelecem com a tecnologia os arquitetos modernos: "...produziram uma arquitetura da era mecânica apenas no sentido de que construíram seus monumentos em uma era mecânica e expressaram um atitude perante a máquina, no sentido de que a gente poderia achar-se em solo francês e discutir política francesa, mas falando sempre em inglês." Banham, Reyner "Teoria e desenho arquitetônico na era da máquina", Edições Nova Visão, Buenos Aires, 1971 (The Architectural Press, London, 1960), neste caso tomado de Ábalos Iñaki, op.cit. p.80

²³ É interessante considerar o efeito de retardo que media entre a difusão da arquitetura de proposição e sua decisiva influência sobre a arquitetura de produção. E o simétrico retardo em extinguir-se dos paradigmas estéticos e expressivos já afiançados. No caso argentino, é notável que até no início dos anos 60 ainda eram muitos os edifícios neoclássicos que arquitetos de grande solvência como Arturo Dubourg constroem, e essa prática ainda persiste, embora se haja perdido a solvência compositiva anterior e o conhecimento que ainda tinham os arquitetos formados na tradição *beaux arts*. Ao mesmo tempo somente na década de 70 é que são construídos os maiores conjuntos habitacionais inspirados em um conceito de cidade radiante que para essa época já era seriamente questionado. (Sobre o primeiro, pode se ver Dubourg, Arturo. J. "Cincuenta años de arquitectura", Buenos Aires, 1986)

²⁴ Embora devam tornar-se exceções, como a atenção prestada às tecnologias locais por Eduardo Sacriste.

²⁵ Leon Krier adjudica a estes dois tipos arquitetônicos a destruição da cidade tradicional em: Krier, Leon. "Architecture, Choix ou Fatalité", Institut Français D'Architecture, Norma, Paris, 1996

²⁶ Comas, Carlos Eduardo, "Domesticidade e paraíso: el sueño de la buena vida", Summa+ 58, Fevereiro-Março 2003, p.88

²⁷ Jared Diamond traça uma história da profunda interdependência entre o homem e as espécies vegetais e animais que domesticou ao longo de milênios, assinalando a magnitude da influência humana sobre estes. Diamond, Jared, *"Arms, germs and steel"*, Norton, New York, 1999

²⁸ Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 200, p.69

²⁹ *"O mundo pode ser visto como um cosmo inalterável, como um estado permanente no qual estamos envolvidos. Assim foi visto pela antiguidade, tanto em sua escola idealista quanto na realista. Assim foi visto pela idade média cristã, mas assim também pelos empiristas ingleses. O mundo pode ser entendido como um processo evolutivo do qual o homem é um produto. Então seu modelo estático é substituído por um cinético. Assim aprendemos a ver o mundo, de Lamark a Darwin (...) Também para Goethe o mundo se dividia em natureza e história, e ... apenas admitia dois domínios da filosofia, o domínio da natureza e o da liberdade. Basta nós abrirmos um só dia o jornal para encontrar as referências a automóveis e foguetes, aviões e túneis, fábricas e centrais de montagem em série, perfumes e substâncias nocivas, estádios de futebol e torres de lazer, roupas e clínicas, trens e caminhões articulados, satélites e motocicletas de fórmula, a nova cozinha e montes de lixo, bombas nucleares e museus, festivais e guerras, excedentes de manteiga e prêmios cinematográficos, a poluição das águas subterrâneas e desfiles de modas, o CFC e o ozônio, as instalações frigoríficas e os raticidas. O mundo no qual vivemos é o mundo que nós fizemos."* Embora a descrição de Aicher esteja circunscrita pela noção de proyecto, reflete igualmente a nova condição do mundo e do homem que o modificou. Aicher, Otl, *"El mundo como Proyecto"*, Edições Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.171

³⁰ Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958) Hannah Arendt. p.348

³¹ Até Galileo, diz Hannah Arendt, o ponto de vista do homem estava na própria terra, sua concepção do mundo estava dominada pela oposição terra-firmamento. Galileo vem colocar o ponto de observação fora da Terra. Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958)

³² Montaner, Josep Maria / em de Sola Morales, Ignasi; Llorente, Montaner, Josep Maria; Marta; Antoni, Ramón; Oliveras, Jordi, *"Introducción a la arquitectura. Conceptos Fundamentales"*, Edições UPC, Barcelona, 2000.

³³ Montaner, Josep Maria / em de Sola Morales, Ignasi; Llorente, Montaner, Josep Maria; Marta; Antoni, Ramón; Oliveras, Jordi, *"Introducción a la arquitectura. conceptos Fundamentales"*, Edições UPC, Barcelona, 2000.: *"Não final do século XVIII, começaram a ser traçadas nas cidades europeias as primeiras avenidas e passeios a partir de um ato fundacional: as plantações de fileiras de árvores. Desta maneira, e ao longo do século XIX, os valores que se outorgavam à cidade e à natureza se vão transformando radicalmente. Se durante a Idade Média e no começo do Renascimento a cidade e o mosteiro eram garantia de proteção, liberdade e civilização frente à barbárie do bosque - primitivo, selvagem e sujo - e à ameaça da natureza, considerada diabólica e habitada por demônios vis; a partir de meados do século XIX, com a consolidação da revolução industrial, os papéis trocaram diametralmente: a natureza é idealizada."*

³⁴ Gandelsonas, Mario, *"X Urbanism"* Princeton Architectural Press, New York, 1999 p.22

³⁵ Gandelsonas, Mario, *"X Urbanism"* Princeton Architectural Press, New York, 1999 p.50/55

³⁶ pode ser visto: Willams, Raymond, *"O campo e a cidade"*, Paidós, Buenos Aires, 2001, pp.163-187

³⁷ Mumford releva esta contradição na conquista do oeste americano: *"Nos Estados Unidos esta contradição entre plano ideal e ação caracterizou a marcha dos pioneiros em direção ao oeste: pode ser visto inclusive na corrida de Audubon, um espírito profundamente enamorado do silvestre, dedicando sua vida à observação e a descrição de pássaros e mamíferos de Norte-américa - praticamente, porém, fazendo naufragar estas intenções colocando todo seu capital de trabalho em uma serraria a vapor, uma prematura empresa mecânica que o levou à bancarrota"*, em: Mumford, Lewis. *"The myth of the machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace Jovanovich, New York, 1970, p.15

³⁸ diz Ábalos em: Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.76

³⁹ *"Palmeiras, eucaliptos, seringueiras orientais, salgueiros, etc., grandes gramados e uma multidão à vontade... a gente está embaixo das árvores. Nenhum barulho, o ar é puro, o homem não se sente importunado. Os arranha-céus? Podem ser percebidos de quando em quando através da folhagem! Nós, homens estamos embaixo da folhagem. Os gigantes arranha-céus já não nos molestam de jeito nenhum, um delicado véu foi estendido diante..."* Le Corbusier, *"Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo"*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p.237

⁴⁰ pode ser visto um panorama desta situação em Lewis Mumford, *"Técnica y civilización"*, Alianza Universidad, Madrid, 1977 (1939)

⁴¹ Reeves, Hubert, *"Paciencia en el azul del cielo"*, Juan Granica Ediciones, Barcelona, 1982 (Editions de Seuil, 1981) p.197

⁴² máquinas microscópicas autorreplicantes que presumivelmente poderão interatuar dentro dos sistemas vivos. Ver Paul Virilio, *"The law of proximity"* D, Columbia Documents of Architecture, 1993

⁴³ Diamond, Jared, *"Arms, germs and steel"*, Norton, New York, 1999

⁴⁴ Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (The University of Chicago, 1958) p.15

- ⁴⁵ Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958) Hanna Arendt. p.170
- ⁴⁶ Mumford, Lewis. *"The myth of the machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace Jovanovich, New York, 1970, em *"The Paradox of Automation"*, p.180.
- ⁴⁷ Koolhaas, Rem, *"El espacio basura. De la modernización y sus secuelas"* Arquitectura Viva 74, Setembro-Outubro 2000.
- ⁴⁸ diz Koolhaas: *"A lixeira é a forma mais baixa de organização espacial. Pura acumulação, não tem forma, uma localização e um perímetro incertos. A superfície do montouro revela apenas uma parte de seus conteúdos; a lixeira é fundamentalmente inconsistente e impredecível"*, em: Koolhaas, Rem, *"Wasteland"*, Wired, June 2003, p.137
- ⁴⁹ uma visão da maior proporção em que as ações inconscientes de seleção determinaram a evolução das plantas domésticas pode ser vista em Diamond, Jared, *"Arms, germs and steel"*, Norton, New York, 1999.
- ⁵⁰ em: Eisenman, Peter, *"El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin"*, em Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi, *"Textos de la modernidad"*, editorial Nerea, Hondarribia, España, 1994, p.466
- ⁵¹ *"Darwin virou o princípio explicativo do mundo que nos infundiu a antiguidade, o cristianismo e ocidente. Para ele não havia no mundo nenhum plano, nenhuma lei de causa e efeito que estivesse relacionada com impulsões causais ... Estava já fora de lugar a busca de determinados efeitos, os próprios efeitos são causas do desenvolvimento do mundo..."*. Embora possivelmente uma descrição inexata do próprio Darwin, seja uma boa descrição das necessárias implicâncias de seus ideais, em: Aicher, Otl, *"El mundo como Proyecto"*, Edições Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.172. Pode ser visto também o princípio antrópico em: Reeves, Hubert, *"Paciencia en el azul del cielo"*, Juan Granica Ediciones, Barcelona, 1982 (Editions de Seuil, 1981) p.179: *"...dado que existe un observador, o universo tem as propriedades requeridas para engendrá-lo"*
- ⁵² Pode ser visto: Rossi, Aldo, *"La Arquitectura de la ciudad"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981
- ⁵³ Rowe, Colin e Koetter, Fred, Ciudad Collage, Gustavo Gili, Barcelona, 1981
- ⁵⁴ Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp.85: *"Picasso de vacaciones, la casa fenomenológica"*
- ⁵⁵ Heidegger, Martin, *"Building Dwelling, Thinking"* em Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997. Puede verse también: *"Heidegger en su refugio: la casa existencialista"*, Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp.37
- ⁵⁶ Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (The University of Chicago, 1958) p.208: *"... .. a ação produz história com ou sem intenção, de maneira tão natural como a fabricação produz coisas tangíveis. Então essas histórias podem ser registradas em documentos e monumentos, podem ser visíveis em objetos de uso ou obras de arte, podem ser contadas uma e outra vez, ... por si mesmas ... não falam mais sobre seus indivíduos, o "herói" no centro de cada história, do que qualquer produto saído das mãos humanas o faz do mestre que o produziu e, no entanto, não são produtos, propriamente falando. Embora toda a gente comece sua vida inserindo-se no mundo ... mediante a ação e o discurso, ninguém é autor ou produtor da história de sua vida. Em outras palavras ... as histórias revelam um agente, porém esse agente não é seu autor ... É protagonista no duplo sentido da palavra, ou seja seu ator e paciente, contudo ninguém é seu autor."*
- ⁵⁷ Agrest, Diana, *"Architecture from without"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.
- ⁵⁸ Rowe, Colin y Koetter, Fred, Ciudad Collage, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.102
- Levi-Strauss, Claude, *"The Savage Mind"*, Londres, 1966; New York 1969, p.16
- ⁵⁹ *"¿Quem é o criador de nossa língua? Ela é que nos permite pensar. Quem a muda, quem a desenvolve? Ninguém. Ninguém porque o fazem todos."* Aicher, Otl, *"El mundo como Proyecto"*, p. 118
- ⁶⁰ Assim Moholy-Nagy podia dizer em 1929: *"É lamentável a frequência com que a tradição, nunca revisada, é honrada como guia infalível em direção à beleza e à perfeição ... Idêntica incapacidade para pensar e trabalhar é observada hoje, infelizmente em todos os campos..."*, em: Moholy-Nagy, László, *"La nueva visión y reseña de un artista"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972, p.53
- ⁶¹ Devemos recordar o detalhe das colunas de aço do Pabellón de Barcelona, cuidadosamente forradas com aço inoxidável.
- ⁶² Exemplo final desta aspiração positivista de um controle definitivo sobre o mundo tanto quanto sobre os instrumentos da razão, resulta no livro que Christopher Alexander publica em 1966: *"Ensayo sobre la síntesis de la forma"*, cujo título ilustra, quase tardiamente, a aspiração da época. (Christopher Alexander, *"Ensayo sobre la síntesis de la forma"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1971) Dez anos depois, ironicamente é o mesmo Alexander que substitui o interesse por esses complexos procedimentos funcionalistas sistêmicos por padrões culturais espaciais que recopila da tradição, em: Alexander, Christopher; Ishikawa, Sara; Sylverstein, Murray et alt. *"Un lenguaje de patrones"* Gustavo Gili, Barcelona, 1980 (N.York, 1977)
- ⁶³ Lewis Mumford, *"Técnica e Civilización"*, Alianza Editorial, Madrid, 1971 (1939)

64 Purini define assim esta atitude projetual: "Os materiais são tratados de modo que não deixem traços de suas origens terrestres, para aludir a uma natureza sintética. Predomina o brilhante e o transparente. As estruturas são complicadas, sem nenhum motivo estático ou funcional real. O recurso à pré-fabricação, que tende a ser um verdadeiro culto em si mesma, conduz a tecnologias desnecessárias para a arquitetura, como as aeronáuticas ou as espaciais ... no high-tech ... cada elemento é exaltado e dramatizado; os detalhes são hiperrealistas, manieristas, essencialmente decorativos. Não se dá repouso ao observador: cada ponto do edifício é carregado de uma ansiedade retórica que se torna overdesign. A cada condição do material é conferido um valor que transcende o técnico, fazendo brotar conteúdos simbólicos, até mesmo místico-esotéricos quase como se o arquiteto fosse um novo alquimista capaz de libertar, mediante o contato dos elementos, uma energia cósmica prisioneira nos cristais, nos metais especiais, nas resinas, nas pedras polidas como espelhos até perder seu próprio caráter original." Franco Purini, "Tres caminos", Summa+29, Buenos Aires, Fevereiro-Março 1998

65 Franco Purini alertou sobre "a descontextualização do edifício convertido cada vez mais em objeto" y habló de la "confrontación entre a cultura do design e a arquitetura", que caracterizou como "Domus vs. Casabella", na PreBienal da arquitetura de Buenos Aires de 1998. Em: Diez, Fernando. "La función debe continuar", Summa+29, Buenos Aires, Fevereiro-Março 1998

66 Trias, Eugenio. "Contra el progresismo" em "Filosofía y Carnaval", Anagrama, Barcelona, 1971, p.91: "Soubemos com horror que racismo e progressismo se alimentavam de idêntica ilusão: miragem etnocêntrica que nos faz ver os logros de nossa civilização como os mais válidos"

67 Arendt, Hannah, "La condición humana", Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958), p.330

68 "Projeto deriva de projétil, é 'o arremessado para a frente'. E este arremesso, implica um movimento, uma trajetória linear. Onde o fim está determinado desde o começo. Quase em linha reta. É o teleológico, onde o final pode ser enxergado desde o começo. Assim o projeto em sua natureza é determinista, teleológico e filho da razão instrumental, que ilumina os fins." Vaca Bononato, Alejandro, "Un Arquitecto", Summa+73, Junho 2005, p.208

69 "Na produção introduzida pela automatização, a distinção entre operação e produto, assim como a precedência do produto sobre a operação (que apenas é o meio para produzir um fim) carecem de sentido e se tornaram antiquadas". Arendt, Hannah, "La condición humana", Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958), p.168

70 Diz Ábalos em: Ábalos, Iñaki, "La Buena Vida", Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.73

71 inclusive, como afirma a física quântica, não há observação sem efeito sobre o observado. Reeves, Hubert, "Paciencia en el azul del cielo", Juan Granica Edições, Barcelona, 1982 (Editions de Seuil, 1981), p.219: "Observar es perturbar"

72 O indício atua como um dado lateral sobre a qualidade da informação, como são os gestos e o tom em uma conversa. Mas o indício tende agora a ser um dado que só remete ao próprio mundo virtual, sua perda nos deixa a mercê de uma informação sem qualificação.

73 "El Crimen Perfecto" é o nome da "novela", texto entre o filosófico e a ficção com que Baudrillard ironiza sobre o destino do real. Baudrillard, Jean. "El Crimen Perfecto", Editorial Anagrama, Barcelona, 2002

74 Virilio, Paul. "Estética de la desaparición", Anagrama, Barcelona, 1988

75 nome do livro de Willam Mitchell "City of bits, : Space, Place and the Infobahn", MIT 1994

76 Mitchell, Willam, "e-topía, vida urbana Jim, pero no como la que nosotros conocemos" Gustavo Gili, Barcelona, 2001 (MIT, 1999)

77 "As máquinas bobas da era industrial nos trouxeram as economias de standardização, repetição e produção em massa No momento cumbre da era industrial ... Ford standardizou rigorosamente o modelo T, e como sabemos, ofereceu-o em qualquer cor, contanto que fosse preto. Igualmente Mies van der Rohe standardizou módulos de edificação ... e produziu edifícios que eram bem pretos. Outros arquitetos heróicos preferiram o branco, porém estavam igualmente embelezados com a lógica da standardização e da repetição das máquinas bobas. No entanto se dava uma contradição persistente, um tamanho único nunca está completamente ajustado" Mitchell, Willam, "e-topía, vida urbana Jim, pero no como la que nosotros conocemos" Gustavo Gili, Barcelona, 2001 (MIT, 1999), pp.159-160

78 Mitchell, Willam, "e-topía, vida urbana Jim, pero no como la que nosotros conocemos" Gustavo Gili, Barcelona, 2001 (MIT, 1999), p.7

79 Segundo Mitchell, a revolução digital nasceu em 1993 com o deslocamento da World Wide Web. Mitchell, Willam, "e-topía, vida urbana Jim, pero no como la que nosotros conocemos" Gustavo Gili, Barcelona, 2001 (MIT, 1999), p.17

80 diretor do Laboratório de Meios do MIT. Negroponte, Nicholas. "Ser Digital", Atlántida, Buenos Aires, 1994

81 Toffler, Alvin "La Tercera Ola", Editorial Sudamericana, Barcelona, 1999

82 Doval, Pablo, "Comentarios sobre Anybody", Summa+21, Outubro-Novembro 1996, p.113

83 Gandelonas observa a proliferação das câmaras de vigilância e traça um paralelo entre o programa Cops e a crescente vigilância remota das condutas das pessoas, em: Gandelonas, Mario, "X Urbanism" Princeton Architectural Press, New York, 1999, pp.40/1: "As comunidades fechadas são os novos desenvolvimentos residenciais fortificados do novo X-

Urbanismo ... (...) Enquanto o observador suburbano é definido como um motorista através da visão do pára-brisa a certa velocidade, em contraste com o lento ritmo do observador pedestre urbano da cidade clássica, o observador X-Urbano, um sujeito que pode viajar através do espaço eletrônico em qualquer momento, que pula através de centenas de canais de televisão e navega pela World Wide Web, é definido como objeto de vigilância constante"

⁸⁴ pode ser visto também: Boddy, Trevor, *"Underground and Overhead: building the analogous city"*, em Sorkin, Michael, Editor *"Variations on a theme park"*, Hill and Wang, New York, 1994

⁸⁵ Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958) p.24

⁸⁶ Hannah Arendt nos faz ver que a circunavegação produziu, paradoxicamente, a diminuição do mundo. Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, 1993 (The University of Chicago, 1958)

⁸⁷ Purini, Franco. *"I racconti dell'abitare"*, "Identità e differenze", Triennale de Milano, Abitare Segesta, Milano 1995

⁸⁸ Agrest descreve a metáfora náutica de Le Corbusier na Ville Saboye em: Agrest, Diana, *"Architecture from without"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.

⁸⁹ Paradoxicamente o processo de destruição do volume arquitetônico, que havia começado em Wright independentizando os planos de fechamento e que Mies havia ensaiado magistralmente no Pabellón de Barcelona, termina em uma nova caixa: *"O Crown Building é a culminação de uma transformação, que passando pelas esmeradas plantas assimétricas na quais se confundem o interior e o exterior, chega a uma forma preferivelmente fechada com entradas assimétricas, a um ambiente único, quase sem divisões"*, diz Johnson. Philip Johnson, *"Mies van der Rohe"*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960, p.198 (MOMA, New York, 1953)

⁹⁰ Philip Johnson, op.cit. p.154

⁹¹ *"Depois de uma certa data - 1955? - Mies voltou ao pavilhão verdadeiro e sempre que lhe pediram fazer algo que deveria considerar uma construção baixa, Mies utilizava a forma pavilhão. Centro de convenções?: simplesmente fez um pavilhão maior"* dizem os Smithsons. Smithson, Alison e Peter, *"Cambiano el arte de habitar"*, Gustavo Gili, Barcelona 2001 (1994) p.48

⁹² Philip Johnson, op.cit., p.188/198

⁹³ diz José Quetglas sobre Mies: *"Em seus projetos dos anos 10 - na casa Kröller ou no monumento a Bismarck por exemplo, a arquitetura não estava definida como assentada no solo, mas sim como elevada, separada mediante uma plataforma previamente construída, claramente alheia ao terreno natural. A mesma elevação (mas repetida indefinidamente) levantará projetos de arranha-céus dos anos vinte, que não são um esquema vertical, mas uma difícil ascensão, piso a piso, de uma limitada série de plataformas horizontais."*, Quetglas, José, *"Loss of synthesis: Mies's Pavilion"* em K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, Columbia Books of Architecture, The MIT Press, New York, 2000 p.386 (tradução do autor)

⁹⁴ Rachaporn Choochuey e Stefano Mirti, *"Artificiale vs. Naturale: nuovi paesaggi giapponesi"*, Domus 828, Julho/Agosto 2000

⁹⁵ Série televisiva norte-americana de Paramount Pictures, 1966/69 relançada em 1987 com extraordinário êxito até o presente, e que se converteu em um culto nos EUA e na Europa. Atualmente há mais de 3000 lugares da Internet dedicados ao tema.

⁹⁶ edifícios como cidades e cidades como edifícios, dirá Robert Venturi referindo-se a uma nova vocação projetual onde os edifícios (como entidade produzida por um único projetista e proprietário-administrador) se expressa como uma multidão de aparentes edifícios, e a correlativa situação onde edifícios gigantescos contêm a variedade de usos de verdadeiras cidades. *"Em nossa juventude arriscamos nossa reputação criticando as mega-estruturas, onde a cidade tentava ser um edifício ... (...) O edifício como cidade é essencialmente anti-urbano; seus componentes fraturados contrastam em vez de reforçar a escala da cidade existente e rompem sua continuidade..."*. Em: Venturi, Robert. *"Iconography and electronics upon a generic architecture"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, p.265

⁹⁷ Steven Peterson caracterizou a espaço sem forma como "antiespaço", onde a única figura possível é o edifício-objeto. Peterson, Steven Kent, *"Positive and Negative Space / Space & Antispace"*, Harvard Journal of Architecture, Harvard Arch. Press

⁹⁸ Podemos nos referir a visão mais otimista de Ignasi de Solá Morales sobre o que chamou *Terrains Vagues* (*"Terrain Vague"* Anyplace, MIT, Cambridge, New York, 1995) ou a visão mais pessimista que transmite o abandono das instalações industriais do fordismo em *Stalking Detroit* (Dasakalakis, Georgia; Waldheim, Charles; Young, Jason; Actar, Barcelona, 2001), revisadas no comentário de Graham Shane, em: Shane, Graham. *"The Emergence of 'Landscape Urbanism'"*, Harvard Design Magazine, Fall 2003/Winter 2004, Number 19

⁹⁹ Purini, Franco, *"Il Bisturi e l'ascia"*, Anymore, Paris, 1999

¹⁰⁰ Comas, Carlos Eduardo, *"Domesticidad y paraíso: el sueño de la buena vida"*, Summa+ 58, Fevereiro- Março 2003, p.89

101 "O típico bloco de escritórios, produto de uma época na qual o uso discricionário de energias baratas era o modelo aceito para as condições laborais ao uso, era projetado com frequência para criar um meio interior hermeticamente fechado que operava preferivelmente desprezando o meio ambiente, e não conjuntamente com ele. Este enfoque, que envolve um alto custo energético, gerou alguns edifícios de seções com muita profundidade e espaços internos artificiais." Rogers, Richard; Gumuchdjian, Philip, "Ciudades para un pequeño planeta", Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.88

102 é irônico que o mesmo Rogers produzisse tão expressivas metáforas da estética maquinista quanto o Centro Pompidou. Ver: Rogers, Richard; Gumuchdjian, Philip, "Ciudades para un pequeño planeta", Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.38

103 "A Farnsworth de Mies van der Rohe foi igualmente vítima de uma ideologia. Ela toda mostra luas que vão do pavimento ao teto. Seu sistema para regular a luz e a sombra se compõe de cortinas. Porém as cortinas interiores produzem uma grande acumulação de calor que só pode ser combatido com grandes condicionadores." (...) modernidade não tem ainda nenhum fanal ... Para mim há, no entanto, um edifício que representa seu início. ... Trata-se da moradia de Charles Eames. Em contraste com o quarto de uma casa de Mies van der Rohe, o quarto desta casa não está ao serviço da representação estética de nenhuma cama, mas de um espaço para dormir. É uma casa habitável, feita para ser usada. Foi construída em 1949, e é uma construção de esqueleto de aço com elementos standard procedentes da indústria." Aicher, Otl, "El mundo como Proyecto", Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1994, pp.125 e 51

104 a propósito do comentário sobre a façanha de Mc Cready, que desenha o primeiro avião a propulsão muscular humana que consegue cruzar o canal da Mancha. Aicher, Otl, "Los aparatos voladores de Paul Mc Cready" em "El mundo como Proyecto", Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.77

105 em: Rowe, Colin e Koetter, Fred, "Ciudad Collage", Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.121

106 "Podemos passar do objetivo da velocidade (cada vez mais depressa), ao objetivo da estabilidade (cada vez mais seguros). Quando Schumacher se apercebeu da possibilidade amalucada de continuar aplicando o princípio ... de ir cada vez mais depressa (para) ... manter-se em pé, bateu uma frase célebre: "O pequeno é lindo". Os partidários do desenvolvimentismo mais extremo replicaram dizendo "O grande é poderoso". Desvincular velocidade e equilíbrio é o objetivo ao qual deveríamos tender ..., para que o bonito seja poderoso". Folch, Ramón. Summa+11, Fevereiro-Março 1995, p. 58

107 "O contraste entre a massa da terra abaixo e o espaço do ar acima, os quais se encontram na superfície da terra, é o dado (datum) primário desse espaço. Devido a seu peso, todos os seres materiais estão envolvidos nesta ordem espacial, e vivem, por assim dizer, em cima da terra." observa van der Laan, em: van der Laan, Dom Hans, "Naturaleza y arquitectura" em Aravena Mori, Alejandro, "El lugar de la arquitectura", Edições ARQ, Pontifícia Universidade Católica do Chile, Santiago, 2002, p.102

108 Dom Hans van der Laan, "Naturaleza y arquitectura" op.cit. p.103

109 "Estou contente com as idéias modernas, mas não tanto com o fato que são sempre as mesmas, transparência, continuidade, leviandade, cantilever ... Quanto mais disto podemos fazer?" dizia Herman Hertzberger na VII Bienal de Buenos Aires. Em: Diez, Fernando. "El espacio ha vuelto", Summa+36, Abril-Maio 1999, pp.108/9

110 "The Generic City (1994), escrito por Rem Koolhaas ... pretende ser uma descrição asséptica e clínica desse magma global, e sua mecânica homogeneizadora, utilizando como referência ... o imenso crescimento do fenômeno urbano no sueste asiático, a explosão de megalópole ... onde se está configurando um novo meio de difícil categorização, nem natural nem artificial, um meio que se impõe, ele mesmo, como uma segunda natureza, uma paisagem contínua, homogênea, fluente...". Ábalos, Iñaki, "La Buena Vida", Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.155

111 Paul Virilio imagina as superfícies inclinadas, sua chamada "função oblíqua", como um terreno de pesquisa para a multiplicação de um espaço que percebe aguçadamente escasso. Virilio, Paul, "Crepuscular Dawn", Semiotexte, New York, 2002, pp.29-32

112 "Pensemos no navio, é uma fração de espaço flutuante, um espaço aespacial que vive para si próprio, fechado sobre si mesmo e ao mesmo tempo suspenso no meio do oceano infinito, e além disso, de porto em porto, de uma rota à outra, de prostíbulo em prostíbulo, chega tão longe como as colônias, em busca das coisas mais prezadas que escondem seus jardins. Então, é compreensível por que foi obviamente o principal meio de crescimento econômico ... porém, ao mesmo tempo, a maior reserva de imaginação para nossa civilização do século dezesseis até hoje. O navio é a heterotopia por excelência", é a descrição do navio que faz Foucault em: Foucault, Michel, "Of other spaces: utopias and heterotopias", em Leach, Neil (editor) "Rethinking architecture" Routledge, London, 1997, p.356

113 "...palestra "Construir-Morar-Pensar" que leu no Darmstädter Gespräch em 1951, aos arquitetos que, depois da finalização da guerra, estavam destinados a reconstruir as cidades alemãs.", Ábalos, Iñaki, "A boa Vida", Gustavo Gili,

Barcelona, 2000, p.46 / Heidegger, Martin, *"Building Dwelling, Thinking"* em Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997

¹¹⁴ é o caso da torre de escritórios maior da Cidade do México, cuja autonomia energética é complementada por esta autonomia "atmosférica", ente outras prestações que incluem, obviamente, o heliporto

¹¹⁵ os guetos interiores dos países industriais são um exemplo, como também podem ser os países mais pobres, abandonados a cruas ditaduras ou matanças étnicas

¹¹⁶ Deleuze, Gilles. *"Postscript on the societies of control"* (1992), em: Leach, Neil (editor). *"Rethinking Architecture"*, Routledge, London, 1997, p.309

¹¹⁷ Deleuze, Gilles. *"Postscript on the societies of control"* (1992), em: Leach, Neil (editor). *"Rethinking Architecture"*, Routledge, London, 1997, p.312

¹¹⁸ Arendt, Hannah, *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (The University of Chicago, 1958) p.299

¹¹⁹ Aicher, Otl, *"El mundo como Proyecto"*, Edições Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.176

¹²⁰ Tal é a visão de Paul Virilio, para quem o "acidente total" é inevitável, pois a medida que progride a complexidade da tecnologia aumenta sua instabilidade e a magnitude catastrófica de seu eventual colapso. Virilio observa o desenvolvimento de três aspectos que denomina *"a bomba atômica"*, *"a bomba informática"* e *"a bomba genética"*. Em: Virilio, Paul e Lotringer, Sylvere, *"Crepuscular Dawn"*, Semiotext(e) Foreign Agents Séries / MIT, Press New York, 2002

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 1

1.3.10 Edifício Seagram apenas terminado, que se erige em modelo do edifício envidraçado de escritórios. Mies van der Rohe - Johnson, New York, 1958

Fonte: Drexler, Arthur, *"Ludwig Mies van der Rohe"*, George Braziller, New York, 1960, fig.90 (foto: Ezra Stoller, Rye, New York)

1.3.11 Edifícios de escritórios envidraçados inseridos no tecido edificado do quarteirão de Buenos Aires, rua Carlos Pellegrini, 2004.

Fonte: fotos do autor

1.3.12 *Unité d'Habitation* de Marselha, Le Corbusier, 1953. Modelo de referência para os regulamentos que propiciam o edifício « torre » em Buenos Aires.

Fonte: Benévolo, Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.798

1.3.13 Diagrama de *"Edifício Torre"* do Código da Edificação de Buenos Aires, 1957

Fonte: Código da Edificação da Prefeitura de Buenos Aires, 1962

1.3.14 Edifício "torre" inserido no tecido do centro de Buenos Aires. Os princípios modernistas que orientaram a incorporação deste tipo edilício são sacrificados pela adaptação às condições contextuais e de produção. Marcelo T. De Alvear entre Libertad e Talcahuano, Buenos Aires, 2005

Fonte: fotos do autor

1.3.15 Em primeiro plano dois edifícios "torre", o segundo é o Alberto e Luis Morea (1957), Marcelo T. De Alvear esq. Talcahuano, Buenos Aires, 2005

Fonte: foto do autor

1.6.14 Casas em série para trabalhadores, Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1924

Fonte: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète de 1910-1929*, Erlenbach, Zurich, 1946, p.54

1.6.15 Le Corbusier. Portada do capítulo de *"Hacia una arquitectura"* dedicado à standardização e à produção em série, 1923

Fonte: Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1965, p.185

1.6.16 *"Le jardin suspendu d'un appartement"*, Le Corbusier, 1928

Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète de 1910-1929*, Erlenbach, Zurich, 1946, 182

Fonte: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète de 1910-1929*, Erlenbach, Zurich, 1946, 182

1.6.17 Mies van der Rohe, montagem da paisagem sobre a grande janela da casa Resor, 1937-8

Fonte: Johnson, Philip *"Mies van der Rohe"*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960, p.155

1.9.1 Desenho típico da casa das urbanizações norte-americanas que Dunham -Jones identifica com o que considera 75 % do que é construído nos EUA. Princeton, New Jersey

Fonte: Dunham-Jones, Ellen, *"Seventy-five percent"*, Harvard Design Magazine, Fall 2000, p.7 (Foto: Phillip Jones)

1.9.2 Imagem da extensão do subúrbio que caracteriza o desenvolvimento dos EUA e, cada vez mais, o das cidades argentinas

Fonte: Harvard Design Magazine, Fall 2000, p.25 (Foto: Bill Owens)

1.9.3 Condomínio fechado em formação, Distrito de Tigre, subúrbio de Buenos Aires, 1993

Fonte: foto do autor

1.9.10 Maqueta para a adega Marqués de Riscal, Frank Gehry & Partners

Fonte: Summa+56, Outubro 2002, p.52

1.10.1 Separação entre comunicação e edifício em *"Aprendiendo de Las Vegas"*

Fonte: Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, G.Gili, Barcelona, 1978, p.39

1.10.10 Tóquio e pequena cidade dos EUA. Ruas comerciais recolhidas por Venturi em *"Iconography and electronics upon a generic architecture"*, 1996

Fonte: Venturi, Robert. *"Iconography and electronics upon a generic architecture"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, p.20

1.10.11 Avenida suburbana, La Matanza, Província de Buenos Aires

Fonte: Letemendía, Sebastián, *"El escenario urbano de Buenos Aires"*, Letemendía, Buenos Aires, 2003, p.120

1.10.14 *"The Las Vegas Strip as an automobile environment, c.1970"*

Fonte: von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999 p.344

1.10.15 *"Strip"*, Avenida Calchaquí, Província de Buenos Aires

Fonte: Summa+63, Buenos Aires, Dezembro 2003-Janeiro 2004, p.74 (Foto: Jorge Ramos)

1.10.16 Predomínio dos cartazes sobre edifícios genéricos. Avenida rápida em Porto Alegre, 2002

Fonte: fotos do autor, 2002

1.10.23 Congresso UIA, Barcelona 1996, Peter Eisenman, a seu lado, Norman Foster. *"El pedido de autógrafos a aquellos arquitectos que integran el star-system, fueron escenas repetidas dentro de los recintos del congreso (...) Peter Eisenman... recurre a procedimientos de 'showman' para conquistar la primera plana de los diarios, cosa que logró sin discusión vistiendo la camiseta azul grana del 'Barsa'"* (Luis Grossman, Summa+22, Dezembro 1996)

Fonte: Grossman, Luis. *"De la propuesta a la realidad"*, Summa+22, Buenos Aires, Dezembro 1996, pp.108-109

1.10.30 Villa dall'Ava, Saint Cloud, Paris, 1991, Rem Koolhaas, OMA, fotografia aprovada pelos autores

Fonte: Koolhaas, Rem, *"S,M,L,XL"*, Monacelli Press, New York, 1995, p.141

1.10.31 Villa dall'Ava, Saint Cloud, Paris, 1991, Rem Koolhaas, OMA, fotografia aprovada pelos autores

Fonte: Arquitectura Viva 83, p.26 (Foto: Peter Aaron/ESTO)

CAPITULO 2

2.0.1 Supermercados Best, Pennsylvania, 1978, Venturi-Scott-Brown and Ass.

Fonte: Arquitectura Viva 87, p.30

2.1.2 Portadas da revista Domus (anos 80) e da revista Croquis (anos 90)

Fonte: foto do autor

2.2.10 Ecletismo do final do século. A chamada *"maçã da discórdia"* no Passeio de Gracia, Barcelona.

Fonte: Summa+22, , Buenos Aires, Dezembro 1996, p.117

2.2.15 Paris, Galerie des Machines de 1889

Fonte: Benévolo, Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.149

2.3.1 Frank Gehry & Partners, Pousada da Adega Herdeiros do Marquês de Riscal, 1999-2003.

Maquetas preliminares e estrutura metálica de suporte do projeto avançado.

Fonte: Summa+56, Buenos Aires, Agosto -Outubro 2002, p.48-51

2.3.4 Richard Rogers, Edifício Lloyd's de Londres, Londres, 1984

Fonte: Pellí, César, *"Observaciones sobre la arquitectura"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2000, p.76

2.3.10 Elevadores de grãos em Buenos Aires. Ilustração de *"Hacia una Arquitectura"* de Le Corbusier

Fonte: Pellí, César, *"Observaciones sobre la arquitectura"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, , 2000, p.125

2.4.11 Ilustração de *"Hacia una Arquitectura"*, comparando automóvel e arquitetura

Fonte: Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1965, p.107

2.5.1 Notas do curso de Durand (1760-1834)

Fonte: Benévolo, Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.60

2.5.15 Villa Stein em Garches, Le Corbusier, 1927

Fonte: Rowe, Colin *"Manierismo, Arquitectura Moderna y otros ensayos"*, GG Reprints, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1999

2.5.20 As máquinas, com suas formas ordenadas para um fim preciso foram apresentadas como modelo para a arquitetura, como mostram as ilustrações de *"Hacia una arquitectura"*

Fonte: Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1965, p.224

2.5.22 *"Recomendación para un monumento"*, descrição irônica do telheiro decorado, onde comunicação e construção são resolvidas independentemente

Fonte: Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, G.Gili, Barcelona, 1978, p.194

2.5.24 Basco Showroom, Philadelphia, 1976

Fonte: Venturi, Robert. *"Iconography and electronics upon a generic architecture"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, p.28 (Foto: Tom Bernard)

2.5.26 Venturi e Rauch, projeto para o concurso para o *Football Hall of Fame*, 1967

Fonte: von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999, p.351

2.5.27 Venturi Scott Brown Ass., *"Children's Museum"*, Houston, Texas, 1992

Fonte: von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999, p.149

2.5.28 Peter Eisenman, House X, Bloomfield Hills, Michigan, 1975

Fonte: Summa+63, p.63

2.6.3 *"Fifty by Fifty House"* Maqueta do Projeto, 1951

Fonte: Drexler, Arthur, *"Ludwig Mies van der Rohe"*, George Braziller, New York, 1960, fig.90

2.6.5 Crown Hall, Chicago, Mies van der Rohe, 1956, modelo

Fonte: Johnson, Philip *"Mies van der Rohe"*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960, p.190

2.6.6 e 2.6.7 Álvaro Siza, Centro Municipal Distrito Sul, Rosário, Argentina, 1998-2001

Janela de ponta a ponta do exterior e do interior, mostrando as divisões das peças

Fonte: Summa+64, Buenos Aires, Fevereiro- Março 2004, pp.42-54

2.6.8 e 2.6.9 Álvaro Siza, Centro Municipal Distrito Sul, Rosário, Argentina, 1998-2001, Galerias de espera

Fonte: Summa+64, Buenos Aires, Fevereiro- Março 2004, pp.42-54

2.6.10 Seção da galeria onde vemos a espessura variável dos telhados e dos muros

Fonte: Summa+64, Buenos Aires, Fevereiro- Março 2004, pp.42-54

2.7.5 Composição suprematista: branco sobre branco. Kasimir Malevich, por volta de 1918. Óleo sobre tela, 79.4 x 79.4 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

Fonte: *"Historia Visual del Arte Larousse"*, Larousse/Sejer, Paris, 2001 / La Nación, 2004, p.440

2.7.6 Lucio Fontana, *"Concepto espacial"*, 1949. A tensão superficial da tela cortada por uma talha transforma em obra o tradicional bastidor

Fonte: Argan, Giulio Carlo *"El Arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, Valença, 1975 (Roma, 1970) Tomo 2, p.727

2.7.10 *"Duchamp's Fountain, 1917/1964, readymade porcelain urinal, 23.5 x 18 x 60 cm. Milan Collection"*

Fonte: Architectural Review 1295, January 2005, p.17

2.9.7 Roy Lichtenstein, *"As I opened fire"*, 1964, Magna on canvas 68 x 168 ins., Stedelijk Museum, Amsterdam

Fonte: Hughes, Robert. *"The shock of the new"*, Knopf, New York, 1991 (N.York, 1980) p.352

2.7.15 *"La organización negra. Procesión papal"*, 1985. Performance realizada na rua Florida. Arquivo: Fernando Dopazo. Exposição *"Escenas de los '80, los primeros años"*, Fundação Proa, 2003

Fonte: Revista Summa+64, p.120. (Exposição Fundação Proa *"Escenas de los '80, los primeros años"*, Buenos Aires, 2003)

2.8.10 Spencer Tunick, *"123 th. Street and Malcom X Boulevard, New York City, 2, 2000"*

Fonte: Arquitectura Viva 78, Maio-Junho 2001, p.71

2.8.12 Joseph Beuys, *"The Pack"*, 1969. Volkswagen com 20 trenós, cada um leva feltro, gordura e lanternas, Coleção Hebrig, Alemanha

Fonte: Hughes, Robert. *"The shock of the new"*, Knopf, New York, 1991 (N.York, 1980) , p.404

2.9.8 Andy Warhol, *"210 Coca Cola Bottles"*, 1962, acrílico sobre tela, 208 x 267 cm.(fragmento)

Fonte: Modern Painters, Spring 2002, p.28

2.9.10 Andy Warhol, *"Marilyn Monroe"*, 1964, Serigrafia

Fonte: Coleção Leo Castelli

2.9.12 Walt Disney revisando o modelo de Main Street para Disneyland, Anaheim, Califórnia, ca. 1950

Fonte: von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999 p.53

2.9.14 Venturi-Scott Brown Ass., Whitehall Ferry Terminal, New York, 1995. Na segunda proposta de 1995, a frente é um grande cartaz eletrônico aplicado sobre um contentor elementar.

Fonte: von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999 p.186

2.9.15 Mimmo Rotella, *"Marilyn"*, 1963, 1,90 x 1,32 cm., *Decollage*, realizado arrancando camadas de papel. *"cartel destrozado... poética del deshecho"*, diz Argan.

Fonte: Argan, Giulio Carlo *"El Arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, Valença, 1975 (Roma, 1970) Tomo 2, p.741

2.11.1 Frank Gehry, Museu Guggenheim de Bilbao, 1997

Fonte: foto Fredy Massad

2.11.2 "Billboard World Chart" são as músicas mais escutadas

Fonte: www.billboard.com

2.11.5 *"Fruit Mama"*, fruteira em aço e fibra poliamida. Produção: Alessi, desenho: Stefano Giovannoni, 1993

Fonte: Summa+13, Buenos Aires, Junho-Julho 1995, p.79

2.11.6 *"Diabolix"*, saca-rolhas em poliamida e aço magnético. Produção: Alessi, desenho: Biagio Cisotti, 1994

Fonte: Summa+13, Buenos Aires, Junho-Julho 1995, p.79

2.11.7 *"Firebird"*, isqueiro eletrônico. Produção: Alessi, desenho: Guido Venturini, 1993

Fonte: Summa+13, Buenos Aires, Junho-Julho 1995, p.79

2.11.8 Bules pós-modernos: Michael Graves, aço inoxidável e poliamida. Produção: Alessi, 1985; Phillipe Starck, alumínio e poliamida. Produção: Alessi, 1990; Aldo Rossi, aço inoxidável. Produção: Alessi, 1986

Fonte: Summa+2, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1993. pp.68/69

2.11.10 Venturi Scott-Brown Architects, jogo de pratos para Sweed Powell, 1993

Fonte: von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999, p.332

2.11.11 Herzog e De Meuron, loja da firma Prada em Tóquio, 2004

Fonte: foto Kurt Handblauer

2.11.20 Superstudio retrata um imaginado nomadismo, emergente de uma liberação das coisas materiais, cuja abundância as fez descartáveis, 1970

Fonte: Rowe, Colin e Koetter, Fred. *"Ciudad Collage"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.46

2.11.22 *"Encapsulated man"*, o astronauta apresentado por Lewis Mumford como protótipo de homem pós-histórico, dependente de sua prótese espacial

Fonte: Mumford, Lewis. *"The Myth of the Machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, New York, 1970, ilustração 14-15 (entre pp.180-181)

2.12.23 Peter Cook (Archigram) Plug-in-city: Maximum Pressure Area, Projeto, Seção, 1964

Fonte: Summa+64, Buenos Aires, Fevereiro Março 2004, p.83 (MOMA)

2.11.30 *"Mechanization takes command"*, a mecanização e a standardização, a superprodução exigida pela produção em série apresentados por Mumford em *"The Myth of the machine"*

Fonte: Mumford, Lewis. *"The Myth of the Machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, New York, 1970, ilustração 16 (entre pp.180-181)

2.12.35 Descarte de louça em um restaurante de comidas rápidas

Fonte: foto do autor

2.12.36 Garrafas descartáveis se acumulam sem achar um destino racional, salvo a piedosa reciclagem de sua matéria prima para destinos secundários: como demarcações de jardim ou recheio de embalagem

Fonte: coleção e foto do autor

2.12.38 e 2.12.39 Vasilhame descartável para reciclar, Elmhurst, Queens, New York, 2004

Fonte: foto Gonzalo Casals

CAPITULO 3

3.1.2 Análise comparada de velocidade do observador em "*Aprendiendo de Las Vegas*"

Fonte: Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; "*Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*", G.Gili, Barcelona, 1978, p.32

3.1.2.5 Predomínio da iluminação e dos anúncios, Avenida Corrientes, Buenos Aires, 2003

Fonte: foto do autor

3.1.2.6 Predomínio da iluminação e dos anúncios, rua pedestre Lavalle, Buenos Aires, 1995

Fonte: Abitare 342, Milão, Julho-Agosto 1995, p.100

3.1.2.22 Predomínio dos cartazes sobre a edificação. Avenida Corrientes, Buenos Aires, e Broadway, Manhattan

Fonte: fotos do autor, 1999-2004

3.1.2.10 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Pilar Cinema Village, Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.138

3.1.2.11 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Avellaneda Cinema Village, Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.135

3.1.2.12 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Avellaneda Cinema Village, Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.136

3.1.2.13 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Avellaneda Cinema Village, Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.137

3.1.2.14 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Recoleta Cinema Village, Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.147

3.1.2.15 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Recoleta Cinema Village, Buenos Aires, 1999. Hall e foyer.

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.151

3.1.2.16 Bodas, Miani, Anger Arquitectos, Recoleta Cinema Village, Buenos Aires, 1999. Hall e foyer.

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.152

3.2.0.1 O escritório genérico é impessoal, convertendo o produto imobiliário em um bem de câmbio que, segundo Sennet, pode ser vendido e comprado à distância. Aqui na descrição fotográfica de Bob Thall de Schaumburg, Illinois, 1991/96

Fonte: Thall, Bob, "*The new American Village*", Harvard Design Magazine, Fall 2000, p.49 (Foto: Bob Thall)

3.2.0.2 Idem, Schaumburg, Illinois, 1991/96.

Fonte: Thall, Bob, "The new American Village", Harvard Design Magazine, Fall 2000, p.49 (Foto: Bob Thall)

3.2.2.1 Clorindo Testa-SEPPA. Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires, 1966

Fonte: Glusberg, Jorge. "*Clorindo Testa, pintor e arquiteto*", Summa+Livros, Donn SA, 1999, p.132 (Foto: Diego Troillet)

3.2.1.2 Estúdio García Balza. Programa global de identidade visual para Lloyds Bank. Filial modelo, Avellaneda, Buenos Aires, 2000

Fonte: Summa+ 43, Junho-Julho 2000, p.115

3.2.1.3 Estúdio García Balza. Programa global de identidade visual para Lloyds Bank. Peça base do desenho de comunicação.

Fonte: Summa+ 43, Junho-Julho 2000, p.114

3.2.1.4 Agora Sopha. Posto de gasolina YPF. Localização: Libertador esquina Melo, Vicente López, Buenos Aires. Ano: 1993

Fonte: Summa+11, Buenos Aires, Fev-Mço. 1995, p.64 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.2.1.5 Estúdio Shakespear (imagem), Goldman-Gómez Luengo-Cohen (arquitetura). Banco Rio, filial tipo, Buenos Aires, 1993-4

Fonte: Summa+11, Buenos Aires, Fev-Mço. 1995, p.67 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.2.1.6 Estúdio Shakespear (imagem), Banco Rio, Buenos Aires, 1993-4: *"Aplicación de la gráfica a distintas situaciones de los frentes e el interior"*

Fonte: Summa+11, Fev-Mço. 1995, Buenos Aires, p.68

3.2.1.7 Sistema de filiais do Banco Itaú. Autores: Benadon - Berdichevsky - Cherny, arqs.; Gustavo Robinshon arq. associado. Comunicação visual e desenho do portal, elementos de merchandising e sistema de mobiliário: Itaú Plano São Paulo, Brasil. Assessor de equipamento: José María Bayala, arq. Buenos Aires, 1995-1996

Fonte: Summa+20, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1996, p.78 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.2.1.8 Os telhados são elementos icônicos e não construtivos. Típico restaurante McDonald's, Buenos Aires, 2005

Fonte: Chaves, Norberto, *"La arquitectura, cuerpo de la corporación"*, Summa+4, Buenos Aires, Janeiro 1994, p.26 (Foto: Alejandro Leveratto)

3.2.1.9 Capa do Catálogo de ABBS Point Design, seu lema: *"llevamos proyectos a buen puerto"*

Fonte: ABBS Point Design, 2003

3.2.1.10 Primeira página do catálogo de ABBS Point Design

Fonte: ABBS Point Design

3.2.2.3, 3.2.2.4 e 3.2.2.5

ABBS Point Design, Aeroparque de Buenos Aires, Interbaires / Duty Free Shop / Shop Gallery: desenho do protótipo, organização de manuais, gerenciamento do plano de expansão, que incluía o projeto e a direção das obras de implementação, superfície:4000m2, ano: 1999-2001.

Fonte: Diez, Fernando, *"Sobre retail, marcas e franquicias: Una conversación con Luis Bruno"*, Summa+62, Buenos Aires, Outubro-Novembro 2003, pp.78-85

3.2.2.6, 3.2.2.7, 3.2.2.8 e 3.2.2.9 ABBS / Point Design. Sorvetes Freddo. Buenos Aires, 2000. *"Rediseño de marca, comunicación gráfica e ambiental, diseño de packaging, diseño de prototipo e projeto e dirección de locales centrales."*

Fonte: Diez, Fernando, *"Sobre retail, marcas e franquicias: Una conversación con Luis Bruno"*, Summa+62, Buenos Aires, Outubro-Novembro 2003, pp.78-85

3.2.2.10 ABBS Point Design, Havana: desenho de marca, comunicação gráfica e ambiental, desenho do packaging, desenho do protótipo, organização de manuais, gerenciamento do plano de expansão, que incluía o projeto e a direção das obras de implementação, quantidade: 50 lojas, ano:1999 / 2001.

Fonte: Diez, Fernando, *"Sobre retail, marcas e franquicias: Una conversación con Luis Bruno"*, Summa+62, Buenos Aires, Outubro-Novembro 2003, pp.78-85

3.2.3 Setor de Catalinas Norte, Buenos Aires, 2001, em primeiro plano, a torre BankBoston de Cesar Pelli and Associates Inc.

Fonte: Summa+47, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2001, p.50 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.2.4.9, 3.2.4.10 e 3.2.4.11 Lier e Tonconogy Arquitectos, Edifício Panamericana Plaza, Buenos Aires, 1966. Os perfis exteriores cumprem aparentemente uma função estrutural, porém seu papel é estritamente decorativo: dissimular a ausência de perfis exteriores

Fonte: Summa+23, Fev-Mço. 1997, p.55-57 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.2.4.14 Torres Alem Plaza e Catalinas Plaza, Catalinas Norte, Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+45, Novembro 2000, p.91

3.2.4.15 Edifício de Telefônica na Avenida Huergo, Buenos Aires, 2003. Os perfis decorativos exteriores são aplicados sobre a superfície de vidro conservando uma independência estrutural e formal entre ambos os sistemas.

Fonte: foto do autor, 2004

3.2.4.19 Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, arqs. / Baudizzzone, Lestard, Varas, arqs. / Urgell, Penedo, Urgell, arqs., Edifícios Costeiros Porto Madero, Buenos Aires, 1999

Fonte: Diez, Fernando, *"Formación en el Puerto"*, Summa+42, Buenos Aires, Abril-Maio 2000, pp.78-87

3.2.4.20 e 3.2.4.21 Edifícios Costeiros. Os perfis UPN30 da fachada transversal poderiam cumprir uma função estrutural, mas sua seção se corresponde com a das colunas de concreto que ocultam.

Fonte: Summa+42, Buenos Aires, Abril-Maio 2000, pp.78-87

3.2.4.22 e 3.2.4.23 Edifícios Costeiros. Dois perfis "cosméticos" das fachadas laterais, além de um fundo de alumínio, compõem conjuntamente a aparência dos perfis "U" das fachadas transversais

Fonte: Summa+42, Buenos Aires, Abril-Maio 2000, pp.78-87

3.2.4.30 e 3.2.4.31 Carlos Ott & Asociados, *Edifício Zurich*, Buenos Aires, 2000.

Fonte: *"Esquina emblemática"*, Summa+49, Buenos Aires, Junho-Julho 2001, p.130-133

3.2.4.32 Carlos Ott & Associados, *Edifício Zurich*, Buenos Aires, 2000.

Fonte: Summa+70, Buenos Aires, Dezembro 2004, p.191

3.2.4.40 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1992-1996. Maqueta original com varandas de ponta a ponta

Fonte: *"Arq. Mario Roberto Alvarez e Associados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993, p.300

3.2.4.41 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1992-1996

Planta do projeto original de 1992 com estrutura de concreto armado e varanda perimétrica, e planta do projeto executado com estrutura de aço e muro cortina

Fonte: *"Arq. Mario Roberto Alvarez e Associados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993, p.300 e Summa+23, Fev-Mço 1997, p. 44

3.2.4.44 Lado leste da Torre Intercontinental em construção, mostrando a estrutura de aço que substituiu à de concreto projetada inicialmente por Mario Roberto Álvarez e Assoc.

Fonte: foto gentileza do estúdio Mario Roberto Álvarez e Associados.

3.2.4.45 e 3.2.4.46 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1992-1996. Edifício e detalhe da fachada cortina completamente lisa.

Fonte: Summa+23, Fev-Mço 1997, p. 44

3.2.4.53 Utilização da varanda de ponta a ponta como elemento de controle solar e via de escape por Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de Escritórios American Express, Buenos Aires, 1988

Fonte: *"Arq. Mario Roberto Alvarez e Associados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993, p.229

3.2.4.54 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de Escritórios American Express, Buenos Aires, 1988 com a solução de varandas de ponta a ponta

Fonte: *"Arq. Mario Roberto Alvarez e Associados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993, p.230

3.2.4.55 e 3.2.4.56 Mario Roberto Alvarez e Associados, Bolsa de Comércio de Rosário, Rosário, Santa Fé, 1990-1993

Fonte: Summa+70, Buenos Aires, Dezembro 2004, p.170-1

3.2.4.57 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício IBM Argentina, Casa Central, Buenos Aires, 1979-83

Fonte: *"Arq. Mario Roberto Alvarez e Associados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993, p.198

3.2.4.60 e 3.2.4.61 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de escritórios San Martín 344, Buenos Aires, 1992-200. Planta e perspectiva originais, mostrando as varandas de ponta a ponta, que depois foram demolidas por exigência do promotor de desenvolvimento de 14 andares da estrutura já construída para acomodar um curtain-wall "todo de vidro".

Fonte: *"Arq. Mario Roberto Alvarez e Associados, Obras 1937-1993"*, Papers Mónica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993, p.255

3.2.4.62 e 3.2.4.63 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício de escritórios San Martín 344, Buenos Aires, 1992-2001

Fonte: Summa+70, Buenos Aires, Dezembro 2004, p.172-177

3.2.6.1 Museu MALBA, perspectiva do concurso mostrando o volume exterior, 1998

Fonte: Summa+29, Fevereiro-Março 1998, Buenos Aires, pp.82-85

3.2.6.2 Museu MALBA, Foto do edifício terminado, 2002

Fonte: Summa+52, Dezembro 2001-Janeiro 2002, Buenos Aires, pp.40-41

3.2.6.10 Museu MALBA, Subsolo e Andar Térreo do Projeto ganhador no Concurso, 1998

Fonte: Summa+29, Fevereiro-Março 1998, Buenos Aires, pp.82-85

3.2.6.11 Museu MALBA, Subsolo e Andar Térreo do Projeto construído, 2002

Fonte: Summa+52, Dezembro 2001-Janeiro 2002, Buenos Aires, pp.40-41

3.2.6.12 Museu MALBA, perspectiva interior do concurso, 1998

Fonte: Summa+29, Fevereiro-Março 1998, Buenos Aires, pp.82-85

3.2.6.13 Museu MALBA. Espaço interior do edifício construído, 2002

Fonte: Summa+52, Dezembro 2001-Janeiro 2002, Buenos Aires, pp.40-41

3.2.6.15 Peter Eisenman, Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, Planta de conjunto

Fonte: Goldemberg, Eric, *"Entrevista a Peter Eisenman"* Summa+63, Dic 2003-Janeiro2004, pp.62-71

3.2.6.16 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, Maqueta ganhadora do concurso.

Fonte: Goldemberg, Eric, *"Entrevista a Peter Eisenman"* Summa+63, Dez 2003-Janeiro2004, pp.62-71

3.2.6.17 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, interior

Fonte: Goldemberg, Eric, *"Entrevista a Peter Eisenman"* Summa+63, Dez2003-Janeiro2004, pp.62-71

3.2.6.18 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, perspectiva inferior da estrutura interior da biblioteca.

Fonte: Goldemberg, Eric, "Entrevista a Peter Eisenman" Summa+63, Dez 2003-Janeiro2004, pp.62-71

3.2.6.19 e 3.2.6.20 Palácio da Cultura de Santiago de Compostela, cortes longitudinais do Edifício das Novas Tecnologias.

Fonte: Goldemberg, Eric, "Entrevista a Peter Eisenman" Summa+63, Dez 2003-Janeiro2004, pp.62-71

3.2.7.1 Pfeifer & Zurdo Arquitetos, Renovação Galerias Pacífico, Buenos Aires, 2003

Fonte: Summa+62, Buenos Aires, Outubro-Novembro 2003, p.62

3.2.7.2 Pfeifer & Zurdo Arquitetos, Renovação Alto Palermo, Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+62, Buenos Aires, Outubro-Novembro 2003, p.62

3.3.1.10 Estúdio Aisenson, *Forum Echeverría*, esquina de Echeverría e 3 de Febrero

Fonte: Estúdio Aisenson, "El conjunto de edificios e la ocupación do suelo", Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994 p.23

3.3.1.11 Estúdio Aisenson, *Forum Echeverría* e *Conjunto Barrancas*, a planta mostra a ocupação de quase meio quarteirão, dissimulada a projeção das torres pelo sombreado escuro da parte fechada do andar térreo. Sobre 11 de Setembro, o casarão do Museu Alsina.

Fonte: Estúdio Aisenson, "El conjunto de edificios e la ocupación do suelo", Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994 p.26

3.3.1.12 Estúdio Aisenson, *Torres de Figueroa Alcorta*, ocupando um quarteirão completo com três edifícios.

Fonte: Estúdio Aisenson, "El conjunto de edificios e la ocupación do suelo", Arquis 3, Universidade de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994 p.26

3.3.1.15 Mario Roberto Alvarez e Associados, *Torre Le Parc* (57.000 m², ano 1996), executada no centro do quarteirão graças a um regulamento especial.

Fonte: Diez, Fernando, "Cumbres iluminadas", Summa+ 48, Abril-Maio 2001, Buenos Aires, pp.50-61

3.3.1.16 Camps & Tiscornia Arquitetos, *Quartier de Oro*, com apartamentos de 1 a 4 quartos (23.000 m², ano 1999)

Fonte: Diez, Fernando, "Cumbres iluminadas", Summa+ 48, Abril-Maio 2001, Buenos Aires, pp.50-61

3.3.1.17 *Torres de Bulnes* (44.000 m², ano 2000) por Lier e Tonconogy e MISIGISIS,

Fonte: Diez, Fernando, "Cumbres iluminadas", Summa+ 48, Abril-Maio 2001, Buenos Aires, pp.50-61

3.3.1.18 *Torres Alto Palermo* por Urgell-Fazio-Penedo-Urgell e Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, associados com E. Cajide, E. Minond e M. Mc Cormack (62.300 m², ano 1994) A maquete mostra a proporção de escala com respeito aos edifícios circundantes.

Fonte: Diez, Fernando, "Cumbres iluminadas", Summa+ 48, Abril-Maio 2001, Buenos Aires, pp.50-61

3.3.1.19 *Torres Alto Palermo*. Um tratamento mais intenso e figurativo dos remates dos edifícios e de sua iluminação artística responde a uma vontade expressiva quanto a um requerimento de identidade visual do empreendimento imobiliário

Fonte: Summa+27, Buenos Aires, Outubro-Novembro 1997, p.35

3.3.1.20 As novas torres configuram uma nova geografia noturna com seus altos cumes iluminados. *Torres Quartier* de Camps & Tiscornia Arquitetos, *Le Parc* e *Torres do Libertador*, ambas de Mario Roberto Alvarez e Associados, *Torres Las Plazas* do Estúdio Aisenson (Hojman, Hojman, Pschepiurca Associados) e *Torre Libertad Park* de Urgell-Penedo-Urgell

Fonte: Diez, Fernando, "Cumbres iluminadas", Summa+ 48, Abril-Maio 2001, Buenos Aires, pp.50-61

3.3.2.6 , 3.3.2.7, 3.3.2.8 e 3.3.2.9 Ao redor da praça Roma em Buenos Aires se alçam quatro grandes torres emblemáticas: o *Edifício República* por César Pelli & Ass.(33.000m², 1996), a *Torre Fortabat* (17.000m², 1995) e a torre *Bouchard* (30.025 m², 1995) ambas de Peralta Ramos SEPR/ Beccar Varela SEPR/ Beccar Varela-Robirosa-Pasinato, às quais se junta depois a *Torre La Nación* (65.138 m², 2000) de HOK International Ltd. e Estúdio Aisenson.

Fonte: Summa+23, Fev-Mço. 1997, pp.52-57; Summa+16, Dezembro 1995-Janeiro 1996, Buenos Aires, pp.34-38; Summa+59, Abril-Maio 2003, p.82

3.3.2.12 Mario Roberto Alvarez E Assoc. projeta a torre Microsoft, situada entre Catalinas Norte, Puerto Madero e Plaza Roma, última peça do enclave.

Fonte: Summa+64, Buenos Aires, Março 2004, p.99

3.3.2.10 Torre Telecom, projetada por Kohn-Pedersen & Fox e Hampton-Rivoira Arquitetos

Fonte: Summa+32, Agosto -Setembro 1998, pp. 54-62

3.3.2.15 Lado sul de Porto Madero, Buenos Aires. Torre Malecón, por HOK e Aisenson Arquitetos, 2002

Summa+60, Junho-Julho 2003, Buenos Aires, p.118

3.3.3.1 O antigo setor de carga de Porto Madero, reciclado como um passeio recreativo e edifícios de escritórios.

Fonte: foto do autor

3.3.3.2 Porto Madero, em primeiro plano um dos depósitos reciclado como escritórios e casas comerciais por Baudizzzone-Lestard-Varas Arquitetos.

Fonte: foto do autor

3.3.4.9 Lier-Tonconogy com The Jerde Partnership, Paseio Alcorta, Buenos Aires, 1991

Fonte: foto do autor

3.3.4.10 Shopping Córdoba, Gramática-Guerrero-Morini-Pisani-Urtubey, Cidade de Córdoba, 1990,

Fonte: Revista SCA174, Buenos Aires, 1995, p.42

3.3.4.11 Bodas-Miani-Angers, arquitetos / Elizalde Arq., Shopping Solar de la Abadía, Buenos Aires, 1995

Summa+17, Fevereiro-Março 1996, Buenos Aires, p.47

3.3.4.12 Juan Carlos López e Assoc., Pátio Olmos, Córdoba, 1995, telhados com a estrutura tratada de forma ornamental.

Fonte: Fernández, Roberto, *"Realidad e virtualidad"*, Summa+17, Fevereiro-Março 1996, Buenos Aires, p.43

3.3.4.13 Pfeifer e Zurdo, Renovação Alto Palermo, Buenos Aires, 2001. As formas das colunas coniformes de chapa e a abóbada decorativa são independentes da estrutura sustentadora

Fonte: Summa+62, Buenos Aires, 2003, p.62

3.3.4.14 Antonini-Schön-Zemboirain e Associados, Hoyts Cinemas, Shopping Abasto, Buenos Aires, 1998. As colunas aludem a figuras das histórias em quadrinhos e da fantasia

Fonte: Summa+ 38, Buenos Aires. Agosto 1999, p.143

3.3.4.15 e 3.3.4.16 Pfeifer - Zurdo Arquitetos, Marina Arauco Mall, Valparaíso, Chile, 2000. A curva leve defronta constantemente os passeantes com as vitrinas das lojas.

Fonte: Summa+62, Buenos Aires, 2003, p.69

3.3.4.18 e 3.3.4.19 Pfeifer e Zurdo, Centro Comercial Coto, Temperley, Buenos Aires, 2001

Fonte: Summa+62, Buenos Aires, 2003, p.64

3.3.4.20 Modelo tipológico do *shopping center* apresentado em Casabella em 1966. Vista aérea de Northland Center, Detroit, com 11.160 vagas de estacionamento

Fonte: Brunati, M., *"Un nuovo modello tipologico: lo shopping-center"*, Casabella 311, Nov-Dez 1966, p.22

3.3.4.21 Detalhe do Northland Center, Detroit, 1966

Brunati, M., *"Un nuovo modello tipologico: lo shopping-center"*, Casabella 311, Nov-Dez 1966, p.28

3.3.4.22 e 3.3.4.23 Vista da chegada ao centro comercial Unicenter, Martínez, Buenos Aires, com o edifício de estacionamento entre a zona descoberta e o próprio centro comercial.

Fonte: foto do autor

3.3.5.2 e 3.3.5.3 José C. Paz, Buenos Aires, 1992 e Tortuguitas, Buenos Aires, 1992.

As construções das periferias estão excessivamente dispersas.

Fonte: foto do autor

3.3.5.6 e 3.3.5.7 Distritos de San Fernando e Malvinas Argentinas, Província. de Buenos Aires. As demarcações e os muros perimétricos isolam os enclaves residenciais da precariedade que os rodeia.

Fonte: fotos do autor, 1994

3.3.5.9 Província de Buenos Aires. Vista aérea de um novo desenvolvimento em enclave típico

Fonte: foto Alfonso Corona Martínez

3.3.5.4 Acesso Norte, ramal Pilar, Km. 33, 1992. A falta de infra-estrutura e serviços essenciais aflige 50% do subúrbio de Buenos Aires

Fonte: foto do autor

3.3.5.5 Acesso Norte, ramal Pilar, Km. 34, 1992. Os encraves privados estão isolados pela própria rodovia quanto por demarcações e valetas

3.3.6.1 Vista aérea do Clube Tortugas, Buenos Aires, por volta de 1940,

Fonte: García Rozada, Norberto, *"Tortugas"*, Veerstraeten & Piñón, Buenos Aires, 1996, p.15

3.3.6.2 Vista aérea do Clube Tortugas, Buenos Aires, por volta de 1996

Fonte: García Rozada, Norberto, *"Tortugas"*, Veerstraeten & Piñón, Buenos Aires, 1996, p.101

3.3.6.10 Acesso Norte, ramal Pilar, Km. 42, Província de Buenos Aires, 1994. Conjunto de habitações sociais, com lojas clandestinas ao redor de sua demarcação perimétrica

Fonte: foto do autor

3.3.6.11 Hospital no Campus da Universidade Austral, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.137 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.3.6.12 Hotel Sheraton Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.137 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.3.6.13 Aslan e Ezcurra Arquitetos, Campus administrativo da empresa Volkswagen Argentina em Pacheco, Buenos Aires, 1997

Fonte: Doval, Pablo, *"Campus corporativo"*, Summa+25, Buenos Aires, Junho-Julho 1997, p.46

3.3.6.14 Aslan e Ezcurra Arquitetos, Refeitório Volkswagen Argentina, Pacheco, Buenos Aires, 1996

Fonte: Doval, Pablo, *"Campus corporativo"*, Summa+25, Buenos Aires, p.59 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.3.6.15 Acesso Norte, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000. Um *strip* de alta velocidade com egressos cada quilômetro e meio, em primeiro plano podemos ver os grandes estacionamentos dos edifícios de serviços

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.137

3.3.6.16 Centro Comercial Las Palmas de Pilar, Acesso Norte ramal Pilar Km.50, Província de Buenos Aires, 2000

Fonte: Revista *"Desde los Countries"*, La Nación, 2 de Janeiro de 1999, Buenos Aires, p.56

3.3.6.17 Hipermercado Jumbo, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000, ao qual se juntam depois o *"open mall"* Las Palmas de Pilar

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.136 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.3.6.20 e 3.3.6.21 Avenida em forma de *Strip* conectando o Acesso Norte e a Rodovia 8, com seus equipamentos característicos e os cartazes para ser vistos à distância e à velocidade, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.136 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.3.6.22 Banco *drive-inn*, Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.138 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.3.6.23 e 3.3.6.24 Cassino, cinemas e centro de entretenimentos. Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.139 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)

3.3.6.25 Condomínio fechado em formação. Pilar, Província de Buenos Aires, 2000

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.126

3.3.6.26 Setor do Acesso Norte, Distrito de Pilar, Província de Buenos Aires

Fonte: Summa+45, Buenos Aires, Novembro 2000, p.128

3.3.6.30 Ed Stone and Ass., Las Casitas. El Conquistador, Fajardo, Puerto Rico. *"Inspirado en los pueblos do Mediterráneo, Las Casitas está compuesto de tres pequeños barrios. LA composición pintoresca... crea una atmósfera urbana en las pequeñas calles e plazas de acceso, las que a su vez, contienen equipamientos de servicios. El complejo El conquistador incluye varios hoteles e pequeños pueblitos, abarcando 139 has. que incluyen campo de golf, spa e casino."*

Fonte: Güiraldes, Pablo, *"El projeto como servicio"*. Summa+25, Buenos Aires, Junho-Julho 1997, pp.98-111

3.3.7.1 *Strip* comercial, Baltimore, Maryland, EEUU

Fonte: Lejeune, Jean François, *"The Urbanism of War"*, The New City 2, University of Miami School of Architecture, Winter, 1993-94, p.25

3.3.7.5 Los Angeles, EUA, típica casa com seu *lawn* de grama e sua garagem para dois ou três carros

Fonte: foto do autor, 1986

3.3.7.8 Subúrbio norte de Buenos Aires, a construção de condomínios fechados de residência permanente se manifesta como uma nova tendência na década de '90

Fonte: foto do autor, 1995

3.3.7.9 Fragmento norte do Mapa Imobiliário do suplemento "*Countries*" do jornal La Nación, 20/12/2003. Podemos ver assinalados com pontos pretos *os condomínios fechados*; vermelhos, *os country-clubs*; azuis, *os country-náuticos*; verdes, *as chácaras*, e amarelos, *os grandes empreendimentos*. Os círculos concêntricos (30, 45 e 60 Km.) assinalam a distância ao centro da Capital Federal, uma parte de cujo território vemos à esquerda deste fragmento.

Fonte: suplemento "*Countries*" do jornal La Nación, 20/12/2003

3.3.7.10 Ed Stone and Ass., EDSA, e Mario Roberto Alvarez e Assoc. Plano mestre para Abril, Hudson, Província de Buenos Aires, mostrando 18 bairros e o campo de golfe

Fonte: Summa+25, Buenos Aires, Junho-Julho 1997, p.111

3.3.7.11 Edward Stone, Mario Roberto Alvarez e Assoc., Fernández Wood (urbanização), Lacroze-Miguens-Prati (Club House), Ayres de Pilar, Pilar. Vista aérea do desenvolvimento em seu início, ano 2000, à esquerda podemos ver a rodovia.

Fonte: Summa+45, Outubro-Novembro 2000, pp.140-145

3.3.7.12 Edward Stone, Mario Roberto Alvarez e Assoc., Fernández Wood plano urbano de Ayres de Pilar, 2000

Fonte: Summa+45, Outubro-Novembro 2000, pp.140-145

3.3.7.13 Moradias produzidas mediante o sistema chamado "*housing*" onde um promotor de desenvolvimento provê de terreno, projeto, habitação e financiamento. Do catálogo Pulte para o bairro La Lomada em Pilar, 2000

Fonte: catálogo Pulte para o bairro La Lomada em Pilar, 2000

3.3.7.14 Bairro La Lomada, Pilar, 2000

Fonte: catálogo Pulte para o bairro La Lomada em Pilar. 2000

3.3.7.15 Vista aérea de Nordelta em processo de urbanização

Fonte: Letemendía, Sebastián, "*El escenario urbano de Buenos Aires*", Letemendía, Buenos Aires, 2003, p.114

3.3.7.16 Casas em Nordelta, Distrito de Tigre, Província de Buenos Aires, 2003

Fonte: www.nordelta.com

3.3.7.17 Centro recreativo Bahía Grande em Nordelta, Distrito de Tigre, Província de Buenos Aires, 2003

Fonte: www.nordelta.com

3.3.7.20 Subúrbios de Buenos Aires. Relação de isolamento entre trabalho e residência, entre o "Parque Industrial" e os bairros residenciais

Fonte: Revista Sociedade Central de Arquitetos Nº194, Buenos Aires, Setembro 1999, p.26 (Foto Alejandro Leveratto)

3.4.0.5 A&D Arquitectura, restauração do Café Las Violetas, Buenos Aires, 2001, originalmente inaugurado em 1884

Fonte: Spinetto, Horacio, "*Las Violetas, una tradición porteña*", Summa+59, Buenos Aires, Abril-Maio 2003, p.89

3.4.0.6 "Pan y Antojos", cadeia de "delicatessen" sobre o tema do pan e doces, ABBS Point Design, 2001

Fonte: Summa+62, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 2003, p.82

3.4.0.8 Alejandro & Liliana Aizersztein / Maria Garzón Maceda, arqs. Interior do Coffee Store, Florida 833, Buenos Aires, 1999

Mercé, Cayetana; "*Bares especiales*", Summa+41, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2000, p.153

3.4.0.9 Guillermo Rosenbaum e Jorge Pizarro, arqs.; Arenales e Ayacucho, Buenos Aires, 1999

Fonte: Mercé, Cayetana; "*Bares especiales*", Summa+41, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2000, pp.154-157

3.4.0.10 Guillermo Rosenbaum e Jorge Pizarro, arqs.; Arenales e Ayacucho, Buenos Aires, 1999

Fonte: Mercé, Cayetana; "*Bares especiales*", Summa+41, Buenos Aires, Fevereiro-Março 2000, pp.154-157

3.4.0.11 Pizarro-Rosenbaum, "*Tazz Entertainment*" Buenos Aires, 1997

Fonte: Mercé, Cayetana; "*Ir de Bares*", Summa+ 31, Junho-Julho 1998, Buenos Aires pp.99

3.4.0.12 Hard Rock Café, Recoleta, Buenos Aires, 2002, discos de ouro e platina e outras autênticas relíquias outorgam um halo de autenticidade à experiência gastronômica.

Fonte: foto do autor

3.4.0.13 Hard Rock Café, Recoleta, Buenos Aires. Em um quadro, as botas de Michael Jackson

Fonte: foto do autor

3.4.0.16 e 3.4.0.17 Kicherer-Bardach Arquitetos, *"World Sports Café"*, Buenos Aires, 1997

Fonte: Summa+26, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1997

3.4.1.5 Loja de Havanna. ABBS Point Design, Buenos Aires, 2000. As lojas são identificadas, não por um ramo, mas sim por sua marca.

Fonte: *Summa+62*, Buenos Aires, Outubro-Novembro 2003, p.78

3.4.1.8 *"Maison"* Vitamina na Avenida Santa Fé, Buenos Aires, 1999

Fonte: Mercé, Cayetana, *"Avenida de compras"*, Summa+39, Buenos Aires, Outubro-Novembro 1999, p.128

3.4.1.9 Loja MNG na rua Florida, Buenos Aires, 1999. A fachada-cartaz oculta o edifício remodelado.

Fonte: foto do autor

3.4.1.10 Loja de "Casa Mayorga", antes residência Elortondo-Alvear, que embora em 1936 tivesse sido modernizada em seu andar térreo, conservava sua arquitetura neogótica e salões do primeiro andar; foi remodelado para alojar Burger-King por Lacroze, Miguens, Iglesias, Prati em 1994

Fonte: foto do autor, 1999

3.4.4.10 Schultze & Weaver Architects, 1924. Biltmore Hotel, Coral Gables, Miami

Fonte: Culot, Maurice; Scully, Vincent; Lombard, Johanna; Behar, Roberto, *"Coral Gables, an American Garden City"*, Norma Editions, Paris, 1997, p.169

3.4.4.12 Coral Gables, Miami, vistas de alguns dos bairros recém-construídos: *"Chinese Village"* (Henry Killan Murphy Architect, 1927), *"Dutch South African Village"* (Marion Sims Wyeth architect, 1926) e *"Colonial Village"* (Coulton Skinner Architects, 1926)

Fonte: Culot, Maurice; Scully, Vincent; Lombard, Johanna; Behar, Roberto, *"Coral Gables, an American Garden City"*, Norma Editions, Paris, 1997, pp.94-95

3.4.4.13 California Institute of Technology, Pasadena. Myron Hunt & Elmer Grey, primeira proposta para o campus, 1908

Fonte: *The New City 2*, University of Miami School of Architecture, Winter, 1993-94, p.72

3.4.4.15, 3.4.4.16 e 3.4.4.17 *"República de los niños"*, Gonnet, Província de Buenos Aires, construída por Perón entre 1949 e 1951 (arquitetos Lima-Cuenca e Gallo)

Fonte: www.republica.laplata.gov.ar

3.4.4.18 Mundo Marinho, San Clemente do Tuyú, Província de Buenos Aires, *"Show das Orcas"*

Fonte: <http://www.mundomarino.com.ar>

3.4.4.19, 3.4.4.20 e 3.4.4.21 Carlos Mariani e María H. Pérez Maraviglia: "Aquarium de Mar del Plata", 1993

Fonte: Bund, Elizabeth. *"Arquitectura com horizonte"*, Summa+ 12, Buenos Aires, Abril-Maio 1995, pp.34-43

3.4.4.25 Parque Temaikén, Belén de Escobar, Província de Buenos Aires

Fonte: Temaiken, rodovia Provincial 25, Km 0,7, Escobar

3.4.4.30 Tren de la Costa. Pfeifer e Zurdo arquitetos; Estúdio Shakespear, imagem e comunicação, 1995. Estação Olivos. Pfeifer e Zurdo, 9.500m², 1994

Fonte: Güiraldes, Pablo. *"Estaciones en la Costa"*, Summa+14, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1995, pp.50-65

3.4.4.32 Tren de la Costa. Estação Anchorena. San Martín-Lonne / Donaldson-Malatini-Rica; 1995

Fonte: Güiraldes, Pablo. *"Estaciones en la Costa"*, Summa+14, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1995, pp.50-65

3.4.4.33 Tren de la Costa. Estação San Isidro, um shopping aberto, com lojas e entretenimento. San Martín-Lonne / Donaldson-Malatini-Rica; 20.000m², 1994

Fonte: Güiraldes, Pablo. *"Estaciones en la Costa"*, Summa+14, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1995, pp.50-65

3.4.4.35 Tren de la Costa. Estação Libertador (um supermercado, 2 cinemas, 8 lojas de comidas rápidas, 20 módulos comerciais, estacionamento) 13.800 m², 1994

Fonte: Güiraldes, Pablo. *"Estaciones en la Costa"*, Summa+14, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1995, pp.50-65

3.4.4.40 e 3.4.4.41 Tierra Santa, Costanera Norte, Buenos Aires, é um parque *tematizado* na antiga Palestina, onde *"...se pueden revivir los momentos más trascendentes de la cristiandad..."*. Concebido e realizado pelo escultor Fernando Pugliese.

Fonte: Summa+63, p.74 (Foto: Jorge Ramos)

3.4.4.42 Atores fazem encenações do passado em Tierra Santa, Costanera Norte, Buenos Aires, 2000

Fonte: Revista Argente N°16, Mayo 2000, s/f (Foto: Jorge Campos)

3.4.4.50 Centro comercial de Cariló, Província de Buenos Aires, 1999

Fonte: Summa+37, Buenos Aires, Junho-Julho 1999, p.144 (Foto: Daniel Leal)

3.4.4.60 e 3.4.4.61 Defesa 1344, Buenos Aires. A regulamentação U24 para o bairro de San Telmo propiciou a "reconstrução" de fachadas seguindo os planos existentes nos arquivos, embora estas não concordassem com a propriedade em questão. Neste caso produzindo uma versão achatada das molduras coloniais.

Fonte: foto do autor, 2005

3.4.4.63 e 3.4.4.64 Defesa na altura de 1100, Buenos Aires. A frente que a Casa Pardo havia modificado, construindo uma fachada colonial não documentada, é substituída em 1992 por uma fachada neoclássica, unificando definitivamente a frente das duas casas preexistentes e dotando-as de uma nova aparência de antiguidade, que aspira a rigorosa documentação.

Fonte: foto do autor, 2005

3.4.5.20 Fonte: Revista Nordelta, Ano II, N° 6, Setembro 2004, p.128

3.4.5.1 e 3.4.5.2 Pilar Golf & Tennis, no Km. 60,5 da Rodovia 8, Província de Buenos Aires (Marcelo Lorelli, projeto urbano, The Ronald Fream Golf Plan Design LTD, campo de golfe) Club House e planta geral

Fonte: Jornal La Nación, suplemento de Arquitetura, Desenho e Urbanismo, Buenos Aires, 24 de Setembro de 2003, Sec.5, p.1

3.4.5.3 Pilar Golf & Tennis, e vista da zona residencial. Fonte: Jornal La Nación, suplemento de Arquitetura, Desenho e Urbanismo, Buenos Aires, 24 de Setembro de 2003, Sec.5, p.1

3.4.5.10 e 3.4.5.11 *"En Pinamar, como en otros centros de peregrinación de los cultores do esparcimiento, se percibe una marcada adicción al kitsch... balnearios com formas pseudo polinésicas, mediterráneas o mexicanas..."* diz Daniel Leal

Fonte: Summa+37, Buenos Aires, Junho-Julho 1999, p.144 (Foto: Daniel Leal)

3.4.5.12 *"En Cariló...en el techo a dos aguas cubierto de césped de la hanselgreteliana casa de té Grünwald, un par de ovejas de carne e hueso pastan para solaz de la multitud de turistas que se congregan en esa esquina para verlas e fotografiarlas. Detrás se recorta la silueta plana do molino holandés com sus gigantes aspas amarillas"* diz Daniel Leal

Fonte: Summa+37, Buenos Aires, Junho-Julho 1999, p.144 (Foto: Daniel Leal)

3.4.5.13 *"En lo más alto de una de las torres do Paseo de las Victorias, se aferra a la cúpula cónica un simpático gnomo centroeuropeo...El centro comercial de Cariló está constituido por una serie de paseos que, gracias a una eficiente vinculación le permiten al turista recorrerlos en un casi continuo cambio de escenografías que representan ambientes victorianos, aldeas do tirol, villas mediterráneas e pulperías pampeanas. ..."* diz Daniel Leal

Fonte: Summa+37, Buenos Aires, Junho-Julho 1999, p.144 (Foto: Daniel Leal)

3.4.5.21 Mapa de localização dos cemitérios privados no subúrbio de Buenos Aires

Fonte: Fonte: Revista Sociedade Central de Arquitetos N°194, p.71 (Foto Summa)

3.4.5.22 Capela do Cemitério Los Cipreses, 1998

Fonte: Revista Sociedade Central de Arquitetos N°194, p.70 (Foto Summa)

3.4.5.30 Oferta de desenho e construção "chave na mão" por firmas constituídas por arquitetos, Revista *"Desde los Countries"*, suplemento do jornal La Nación, Buenos Aires, Janeiro 1999

Fonte: Revista *"Desde los Countries"*, suplemento do jornal La Nación, Buenos Aires, 2 de Janeiro 1999

CAPITULO 4

4.4.1, 4.4.2 e 4.4.4 Fotos de Herb Ritts para a amostra *"Form by Tag Heuer"*, Dan Obrien, desportista olímpico de decatlo, Colin Jakson, corredora de barreiras e Boris Becker, tenista, 1997

Fonte: Diez, Fernando *"El estilo del deporte"*, Summa+27, Buenos Aires, Out-Nov 1997

4.4.5 Foto de Herb Ritts para a amostra *"Form by Tag Heuer"*, Dan Obrien com o relógio *Tag Heuer Cronometer*, 1997

Fonte: Diez, Fernando *"El estilo del deporte"*, Summa+27, Buenos Aires, Out-Nov 1997

- 4.5.1 *"Martha Stewart está editando tu vida (Eso te incluye a ti, Bill Gates)"*, cabeçalho do artigo na revista Wired assinado por Beatriz Colomina e Rem Koolhaas sob o lema *"Su casa, la nueva plaza pública"*, Junho 2003
Fonte: Wired, June 2003, p.143
- 4.5.2 A superfície de comércio ocupa 40% da superfície de planta de programas como o aeroporto. Aeroparque Jorge Newbery de Buenos Aires, Bodas-Miani-Anger / ABBS Point Design, 2003
Fuente: Summa+62, Outubro/Novembro 2003, p.80-81
- 4.5.10 Chrysler PT Cruiser, desenhado seguindo as respostas de grupos de opinião consultados em diferentes cidades dos EUA, da Europa, da América do Sul e da Ásia. Publicado em The Wall Street Journal
Fonte: Ball, Jeffrey, *"Un auto a la medida de las emociones"*, The Wall Street Journal Americas, La Nación, Buenos Aires, 4 de Maio de 1999, Seç. 2, p.10
- 4.6.9 Glore-Valcana é um produto de Mitsubishi Rayon Co. que é anunciado como possuidor de *"todas las bondades de la gamuza, pero totalmente lavable y 100% resistente"*
Fonte: publicidade em Summa+13, Buenos Aires, Julho 1996
- 4.6.10 Pavilhão da Itália, Epcot Center, Disney World, Orlando, Florida, aberto em 1982
Fonte: Ghirardo, Dianne. *"Architecture after modernism"*, Thames & Hudson, 1996, p.52
- 4.6.11 Projeto para a gruta do bosque dos Banheiros de Apolo nos jardins de Versalhes. Hubert Robert, 1775.
Fonte: *"Historia Visual del Arte Larousse"*, Larousse/Sejer, Paris, 2001 / La Nación, 2004, p.317 (Museu do Palácio de Versalhes)
- 4.6.12 Canaletto, visão fantástica do Grande Canal de Veneza, Tate Gallery de Londres
Fonte: Rowe, Colin e Koetter, Fred. *"Ciudad Collage"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.175
- 4.6.14 Capa do guia de parques temáticos europeus *"Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe"*, European Magazines & Guides SRL, Milão, 1994,
Fonte: Chianchiano, Pietro. *"Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe"*, European Magazines & Guides SRL, Milão, 1994,
- 4.6.15 Os jardins de Bomarzo se integram no guia *"Which Park?"* assimilados a 337 parques temáticos de todo tipo. Só na Itália o guia registra noventa. A página e meia que ocupam as falsas ruínas e cavalos alados do *"Sacro Bosco Parco dei Mostri"* em Bomarzo, estão precedidas pelos pingüins e piratas de fiber-glass do *"Nuovo Parco Lido"*, e pela apresentação de *"Itália em Miniatura"*, onde um trem monorrail permite circular entre uma Catedral de São Pedro, o Duomo de Milão e a Catedral de Florença, reproduzidos em modelos reduzidos.
Fonte: Chianchiano, Pietro. *"Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe"*, European Magazines & Guides SRL, Milão, 1994, p. 127-152
- 4.6.16 e 4.6.17 *"Nuovo Parco Lido"* e *"Itália em Miniatura"*, no catálogo. *"Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe"*
Fonte: Chianchiano, Pietro. *"Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe"*, European Magazines & Guides SRL, Milão, 1994, p. 127-152
- 4.7.2 Edifício República por César Pelli & Ass.(33.000m², 1996). Os perfis tubiformes horizontais, claramente separados do plano de fachada, cumprem uma função ornamental ao enfatizarem a curva do edifício.
Fonte: Summa+23, Buenos Aires, Fev-Mço. 1997, p.48
- 4.7.3 Edifício Telefônica na Avenida Huergo, Buenos Aires, 2003. Nesta vista os perfis exteriores parecem funcionais para a estrutura da fachada
Fonte: foto do autor, 2004
- 4.7.4 e 4.7.5 Edifício Telefônica na Avenida Huergo, Buenos Aires, 2003. Numa visão mais próxima, os perfis deixam ver sua independência com respeito à estrutura da fachada
Fonte: foto do autor, 2004
- 4.7.6 Finalmente, na frente para a avenida, os perfis assumem sua função decorativa, independente da superfície de vidro
Fonte: foto do autor, 2004
- 4.7.7 Anúncio de Ocmvalva, fornecedor de muro-cortina sem perfis aparentes. Revista Domus 689, Milão, Dezembro 1987, p.1
Fonte: Revista Domus 689, Milão, Dezembro 1987, p.1

4.7.8 Carlos Ott & Asociados, *Edifício Zurich*, Buenos Aires, 2000. Detalhe de perfil "cosmético"

Fonte: Summa+70, Buenos Aires, Dezembro 2004, p.191

4.8.10 *"Política-espectáculo: Schwarzenegger, prototipo del cine-Hollywood, ahora gobernador de California, EEUU, un Estado que representa la quinta economía mundial."*

Fonte: El Arca Nº53, La Caja, Dezembro 2003, p.91

4.9.14 e 4.9.15 *Rainforest Café*, com 25 filiais nos EUA e dez no restante do mundo, onde verdadeiros animais vivos se misturam com reproduções de fibra de vidro para entreter os clientes

Fonte: Beardsley, John. *"Kiss nature Goodbye"* Harvard Design Magazine, Winter/Spring 2000, pp.64-65, (fragmentos)

4.9.16 DisneyParis, Paris, França, a encenação da natureza em gêiseres artificiais

Fonte: foto de Mario Sabugo

4.9.20, 4.9.21 e 4.9.22 *The Museum Shop* em Nova Iorque, oferece em um lugar só as reproduções de vários dos principais museus do mundo

Fonte: fotos do autor, 1999

4.9.23 O Cabildo de Buenos Aires antes de sua restauração, cerca de 1939-1938

Fonte: Summa+12, Buenos Aires, Abril-Maio 1995, p.103 (Foto Horacio Coppola)

4.9.24 O Cabildo de Buenos Aires *"rehispanizado"* por Mario Buschiazzo, outubro de 1940. A torre foi refeita, porém dos cinco arcos originais que tinha em cada lado, ficaram apenas dois, depois da abertura da Avenida de Maio e da Diagonal Norte

Fonte: Priamo, Luis, *"Imágenes de Buenos Aires 1915-1940"*, Fundação Antorchas, Buenos Aires, 1998

4.9.26 *"The Cloisters, abierto en 1938, es una estructura moderna construida en estilo medieval incorporando capillas, secciones de claustros monásticos... y otros elementos arquitectónicos... que datan del siglo XII hasta el siglo XV"*, diz o folheto de *"The Cloisters"* do Metropolitan Museum of Art, Tryon Park, New York, 2000

Fonte: Folheto "The Cloisters" do Metropolitan Museum of Art, Tryon Park, New York, 2000

4.9.30 Na construção do hotel Venetian em Las Vegas foram gastos 1600 milhões de dólares. *"Igual que en Venecia, pero más limpio"*, declara um turista.

Fonte: Raymúndez, Carolina, *"Bingo en medio del desierto"*, La Nación, Buenos Aires, 5 de Novembro 2000, seq.5, p.12

4.9.31 Hotel *New York New York*, em Las Vegas

Fonte: Arquitectura Viva 69, Dezembro 1999, p.107

4.9.41 e 4.9.43

Modelos estilo Rocker de Versace e Jean Paul Gautier, permitem que a alta burguesia se vista com caríssimos consertos que imitam rasgamentos, desgaste e signos de uma vida perigosa ou violenta

Fonte: Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. *"Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia"*, Paidós, Barcelona, 1997, pp.219 e 221

4.11.1 Dolly, o primeiro mamífero adulto clonado, desenvolvido por cientistas do Roslin Institute, Edinburgo, Escócia.

Fonte: Harvard Design Magazine, Winter/Spring 2000, p.18

4.11.2 *"Superb Quality Rolex"*, oferecimento de réplicas de relógios de marca na internet

Fonte: www.replica.com

4.11.3 Anúncio relógio Cartier, 2004

Fonte: Revista La Nación, 2004

4.11.5 Publicidade de telhas "envelhecidas", uma situação agora corrente de todos os materiais de construção

Fonte: Revista Nordelta Nº7, Outubro-Novembro 2003

4.11.10 e 4.11.11 Miguel Angel Roca. Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, Museu da Biblioteca Jesuítica, 2000

Fonte: *"Miguel Angel Roca, University Works 1993-2002"*, L'Arcaedizioni, Bergamo, 2002, pp. 20-21

4.11.15 San Lorenzo 380, San Telmo, Buenos Aires, restauração da chamada "casa mínima" deixando os tijolos aparecerem e recortando cuidadosamente o reboco "não caído"

Fonte: foto do autor, 2005

4.11.20 Andy Warhol na Factory, 1965

Fonte: Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.111 (Foto Jon Naar)

4.11.21 e 4.11.22 Lofts de Costa Rica, Btesch-Segal, Buenos Aires, 1993

Fonte: Summa+7, Buenos Aires, Junho-Julho 1994, p.28

4.11.23 e 4.11.24 Lofts da rua Darwin, dos arquitetos Giesso-Manzone, Buenos Aires, 1989

Fonte: Summa+7, Buenos Aires, Junho-Julho 1994, p.28

4.11.25 Silos de Dorrego (Dujovne-Hirsh, Juan Carlos López e MSGSSS) Buenos Aires, 1992

Fonte: Summa+7, Buenos Aires, Junho-Julho 1994, p.23

4.11.26 Capa da Guia de Arquitetura de Córdoba. Marina Waisman, Juana Bustamante e Gustavo Ceballos; *"Córdoba, Argentina, Guia de Arquitectura: 15 recorridos por la ciudad"*, Prefeitura da Cidade de Córdoba, 1996

Fonte: Marina Waisman, Juana Bustamante e Gustavo Ceballos; *"Córdoba, Argentina, Guia de Arquitectura: 15 recorridos por la ciudad"*, Prefeitura da Cidade de Córdoba, 1996

4.12.2 | Anúncio antigo das calças jeans Levis

Fonte: Abitare 329, Milano, Maggio1994, p.256 (Ugoi Volli, *"Jeans"*, Lupetti&Co. Milano, 1991)

4.12.4 e 4.12.5 A simulação do desbotamento, o desgaste e o rasgamento se incorpora a sofisticados processos industriais e diferentes tipos de telas denim são oferecidos nos catálogos para confeccionadores

Fonte: Harris, Alice; Edkins, Diana. *"The Blue Jean"*, Thames and Hudson Ltd. London, 2002

4.12.6 e 4.12.7 As estrelas da música popular norte-americana utilizam as calças artificialmente gastadas ou rasgadas

Fonte: Harris, Alice; Edkins, Diana. *"The Blue Jean"*, Thames and Hudson Ltd. London, 2002

4.12.20 *"Galliano brings the street to Dior... sending out models to resemble the clochards he sees on his daily run through Paris"*, Paris, 2000

Fonte: Time Magazine, Latin American Edition, January 31, 2000, p.41

4.12.30 Máscaras rituais indígenas do nordeste argentino

Fonte: ENDEPA, Equipe Nacional de Pastoral Aborígene, Resistência, Chaco, Argentina, 1998

4.12.31 e 4.12.32 Os artesões indígenas, sustentados pela ação pastoral católica, produzem artesanato inspirado em seus antigos elementos rituais, porém estes são inevitavelmente influenciados por seu novo contexto de produção

Fonte: ENDEPA, Equipe Nacional de Pastoral Aborígene, Resistência, Chaco, Argentina, 1998

4.12.33 *"Arte étnico argentino"*, publicidade de móveis, telas e objetos

Fonte: Revista DyD Decoración Nº78, Buenos Aires, s/data

4.12.34 Publicidade de móveis artesanais ou étnicos.

Fonte: Revista Living de Lujo, Buenos Aires, 2004

4.12.35 *"Uma experiência de grafiteagem, organizada por Fabio Ema com Xerox e o Programa de Paz UNESCO"*

Fonte: Livraria Argumento, Leblon, Rio de Janeiro, 2004

4.12.36 Antonio Berni, *Juanito en la Laguna*, óleo e colagem 160x 105,5 cm., 1974 (fragmento)

Glusberg, Jorge, *"Antonio Berni"*, Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, 1997, p.119

4.12.37 Grafitti realizado por gangs de Los Angeles, perto de Balmont Tunnel, 1994

Fonte: Abitare 329, Milano, Maggio1994, p.144

4.12.38 Basquiat leva uma vida extrema e perigosa e morre aos 28 anos, presumivelmente por uma superdose de heroína, pinta graffiti nas ruas, funda um conjunto de rap e alcança o êxito com a ajuda de Warhol, aqui em *"Samo Grafitti"* Filme *New York Beat*, 1980

Fonte: Glusberg, Jorge - Ochoa, Elena. *"Jean Michel Basquiat en el Museo Nacional de Bellas Artes"*, Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, 1997, p.111

4.12.39 Sigmar Polke (1941) *"The ride on the Eight of Infinity, II (The Motorcycle Bride)"*, 1969-71, técnica mista, 381x 460 cm.

Fonte: *"Sigmar Polke: Works on paper"*, The Museum of Modern Art, New York, 1999.

4.12.40 Raimond Pettibon, Sem Título: colagem sobre papel, 76 x 56 cm., 1993

Fonte: Robert Storr, Dennis Cooper, Ulrich Loock, *"Raymond Pettibon"*, Phaidon Press, London, 2001, p.67

- 4.12.42 Loja de comidas rápidas Burger King de Ayacucho e Santa Fé, Buenos Aires, decorado com motivos evocativos do graffiti de Haring
Fonte: foto do autor
- 4.12.49 Samuel Mockbee (1944-2001), fundador do Rural Studio, que, junto com os estudantes da Universidade de Auburn, executam projetos para a gente pobre do Distrito de Hale, Alabama, EUA, utilizando materiais baratos ou reciclados
Fonte: Summa+63, Janeiro 2004, pp.75-79 (Foto: Tomothy Hursley)
- 4.12.50 Rural Studio, Harris Family House, Alabama, EEUU, 1997
Fonte: Summa+63, Janeiro 2004, pp.75-79 (Foto: Tomothy Hursley)
- 4.12.51 e 4.12.52 Rodolfo Sorondo, Casa Sorondo, Saavedra, Buenos Aires, 1995
Fonte: Ramos, Jorge, *"Estéticas mestizas"*, Summa+63, Janeiro 2004, pp.73 (Foto: Jorge Ramos)
- 4.12.53 e 4.12.54 Giancarlo Puppo, Casa em Núñez, Buenos Aires, cerca de 1993
Fonte: Irigoyen, Adriana, *"Artesano del retazo"*, Summa+1, Buenos Aires, Junho-Julho 1993, pp. 35-41 (Fotos: Giancarlo Puppo)
- 4.12.56 Hampton e Rivoira. Casa Hampton-Cabeza, Buenos Aires, cerca de 1993
Fonte: Summa+1, Buenos Aires, julho 1993, p.20
- 4.12.57 Gamba, Hampton, Pérez e Rivoira. Reciclagem de apartamentos em Palermo Viejo, cerca de 1993,
Fonte: Summa+2, Buenos Aires, Setembro 1993, p.26
- 4.12.61 Claudio Caveri, capela no Centro de Recuperação Integral da Pessoa, Maschwitz, Província. de Buenos Aires, 2002
Fonte: Vaca Bononato, Alejandro, *"Una obra en espiral, reportaje a Claudio Caveri"*, Summa+63, Buenos Aires, Dezembro 2003- Janeiro 2004, p.93
- 4.13.5 Cash Pussies, *"99% is shit" / "Cash Flow"*, The Label Records, 1979
Fonte: Burkhardt, Seiler & Friends. *"The album, cover art of Punk!"*, Gingko Press, CA, USA, 1998, p.38
- 4.13.6 Capa do Long Play *"Neat, Neat, Neat"*, The Damned, Stiff Records, 1977
Fonte: Burkhardt, Seiler & Friends. *"The album, cover art of Punk!"*, Gingko Press, CA, USA, 1998, p.10
- 4.13.7 Capa do Long Play *"Spoon"*, Can Cannibalism, 1978
Fonte: Burkhardt, Seiler & Friends. *"The album, cover art of Punk!"*, Gingko Press, CA, USA, 1998, p.60
- 4.13.10 e 4.13.11 Corpos tatuados, seguindo uma moda em expansão a partir da década de 90
Fonte: fotos do autor
- 4.13.15 *"Ed Viesturs, escalador, se ha fijado el objetivo de escalar las catorce cumbres más altas del mundo sin utilizar oxígeno..."* acompanhado por seu infalível Rolex
Fonte: Anúncio na revista La Nación, Buenos Aires, Junho 2000
- 4.13.20 e 4.13.21
Pato coberto de petróleo e cemitério de guerra na publicidade de Benetton
Fonte: *"Global vision, United Colors of Benetton"*, Robundo Publishing, 1993
- 4.13.25 Revista Colors Nº14 *"Fotos grandes, pocas palabras, muchas ideas!"* é a mensagem de assinatura para a revista Colors, que pode ser comprada em 4 idiomas em qualquer parte do mundo
Fonte: Revista Colors Nº14, Colors Magazine SRL, United Colors of Benetton, Diretor, Oliviero Toscani, Ponzano, Itália.
4-13-26 colors.jpg
Revista Colors Nº24, Ponzano, Itália, Janeiro-Feveireiro '98
- 4.13.30 Gordon Matta-Clark escolheu disparar com armas de fogo sobre os vidros do IAUS (Institute of Architecture and Urban Studies) em Nova Iorque, como uma contribuição à amostra *"Ideas as Models"*, New York, 1976
Fonte: Evans, Robin, *"The projective cast"*, The MIT Press, London, 1995, p.90
- 4.13.33 David Griffin e Hans Kolhoff: *"The City of composite presence"*, publicado em *"Ciudad Collage"*, de Rowe, Colin e Koetter, Fred, 1978
Fonte: Rowe, Colin e Koetter, Fred. *"Collage City"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp.6-7
- 4.13.34 *"Rooftop Lawyers' Office, Vienna, Coop Himmelblau, 1983-1988"*
Fonte: Evans, Robin, *"The projective cast"*, The MIT Press, London, 1995, p.93

4.13.35 Clorindo Testa, reforma do apartamento de Guido Di Tella no bairro de Recoleta, 1999, comunicando dois peças preexistentes mediante um talho que corta paredes e molduras

Fonte: foto gentileza Juan Fontana/Clorindo Testa

4.13.36 Bedel, Benedit, Testa, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1979

Fonte: foto Alejandro Leveratto

4.13.37 e 4.13.38 Clorindo Testa com Juan Fontana, Casa Ghirardo em Martínez, Buenos Aires, 1993. *"Testa went through the house as if with a scapel, cutting a three dimensional path..."*

Fonte: Cuadra, Manuel, with Corona Martínez, Alfonso. *"Clorindo Testa Architect"*, Edited by Kristin Feireiss, Nai Publishers, Rotterdam, 2000, p.120-126

4.13.41 Gordon Matta-Clark, *"Bronx Floors: Floor above, Ceiling below"*, 1972-1973

Fonte: Lee, Pamela L. *"Objects to be Destroyed, the work of Gordon Matta-Clark"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001, p.75

4.13.42 Gordon Matta-Clark, *"Office baroque"*, Antwerp, 1977

Fonte: Lee, Pamela L. *"Objects to be Destroyed, the work of Gordon Matta-Clark"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001, p.224

4.13.43 O passo decisivo seria dado em 1998 com a exposição *"Los mundos del cuerpo"* no Museu da Técnica e o Trabalho de Mannheim, onde cerca de 800.000 visitantes correram para ver cerca de 200 cadáveres humanos apresentados por Günther von Hagens", diz Paul Virilio em *"Un arte despiadado"*.

Fonte: www.channel4.com

4.13.44 Oscar Bony, *"Suicidio 7"*, da exposição *Objetos de amor e violência*, 1996

Fonte: Buenos Aires Belas Artes N°1, Buenos Aires, Outubro 1998

4.13.45 Ateliê Van Lieshout, *"The good, the bad and the ugly"*, Nai, Rotterdam, 1998

A mostra, cujo nome está inspirado em um western italiano, refere-se a uma individualidade fora da lei e promove uma comunidade autônoma que fabrica suas próprias armas, álcool e medicamentos. Inaugurado em Rabastens em 1998. Van Lieshout reclama a possibilidade de um espaço de autarquia, onde os indivíduos recuperem para si o monopólio da força do Estado. *"Mercedes with 57mm Canon"*, 1998

Fonte: Ateliê Van Lieshout, *"The good, the bad and the ugly"*, Nai, Rotterdam, 1998, p.84

4.13.46 e 4.13.47 *"Pistolette Poignée Americaine"*, 1995

Fonte: Ateliê Van Lieshout, *"The good, the bad and the ugly"*, Nai, Rotterdam, 1998, pp.103-108

4.13.48 Damien Hirst (1965), *"The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living"*, 1991. A partir da exposição de uma ovelha preservada em formol em um tanque de vidro sua obra causou tanto rejeito quanto controvérsias políticos.

Fonte: Coleção Saatchi, 2004

4.13.49 Martha Kohen e Rubén Otero, *Memorial* em Recordação dos Detidos Desaparecidos, Montevidéu, 2002. Um virtual caixão de vidro flutuando sobre a rocha viva da colina contém os nomes dos Desaparecidos

Fonte: Summa+62, Buenos Aires, Novembro 2003, pp.46-47

4.13.50 Nicola Costantino realizou sapatos e peles com pele que semelha mamilos humanos

Fonte: Galeria Ruth Benzacar, 2004

4.13.52 e 4.13.53 Nicola Costantino, *"Savon de corps"*, Galeria Ruth Benzacar, 2004. No cartaz que, junto com o sabonete, é a peça central da obra que foi apresentada no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires, Nicola Costantino convida para compartilhar um banho com ela e com o sabonete produzido com gordura de seu corpo.

Fonte: Galeria Ruth Benzacar / López Anaya, Jorge. La Nación, Buenos Aires, 8 de Agosto de 2004, seq.6, p.6

4.13.55 Clorindo Testa, *"La curiosidad mata a Plinio"* da novela *"La ceniza sobre Herculano"*, 140 x 140 cm., acrílico sobre tela, 1996

Fonte: Glusberg, Jorge, *"Clorindo Testa, Pintor y Artista"*, Summa+livros, Buenos Aires, 1999, p.123

4.13.60 e 4.13.61 Herzog & De Meuron, ampliação do Walker Art Center, Minneapolis: a fachada é o resultado de haver sido tratada como um papel pregueado e cortado e depois descolado

Fonte: Herzog e de Meuron, *"Artes apiladas"*, Arquitectura Viva 91, Madrid, Julho-Agosto 2003, pp.66-67

- 4.13.62 e 4.13.63 Herzog & De Meuron, Schaulager em Münchenstein, Basilea. Os vãos das janelas têm uma forma desenvolvida a partir de um tubo esmagado
Herzog e de Meuron, "*Artes apiladas*", *Arquitectura Viva* 91, Madrid, Julho-Agosto 2003, pp.54-61
- 4.14.5 Imágenes de la exposición sobre el Accidente montada por Paul Virilio en la Fundación Cartier:
"*9 de Agosto de 1997, descarrilamiento en Arizona*"
Fonte: San Martín, Javier. "*El azar que se repite. Virilio, una taxonomía del desastre en la Fundación Cartier*", *Arquitectura Viva* 87, Barcelona, Dezembro 2002, p.79
- 4.14.7 "*24 de janeiro de 1995, como consecuencia del terremoto el suelo se hunde bajo los pies de los habitantes de Kobe*"
Fonte: San Martín, Javier. "*El azar que se repite. Virilio, una taxonomía del desastre en la Fundación Cartier*", *Arquitectura Viva* 87, Barcelona, Dezembro 2002, p.77
- 4.14.8 Publicidade de Diesel onde é mostrada uma estética do acidente, analisada por Rick Poynor na revista *Domus*, 2000
Fonte: Poynor, Rick. "*Benvenuti nel meraviglioso mondo Diesel*", *Domus* 832, Milan, Dezembro 2000, p.107
- 4.14.9 A Nova Babilônia de Constant em uma versão simbólica
Fonte: *Arquitectura Viva* 88, Madrid, Fevereiro 2000, p.47
- 4.14.10 "*Until you find another Yellow Schwalbe*", Gabriel Orozco, 40 fotos de 50.5x55x6cm. cada uma, 1995
Fonte: Prévost, Jean Marc (curador) Catálogo "*Figuras del Presente*", Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (sem data)
- 4.14.11 Jorge Macchi, a caixa de fósforos mostra o conteúdo de suas duas metades em idêntica posição, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julho 1998
Fonte: Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julho 1998
- 4.14.12 Jorge Macchi, "*Doppelgänger 9*", plotter de corte em vinil negro sobre parede, 115x116 cm, fragmento, 2004-2005, Galeria Ruth Benzacar, 2005
Fonte: Catálogo Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, 2005
- 4.14.18 Clorindo Testa, 2000, maquete de casa com cavalo, reproduzindo a Casa R, realizada por Clorindo Testa com Juan Fontana em Exaltação de La Cruz, Província. de Buenos Aires, 2000
Fonte: gentileza Clorindo Testa
- 4.14.20 Foto apresentada por Clorindo Testa do muro divisório do edifício que é visto de seu escritório, Buenos Aires, 2003
Fonte: gentileza Clorindo Testa
- 4.14.21, 4.14.22 e 4.14.23 Clorindo Testa, exposição no Cabildo de Córdoba, Córdoba, curadora Laura Batkis, Outubro 2003: Testa pendurou grandes papeis que figuram ser os planos de um imaginário jesuíta-arquiteto do século XVIII, Don Francesco, para uma capela em Carmelo, a Catedral de Córdoba e uma Capela em 9 de Julio.
Fonte: gentileza Clorindo Testa
- 4.14.28 Clorindo Testa na UPC em Barcelona, com os trabalhos de uma imaginária acrópole de papel, vestindo seu chapéu em forma de templo
Fonte: gentileza Clorindo Testa
- 4.14.29 Clorindo Testa com Juan Genoud e Juan Fontana, Concurso Museu da Acrópole de Atenas, 1992. Maquete
Fonte: Glusberg, Jorge, "*Clorindo Testa, Pintor y Arquitecto*", Summa+Livros, Buenos Aires, 1999, p.190
- 4.14.30 Seção do projeto para o Concurso da Loteria Nacional de Buenos Aires (fragmento)
Fonte: Estúdio Clorindo Testa
- 4.14.32 Clorindo Testa (com Juan Fontana e Estúdio Sevi), Ampliação da Corporação de Escrivãos, Buenos Aires, 1999
Fonte: Summa+42, Abril-Maio 2000, Buenos Aires, p.69 (Foto: Gustavo Sosa Pinilla)
- 4.14.40 Norman Shaw, Leyswood
Fonte: *Ideas en Arte y Tecnología* 1, Universidade de Belgrano, Buenos Aires, Março 1984, p.19
- 4.14.41 Forest Hills Gardens, Queens, New York, cerca de 1909
Fonte: *Harvard Design Magazine*, 12, Cambridge MA, Fall 2000, p.31

- 4.14.42 Típico desenvolvimento da dispersão suburbana comparado com uma proposta de Nuevo Urbanismo. Estúdios de Dover, Correa, Hohl, Cockshutt e Valle para o Florida Treasure Coast Regional Planning Council.
Fonte: Katz, Peter. *"The New Urbanism"*. Mc Graw-Hill, 1994, p.xxxiv
- 4.14.43 Andrés Duany & Elizabeth Plater-Zyberk, Mashpee Commons, Massachusetts, 1986
Fonte: Katz, Peter. *"The New Urbanism"*. Mc Graw-Hill, 1994, p.172
- 4.14.44 Celebration, Florida, 1994: *"Hay siete tipos de viviendas en Celebration, elegibles cada una en 6 estilos diferentes: Colonial Revival, Victorian, Classical, Coastal French e Mediterranean."*
Fonte: Verdú, Vicente, *"Ficciones metropolitanas"*, Arquitectura Viva 88, Madrid, Janeiro-Fevereiro 2003, p.57
- 4.14.45 Lacroze-Miguens-Prati, Hotel Decamerón, Ilha San Andrés, Colômbia, 1992
Fonte: Summa+5, Buenos Aires, Janeiro-Março 1994, p.54-58
- 4.14.47 "Marinas del Este" realizado por Carlos Dines em Punta Ballena, Uruguai.
Fonte: foto revista First, Buenos Aires, 2002
- 4.14.50 Hans Hollein, Joalheria, Viena, 1975
Fonte: Jencks, Charles. *"El lenguaje de la arquitectura posmoderna"*, Editorial Gustavo Gili, 1980, p.33
- 4.14.52 Ralph Erskine, Byker Wall, Newcastle, 1974, *"Mezcla de materiales ... ladrillos en los dos pisos inferiores, chapa corrugada y fibrocemento e los superiores, madera teñida de verde... circulación azul... Estas articulaciones fragmentan una pared potencialmente maciza:"* dizia Charles Jencks em 1978
Fonte: Jencks, Charles. *"El lenguaje de la arquitectura posmoderna"*, Editorial Gustavo Gili, 1980, p.105
- 4.14.54 Daniel Libeskind, Museu Judeu de Berlim, 1995
Fonte: Arquitectura Viva 55, Julho-Agosto 1997, p.80
- 4.14.58 e 4.14.59 Pablo Beitía, museu Xul Solar, Buenos Aires, 1993
Fonte: Summa+3, Buenos Aires, Outubro-Novembro 1993, p.18 e 24 (Foto Alejandro Leveratto)
- 4.14.60 Bernard Tschumi, Parque de La Villette, Paris
Fonte: Foto Miguel Angel Roca
- 4.14.70 Herzog & de Meuron, Centro Cultural Oscar Domínguez, Santa Cruz de Tenerife
Fonte: Arquitectura Viva 91, Madrid, Agosto 2003, p.71
- 4.15.1 Catástrofes naturais: New Richmond, EEUU, a enchente produzida pelo desbordo do rio Ohio em 1997
Fonte: National Geographic, Maio 1998, p.53
- 4.15.2 Cartaz do filme *"Twister"*, do consagrado gênero denominado "Ação-Catástrofes", Warner Bros / Universal Pictures, USA, 1996. Diretor: Jan de Bont
Fonte: <http://www.estoescine.com>
- 4.15.3 El veículo todo-terreno aproxima os consumidores à natureza ao mesmo tempo em que a deteriora e produz maior quantidade de gases de efeito estufa
Fonte: revista Time, 1998
- 4.15.4 Frank Lloyd Wright construiu a casa de Edgard Kaufman sobre a cachoeira, Fallinwater, Pensilvânia, EUA, na foto de Hedrich Blessing de 1937
Fonte: Summa+50, Buenos Aires, Setembro 2001, p.112
- 4.15.5 Projeto para o Hotel DesignSuites em Usuahia, 2005. O *"hotel encravado na paisagem virgem"* cumpre o paradoxo de alterar uma paisagem, que de suas janelas pode ser vista como inalterada
Fonte: www.designsuites.com
- 4.15.19 e 4.15.20 Desenho Shakespear, sistema de Identidade visual do Zoo Temaikén, sinal e piscinas do oceanário, 2002
Fonte: Shakespear, Ronald, *"Señal de Diseño"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2003, pp.75-77

- 4.15.25** Amancio Williams, Casa sobre o Córrego, Mar del Plata, Argentina, 1943-45
 Fonte: Dias Comas, Carlos Eduardo; Adriá, Miquel. *"La casa latinoamericana moderna"*, Gustavo Gili/México, México, 2003, p.110
 Foto: (Julho Gaeta)
- 4.15.26** Mies van der Rohe, Casa Edith Farnsworth, Plano, Illinois, 1951
 Fonte: foto Miguel Angel Roca
- 4.15.35** Rafael Iglesia, Casa no Barranco, Rosário, Argentina, 1999
 Summa+50, Buenos Aires, Setembro 2001, p.136
- 4.15.30** Richar Meier, Casa Douglas, Harbor Springs, Michigan, 1971-73
 Fonte: Jencks, Charles. *"El lenguaje de la arquitectura posmoderna"*, Editorial Gustavo Gili, 1980, p.60
- 4.15.36** Timberland, publicidade de calçado e roupa esportiva cujo consumo massificado e uso diário é justificado pela esporádica ou imaginária visita a desoladas paisagens naturais
 Fonte: Revista La Nación, 2004
- 4.15.40** Dominique Perrault, Biblioteca Nacional da França, Paris, 1995. O telhado é feito de quilômetros de madeiras tropicais não renováveis.
 Fonte: Summa+20, Buenos Aires, Agosto-Setembro 1996, p.49
- 4.15.41** Nordelta, Tigre. Área recreativa de Bahía Grande, onde pérgulas e cais de madeira foram realizados em madeiras tropicais brasileiras, em razão da virtual extinção do *lapacho* argentino
 Fonte: Revista Nordelta, Ano II, Nº 6, Setembro 2004, p.128
- 4.15.43** Emilio Ambasz & Ass.-Felipe Palomino González, Maqueta para Casa de Retiro Espiritual em Sevilha, Espanha, 1975
 Fonte: Emilio Ambasz & Associates Inc.
- 4.15.44** Norman Foster, cúpula do Parlamento Alemão no Reichstag, Berlim, 2000
 Fonte: Gauzin-Müller, Dominique, *"Arquitectura Ecológica"*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.17
- 4.15.45** Jorn Utzon, Opera de Sidney, Austrália, 1957-1974
 Fonte: Jencks, Charles. *"El lenguaje de la arquitectura posmoderna"*, Editorial Gustavo Gili, 1980, p.43
- 4.15.46** Le Corbusier, a *Ville Radieuse* com sua imprescindível rodovia
 Fonte: Le Corbusier, *"Los tres establecimientos humanos"*, Poseidón, Buenos Aires, 1964, p.32
- 4.15.47** Frank Lloyd Wright, *"Plan of Broadacres"*, 1935
 Fonte: Ciucci, Giorgio, *"The City in Agrarian Ideology and Frank Lloyd Wright"*, em: Ciucci, Giorgio; Dal Co, Francesco; Manieri-Elia, Mario; Tafuri, Manfredo. *"The American City"*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1983, p.364
- 4.15.48** Frank Lloyd Wright, *"Model of the three-car house at Broadacre"*, 1935
 Fonte: Ciucci, Giorgio, *"The City in Agrarian Ideology and Frank Lloyd Wright"*, em: Ciucci, Giorgio; Dal Co, Francesco; Manieri-Elia, Mario; Tafuri, Manfredo. *"The American City"*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1983, p. 365
- 4.16.5 e 4.16.6** Fotogramas da tela de televisão da CNN, ilustrações sobre a Guerra do Golfo que apresenta Baudrillard em *"The Timisoara Syndrome: the telecratie and the revolution"*, CNN, 1992
 Fonte: Baudrillard, Jean. *"The Timisoara Syndrome: the telecratie and the revolution"*, Columbia Documents of Architectural Theory, Volume Two, New York, 1993, p.63-69
- 4.16.7** Imagens do reality-show que comoveu os espanhóis, Big Brother. Acima cena do "interior". Abaixo: vista do "espaço invisível" onde se deslocam as câmaras.
 Fonte: Revista La Nación, 30 de junho de 2000, p.25
- 4.16.8** Reality Show onde o milionário Rick Rockwell escolhe esposa em sucessivos programas de TV (ABC, *"Who wants to marry a Multi-millionaire?"*, 2000)
 Fonte: Poniewozik, James, Time Magazine, February 28, 2000, p.40-41
- 4.16.10 e 4.16.11** Duany Plater-Zyberk, Seaside, Walton County, Florida, 1981
 Fonte: Katz, Peter. *"The New Urbanism"*. Mc Graw-Hill, 1994, p.2 e 13

4.16.12 François Spoerry, Port Grimaud, 1969. *"Lleve su velero directamente hasta los recortados prados de un pueblo pesquero provenzal hecho en hormigón armado. No hay dos casas iguales..."* dizia Charles Jencks em 1978

Fonte: Jencks, Charles. *"El lenguaje de la arquitectura posmoderna"*, Editorial Gustavo Gili, 1980, p.95

4.16.13 Povoado "mexicano", Disney Paris, 2000

Fonte: Foto Mario Sabugo

4.16.14 Clorindo Testa com Juan Fontana e Oscar Lorenti, Centro Cultural Konex, Abasto, Buenos Aires, 2003

Fonte: Estúdio Clorindo Testa

4.16.15 Clorindo Testa, auditório de la Paz, Buenos Aires, 1996

Fonte: Summa+21, Buenos Aires, Novembro 1996, p.43

4.16.20 e 4.16.21 Benadon, Berdichevsky, Cherny, Bar Odeon, Bosques de Palermo, Buenos Aires, 1994.

Fonte: Summa+12, Buenos Aires, Abril-Maio 1995, pp.80-85.

4.16.22, 4.16.23 e 4.16.24 Hampton - Rivoira arquitetos, Edifício Honduras 4943, 2000

Fonte: Summa+66, Buenos Aires, Junho 2004, p.126-131

4.16.30 Herzog & de Meuron, Tate Modern, Londres, 2000

Fonte : Summa+52, Buenos Aires, Janeiro 2002, p.78

4.16.31 e 4.16.32 Paulo Méndez da Rocha, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998

Fonte: Montaner, Josep María. *"Los museos de Paulo Mendes da Rocha y la presencia del tiempo"*, Summa+52, Buenos Aires, Dezembro 2001-Janeiro 2002, pp.62-69

4.16.35, 4.16.36 e 4.16.37 Parque-Museu Arqueológico de Kalkriese, Gigon & Guyer, com Zulauf, Seitpel e Schweingruber, ano 1998.

Fonte: Woehler, Tim, *"Espacio, tiempo y herrumbre"*, Summa+56, Buenos Aires, Agosto-Outubro 2002, pp.36-41

4.16.40 Bondone-Dutari, Parque de las Naciones, San Luis, 1996. Em uma situação onde predomina o lúdico, Bondone e Dutari constroem um parque em San Luis, onde diversos artefatos convidam a uma interação com a paisagem.

Fonte: Summa+25, Buenos Aires, Junho-Julho 1997, p.107

4.17.4 Vendedores do mercado Largo de Concórdia, São Paulo, Brasil, tal como aparece na revista Quaderns 238, onde os artistas Dias & Riedweg montaram uma instalação de vídeos

Fonte: Quaderns 238, Corporação de Arquitetos de Catalunha, Barcelona, 2003, p.123

4.17.5 Crianças trabalhadoras da Central de Abastecimento, México DF, fragmento de um mosaico que ocupa duas páginas duplas em Quaderns 238 (por causa da construção de uma "ludoteca" no Albergue de crianças trabalhadoras por Josep María Martín)

Fonte: Quaderns 238, Corporação de Arquitetos de Catalunha, Barcelona, 2003, p.108

4.17.6 e 4.17.8 Xavier Ribas, fotos da periferia de Barcelona, ilustrando 36 páginas de Quaderns 238

Fonte: Quaderns 238, Corporação de Arquitetos de Catalunha, Barcelona, 2003, pp.8 a 37

4.17.11 Retrato do Mercado de la Boquería, Barcelona, assim como aparece na revista Quaderns 238 (remodelado por Manuel Brullet e Alberto de Pineda)

Fonte: Quaderns 238, Corporação de Arquitetos de Catalunha, Barcelona, 2003, p.133

4.17.13 Capa da revista Wired editada por Rem Koolhaas, Wired, June 2003

Fonte: coleção do autor

4.17.14 Capa do livro *"Harvard Guide to Shopping"* (Taschen America, 2001) 880 páginas escritas por graduados da Harvard Design School em colaboração com Rem Koolhaas.

Fonte: Taschen

4.17.16 Casa de John Soane em Lincoln Inn Fields, Londres

Fonte: foto do autor

4.17.17 Peggy Guggenheim, neta do fundador Solomon, na sede da Fundação Guggenheim em Veneza

Fonte: Revista Domus832, Dezembro 2000, p.128

- 4.17.25 Claes Oldenburg. *"Mouse Museum"*, 1965-77. *Enclosed structure of wood, corrugated aluminium, and plexiglass display cases containing 385 objects. 303x960x1030 cm.*
 Fonte: *"The Museum as Muse"*, The Museum of Modern Art, New York, 1999. Catálogo: Photo: Nic Tenwiggenhorn, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna
- 4.17.26 *"Exhibition of Japanese Objects, Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, Pennsylvania, 1995"*, coleção de objetos populares japoneses de Denise Scott Brown e Robert Venturi
 Fonte: von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999, p.320
- 4.17.32 Frank Gehry apresentando a maquete do Guggenheim Bilbao aos Reis da Espanha e a outras autoridades
 Fonte: *Arquitectura Viva* 55, Agosto 1977, p.63
- 4.17.33 Frank Gehry, "Museo Vitra", showroom e museu simultaneamente
 Fonte: *Arquitectura Viva*, 69, Novembro 1999
- 4.17.34 *"Keith Haring, Artist, on a Fiber glass-Chair (design by Charles Eames). Vitra International, Basel"*. Imagem e legenda do anúncio da firma Vitra, produtora de móveis, na revista Domus
 Fonte: *Revista Domus* 689, Milano, Dezembro 1987, p.8
- 4.17.35 e 4.17.36 Rem Koolhaas, Loja Prada em Soho, Nova Iorque, com os gráficos do autor que mostram a ocupação do espaço, alternativa e complementarmente pelo museu Guggenheim ou a loja Prada
 Fonte: *Arquitectura Viva* 83, Março 2002, p.59
- 4.17.37 Rem Koolhaas, Loja Prada em Soho, Nova Iorque
 Fonte: fotos Ignacio de Olano, 2004
- 4.17.38 Frente apenas terminada em San Telmo, Balcarce 1068, Buenos Aires. Como o SouthStreet Seaport de Nova Iorque, o bairro de San Telmo suporta um processo de *museificação* com a reprodução obrigatória de fachadas antigas sobre as dos edifícios existentes que devem ser remodelados
 Fonte: foto do autor, 2005
- 4.17.39 Rem Koolhaas/OMA, Guggenheim-Hermitage Museum no hotel-cassino Venetian de Las Vegas. O caixa de aço Corten contrasta com os cavalos alados do estilo neofantástico renascimento veneziano do hotel, tanto como as obras de arte com as salas de caça-níqueis
 Fonte: *Arquitectura Viva* 83, Março 2002, p.51
- 4.17.40 Rem Koolhaas/OMA, Guggenheim Las Vegas no hotel-cassino Venetian com a exposição montada por Frank Gehry, *Art of the Motorcycle*
 Fonte: *Arquitectura Viva* 83, Março 2002, p.49
- 4.17.42 American Museum of Natural History, New York
 Fonte: Poniewozik, James, *Time Magazine*, February 28, 2000, p.67 (Foto: Ted Thai)
- 4.17.43 Folheto do Rose Center for Earth and Space, American Museum of Natural History, New York
 Fonte: Folheto Rose Center for Earth and Space, American Museum of Natural History, New York, 2000
- 4.17.44 Christo & Jeanne-Claude, Reichstag, Berlin 1971-1995
 Fonte: Christo & Jeanne-Claude, Reichstag, Berlin 1971-1995, Taschen, 1995
- 4.17.45 OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, "S,M,L,XL", 010 Publishers, Rotterdam, 1995, 1345 páginas, 18 x 24 x 7,5 cm.
 Fonte: Montaner, Josep María. *"Rem Koolhaas, todo en venta"*, Summa+57, Buenos Aires, Dezembro 2002-Janeiro 2003, pp.96-97
- 4.17.46 Rem Koolhaas (editor), Miuccia Prada, Patrizio Bertelli, Michael Kubo, *"Projects for Prada 1"*, Fondazione Prada, 2001, 600 páginas, 16,5x21 cm
 Fonte: Montaner, Josep María. *"Rem Koolhaas, todo en venta"*, Summa+57, Buenos Aires, Dezembro 2002-Janeiro 2003, pp.96-97
- 4.17.47 Rem Koolhaas, *"Content"*, Taschen, Colônia, 2004, 544 páginas, 23x17,5 cm.
 Fonte: Massad, Fredy ; Guerrero Yeste, Alicia. *"Special K."*, Summa+70, Buenos Aires, Dezembro 2004, pp.154-155
- 4.17.48 e 4.17.49 Rem Koolhaas, contratado para assessorar sobre a imagem da União Européia, falando na exposição "The image of Europe"
 Fonte: Massad, Fredy ; Guerrero Yeste, Alicia. *"Special K."*, Summa+70, Buenos Aires, Dezembro 2004, pp.154-155

CAPITULO 5

5.1.1 Francisco de Goya, "Saturno devorando seu filho", 1819, Museu do Prado

Fonte: Museu do Prado

5.1.5 "*Fora de controle*", crescimento da população mundial, que passou de menos de 2000 milhões no início do século XX a mais de 6000 antes que este finalizasse.

Fonte: Time, November 8, 1999, p.59 (United Nations Population Division)

5.2.5 Crescimento do buraco de ozônio sobre o polo sur entre 1979 e 1987

Fonte: Summa+64, Buenos Aires, Março 2004, p.122 (DLR / TOMS)

5.2.6 "*Todos los primeros viernes de mes, más de 1000 ciclistas 'toman' las calles de Londres en la hora punta, produciendo un colapso total del tránsito. Con esta drástica medida confían fomentar en la gente el uso del transporte público o los desplazamientos en bicicleta*"

Fonte: Rogers, Richard; Gumuchdjian, Philip, "*Ciudades para un pequeño planeta*", Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (foto Adrian Fisk) p.127

5.3.1 Mies van der Rohe, Casa Resor, Wyoming, 1938

Johnson, Philip "Mies van der Rohe", Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960, p.155

5.3.2 Vila em Cartago, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1928

Fonte: Œuvre Complète de 1910-1929, Erlenbach, Zurich, 1946

5.3.4 Frank Lloyd Wright constrói uma casa em um terreno natural para o milionário Edgard Kaufmann, não perto, mas sobre a cascada. Pensilvânia, EUA, 1937

Fonte: foto Miguel Angel Roca

5.3.5 Ville Contemporaine, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1922

Fonte: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre Complète de 1910-1929, Erlenbach, Zurich, 1946, p.36

5.3.10, 5.3.11, 5.3.12 Julius Schulman, fotografias das casas do programa Case Study House

Fonte: Comas, Carlos Eduardo, "*Domesticidad y paraíso: el sueño de la buena vida*", Summa+ 58, Fevereiro-Março 2003, p.88-89

5.4.1.0 Parterres de Vaux Le Vicomte, Le Nôtre, 1660

Fonte: Arthus-Bertrand, Yann. "*La Terre Vue du Ciel*", Alitude, Paris, 2003, (Foto Yann Arthus-Bertrand)

5.4.1.1 "*Yosemite Falls*", Carleton Watkins, 1878-81

Fonte: Lacayo, Richard, "*Natural Wonder*", Time Magazine, July 19, 1999, p.47

5.4.1.2 "Esquema continental" de uma milha quadrada, que organiza o território dos Estados Unidos seguindo o Survey Committee de 1784

Fonte: Gandelsonas, Mario. "*X Urbanism*" Princeton Architectural Press, New York, 1999, p.21

5.4.1.3 Projeto para Berlim Central, Hilbarsheimer, 1927

Fonte: Rowe, Colin e Koetter, Fred. "*Ciudad Collage*", Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.95

5.4.1.4 Le Corbusier, Ville Radieuse, 1930

Fonte: Rowe, Colin e Koetter, Fred. "*Ciudad Collage*", Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.55

5.4.1.5 Vista aérea de um fragmento de campo norte-americano

Fonte: Benévolo, Leonardo, "*Historia de la Arquitectura Moderna*", Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.236

5.4.1.6 Arroz modificado geneticamente

Fonte: Nash, Madelaine, J., Time Magazine, July 31, 2000, p.13 (ETH Zurich)

5.4.2.1 Explosão de uma bomba atômica

Fonte: www.google.com

5.4.2.2 Cidade abandonada de Pripjat, perto da central nuclear de Chernobyl na Ucrânia. Pripjat (50.000 habitantes) é uma das 120 localidades que tiveram que ser abandonadas no raio mais perigoso de 3 Km. do reator.

Fonte: Arthus-Bertrand, Yann. *"La Terre Vue du Ciel"*, Altitude, Paris, 2003, (Foto Yann Arthus-Bertrand)

5.4.2.3 Derretimento do gelo na Groelândia no mesmo período estacional com dez anos de diferença

Fonte: Revista La Nación

5.4.2.4 Rem Koolhaas: lixeiras em Lagos

Fonte: Koolhaas, Rem, *"Lagos"*, Quaderns 235, Corporação de Arquitetos de Catalunha, Barcelona, Outubro 2002, p.35

5.4.3.10 Castelo de Gaillard, (E.E. Viollet-le-Duc) reproduzido por Aldo Rossi em *"La Arquitectura de la ciudad"*

Fonte: Rossi, Aldo, *"La Arquitectura de la ciudad"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.197

5.4.3.12 Heidegger em sua cabana de Todtnauberg na Floresta Negra.

Fonte: Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.41

5.4.3.15 Depósito de geladeiras em desuso, Walpole, Massachusetts, EUA

Fonte: Mac Lean, Alex, *"La Fotografía del territorio"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.118

5.4.4.3 London County Council, bairro de Roehampton, 1956

Fonte: Benévolo, Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.886

5.4.4.4 Lucio Costa e Oscar Niemeyer, praça dos três poderes, Brasília

Fonte: Benévolo, Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.832

5.4.4.10 San Rafael, bairro-jardim em Punta del Este, Uruguai, 1994

Fonte: foto do autor

5.4.4.11 Mario Roberto Alvarez e Associados, Edifício Intercontinental Plaza, Buenos Aires, 1996. Detalhe da fachada-cortina completamente lisa.

Fonte: Summa+23, Fev-Mço 1997, p. 44 (Foto Alejandro Leveratto)

5.4.5.2 Pinturas rupestres pré-histórias na Caverna das Mãos, Santa Cruz, Patagônia, Argentina, 9500-1500 AC

Fonte: foto M.S.S.Diez, 2004

5.4.5.5 O mundo de noite, imagem formada montando fotografias satelitares, que Willam Mitchell utiliza para ilustrar seu livro *"e-topiá"* (Gustavo Gili, Barcelona, 2001, MIT, 1999)

Fonte: National Geophysical Data Center / NASA GSFC (Craig Mayhew e Robert Simmon)

5.4.5.6 Asymptote Architecture realizou o Museu Guggenheim Virtual, no qual a gente passeia por espaços virtuais para contemplar principalmente *"arte generado en electro-esfera"* utilizando as palavras de Hani Rashid

Fonte: Casals, Gonzalo; Rodríguez, Florencia, *"Mentiras verdaderas"*, Summa+52, Buenos Aires, Janeiro 2002, p.61

5.4.5.10 A vigilância distante se converte em uma necessidade da sociedade contemporânea que Mario Gandelsonas registra nas câmaras de segurança ao redor da loja Macy's, Nova Iorque

Fonte: Gandelsonas, Mario, *"X Urbanism"* Princeton Architectural Press, New York, 1999, p.41:

5.5.2 *"El naufragio de la 'Esperanza'"*. Friedrich Gaspar, 1821, *"Paralelo a la poética inglesa de lo sublime, el Sturm und Drang refleja la lucha milenaria del hombre... contra la naturaleza enemiga..."*, diz Argan.

Fonte: Argan, Giulio Carlo *"El Arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, Valença, 1975, T.1, p.210

5.5.3 Plano da cidade de La Plata e suas redondezas, nova capital da Província de Buenos Aires, fundada em 1882 sobre planos de Pedro Benoit

Fonte: de Paula, Alberto S.J., *"La Ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura"*, Banco da Província de Buenos Aires, 1987, pp.104-105

5.5.5 Transatlântico ilustrando *"Los Paquebotes"* em *"Hacia una arquitectura"*, Le Corbusier

Fonte: Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1965, p.79

5.5.6 Ville Saboye, Le Corbusier, 1929. A vila "flutua" sobre uma natureza cuja condição genérica e idealmente extensa está sublinhada pela improvável percepção da curvatura terrestre

Fonte: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *CŒuvre Complète de 1910-1929*, Erlenbach, Zurich, 1946,187

5.5.7 Terraço da Ville Saboye, 1929: *"Du jardin supérieur on monte au toit"*, a percepção repete a que seria tida do convés superior de um navio

Fonte: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *CŒuvre Complète de 1910-1929*, Erlenbach, Zurich, 1946,188

5.5.10 *"Unité d'habitation pour 1600 habitants"* Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1946

Fonte: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *CŒuvre Complète de 1938-1946*, Erlenbach, Zurich, 1946, p.184

5.5.16 Le Corbusier: *"el paisaje (de Rio de Janeiro) entra por completo en la habitación"*

Fonte: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *CŒuvre Complète de 1938-1946*, Erlenbach, Zurich, 1946, p.81

5.5.17 Philip Johnson, Casa de cristal, New Canaan, Connecticut, EUA, 1949

5.5.18 Os japoneses desfrutam, em qualquer momento do ano, de ondas artificiais no gigantesco conjunto Wild Blue Yokohama, Japão, 2000

Fonte: www.feigencontemporary.com / Feigen Contemporary, New York (Foto: Doug Hall)

5.5.20 Startrek, nave Enterprise, habitação de uma civilização humana nômade

Fonte: homepage.mac.com/

5.5.21 Air Force One é o avião do presidente dos EUA, lugar onde se refugia em caso de uma alerta militar. Nesta foto o avião de transporte C-17, escritório móvel do Secretário da Defesa dos EUA; Donald Rumsfeld (à direita com camisa azul)

Fonte: *Arquitectura Viva* 88 Fevereiro 2003, p.128 (Foto David Hume Kennerly)

5.5.22 Refúgio Dymaxion, protótipo de estudo, Buckminster Fuller, 1932

Fonte: Picon, Antoine, *"Your Private Sky"*, *Harvard Design Magazine* Winter-Spring 2001, p.91

5.5.23 Edifícios como objetos: Proposta de Will Alsop para edifício misto em Liverpool

Fonte: *Arquitectura Viva* 87, Dez.2002, p.15

5.5.31 Houston, Texas, o centro esvaziado de moradias e lojas e povoado de estacionamento

Fonte: Mac Lean, Alex, *"La Fotografía del territorio"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.45

5.5.32 Baltimore, Maryland, EUA, zona urbana em deterioração

Fonte: Mac Lean, Alex, *"La Fotografía del territorio"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.128

5.5.33 Beira do Riachuelo em Puente Alsina, Pompeya, Buenos Aires, 2002. Terrenos antes úteis se tornam marginais, de jurisdição vaga, objeto de destinos clandestinos. O que Ignasi de Solá Morales chamou *Terrains Vagues*

Fonte: foto do autor, 2003

5.6.10 *"Phoenix, Arizona, ocupa hoy un territorio tan vasto como la desparramada Los Ángeles, mientras que su población es tres veces menor"*, diz Richard Rogers, reconhecendo o custo ambiental da cidade do automóvel

Fonte: Rogers, Richard; Gumuchdjian, Philip, *"Ciudades para un pequeño planeta"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (David Hurn-Magnum) p.6

5.6.11 Le Corbusier, ilustração comparando um navio de passageiros com edifícios, em *Hacia una Arquitectura*

Fonte: Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1965, p.71

5.6.12 Ron Herron (archigram), *"Master Vehicle-Habitation"*, tinta e grafite sobre papel, 1964

Fonte: *Summa+64*, p.83 (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque)

BIBLIOGRAFIA

1. Ábalos, Iñaki, *"La Buena Vida"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000
2. Ábalos y Herreros, *"Áreas de impunidad"*, Actar, Barcelona, s/fecha, ca. 1998
3. Ábalos Iñaki; Herreros, Juan, *"Tower and Office"*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003
4. Agrest, Diana, *"Architecture from without"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991
5. Agrest, Diana, *"Design versus Non-Design"*, en: Hays, Michael, *"Architecture Theory since 1968"* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. Originalmente publicado en *Oppositions* 6, 1976
6. Ahrendt, Evi y otros, *"Frank O. Gehry: Design and Architecture"*, Vitra Design Museum, 1996.
7. Aicher, Otl, *"El mundo como Proyecto"*, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1994
8. Aisenson, Roberto, *"El poder de diseñar y definir"*, Arquis 3, Universidad de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994
9. Alessi, Alberto. *"La fábrica de sueños"*, Electa, Milano, 2000
10. Alexander, Caroline. *"Shakleton: The Endurance"*, Alfred Knopf, New York, 1999
11. Alexander, Christopher *"Ensayo sobre la síntesis de la forma"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1971
12. Alexander, Christopher *"La estructura del medio ambiente"*, Tusquets Editor, Barcelona, 1971
13. Alexander, Christopher; Ishikawa, Sara; Sylverstein, Murray et al. *"Un lenguaje de patrones"* Gustavo Gili, Barcelona, 1980 (N.York, 1977)
14. Aliata, Fernando y Silvestri, Graciela. *"El paisaje en el arte y las ciencias humanas"*, Centro Editor de America Latina, Buenos Aires, 1994
15. Alloway, Lawrence, *"Topics in American Art since 1945"*, Norton, New York, 1975
16. *"American Dream Houses"*, Könemann, Cologne, 2000
17. Aoper, Kate and Ryle, Martin. *"The persistence of the picturesque"*, Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000
18. Arango, Silvia. *"Poema Paisaje"*, Summa+3, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 1993
19. Aravena Mori, Alejandro, *"El lugar de la arquitectura"*, Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2002
20. Arbide, D.; Marra, G.; Seiler, S. y Tavormina, S., *"Los nuevos espacios de la comida en Buenos Aires"*, Summa+41, Buenos Aires, Febrero-Marzo 2000
21. Arendt, Hannah. *"La condición humana"*, Paidós, Barcelona, 1998 (Chicago, 1958)
22. Argan, Giulio Carlo *"El Arte Moderno 1770-1970"*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975 (Roma, 1970)
23. *"Arq. Mario Roberto Alvarez y Asociados, Obras 1937-1993"*, Papers Monica Aguerrondo, Buenos Aires, 1993
24. Arias Incollá, María de las Nieves, *"Definición de autenticidad en los reciclajes"*, Revista SCA 182, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, Septiembre-Octubre 1996
25. Ariès, Philippe y Duby, Georges (editores), *"Historia de la vida privada"*, Taurus, Buenos Aires, 1990 (10 tomos)
26. Arquis 4, Universidad de Palermo / CP67, Buenos Aires, 1994
27. Aslan, Liliana; Joselevich, Irene; Novoa, Graciela; Saiegh, Diana; Santaló, Alicia; *"Buenos Aires, Monserrat 1580-1970"* Inventario de Patrimonio Urbano, Buenos Aires, 1992
28. Arthus-Bertrand, Yann. *"La Terre Vue du Ciel"*, Altitude, Paris, 2003
29. Augé, Marc, *"Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad"*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1994
30. Banham, Reyner *"Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina"*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971(The Architectural Press, London , 1960)
31. Barbara Haskell, *"The American Century, Art & Culture, 1900-1950"* Whitney Museum of American Art / W:W: Norton & co., New York, 1999
32. Barragán, citado por Kenneth Frampton, *"The status of man and the status of his objects: a reading of The human condition"*, en Hays, Michael, *"Architectural Theory since 1968"*, MIT Press, 1998
33. *"Barrios Cerrados, Nuevas Formas de Urbanización del Gran Buenos Aires"*, Memoria del Seminario sobre Barrios Cerrados, Municipalidad Malvinas Argentinas, Noviembre de 1997
34. Baudrillard, Jean. *"Cultura y Simulacro"*, Editorial Kairós, Barcelona, 2002 (1978)

35. Baudrillard, Jean. *"El Crimen perfecto"* Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.
36. Baudrillard, Jean. *"La ilusión y la desilusión estéticas"*, Monte Avila Editores Latinoamericana, CA, Caracas, 1997
37. Baudrillard, Jean. *"The Timisoara Syndrome: the telecratie and the revolution"*, Columbia Documents of Architectural Theory, Volume Two, New York, 1993
38. Baudrillard, Jean, *"The Beaubourg-Effect"*, en Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997
39. Bauman, Zygmunt, *"La Cultura como Praxis"*, Paidós, Barcelona, 2002 (1999)
40. Beardsley, John. *"Kiss nature Goodbye"* Harvard Design Magazine, Winter/Spring 2000
41. Behar, Roberto M. y Culot, Maurice G; *"Coral Gables, an American City"*, University of Miami School of Architecture - Institut Français D'Architecture, Norma Editions, Paris, 1997
42. Belton Oliver, Patricia. *"Architecture and Pedagogy, planning for discontent"* Art Center College of Design, Pasadena, California, 2002.
43. Benévolo, Leonardo, *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974
44. Benjamin, Walter, *"Baudelaire, or the streets of Paris"*. En Leach, Neil, *"Rethinking architecture, a reader in cultural theory"*, Routledge, London, 1997
45. Benjamin, Walter, *"On some motifs in Baudelaire"*, en Leach, Neil; *"Rethinking architecture, a reader in cultural theory"*, Routledge, London, 1997
46. Benjamin, Walter. *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* en Discursos interrumpidos, Taurus, Madrid, 1973
47. Blume, Leopold, *"Siglo 20"* ArtBlume, Barcelona, 2000
48. *"BMA Arquitectos y asociados, Martín Bodas, Rodolfo Miani, Alejandro Anger"*, Brochure comercial con prólogo de Jorge Glusberg, BMA, Buenos Aires, Septiembre 2002
49. Boddy, Trevor, *"Underground and Overhead: building the analogous city"*, en Sorkin, Michael, Editor *"Variations on a theme park"*, Hill and Wang, New York, 1994
50. Boesiger, W. *"Richard Neutra, Buildings and Projects"*, Editions Girsberger, 1951. Zurich
51. Bohigas, Oriol. Summa+17, Febrero-Marzo 1996
52. Bonta, Juan Pablo, *"Sistemas de significación en arquitectura"*, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1977
53. Borges, Jorge Luis, *"Obras Completas"*, Emece Editores, Buenos Aires, 1974
54. Borthagaray, Juan Manuel, *"Sobre la periferia"*, Revista SCA N°194, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1999
55. Boyer, M. Christine, *"Cities for Sale: Mechandising History at South Street Seaport"*, en Sorkin, Michael, Editor *"Variations on a theme park"*, Hill and Wang, New York, 1994 (1992)
56. Brunati, M. *"Un nuovo modello tipologico: lo shopping center"*, Casabella 311, Noviembre-Diciembre 1966
57. Bund, Elisabeth. *"Arquitectura con horizonte"*, Summa+ 12, Buenos Aires, Abril-Mayo 1995, pp.34-43
58. Burkhardt, Seiler & Friends. *"The album, cover art of Punk!"*, Gingko Press, CA, USA, 1998
59. Burnham, Van. *"Supercade, a visual history of the videogame 1971-1984"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusets, 2001. También en www.supercade.com
60. Campanella, Thomas J., *"The rugged Steed, Mythologies of the Sport-Utility Vehicle"*, Harvard Design Magazine, Fall 1997
61. Cabarrou, Ana María. *"Rascacielos diferentes"*, Summa+37, Buenos Aires, Junio-Julio 1999, p.66
62. Cabarrou, Nanette, *"Cementerios Parque: un espacio para la ilusión"*, Revista SCA N° 194, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, Septiembre 1999
63. Cabral, Cláudia, *"Plug -in city: em algum lugar do passado, era uma vez o futuro..."* ARQTexto 3-4, PROPAR, UFRGS, Porto Alegre, 2004
64. Cámara Argentina de la Construcción; Rodolfo Melconian, Carlos Santángelo; *"Cámara Argentina de la Construcción: un instrumento a la salida de la crisis. Plan Posible."*, Buenos Aires, Marzo 2003. www.camarco.org.ar
65. Camus, Albert, *"El mito de Sísifo"*, Editorial Losada SA, Buenos Aires, 1991
66. Casals, Gonzalo, *"Pielas de vidrio"*, Summa+50, Buenos Aires. Agosto-Sept. 2001
67. Centro Studi Alessi, *"L'oggetto dell'equilibrio"* Electa/Alessi, Milano, 1996
68. Chianchiano, Pietro. *"Which Park?, International Amusement Park Handbook, Part One: Europe"*, European Magazines & Guides SRL, Milan, 1994

69. Chaslin, François, "*Frentes de ruptura. Entrevista de François Chaslin a Rem Koolhaas*", *Arquitectura Viva* 83, Madrid, Marzo-Abril 2002
70. Chaves, Norberto, "*La arquitectura, cuerpo de la corporación*", *Summa+4*, Diciembre 1993 -Enero 1994, Buenos Aires
71. Christo & Jeanne-Claude, "*Reichstag*", Berlin 1971-1995, Taschen, 1995
72. Citá del Sole, Milano, 1996 Catálogo "*Natura e Dintorni*"
73. Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, Consejo Superior. "*Premio Anual Arquitectura, Urbanismo y Teoría, 1998*", 1999
74. Ciucci, Giorgio; Dal Co, Francesco; Manieri-Elia, Mario; Tafuri, Manfredo. "*The American City*", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1983
75. Colomina, Beatriz; Koolhaas, Rem. "*Martha Stewart is editing your life*", *Wired*, 06/2003, p.143
76. Colors 14, "*Guerra, shopping, moda, viajes & genocidio*", Ponzano, Italia, Marzo 1996
77. Colquhoun, Alan. "*Modernidad y tradición clásica*", Júcar Universidad, Madrid, 1989 (MIT, 1989)
78. Colquhoun, Alan. "*Arquitectura e historicismo*", *Ideas en Arte y Tecnología* 1. Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 1984
79. Comas, Carlos Eduardo. "*Casino, cobijo, capilla: tres casas de cristal modernas en Brasil*", *Summa+50*, Agosto-Septiembre 2001
80. Comas, Carlos Eduardo, "*Ciudad funcional, cidade figurativa, dois paradigmas em confronto*" (inédito)
81. Comas, Carlos Eduardo. "*De arquitectura, arquitectos, y alguna cosa que se al respecto*", *Summa+1*, Buenos Aires, Junio-Julio, 1993
82. Comas, Carlos Eduardo. "*Domesticidad y paraíso: el sueño de la buena vida*", *Summa+ 58*, Febrero-Marzo 2003, pp.88-89
83. Comas, Carlos Eduardo. "*De arquitectura, arquitectos, y alguna cosa que se al respecto*", *Summa+1*, Buenos Aires, Junio-Julio, 1993
84. Comas, Carlos Eduardo, "*Preciçoes brasileiras*" Tese doctoral Universidade de Paris VII - Vincennes-St.Denis, 2002, versión en portugués (inédita)
85. Corliss, Richard. "*Screen Teens*", *Time Magazine* Feb.25, 2002
86. Corona Martínez, Alfonso, "*Entre la Marca y la Ambientación*", *Summa+62*, Octubre/Noviembre 2003
87. Corona Martínez, Alfonso, "*Equilibrio: entre el arte y la arquitectura*", *Summa+52*, Diciembre 2001-Enero 2002, Buenos Aires
88. Corona Martínez, Alfonso. "*La ciudad sin espacio*", *Summa+12*, 1995.
89. Corona Martínez, Alfonso, "*Torres Pensantes*", *Summa+16*, Diciembre 1995-Enero 1996, Buenos Aires
90. Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio. "*Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*", Paidós, Barcelona, 1997
91. Craig Ellwood, 2G N.12, 1999. Gustavo Gili, Barcelona
92. Crawford, Margaret. "*The world is a shopping mall*" en Sorkin, Michael (Editor) "*Variations on the Theme Park*", Hill and Wan New York, 1992
93. Cuadra, Manuel, with Corona Martínez, Alfonso. "*Clorindo Testa Architect*", Edited by Kristin Feireiss, Nai Publishers, Rotterdam, 2000
94. Crumley, Bruce. *Time Magazine*, May 20, 2002, comentario sobre el libro de Thierry Meyssan
95. Danto, Arthur. "*Después del fin del arte*", Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999 (Princeton University Press, 1997)
96. Darwin, Charles, "*El origen de las especies*", Editorial Debate, Madrid, 1998
97. de Solá Morales, Ignasi, "*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*" Ed.Gustavo Gili, Barcelona, 1995
98. Davies, Colin, "*Regrettable practices, editorial constraint and architectural criticism*", *GSD News*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, MA, Summer 1996
99. Debord, Guy, "*La sociedad del Espectáculo*", La marca, Buenos Aires, 1995 (Paris, 1967)
100. de Brea, Ana; Dagnino, Tomás; "*Señores arquitectos, diálogos con Mario Roberto Alvarez y Clorindo Testa*", Ediciones UBROC, Buenos Aires, 1999
101. Deleuze, Gilles. "*Postscript on the societies of control*" (1992), en: Leach, Neil (editor). "*Rethinking Architecture*", Routledge, London, 1997
102. Dennis, Michael. "*Architecture and the Post-Modern City*", *Cornell Journal of Architecture* 1, 1981
103. Diamond, Jared, "*Arms, germs and steel*", Norton, New York, 1999
104. Dias Comas, Carlos Eduardo; Adriá, Miquel. "*La casa latinoamericana moderna*", Gustavo Gili/México, México, 2003
105. Diez, Fernando, "*Antes de la Función*" (Entrevista con Peter Eisenman). *Summa+21*, Octubre-Noviembre 1996, pp.111-112
106. Diez, Fernando, "*Argentina Report*", *World Architecture* 66, London, May 1998
107. Diez, Fernando, "*Aprendiendo de la Vegas: la estrategia de la Ilusión*", *Summa+ 38*, Buenos Aires. Agosto 1999

108. Diez, Fernando. "*Arquitectura corporativa*" y "*La arquitectura también es un negocio*", Summa+31, Buenos Aires, Junio-Julio 1998
109. Diez, Fernando E., "*Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*", Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996
110. Diez, Fernando, "*Concurso Museo Costantini*", Summa+29, Febrero-Marzo 1998, Buenos Aires
111. Diez, Fernando, "*Crisis disciplinar: los cuatro urbanismos*", Periódico Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, Junio 2003
112. Diez, Fernando, "*Cumbres Iluminadas*", Summa+48, Buenos Aires, Abril-Mayo 2001
113. Diez, Fernando, "*Determinación y consecuencia*", Summa+64, Buenos Aires, Febrero-Marzo 2004, p.95
114. Diez, Fernando. "*El espacio ha vuelto*", Summa+36, Abril-Mayo 1999 pp.108/9
115. Diez, Fernando, "*Edificios en enclave: la identidad en la piel (a propósito del muro cortina)*", Summa+23, Feb-Mzo 1997
116. Diez, Fernando "*El estilo del deporte*", Summa+27, Buenos Aires, Oct-Nov 1997
117. Diez, Fernando, "*Formación en el puerto*", Summa+42, Abril-Mayo 2000
118. Diez, Fernando "*Huyendo hacia el suburbio*", Summa+10, Buenos Aires, Diciembre 1994
119. Diez, Fernando, "*La ciudad y sus ghettos*" Periódico Poder Ciudadano, Buenos Aires, Junio 1992
120. Diez, Fernando. "*La función debe continuar*", Summa+29, Buenos Aires, Febrero-Marzo 1998
121. Diez, Fernando. "*Los límites de la fantasía*", Summa+31, Buenos Aires, Junio-Julio 1998
122. Diez, Fernando, "*Más allá del lugar*", Summa+20, Agosto-Septiembre 1996, Buenos Aires
123. Diez, Fernando "*Star Trek: del territorio a la nave*", Summa+46, Buenos Aires, 2000
124. Diez, Fernando, "*Sobre retail, marcas y franquicias: Una conversación con Luis Bruno*", Summa+62, Buenos Aires, Octubre-
Noviembre 2003
125. Diez, Fernando. "*Un sueño de cristal*", Summa+50, Buenos Aires. Agosto-Septiembre 2001
126. Diez, Fernando. "*Urbanismo, abstracción y delito*", Summa+21, Buenos Aires. Octubre-
Noviembre 1996, p.92
127. Doval, Pablo, "*Campus Corporativo*", Summa+25, Buenos Aires, Junio-Julio 1997
128. Doval, Pablo, "*Comentarios sobre Anybody*", Summa+21, Octubre-
Noviembre 1996, p.113
129. Doval, Pablo, "*El retorno de las galerías*", Summa+18, Buenos Aires, Abril-Mayo 1996
130. Doval, Pablo, "*De la ciudad neutral al shopping center, breve análisis del devenir del espacio público*", Arquis 6, Universidad de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, 1995
131. Drexler, Arthur, "*Ludwig Mies van der Rohe*", George Braziller, New York, 1960
132. Duany, Andrés y Plater-Zyberk, Elizabeth, "*Towns and town-making principles*", Harvard University Graduate School of Design, Rizzoli, New York, 1991
133. Dubourg, Arturo. J. "*Cincuenta años de arquitectura*", Buenos Aires, 1986
134. Dunham-Jones, Ellen, "*Seventy-five percent*", Harvard Design Magazine, Fall 2000
135. Eco, Umberto; "*Apocalípticos e integrados*", Editorial Lumen, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, (Bompiani, 1965)
136. Eco, Umberto, "*La estrategia de la ilusión*", Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987 (Fabbri-Bompiani, 1977)
137. Eisenman, Peter, "*The end of the Classical: the end of the beginning and the end of the end*" (Perspecta 21, 1984) en: Hays, Michael, "*Architecture Theory since 1968*" The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.
138. ENDEPA, Equipo Nacional de Pastoral Aborigen, Resistencia, Chaco, Argentina, 1998
139. Engels, Federico, "*El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*", Claridad, Buenos Aires, 1922 (1884)
140. Evans, Robin, "*The projective cast*", The MIT Press, London, 1995
141. FADU, Universidad de Buenos Aires, "*El optimista perverso, Tibor Kalman, 1949-1999*" Informes, Nov.2000
142. Farley, Christopher John. "*Hip-hop's next wave*" Time magazine, Dec. 6, 1999
143. Fernández, Roberto, "*Arquitecturas narrativas, entre lo ontológico y lo referencial*", Summa+55, Buenos Aires, Junio-Julio 2002
144. Fernández, Roberto. "*Envases terciarios*", Summa+11, Buenos Aires, Febrero-Marzo 1995
145. Fernández, Roberto, "*Hacer la calle, experiencia y construcción del espacio político*", Revista SCA Nº 202, Septiembre 2001, Buenos Aires
146. Fernández, Roberto, "*La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina. 1955-1995*", Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño Industrial, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 1996

147. Fernández, Roberto, *"Paisajes de lo Global Arquitecturas del terciario: Argentina '90"*, Summa+60, Junio-Julio 2003, Buenos Aires
148. Fernández, Roberto, *"Realidad y virtualidad"*, Summa+17, Febrero-Marzo 1996, Buenos Aires
149. Fernández-Galiano, Luis. *"El espectáculo debe continuar"*, Arquitectura Viva 81, Nov-Dic.2001
150. Fernández-Galiano, Luis, *"La ciudad según Disney, Realidad y simulacro en la era de los medios"*, Arquitectura Viva 69, Madrid, Noviembre-Diciembre 1999
151. Fernández-Galiano, Luis, *"Spectacle and its Discontents"*, HDM, Harvard University Graduate School of Design, Fall 2000
152. Fernández-Galiano, Luis. *"Split screen: la década digital"*, Arquine 11, México, primavera 2000
153. Fierro, Annette, *"The glass state. The technology of spectacle, Paris, 1981-1998"*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003
154. Folch, Ramón. Summa+11, Buenos Aires, Febrero-Marzo 1995
155. Foucault, Michel, *"Of other spaces: utopias and heterotopias"*, en Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997
156. Foucault, Michel, *"Space, Knowledge and Power"*, interview with Oaul Rainbow, Skyline, March 1982, tomado de: Hays, Michael, *"Architectural Theory since 1968"*, MIT Press, 1998
157. Frampton, Kenneth. *"Imitations of durability"*, Harvard Design Magazine, Fall 1997
158. Frampton, Kenneth. *"The status of man and the status of his objects: a reading of The human condition"*, en Hays, Michael, *"Architectural Theory since 1968"*, MIT Press, 1998
159. Fromonot, Françoise, *"El triunfo de una anti-estrella"*, Arquitectura Viva 83, Madrid, 3-4 2002
160. Gache, Belén. Catálogo Jorge Macchi, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julio 1998
161. Gandelsonas, Mario. *"X Urbanism"* Princeton Architectural Press, New York, 1999
162. Garay, Alfredo, *"Repensando las torres, una aproximación desde el urbanismo"*, Arquis 3, Universidad de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994
163. Garreau, Joel. *"Edge City"*, Doubleday, 1991
164. Gauzin-Müller, Dominique, *"Arquitectura Ecológica"*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002
165. Ghirardo, Dianne. *"Architecture after modernism"*, Thames & Hudson, 1996
166. *"Global vision"*, United Colors of Benetton, Robundo Publishing, 1993
167. Glusberg, Jorge - Ochoa, Elena. *"Jean Michel Basquiat en el Museo Nacional de Bellas Artes"*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1997
168. Glusberg, Jorge, *"Clorindo Testa, Pintor y Artista"*, Summa+libros, Buenos Aires, 1999
169. Glusberg, Jorge, *"Ética y Estética del entorno urbano: arquitectura argentina contemporánea"*, Casa de América en Madrid, Mayo-Junio 1995
170. González Méndez, María Cecilia, *"Pilar y las dos miradas"*, Summa+45, Octubre-Noviembre 2000, Buenos Aires
171. Goretti, Nicola, *"Cristo se detuvo en Treviso"*, Summa+19, Buenos Aires, Junio-Julio 1996
172. Goretti, Nicola, *"De la vidriera al museo"* Summa+10, Buenos Aires, 1995
173. Goretti, Nicola; Vivio, Beatrice. *"Caro Jukka, ¿qué es la autenticidad?"*, Summa+43, Buenos Aires, Junio-Julio 2000, p.95
174. Gotlieb, Carlos, *"Minimalismo monumental"*, Summa+20, Buenos Aires, Agosto-Setiembre 1996
175. Gregotti, Vittorio. Summa+29, Buenos Aires, Febrero-Marzo 1998
176. Grossman, Luis. *"La hora de fabricar fábricas"*, Summa+18, Buenos Aires, Abril-Mayo 1996
177. Groys, Boris, *"Uniform Pluralism"*, Harvard Design Magazine 13, Winter/Spring 2001
178. Guinness World Records 2000, Millennium Edition, 2000
179. Güiraldes, Pablo, *"El proyecto como servicio"*. Summa+25, Buenos Aires, Junio-Julio 1997
180. Güiraldes, Pablo, *"Estaciones en la costa"*, Summa+14, Agosto-Septiembre 1995, Buenos Aires
181. Güiraldes, Pablo, *"Fronteras urbanas"*, Summa+21, Octubre-Noviembre 1996, Buenos Aires
182. Güiraldes, Pablo, *"Pilar, o la crisis del urbanismo de frontera"*, Summa+45, Octubre-Noviembre 2000, Buenos Aires
183. Güiraldes, Pablo. *"Un espacio para la ciudad"*, Summa+60, Buenos Aires, Junio-Julio 2003
184. Gutiérrez, Ramón, *"Casas Blancas. Un momento de reflexión sobre la arquitectura argentina"*, Summa+63, Buenos Aires, Diciembre 2003 - Enero 2004

185. Hall, Edward T. *"La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio"*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973
186. Hall, Peter, *"Retro Urbanism"*, Harvard Design Magazine 12, Fall 2000
187. Hampton y Rivoira, *"La primera torre"*, Summa+32, Agosto -Septiembre 1998
188. Hardin, Garrett, *"The tragedy of the commons"*, revista Science 162 (1968)
189. Hays, K.Michael, *"Architecture Theory since 1968"*, The MIT Press, Cambridge, England, 1998
190. Heidegger, Martin, *"Building Dwelling, Thinking"* en Leach, Neil (editor) *"Rethinking architecture"* Routledge, London, 1997
191. Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi, *"Textos de la modernidad"*, editorial Nerea, Hondarribia, España, 1994
192. Hertzberger, Hermann, conferencia en la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, 1998
193. Herzog y de Meuron, *"Artes apiladas"*, Arquitectura Viva 91, Madrid, Julio-Agosto 2003
194. Hubbard Jr., Bill, *"A Theory for Practice"*, MIT Press, 1996
195. Hughes, Robert. *"The shock of the new"*, Knopf, New York, 1991 (N.York, 1980)
196. Huxley, Aldous. *"El tiempo debe detenerse"*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945
197. Ibelings, Hans. *"Supermodernismo, arquitectura en la era de la globalización"* Gustavo Gili, Barcelona, 1999
198. Ingersoll, Richard, *"Pra(v)da y el 'mall' de Harvard"*, Arquitectura Viva 83, Marzo-Abril 2002
199. Iglesia, Rafael *"El Carmel está que arde"*, Diario La Capital, Rosario, 06/03/03
200. Jacobs, Jane. *"The death and life of great American Cities"* Vintage Books, Random House, New York 1992 (Random House, 1961)
201. Ingersoll, Richard, *"Pra(v)da y el mall de Harvard"*, Arquitectura Viva 83, Madrid, Marzo-Abril 2002
202. Jencks, Charles. *"El lenguaje de la arquitectura posmoderna"*, Editorial Gustavo Gili, 1980
203. Jenks, Charles *"Marcas, signos, símbolos. Una conversación entre Charles Jenks y Rem Koolhaas"*, Arquitectura Viva 83, Madrid, Marzo-Abril 2002
204. Johnson, Philip *"Mies van der Rohe"*, Victor Lerú, Buenos Aires, 1960
205. Jokilehto, Jukka. *"Conservar el patrimonio mundial de la humanidad"*, Summa+43, Buenos Aires, Junio-Julio 2000, p.96-99
206. Jorge Macchi, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Julio 1998
207. Kaplan, Wendy, *"Industrial Design: streamline moderne"*; Haskell, Barbara *"The American Century: art & culture, 1900-1950"*, Whitney Museum of Art, New York, 1999.
208. Katz, Peter. *"The New Urbanism"*. Mc Graw-Hill, 1994
209. Keir, Dave, The New York Times, reproducido en *"Olvidense del Dogma"*, La Nación, Buenos Aires, 21 de Abril de 2004
210. Keselman, Julio; Iribarne, Jorge; (JK/JI). *"Apuntes de un reportaje"*, Revista SCA 178, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, diciembre 1995
211. Klinkhamels, Susanne, *"The Complete Case Study House Program, 1945-1966"* Taschen, Colonia, Alemania, 2002
212. Koolhaas, Rem, *"El espacio basura. De la modernización y sus secuelas"* Arquitectura Viva 74, Septiembre-October 2000.
213. Koolhaas, Rem, *"Lagos"*, Quaderns 235, Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona, Octubre 2002, pp.25-39
214. Koolhaas, Rem, *"Wasteland"*, Wired, June 2003, p.137
215. Krier, Leon. *"Architecture, Choix ou Fatalité"*, Institut Français D'Architecture, Norma, Paris, 1996
216. Kuhn, Thomas. *"La estructura de las revoluciones científicas"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971
217. Leach, Neil, *"La an-estética de la arquitectura"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001 (1999)
218. Leach, Neil (editor). *"Rethinking Architecture"*, Routledge, London, 1997
219. Leal, Daniel. *"Pinamar Style"*, Summa+37, Buenos Aires, Junio-Julio 1999
220. Le Corbusier, *"Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbansimo"*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978 (Paris, 1930)
221. Le Corbusier, *"Hacia una arquitectura"*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1965
222. Le Corbusier, *"La Ciudad del Futuro"* (Urbanisme), Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1985, (1924)
223. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète de 1910-1929*, Erlenbach, Zurich, 1946
224. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète de 1929-1934*, Erlenbach, Zurich, 1946
225. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète de 1938-1946*, Erlenbach, Zurich, 1946

226. Lee, Pamela L. *"Objects to be Destroyed, the work of Gordon Matta-Clark"*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001
227. Lejeune, Jean François, *"The Urbanism of War"*, The New City 2, University of Miami School of Architecture, Winter, 1993-94
228. Letemendía, Sebastián, *"El escenario urbano de Buenos Aires"*, Letemendía, Buenos Aires, 2003
229. Lerup, Lars, *"La ciudad abierta. Estrías y homogeneidades en la metrópolis suburbana"*, Arquitectura Viva 88, Madrid, Enero-Febrero 2003
230. Levi-Strauss, Claude, *"Antropología Estructural"*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984
231. Lévi-Strauss, Claude, *"Saudades do Brasil"*, Editora Schwarcz Ltda., Sao Paulo, 1994
232. Levi-Strauss, Claude, *"The Savage Mind"*, Londres, 1966; New York 1969
233. Lewkowicz, Ignacio; Sztulwark, Pablo, *"Arquitectura plus de sentido"*, Kliczkowski, Buenos Aires, 2002
234. Lichtenstein, Claude y Engler, Franz. *"Streamlined, A metaphor for progress"*, Lars Müller Publishers, Zurich
235. Liernur, Jorge Francisco, *"Arquitectura en la Argentina del Siglo XX, La construcción de la modernidad"*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000
236. Lipovetsky, Gilles. *"El imperio de lo efímero"*, Anagrama, Barcelona, 1990 (Gallimard, Paris, 1987)
237. López Anaya, Jorge. La Nación, Buenos Aires, 5 de Mayo 2002, Arte, p.5
238. López Anaya, Jorge, *"Mecanismos despiadados"*, La Nación, Sección 6, p.6, Buenos Aires, 8 de agosto 2004
239. Mahfuz, Edson da Cunha, *"Entre o scénarios e o silêncio . Repostas ao caos do mundo contemporâneo"*, [Http://www.vitruvius.com.ar/arquitextos/arq000/bases/texto109.asp](http://www.vitruvius.com.ar/arquitextos/arq000/bases/texto109.asp), 26/11/2001
240. Mahfuz, Edson, *"O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios"*, Editora Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2002
241. Mann, Michael, revista Nature, Abril/98.
242. Massad, Fredy; Guerrero Yeste, Alicia, *"Oh, espectacular, entrevista a Frank O. Gehry"*, Summa+ 27, Buenos Aires, 1997
243. Massad, Fredy; Guerrero Yeste, Alicia, *"Arquitectura (TM)"*, Summa+53, Buenos Aires, Febrero-Marzo 2002
244. Massad, Fredy ; Guerrero Yeste, Alicia. *"Special K."*, Summa+70, Buenos Aires, Diciembre 2004
245. McKibben, Bill. *"Humans Supplant God; Everything Changes"*, Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000
246. Mac Lean, Alex, *"La fotografía del territorio"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
247. McLeod, Mary *"Architecture and Politics in the Reagan Era: from Postmodernism to Deconstructivism"*, en *"Architecture Theory since 1968"*, K.Michael Hays, The MIT Press, p.684. Originalmente publicado en Assemblage 8, 1989.
248. Mercé, Cayetana, *"Avenida de compras"*, Summa+39, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 1999, pp.128-129
249. Mercé, Cayetana; *"Ir de Bares"*, Summa+ 31, Buenos Aires, Junio-Julio 1998
250. Mercé, Cayetana; *"Bares especiales"*, Summa+41, Buenos Aires, Febrero-Marzo 2000
251. Mignauqui, Iliana, *"De falansterios, garden-cities y ciudades privadas"* Revista SCA N°194, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1999
252. *"Metamorfosis"*, Summa+59, Abril-Mayo 2003
253. Mitchell, Willam *"City of bits,: Space, Place and the Infobahn"*, MIT 1994
254. Mitchell, Willam, *"e-topía, vida urbana Jim, pero no como la que nosotros conocemos"* Gustavo Gili, Barcelona, 2001 (MIT, 1999)
255. Moholy-Nagy, László, *"La nueva visión y reseña de un artista"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972
256. Moles, Abraham y Costa Joan, *"Publicidad y Diseño, el reto de la nueva comunicación"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1999
257. MOMA, New York, *"The Museum as muse"*, 1999. Claes Oldenburg. Museum Mouse. 1965-77.
258. Moneo, Rafael. *"Paradigma fin de siglo, entre la fragmentación y la compacidad"*, Arquitectura Viva 66, Mayo-Junio, 1999
259. Montaner, Josep María / en de Sola Morales, Ignasi; Llorente, Montaner, Josep María; Marta; Antoni, Ramón; Oliveras, Jordi, *"Introducción a la arquitectura. Conceptos Fundamentales"*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000.
260. Montaner, Josep María. *"Arquitecturas del caos"*, Revista Arquine, 10, México, Dic.1999
261. Montaner, Josep María, *"Las formas del siglo XX"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002
262. Montaner, Josep María, *"La Modernidad superada"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994
263. Montaner, Josep María. *"Los museos de Paulo Mendes da Rocha y la presencia del tiempo"*, Summa+52, Buenos Aires, Diciembre 2001- Enero 2002, pp.62-69
264. Montaner, Josep María. *"Rem Koolhaas, todo en venta"*, Summa+57, Buenos Aires, Diciembre 2002-Enero 2003, p.112

265. Montaner, Josep María. *"Tiendas que son museos"*, Summa+57, Buenos Aires, Diciembre 2002-Enero 2003, pp.96-97
266. Moore, Charles y Allen, Gerald, *"Dimensiones de la Arquitectura"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976
267. Mostafavi, Mohsen; Leatherbarrow, David; *"On weathering: la exposición al clima"*, en: Aravena Mori, Alejandro (editor), *"Material de Arquitectura"*, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, 2003,
268. Mumford, Lewis *"Técnica y Civilización"*, Alianza Editorial, Madrid, 1971 (1939)
269. Mumford, Lewis. *"The Myth of the Machine / The pentagon of power"*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc, New York, 1970
270. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Juana Costantini editora, Buenos Aires, 2002
271. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999. Catálogo Museo de Arte Moderno, *"Figuras del presente, Colección Chateau de Rochechouart"*
272. Muxí, Zaida. *"La Ciudad dual: el reto de la globalización sobre las ciudades"*, Summa+68, Buenos Aires, Septiembre 2004
273. Najle, Ciro, *"Manifiesto maquínico"*, Quaderns 244, Diciembre 2004, p.127
274. Naselli, César, *"La encrucijada disciplinar"*, Summa+35, Febrero-Marzo, 1999
275. Naselli, César y Bergallo, Juan Manuel, *"Miguel Angel Roca, University Works 1993-2002"*, l'Arca Edizioni, Italy, 2002
276. Negroponte, Nicholas. *"Ser Digital"*, Atlántida, Buenos Aires, 1994
277. *"Nuevos ayres"*, Edward Stone, Mario Roberto Alvarez y Asos., Fernández Wood (urbanización), Lacroze-Miguens-Prati (Club House), Summa+45, Octubre-Noviembre 2000
278. Ockman, Joan, *"El hombre del ¥E\$. De Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo"*, Arquitectura Viva 83, Madrid, Marzo-Abril 2002
279. O.M.A., Rem Koolhaas y Bruce Mau, *"S,M,L,XL"*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995
280. Palmer Trias, Monserrat. *"La Ciudad Jardín como modelo de crecimiento urbano"*, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, 1987
281. Pasinato, Marco, *"Proyecto Puerto Madero Sur, la nostalgia del futuro"*, Arquis 1, Universidad de Palermo / Editorial CP67, 1994
282. Pastore, Daniela. (editora) *"Argentina-Architecture, 1880-2004"*, Gangemi Editore, Roma, 1998
283. Payne, Michael (compilador) *"Diccionario de teoría crítica y estudios culturales"*, Paidós, Buenos Aires, 2002
284. Peterson, Steven Kent. *"Espacio Positivo y Negativo / Espacio y Antiespacio"* Ideas en Arte y Tecnología 2 (*"Positive and Negative Space / Space & Antispace"*). Harvard Journal of Architecture, Harvard Arch. Press.)
285. Piñón, Helio, *"Mario Roberto Alvarez"*, Ediciones UPC, Barcelona, 2002
286. Polleti, Raffaella, *"La Cucina Elettrica, il progetto Philips by Alessi"*, Electa, Milano, 1994
287. Polyzoides, Stegfanos y de Bretteville, Peter. *"Eight California Campuses to 1945, an American culture of place-making"*, The New City 2, University of Miami School of Architecture, Coral Gables, Winter 1993-4
288. Priamo, Luis, *"Imágenes de Buenos Aires, 1915-1940"*, Fundación Antorchas, Buenos Aires, 1998
289. Purini, Franco *"Tres caminos"*, Summa+29, Buenos Aires, Feb-Mzo 1998
290. Purini, Franco. *"Il Bisturi e L'ascia"*, Anymore, Paris,
291. Purini, Franco. *"El fin de la ciudad"*, Contextos, FADU, UBA, 2000
292. Purini, Franco. *"I racconti dell'abitare", "Identità e differenze"*, Triennale de Milano, Abitare Segesta, Milano 1995
293. Quetglas, José *"Loss of synthesis: Mies's Pavilion"* en K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, Columbia Books of Architecture, The MIT Press, New York, 2000
294. Rachaporn Choochuey y Stefano Mirti, *"Artificiale vs. Naturale: nuovi paesaggi giapponesi"*, Domus 828, Julio/Agosto 2000
295. Ramos, Jorge, *"Estéticas mestizas"*, Summa+63, Buenos Aires, Diciembre 2003-Enero 2004
296. Reeves, Hubert, *"Paciencia en el azul del cielo"*, Juan Garnica Ediciones, Barcelona, 1982 (Editions de Seuil, 1981)
297. Restany, Pierre. *"The Guggenheim according to Krens"*, Domus 832, Milán, December 2000, pp. 131-135
298. Rifkin, Jeremy, *"La era del acceso, la revolución de la nueva economía"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000
299. Ritzer, George, *"El encanto de un mundo desencantado"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000 (1999, Pine Forge Press)
300. Rizzo, Marcelo. *"Deportes, mitología y movimiento continuo"*, World Sports Café, Summa+26, Buenos Aires, Agosto-Septiembre 1997.
301. Robert Storr, Dennis Cooper, Ulrich Loock, *"Raymond Pettibon"*, Phaidon Press, London, 2001

302. Rodriguez, Florencia y Casals, Gonzalo, "*Mentiras verdaderas, reportaje a Hani Rashid*" Summa+52, Buenos Aires, Diciembre 2001- Enero 2002
303. Rogers, Richard; Gumuchdjian, Philip, "*Ciudades para un pequeño planeta*", Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
304. Rosenblatt, Roger. "*The whole world is jumpable*", Time, July 19, 1999. pag. 52 (traducción del autor)
305. Rossi, Aldo, "*La Arquitectura de la ciudad*", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981
306. Rowe, Colin "*Manierismo, Arquitectura Moderna y otros ensayos*", GG Reprints, Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1999
307. Rowe, Colin y Koetter, Fred. "*Ciudad Collage*", Gustavo Gili, Barcelona, 1981
308. Sabugo, Mario. "*Disney Paris*", Summa+42, Buenos Aires, Abril-Mayo 2000
309. Sabugo, Mario, "*Una Lectura de Lewis Mumford*", edición digital restringida, Buenos Aires 1998.
310. Sachs, Jeffrey. "*Cuando los mercados fallan*" LA NACION, Buenos Aires, 3 de septiembre de 2001
311. Safran, Yehuda. "*El padrino del Pop*", Domus 837 p.132, Mayo 2001
312. San Martín, Javier. "*El azar que se repite. Virilio, una taxonomía del desastre en la Fundación Cartier*", Arquitectura Viva 87, Barcelona, Diciembre 2002, pp.76-79
313. Scott Brown, Denise "*Learning from pop*", Architecture Theory since 1968, K.Michael Hays, The MIT Press. Originalmente publicado en Casabella 359-360, Dic. 1971
314. Sebreli, Juan José, "*Crisis de las ciudades*", Notas desde el Sur Nº 5, Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba, 1998
315. Segre, Roberto, "*Miguel Angel Roca, 1990-2000, Obras elegidas*", Summa+ Libros, Buenos Aires, 2000
316. Segre, Roberto, "*Surrealismo y Arquitectura*", en "*Surrealismo en el siglo XX*", San Pablo, en prensa, 2004
317. Shakespear, Estudio. "*El paisaje gráfico*", Summa+14, Buenos Aires, Agosto-Septiembre 1995
318. Shane, Graham. "*The Emergence of 'Landscape Urbanism'*", Harvard Design Magazine, Fall 2003/Winter 2004, Number 19
319. Sharp, Dennis, "*Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX*", Gustavo Gili SA, Barcelona, 1973
320. Sigmar Polke, Works on Paper 1963 - 1974, The Museum of Modern Art, new York, Abril-Junio 1999
321. Silberfaden, Daniel H., "*Excepción/Excepcional*", Arquis 3, Universidad de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994
322. Silvetti, Jorge. "*Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura*", Summa+66, Buenos Aires, Junio 2004.
323. Smithson, Alison y Peter, "*Cambiando el arte de habitar*", Gustavo Gili, Barcelona 2001 (1994)
324. Sófocles, "*Edipo, Rey /Antígona*", Editorial Ciordia, Buenos Aires, 1961
325. Solsona, Justo, "*Conversación sobre torres*", Arquis 3, Universidad de Palermo/ Editorial CP67, Buenos Aires, 1994
326. Sorkin, Michael, Editor "*Variations on a theme park*", Hill and Wang, New York, 1994 (1992)
327. Sorkin, Michael, "*Brand Aid*", Harvard Design Magazine, Fall 2002 / Winter 2003
328. Soros, George. "*La crisis del capitalismo global*", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999
329. Spier, Steven; Tschanz, Martin, "*Swiss Made*", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003
330. Spinetto, Horacio; Peña, José María; Sánchez Sorondo, Gabriel. "*Cafés de Buenos Aires*", Comisión de Protección y Promoción de Cafés, Bares, Billares y Confiterías notables de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000
331. Staniszewski, Mary Anne, "*New York Art Museums as Mirrors, Investment, Globalization and Architecture*", Harvard Design Magazine 17, Fall 2002 / Winter 2003, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, USA
332. Suárez, Mariel, "*Anotaciones impreSizas*", Summa+64, Buenos Aires, Febrero-Marzo 2004
333. Sudjic, Deyan, "*Críticas y compromisos. Rem Koolhaas, la revolución ambigua*", Arquitectura Viva 83, Marzo-Abril 2002
334. Tafuri, Manfredo "*Toward a Critique of Architectural ideology*" (1969), en Hays, Michael "*Architectural Theory since 1968*", MIT Press,
335. Tella, Guillermo; de la Fuente, Fabián; Dietrich, Patricia; Blanco, Mónica; "*Del suburbio a la post-periferia*", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2001
336. Teyssot, Georges (editor), "*The American Lawn*", Pinceton Architectural Press, New York, 1999.
337. Time Magazine, Feb. 18, 2002
338. Toffler, Alvin "*La Tercera Ola*", Editorial Sudamericana, Barcelona, 1999.
339. Trias Eugenio, "*Filosofía y Carnaval y otros textos afines*", Editorial Anagrama, Barcelona, 1984

340. Trias, Eugenio. *"Contra el progresismo"* en *"Filosofía y Carnaval"*, Anagrama, Barcelona, 1971
341. *"Urgell-Fazio-Penedo-Urgell, arquitectos"*; IPU: Aslan, Joselevich, Novoa, Saiegh, Santaló; Buenos Aires, 1995
342. Vaca Bononato, Alejandro, *"Una obra en espiral, reportaje a Claudio Caveri"*, Summa+63, Buenos Aires, Diciembre 2003-Enero 2004
343. Vaca Bononato, Alejandro, *"Un Arquitecto"*, Summa+73, Junio 2005, p.208
344. Vaccarino, Rossana. *"Nature used and abused"*, Harvard Design Magazine, Winter-Spring 2000
345. van der Laan, Dom Hans, *"Naturaleza y arquitectura"*, en Aravena Mori, Alejandro, *"El lugar de la arquitectura"*, Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2002, p.102
346. Vanstiphout, Wouter; Hadders, Gerard (Photographs) *"Dwelling Richness. Town Building After The Planners Have Gone"*, Harvard Design Magazine, Fall 2002 / Winter 2003, p.59-63
347. Varas, Alberto, *"Buenos Aires artificial+natural"*, Universidad de Palermo, Universidad de Harvard, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000
348. Vattimo, Gianni *"The death or decline of art"* en *"The endo of Modernity: nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture"* Cambridge, Polity Press, 1988.(Garzanti Editori, 1985)
349. *"Veinte obras de la última década en el Museo Nacional de Bellas Artes"*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Noviembre 1998
350. Venturi, Robert. *"Complejidad y Contradicción en la Arquitectura"* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, (New York, Museum of Modern Art,1966)
351. Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *"Aprendiendo de la Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*, G.Gili, Barcelona, 1978
352. Venturi, Robert. *"Iconography and electronics upon a generic architecture"*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1996
353. Venturi y Scott Brown en diálogo con Obrist y Koolhaas, *"Reaprendiendo de Las Vegas"*, Arquitectura Viva 83, Madrid, Marzo-Abril 2002
354. Verdecchia, Carlos Alberto, *"Residencias, los clubes de campo"*, Arquis 5, Universidad de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, Mayo 1995
355. Verdú, Vicente, *"Ficciones metropolitanas"*, Arquitectura Viva 88, Madrid, Enero-Febrero 2003
356. Vidler, Anthony. Harvard Design Magazine, Design and Class Number 11, Summer 2000, Book Reviews: *"Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory"* edited by Neal Leach,London: Routledge, 1997 y *"The Anaesthetics of Architecture"* by Neal Leach, Cambridge, MIT Press, 1999
357. Viñuales, Graciela María (editora), *"Casas Blancas, una propuesta alternativa"*, Fundación Cedodal, Buenos Aires, 2003
358. Virilio, Paul, *"El procedimiento silencio"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001
359. Virilio, Paul *"The overexposed City"* en Hays, K.Michael, *"Architecture Theory since 1968"*, Columbia Books of Architecture, MIT Press, 2000
360. Virilio, Paul *"The law of proximity"* D, Columbia Documents of Architecture, 1993
361. Virilio, Paul. *"Estética de la desaparición"*, Anagrama, Barcelona, 1988
362. Virilio, Paul y Lotringer, Sylvere, *"Crepuscular Dawn"*, Semiotext(e) Foreign Agents Series / MIT, Press New York, 2002
363. *"Viviendas para revitalizar el Sur"*, Arquis 13, Universidad de Palermo / Editorial CP67, Buenos Aires, 1997
364. Voisin, André. *"Productividad de la hierba"*, Editorial Tecnos, Madrid, 1961
365. von Moss, Stanislaus. *"Venturi, Scott-Brown & Associates, 1986-1998"*, The Monacelli Press, New York, 1999
366. Walker, Enrique. *"Entrevista con Bernard Tschumi"*, Summa+57, Buenos Aires, Nov-Enero 2003
367. Wigley, Mark. *"El gran juego del urbanismo. Constant y el paradigma de la Nueva Babilonia"*, Arquitectura Viva 88, Madrid, Enero-Febrero 2003
368. Willams, Raymond, *"El campo y la ciudad"*, Paidós, Buenos Aires, 2001 (New York, 1973)
369. Woehler, Tim, *"Espacio, tiempo y herrumbre"*, Summa+56, Buenos Aires, Agosto-October 2002
370. Wolfe, Tom, *"El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron"*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, (1972)
371. Wolfe, Tom, *"From Bauhaus to our house"*, Picador, London, 1993 (London, 1982)
372. Wolfe, Tom, *"The painted word"*, Bantam Books, New York, 1976, (New York, 1975)
373. Zátanyi, Marta. *"El espejo de la empresa"*, Summa+11, Buenos Aires, Feb-Mzo. 1995
374. Zicovich Wilson, Sergio. *"Corrientes, ¿un espíritu esquizofrénico?"*, Summa+35, Febrero-Marzo 1999

Otros Diarios y Revistas:

Revista Arquis, Universidad de Palermo

SCA Revista de la Sociedad Central de Arquitectos

Periódico del CPAU

Revista Contextos, FADU, UBA

Revista Summa

Revista Summarios

Revista Summa+

Revista Time International, 1990-2001

Suplemento de Arquitectura Diario La Nación Buenos Aires, 1990-2004

Suplemento de Arquitectura Diario Clarin, Buenos Aires, 1990-2004