



Maria Laura Ramos Rosenbusch

Lacaton & Vassal:

**Uma análise do conceito de apropriação, seus significados e
motivações na arquitetura contemporânea**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Julho de 2018



Maria Laura Ramos Rosenbusch

Lacaton & Vassal:

**Uma análise do conceito de apropriação, seus significados e
motivações na arquitetura contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Arquitetura. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História – PUC-RIO

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Departamento de Arquitetura – PUC-RIO

Prof. Guilherme Carlos Lassance dos Santos Abreu

UFRJ

Prof^a. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 9 de julho de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Maria Laura Ramos Rosenbusch

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo em 2011, na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Tem extensão acadêmica na Calpoly State University, em San Luiz Obispo, Califórnia.

Ficha Catalográfica

Rosenbusch, Maria Laura Ramos

Lacaton & Vassal : uma análise do conceito de apropriação, seus significados e motivações na arquitetura contemporânea / Maria Laura Ramos Rosenbusch ; orientador: João Masao Kamita. – 2018.

129 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2018.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 3. Preexistência. 4. Apropriação. 5. Lacaton & Vassal. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor João Masao Kamita por toda a atenção e sempre precisa condução.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ser realizado.

Aos professores Guilherme Lassance e Otavio Leonidio Ribeiro por suas preciosas contribuições no exame de qualificação e na defesa da dissertação.

Aos demais professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio, principalmente aos meus parceiros Daniel Nascimento, Manuela Müller e Marina Piquet.

A Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal e Santiago Cirugeda pela generosidade em me receber e pelas estimulantes conversas.

A todos os meus amigos por sempre me apoiarem.

Aos meus amigos e familiares que me acompanharam na minha viagem de pesquisa à Europa: Priscila, Bárbara, Lia, Louise, tia Vera e tia Diana.

Aos meus pais, Ricardo e Ilka, e ao meu irmão, Gregório, por tudo.

Resumo

Rosenbusch, Maria Laura Ramos; Kamita, João Masao. **Lacaton & Vassal: Uma análise do conceito de apropriação, seus significados e motivações na arquitetura contemporânea.** Rio de Janeiro, 2018. 129p. Dissertação de Mestrado – Departamento de arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O escritório de arquitetura francês Lacaton & Vassal possui uma obra em que a apropriação de preexistências é recorrente: pela utilização de sistemas estruturais pré-fabricados de catálogo, pela incorporação do construído em projetos novos e pela permanência e manutenção do existente. Esta pesquisa pretende identificar novas motivações críticas dentro de um contexto contemporâneo para o uso desta estratégia na concepção do projeto de arquitetura. Para isso, buscou-se: (1) descrever, analisar e contextualizar historicamente este conceito; (2) identificar as diferentes formas de apropriação utilizadas por Lacaton & Vassal; (3) comparar esta abordagem da apropriação com a abordagem de outros arquitetos contemporâneos: Smiljan Radic e Santiago Cirugeda; (4) e, por último, analisar mais profundamente a intervenção de Lacaton & Vassal no Palais de Tokyo em Paris por esta construção elucidar diversos conceitos que se constituem como críticos à disciplina da arquitetura que, de certa forma, são consequência da ideia central de apropriação, além de expor algumas contradições dentro do discurso destes arquitetos.

Palavras-chave

Preexistência; apropriação; Lacaton & Vassal.

Abstract

Rosenbusch, Maria Laura Ramos; Kamita, João Masao. **Lacaton & Vassal: An analysis of the appropriation concept, its meanings and motivations in contemporary architecture.** (Advisor) Rio de Janeiro, 2018. 129p. Dissertação de Mestrado – Departamento de arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

French architectural office Lacaton & Vassal owns a work in which the appropriation of preexistences is recurrent: through the use of commercial prefabricated structural systems, by incorporating the preexistent building to new projects, and through the permanence and maintenance of the existent building. This research is aimed to analyze such different appropriation methods and to recognize new critical motivations, within a contemporary context, for using this strategy in the conception of architectural projects. To this end, the objective pursued was (1) to describe, analyze, and historically contextualize this concept; (2) to recognize the different appropriation methods used by Lacaton & Vassal; (3) to compare this approach to appropriation with the approach of other contemporary architects - Smiljan Radic and Santiago Cirugeda, and (4) finally, to provide a deeper analysis of Lacaton & Vassal's intervention at the Palais de Tokyo (Paris), because it enlightens several concepts that are critical of the discipline of architecture and are also, somehow, a consequence of the core idea of appropriation, as well as they show some contradictions within these architects' discourse.

Keywords

Preexistences; appropriation; Lacaton & Vassal.

Lista de figuras

Figura 1: Robert Mapplethorpe, Thomas e Amos	30
Figura 2: Sherrie Levine, (Untitled After Edward Weston, 1925)	30
Figura 3: Edifício Portland, Michael Graves	31
Figura 4: Casa em Santa Monica, Frank Gehry	31
Figura 6: California Aerospace Museum, Frank Gehry	37
Figura 5: Chiat/day Building, Frank Gehry	37
Figuras 7 e 8: Construções em Niamey	44
Figura 9: Plata da casa em Niamey	44
Figura 10: Casa em Niamey	45
Figuras 11 e 12: Planta do térreo e planta do pavimento superior	46
Figura 13: Corte longitudinal da Casa Latapie	46
Figura 14: Fachada da rua da Casa Latapie	47
Figura 15: Fachada de fundos da Casa Latapie	47
Figura 16: Vista externa da Casa Coutras	49
Figuras 17 e 18: Construção/adaptação da estufa e novo fechamento acrescido ao fechamento da estufa para melhor isolamento térmico da Casa Coutras	49
Figuras 19 e 20: Imagem da montagem da obra e imagem externa	51
Figura 21: Imagem externa	51
Figura 22: Imagens do exterior da Faculdade de Arquitetura de Nantes	53
Figuras 23 e 24: Imagens do exterior da Faculdade de Arquitetura de Nantes	54
Figuras 25, 26 e 27: Imagens do interior da Faculdade de Arquitetura de Nantes	54
Figura 28: Intervenção em processo. Transformação do edifício residencial Tour Bois de Pêtre	57
Figura 29: Intervenção finalizada. Transformação do edifício residencial Tour Bois de Pêtre	58

Figuras 30, 31, 32 e 33: Fachada e interior de um apartamento do edifício residencial Tour Bois de Pêtre	58
Figuras 34 e 35: Interior de um apartamento do edifício residencial Tour Bois de Pêtre	59
Figura 36: FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque	60
Figuras 37, 38 e 39. Praça Léon Aucoc, Bordeaux	63
Figura 40: Ponto de ônibus em Krumbach, projeto Smiljan Radic	71
Figura 41: Ilustração de David Hockney The Princess in Her Tower	72
Figura 42: Ilustração de David Hockney The boy hidden in a fish	73
Figura 43: Modelo experimental de Simljan Radic	74
Figura 44: Projeto para a Torre de telecomunicação. Smiljan Radic	74
Figura 45: Instalação na Bienal de Veneza	75
Figura 46: Construções Frágeis documentadas por Smiljan Radic	78
Figura 47: Casa Chica, Vilches, Chile. Projeto de Smiljan Radic	78
Figura 48: Projeto para a associação educativa de Tretzevents	80
Figura 49: Andamios. Projeto de Recetas Urbanas	81
Figura 50: Projeto para uma Companhia de circo	83
Figura 51: Vista aérea do Palais de Tokyo	86
Figura 52: Vistas do exterior do edifício	86
Figuras 53 e 54: Imagens do interior do edifício antes da intervenção de Lacaton & Vassal	88
Figuras 55, 56, 57 e 58: Imagens do interior do edifício antes da intervenção de Lacaton & Vassal	89
Figura 59: Planta Nível 0	91
Figuras 60 e 61: novos acessos propostos por Lacaton & Vassal que conectam o nível da Avenida Presidente Wilson com os níveis 2, 1 e 0 e relação do nível 0 com a Rua de la Manutention.	91
Figuras 62, 63, 64 e 65: Imagens do interior do edifício, no nível 0 após a inauguração da intervenção	92
Figura 66: Planta Nível 1	93
Figura 67: Corte Longitudinal	93

Figuras 68, 69, 70, 71, 72 e 73: Imagens do interior do edifício após a inauguração da intervenção de Lacaton & Vassal	94
Figura 74: Imagem do exterior do edifício, novos acessos desde o pátio ao nível 1 atualmente desativados	95
Figuras 75, 76, 77 e 78: Imagens do interior ocupado por exposições em dezembro de 2017. Nível 1	95
Figura 79: Planta Nível 2	96
Figura 80: Corte Transversal	97
Figura 81: Escada central, patamar intermediário entre os níveis 2 e 1	97
Figuras 82 e 83: Imagens do interior do edifício, após a inauguração da intervenção de Lacaton & Vassal	97
Figuras 84, 85 e 86: Imagens do interior do edifício, após a inauguração da intervenção de Lacaton & Vassal	98
Figuras 87, 88, 89, 90, 91 e 92: Imagens do interior do edifício, hall de entrada e livraria	98
Figuras 93, 94, 95 e 96: Interior do edifício após a inauguração. Nível 3	99
Figura 97: Planta Nível 3	100
Figuras 98 e 99: colunas engordadas para reforçar a estrutura e trama metálica para sustentar o revestimento em mármore existente	101
Figuras 100, 101 e 102: Paredes existentes mantidas sem acabamentos	101
Figuras 103 e 104: Estrutura do teto e instalações mantidas sem acabamentos ou forro para escondê-las	102
Figuras 105, 106 e 107: Novo calçamento, mobiliário urbano e iluminação feitos pela Prefeitura de Santos de Maimona	114
Figura 108: Trabalho de recuperação dos armazéns realizado pelos coletivos, entre eles, Recetas Urbanas de Santiago Cirugeda.	115
Figuras 109 e 110: Trabalho de recuperação dos armazéns realizado pelos coletivos, entre eles, Recetas Urbanas de Santiago Cirugeda.	116

Sumário

1. Introdução	12
2. Apropriação: contextualização semântica e histórica	16
2.1. A apropriação e o questionamento das definições da arte	17
2.2. A apropriação da história	22
2.3. O pós-modernismo e o esgotamento das possibilidades criativas	26
2.4. Apropriação da cultura	32
2.5. Apropriação no contexto da pós-produção: o Contemporâneo	39
3. A apropriação em Lacaton & Vassal	42
3.1. O início: questões essenciais trabalhadas no conjunto da obra	42
3.2. Deslocamento: “uma correção tipológica”.	48
3.3. Sobreposição: a manutenção dos espaços construídos	55
3.4. Envoltórios ocupados: “nenhum funcionalismo tem sentido”.	64
4. Smiljan Radic e Santiago Cirugeda: outras formas contemporâneas de apropriação em arquitetura	69
5. O Palais de Tokyo	85
5.1. O edifício existente a o projeto de Lacaton & Vassal	87
5.2. Fragmento X Totalidade	102
6. Considerações finais	120
7. Referências bibliográficas	126

1. Introdução

Muitos teóricos afirmam que a obra do escritório francês Lacaton & Vassal se constitui como uma prática crítica ao modo usual como se produz arquitetura.¹ A partir desta constatação, a seguinte questão se impôs como objeto de pesquisa: que aspectos fazem com que esta prática se constitua como crítica ou mesmo transgressora? Para responder a esta questão deve-se ter claro o momento histórico em que esta obra se encontra inserida pois, práticas que tensionam os limites das disciplinas e das convenções de determinado contexto temporal e cultural são dependentes destes mesmos limites e buscam redefini-los.

Sendo assim, Lacaton & Vassal são arquitetos contemporâneos que iniciaram sua carreira em meados dos anos 1990, em um contexto no qual grande parte da arquitetura contemporânea centrou sua prática de modo a valorizar o seu caráter midiático, ocorrendo assim, certa supervalorização da dimensão visual da arquitetura em detrimento de outras tantas – a arquitetura contemporânea é muitas vezes reduzida a ícones e imagens circuladas nos meios de comunicação de massa.

Em contribuição a este aspecto, nas últimas décadas, o tema da crise ecológica e o conceito de sustentabilidade ganharam destaque em decorrência das visíveis transformações do ecossistema natural e das assustadoras previsões para o futuro. Assim, muitas foram as reações ao tema da crise ecológica dentro da disciplina da arquitetura, tais como: o retorno às técnicas rudimentares, a mimese da natureza, a busca pelo controle do impacto ambiental das edificações e, principalmente, respostas meramente estilísticas sob o rótulo de “arquitetura verde”.

Creio que estas duas características fortemente presentes na arquitetura contemporânea são, de certa forma, elementos que Lacaton & Vassal buscam

¹ A obra de Lacaton & Vassal está incluída na publicação da Architectural Design intitulada “The Architecture of Transgression”, (juntamente com o atelier d’architecture autogérée, Construire/La Machine, EXYZT, Didier Faustino/Bureau des Mésarchitectures, N55, Catie Newell/*Alibi Studio, Wang Shu, Superflex e Bernard Tschumi e Lina Bo Bardi) as estas práticas apresentadas atuam “subvertendo noções de progresso, questionando papéis e mecanismos de produção, aproximando-se do ativismo político, liderando intervenções urbanas, defendendo o desenvolvimento informal ou incompleto, desestabilizando ambientes ou quebrando barreiras de gosto”.
Ver: SARA, Rachel (editora). Architectural Design, Vol. 83, n. 6. **The Architecture of Transgression**, 2014.

questionar: a supervalorização da forma e a abordagem comercial da arquitetura comumente dita ecológica.

Uma resposta que surgiu durante a pesquisa foi que a estratégia da apropriação, recorrente na obra da dupla, seria um elemento que contribui em constituir o seu teor crítico, uma vez que faz com que os arquitetos se desprendam de certa obsessão com a forma arquitetônica. Este conceito questiona também a constante produção do novo e a substituição do existente por edifícios contemporâneos.

Ao entender a apropriação como uma das questões centrais em Lacaton & Vassal, buscou-se: (1) descrever, analisar e contextualizar historicamente este conceito; (2) identificar as formas de apropriação utilizadas por estes arquitetos; (3) comparar sua abordagem com a de outros arquitetos contemporâneos; (4) e, por último, analisar mais profundamente a intervenção de Lacaton & Vassal no Palais de Tokyo em Paris. A partir destes objetivos, foram organizados os capítulos.

No primeiro capítulo, *Apropriação: contextualização semântica e histórica*, pretende-se abordar alguns momentos da história em que a apropriação material, histórica ou cultural foram significativas, além de buscar compreender o teor crítico que continham. Este estudo se apresenta como um meio de compreender o uso da apropriação na contemporaneidade.

O segundo capítulo, *Apropriação em Lacaton & Vassal*, se propõe a identificar as diversas formas com que estes arquitetos se apropriam de elementos preexistentes e observar – ou mesmo construir – a partir deste conjunto de obras, alguns novos significados e motivações para estes usos da apropriação. Estas formas foram agrupadas nas seguintes categorias: (1) *Deslocamento: “uma correção tipológica”*, esta categoria trata do uso de estruturas que foram pensadas para uma função distinta das quais os arquitetos empregam (como a estrutura típica de estacionamentos usada na Faculdade de Arquitetura de Nantes e as estufas agrícolas usadas na casa Coutras ou no conjunto residencial Cité Manifeste). O termo *correção tipológica* é usado por Juan Herreros e significa uma manipulação de tipologias existentes que seria em si um projeto²; (2) *Sobreposição: a manutenção dos espaços construídos*, se refere à

² HERREROS, Juan. **Nada excepcional: siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton e Vassal**. In: El Croquis nº 177/178, Madrid, 2015.

incorporação de estruturas existentes a projetos novos (como o conjunto de intervenções em edifícios residenciais detalhados no livro *Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción* ou o projeto para o museu FRAC Nord-Pas de Calais) e mesmo à manutenção do existente tal como encontrado (como o projeto para a praça Léon Aucoc) – neste caso, o projeto se restringe à manutenção também no sentido dos cuidados necessários para a conservação deste espaço ao longo do tempo; (3) *Envoltórios ocupados: nenhum funcionalismo tem sentido*, trata do entendimento, presente na obra de Lacaton & Vassal, das estruturas arquitetônicas apenas como envoltórios genéricos, sem uma destinação funcional específica, podendo abrigar usos diversos. Sua obra se apresenta de forma crítica ao funcionalismo moderno, não apenas por combaterem a ideia de que “a forma segue a função”, mas por se alinharem à rejeição funcionalista de tudo que é supérfluo, porém, propondo uma nova relação entre o supérfluo e o mínimo necessário.

No terceiro capítulo, *Smiljan Radic e Santiago Cirugeda: outras formas contemporâneas de apropriação em arquitetura*, busquei apresentar aspectos da obra destes arquitetos que possuem certas semelhanças e também diferenças com a ideia de apropriação presente em Lacaton & Vassal. Nestes três conjuntos de obras, a apropriação toma parte de uma forma de trabalhar que trata as demandas de projeto com certo pragmatismo, o que contraria um exibicionismo contemporâneo quanto à forma arquitetônica. Por outro lado, estes arquitetos utilizam instrumentos teóricos diferentes para lidar com o problema da forma, o que resulta em arquiteturas também muito distintas.

O quarto capítulo *O Palais de Tokyo* pretende analisar mais profundamente este projeto de Lacaton & Vassal já que elucida e expõe conceitos que se constituem como críticos à disciplina da arquitetura e que, de certa forma, são consequência da ideia central de apropriação, além de expor algumas contradições dentro do discurso destes arquitetos. Tal análise foi feita por meio das seguintes categorias: (1) *Fragmentos x Totalidade*, aborda a maneira como os arquitetos dão prioridade aos espaços (fragmentos) que, juntos, compõem o conjunto (totalidade) ao entenderem que a vivência do espaço é uma questão central para a arquitetura; (2) *Novas narrativas* fala

da forma como Lacaton & Vassal, em colaboração com os curadores Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, projetam uma intervenção em um edifício da década de 1930 em estilo *Art Déco* e enxergam nele a potencial flexibilidade de sua estrutura em receber novas leituras, mais compatíveis com uma abordagem contemporânea para exposições de arte; (3) por último, a categoria *Ocupação* trata da relação, tanto do ponto de vista estético quanto por sua estratégia de ação, com as ocupações (sem autorização) de edifícios ou espaços públicos.

2. Apropriação: contextualização semântica e histórica

Embora seja recorrente na história da arte, assim como em literatura e estudos culturais, raramente o termo apropriação é usado por historiadores de arquitetura. Embora os procedimentos para se apropriar de algo sejam diferentes para artistas visuais, escritores e arquitetos – e seu significado seja também diferente entre estas disciplinas –, a operação em si é a mesma: trata-se de reinterpretar e reconfigurar um trabalho existente.³

Entre as definições do termo *apropriação*, duas nos interessam para esta pesquisa:

(1) A primeira seria *o ato de tornar algo próprio*, traduzido neste trabalho pela apropriação por parte de artistas e arquitetos de elementos preexistentes, não restringindo apenas à apropriação de outras obras de arte, mas também de objetos, espaços, edifícios, suas peças e partes, sistemas construídos pré-fabricados, elementos da cultura popular ou da história. De certa forma, podemos entender que toda obra de arte ou de arquitetura parte de algum elemento apropriado, porém, pretendo aqui analisar obras em que o artista ou o arquiteto toma partido deste conceito, sendo a apropriação uma questão central para a sua obra.

Este significado abrange também a apropriação feita por parte do público que entra em contato com o objeto artístico ou com a arquitetura, descrito pela ideia de *participação* (do público na produção da arte) e, mais especificamente no âmbito da arquitetura, pelo termo *ocupação* (ênfatisando a autonomia do público ou usuário em se apropriar do espaço arquitetônico);

(2) outra definição seria *o ato de tornar algo adequado*. Tal sentido, o de adequação, também está presente nesta pesquisa em trabalhos que buscam transformar um elemento existente para torná-lo apropriado/adequado a um novo uso ou a uma nova situação.⁴

Diante do amplo conjunto de questionamentos que a operação da apropriação

³ LAWRENCE, Amanda Reeser; MILJAČKI, Ana (Ed.). **Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange**. New York: Routledge, 2018, p. 1.

⁴ Definições retiradas do dicionário Houaiss.

desencadeou ao longo da história, abordarei alguns temas que creio serem necessários ao exercício de situar historicamente a apropriação em Lacaton & Vassal. Alguns dos sentidos que a apropriação ganhou ao longo do tempo estiveram associados a um questionamento das definições da arte e da arquitetura, à inclusão da participação do público na produção, à recorrente apropriação da história e da cultura e, mais recentemente, à reação frente ao excesso de produção cultural e industrial.

2.1.

A apropriação e o questionamento das definições da arte

A apropriação pode ser interpretada como uma prática que sempre existiu de alguma maneira na arte, se a entendermos como uma precondição para toda obra, já que a transmissão da técnica foi, em diversos períodos, usualmente feita pela imitação de outras obras, mesmo que este ensino fosse orientado para uma futura produção de uma obra única e original. Podemos considerar também, a representação do mundo, ideal comum na arte ocidental até fins do século XIX, como uma forma de apropriação. Porém, de maneira antagônica a estas duas formas, convencionou-se chamar de apropriação na arte certas práticas que justamente questionavam tanto a ideia de originalidade como a histórica representação ilusionista do mundo.

Como um dispositivo crítico às convenções da produção artística, a apropriação surgiu precisamente com a colagem cubista – as primeiras colagens de Pablo Picasso e Georges Braque, *Natureza Morta com Palha de Cadeira* e o *Prato de Frutas*, respectivamente, foram realizadas em 1912. Segundo Gregory Ulmer, a colagem “foi a inovação formal mais revolucionária na representação artística no século XX (...) uma solução que finalmente forneceu uma alternativa ao ‘ilusionismo’ da perspectiva que dominara a pintura ocidental desde a Renascença”⁵.

A colagem pode ser definida pela inserção em uma superfície de fragmentos já existentes, geralmente impressos (objetos, panos, recortes de jornais), o que a faz

⁵ ULMER, Gregory. **The Object of Post-Criticism**. In: FOSTER, Hal (Org.). *Postmodern Culture*. Londres: Pluto Press, 1985, p. 84, tradução própria. Texto original: “collage is the single most revolutionary formal innovation in artistic representation to occur in our century (...) a solution which finally provided an alternative to the ‘illusionism’ of perspective which had dominated Western painting since the early Renaissance”.

permanecer “representacional enquanto rompe completamente com o *trompe l'oeil*⁶ ilusionista do realismo tradicional”.⁷

William C. Seitz, em “*Art of Assemblage*”, expõe as principais características das colagens: (1) “são predominantemente montadas em vez de pintadas, desenhadas, modeladas ou esculpidas”; (2) “em parte ou na sua totalidade, seus elementos constituintes são materiais, objetos ou fragmentos naturais ou fabricados não destinados ao uso como materiais de arte”.⁸

Estas características conformam uma definição ampla para o termo, se referem ao método e ao material de composição da obra, podendo abranger tanto composições bidimensionais como tridimensionais e o termo é frequentemente usado neste sentido. Porém, se analisarmos a palavra de forma literal, esta é derivada do francês “*papier collé*” que se traduz como “papel colado”, nesse sentido, o termo está associado à composição em duas dimensões, principalmente à mescla entre pinturas ou desenhos com recortes de papéis. O próprio autor posteriormente acrescenta que o termo colagem é mais adequado para se referir a um método de criação de imagens, não sendo bastante amplo para cobrir a diversidade da arte moderna, segundo ele, “o termo *assemblage* (...) inclui todas as formas de arte composta e modos de justaposição. Tanto em francês como em inglês, *assemblage* denota a junção de partes e pedaços e pode aplicar-se tanto a formas planas como tridimensionais.”⁹

Gregory Ulmer acrescenta outra dimensão à colagem: o caráter heterogêneo da composição final. Ou seja, os fragmentos inseridos na composição preservam sua alteridade, ainda que estejam subordinados a uma nova criação. Segundo ele, a colagem possui quatro características básicas: o recorte; a utilização de materiais ou mensagens preexistentes; a montagem (*assemblage*); e o caráter heterogêneo (ou descontínuo)

⁶ *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem ter três. O nome é uma expressão em língua francesa que significa “engana o olho”.

⁷ Ibid. p.84.

⁸ SEITZ, William C. **The Art of Assemblage**. New York: The Museum of Modern Art, 1961, p. 6, Tradução própria. Texto original: “1. They are predominantly assembled rather than painted, drawn, modeled, or carved. 2. Entirely or in part, their constituent elements are preformed natural or manufactured materials, objects, or fragments not intended as art materials”.

⁹ Ibid. p. 150, Tradução própria. Texto original: “The term “assemblage,” (...) include all forms of composite art and modes of juxtaposition. In both French and English “assemblage” denotes “the fitting together of parts and pieces,” and can apply to both flat and three-dimensional forms”.

resultante.¹⁰

A colagem cubista impactou a história da arte, introduzindo importantes rupturas com a tradição. Para muitos autores, foi justamente a inserção de objetos (não autorais) em uma obra de arte (autoral) o passo que tornou possível, e não algo completamente absurdo, Marcel Duchamp expor um mictório no Salão dos Artistas Independentes de Nova York poucos anos depois, em 1917. Marjorie Perloff afirma que o conjunto de fragmentos utilizados pela colagem cubista, “é chamado a exercer um papel cada vez mais importante, a sua diferença é colocada em primeiro plano”, e conclui: “a colagem é no fim das contas um passo rápido para o *readymade* dadá”.¹¹

Já para William C. Seitz “seria um absurdo sugerir que a mudança da pintura a óleo para os *readymades* de Marcel Duchamp, (...) poderia ter sido extraída com base na *Natureza Morta com Palha de Cadeira* de Picasso”, mas admite que com as colagens “o meio sacrossanto da pintura à óleo sofreu um golpe tão mortal quanto habilidoso.”¹²

De certa forma, mesmo que não seja uma consequência direta, o *readymade* de Duchamp foi uma radicalização do procedimento da colagem. Porém, este último não visa à combinação formal dos materiais apropriados nem à sua integração com elementos pictóricos: o objeto artístico final é o próprio objeto apropriado. Com o *readymade*, mais precisamente com aquele que se tornou o mais famoso, *A Fonte*, Duchamp modificaria radicalmente o panorama da arte.

O *readymade* apresenta diversos novos conceitos que rompem com tantos outros enraizados no campo da arte, reavaliando o papel do artista e o modo como este se relaciona com o próprio objeto artístico, com as instituições e com o público. Entre estes novos conceitos estão: (1) o ato de escolher e atribuir uma nova ideia a um objeto é suficiente para fundar a operação artística e é em si uma produção¹³; (2) a ruptura com a condição de que a obra de arte deve ser uma manufatura, podendo ser algo produzido industrialmente, deslocando assim a ênfase na habilidade manual para o

¹⁰ ULMER, Gregory. **The Object of Post-Criticism**. In: FOSTER, Hal (Org.). *Postmodern Culture*. Londres: Pluto Press, 1985, p. 84.

¹¹ *Ibid.* p.108.

¹² SEITZ, William C. **The Art of Assemblage**. New York: The Museum of Modern Art, 1961, p. 23.

¹³ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. 1 ed. São Paulo: Martins Editora, 2009, p. 22.

olhar do artista sobre o objeto; (3) a ideia ou o conceito por traz da produção do objeto artístico ganha protagonismo em relação ao próprio objeto, influenciando o que viria a ser mais tarde, nos anos 1960, a arte conceitual; (4) O *readymade* é uma manifestação crítica à produção individual. A assinatura impressa num produto de massas qualquer é uma crítica às pretensões de criatividade individual e ao mercado de arte que valoriza a assinatura mais que a própria qualidade da obra.¹⁴

Diante desta importância da apropriação na arte moderna, cabe questionar se este conceito esteve também presente ou completamente ausente na arquitetura moderna. Certamente este é um tema muito amplo, porém, pode-se apontar alguns entendimentos sobre esta questão. Se por um lado entende-se que o modernismo na arquitetura fez *tábula rasa* tanto das referências históricas quanto dos espaços construídos das cidades (questões centrais para a posterior crítica pós-moderna) e guiou sua produção seguindo um olhar para o futuro, existem outras visões que questionam esta primeira: de que a máquina teria sido um modelo a ser seguido e também de que sua estética teria sido apropriada pela arquitetura moderna.

Para Alan Colquhoun, quando Le Corbusier disse que a casa é uma máquina de morar “não foi com a intenção de anexar a arquitetura a um ramo da ciência empírica, mas de utilizar a máquina como um modelo para a obra de arte cuja forma e estrutura eram determinadas por leis internas a si própria.”¹⁵ Neste sentido, está também a relação entre a arquitetura moderna e o cubismo na pintura¹⁶ pois se este quis

¹⁴ Estas interpretações do *readymade* se inserem em um contexto de crítica à autonomia da arte. Segundo o crítico alemão, Peter Burger, a principal intenção da vanguarda artística dos anos 1920 era destituir esta categoria de “arte autônoma” e reconduzir a arte à *práxis vital*. A autonomia na arte foi teoricamente fundada pela *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, na qual o *estético* seria uma experiência autônoma e universal acessada através da contemplação desinteressada. Foi também facilitada pelo contexto de crescimento da burguesia capaz de patrocinar os artistas, fato que permitiu a emancipação da arte em relação ao seu papel social. Sendo assim, neste momento a arte perde sua relação com a esfera religiosa e política, funções que foram estabelecidas em momentos anteriores – a obra de “arte sacra” era um objeto de culto, estava ligada à religião, era produzida de modo coletivo e seu modo de recepção era também coletivamente institucionalizado, assim também a “arte cortesã” possuía sua finalidade bem delineada, era objeto de representação, servindo à glória do príncipe. Na “arte burguesa” o artista passa a produzir como indivíduo e desenvolve uma consciência da singularidade de seu fazer e a recepção é também individual. Neste contexto, a arte seria um assunto de competência exclusiva do artista e o espectador, um sujeito passivo, via na arte uma oportunidade de refinar o seu “bom gosto”. Ver: BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

¹⁵ COLQUHOUM, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosa Naify, 2004, p. 159

¹⁶ Outras relações entre as pinturas cubistas e a arquitetura moderna foram expostas por Colin Rowe e Robert Slutzky no artigo *Transparência*, no qual os autores abordam as diferenças entre os conceitos de

fazer da pintura um objeto e não uma espécie de panorama (a representação de elementos externos a ela), como foi a pintura antiga, assim também a arquitetura moderna “não mais possuía a tarefa de criar significados por meio de signos incorporados às superfícies dos edifícios. O significado da arquitetura seria imanente nas puras formas que a nova tecnologia possibilitava”.¹⁷

Talvez este “significado imanente” tenha sido interpretado como uma independência total da arquitetura a elementos externos, tanto em sua criação como em seu potencial de representação. Porém, o que Alan Colquhoun propõe é que a arquitetura moderna teria sido não apenas o resultado da aplicação de uma ciência à arquitetura, mas também (assim como toda arquitetura) de uma associação prévia ou de uma ideologia estética. Robert Venturi e Denise Scott Brown tem uma visão parecida ao defenderem o simbolismo pelo pressuposto de que este:

é essencial na arquitetura, o modelo de uma época anterior ou da cidade existente faz parte das fontes empregadas, e de que a réplica de elementos faz parte do método de representar desta arquitetura. Ou seja, a arquitetura que depende da associação para sua percepção, depende também da associação para sua criação.¹⁸

O inevitável conteúdo simbólico mesmo das formas mais simples e utilitárias, (que Alan Colquhoun chamou de tipologia) teria sido ignorado pelos teóricos do movimento moderno, porém, a arquitetura moderna teria desenvolvido um vocabulário de formas baseado numa variedade de modelos industriais cujas convenções e proporções eram explícitas.

Para os autores, “mais importante que o esquecimento da decoração por parte de Mies Van der Rohe foi o fato de ter copiado o galpão” da mesma forma, “o que Mies fez com os prédios industriais lineares na década de 1940, Le Corbusier teria feito

transparência literal e fenomenal. A primeira estaria associada à qualidade física de determinado material em permitir a visão através do mesmo (como os vidros). Já a segunda depende da organização das formas no espaço e é percebida no tempo. Assim, os autores traçam paralelos entre as obras de Picasso e Walter Gropius (no caso da *transparência literal*) e de Braque e Le Corbusier (no caso da *transparência fenomenal*). Analisam detalhadamente o projeto de Le Corbusier, a Casa Stein em Garches, em que Corbusier é capaz de transpor a *transparência fenomenal* presente nas pinturas cubistas para a arquitetura.

¹⁷ Ibid. p. 160.

¹⁸ VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 166.

com os silos nos anos 1920”¹⁹ Assim, as obras destes arquitetos teriam sido adaptações destas fontes, uma vez que as tipologias industriais não apenas permitiam mas *representavam* a aplicação da ciência e da tecnologia na arquitetura.²⁰

Assim também, Dan Graham em *A arte em relação à arquitetura* faz uma crítica ao Funcionalismo na arquitetura, por este pretender ter uma linguagem própria baseada na pura materialidade e na pura função, uma linguagem libertária, antirretórica, antissimbólica e supostamente livre de contaminação ideológica. Porém, segundo Graham, o Funcionalismo em geral e em particular a arquitetura moderna exportada para os Estados Unidos – que Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock nomearam de Estilo Internacional – funcionou ideologicamente como uma base neutra para o capitalismo de exportação – era a arquitetura típica das filiais de corporações internacionais ao redor do mundo, das multinacionais. Esta crítica de Graham indica outra questão importante: de que os sentidos na arquitetura não são inerentes ao próprio trabalho nem modelados exclusivamente dentro dele, mas já existem como parte do ambiente no qual o edifício será construído, seu contexto social, econômico e cultural.²¹

2.2. A apropriação da história

Diferentemente do caráter revolucionário que a apropriação ganhou com a colagem cubista, a apropriação (da história) por parte do Ecletismo a partir de meados do séc. XIX foi tida como retrógrada e conservadora. Muitos são os fatores para esta diferença de reputações, alguns destes podemos identificar ao comparar estes dois procedimentos: (1) A colagem cubista busca quebrar a unidade pictórica e explicitar o caráter heterogêneo da obra ao inserir um elemento que desestrutura a composição, defendendo a alteridade dos elementos apropriados. Segundo Ulmer a heterogeneidade inerente à colagem faz com que o resultado desta não possa ser lido de forma inequívoca ou estável. Já o Ecletismo busca forjar uma unidade homogênea sublimando as diferenças em busca de um todo harmônico, apaziguando qualquer

¹⁹ Ibid. P. 174.

²⁰ Ibid.

²¹ GRAHAM, Dan. *A arte em relação à arquitetura*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. p. 429-451.

eventual conflito entre as partes em uma atitude de acomodação. (2) Além disso, a colagem cubista se apropria de elementos estranhos ao mundo da arte, desestabilizando as composições. Já o Ecletismo se apropria de elementos retirados de estilos históricos obedecendo a uma “gramática” de composição. (3) Outra diferença seria o fato de que, enquanto a colagem cubista busca romper com o ilusionismo na pintura, o Ecletismo possui inegável caráter ilusionista, seja em relação ao material nos quais os elementos são produzidos ou em relação à época e ao processo pelo qual foram produzidos. Em resumo, enquanto a colagem cubista pretende romper com certos paradigmas tais como a unidade da composição, a forma e o ilusionismo, o Ecletismo busca preservá-los.

Outro fator fundamental para o não reconhecimento do Ecletismo já em sua época foi o fato de que o crescente Movimento Moderno combatia a ideia de “mistura” e “ilusionismo” com seus conceitos opostos de “pureza” e “verdade”. Apenas com a crítica pós-moderna é que estes ideais modernistas seriam questionados, principalmente pela publicação de *Complexidade e Contradição na Arquitetura* (1966) de Robert Venturi²². Outra questão seria o caráter superficial do mero tratamento das fachadas ecléticas – as estruturas dos edifícios muitas vezes tinham características modernas sobre o qual eram aplicados ornamentos. Uma vez que as definições modernistas exaltavam a singularidade dos meios, uma arquitetura pictórica como a arquitetura eclética não trabalhava com o que era singular na arquitetura – o espaço.

Por último o Movimento Moderno atacava o historicismo característico do Ecletismo. O historicismo em si não pode ser lido sempre como conservador, este retorno à história também não teria sido algo novo, uma vez que foi uma característica central do Renascimento, quando a apropriação do passado representou o abandono do “atraso” da cultura medieval. Segundo Alan Colquhoun, “a Renascença tinha uma forte fé em seu mundo contemporâneo. Ao regressar aos modos clássicos, retomou o caminho de um mundo que era mais moderno do que a recente cultura medieval”.²³ Já a atitude em relação à história por parte do Ecletismo foi sempre acompanhada por

²² Em “Complexidade e Contradição em Arquitetura” de 1966, onde prega o lema “Less is Bore” em oposição à máxima de Mies Van Der Rohe “Less is More”. Venturi critica a simplificação e a seleção dos problemas a serem resolvidos em favor de uma pureza, atitude que corre o risco de excluir importantes considerações, como a experiência de vida e das necessidades da sociedade.

²³ COLQUHOUM, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 27

certo saudosismo. Ainda segundo o autor:

No século XVIII, a volta ao classicismo foi acompanhada por elementos de devaneio poético, nostalgia, e por uma sensação de perda irre recuperável. No contexto deste tipo de consciência histórica, o ecletismo assumiu duas formas que, a princípio, poderiam parecer incompatíveis. Por um lado, diferentes estilos podiam coexistir, como quando se encontra um templo clássico próximo a uma ruína gótica em Stowe. Por outro lado, um estilo poderia passar a representar uma ideia moral dominante e ser associado a uma ideia de reforma social.²⁴

Assim, diferentemente do Renascimento, em que o *ideal* emerge do mundo greco-romano, o Ecletismo ofereceu certa flexibilização e possibilitou a mescla de diferentes estilos em uma mesma arquitetura – a criação da forma arquitetônica poderia se dar recorrendo a uma espécie de catálogo de estilos arquitetônicos, no qual cada estilo tinha suas regras internas de composição dos elementos. Para o Ecletismo, o *ideal* emergia de eventos históricos diferentes, o que acarretou em certa relativização das culturas. Entretanto, o Ecletismo tinha uma motivação moralista e dependia assim, da força dos estilos históricos em se transformar em emblemas de ideias associadas aos elementos apropriados, e isso pode ser lido como uma postura conservadora.

O ataque moderno ao historicismo foi pautado principalmente pela ideia de “determinismo histórico”,²⁵ incompatível com um retorno ao passado: “a arte e a arquitetura somente poderiam cumprir seus destinos históricos virando suas costas à tradição”²⁶. Assim, o Movimento Moderno, no lugar de buscar um *ideal fixo*²⁷ encontrado no passado (como se pode dizer do Renascimento ou mesmo um *ideal* dentro de cada cultura, como propôs o Ecletismo), pautava seu pensamento na busca de um *ideal potencial*²⁸ para o qual os eventos históricos caminham, algo sustentado pela ideia de evolução. “Em arquitetura, isso significava a criação contínua de novas formas sob o impulso do progresso social e tecnológico”.²⁹ Esse olhar para o futuro, de certa forma, tentou deliberadamente esquecer a história, não levando em consideração o empréstimo cultural que as culturas contemporâneas faziam das culturas passadas.³⁰

²⁴ Ibid., p. 27.

²⁵ Ibid., p. 31.

²⁶ Ibid., p. 31.

²⁷ Termo usado por Alan Colquhoun.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., p.31.

³⁰ Ibid., p.31.

Em reação a este esquecimento, a apropriação da história foi uma característica que permeou a produção artística do período pós-moderno. Como sugere o próprio termo, o pós-modernismo está relacionado com o atenuamento ou a extinção do centenário movimento moderno. Deste modo, o que deu unidade à produção artística deste período foi a oposição aos modelos e práticas do modernismo. Para Fredric Jameson:

“Isso significa que haverá tantas formas diferentes de pós-modernismo quantos grandes modernismos existirem, já que as primeiras são ao menos inicialmente reações específicas e locais contra esses modelos. (...) a unidade deste novo impulso – se tiver alguma – não se dá nele mesmo, mas no próprio modernismo que procura deslocar.”³¹

Alan Colquhoun tem uma posição semelhante à de Jameson ao afirmar:

Como seu ataque [da crítica pós-moderna] restringiu-se principalmente a dois aspectos do modernismo – o determinismo histórico e a amnésia histórica –, tudo o que foram capazes de propor foi a inversão destas duas ideias: (1) a história não é, de maneira alguma, determinada; (2) a aceitação da tradição é, de alguma forma, a condição do significado arquitetônico. Essas duas propostas, por serem reações a outras propostas, permaneceram negativas, e carecem de um fundamento sistemático e legítimo.

Assim, as posições pós-modernistas na arquitetura são inseparáveis da crítica ao modernismo, principalmente ao Estilo Internacional. Ao responsabilizar o modernismo pela destruição do traçado urbano tradicional das cidades e ao criticar o seu elitismo e autoritarismo profético, a arquitetura pós-moderna recorre ao historicismo e a uma estética populista, ou seja, à apropriação da história e da cultura popular. É neste sentido que Robert Venturi e Denise Scott Brown, figuras centrais da crítica pós-moderna em arquitetura, afirmam que ao “ao desenho moderno faltava ‘inclusão e alusão’ – inclusão do gosto popular e alusão à tradição arquitetônica”³²

³¹ JAMESON, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. In: FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic**: essay on post-modern culture. Washington: Bay Press, 1983, p. 111;125, Tradução própria. Texto original: “This means that there will be as many different forms of postmodernism as there were high modernisms in place, since the former are at least initially specific and local reactions *against* those models. (...) the unity of this new impulse – if it has one – is given not in itself but in the very modernism it seeks to displace.”

³² FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 24.

2.3.

O pós-modernismo e o esgotamento das possibilidades criativas

Há outro sentido em que os escritores e artistas do presente não poderão mais inventar novos estilos e mundos – eles já foram inventados; apenas um número limitado de combinações são possíveis; os mais peculiares já foram pensados. Então, a carga de toda a tradição estética modernista – agora morta – também ‘pesa como um pesadelo nos cérebros dos vivos’.³³

Diante deste esgotamento das possibilidades criativas, o pós-modernismo foi a cultura da citação e uma das características mais importantes desse período foi o uso do “pastiche”. O pastiche é uma forma de produção artística que se baseia no mimetismo e na mescla de estilos de outros artistas. Para Fredric Jameson, a prática do pastiche faz sentido “em um mundo em que a inovação estilística não é mais possível, só resta imitar estilos mortos, falar por meio de máscaras e com as vozes dos estilos de um museu imaginário”.³⁴

Diferentemente da apropriação no Ecletismo, o pastiche pós-moderno seria uma apropriação de fragmentos da história sem seguir necessariamente as regras gramaticais internas de cada estilo. Outra característica do pastiche é que este não possui o humor ou um olhar crítico sobre a obra de origem, como existe na sátira ou na paródia. Os pastiche seria uma prática neutra do tal mimetismo, “sem o motivo ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem esse sentimento ainda latente de que há algo *normal* em comparação com o qual o que está sendo imitado”.³⁵ Assim, não haver “algo normal a ser comparado”, quer dizer que não mais existe um ideal a ser seguido – o retorno ao passado se deu apenas como reação ao olhar moderno para o futuro.

³³ JAMESON, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. In: FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic: essay on post-modern culture**. Washington: Bay Press, 1983, p. 111-125. Tradução própria. Texto original: “There is another sense in which the writers and artists of the present day will no longer be able to invent new styles and worlds-they've already been invented; only a limited number of combinations are possible; the most unique ones have been thought of already. So the weight of the whole modernist aesthetic tradition-now dead-also ‘weighs like a nightmare on the brains of the living’”.

³⁴ Ibid. p.115, Tradução própria. Texto original: “in a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum”.

³⁵ Ibid. p. 114, Tradução própria. Texto original: “without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated”.

Assim, este simples retorno à história serviu de “carta branca” a um uso indiscriminado de estilos do passado. Para Douglas Crimp: “em meados da década de 1980, o pós-modernismo passara a ser visto menos como uma crítica do modernismo do que como um repúdio ao próprio projeto crítico do modernismo, uma percepção que legitimava um pluralismo ‘vale-tudo’”.

Neste sentido, Hal Foster busca diferenciar um pós-modernismo reacionário a outro de resistência (no qual a apropriação exerceu funções críticas diferentes):

Um pós-modernismo de resistência surge então como uma prática não apenas contra a cultura oficial do modernismo, mas também contra a "falsa normatividade" de um pós-modernismo reacionário. Em oposição (mas não apenas em oposição), um pós-modernismo de resistência está preocupado com uma desconstrução crítica da tradição, não é um pastiche de formas pop ou pseudo-históricas, seria uma crítica das origens, não um retorno a elas.³⁶

Hal Foster se refere ao pastiche pop (uso de formas da cultura popular) e o pastiche da história (uso de fragmentos da história) como uma forma de explorar, de tirar proveito de códigos culturais existentes que acabam por reafirmá-los em vez de questioná-los.

Na introdução do livro *Appropriation* (2009) – uma coletânea de textos sobre a apropriação em arte escrita por David Evans, o autor cita uma série destas funções que a apropriação exerceu como estratégia crítica em arte, descrevendo os temas que foram anteriormente compilados por Michael Newman em *Postmodernism* (1985):

Um dos verbetes mais extensos, “**A morte do autor**” começa com uma análise da arte e da escrita apropriadas de Sherrie Levine e prossegue ponderando como as ideias de Barthes, Foucault e outros foram “adotadas pelo pós-modernismo a fim de restringir o espaço crítico para obras que usam imaginário e estereótipos apropriados, em grande parte mediante a fotografia”. “**Alegoria**” é outro verbete extenso, dedicado principalmente ao exame das ideias de Craig Owens sobre “um modo de ler o já escrito” e os artistas que “geram imagens por meio da reprodução de outras imagens”, apresentados como rupturas decisivas com uma ênfase modernista no artista formal ou expressivo. “**O fascínio e o incomum**” inclui reflexões sobre Richard Prince, especialmente seus anúncios publicitários refotografados que “têm a qualidade de *déjà*

³⁶ FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic**: essay on post-modern culture. Washington: Bay Press, 1983. p. 12, Tradução própria. Texto original: “A postmodernism of resistance, then, arises as a counter-practice not only to the official culture of modernism but also to the "false normativity" of a reactionary postmodernism. In opposition (but not only in opposition), a resistant postmodernism is concerned with a critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- or pseudo- historical forms, with a critique of origins, not a return to them”.

vu, de repetição, que os torna estranhos, como o cadáver trazido de volta à vida num conto de horror”. O verbete “**Bricolagem**” investiga um termo associado ao antropólogo estruturalista Lévi-Strauss e que “tem sido usado para descrever a combinação de fragmentos de citação de outras obras em uma única obra de arte ou, mais especificamente, o uso de objetos e fragmentos de material encontrados na escultura contemporânea”. “**Simulação**”: “Para exemplificar sua aplicação na arte, recordar a análise da obra de Richard Prince...”. E, finalmente, “**Paródia**”, uma forma de codificação dupla que é “tão generalizada na arte contemporânea que é tentador considerá-la, (...) como uma das estratégias características pelas quais poderíamos definir uma arte pós-modernista”.³⁷

David Evans constata que Newman expõe estratégias tais como paródia, alegoria e bricolagem, mas não diz nada a respeito da apropriação, questiona assim, se isto foi apenas um descuido ou se para Newman, assim como para outros críticos, a apropriação não foi apenas uma estratégia entre outras tantas, mas a própria “linguagem” na qual o debate pós-modernista foi conduzido.³⁸

Para Douglas Crimp, no texto *Appropriating Appropriation* (1982), a apropriação, o pastiche e as citações são estratégias que permeiam todos os aspectos de nossa cultura, não representando assim uma visão particular da cultura contemporânea. Crimp entende que a apropriação se tornou uma linguagem nas artes, e como linguagem, seria um instrumento do qual derivam diferentes significados. Sobre o caráter retrógrado/progressista do uso da apropriação, Crimp sugeriu que fosse feita uma distinção simples entre a apropriação de estilos e a apropriação de materiais. Para exemplificar esta diferença, Crimp compara os empréstimos fotográficos de

³⁷ EVANS, Davis. **Appropriation: Documents of Contemporary Art**. Cambridge: The Mit Press, 2009. p. 14. Tradução própria. Texto original: “‘**The Dead of the Author**’ is one of the longest entries, which begins with a discussion of the appropriated art and writing of Sherrie Levine, and goes on to consider how the ideas of Barthes, Foucault and others were ‘taken up by postmodernism to constrict the critical space for Works using appropriated imaginary and stereotypes, largely through photography’. ‘**Allegory**’ is another long entry, mainly devoted to the exploration of Graig Owens’ ideas about ‘a mode of reading the already-written’ and the artists who ‘generate images through the reproduction of other images’, presented as decisive breaks with a modernist emphasis on the formal or expressive artist. ‘**The Fascination and the Uncanny**’ includes reflections on Richard Prince, especially the latter’s rephotographed advertisements that ‘have the quality of *déjà vu*, of repetition, which renders them strange, like the cadaver brought back to life in a horror story’. The entry ‘**Bricolage**’ investigates a term associated with the structuralism anthropologist Lévi-Strauss that ‘has been used to describe the combination of fragments of quotation from other works in a single work of art, or more specifically the use of found objects and fragments of material in recent sculpture’. ‘**Simulation**’: ‘To illustrate its application to art, recall the discussion of the work or Richard Prince...’ And Finally, ‘**Parody**’, a form of double coding that is ‘so widespread in contemporary art that it is tempting to regard it, (...) as one of the characteristic strategies by which we might define a postmodernist art’.”

³⁸ *Ibid.* p. 14. Tradução própria. Texto original: “appropriation was not just a strategy amongst many, but rather the very ‘language’ in which the postmodernist debate was conducted”.

Robert Mapplethorpe e Sherrie Levine. Segundo ele:

As fotografias de Mapplethorpe, sejam elas retratos, nus, ou naturezas mortas, apropriam-se da estilística da fotografia de estúdio do pré-guerra. (...) A abstração e a fetichização que Mapplethorpe faz dos objetos remete, através da mediação da indústria da moda, a Edward Weston, enquanto suas abstrações do *tema* remetem aos simulacros neoclássicos de George Platt Lynes.³⁹

Mapplethorpe se apropria do estilo, não do material. Ou seja, continua a tradição artística de apropriação e acréscimo de uma contribuição criativa pessoal/autoral à ininterrupta tradição da arte, tal como faziam os artistas acadêmicos do século XIX. Por sua vez, Sherrie Levine ao fazer,

referência a Edward Weston e à variante fotográfica do nu clássico, ela simplesmente fotografou novamente as fotos que Weston tirara de seu jovem filho Neil – nada de combinações, transformações, acréscimos ou síntese. (...) ao roubar descaradamente imagens já existentes, Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística.⁴⁰

Assim Levine usa a fotografia não apenas como mais um meio de produção artística, mas a explora como instrumento crítico às convenções da arte. Para Crimp, “a fotografia sempre ultrapassará as instituições da arte, sempre participará de práticas não artísticas, será sempre uma ameaça à insularidade do discurso da arte”.⁴¹

³⁹CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 12.

⁴⁰ Ibid., p. 121.

⁴¹ Ibid., p. 122.



Figura 2 - Robert Mapplethorpe, Thomas e Amos, 1987



Figura 1 - Sherrie Levine, (Untitled After Edward Weston, 1925) 1981

Já no âmbito da arquitetura, Crimp confronta o uso da apropriação por Michael Graves e por Frank Gehry, comparando duas obras famosas dos dois arquitetos: o Edifício Portland e a Casa em Santa Mônica. Segundo o autor, o edifício Portland, de Graves, exibe uma mistura eclética de estilos arquitetônicos do passado em geral próximos ao classicismo. “Graves se volta a um classicismo já eclético – o neoclassicismo de Boullé e Ledoux, o pseudoclassicismo dos edifícios públicos Art Déco e floreios ocasionais da pompa da Beaux-Arts”.⁴²

Gehry na sua residência própria em Santa Mônica, em contraste, não se apropria de estilos históricos, mas apenas do material – uma casa existente da década de 1920. Além disso, seu projeto seria uma colagem de fragmentos, de elementos de catálogos da construção civil – a cerca metálica, o compensado de madeira, a chapa ondulada, o asfalto – na qual o arquiteto busca manter a identidade destes fragmentos inseridos na composição, evidenciando a contingência deste arranjo.

⁴² Ibid., p. 116.



Figura 3: Edifício Portland,
Michael Graves



Figura 4: Casa em Santa Monica,
Frank Gehry

E quais seriam as diferenças de leitura destas duas formas de apropriação? Segundo Crimp, Graves pratica uma abordagem retrógrada da apropriação, pois retoma “a uma compreensão pré-modernista da arte como uma combinação criativa de elementos retirados de um vocabulário histórico dado.”⁴³ Esses elementos ou as partes combinadas estão subordinados a um todo que se pretende coerente, dando a ilusão de possuir certa estabilidade e unidade. Além disso, os materiais que Graves usa ou imita ignoram as condições materiais da arquitetura do seu momento histórico ao buscar representar uma atemporalidade universal. A prática de Gehry, por sua vez, “retém as lições históricas do modernismo [ao expressar a ‘verdade dos materiais’ em oposição ao seu uso ilusionista] mesmo enquanto critica a dimensão idealista do modernismo desde de um perspectiva pós-moderna”.

Esta categorização de Crimp nos serve para esta pesquisa para diferenciar a apropriação que se refere a uma continuidade histórica acrescida de uma contribuição autoral de outro tipo de apropriação (característica das práticas contemporâneas em arquitetura que irei analisar aqui) que, de certa forma, não busca se camuflar dentro da ideia de originalidade. Porém, esta dualidade exposta por Crimp foi muito criticada por outros autores por ser extremamente redutora, desconsiderando outras conotações que

⁴³ Ibid.

uma obra artística pode ganhar.⁴⁴ O próprio autor posteriormente na introdução livro *Sobre as ruínas do museu*, reconhece:

O que eu não consegui perceber em 1982 foi o que Jesse Helms não pôde deixar de perceber em 1989: que a obra de Mapplethorpe interrompe a tradição de um jeito que a obra de Levine não faz. Enquanto os nus masculinos de Weston encaixam-se confortavelmente na tradição homosocial ocidental, na qual o homoerotismo só é estimulado para ser contido ou reprovado, os retratos de Mapplethorpe caracterizam o erotismo como abertamente homossexual. (...) A linha transposta por Mapplethorpe entre o tranquilamente homosocial e o perigosamente homossexual também era a linha entre a estética cultural tradicional de museu e as prerrogativas de uma subcultura gay autodefinida.⁴⁵

2.4. Apropriação da cultura

Outra característica da pós-modernidade seria a busca pela ruptura da velha distinção entre alta e baixa cultura. Neste contexto, os artistas pop usam símbolos e imagens da cultura de massas, apropriam-se de elementos da iconografia da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade (como as colagens de Richard Hamilton), as mimetizam ou mesmo transpõem seus produtos para o museu (como a *Brillo Box* de Andy Warhol).

A ideia da pop foi levada à discussão na arquitetura também como uma reação ao reconhecimento de que a ideia modernista de *tábula rasa* teve um papel importante na destruição da cultura urbana; assim, a crítica pós-moderna adotou uma atitude contextualista – o contextualismo propõe um meio-termo entre a preservação radical

⁴⁴ Sobre a crítica a esta definição de Douglas Crimp, ver também GRAW, Isabelle. *Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art*. In: CRIMP, Douglas. **Appropriation**. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2009. p. 214-218.

⁴⁵ CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, P. 9-10. Jesse Helms foi um senador americano republicano que propôs um emenda de lei em que afirmava que “nenhum fundo autorizado para ser destinado ao Fundo Nacional para Artes ou para o Fundo Nacional para as Ciências Humanas pode ser usado para promover, disseminar ou produzir materiais que (...) possam ser considerados obscenos, incluindo, mas não restritos a descrições de sadomasoquismo, homoerotismo, exploração sexual de crianças ou indivíduos envolvidos em atos sexuais, e que, quando considerados em seu conjunto, não apresentem um significativo valor literário, artístico, político ou científico.” Assim o trabalho de Mapplethorpe foi muito atacado e sua exposição na Washington’s Corcoran Gallery of Art em 1989 foi cancelada. Ver CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 29.

do passado, que não admite nenhum desenvolvimento, e a renovação urbana, que destrói toda a estrutura da cidade.

Entre, os mais importantes teóricos desta crítica contextualista estão Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour. Em *Aprendendo com Las Vegas* (1972), analisam o vernacular comercial da *Strip*⁴⁶ de Las Vegas, seus ornamentos e letreiros de cassinos, restaurantes e hotéis. Segundo os autores:

Para o artista, criar o novo pode significar a escolha do velho ou do existente. Os artistas pop reaprenderam isso. Nosso reconhecimento da arquitetura comercial existente na escala da rodovia está dentro desta tradição.⁴⁷

Neste momento, a pop em arquitetura começa a ser remodelada nos termos do pós-moderno, já que anteriormente Reyner Banham, em *Teoria e projeto na primeira era da máquina* (1960), imaginou a arquitetura pop como uma atualização radical da arquitetura moderna sob as novas condições de uma “segunda era da máquina”, na qual a ‘imagiabilidade’ se tornava o seu critério primordial. “Para Banham a arquitetura contemporânea não era moderna o bastante, enquanto para os Venturi ela se tornara desconectada tanto da sociedade quanto da história”.⁴⁸

Para Venturi, Scott-Brown e Izenour, a imagiabilidade era mais comercial que tecnológica, e foi proposta não para atualizar a arquitetura moderna, mas para criticá-la. Se concentram assim, em se opor ao padrão estético culto e ao mito do edifício “heroico e original”, assim como insistem em assimilar elementos “feios e banais” como os letreiros e os outdoors típicos da *Strip*, favorecendo uma maior flexibilidade e uma aceitação do imaginário da cultura popular. A *Strip* seria composta de “símbolos no espaço e não formas no espaço”, é uma arquitetura feita para a comunicação e sua construção típica é o galpão industrial – um suporte para a aplicação de ornamentos de diversos estilos com independência de sua estrutura – chamado por ele de “galpão decorado”.⁴⁹ Assim, para estes autores:

⁴⁶ Strip é nome popular da maior avenida de Las Vegas (Boulevard Las Vegas), conhecida por ter grandes cassinos, hotéis, motéis, restaurantes e clubes noturnos, todos estes estabelecimentos com grandes anúncios e letreiros luminosos.

⁴⁷ VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 28.

⁴⁸ FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 24.

⁴⁹ VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Aprender com a paisagem existente é, para o arquiteto, uma maneira de ser revolucionário. Não do modo óbvio, que é derrubar Paris e começar tudo de novo, como Le Corbusier sugeriu na década de 1920, mas de outro, isto é, questionar o modo como vemos as coisas.⁵⁰

Da forma análoga, Koolhaas em *Nova York Delirante: Um manifesto Retroativo para Manhattan* propõe uma revisão histórica, teórica e crítica de um ambiente urbano construído anonimamente e sem plano definido. Enquanto, o manifesto retroativo de Venturi, Scott-Brown e Izenour com sua combinação de arte *pop* e realismo propunha uma superação da crise da arquitetura moderna através de um contextualismo populista e, neste caso, o anônimo e o popular se encontram na superfície de uma iconografia, já a celebração da cultura de massas de *Nova York Delirante* está dirigida a uma indagação das estruturas da cidade e da arquitetura. Koolhaas explora assim, as possibilidades quanto à configuração física da cidade proporcionada pela retícula urbana e pelo arranha-céu, mas também as interpreta em um sentido psicanalítico, em relação as reverberações da chamada *cultura da congestão*. Sendo Koolhaas um arquiteto, e não um historiador, sua análise sobre uma metrópole existente se volta para a busca de princípios para a sua arquitetura e assim Koolhaas produz mais do que traduz esta língua a ser compreendida.⁵¹

Por sua vez, Reyner Banham identifica em Los Angeles uma forma urbana fruto da massificação da produção, um espraiamento e uma gigantesca abrangência territorial, uma cidade sem centro dominada por autopistas e uma rapidez das transformações da paisagem da cidade como frutos dos meios de produção modernos e das forças políticas e econômicas locais. O movimento é, segundo Banham, o principal conceito de Los Angeles. O movimento espacial que a cidade exige de seus habitantes para poder de fato vivenciá-la, já que esta não possui as centralidades e a densidade de uma cidade tradicional. E também, o movimento das transformações da cidade ao longo do tempo, a arquitetura é construída instantaneamente e também transformada com muita rapidez. Em *Los Angeles: A arquitetura de quatro ecologias*, o olhar para a paisagem já construída – produzida pelo coletivo de interesses que

⁵⁰Ibid., p. 25.

⁵¹ KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante. Um manifesto retroativo para Manhattan**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, trad. Denise Bottmann, 2008.

constroem a cidade – busca redefinir a arquitetura que os eruditos estavam acostumados a estudar e, dessa forma, superar o hábito da comparação como metodologia de análise, já que esta realidade urbana não tem precedentes. Assim, “aprender a língua local” se torna uma forma de decifrar a realidade desta cidade.

Colin Rowe e Fred Koetter desenvolvem o conceito de cidade-colagem, uma teoria urbanística que busca a valorização tanto da visão utópica do futuro como a valorização da tradição ao defender a acumulação, a sobreposição entre passado e presente e a necessidade de evitar modelos totalizantes tanto radicais quanto conservadores. A colagem, segundo eles, sugere sempre uma forma mais flexível da abordagem do projeto urbano e arquitetônico. Além disto, ela permite a convivência de elementos díspares por não pretender um todo coerente e com unidade, mas uma conjunção de fragmentos. Segundo os autores:

A colagem, frequentemente um método de dar atenção às sobras do mundo, de preservar sua integridade e conferir-lhe dignidade, de combinar o informal e o cerebral, a convenção e a quebra da convenção, opera necessariamente de modo inesperado (...) num olhar retrospectivo que, na opinião dos que pensam a história e o futuro como uma progressão exponencial para uma simplicidade cada vez mais perfeita, somente inspira a conclusão de que a colagem, apesar de todo seu virtuosismo psicológico, é um estrave deliberadamente interposto ao rígido curso da evolução.⁵²

A colagem como teoria urbanística não busca ser uma ideia intermediária que concilie opostos, mas seria a proposta de convivência de dicotomias como profecia/memória, utopia/tradição, ruptura/continuidade, engenheiro/*bricoleur*, como argumentam os autores na seguinte passagem:

(...) os defensores da cidade como teatro de profecia provavelmente serão considerados radicais, enquanto os expoentes da cidade como teatro de memória provavelmente serão quase sempre vistos como conservadores. (...) em qualquer época, a maior parte da humanidade é, ao mesmo tempo conservadora e radical (...) De fato, se não há esperança sem profecia, sem memória não pode haver comunicação.⁵³

Todas estas teorias possuem um gesto crítico muito similar: o olhar para o existente. Seria uma aceitação do existente como uma crítica à imposição modernista

⁵² Cidade Colagem Colin Rowe e Fred Koetter em Kate Nesbitt “Uma nova agenda para a arquitetura”. P. 316 e 317.

⁵³ COLIN, Rowe; KOETTER, Fred. Cidade-Colagem. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 293-321.

de modelos utópicos desconectados da realidade das cidades. A *Pop Art* americana e a teoria urbanística pós-moderna fizeram referência respectivamente à mídia circundante e ao contexto urbano já construído e ambos incorporam a iconografia da cultura popular de massas.

Por outro lado, em uma apreciação negativa deste contexto pós-moderno de aceitação da cultura popular, Hal Foster, em *O complexo arte-arquitetura* diz que “a rejeição pop do elitismo [modernista] deu lugar a uma manipulação pós-moderna do populismo”⁵⁴. Mais que um desafio à cultura oficial, o pós-modernismo teria sido a própria cultura oficial.

Esta crítica de Foster é elucidada na sua observação quanto à transformação da atitude e do significado da obra de Frank Gehry. Segundo Foster, a forma de trabalhar do início da carreira de Gehry – a qual, como foi dito anteriormente, Crimp analisa de maneira positiva – foi substituída por um estilo imagístico, como no projeto para o *Chiat/Day Building* (1985-91), em que Gehry projeta um par de binóculos gigante para a entrada dessa agência de publicidade ou como em *Aerospace Hall* (1982-84), quando prende um avião na fachada do edifício. Segundo o autor:

O que está em jogo nessa mudança estilística é a diferença entre a utilização inventiva de materiais comuns, como em sua própria casa, e a utilização manipuladora de signos de massa (...). A primeira via pode recolocar o projeto de elite em contato com a cultura cotidiana e renovar uma forma arquitetônica com um espírito social; a segunda tende a aliar a arquitetura a um público projetado como consumidor de massa.⁵⁵

Para Foster, crítico de arte e arquitetura, que tem um posicionamento político de esquerda, “a utilização inventiva de materiais comuns”, seria um olhar sobre o banal, uma forma de valorizar elementos da baixa cultura, além de ser uma aceitação das coisas tais como elas são, sem maquiagem, sem ilusionismo. Por sua vez, a “utilização manipuladora de signos de massa” vem de uma tradição da arte *pop* em olhar para o banal comercial, e é neste aspecto que reside seu caráter contraditório. Ou seja, ao mesmo tempo em que, de forma irônica, a *pop* opera com signos estéticos massificados de modo a denunciar o bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, por

⁵⁴ FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 25.

⁵⁵ *Ibid.*, p 33.

outro lado, também se apoia e necessita destes mesmos objetos, acabando por aderir a esta cultura consumista. Assim, a *pop* pode ser lida tanto como uma crítica à cultura oficial como uma afirmação desta cultura. Esta última leitura parece ter prevalecido na arquitetura pós-moderna. Ainda segundo o autor, “a recuperação da pop pelo pós-moderno constituiu uma vanguarda, mas uma vanguarda muito mais útil para a direita”.



Figura 6: Chiat/day Building, Los Angeles, California 1991. Frank Gehry



Figura 5: California Aerospace Museum, Los Angeles, California, 1984. Frank Gehry

A crítica de Foster ao caminho que a arquitetura de Frank Gehry tomou, se refere à facilidade dessa arquitetura em serem lidas como imagem. Em resumo, o livro de Foster, *O complexo arte-arquitetura*, faz uma crítica à produção arquitetônica contemporânea, que em um contexto neoliberal de competitividade entre cidades (globalmente uniformizadas) voltou a produção arquitetônica ao virtual e ao imagético. Para Foster, a ênfase no caráter imagético da arquitetura teria ocorrido em detrimento de sua materialidade e de nossa experiência corporal no espaço arquitetônico. Foster defende que houve uma mudança radical de papéis entre arte e arquitetura: “nos últimos cinquenta anos, muitos artistas abriram a pintura, a escultura e o cinema para o espaço arquitetônico a seu redor, e no mesmo período muitos arquitetos se envolverem com as artes visuais”. Se por um lado os artistas se libertam do domínio dos meios tradicionais da arte, pintura e escultura, e passam a considerar a experiência do corpo ao interagir com a arte (característica presente no minimalismo), por outro lado, os arquitetos, ao se envolverem com o domínio visual e imagético característico das artes visuais, acabaram por empobrecer a experiência arquitetônica. Esta é a principal tese do livro

de Foster e o autor fundamenta seu posicionamento por meio da crítica de obras de arquitetos renomados mundialmente que constituem o chamado *star system* da arquitetura atual – Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro, Herzog & de Meuron – e na defesa do trabalho do escultor Richard Serra, por ser uma obra engajada com a materialidade e com a relação primária da escultura com o corpo, não como sua representação, mas como sua ativação. A apreensão da obra de Serra, ao se dar apenas com a experiência ativa da observação sequencial implicitamente condenaria a tendência na arquitetura contemporânea em serem apreendidas como imagens de fácil compreensão.

Para Foster, a arte e a arquitetura contemporâneas “podem ser caracterizadas em termos da oposição entre, de um lado, um domínio imagético/virtual tido como essencialmente irrealista e conservador e, de outro lado, um domínio mundano/fenomenológico tido como real e progressista.”⁵⁶ Porém, a apreciação de Foster acaba por sintetizar de forma muito simplificada a arquitetura contemporânea na dualidade imagético/virtual versus real/fenomenológico. Segundo Otavio Leonidio:

Foster desenvolve seus argumentos e teses segundo a sequência mais ou menos imediata e supostamente auto evidente *imagético = virtual = ilusório = acrítico = cínico*. É um atalho comprometedor; ele sugere que, à dificuldade da reflexão crítica, Foster optou pelo apelo do juízo moral – ou, o que é pior, da denúncia moralista.⁵⁷

É interessante que vemos repetir (desde as diferenças entre a colagem cubista e a apropriação no Ecletismo, assim como nas análises de Douglas Crimp e Hal Foster) algumas dualidades quanto ao caráter retrógrado ou progressista da arte e da arquitetura, tais como: apropriação da história *versus* apropriação de materiais; ilusionismo *versus* verdade; fenomenológico *versus* virtual; fragmento *versus* totalidade; contingência *versus* universalismo.

⁵⁶ LEONIDIO, O. O complexo Foster-Eisenman. V!RUS, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=2&lang=pt>. Acesso em: 16 Jun. 2017.

⁵⁷ Ibid.

2.5. Apropriação no contexto da pós-produção: o Contemporâneo

O lugar que a apropriação ocupa na contemporaneidade parece ser uma consequência inevitável da enorme produção cultural e industrial característica do último século, em um contexto no qual preexistências construídas pelo homem, de tão numerosas, concorrem com preexistências naturais. Neste sentido, artistas e arquitetos contemporâneos trabalham sobre esta “nova natureza” que a cultura criou e, assim, reinterpretam, reproduzem e ressignificam outras obras de arte ou elementos preexistentes em geral.

A toda a arte contemporânea, que não mais trabalha sobre uma matéria bruta, mas sobre elementos que circulam no mercado cultural, Nicolas Bourriaud, crítico de arte, curador e cofundador do Palais de Tokyo em Paris, chamou de “*arte da pós-produção*”:

Pós-produção: um termo técnico utilizado no mundo da televisão do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias-primas.⁵⁸

A arte da *pós-produção* seria uma maneira de o artista se reorientar dentro de um caos cultural contemporâneo e de extrair deste caos novas formas de produção. Bourriaud busca esboçar os contornos de uma tipologia da pós-produção. Para isso, o autor, lista uma série de obras emblemáticas dentro das seguintes categorias: (1) “**reprogramar obras existentes**”, como exemplo está o trabalho de Pierre Huyghe que projeta um filme de Gordon Matta Clark, *Conical Intersect*, nos mesmos locais em que foi rodado *Light Conical Intersect*, 1997. (2) “**habitar estilos e formas históricas**”, como Felix Gonzales-Torres, que utiliza “um vocabulário formal da arte minimalista ou da antifoma recodificando-as mais de 30 anos depois, segundo suas próprias preocupações políticas”; (3) “**usar imagens**” “na Bienal de Veneza Angela Bulloch apresenta o vídeo *Solaris*, o filme de ficção científica de Andrei Tarkovski, substituindo

⁵⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. 1 ed. São Paulo: Martins Editora, 2009, p. 7.

a trilha sonora por seus próprios diálogos”, (4) “**utilizar a sociedade como repertório de formas**”, como faz Michel Majerus ao incorporar a técnica do *sampleamento*⁵⁹ em sua prática pictórica, “explorando a abundante mina visual da embalagem publicitária; (5) “**recorrer à moda e aos meios de comunicação**”, como Wang Du ao selecionar “imagens publicadas na imprensa e lhes dar volume, sob forma de esculturas de gesso pintado”.⁶⁰

Para Bourriaud, uma tendência geral da arte contemporânea seria de não mais criar a partir de um material virgem ou de superar criações do passado – como pretendia a ideologia modernista do novo –, mas de encontrar novas narrativas, novos itinerários por entre a cultura existente. Estas narrativas, por sua vez participarão de outras e outras em um movimento sem fim:

Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa paisagem cultural, marcadas pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, figuras nascidas e fruto da época onde predomina a pós-produção, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos.⁶¹

O artista pós-produtor trabalha de forma análoga ao DJ (cujo trabalho consiste em mostrar um itinerário pessoal no universo musical), assim como à semelhança do programador (que trabalha manipulando *dados*), pois, em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca ou a argila), utilizam os produtos à venda, formas preexistentes. Em consequência disso, uma obra de arte não se configuraria mais como um objeto acabado, encerrado em si mesmo, mas “como o termo provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores”. Assim também, cada exposição contém o enredo de uma outra e não é mais um ponto final mas um momento dentro de uma cadeia infinita de contribuições.⁶²

No campo da arquitetura, essa explosão da produção e o consequente crescimento das grandes cidades também tiveram seus rebatimentos na produção. As

⁵⁹ “Samplear” significa utilizar trechos de registros sonoros antes realizados para montar uma nova composição (geralmente musical).

⁶⁰ BOURRIAUD, Nicolas, op. cit., p. 7-13.

⁶¹ Ibid., p. 8.

⁶² Ibid., p. 17.

grandes cidades se encontram maciçamente construídas e o arquiteto contemporâneo cada vez mais trabalha sobre espaços construídos, não mais em territórios virgens. Sendo assim, tornou-se muito importante decidir como atuar sobre o existente.

Segundo Anne Lacaton:

Não há mais páginas brancas. Temos de trabalhar com o que já existe. Isto está longe de ser algo negativo (...). As potencialidades e as capacidades do todo existente são integradas, reativadas, reutilizadas e enriquecem novos projetos. Todas as condicionantes podem ser transformadas positivamente.⁶³

⁶³ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, L'architecture doit être directe, utile, précise, économe, libre, gaie, poétique et cosmopolite. In: **A+U Architecture and Urbanism**, (Tokyo: A+U Publishing Co., 2012), p. 142.

3. A apropriação em Lacaton & Vassal

O desafio da sociedade contemporânea parece basicamente envolver a cultura da interpretação e transformação do ambiente existente. A ideia de um território virgem já não existe mais. A questão [atual] é exaltar a capacidade do existente, olhar para ele sob uma nova luz (...). O existente fornece a estrutura preliminar para todos os nossos projetos e estamos fortemente interessados pelas situações existentes com todos os seus componentes, sua complexidade, fragilidade ou suas características excepcionais. (...) Trabalhar sobre estruturas existentes é sempre mais interessante do que sobre um local vazio.⁶⁴

Reinvent: Enchanting the Existing é o tema da palestra ministrada por Anne Lacaton na Universidade de Columbia, em que ela apresenta sua produção arquitetônica, que lida com as preexistências. Para Lacaton & Vassal, o projeto deve ser sempre abordado como uma interferência em um contexto existente, de maneira a se opor à ideia modernista de tábula rasa. As intervenções propostas pelo casal geram justaposições: o lugar existente e a nova intervenção. Espera-se que a justaposição não impositiva dessas duas estruturas resulte em uma simbiose, permitindo assim, a aparição de fenômenos imprevisíveis relacionados à mescla destas duas temporalidades. Neste capítulo, irei apresentar algumas obras dos arquitetos que, de maneiras diferentes, trabalham com as preexistências.

3.1. O início: questões essenciais trabalhadas no conjunto da obra

Em Lacaton & Vassal, a incorporação de preexistências já estava presente em seu projeto mais antigo, a *Casa em Niamey em Níger* (1984). Esta casa foi construída durante a temporada de cinco anos em que Jean-Philippe Vassal vive neste país trabalhando com arquitetura e planejamento urbano logo após concluir os estudos na

⁶⁴ Palestra de Anne Lacaton na Universidade de Columbia, 05/03/2013. **Reinvent: Enchanting the Existing**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pRkR8cXxC0g>. Acesso em: 24 fev. 18. Tradução própria. Texto original: “The challenge of contemporary society all seems basically to involve the culture of paying attention, interpreting and transforming the existing environment. The idea of a virgin territory no longer exists. The point is to exalt the capacity of the existing, to look at it in a new light (...). The existing provides the preliminary structure for all our projects and we are strongly interested by the existing situations with all their components, their complexity, their fragility, or their exceptional characters. (...) Expanding the existing structures is always more interesting than starting from a place clean and empty”.

Faculdade de Arquitetura de Bordeaux.

A qualidade central deste projeto está na observação da maneira com que os habitantes locais constroem suas casas, pois estes já adquiriram com a experiência, alto conhecimento sobre as matérias-primas, clima e a natureza locais. Em países como Níger, onde a temperatura chega a 40 graus durante o dia e raramente cai para menos de 30 ou 25 graus durante a noite, a arquitetura tem uma função e, conseqüentemente uma materialidade e maneira de construir totalmente diferente de países frios como a França. Construir pode ser tão simples quanto apenas fincar alguns galhos na areia formando um círculo, entortar suas pontas para configurar a forma do telhado, envolver esta estrutura na parte lateral por uma palha aberta o suficiente para o ar passar através dela e, na parte superior, cobrir com outro tipo de palha mais fina e densa o suficiente para proteger da chuva. Esta é a cabana primitiva típica dos povos nômades habitantes do norte da África.⁶⁵

Toda a experiência na África influenciou muito a carreira dos arquitetos. Sobre estes anos, Vassal conta: “A situação era completamente nova para mim. Foi interessante descobrir como essas pessoas, apesar de não terem literalmente nada, podiam ser extremamente inventivas, fazer casas e objetos simplesmente juntando coisas encontradas.”⁶⁶

A casa construída à margem do rio Níger, em uma das dunas de areia particularmente bem ventilada por correntes de ar fresco, é um projeto com o qual a dupla constantemente inicia suas palestras por este sintetizar o sentido de seu trabalho: a economia de recursos. Vassal parte da simplicidade desta cabana primitiva acrescentando outros espaços com qualidades diferentes. O projeto é composto de três tipos de espaço: um primeiro volume circular com cinco metros de diâmetro, compacto e fechado, tal como a cabana típica da população nômade local. Neste espaço, é possível se sentir seguro e com privacidade. Este volume é envolvido por um segundo

⁶⁵ Palestra de Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal na Universidade de Columbia, 11 set. 2017. **Lacaton & Vassal**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Twiz-dw9-e4>. Acesso em: 25 fev. 2018.

⁶⁶ DIAZ, Cristina; GRINDA, Efrén García. **Placeres Cotidianos Una Conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal**. In: *El Croquis 177/178*, 2015, p. 8. Tradução própria. Texto original: “La situación era completamente nueva para mí. Resultaba interesante descubrir cómo esa gente, a pesar de no tener literalmente nada, podía ser extremadamente inventiva haciendo casas y objetos simplemente ensamblando cosas encontradas”.

elemento: uma cerca de palha disposta no perímetro de um círculo com quinze metros de diâmetro, exatamente três vezes maior que o primeiro. Esta cerca conforma um segundo tipo de espaço, um espaço de transição, ao mesmo tempo descoberto e protegido, para cozinhar ou tomar banho. A estes espaços, é acrescentado um terceiro, que possui as qualidades de um pilotis, um espaço aberto e coberto feito de tocos de madeira cobertos com sacos de arroz costurados, ideal para comer ou para estar disfrutando da paisagem sob uma sombra.⁶⁷



Figuras 7 e 8: Construções em Niamey. Fotos: J.P. Vassal Fonte: Revista El Croquis

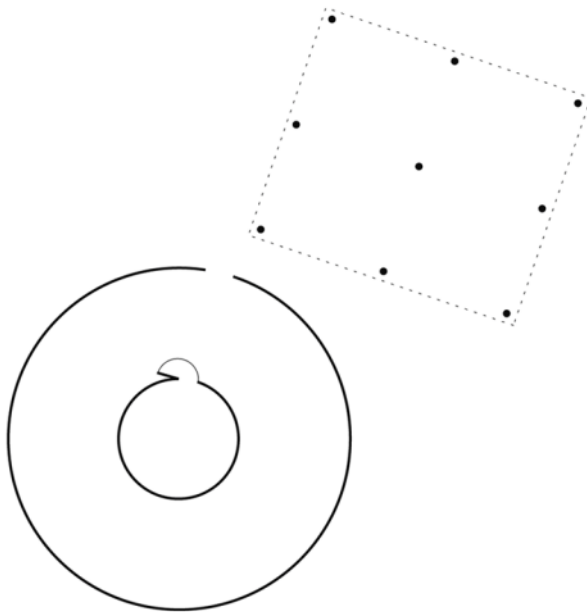


Figura 9: Planta da casa em Niamey, projeto J. P. Vassal. Fonte: lacatonvassal.com.

⁶⁷ VARELLA, Pedro; LASSANCE, Guilherme (Orientador) **Estrutura aberta:** o caso da Escola de Arquitetura de Nantes, projeto de Lacaton & Vassal. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação de Mestrado – PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

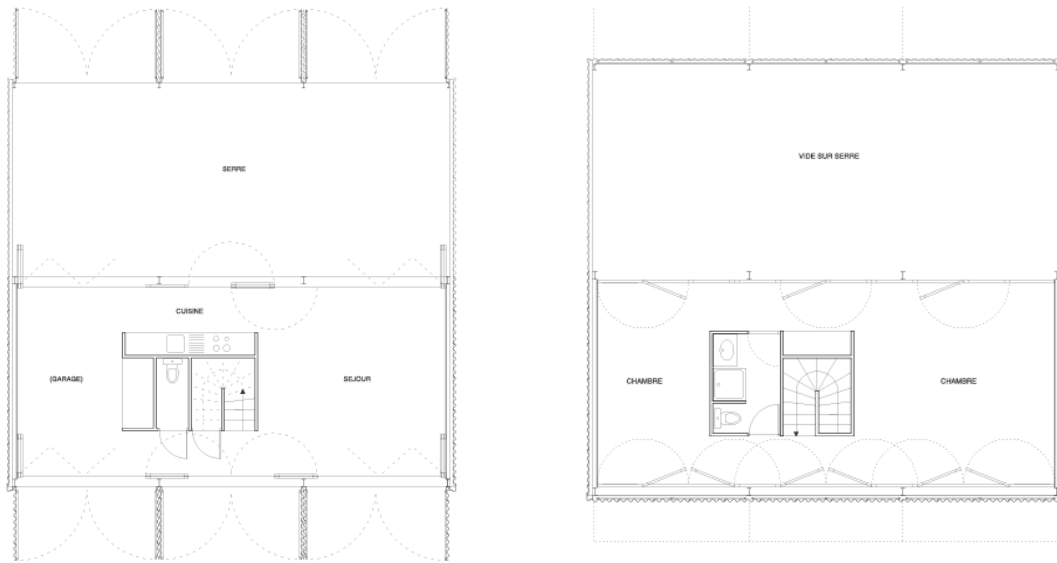


Figura 10: Casa em Niamey, projeto J. P. Vassal. Fonte: Revista El Croquis

A *Casa Latapie* (1993) foi a primeira casa construída pela dupla. Este projeto é resultado de um encargo para a construção, com um orçamento baixo, de uma casa para um casal com dois filhos. A casa é definida por um volume simples de planta retangular, a qual podemos observar um esquema parecido à casa em Niamey. Um primeiro volume configura um núcleo mais rígido e fechado, onde neste caso estão os serviços: banheiros, cozinha e escada. Este volume é envolvido por um segundo elemento, o fechamento em madeira, delimitando outra qualidade de espaço onde no térreo estão a sala e a garagem e, no andar superior, os dois quartos. Estes espaços, por sua vez, são circundados por um terceiro elemento, um envolvente em estrutura metálica e fechamento em telha ondulada opaca na parte que protege esta caixa de madeira, e telha transparente na parte que conforma um terceiro tipo de espaço mais flexível quanto ao uso.

Já o que está evidenciado pelo corte é a definição deste espaço flexível, um espaço extra além do programa básico da casa, um espaço sem programa definido, protegido do clima (pode ser fechado durante o inverno e no verão podem ser abertos para promover a circulação de ar), porém, iluminado e com uma conexão visual com o exterior. Este espaço duplo é um elemento que irá se repetir em diversos outros projetos construídos posteriormente, o qual, segundo os arquitetos, é resultado da economia de recursos financeiros. Além disso, a economia, segundo eles, é uma forma de evitar se perderem em uma cultura da composição e da imagem, renunciando a todo preconceito estético. “A economia se converte em (...) uma forma de situar a arquitetura fora de sua existência plástica”.⁶⁸

⁶⁸ LACATON, Anne; VASSAL, Jean Phillippe. **Liberdade Estrutural: condición del milagro**. Revista 2G, Barcelona, no 60, 2011.



Figuras 11 e 12: Planta do térreo e planta do pavimento superior. Casa Latapie, Floriac, França. Fonte: Revista El Croquis.

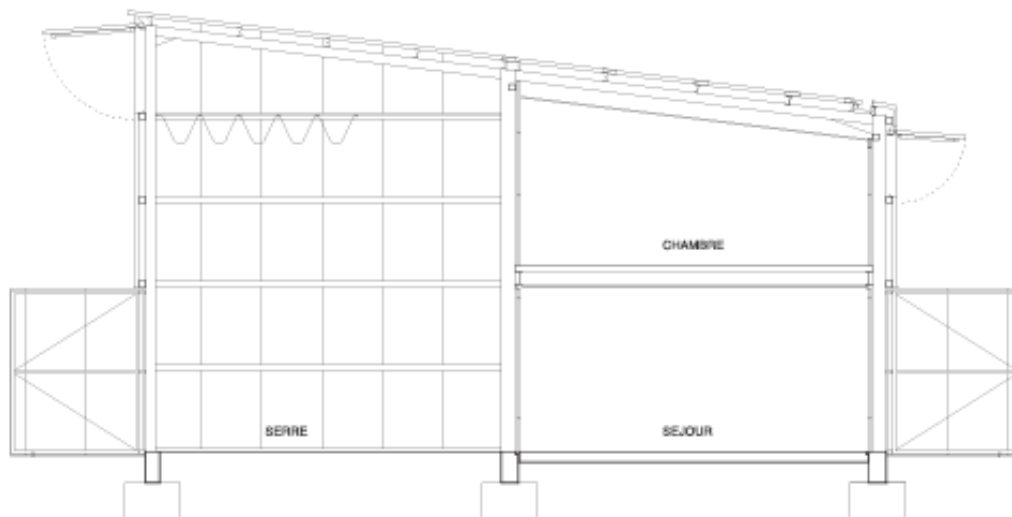


Figura 13: Corte longitudinal da Casa Latapie, Floriac, França. Fonte: Revista El Croquis.



Figura 14: Fachada da rua. Casa Latapie, Floriac, França. Fonte: Revista El Croquis.



Figura 15: Fachada de fundos. Casa Latapie, Floriac, França. Fonte: Revista El Croquis.

3.2. Deslocamento: “uma correção tipológica”.

Tanto o projeto da *Casa Coutras* (2000) quanto o conjunto de habitações *Cité Manifeste* (2005) são compostos pela apropriação de um objeto pronto que possui uma configuração formal e maneira própria de construção – as estufas agrícolas.

A Casa Coutras pode ser descrita como duas estufas pré-fabricadas escolhidas em catálogo e construídas lado a lado, em que uma abriga o programa da casa e a outra é deixada vazia como um espaço sem uso definido – este espaço duplo presente também na Casa Latapie. Os argumentos de Lacaton & Vassal para justificar o uso de uma estrutura existente sempre privilegiam a questão da economia e a ideia de construir o máximo de espaço possível permitindo a liberdade de usos. Para este projeto a justificativa não é diferente, segundo eles: “a opção de usar estufas [por serem baratas e fáceis de construir] permitiu construir espaços maiores a baixo custo, oferecendo inúmeras possibilidades de utilização e adaptação, além de um conjunto variado de ambientes e sensações”.⁶⁹

Apesar da literalidade da composição final – pois a forma das duas estufas são mantidas –, modificações devem ser feitas para tornar a estrutura adequada ao novo uso. Ou seja, a ideia de *readymade* domina o projeto da casa, pois os aspectos formais são consequência da função do objeto anterior, e não uma decisão específica para o projeto, mas esta ideia não a compõe inteiramente.⁷⁰ Esta operação de Lacaton & Vassal não se limita à apropriação e ao deslocamento; neste sentido creio que se aproxima mais da ideia de *pós-produção* descrita por Bourriaud. O arquiteto pós-produtor (tomando para o âmbito da arquitetura o termo de Bourriaud, *artista pós-produtor*) se apropria e reinterpreta elementos preexistentes. Segundo o autor, a

⁶⁹ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-philippe. **School of architecture, Nantes**. Disponível em: <<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=16#>>. Acesso em: 30 maio 2017. Tradução própria. Texto original: “the greenhouse option has enabled us to construct bigger spaces at a low cost, while offering numerous possibilities for their utilization and adaptation, plus a varied set of atmospheres and sensations”.

⁷⁰ CAPELA, José Manuel do Couto Ramos, **Operating conceptually in art; Operating conceptually in architecture**. PhD Thesis, Architecture / Architectural Culture, University of Minho, School of Architecture, 2012.

apropriação seria a primeira fase da pós-produção, além disso deve-se modificar o item escolhido segundo uma intenção específica.

Neste sentido, a estufa atua como uma caixa exterior para um volume interno que contém o programa da casa: uma sala, cozinha, três quartos e banheiros. A “caixa” em madeira que define o programa complementa a estrutura da estufa de forma a proporcionar a qualidade ambiental necessária para uma habitação: os fechamentos em madeira bloqueiam a insolação excessiva, a pavimentação do piso em concreto afasta a umidade, o forro isola o ambiente térmica e acusticamente e a segunda camada de portas acrescentadas, além da porta da própria estufa, veda adequadamente o ambiente.



Figura 16: Vista externa da casa. Casa Coutras, Coutras, França. Fonte: Revista El Croquis.



Figuras 17 e 18: Construção/adaptação da estufa e novo fechamento acrescentado ao fechamento da estufa para melhor isolamento térmico. Casa Coutras, Coutras, França. Fonte: Revista El Croquis.

Mais do que a apropriação de duas estufas para o projeto de uma habitação, o projeto é a adaptação de um sistema para uma habitação já que este não dá conta de resolver o projeto de forma global. Segundo Juan Herreros:

Para além de oferecer tantos dos ingredientes sonhados pelos arquitetos do século XX – industrial, leve, lógico, sem espessuras isolantes, sem grandes exigências estruturais, com vidros simples -, o que torna interessante a forma de agir de Lacaton & Vassal em face desse objeto mágico é como eles o destituem de sua função verdadeira, que configura a lógica de seu sistema construtivo, para transformá-lo num tipo pronto para sua manipulação. Digamos que é preciso destituir a estufa da sua especificidade para poder trabalhar com ela; ou seja, ela precisa deixar de ser uma estufa.⁷¹

Já no projeto para o edifício residencial Cité Manifeste⁷², são combinados dois sistemas construtivos distintos: um sistema de pilares, vigas e lajes alveolares em concreto pré-fabricado que constitui o embasamento e, sobreposto a este, são posicionadas as estufas agrícolas lado a lado.

O sistema construtivo do embasamento, apesar de ter uma lógica própria de montagem, assim como as estufas, já é um sistema pensado para ser usado na construção civil, permitindo assim uma flexibilidade em seu dimensionamento. Neste caso, este sistema foi usado pelos arquitetos de modo a se adequar ao tamanho das estufas: os módulos estruturais do pavimento térreo foram projetados para conformarem áreas de 3.00m X 6.40m, precisamente as dimensões das estufas agrícolas disponíveis no mercado. Nessa base, estão localizadas as garagens, assim como as salas, os quartos e as dependências de serviço. Sobreposta a esta estrutura em concreto, os arquitetos usam a mesma estratégia usada na casa em Coutras, porém em grande escala (14 unidades residenciais).

Da mesma forma que na Casa Coutras, parte das estufas recebem isolamento térmico e são aquecidas e outra parte não, funcionando como um jardim de inverno ou

⁷¹ HERREROS, Juan. **Nada excepcional: siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton e Vassal**. P. 364. In: El Croquis no 177/178, Madrid, 2015, p. 362 Tradução própria. Texto original: “Más allá de ofrecer tantos de los ingredientes soñados por los arquitectos del siglo XX —industrial, ligero, lógico, sin grosos aislantes, sin grandes exigencias estructurales, con vidrios simples...—, lo que hace interesante la forma de proceder de L&V frente a este objeto mágico es la forma en que lo despojan de su función verdadera, que es la que conforma la lógica de su sistema constructivo, para convertirlo en un tipo listo para su manipulación. Digamos que es necesario despojar al invernadero de su especificidad para poder trabajar con él; en definitiva, necesita dejar de ser un invernadero”.

⁷² Faz parte de um conjunto maior de novas habitações que foram criadas por 5 escritórios: Jean Nouvel, Poitevin & Raynaud, Lewis+Block, Lacaton & Vassal, Shigeru Ban & De Gastines.

uma varanda. Nestas, foram adicionadas apenas portas de correr em policarbonato – o que permite que estes espaços se abram ao exterior – e um guarda-corpo.



Figuras 19 e 20: Imagem da montagem da obra e imagem externa. Cité Manifeste, Mulhouse. França. Fonte: Revista El Croquis.



Figura 21: Imagem externa. Cité Manifeste, Mulhouse. França. Fonte: Revista El Croquis.

Assim como em Coutras e Mulhouse, na *Escola de Arquitetura de Nantes* (2009), os arquitetos recorrem a um sistema construtivo alheio à tipologia empregada

por eles, neste caso, um sistema típico de prédios de estacionamentos.⁷³ Esta decisão construtiva para a escola se deve, segundo Ilka e Andreas Ruby, a dois motivos:

em primeiro lugar, para permitir certos usos que não poderiam ser acomodados em escola construída de forma convencional (graças, em parte, à possibilidade de acesso de veículos até o telhado). Em segundo lugar, porque o sistema construtivo de um prédio de estacionamento é barato e custou a metade do orçamento disponível. A metade remanescente do orçamento permitiu a construção de um espaço extra, aproximadamente tão grande como o programa.⁷⁴

Já Pedro Varella listou outras qualidades desta estrutura que, segundo ele, se configura como uma *estrutura aberta*. Cabe destacar aqui a oposição entre “*estrutura rígida e ocupação frouxa*” e a ideia de “superdimensionamento”.

A primeira - “*estrutura rígida e ocupação frouxa*” - se refere à relação entre a estrutura primária em concreto (o estacionamento) e a estrutura secundária, a estrutura metálica. A estrutura primária tem um caráter mais permanente, pois sua modificação acarreta em um grande esforço; porém, ela é genérica o suficiente para proporcionar uma liberdade de ocupação. Já a estrutura secundária tem a capacidade de ser deslocada dentro desta estrutura primária, pois pode ser montada e desmontada gerando novas configurações de espaço. Segundo o autor:

A relação dicotômica entre estrutura rígida e ocupação frouxa implica num importante aspecto da obra de Lacaton & Vassal: a desconexão entre estrutura e programa. A forma não segue a função e a função não segue a forma. A estrutura é independente daquilo que contém.⁷⁵

O “*superdimensionamento*” não só dos espaços, mas também do cálculo estrutural se apresenta também como uma ferramenta de desconexão entre estrutura e programa. Superdimensionar a estrutura em vez de adequá-la ao programa previsto

⁷³ RUBY, Ilka; RUBY, Andreas. **Espacio Grande, Exta Grande: Sobre la obra recente de Lacaton & Vassal**. 2G, Barcelona, n. 21, p.6-23, 2002, p. 9.

⁷⁴ Ibid. p. 9, tradução própria. Texto original: “en primero lugar, para permitir ciertos usos que no puede alojar una escuela construida de modo convencional (gracias, en parte, a la posibilidad de acceso de trafico rodado hasta la cubierta). En segundo lugar, porque el sistema constructivo para un edificio de aparcamientos es barato y permitía la mitad del presupuesto disponible. La mitad restante del presupuesto permitió la construcción del espacio extra, aproximadamente tan grande como el programa”.

⁷⁵ VARELLA, Pedro; LASSANCE, Guilherme (Orientador). **Estrutura aberta: o caso da Escola de Arquitetura de Nantes, projeto de Lacaton & Vassal**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação de Mestrado – PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p 117.

confere a esta estrutura uma gama muito maior de usos possíveis. Neste sentido, os arquitetos levam a desconexão entre estrutura e fechamentos, presente no sistema Dom-ino de Le Corbusier, para a desconexão entre cálculo estrutural e programa.

Podemos entender que estas qualidades da estrutura estão relacionadas com o uso de uma tipologia distinta à tipologia da escola. Ou seja, há uma adaptação da tipologia original tanto no projeto como no uso diário dos estudantes que é geradora destas qualidades. A esta adaptação, Juan Herreros chamou de “correção tipológica”: uma manipulação de tipologias existentes que é em si um projeto. Os edifícios, a estufa, ou o estacionamento “corrigidos” por Lacaton & Vassal são uma demonstração do que pode acontecer a tudo que foi construído diante das transformações e incertezas em relação ao futuro.⁷⁶



Figura 22: Imagens do exterior da Faculdade de Arquitetura de Nantes, Nantes, França.
Fotos: Laura Rosenbusch.

⁷⁶ HERREROS, Juan. **Nada excepcional: siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton e Vassal**, p. 364. In: *El Croquis* n° 177/178, Madrid, 2015.



Figuras 23 e 24: Imagens do exterior da Faculdade de Arquitetura de Nantes, Nantes, França. Fotos: Laura Rosenbusch.



Figuras 25, 26 e 27: Imagens do interior da Faculdade de Arquitetura de Nantes, Nantes, França. Fotos: Laura Rosenbusch.

3.3. Sobreposição: a manutenção dos espaços construídos

O projeto de Lacaton & Vassal para uma série de intervenções em edifícios residenciais existentes, detalhados no livro *Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*, revela de forma evidente a sobreposição de temporalidades em jogo no trabalho da dupla. Este conjunto de intervenções está inserido em um contexto em que o governo da França tinha um projeto de renovação habitacional em grande escala baseado na demolição de conjuntos habitacionais dos anos 1960 e 70 e na construção de novos conjuntos. Lacaton & Vassal optam por não demolir, mas modificar internamente com a participação dos moradores e acrescentar estruturas novas que se acoplam à fachada dos edifícios existentes, ampliando e melhorando a qualidade espacial destes apartamentos, além de melhorar o aspecto visual destas fachadas. Por trás da fachada destes edifícios, em alvenaria e com pequenas janelas, existem sempre o mesmo tipo de esqueleto, pilares e vigas em concreto armado, assim como outros edifícios considerados bons.

Lacaton & Vassal, junto com Frédéric Drout, trataram de uma realidade que muitas vezes quer ser escondida ou apagada: as grandes torres residenciais que se converteram em símbolo de pobreza e criminalidade.⁷⁷ Os arquitetos argumentam:

Neste contexto [da França], em que se observa um importante déficit de habitação pública, consideramos que a demolição é uma aberração e a reabilitação dos edifícios permitirá responder às necessidades de uma forma mais econômica, eficaz e qualitativa. (...) Na maioria das vezes, o potencial estrutural, geográfico e espacial destes grandes edifícios é um valioso ponto de partida para melhorar radicalmente as atuais condições das habitações.

Nesta proposta dos arquitetos, está implícita a ideia que os edifícios devem ser considerados como apenas objetos em si; não cabendo à época atual a escolha dos elementos da história que se pretende manter e aqueles que devem ser esquecidos. Assim, os edifícios existentes possuem um potencial para a reinterpretção que os arquitetos contemporâneos devem aproveitar.

⁷⁷ DROUT; LACATON; VASSAL. **Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2007.

Neste sentido, Ilka e Andrea Rubis, na introdução do livro *Plus – La vivienda colectiva, territorio de excepción*, criticam o programa pós-moderno que pretende que edifícios históricos devam ser reconstruídos tal como eram originalmente, desconsiderando sua trajetória ao longo do tempo. Segundo eles, esse programa é altamente ideológico, uma vez que sempre seleciona a história que deve ser reconstruída, como, por exemplo, no caso da reconstrução do *Stadtschloss* de Berlim – edifício derrubado em 1950 pelo governo comunista da República Democrática Alemã, que o encarava como uma recordação inaceitável do passado imperial; após algum tempo, entre 1973 e 1976 foi construído no mesmo local o Palácio da República, que, por sua vez, acabou sendo derrubado para que fosse reconstruído o *Stadtschloss*, uma vez que o caráter simbólico do Palácio da República representa hoje uma época que deve ser esquecida. Essa definição de que certa arquitetura possui um significado histórico positivo ou negativo estaria sempre de acordo com a moral dominante no momento.

Neste sentido, o conceito de “juízo suspenso”⁷⁸ de Rem Koolhaas foi uma tentativa de que o arquiteto se confrontasse com realidades que a arquitetura preferia ignorar, uma forma de trabalhar com a realidade sem reprimi-la ou moldá-la de acordo com uma moral preestabelecida que decide condenar certo tipo de realidade – como as imagens e configurações urbanas que foram construídas pela sociedade do consumo – e aceitar outras – como os edifícios históricos que representam tempos considerados hoje gloriosos. Como vimos anteriormente, há uma atitude similar em Venturi, Scott-Brown e Izenour, na aceitação da paisagem existente de Las Vegas.

Segundo Ilka e Andrea Rubis, o princípio fundamental do “juízo suspenso” serviu de base para o estudo “Plus”, uma vez que seria pela simbologia negativa que estas torres carregavam que o governo da França entendeu que deveriam ser derrubadas e construídas residências individuais.

Diante desta situação Lacaton & Vassal juntamente com Frederic Druot iniciam uma campanha mostrando como o dinheiro usado para a demolição e reconstrução poderia ser usado de forma muito mais eficiente para a conservação e manutenção a

⁷⁸ Termo traduzido pela autora. No texto de Ilka e Andrea Rubis, encontrado em espanhol, inglês e francês usam o termo “juicio suspendido”, “suspended judgment” e “suspension du jugement” respectivamente.

longo prazo destas edificações, entendem que a demolição é um desperdício, além de ser um transtorno para quem vive nestes edifícios. Nas palavras dos arquitetos, “nunca construiríamos aqueles edifícios enormes, mas já que existem não há necessidade de demoli-los. É uma questão pragmática e até ecológica”.

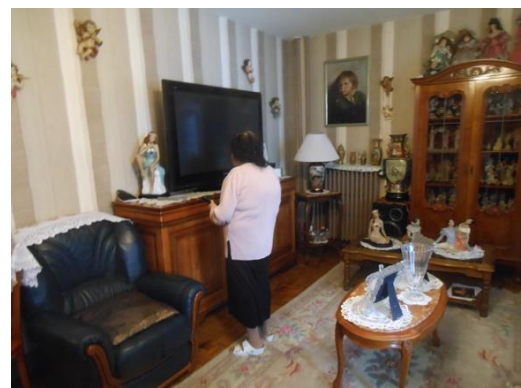
Um exemplo destes projetos é a Torre *Bois Le Pêtre* localizada no 17º *Arrondissement* de Paris, projetada por Raymond Lopez (1904-1966), esta torre foi vítima, como muitos dos conjuntos habitacionais construídos nos anos 1960 e 70, das reformas feitas nos anos 80, como a pintura das fachadas e a instalação de letreiros de propaganda na cobertura, assim, o projeto original ficou praticamente irreconhecível.



Figura 28: Intervenção em processo. Transformação do edifício residencial Tour Bois de Pêtre, Paris, França. Fonte: lacatonvassal.com.



Figura 29: Intervenção finalizada. Transformação do edifício residencial Tour Bois de Pêtre, Paris, França. Fonte: lacatonvassal.com.



Figuras 30, 31, 32 e 33: Fachada e interior de um apartamento do edifício residencial Tour Bois de Pêtre. Fotos Laura Rosenbusch.



Figuras 34 e 35: Interior de um apartamento do edifício residencial Tour Bois de Pêtre. A proprietária, uma senhora espanhola, prefere não usar a varanda e mantém tudo fechado e mais escuro como era o apartamento anterior à reforma. Fotos Laura Rosenbusch.

A ideia de explorar o potencial de um edifício tal como encontrado está presente também no projeto para o FRAC Nord-Pas de Calais em Dunkerque.

Este projeto é uma resposta a um concurso que tinha como premissa uma ideia preservacionista de manter o armazém no porto industrial e construir um museu no seu interior. Porém, para os arquitetos, preencher este espaço interior do armazém destruiria o que o edifício tem de melhor: um amplo e alto espaço interno. Neste sentido, Vassal comenta: “Nós não adotamos uma abordagem que privilegia o patrimônio, que é apenas propensa a manter as coisas intactas, a proteger congelando o que existe.”⁷⁹

⁷⁹ **PALAS DE TOKYO MAGAZINE: History of the Palais de Tokyo since 1937.** Paris: Palais de Tokyo SAS, n°15, 2012, p. 100, tradução própria. Texto original: “We don’t adapt a heritage mindset, which tends only to keep things intact, to protect by freezing what’s already in place”.



Figura 36: FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque. França. Fonte: lacatonvassal.com.

Assim, Lacaton & Vassal mantiveram o edifício antigo e construíram um outro com a mesma volumetria e acoplado ao antigo, que permaneceu vazio como um espaço livre para instalações artísticas.

Segundo David Huber em publicação na revista Artforum:

Ao abordar um paradoxo geral da preservação arquitetônica, que persiste em contar a história através de fachadas, (...) Lacaton & Vassal não são conservacionistas zelosos. Sua atitude em relação às estruturas existentes, como sua abordagem do design em geral, privilegia a mutabilidade sobre a posteridade.⁸⁰

Assim, sua atitude em relação às preexistências não seria uma atitude preservacionista e é claramente diferente também do contextualismo da década de 1970, pois apesar de, neste caso, replicarem a forma do armazém existente, não buscam

⁸⁰ HUBER, David. **Beyond Belief: the architecture of Lacaton & Vassal**. Art Forum, Nova York, v. 53, maio 2015. Tradução própria. Texto original: “Through touching on a general paradox of architectural preservation, which persist in telling history through facades (...) Lacaton & Vassal are not pious conservationists. Their attitude toward existing structures like their approach to design in general, privileges mutability over posterity”.

imitar a linguagem arquitetônica de edifícios antigos. O novo e o antigo possuem, em Lacaton & Vassal, linguagens muito distintas: sua atitude em relação ao contexto urbano se refere à busca pela integração entre o novo e o existente em uma mesma unidade funcional.⁸¹

A mudança de usos dos edifícios construídos e o acúmulo de camadas temporais é mais importante que apagar ou preservar o passado; assim, a duplicação do volume existente busca não criar relações ou hierarquia entre as duas partes. Para os arquitetos, o novo edifício se justapõe ao existente delicadamente, sem competir nem desaparecer.⁸² Também neste projeto, fazem uso do espaço extra, de modo que a relação entre o novo e o antigo se dá, assim como na casa Coutras ou na casa Latapie, entre o programa compacto da casa (neste caso do museu) e o espaço extra sem programa definido.

Já na praça Léon Aucoc (1996) em Bordeaux, a ideia de manutenção do existente é expressa de maneira ainda mais radical. Lacaton & Vassal foram incluídos em um programa do município de Bordeaux para embelezar as praças e espaços públicos da cidade. Em resposta a este encargo de “embelezamento” da praça, resolvem não propor nada, pois consideram que a praça “já era bonita”, além disso “as pessoas se sentem em casa ali, em uma atmosfera de harmonia e tranquilidade construída ao longo de muitos anos.”

Este cuidado ao observar o espaço existente se assemelha ao de Lina Bo Bardi em relação a antiga fábrica de tambores, posteriormente de geladeiras, na qual a arquiteta é chamada a intervir e projetar o novo Sesc Pompéia. Segundo ela, em sua segunda visita ao lugar:

Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduiches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda a alegria.⁸³

⁸¹ RUBY, Ilka; RUBY, Andreas. **Espacio Grande, Exta Grande: Sobre la obra recente de Lacaton & Vassal**. 2G, Barcelona, n.º. 21, p. 6-23, 2002, p. 9.

⁸² LACATON, Anne; VASSAL, Jean-philippe. **FRAC Nord-Pas de Calais**. Tradução própria. Texto original: The new building juxtaposes delicately without competing nor fading. Disponível em: <<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=61#>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

⁸³ FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 220.

Lina escolhe manter esta atmosfera uma vez que as pessoas já usufruíam e se identificavam com o espaço: o edifício da fábrica permaneceu, assim como suas tubulações metálicas aparentes, as paredes de tijolos a vista, a pavimentação da rua central em paralelepípedo e também a disposição do ambiente que permitia o convívio existente. Neste caso, a situação nova criada a partir das preexistências ganhou um caráter de contraposição entre o edifício industrial feito para o trabalho com a criação de um lugar lúdico destinado à recreação e às crianças.

Assim também, o texto escrito pelos arquitetos franceses descreve um processo de observação, avaliação e consulta local, sendo um elogio à praça como forma de justificar que nada mais era necessário, apenas sua manutenção.

Na nossa primeira visita, tivemos a sensação de que esta praça já é bonita, por ser autêntica e sem sofisticação. Possui a beleza do óbvio, do necessário, do adequado. Seu sentido é direto. As pessoas se sentem em casa ali, em uma atmosfera de harmonia e tranquilidade construída ao longo de muitos anos. Nós passamos algum tempo assistindo o que acontecia lá e conversamos com alguns dos habitantes locais. Nos perguntamos sobre a necessidade de um projeto para esta praça visando seu embelezamento. O que seria a ideia de "embelezamento"? Trata-se de substituir um tratamento de piso por outro? Substituir um banco de madeira por um design mais “*up-to-date*” em pedra? Ou um padrão de iluminação por outro mais elegante? Nada ali exigia muitas mudanças e a ideia de embelezamento não tinha lugar. (...) A praça já era bonita. Como projeto nós propusemos fazer nada além de alguns trabalhos de manutenção simples e rápidos - substituindo o cascalho, limpando a praça mais frequentemente, tratando os tijolos, modificando o tráfego ligeiramente para melhorar o uso da praça e para satisfazer a população local.⁸⁴

Para Iñaki Ábalos, arquiteto espanhol e diretor do escritório Ábalos + Sentkiewicz, esta atitude de questionar a necessidade de qualquer ação é a que melhor expressa a dimensão estética da sustentabilidade. Em seu artigo *Bartebly el arquitecto*, Ábalos faz uma crítica à arquitetura contemporânea denominada “sustentável” ao dizer que esta é apenas mais uma palavra mágica que invade o campo da arquitetura. Na ânsia de responder a questões ambientais, econômicas e sociais “sem afetar os orçamentos e sem pôr em crise o modelo de cidade-negócio” e preocupados com o valor de mercado deste novo rótulo do “sustentável”, muitos arquitetos vinculam o

⁸⁴ LACATON, VASSAL, **Liberdade estrutural**. 2G International Architecture Magazine, nº 60, 2012.

termo a projetos incipientes até esvaziá-lo totalmente de significado. Ábalos diz ser necessário que a arquitetura “se pergunte o que lhe interessa desta noção [a de sustentabilidade], introduzindo ao debate uma dimensão estética” e que só “se houver uma verdadeira ideia de beleza escondida entre tanta retórica será possível que a sustentabilidade signifique algo e esteja aqui para ficar”. Essa dimensão estética ou essa ideia de beleza, associada a sustentabilidade, poderia estar em uma arquitetura que apresenta soluções simples e baratas às demandas reais das pessoas.



Figuras 37, 38 e 39. Praça Léon Aucoc, Bordeaux, França. Fonte: Revista 2G.

Para Ábalos, o arquiteto contemporâneo preocupado com a sustentabilidade deveria se comportar como Bartleby, personagem criado por Melville, um escrivão que repete sua famosa frase "preferiria não fazê-lo" cada vez que é solicitado para algum

trabalho. Lacaton & Vassal muitas vezes “preferem não fazer” diante de demandas que consideram desnecessárias. Neste caso, não produzem um novo objeto arquitetônico, mas valorizam o uso, a qualidade espacial e o bem-estar das pessoas que usam a praça – fazer nada pode ser também uma decisão arquitetônica.

Por sua vez, Robin Wilson escreve na revista *The Architecture of Transgression* que é a estratégia da "manutenção" em vez da "não ação" que constitui o termo crítico e transgressivo no projeto de Lacaton & Vassal para a praça Léon Aucoc. O autor afirma: "pode-se dizer que a transgressão ocorre como resultado de uma resposta crítica às circunstâncias do local físico e às circunstâncias sociais, econômicas e institucionais do escopo do concurso."⁸⁵ Segundo ele, a proposta de Lacaton & Vassal não se tratou simplesmente de não fazer nada, mas de aproveitar os laços econômicos entre os arquitetos e o órgão público para levar investimentos diretamente para os cidadãos.

Os arquitetos evitam produzir uma presença do órgão público no local de forma meramente simbólica por meio do design; sua solução é dispersar o investimento em vez de concentrá-lo na fabricação de um novo objeto (como poderia ser a proposta de um novo mobiliário urbano para a praça), distribuindo o orçamento disponível em todo o tecido da praça e ao longo do tempo por meio de um programa de manutenção.⁸⁶

3.4.

Envoltórios ocupados: “nenhum funcionalismo tem sentido”.

Entender que apenas nenhum funcionalismo tem sentido permite-nos descobrir que, como em um escritório ou em uma sala de aula, ou num espaço doméstico os objetos podem estar soltos, não encaixados, não “integrados”, não incorporados, e que um complexo universitário pode ser um conglomerado de espaços diversos que o tempo dirá como usar.⁸⁷

⁸⁵ WILSON, Robin. NOT DOING/OVERDOING: ‘OMISSION’ AND ‘EXCESS’. **Ad Architectural Design**: The Architecture of Transgression: Towards a Destabilising Architecture, Londres, p. 2013, p. 46. Tradução própria. Texto original: “transgression could be said to occur as a result of a critical response to the circumstances of the physical site and the social, economic and institutional circumstances of the commissioning brief”.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ HERREROS, Juan. Nada excepcional: siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton e Vassal. In: **El Croquis**, nº 177/178, Madrid, 2015, p. 336. Tradução própria. Texto original: “Entender que apenas ningún funcionalismo tiene sentido nos permite descubrir que, como en la oficina o el aula, en el espacio doméstico los objetos pueden estar sueltos, no encajados, no ‘integrados’, no empotrados; y que un complejo universitario puede ser un conglomerado de espacios diversos que el tiempo decretará cómo usarlos”.

Essa afirmação de Herreros ao se referir ao projeto para a Faculdade de Arquitetura de Nantes evidencia a crítica ao funcionalismo presente em Lacaton & Vassal ao tratar a arquitetura como a sua forma mais essencial – apenas como um abrigo (genérico). De certa forma, Lacaton & Vassal tratam os edifícios apenas como envoltórios a serem ocupados tanto quando projetam estruturas novas quanto quando ocupam estruturas existentes.

Neste sentido, está a relação entre o projeto da faculdade de Arquitetura de Nantes (uma estrutura nova) e a intervenção no Palais de Tokyo (uma estrutura existente). Em ambos casos, os arquitetos resumem o projeto a uma ocupação de um esqueleto estrutural com toda a liberdade que este permite. A ideia de apropriação não está presente apenas no uso de preexistências na concepção do projeto, mas também na previsão de diversas apropriações por parte dos usuários dos edifícios ao longo do tempo. No contexto atual, a ideia tradicional de flexibilidade segundo a qual os edifícios deviam estar preparados para mudanças previsíveis – uma nova organização dos postos de trabalho ou o aumento ou redução dos membros de uma família – é substituída pela incerteza que acompanha as mudanças imprevisíveis que as novas tecnologias trarão ao uso dos espaços. Segundo Herreros, é algo muito mais indefinido que nos obriga a deixar projetos abertos ao desconhecido.⁸⁸

Outro aspecto do funcionalismo modernista que é revisto por Lacaton & Vassal seria a relação entre o mínimo necessário e o supérfluo. O funcionalismo modernista buscou excluir tudo que fosse arbitrário, supérfluo ou meramente estético, atitude que foi traduzida pelo lema “a forma segue a função”⁸⁹ – a forma não poderia conter a intenção arbitrária do arquiteto, mas seria o resultado direto da função do edifício.

O combate a esta ideia embasou grande parte da crítica pós-moderna, que via no modernismo um formalismo excessivo a contrariar os próprios anseios. Outra crítica possível foi o questionamento da própria definição de funcionalidade em geral e, especificamente, da funcionalidade de edifícios baseada no levantamento das necessidades mínimas dos habitantes.

Assim, Theodor W. Adorno (1903-1969), em *O funcionalismo hoje*, relativizou

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ “*Form follows function*” célebre frase proferida pelo arquiteto Americano proto-moderno Louis Sullivan (1856-1924).

a própria dualidade entre o necessário e o supérfluo ao apontar a transitoriedade da definição destes dois conceitos: “o que ontem era funcional pode tornar-se o oposto. (...) Até mesmo os elementos representativos, luxuosos, voluptuosos e como que adicionados à força podem ser necessários – e não forçados – em alguns tipos de arte”. Isto transmite a ideia de que há uma funcionalidade prática e uma funcionalidade simbólica. “A crítica do ornamento equivale à crítica daquilo que perdeu o seu sentido funcional e simbólico e que resta como algo de venenoso”.⁹⁰

Por sua vez, Georges Bataille (1897-1962) no livro *A parte maldita* nos coloca mais um problema além da relativização do que é ou não necessário ao ser humano, ao mencionar o fato de não ser possível definir o que é útil aos seres humanos na seguinte passagem:

Toda vez que o sentido de um debate depende do valor fundamental da palavra útil, ou seja, toda vez que uma questão essencial referente à vida das sociedades humanas é abordada, quaisquer que sejam as pessoas que intervêm e quaisquer que sejam as opiniões apresentadas, é possível afirmar que o debate é necessariamente falseado e que a questão fundamental é iludida. Não existe, com efeito, qualquer meio correto, tendo em vista o conjunto mais ou menos divergente das concepções atuais, que permita definir o que é útil aos homens.⁹¹

O que seria considerado necessário seria então algo construído pela sociedade, daí a sua transitoriedade relativa ao tempo e aos costumes de determinada época. Ou seja, o necessário é um conjunto de elementos legitimado por certa época, mas que, apesar de legitimado, é, como afirma Bataille, “necessariamente falseado”, pois possui um caráter moralista. A “parte maldita” em questão na obra de Bataille é a parte da experiência humana que foi tradicionalmente rejeitada pela moral dominante, aquela ligada ao excesso e ao dispêndio improdutivo. Esta rejeição está relacionada com a lógica econômica capitalista, na qual o desperdício de energia é conseqüentemente desperdício de capital. Como argumenta Adorno sobre a rejeição do ornamento feita por Adolf Loos,

De acordo com a moral burguesa do trabalho, o prazer parece energia desperdiçada. [Adolf] Loos apropriou-se dessa avaliação. Nas suas formulações, fica claro o quanto ele, tão precoce crítico da cultura, foi um aliado da mesma ordem cujas manifestações

⁹⁰ ADORNO, Theodor W. Funcionalismo Hoje. In: **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, vol. 15 jul. 1997, p. 2.

⁹¹ BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 19.

censurava onde quer que ainda não tivessem conseguido seguir inteiramente os seus próprios princípios: ‘O ornamento é força de trabalho desperdiçada e por isso saúde desperdiçada. Sempre foi assim. Hoje entretanto significa também material desperdiçado, e as duas coisas juntas significam capital desperdiçado.’⁹²

De certa forma, a rejeição ao supérfluo também está presente em Lacaton & Vassal. Porém, estes arquitetos montam uma nova relação entre o supérfluo e o mínimo necessário. Por um lado, não inserem em suas obras ornamentos pensados por eles – deixam espaço para os próprios habitantes inserirem seus gostos e, de certa forma, customizarem os ambientes. Lacaton & Vassal, deste modo, permitem uma maior liberdade de apropriação dos habitantes.

Pensamos que não há razão para pintarmos uma parede de uma cor ou de outra. Por acharmos que não é necessário tomar esse tipo de decisão, sempre deixamos o edifício com essa estética crua, dando às pessoas a liberdade de acrescentar os elementos que quiserem. Às vezes, porém, achamos necessária uma espécie de abordagem poética e usamos muitas flores em nossos edifícios, plantas, plantas naturais, como na Universidade de Bordeaux, na Universidade de Artes e Ciências Humanas de Grenoble ou no teatro Polivalente em Lille, no Norte da França, onde o teto do prédio é um jardim público. Gostamos disso porque pensamos que essas plantas já são os primeiros passos da vida nos edifícios.⁹³

Por outro lado, para Lacaton & Vassal, é “necessário haver excesso para que funcione o descolamento entre estrutura e programa, envolvente e divisória, anterioridade e posterioridade, entre necessidades e desejos.”⁹⁴. Ao proporem edifícios com o dobro da metragem quadrada pedida pelo programa inicial, os arquitetos se posicionam contra a relação limitadora entre forma e função – ideia centrada sempre nos aspectos mínimos necessários a um edifício abrigar determinada função -, se desvencilhando assim da ideia de *habitat mínimo*⁹⁵. Para Vassal a estratégia da

⁹² ADORNO, Theodor W, op. cit.

⁹³ VASSAL, J. Entrevista concedida a Laura Rosenbusch. Paris, 11 de dez. 2017. Tradução própria. Texto original: “We think that there are no reasons for us to paint a wall in one color or not another. We don’t think that this kind of decision is necessary so we always leave the building with this raw aesthetic, we give people this freedom to add the elements that they want. But occasionally we find necessary a sort of poetic approach, we use a lot of flowers in our buildings, plants, natural plants, like in the University in Bordeaux, the University of arts & human sciences in Grenoble or the Polyvalent theater in Lille in the north of France where the roof of the building is a public garden. We like this because we think that these plants are already the first steps of life in the buildings”⁹³.

⁹⁴ LACATON, VASSAL, **Liberdade estrutural**. 2G International Architecture Magazine, N.60, 2012.

⁹⁵ Tema do Segundo Congresso de Arquitetura Moderna o CIAM II realizado em Frankfurt e 1929, (*Existenzminimum*)

apropriação presente em muitos dos seus trabalhos possibilitaria a economia que se reverte na construção de mais espaço:

Todos esses tipos de apropriação permitem-nos criar mais espaço e oferecer mais liberdade. Assim, podemos acabar com a ideia de programa e função, de função que se relaciona com a forma. Essa era uma espécie de abordagem modernista em que a gente tem o mínimo, que é o quarto, o banheiro, a sala de estar, etc. Assim, a gente tem o mínimo disso tudo para atingir um determinado orçamento, mas o que nós dizemos é que como esse mesmo orçamento temos de fazer o dobro. Então, criamos essas situações funcionais todas, mas, ao mesmo tempo, espaço em dobro, um espaço indefinido que é o espaço de mobilidade, de modo que o realmente importante é a economia, ou seja, que não há relação alguma entre o número de metros quadrados e o custo do prédio.⁹⁶

⁹⁶ VASSAL, J. Entrevista concedida a Laura Rosenbusch. Paris, 11 de dez. 2017. Tradução própria. Texto original: “All this kinds of appropriation allows us to create more space and to offer some freedom. That allows finishing with this idea of program, program and function, function that relates to the form. That was a sort of modernist approach where you have the minimum witch is the bedroom, the bathroom, the living room, etc. So you have the minimum of all this to reach some budget, but what we say is that with this same budget we have to make double. So we create all these functional situations but in the same time double space that is undefined space with is the space of mobility so what is really important is the economy is to say that doesn't have no link between the number of square meters and the cost of the building”.

4. Smiljan Radic e Santiago Cirugeda: outras formas contemporâneas de apropriação em arquitetura

Podemos observar outras abordagens para o tema da apropriação na arquitetura contemporânea. Foi escolhido analisar o uso da apropriação pelos arquitetos Smiljan Radic e Santiago Cirugeda, por tratarem de questões também presentes em Lacaton & Vassal, a saber: a apropriação como um mecanismo de se esquivar de um formalismo excessivo; como uma atitude pragmática diante das situações preexistentes; ou uma maneira de realizar o máximo possível com os mínimos recursos. Porém, estes arquitetos constroem abordagens teóricas e linguagens formais distintas das de Lacaton & Vassal.

Smiljan Radic, arquiteto chileno graduado pela Escola de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Chile, é uma das figuras mais proeminentes da arquitetura chilena contemporânea. Em 2001, foi eleito o melhor arquiteto com menos de trinta e cinco anos pelo Colégio Chileno de Arquitetos. Em 2014, foi convidado a projetar o 14° pavilhão para a Serpentine Gallery em Londres.

Em diversas palestras sobre o seu trabalho, Radic afirma não ser um criador de formas, seu trabalho é uma espécie de *assemblage* de coisas e de referências, e é assim que ele chega a um produto final. Segundo Radic:

Sempre se tem a ideia de que o arquiteto é um criador de formas e tem que produzir algo novo, o que é sempre uma mentira, foi mentira no *Beaux-Arts*, no modernismo e é também uma mentira agora. Os arquitetos copiam uns aos outros, aprendem copiando, que é a melhor coisa que pode acontecer. Eles aprendem muitas vezes com a angústia de produzir algo novo, o que é muito tolo. (..) Eu gosto mais da ideia de que sempre se está recompilando as coisas de um lado para o outro e montando de um outro jeito.⁹⁷

⁹⁷ Palestra de Smiljan Radic na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Geografia da Universidade de Concepción, Chile, 2 jun. 2016. **Smiljan Radic**.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=78qHtAD_jDU&t=482s. Acesso em: 06 abr. 2018. Tradução própria. Texto original: “siempre se tiene la idea de que el un arquitecto es un creador de formas y tiene que producir algo nuevo, lo cual es mentira siempre, ha sido mentira en el *Beaux-Arts*, ha sido mentira en el modernismo, es mentira ahora también. Los arquitectos copian entre ellos, aprenden copeando, que es lo mejor que puede pasar a alguien. Aprenden muchas veces con la angustia de producir algo nuevo, lo cual es bastante tonto. (..) A mí me gusta más la idea de que uno está recompilando cosas de un lado hacia otro y ensamblando de una manera”.⁹⁷

Neste sentido, será abordado aqui dois conceitos com que Radic sintetiza a sua atuação como arquiteto: a arquitetura como “bestiário” e as “construções frágeis”.

Bestiary é nome da palestra de Smiljan Radic na *Onix House of Architecture*. A arquitetura como “bestiário” seria uma abordagem do processo de construção da forma. Tal nome vem literalmente dos bestiários, livros descritivos do mundo animal – as bestas –, muito comum no século XV. Eram catálogos manuscritos realizados por monges católicos que reuniam informação sobre alguns animais conhecidos e outros que eram fruto da imaginação – como o grifo, um animal meio leão, meio águia, oito vezes maior que um animal normal. Neste caso, misturar duas coisas ou aumentar a escala já constitui algo novo e esta é uma ideia que, para Radic, lhe interessa mais do que a ideia de criação de formas inteiramente novas.

Esses bestiários apresentam animais realmente fantásticos, mas o autor não precisa ser um criador de novas formas ou figuras de animais. Eles apenas juntam alguns elementos, alguns pedaços de outros animais, tendo assim uma nova fauna ao redor. Eles podem criar algo sem criar novos elementos.⁹⁸

Radic toma a ideia do bestiário para seu trabalho no sentido de que sua arquitetura seria uma série de junções de diferentes elementos arquitetônicos e não-arquitetônicos com os quais ele produz a sua própria “criação”. O que parece interessante na maneira como Radic trabalha é que suas obras, apesar de terem uma unidade formal ou uma *Gestalt* da forma, são resultado da junção de elementos incongruentes, ilógicos ou incoerentes entre si.

Como exemplo, podemos observar os elementos que compõem o projeto para um ponto de ônibus em Krumbach, um pequeno povoado na Áustria⁹⁹. Neste caso, a ideia de inserir no interior cadeiras tipicamente domésticas e acoplado ao volume uma casa de pássaro – também um elemento tipicamente doméstico – em um ponto de

⁹⁸ Palestra de Smiljan Radic em ORIS House of Architecture, 17-18 out. 2015. **Dani Orisa 16 / Days of Oris 16: Smiljan Radić**, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pRkR8cXxC0g>>. Acesso em: 24 fev. 18. Tradução própria. Texto original: “These bestiaries produce really fantastic animals, but the author doesn’t have to be a creator of new forms or shapes of animal. They just put together some elements some pieces of other animals and they have a new fauna around. They could create something without creating new elements”.⁹⁸

⁹⁹ Neste mesmo encargo foram feitos outros seis pontos de ônibus projetados por Sou Fujimoto, Rintala Eggertsson Architects, Architecten de Vylder Vinck Taillieu, Antón Garcia-abril + Débora Eesa (Ensamble Studio), Alexander Brodsky e Wang shu + lu wenyu (amateur architecture studio).

ônibus, um espaço público, pode parecer insólito. Porém, a forma final deste projeto é bem convencional e não representa de forma evidente esta incongruência de elementos. Assim, Radic tensiona certo padrão regular com inserções imprevistas.



Figura 40: Ponto de ônibus em Krumbach, projeto Smiljan Radic. Fonte: www.archdaily.com.

Em palestra para a Trienal de Arquitetura de Lisboa, Radic diz que seu processo de projeto pode ser sintetizado pela sequência: ilustração – modelos experimentais – projeto de arquitetura. A partir de uma ou várias referências (que podem ser histórias ou ilustrações) são feitos modelos experimentais que a priori não têm utilidade alguma, seriam apenas um exercício de representar fisicamente algo que existe apenas como narrativa. Nestes modelos, são explorados a materialidade da composição. Com base em alguns destes modelos, Radic desenvolve seus projetos de arquitetura.¹⁰⁰

Como exemplos deste processo, estão os projetos para uma instalação intitulada *The boy hidden in a Fish* para a 12ª Bienal de Veneza, e o projeto para a Torre de

¹⁰⁰ **Palestra de Smiljan Radic em Grande Auditório do Centro Cultural de Belém**, 17-18 out. 2015. Trienal de Arquitetura de Lisboa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=or-ADOYVhE4>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Telecomunicações em Santiago. Estes projetos são resultados de apropriações e reinterpretações de um conto dos irmãos Grimm, *The sea hare*¹⁰¹ e das ilustrações de David Hockney para este conto.

Em resumo, o conto narra a história de uma princesa que vivia no alto de uma torre, ilustrada por Hockney (*The Princess in Her Tower*, 1969). Desde sua torre, a princesa conseguia ver todo o seu reino através de doze janelas. Assim, nada nem ninguém podia se esconder dela. A princesa queria manter sozinha o domínio de seu reino e declarou que seria seu marido apenas aquele que conseguisse se esconder dela. Muitos tentam chegar e são descobertos e mortos pela princesa. Um deles tenta se esconder dentro de um peixe, imagem também ilustrada por Hockney (*The boy hidden in a fish* 1969).



Figura 41: Ilustração de David Hockney. *The Princess in Her Tower* (1969). Fonte: www.artnet.com.

¹⁰¹ O conto está disponível em: <<http://pinkmonkey.com/dl/library1/story135.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

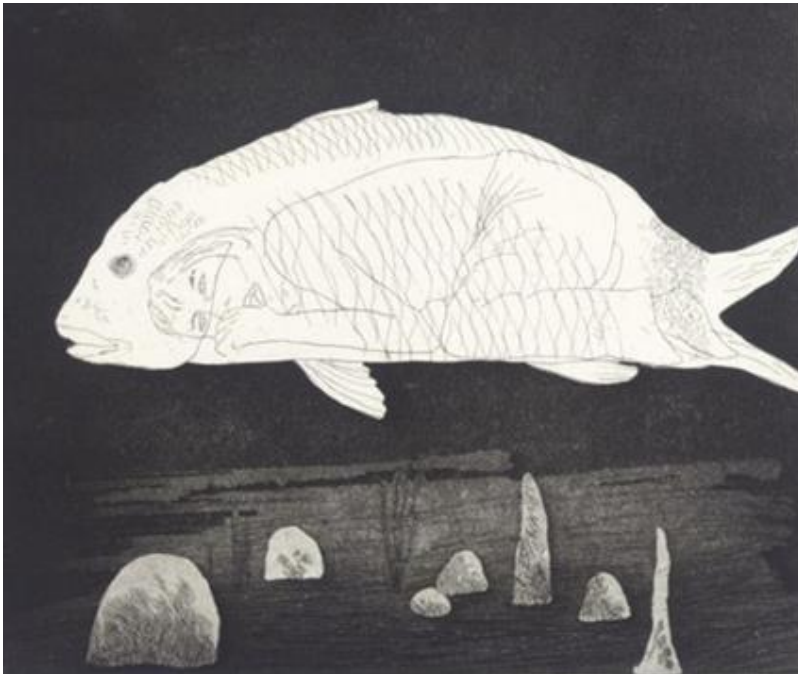


Figura 42: Ilustração de David Hockney *The boy hidden in a fish* (1969). Fonte: www.artnet.com.

A partir da ilustração de Hockney, *The Princess in Her Tower*, que traduz a ideia de panóptico ou de uma torre alta, leve e transparente, Radic desenvolve um modelo experimental: uma torre de taças, *Frágil* (2010). Esta torre é uma estrutura composta de quatro taças de vidro, anéis de folhas metálicas com círculos de centros diferentes encaixados nas taças. Três tensores perfuram as chapas de metal para comprimir a estrutura que, por sua vez, é puxada por seis barras de aço localizadas na base de duas taças. A base de madeira que sustenta esta construção possui três furos onde os três tensores de metal descem e são fixados. Esta é uma estrutura de compressão e tensão, na qual o vidro, material mais frágil, trabalha a compressão e os cabos, a tensão.

Partindo deste modelo experimental, Radic, junto com Gabriela Medrano e Ricardo Serpell, desenvolvem a proposta para o concurso da torre de telecomunicações em Santiago. O projeto é uma tradução, em um programa de arquitetura, deste modelo experimental. As taças são entendidas como o vazio, e uma estrutura de barras tubulares comprimidas por tensores sustenta os anéis. As circulações se integram com os elementos comprimidos e a base abriga o programa de um mirante.



Figura 43: Modelo experimental de Simljan Radic. Frágil (2010).
Fonte: www.plataformaarquitectura.cl.



Figura 44: Projeto para a Torre de telecomunicação. Smiljan Radic. Fonte:
www.plataformaarquitectura.cl.

A ilustração *The boy hidden in a fish* traduz a ideia de um refúgio, um espaço de proteção, tranquilidade e calma, porém, uma proteção de certa forma instável. A partir desta interpretação, Radic e Marcela Correa buscam construir um objeto tridimensional, uma escultura feita para a Bienal de Veneza de 2010 *People meet in Architecture*, com curadoria de Kasuyo Sejima. A escultura é composta de uma pedra transportada desde os Andes até Veneza, de fato um *object trouvé*, algo real, que buscava não suprimir, mas propor a distância entre os Andes e a Bienal. Esta pedra é cortada, criando um espaço interno, um espaço de proteção no qual é inserido uma caixa de madeira de cedro que possui um cheiro agradável e transmite a calma que remete à ideia de refúgio. Ao mesmo tempo, existe certa instabilidade neste refúgio no modo como esta pedra está posicionada, instabilidade presente também na ilustração de Hockney.¹⁰²



Figura 45: Instalação na bienal de Veneza. Projeto Smiljan Radic. Fonte: www.trienaldelisboa.com.

Já as “construções frágeis” seriam, segundo Radic, arquiteturas muito simples

¹⁰² **Palestra de Smiljan Radic em Grande Auditório do Centro Cultural de Belém**, 17-18 out. 2015. Trienal de Arquitectura de Lisboa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=or-ADOYVhE4>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

que solucionam uma necessidade imediata mediante autoconstrução – uma barraca ou uma tenda na beira da estrada. Estão geralmente localizadas em terrenos baldios, são construídas com resíduos ou feitas com o que se encontra à mão. Em resumo, a ideia por trás destas *construções frágeis* seria se apropriar de elementos disponíveis e apenas reordená-los segundo um novo propósito.

Sobre estas “construções frágeis” Radic conta:

me interessou que fossem o resultado de um esforço pessoal. Como a sua execução dependia da engenhosidade – ou da ingenuidade – de uma única pessoa provavelmente sem qualquer conhecimento da construção, essas construções frágeis em geral tendiam a desfazer a forma. (...)É importante acrescentar que as construções frágeis não têm nada a ver com a arquitetura vernácula. Seus autores não estão preocupados com o futuro de seus objetos e estes nada têm a ver com a continuidade de um passado. É um tipo de autoconstrução que não faz parte de uma tradição construtiva, nem de uma certa maneira de fazer, nem de uma história.¹⁰³

Diferentemente da arquitetura vernacular¹⁰⁴, que supõe que exista uma cultura por traz de certo modo de fazer, as *construções frágeis* não constituem uma tradição – uma vez que não são consequência de um modo de fazer transmitido por gerações – seria apenas uma forma de agir diante de um problema a ser solucionado pela arquitetura e teria sempre resultados diferentes de acordo com as situações. De certa forma, seria o desconhecimento de uma tradição em arquitetura que faz com que estes autores não tenham preconceitos formais ou não repitam formas convencionais ou consagradas de construir. É este modo de agir que Smiljan Radic toma como aprendizado. Começa assim a documentar estas arquiteturas, selecionando algumas delas as quais publicou no artigo que chamou de “*frágil fortuna*”. Seu intuito não era reproduzir estas arquiteturas, por um lado porque não se tratam de modelos a serem reproduzidos e, por outro, porque sua formação como arquiteto, “lamentavelmente”,

¹⁰³ WALKER, Enrique. **Una Conversación con Smiljan Radic**. El Croquis: Smiljan Radic, Madrid, v. 167, 2013, p.10, tradução própria. Texto original: “me interesó que fuera fruto de un esfuerzo personal. Como su ejecución dependía del ingenio, o dela ingenuidad, de una sola persona probablemente sin ningún conocimiento de construcción, estas construcciones frágiles por el general tendían a atiborrar la forma. (...) és importante agregar que las construcciones frágiles no tienen nada que ver con la arquitectura vernácula. Sus autores no están preocupados por el porvenir de sus objetos y estos nada tiene que ver con la continuidad de un pasado. Se trata de un tipo de autoconstrucción que no forma parte de una tradición constructiva, ni de una cierta manera de hacer, ni tampoco de una historia”.

¹⁰⁴ O termo "vernacular" deriva do latim *vernaculus*, que significa doméstico, nativo, indígena. Uma arquitetura vernacular significa trabalhar com os materiais e técnicas disponíveis no local, se torna uma forma de construir que é passada por gerações.

não o permite mais construir desta forma. O que foi útil na observação destas arquiteturas, foi compreender “uma certa atitude em relação ao que é dado pelas necessidades imediatas (...) trata-se de estabelecer uma sensibilidade para o que está à mão.”¹⁰⁵ Seria também, uma maneira de voltar ao que é mais primário para a arquitetura – solucionar da forma mais simples possível um problema diante de nós – buscando assim, deixar de lado o excesso de formalismo tão arraigado na produção arquitetônica.

Radic toma também como aprendizado destas *construções frágeis* a ideia de que são arranjos temporários, não pretendem ter uma longa duração, são apenas soluções para problemas locais e não modelos a serem reproduzidos. Para Radic a arquitetura tem muito mais a ver com uma cenografia prolongada no tempo – com atingir uma certa orientação com o que o cliente, a cidade ou os usuários propõem - do que com conseguir um determinado patrimônio permanente.¹⁰⁶

Inscritos dentro desta sensibilidade próxima as “construções frágeis”, estão os seis refúgios que Radic constrói para si mesmo¹⁰⁷. Entre eles está a *Casa Chica*, o primeiro destes refúgios, feito de uma coleção de materiais e objetos que a cliente Marcela Correa, que depois colaborou com muitos de seus projetos, coletou e guardou durante anos. Estes objetos e materiais (janelas pequenas e muito pesadas, peças de mármore português, um fogão a lenha, madeira bruta) são montados e organizados no interior de uma estrutura de aço de seis por quatro metros.

¹⁰⁵ WALKER, Enrique. **Una Conversación con Smiljan Radic**. El Croquis: Smiljan Radic, Madrid, v. 167, p.12, 2013. Tradução própria. Texto original: relación con una cierta actitud frente a lo que viene dado por las necesidades inmediatas (...) se tratar de establecer una sensibilidad por lo que está a mano.

¹⁰⁶ RADIC, Smiljan. **Smiljan Radic, arquitecto, en conversación con Rodrigo Pérez de Arce, arquitecto, docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile**. 31 out. 2012. Disponível em: http://www.monumentos.cl/sites/default/files/articles-11207_doc_pdf.pdf.

¹⁰⁷ Estes refúgios são: a *Casa Chica* (1995-96), a *Habitación* (1996-97), a *Casa A* (2008), a *Casa Fonola* (2009), a *Casa para el Poema del Ángulo Recto* (2010-12) e a *Casa Transparente* (2010-12).



Figura 46: Construções Frágeis documentadas por Smiljan Radic. Fonte: Revista El croquis.



Figura 47: Casa Chica, Vilches, Chile. Projeto de Smiljan Radic. Fonte: Revista El croquis.

Por sua vez, Santiago Cirugeda, arquiteto espanhol que trabalha em Sevilha, ocupa espaços públicos, vazios urbanos, constrói “próteses” em fachadas ou estruturas em pátios e terraços, emprega sempre a autoconstrução coletiva e usa materiais

residuais reciclados. Sua arquitetura tem uma relação “parasita” com as edificações existentes, ou seja, são construções que se aproveitam destas edificações, se penduram ou se apoiam nelas, condicionam assim, a sua própria existência às preexistências.

Além disso, seus projetos estão totalmente relacionados com os materiais que se encontram disponíveis – que surgem de doações ou da reciclagem de materiais procedentes da desmontagem de outros edifícios.

Seu escritório, *Recetas Urbanas*, faz parte de uma rede de coletivos chamada *La Red – arquitecturas colectivas*, que promovem construções participativas. São coletivos principalmente espanhóis que estão conectados por meio de uma plataforma na internet para divulgar seus trabalhos e se ajudarem mutuamente, trocar materiais de acordo com as necessidades, divulgar ações. Através desta divulgação, voluntários podem ter conhecimento dos projetos e se inscreverem para ajudar.

A apropriação em Cirugeda se apresenta como um ato político ao tomar posse de algo ou ocupar um espaço. Ao mesmo tempo, a apropriação de materiais residuais em sua maioria materiais industriais comuns, com certa lógica própria de construção, se adequa muito bem tanto ao discurso de crítica ao formalismo quanto à rapidez necessária ao ocupar com uma estrutura um espaço público e, quando se trata de uma ocupação ilegal, a possível necessidade de desmontar esta estrutura de forma rápida.

Em seus projetos, Cirugeda busca ir além do que é permitido. Seu trabalho se situa “entre a legalidade e a ilegalidade como forma de recordar o enorme controle a que estamos submetidos.”¹⁰⁸ Trabalhar tensionando os limites da legalidade seria uma forma de grupos sem recursos financeiros se libertarem da dependência em relação ao Estado, subvertendo assim a tradicional subordinação à concentração de poder político e econômico.

Um exemplo desta forma de atuar seria a ampliação da associação educativa de *Tretzevents*, onde uma pequena edificação foi construída pelos próprios alunos, crianças que a princípio não poderiam participar de uma construção. Porém, como explica Cirugeda, se não há dinheiro envolvido e há a permissão dos pais, as crianças podem fazer muitas coisas, assim como construir sua própria escola.¹⁰⁹ Esse é mais um

¹⁰⁸ Disponível em: <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/contactar>. Acesso em: 14 abr. 2018.

¹⁰⁹ CIRUGEDA, Santiago. Entrevista concedida a Laura Rosenbusch. Acesso em: 4 dez. 2017.

projeto em que Cirugeda começa sem a licença de construção. Uma vez que este tipo de permissão por parte do Estado pode demorar muito e quando se trata de autoconstrução, deve-se aproveitar o engajamento e a disponibilidade dos participantes naquele momento – a demora de um processo legal muitas vezes faz com que o grupo humano envolvido naquela questão se desfaça. Assim, Cirugeda enquadra legalmente esta construção como um atelier de autoconstrução para justificar que não é apenas uma obra, mas que a construção é feita por motivos educacionais. Cirugeda usa esta alternativa legal para muitos de seus trabalhos.

Outra maneira de burlar as normas de construção está presente no projeto *Andaimes* (1998), que visa à conformação de espaços habitáveis justapostos às fachadas de edifícios existentes. Para isso, Cirugeda, apoiado pela lei que autoriza a colocação de andaimes por determinado tempo, propõe que o proprietário peça uma licença para instalar um andaime como se fosse para realizar uma obra na fachada do edifício e o utilize como suporte e estrutura para a construção.



Figura 48: Projeto para a associação educativa de Tretzevents. Projeto de Recetas Urbanas. Fonte: www.designboom.com.



Figura 49: *Andamios*. Projeto de Recetas Urbanas. Fonte: www.spatialagency.net.

Estes exemplos se configuram como projetos que, sob termos absolutamente legais da codificação urbana, constituem “territórios de subversão autorizada”¹¹⁰, pois buscam estar no limite da legalidade. Sobre a potencialidade de trabalhar tensionado estes limites, Cirugeda comenta:

Acho que é uma responsabilidade, ou seja, se hoje temos os direitos que temos é porque houve coletivos de pessoas que lutaram por liberdade e direitos anteriormente. Se falo desse potencial que fica no limite entre o legal e o ilegal é porque, por exemplo, não há lei de autoconstrução, mas a gente autoconstrói. Há coisas que são corretas – mas não regulamentadas – que pessoas de caráter mais forte fazem e pessoas mais tímidas não fazem. Um exemplo: o trabalho infantil é ilegal, claro, mas pensando bem, não havendo dinheiro envolvido e sob a tutela dos pais, uma criança pode fazer sua escola ou seu parque. O que possibilita o reexame legal é dar muito maior alcance aos direitos. Às vezes fazemos coisas ilegais ou temporariamente ilegais porque não há outro jeito de fazer. Mas se houver um interesse geral, é o que se denomina “ato de boa-fé”, que é diferente de roubar para ter mais dinheiro ou para comprar mais duas casas, isto é, o que faço não é em meu benefício pessoal. E tudo o que fizemos é ilegal, mas foi por um interesse geral.¹¹¹

¹¹⁰ Termo usado por Marta Bogéa ao descrever esta intervenção de Santiago Cirugeda, p. 226.

¹¹¹ CIRUGEDA, Santiago. Entrevista concedida a Laura Rosenbusch. 4, dez. 2017. Tradução própria. Texto original: “Creo que es una responsabilidad, o sea, los derechos que tenemos hoy, tenemos porque hubo colectivos de gente que pelearan por libertad y derechos anteriormente. Cuando hablo de ese potencial que se encuentra entre el límite de lo legal y lo ilegal es porque, por ejemplo, no hay una ley de autoconstrucción, pero autoconstruimos. Hay cosas que son correctas, pero no están reglamentadas y

Outra questão importante no seu trabalho seria a crítica à dimensão estética da arquitetura. Cirugeda age mais como um gerenciador das demandas necessárias à realização de um projeto – os materiais e os recursos, assim como dos diferentes atores envolvidos (quem se beneficiará da construção, as pessoas envolvidas na construção, os doadores de materiais, etc.) – do que como um arquiteto tradicional. Sobre este aspecto comenta:

Em certos projetos, devido à precariedade, usamos o que temos, então pode ser uma tenda de circo, madeira que vem de Madri, uma estrutura de ferro de outro lugar, ou plástico, usamos o que temos à disposição. Em grande parte, são materiais que reutilizamos de muitos lugares. (...) E muitos materiais aparecem no processo, então muitos dos desenhos que fazemos são relativamente falsos porque sabemos que vão mudar. Nós raramente optamos por um material, tipo “quero uma janela alaranjada porque é bonita”; não, será o que estiver disponível ou o que for mais barato¹¹²

la gente con mas carácter, más fuerza lo hace y la gente más tímida no lo hace. Un ejemplo: es ilegal trabajar con niños, pero si se analiza bien, si no hay dinero involucrado y hay tutela por parte de los padres, un niño puede hacer su escuela o su parque. Lo que posibilita el replanteo legal es dar mucho más amplitud a los derechos. A veces hacemos cosas que son ilegales porque no hay otra manera de hacerlo. Pero si hay un interés general, es lo que se llama “el acto de buena fe”, que es distinto de robar para tener más dinero o para comprarme dos casas más, o sea, lo que hago no es en beneficio mío personal. Y todas las cosas que hicimos son ilegales, pero por un interés general”.

¹¹² Ibid. Tradução própria. Texto original: Hay proyectos que, por la precariedad, usamos lo que hay, luego una carpa de circo, o madera que viene de Madrid, o una estructura de ferro de otro lado o plástico, usamos lo que hay. Muchos son materiales que reutilizamos de muchos sitios. (...) Y muchos materiales aparecen en el proceso, entonces muchos de los planos son falsos porque sabemos que va cambiar en el proceso y nosotros raramente decidimos que sea un material, tipo “quiero una ventana naranja porque es bonito” no, va ser la que haya disponible o lo que sea más barato.



Figura 50: Projeto para uma Companhia de circo. Sevilha, Espanha. Fonte: recetasurbanas.net.

Além disso, a arquitetura, para Cirugeda, é “uma desculpa para fazer redes.” Ou seja, mais que a própria arquitetura como produto de sua atuação profissional, Cirugeda entende a própria circunstância da construção coletiva como um produto de seu trabalho. Para ele, é muito importante o envolvimento do público como participante e colaborador, não só da construção, como do processo de projeto. Assim, a produção arquitetônica alcançaria sua expressão mais humana quando se mistura design e construção com a colaboração das pessoas no processo, quebrando a lógica do produto acabado, "chave na mão" ou a separação entediante entre arquiteto, construtor e usuário.¹¹³

O entendimento de Cirugeda sobre o projeto de arquitetura se dá de forma totalmente diferente da ideia tradicional de projeto, que supõe o controle e a antecipação do futuro, exercendo assim um alto grau de autoridade no momento da construção. Para ele, o projeto funciona apenas como um instrumento organizador de ideias e está totalmente subordinado às eventuais circunstâncias – aos materiais disponíveis e à mão de obra disponível, que é sempre não especializada.

Creio que Cirugeda se coloca em uma posição muito mais radical quanto à

¹¹³ Disponível em:

<<http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/component/joomd/proyectos/items/view/how>>.

Acesso em: 15 abr. 2018.

crítica à supervalorização da forma e da excessiva autoridade do arquiteto do que Smiljan Radic e Lacaton & Vassal. Cirugeda diz que de fato não desenha seus projetos – são os arquitetos e estagiários que trabalham temporariamente em seus escritórios que têm a liberdade de produzir as formas, cabendo a ele auxiliar de forma técnica quanto à execução destes projetos. Porém, não se pode concluir assim que a arquitetura de Cirugeda não tenha uma intenção formal – sua arquitetura, além de contrastar com o entorno urbano, busca expressar o caráter heterogêneo das peças que usa nas construções, evidenciando que não foram produzidas especialmente para aquele projeto ou mesmo que não houve a intenção de acomodar as partes em um todo coerente.

5. O Palais de Tokyo

Retirando o seu nome do Quai de Tokio, que o separa do Sena, o Palais de Tokyo é uma das poucas estruturas da Exposição Internacional de 1937 construídas para durar. Desenhado segundo um conceito inovador do projeto de museus por Louis Hautecoeur, o Palais de Tokyo destinava-se a ser o primeiro museu francês de arte moderna. O projeto vencedor da equipe de arquitetos Dondel, Aubert, Viard e Dasturgue combinava a estrutura pilar-viga-laje (poteau-poutre-dalle) com a tradição palaciana francesa. Este *design* suscitou muitos debates nas revistas de arquitetura modernistas, que reprovavam o seu academismo. Apesar dos sucessivos trabalhos de renovação e melhoramentos que começaram logo após o final da Exposição Internacional, o edifício manteve-se alvo de críticas recorrentes ao longo das décadas seguintes.

114

Jean-Baptiste Minnaert

Desde a ponte para pedestres Debilly dando as costas para a Torre Eiffel, pode-se ver o conjunto monumental do qual fazem parte o Palais de Tokyo e o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Trata-se de uma visada em que o visitante se dá conta da grandiosidade do conjunto e ao mesmo tempo de sua continuidade com a paisagem, com a escala do desenho urbano e com a coloração dos edifícios do entorno – um tom bege que predomina na paisagem construída de Paris. Cruzando a Avenida New York que margeia o rio Sena, é possível entrar no pátio central do conjunto delimitado pelos edifícios – as duas alas unidas por um pórtico formam um “U” aberto para o lado do rio. Além de sua enorme dimensão, a simetria do conjunto, o espelho d’água e a escadaria posicionados no eixo entre os dois museus ajudam a conferir sua monumentalidade. Terminando de subir a escadaria, chega-se a uma esplanada e, atravessando a colunata, à Avenida Presidente Wilson, de onde há a entrada para os dois museus simetricamente idênticas. À direita se encontra a entrada para o Palais de Tokyo; esta é a entrada principal e a única aberta ao público, existem outras entradas

¹¹⁴ **PALAS DE TOKYO MAGAZINE: History of the Palais de Tokyo since 1937.** Paris: Palais de TokyoSAS, nº15, 2012, p. 23. Tradução própria. Texto original: “Taken its name from teh Quai de Tokio, the embankment that separates it from the Siene, the Palais de Tokyo is one of the rare structures of the 1937 exposition International that was built to last. Drawn up according to an innovative concept in museum design by Louis Hautecoeur, the Palais de Tokyo was to become premier French museum for modern art. The winning design for the project, by the architectural team Dondel, Aubert, Viard e Dasturgue, combined a reinforce-concrete “free plan” (structures poteau-poutre-dalle or column-beam-slab structure) and the French tradition of Palais architecture. The design sparked heated debate in the pages of modernist architecture review, which decried its academicism. Despite a series of renovations and remodeling that began as soon as the Exposition Internationale ended, the building would be the target of repeated criticism over the following decades”.

alternativas que estão desativadas. Como o edifício é construído em uma colina, todos os andares dão acesso ao exterior. Entrando no edifício, logo no hall de entrada, a austeridade do exterior é substituída por um espaço mais contemporâneo, onde num primeiro olhar predominam o design gráfico das chamadas para as exposições, a luz azul que dá um aspecto mais artificial ao ambiente, a decoração contemporânea do café, as estantes amarelas que separam a livraria do resto do espaço. Estas intervenções parecem estar num primeiro plano enquanto que, num segundo, está o próprio edifício. O contraste entre estas duas camadas, as intervenções temporárias e o interior do edifício, evidencia o descolamento entre a estrutura e o uso.



Figura 51: Vista aérea do Palais de Tokyo. Paris. Fonte: lacatonvassal.com.



Figura 52: Vistas do exterior do edifício. Foto: Laura Rosenbusch.

5.1.

O edifício existente e o projeto de Lacaton & Vassal

O projeto de Lacaton & Vassal para o Palais de Tokyo é uma intervenção no interior da ala oeste do conjunto edificado a partir de um concurso realizado em 1934 e inaugurado em 1937 para a Exposição Universal de Paris. O programa deste concurso pedia aos arquitetos que projetassem um conjunto com dois museus: o Museu Nacional de Arte Moderna e o Museu de Arte Moderna da cidade de Paris. Cento e vinte projetos foram apresentados e analisados por uma banca composta por cinquenta e sete membros. A equipe vencedora – os arquitetos Jean Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard e Marcel Dastugue – projetaram um conjunto de 27.000m² em estilo Art Déco, que combina a modernidade de sua estrutura em concreto armado com o academicismo de seus ornamentos e de sua monumentalidade.

O Palais de Tokyo foi um dos três edifícios que definiram a Exposição Universal de 1937. Os outros dois, o monumental *Palais de Chaillot* projetado pelos arquitetos Léon Azéma, Jacques Carlu e Louis-Hippolyte Boileau, foi considerado patrimônio histórico a ser preservado em 1980, e o *Musée des Travaux Publics*, considerado uma das obras-primas de August Perret, também foi tombado em 1965. Já o Palais de Tokyo sempre foi alvo de muitas críticas, não só por parte das revistas de arquitetura moderna, que criticavam o seu academicismo, mas o próprio programa do edifício foi sempre muito criticado: dois museus em um lugar grande demais para abrigar apenas um, nisto reside a causa das controvérsias ao redor da gênese do Palais de Tokyo e a origem das futuras vicissitudes.¹¹⁵

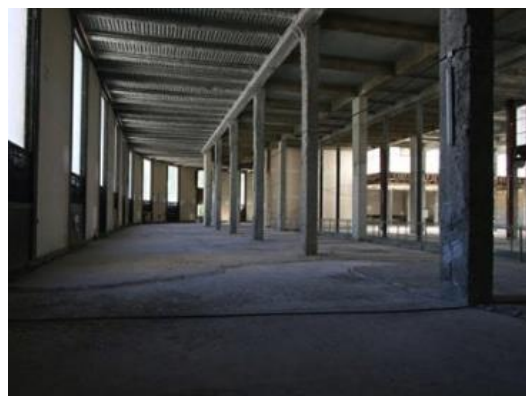
Enquanto a ala leste continuou abrigando o Museu de Arte Moderna de Paris, a ala oeste, onde hoje se instala o *Palais de Tokyo/ Site de création contemporaine*, teve diversos usos ao longo do tempo. Após a inauguração, a ala foi fechada durante a Segunda Guerra Mundial, quando algumas das obras de seu acervo foram movidas para outros lugares na França. Em 1947, o museu foi reinaugurado para, em 1976, fechar novamente quando as coleções foram transferidas para o novo Centro Nacional de Arte

¹¹⁵ **PALAS DE TOKYO MAGAZINE: History of the Palais de Tokyo since 1937.** Paris: Palais de Tokyo SAS, n°15, 2012, p. 24

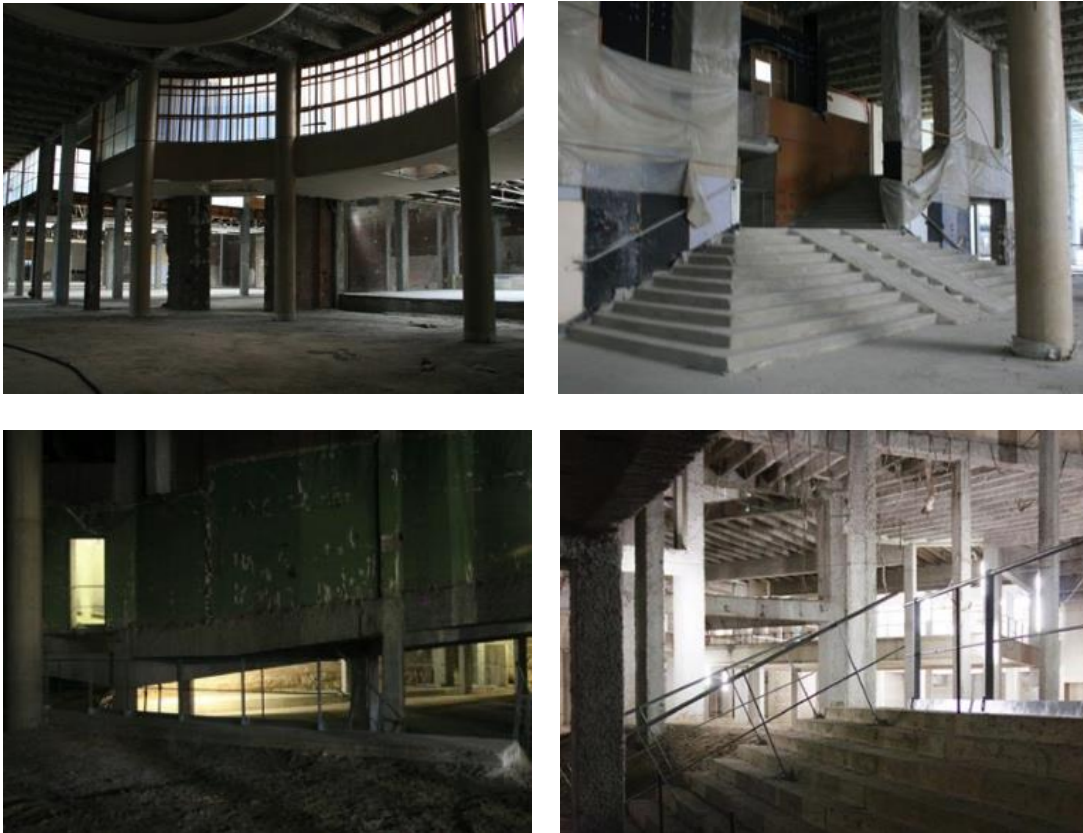
e Cultura Georges Pompidou. Em 1978, passou a abrigar o *Musée d'Art et d'Essais*. Já em 1986, o edifício serve novamente para um novo propósito: abrigar o *Palais de L'image*, o que durou até 1995, quando começou o projeto para o *Palais du Cinéma*. Neste momento, cerca de 12,2 milhões de euros foram gastos em um trabalho de demolição do interior do edifício, feito para que posteriormente o fosse reconstruído de acordo com o novo projeto. Porém, este projeto foi abandonado alguns anos depois.

Em 1999, um novo concurso foi lançado com o objetivo de transformar a ala desocupada num centro temporário de criação para produção artística contemporânea, o *Palais de Tokyo / Site de création contemporaine*. Lacaton & Vassal vencem este concurso ao proporem conceitualmente a manutenção do espaço tal como haviam encontrado, mantendo os resquícios do processo de reforma que não havia sido concluída. Quando começam o projeto, encontram o interior do edifício muito degradado – havia apenas o esqueleto estrutural do edifício, um esqueleto cru, sem acabamentos, as alvenarias tinham sido demolidas, assim como as escadas e elevadores, não havia eletricidade ou aquecimento.

Para Lacaton & Vassal, as demolições feitas anteriormente revelaram a estrutura em concreto armado com suas amplas dimensões e tornaram a luz natural abundante, entrando por grandes janelas de diferentes alturas e pelas claraboias, permeando os espaços internos sem encontrar barreiras. Segundo os arquitetos, “a arquitetura já estava lá”, não era necessário acrescentar nada mais, apenas potencializar as qualidades encontradas. Assim, o caráter cru e inacabado da estrutura e a ausência de paredes obstruindo a livre circulação foram mantidas.



Figuras 53 e 54: Imagens do interior do edifício antes da intervenção de Lacaton & Vassal. Fonte: lacatonvassal.com.



Figuras 55, 56, 57 e 58: Imagens do interior do edifício antes da intervenção de Lacaton & Vassal.
Fonte: lacatonvassal.com.

Assim, o baixo orçamento não foi um obstáculo, pois a dupla entendeu o espaço resultante do antigo projeto, o *Palais du Cinéma*, como o maior capital para o novo Palais de Tokyo. O edifício foi reaberto em 2001. Nesta primeira fase, Lacaton & Vassal trabalham a renovação de apenas 7.800 m², equivalente a um terço do edifício. O novo espaço teve enorme sucesso, e Lacaton & Vassal foram chamados para uma segunda fase, que consistia em uma ampliação dos espaços de exposição. Toda a ala oeste, deste modo, passou a abrigar o Palais de Tokyo. O edifício reabriu novamente em 2012.

Nesta intervenção, os arquitetos concentram esforços no reforço da estrutura para que o edifício se tornasse seguro e em fazer as instalações necessárias para o funcionamento do museu, assim como a restauração da pavimentação dos andares. Se apropriam assim, das qualidades dos diversos espaços existentes, aumentando as conexões horizontais e verticais entre estes espaços, assim como as conexões com o exterior.

Os arquitetos criam um espaço constantemente em construção (ou intensificam

este aspecto já existente), em visita ao edifício, em dezembro de 2017, mais de 15 anos depois da primeira fase da intervenção, é difícil identificar o que foi feito por Lacaton & Vassal e o que foi feito posteriormente – a proposta dos arquitetos foi uma estratégia inicial que orientou as intervenções posteriores e mesmo a manutenção do edifício.

O edifício existente sobre o qual trabalham possui 4 níveis com diferentes qualidades ambientais, relações com o exterior e tratamentos também diferentes quanto aos acabamentos, pois alguns espaços foram destinados no projeto original a serem abertos ao público e outros para serviços.

O nível 0, originalmente fechado ao público, possui pouca entrada luz natural: tem apenas duas fachadas com pequenas aberturas, que confrontam com o exterior e está abaixo do pátio central do conjunto. A este pavimento, tem-se acesso pela *Rua de la Manutention* e pela Avenida Presidente Wilson através de rampas e escadas metálicas que ligam esta rua também aos níveis 2 e 1. Parte deste andar, é destinado por Lacaton & Vassal para serem espaços para exposições, o acabamento bruto do concreto permaneceu; nele, foram instaladas duas escadas metálicas que conectam o nível 0 aos níveis 1 e 2 (uma delas termina logo no hall da entrada principal).

Outra parte foi destinada a serviços (espaços que não têm acesso ao público), na qual foram feitas novas compartimentações dos espaços para abrigar vestiários, estoques, áreas técnicas e acessos de veículos para carga e descarga de materiais para as exposições desde a *Rua de la Manutention*.

Por último, cerca de 2.200 m² em frente ao rio Sena foi concedido à empresa *Climespace* (em cinza escuro na planta abaixo), fornecedora de água gelada para refrigeração de edifícios.



Figura 62, 63, 64 e 65: Imagens do interior do edifício, no nível 0 após a inauguração da intervenção de Lacaton & Vassal. Fonte: lacatonvassal.com.

Ao nível 1, tem-se acesso desde o pátio central do conjunto, no qual Lacaton & Vassal propuseram novos acessos diretos ao interior do edifício por meio de pequenas rampas metálicas – acessos hoje desativados. Este nível tem um amplo espaço contínuo no qual são feitas as divisões das salas de acordo com cada exposição. Junto à Rua *de la Manutention* o edifício é modulado em trechos mais altos e outros mais baixos (ver corte longitudinal abaixo). Assim, este nível tem diferentes alturas: é mais baixo sob as coberturas de vidro e mais alto nos espaços restantes. A luz entra pelo telhado de vidro e pelas altas janelas laterais, possíveis pela diferença de altura entre estas coberturas em vidro e o pé direito do restante do edifício. De frente à escada central, tem-se uma série de colunas que conformam um espaço circular que funciona como hall de entrada para o pavimento. Os antigos cinemas existentes neste nível foram reorganizados para serem espaços polivalentes.



Figura 66: Planta Nível 1. Fonte: lacatonvassal.com.

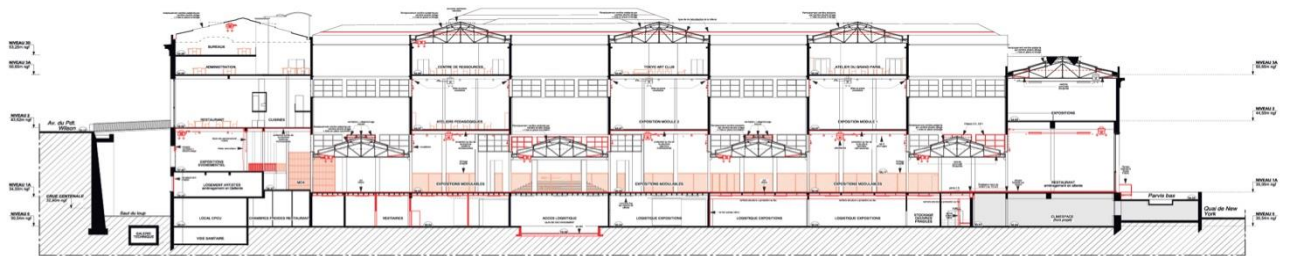
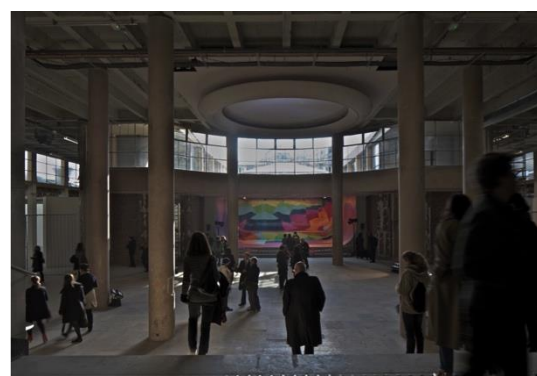
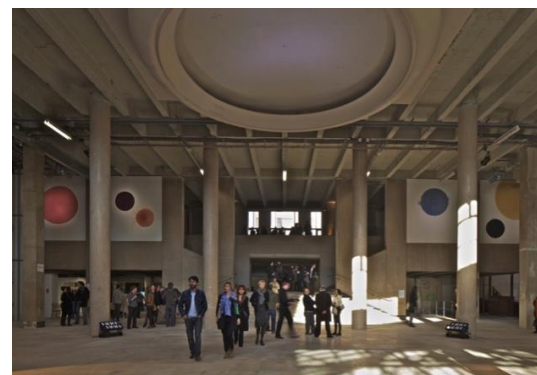
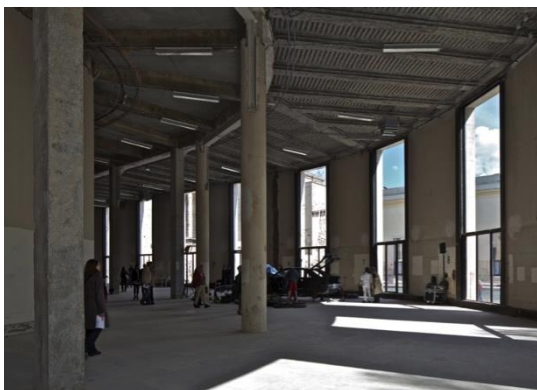


Figura 67: Corte Longitudinal. Fonte: revista *El croquis* n. 177/178.



Figuras 68, 69, 70, 71, 72 e 73: Imagens do interior do edifício após a inauguração da intervenção de Lacaton & Vassal. Nível. Fonte: lacatonvassal.com.



Figura 74: Imagem do exterior do edifício, novos acessos desde o pátio ao nível 1 atualmente desativados. Foto. Laura Rosenbusch.

PUC-Rio - Certificação Digital N° 1612291/CA

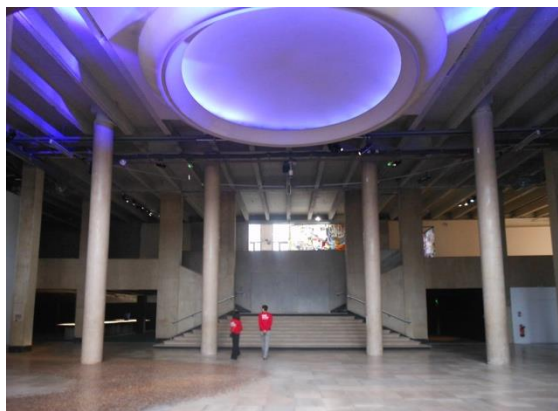
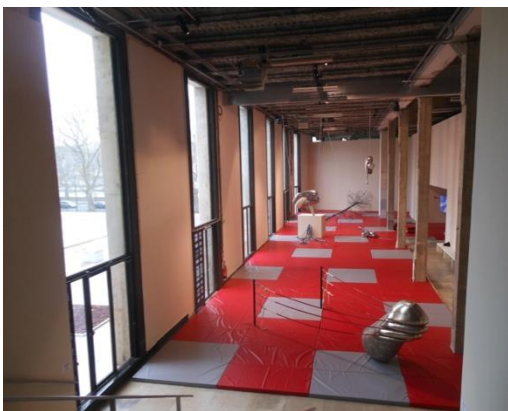


Figura 75, 76, 77 e 78: Imagens do interior ocupado por exposições em dezembro de 2017. Nível 1. Foto: Laura Rosenbusch.

No nível 2, está o acesso principal ao edifício desde a Avenida Presidente Wilson; próximo ao hall de entrada estão posicionadas a bilheteria, o restaurante e uma livraria, a este espaço tem-se acesso livre (para acessar o restante do edifício deve-se adquirir um ingresso). Deste hall de entrada, pode-se descer uma escada caracol até os níveis 1 e 0. Voltado para a *Rua de la Manutention* estão três salas de exposições e, no trecho curvo do edifício, há outra grande sala de exposições iluminada por um teto de vidro.

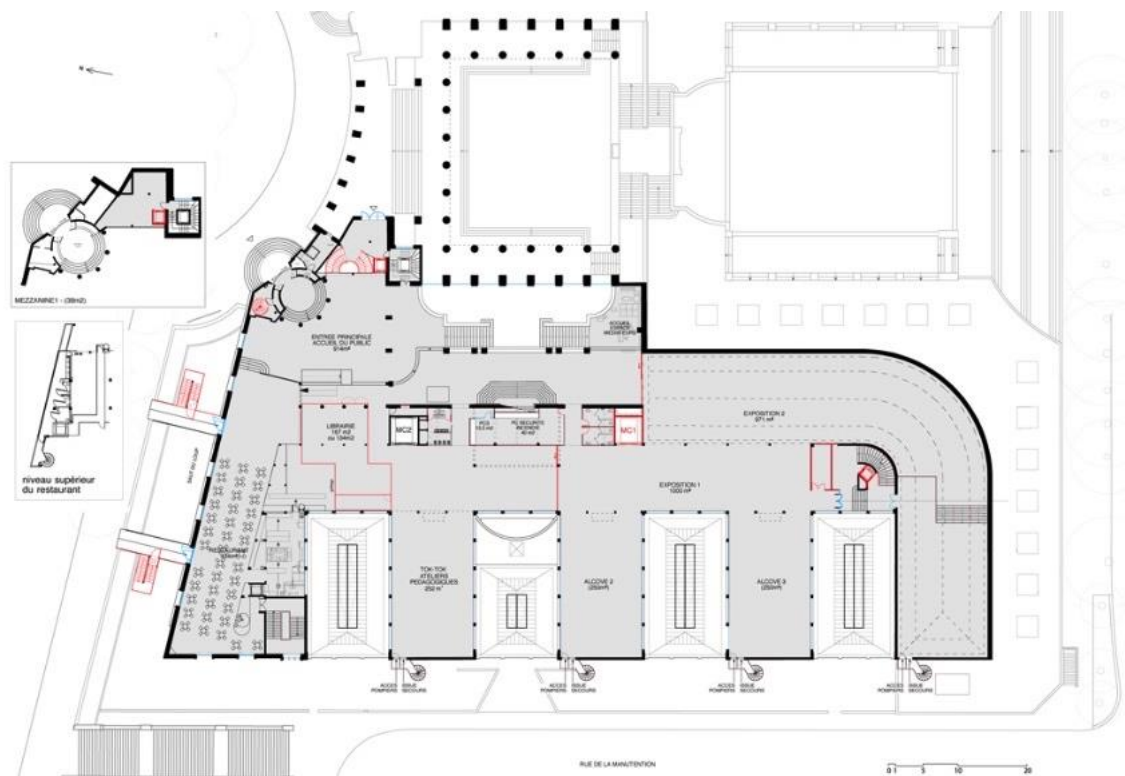


Figura 79: Planta Nível 2. Fonte: lacatonvassal.com.

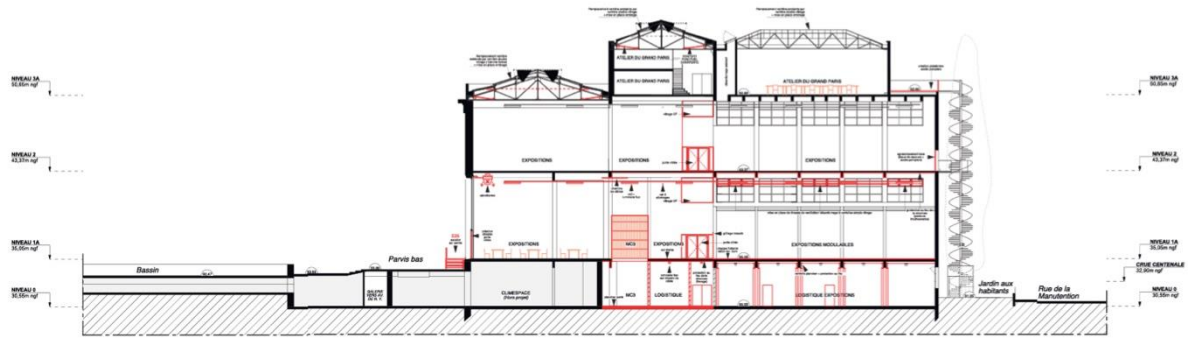


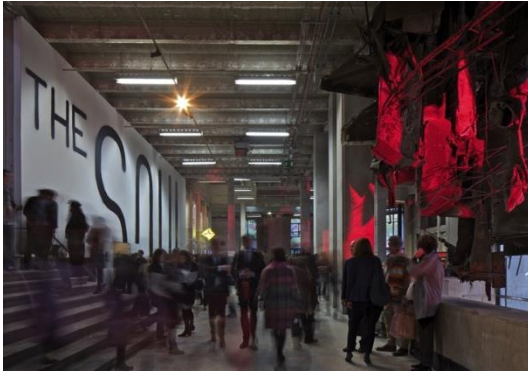
Figura 80: Corte Transversal. Fonte: revista El croquis n. 177/178.



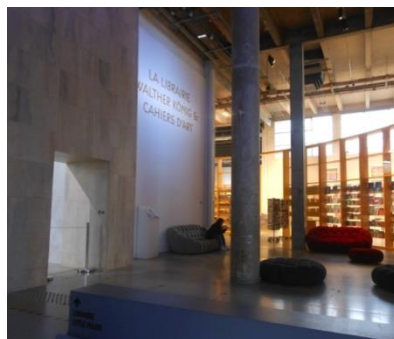
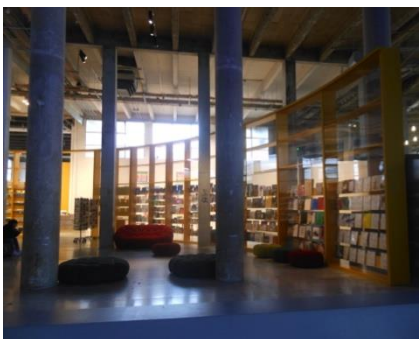
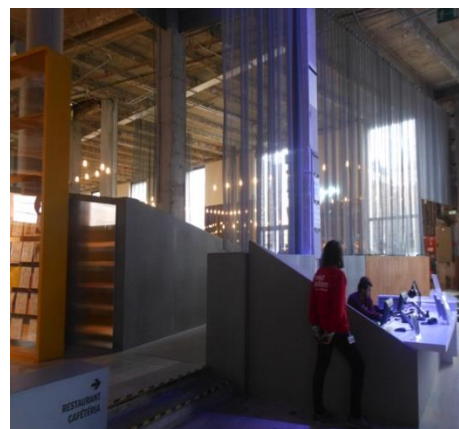
Figura 81: Escada central, patamar intermediário entre os níveis 2 e 1. Fonte: lacatonvassal.com.



Figura 82 e 83: Imagens do interior do edifício, após a inauguração da intervenção de Lacaton & Vassal. Nível 2. Fonte: lacatonvassal.com.



Figuras 84, 85 e 86: Imagens do interior do edifício, após a inauguração da intervenção de Lacaton & Vassal. Nível 2. Fonte: lacatonvassal.com.



Figuras 87, 88, 89, 90, 91 e 92: Imagens do interior do edifício, hall de entrada e livraria. Dezembro de 2017. Fotos: Laura Rosenbusch.

Por último, o nível 3 possui um amplo espaço com iluminação zenital, a área para exposições se concentra próximo à escada. Nos outros setores do andar, estão as áreas de administração do museu e uma biblioteca.



Figuras 93, 94, 95 e 96: Interior do edifício após a inauguração. Nível 3. Fonte: lacatonvassal.com.

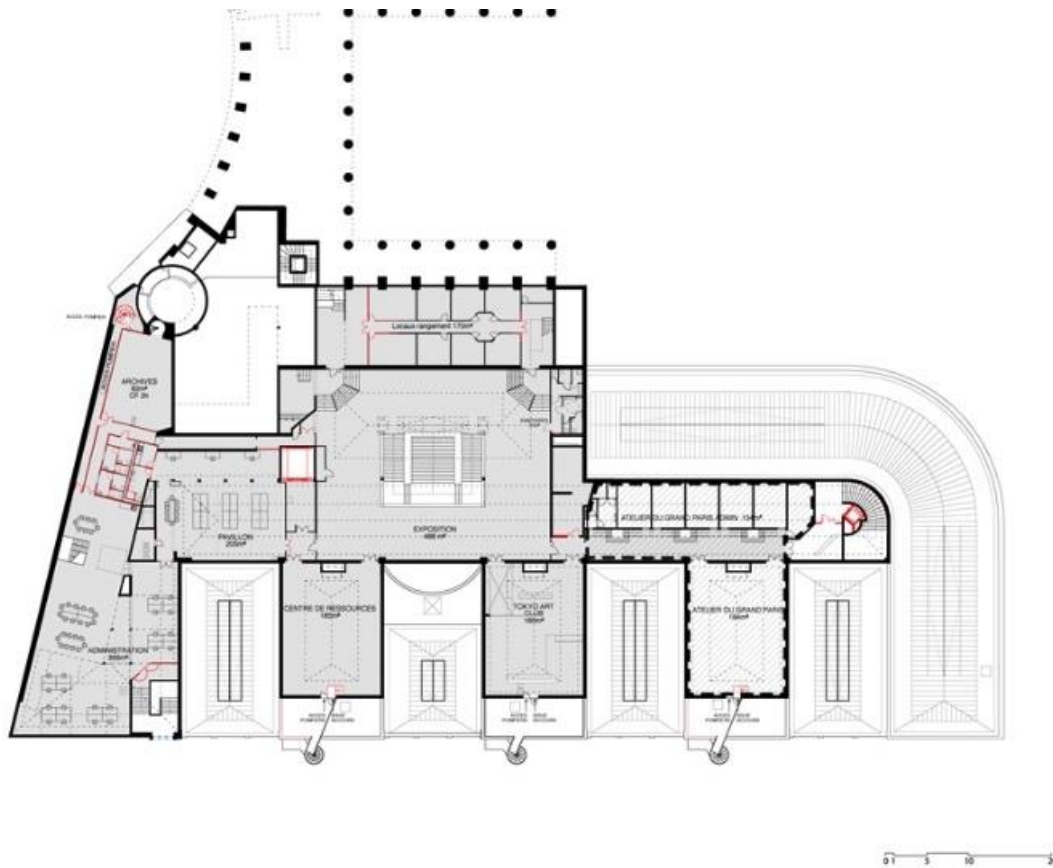


Figura 97: Planta Nível 3 Fonte: lacatonvassal.com.

A intervenção de Lacaton & Vassal se refere tanto ao que foi feito no edifício, para que este pudesse receber novos usos, como ao que os arquitetos escolhem não fazer. Ou seja, não se tratou apenas de revelar a estrutura ou as instalações, mas de não fazer aquilo que consideram desnecessário, ao buscarem tratar este edifício como apenas uma construção utilitária. Este aspecto confere também à atuação dos arquitetos um caráter impuro, impureza que faz dissolver a forma do trabalho realizado por eles, se tornando difícil identificar suas ações sobre o edifício. Não há uma uniformidade em suas intervenções e uma série de diferentes tratamentos são dados a cada situação.

A descrição feita por Vassal sobre o trabalho mostra este cuidado em propor uma solução adequada para cada situação:

O que restou das colunas que sobreviveram à demolição permaneceram inalteradas. Em locais onde o mármore não era mais estável, mas onde ainda restava o suficiente, instalamos um anel de revestimento ou reforço de concreto para protegê-lo

estruturalmente. Em outros lugares onde havia a preocupação com a segurança contra incêndios devido à desintegração de mármore, realizamos as melhorias técnicas necessárias.¹¹⁶

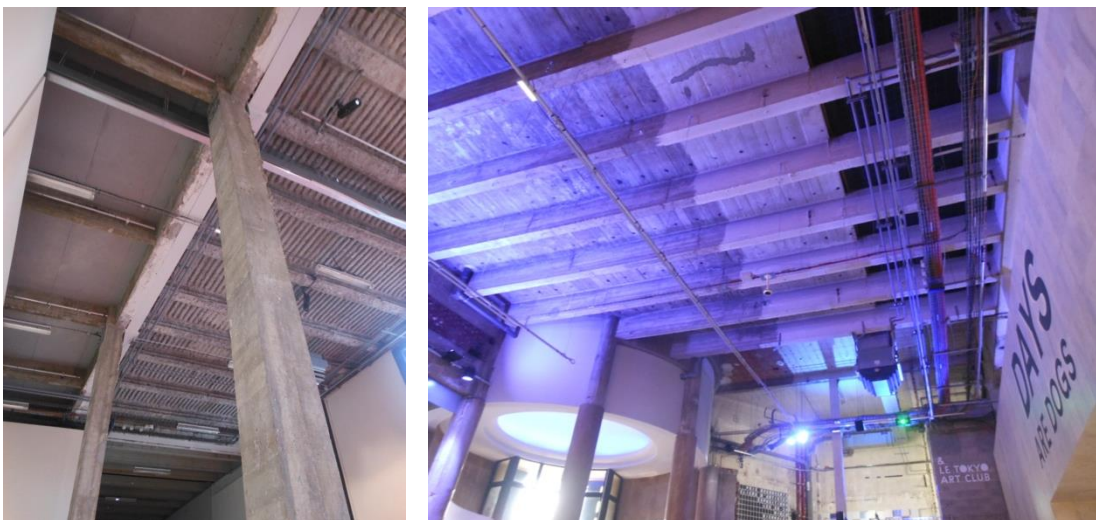


Figura 98 e Figura 99: colunas engordadas para reforçar a estrutura e trama metálica para sustentar o revestimento em mármore existente. Fotos: Laura Rosenbusch.



Figuras 100, 101 e 102: Paredes existentes mantidas sem acabamentos. Fotos: Laura Rosenbusch.

¹¹⁶ LACATON, A., VASSAL, J. **Reduce, Reuse, Recycle**, Veneza, 2012, p. 13-26. Disponível em: <<https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20130415-18380412ReduceReuseRecycle.pdf>>. Tradução própria. Texto original: “The remainder of a column that had survived the demolition was left unchanged. In places where the marble was no longer stable, but where there was still enough of it left we installed a jacket ring or concrete reinforcement to secure it structurally. In other places where there were concerns about the fire safety due to disintegration of marble we made the necessary technical improvements.”



Figuras 103 e 104: Estrutura do teto e instalações mantidas sem acabamentos ou forro para escondê-las. Fotos: Laura Rosenbusch.

5.2. Fragmento X Totalidade

Hoje, Anne e eu estamos muito interessados no cinema e em suas ferramentas. (...) O cinema é como um domínio imaginário, criado a partir da realidade. É preciso pessoas e lugares existentes, com os quais são modeladas as cenas que depois serão amarradas umas às outras. Para mim, a arquitetura funciona da mesma forma.¹¹⁷

Jean Philippe Vassal

Trata-se de olhar para os fragmentos de espaços e juntá-los: um espaço leva a outro...É uma verdadeira estratégia de colagem, ou mesmo de montagem, para voltar ao vocabulário do cinema.¹¹⁸

Anne Lacaton

Nestas citações da entrevista publicada na edição da revista do Palais de Tokyo dedicada à história do edifício, podemos extrair duas questões relevantes da intervenção de Lacaton & Vassal que, de certa forma, aproxima a sua arquitetura ao cinema: (1) esta proximidade se dá pela maneira como dão atenção aos espaços internos

¹¹⁷ **Palais De Tokyo Magazine:** History of the Palais de Tokyo since 1937. Paris: Palais de Tokyo SAS, nº15, 2012, p. 107. Tradução própria. Texto original: “Today, Anne and I are very interested in the cinema and its tools. (...) The cinema is an imaginary realm, created out of reality. It takes existing people and places; with which it fashions scenes that are later strung together. For me architecture works the same way”.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 108, tradução própria. Texto original: “It’s about looking at fragments of space and adding them together: one bit of space leads to another...It’s a true strategy of collage, or even of montage, to get back to the vocabulary of film”.

(fragmentos) que, juntos, compõem o conjunto (totalidade). Este conjunto seria apenas o resultado desta junção das partes e não algo idealizado a priori. Anne Lacaton utiliza o termo “montagem” por trabalharem de forma análoga à montagem no campo do cinema, em que primeiro são filmadas as cenas que depois serão amarradas umas às outras, compondo a totalidade do filme; (2) outra questão seria o fato de que a arquitetura, segundo Lacaton & Vassal, se trataria de propor novas leituras ou reinterpretar o existente.

Tanto pela análise dos projetos quanto pelo discurso dos arquitetos, vemos uma atenção dada à escala do habitante, à vivência do espaço – “habitar” (*inhabiting*) a arquitetura é um importante conceito na obra da dupla. Segundo eles,

Projetar sob a ideia de ‘habitar’ significa construir espaços desde dentro e não desde fora como um ato externo e distante. Essa perspectiva invertida permite resistir à ideia de forma e imagem.¹¹⁹

Esta mudança de perspectiva cria uma arquitetura que desafia a estética contemporânea. Assim, para os arquitetos, os edifícios iconográficos que vemos nas revistas como espaços espetaculares são feitos para serem olhados de fora. São imagens de representação; a arquitetura seria outra coisa, é estar dentro, para habitar.¹²⁰

Lacaton & Vassal tomam como premissa inicial para seus projetos a especulação quanto às possibilidades de usos e a imaginação da vivência dos espaços desde dentro em oposição ao protagonismo da totalidade da forma. Talvez por isso não utilizam tantas maquetes em seu processo de projeto, já que estas privilegiam a forma dos edifícios, muitas vezes reduzindo-os a objetos visto desde um ponto de vista alto e impossível. Para Anne Lacaton:

as maquetes possuem uma autoridade incrível, o que impede que alguém veja outras coisas. Neste caso específico, [no Palais de Tokyo] não teria mostrado nada em particular. Foi mais eficiente organizar visitas guiadas e explicar no local o que pensávamos fazer, acompanhadas por maquetes parciais do conjunto.¹²¹

¹¹⁹ Texto original: “Designing architecture on the basis of the notion of “inhabiting” means constructing space from the inside and not from the outside as an exterior and distant act. This inverted perspective allows resisting to the idea of form and image”.

¹²⁰ SOROMENHO, Ana. **Arquitetura é um ato de generosidade**, 2016. Disponível em:

<<http://expresso.sapo.pt/cultura/2016-09-15-Arquitetura-e-um-ato-de-generosidade>>. Acesso em: 15 set. 2016.

¹²¹ **Palais De Tokyo Magazine**: History of the Palais de Tokyo since 1937. Paris: Palais de Tokyo SAS, n°15, 2012, p. 104. Tradução própria. Texto original: “Scale models wield incredible authority, which

Vassal enfatiza que, após o contato com o lugar de intervenção, “o projeto deve estar na cabeça”. Isso não quer dizer que não usam desenhos, fotomontagens, maquetes físicas ou virtuais, mas entendem que nenhuma destas formas de representação é suficiente, sendo necessário experimentar, estar incluído, sentir parte do espaço arquitetônico ou urbano.

Pensamos que a parte mais importante do processo de projeto é visitar o lugar e imaginar o que podemos fazer nele para melhorar suas qualidades; então, pensamos que o projeto está na mente. Depois podemos usar instrumentos de representação, como desenhos e modelos físicos ou tridimensionais, mas pensamos que realmente é importante visitar o lugar e trabalhar com a realidade.¹²²

A vivência do espaço seria a melhor forma de entender as qualidades e carências de determinado lugar. As formas de representação seriam apenas ferramentas (cada uma com qualidades e limitações) de comunicação desta previsão de um futuro para o lugar.

No Palais de Tokyo, o tratamento minucioso dos fragmentos foi também uma questão econômica, uma vez que tinham um orçamento muito baixo – a princípio apenas 3 milhões de euros¹²³ – para renovar um edifício com 24.300m². Sendo assim, tratar cada situação de acordo com a necessidade evitaria o desperdício de esforços que poderia conter um plano geral para o edifício.

Para poder realizar este trabalho minucioso de reabilitação do Palais de Tokyo, os arquitetos transferem seu escritório de Bordeaux para Paris e instalam o escritório dentro do Palais de Tokyo. Anne Lacaton comenta que foi necessário um trabalho muito detalhado em relação à estrutura. Foi feito um estudo de intervenção para cada situação – alguns pilares deveriam ser reforçados, outros tiveram de ser totalmente substituídos. Sobre este aspecto do projeto, Juan Herreros comenta:

como o paradigma de um método de trabalho que não pode ser resolvido a partir da confiança cega no projeto tradicional, que primeiro desenha e depois constrói. Tudo nesta grande propriedade transmite a sensação de uma tarefa imponente de ação

prevents one from seeing other things. In this precise case, it wouldn't have shown anything in particular. It was more eficiente to organize guided tours and explain on-site the things we were thinking of doing, accompanied by partial mock-ups”

¹²² VASSAL, J. Entrevista concedida a Laura Rosenbusch. Paris, 11 de dez. 2017

¹²³ **Palais De Tokyo Magazine**: History of the Palais de Tokyo since 1937. Paris: Palais de Tokyo SAS, n°15, 2012, P. 102.

específica para o local, uma instalação feita *in situ* no golpe de contingências e impulsos.¹²⁴

Tanto a economia quanto o foco na vivência do espaço se apresentam como instrumentos para “resistir à ideia de forma e imagem”. Lacaton & Vassal se opõem à tendência ao consumo de imagens e negam a forma forte e icônica. Isto a princípio pode parecer uma contradição, pois, apesar de os arquitetos buscarem se ater aos fragmentos e não à totalidade da forma, seus projetos não evidenciam a heterogeneidade destes fragmentos, como pode-se perceber em quase todos os projetos de Santiago Cirugeda e alguns de Smiljan Radic.

Porém, a unidade formal das obras de Lacaton & Vassal se deve ao fato de que seus projetos são resultados de uma atitude única em relação à forma ou resultados de uma única apropriação. Além do projeto para o Palais de Tokyo, em que a forma é dada pelo próprio edifício preexistente, outros projetos da dupla também possuem uma forma que resulta de uma única apropriação: do sistema estrutural em concreto pré-fabricado na Faculdade de Nantes; o uso da estufa agrícola na Casa Coutras; a subordinação da forma nova à forma existente no projeto para o FRAC em Dunkerque; entre outros. Se Mies, e anteriormente a Bauhaus, pensavam a industrialização dos componentes da construção e a montagem do todo se apresentava como um lugar de criação do arquiteto e onde este poderia mostrar suas habilidades compositivas, Lacaton & Vassal se apropriam do todo industrializado pronto. Assim, os arquitetos se esquivam de compor a forma.

5.3. Novas Narrativas

Lacaton & Vassal em colaboração com os curadores e fundadores do Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, ao projetarem uma intervenção em um edifício da década de 1930 em estilo *Art Déco*, enxergam nele a potencial flexibilidade

¹²⁴ HERREROS, Juan. Nada excepcional: siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton e Vassal. In: **El Croquis**, nº 177/178, Madrid, 2015, Tradução própria. Texto original: “como el paradigma de un método de trabajo que no puede resolverse desde la confianza ciega en el proyecto tradicional, que primero dibuja y luego construye. Todo en este gran inmueble transmite la sensación de una imponente tarea de acción *site-specific*, una instalación realizada in situ a golpe de contingencias e impulsos”.

de sua estrutura em receber novas leituras, mais compatíveis com uma abordagem contemporânea para exposições de arte.

Podemos observar diversas afinidades entre estes arquitetos e curadores quanto a suas visões sobre a produção, afinidades que pertencem a um certo *ethos* contemporâneo que privilegia questões tais como: o “trabalho aberto” (“*open-ended*”) constantemente em processo e flexível a modificações futuras; o trabalho artístico interativo e em processo (*work-in-progress*) em vez de se apresentar como objetos acabados; e a valorização do uso no lugar da contemplação da forma.

Assim, a intervenção de Lacaton & Vassal é inseparável da visão dos curadores sobre a forma contemporânea de expor arte.

Nicolas Bourriaud, co-fundador do Palais de Tokyo, é um teórico proeminente de arte contemporânea, além do livro *Pós-produção* (2004) citado anteriormente, é autor de *Estética Relacional* (1998), em que traça pontos convergentes entre a produção artística da década de 1990. Bourriaud argumenta que a arte produzida nos anos 1990 usa como campo teórico "a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado"¹²⁵. A arte relacional estaria totalmente vinculada à contingência do ambiente e do público e seu significado seria construído coletivamente no lugar de ser um objeto autônomo e independente do contexto. Esta não seria apenas uma teoria sobre a arte interativa, mas um meio de localizar a prática contemporânea dentro da cultura geral: seria uma resposta direta à mudança de uma economia baseada em bens de consumo para uma economia baseada em serviços.¹²⁶ Esta mudança foi traduzida no contexto da arte pela priorização do “uso no lugar da contemplação” segundo o autor “a obra de arte agora é apresentada como uma duração a ser experimentada, como uma possível abertura para uma troca ilimitada”.¹²⁷

A valorização da experiência em lugar da valorização do objeto foi, em sua origem, uma alternativa a uma importante função do objeto de arte na sociedade

¹²⁵ BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, Massachusetts, v. 110, p.51-79, 2004. p. 13.

¹²⁶ Ibid. P. 54.

¹²⁷ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 14. Tradução própria. Texto original: “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”.

capitalista – ser uma mercadoria. Segundo Giulio C. Argan (1909-1992), enquanto a arte se basear na produção de objetos, a razão social da arte permanecerá inalterada, pois o objeto é mercadoria, a mercadoria é riqueza e a riqueza é autoridade e poder.¹ Assim, diferentes formas de arte fogem a produção de objetos – as performances, os *happenings*, a arte *site specific*, a *land art*. Seguindo nesta tradição, a natureza da arte contemporânea, totalmente vinculada ao contexto, inspira a concepção do museu como um “laboratório” para a experimentação, em oposição à ideia tradicional de museu para exposição de obras.¹²⁸

O novo projeto para o Palais de Tokyo busca adaptar o edifício para expor este tipo de arte descrito por Bourriaud: no lugar de paredes brancas, luzes discretas e piso de madeira, como podemos observar na outra ala do museu, o Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, no Palais de Tokyo, foi preservado o aspecto cru e inacabado da estrutura em concreto armado. Este caráter mínimo convida os artistas a intervirem e o público a se apropriarem do espaço. Segundo Iñaki Ábalos, o Palais de Tokyo é um edifício que se apresenta “disponível para a ação em vez de terminado e maquiado para ser contemplado e disputar o protagonismo com o artista”¹²⁹.

Assim, buscou-se uma estética distinta a de lugares institucionais, como são os museus em geral, caracterizados por materiais caros e inovadores, acabamento fino, definição clara dos percursos, setorização e compartimentação das salas de exposição. Para Anne Lacaton “a imperfeição que pode existir no Palais de Tokyo torna a abordagem da arte bastante familiar. Isso não significa que seja vulgar, impreciso ou

¹²⁸ Claire Bishop, no artigo *Antagonism and Relational Aesthetics*, argumenta que a ideia de “laboratório” é muito problemática pela facilidade com que este conceito se torna comerciável como um espaço de lazer e entretenimento, ao mesmo tempo que os conceitos de “*work in progress*” e “artistas em residência” se encaixam bem em uma “economia da experiência – estratégia de marketing que busca substituir bens e serviços por experiências pessoais guiadas e encenadas.”¹²⁸ Questiona assim, o que o espectador pode obter de tal “experiência” de criatividade, que no caso dos museus, seriam essencialmente atividades institucionalizadas. Tal abertura dos trabalhos artísticos apenas substituiria o status elevado do artista em conceber um trabalho com um significado fechado em si mesmo, para o protagonismo do curador que guia a experiência do público através das exposições, como alertou Hal Foster em meados da década de 1990, “a instituição pode ofuscar o trabalho que, de outra forma, estaria em destaque: torna-se o espetáculo, recolhe o capital cultural e o diretor-curador se torna a estrela.” Ver: BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. **October**, Massachusetts, v. 110, p.51-79, 2004, p. 53.

¹²⁹ ABALOS, Iñaki. **Bartebly o arquiteto**. *Jornal El País*, 10/03/2007. Tradução própria. Texto original: “disponible para la acción en vez de terminado y maquillado para ser contemplado y disputar el protagonismo al artista”.

de qualidade inferior. É simplesmente uma forma mais humana".¹³⁰

Buscou-se também ampliar a conexão entre os espaços internos e entre interior e exterior. Os arquitetos e curadores contam ser *Jemaa el-Fna*, principal praça da cidade marroquina de Marrakech, uma referência fundamental ao projeto por ser uma praça que não possui limites, ser usada tanto de dia quanto de noite e ter a capacidade de acolher muitos usos. Nicolas Bourriaud conta: “de imediato, decidimos sobre determinados princípios fundamentais para o espaço, como o horário de funcionamento, de “meio-dia a meia-noite”, a ideia de um restaurante de verdade em vez de uma cafeteira de museu, uma loja, uma livraria”.¹³¹ Jèrôme Sans complementa: “Queríamos um lugar para estar em contato com a vida cotidiana, onde a arte pode ser vista dia e noite”.¹³²

Do lado de fora do edifício, as únicas novas intervenções que se podem identificar são as novas conexões interior-exterior, como as quatro escadas metálicas na fachada da *Rua de la Manutention*, as pequenas escadas que conectam as salas de exposição do nível 1 ao pátio central e as pontes e escadas também metálicas que conectam a Avenida Presidente Wilson com os níveis 2 (nível de acesso ao edifício), 1 e 0. Dentro do edifício, a principal nova conexão é a escada caracol que liga o nível de acesso com os andares inferiores. Além disso, a manutenção do esqueleto estrutural aberto e sem alvenarias permite o livre deslocamento entre os espaços internos.

A premissa inicial era criar um edifício permeável e aberto ao público, muito próximo a outra referência para o projeto, o *Fun Palace* de Cedric Price (1964). Lacaton & Vassal evocam a descrição de Price para o *Fun Palace*¹³³: “Não precisa

¹³⁰ **Palais De Tokyo Magazine**: History of the Palais de Tokyo since 1937. Paris: Palais de Tokyo SAS, n°15, 2012, p. 105. Tradução Própria. Texto Original: “the imperfection that can exist at the Palais de Tokyo renders the approach to art fairly familiar. That doesn’t mean it’s vulgar, imprecise or of inferior quality. It’s simply a more human form”.

¹³¹ Ibid., p. 122. Tradução Própria. Texto Original: “Straight away, we decided on certain founding place principles, such as the opening hours, from “midday to midnight”, the idea of a real restaurant rather than a museum cafeteria, a shop, a bookstore”.

¹³² Ibid., p. 126. Tradução Própria. Texto Original: “We wanted a place to be in touch with everyday life, where art can be experienced day and night.”

¹³³ Outra semelhança entre os dois projetos seria a afinidade intelectual de Lacaton & Vassal e os curadores do Palais de Tokyo e a relação próxima entre Cedric Price e Joan Littlewood, produtora de teatro, que trabalham juntos na realização do projeto para o Fun Palace. O Fun Palace não foi um edifício no sentido convencional, mas uma estrutura na qual os espaços como teatros, cinemas, restaurantes, oficinas, áreas de reunião, podem ser montados, movidos e reorganizados continuamente. O projeto nunca foi construído, porém, segundo Stanley Mathews, “não era uma mera ‘arquitetura de papel’ ou

procurar uma entrada, é só entrar por onde quiser. Sem portas, nem *foyer*, nem filas, nem controle: você é que decide como usá-lo”.¹³⁴

Apesar desta intenção de Lacaton Vassal em abrir o edifício para a cidade, em visita ao Palais de Tokyo, nota-se que nenhuma destas conexões alternativas, entre interior e exterior, além da entrada principal são usadas. Para entrar no museu, deve-se pagar ingresso, o que torna o controle destas diversas entradas muito difícil. Apenas a livraria e o café que estão juntos ao hall de entrada no nível 2 tem o acesso livre e grátis ao público. Valéry Didelon no artigo *Doing without Architecture: Reflections on the Renovation of the Palais de Tokyo* expõe esta contradição que existe em todo museu e que no Palais de Tokyo não é diferente:

Assim que se chega no guichê, você se depara com uma linha que separa a seção acessível aos transeuntes da parte reservada aos visitantes que pagam o ingresso. Do lado gratuito está tudo o que você tem que pagar (a livraria e o restaurante), enquanto no lado onde é preciso pagar para entrar está tudo o que é gratuito (a arte).¹³⁵

Atualmente, o edifício se encontra bem diferente da projeto original de Lacaton & Vassal, principalmente pelas delimitações a livre circulação tão caras ao projeto original. Sem dúvida, o potencial de uso do projeto não é aproveitado plenamente devido às normas de segurança ou do funcionamento do museu. Apesar da abundância de novas entradas que eles introduziram na ala oeste, as verificações de segurança e as

uma fantasia de ficção científica. Foi um projeto real, muito à frente do seu tempo, cuidadosamente projetado e ficou próximo de ser realizado”. As pesquisas do arquiteto junto com a visão inovadora de Joan Littlewood sobre a dinâmica cênica, sua visão de um teatro dinâmico e interativo forneceu a estrutura programática na qual Price desenvolveria e aperfeiçoaria seu conceito de arquitetura interativa e performativa, adaptável às necessidades e desejos variados do indivíduo.

Ver: MATHEWS, Stanley. **The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology**, in: *Technoetic Arts* 3:2, p.73–91, Londres, 2005.

¹³⁴ FUN PALAIS. *Architectural Review*. 231, 1384, 44-51, June 2012. Tradução própria. Texto original: “No need to look for an entrance - just walk in anywhere. No doors, foyers, queues or commissionaires: it's up to you how you use it”.

¹³⁵ DIDELON, Valéry. **Doing without Architecture: Reflections on the Renovation of the Palais de Tokyo**. In: *Looking at European Architecture: a Critical View*, Bruxelles : Civa, 2008. Tradução própria. Texto original: “Once you locate the ticket counter, you are able to identify the line separating the section that is accessible to passers-by and the part reserved for visitors with a ticket. On the free side, there is everything you have to pay for (the bookstore and the restaurant), and on the side you have to pay for, there is everything that is free (the art)”.

áreas de admissão paga significam que esses sonhos de total liberdade de acesso permanecem ainda tão utópicos quanto no projeto pra o *Fun Palace*.¹³⁶

5.4. Ocupação

“[a intervenção] seguiu a lógica de uma ocupação – um ocupante em busca de abrigo num prédio industrial de 10.000 metros quadrados não começa perguntando-se como reformar a área toda. O ocupante procura um lugar onde dormir e sentir-se seguro. Com o tempo, essa pessoa pode vir a ampliar esse espaço e talvez acabe por ocupar 100 metros quadrados. Então talvez chegue outro ocupante, e assim por diante. No Palais de Tokyo, nós adotamos um enfoque similarmente instintivo quanto ao espaço”¹³⁷

Esta é a descrição de Jean-Philippe Vassal para a renovação deste enorme edifício em reposta às demandas projetais. A primeira fase da intervenção de Lacaton & Vassal no Palais de Tokyo teve um caráter temporário e a instituição dispunha de poucos recursos econômicos. O termo “instalação” configurava nas premissas do concurso por se referir a uma intervenção temporária.¹³⁸ As intervenções feitas por Lacaton & Vassal relacionadas à adequação do edifício ao programa tiveram um caráter improvisado, como uma camada sobreposta à construção, assim como um projeto de cenografia: a bilheteria foi instalada em um trailer, a livraria era apenas um acúmulo de livros em estantes e mesas cercadas por telas metálicas baratas – um tipo de atuação próximo à relação “parasita” entre as intervenções novas e as preexistências presente em Santiago Cirugeda.

Por outro lado, reparos fundamentais e permanentes, como a reabilitação da estrutura, tiveram que ser feitos, pois o edifício se encontrava em péssimo estado e o importante era criar as condições mínimas de funcionamento. Assim, o trabalho se

¹³⁶ FUN PALAIS. *Architectural Review*. 231, 1384, 44-51, June 2012.

¹³⁷ LACATON, A., VASSAL, J. **Reduce, Reuse, Recycle**, Veneza, 2012. P. 13-26. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20130415-18380412ReduceReuseRecycle.pdf>.

Tradução própria. Texto original: “It followed the logic of a squat – a squatter seeking shelter on a 10,000-square-meter factory building does not start wondering how to renovate the entire area. That squatter is looking for a place to bed down and feel safe. Over time, he or she might extend that space and maybe end up occupying 100 square meters. Then another squatter might arrive, and so on. In the Palais de Tokyo we took a similarly instinctive approach to the space”.

¹³⁸ **Palais De Tokyo Magazine**: History of the Palais de Tokyo since 1937. Paris: Palais de Tokyo SAS, n°15, 2012, P. 101.

dividiu em duas frentes – uma voltada aos aspectos infra estruturais do edifício e outra voltada a uma ocupação temporária do mesmo. Este caráter temporário inicial do programa e a economia como questão central definiram o modo de ação dos arquitetos no edifício. Neste sentido, o projeto se relaciona, tanto do ponto de vista estético quanto por sua estratégia de ação, com as ocupações (sem autorização) de edifícios ou espaços públicos.

Em um sentido geral, o termo “ocupação” se refere ao ato de um indivíduo ou grupo se apoderar de um espaço, seja este urbano ou natural, e tem uma dimensão política tanto no sentido da opressão como do seu oposto, a resistência.

Enquanto ocupação opressora, o termo pode implicar diferentes graus de violência sobre as preexistências de um lugar, sua natureza ou seus habitantes. Esse tipo de ocupação pode ser exercido através da arquitetura, de forma física ou simbólica nas cidades, muitas vezes indicando a presença do Estado ou do poder econômico, que juntos ditam regras de comportamento e usos dos espaços públicos. Sobre esse caráter político da arquitetura, José Capela afirma:

O aspecto político mais habitualmente associado à arquitetura é a representatividade das construções: a sua capacidade de representar o poder. E essa evidência resulta, antes de mais nada, da própria evidência dessas construções: a representatividade assentada na ostentação e, designadamente na escala (grandes edifícios, grandes praças, grandes portas, grandes eixos...). Por outro lado, a evidência deste tipo de relação entre arquitetura e política deriva também do fato de a representatividade ser uma vertente política da arquitetura particularmente instrumentalizada pelos próprios “políticos”: erigir edifícios e ocupar o território são demonstrações de poder no próprio ato e são um modo privilegiado de perpetuar a imagem desse poder, ou instituição, ou quadro de valores.¹³⁹

Podemos enquadrar, neste tipo de ocupação opressora, toda a arquitetura que é imposta em um ato distanciado aos interesses da população, pois não inclui a sua participação, arquiteturas que representam poder, seja através da escala, como afirma Capela, ou através do design arrojado, não convencional ou pelo uso de alta tecnologia, em resumo: tudo que simbolize o gasto excessivo de recursos. Como principal exemplo contemporâneo desta distância entre as soluções apresentadas pelos arquitetos e as

¹³⁹CAPELA, José. “Uma garrafa de Coca-Cola e duas estufas: política interna nas artes e na arquitetura”. In: CACHOPO, João Pedro ET AL (eds.). **Estética e Política entre as Artes**. Lisboa: Edições 70, 2017, pp. 117-141.

necessidades dos cidadãos está a chamada “arquitetura do espetáculo”¹⁴⁰, na qual a identidade global é seu maior atributo em detrimento das necessidades locais. Neste sentido, e justamente porque o alcance global de determinada arquitetura se dá por meio de imagens, seus aspectos visuais são sempre privilegiados. Assim, são concentrados recursos em um objeto arquitetônico quase sempre desconectado do seu contexto.

O exemplo mais clássico dessa arquitetura é o Museu Guggenheim, projetado por Frank Gehry. Este edifício se tornou símbolo da revitalização estética, social e econômica promovida pela cidade de Bilbao com um intuito de desvencilhar a cidade de um seu caráter marcadamente industrial para se tornar uma cidade de serviços. Esta construção por si só foi capaz de “colocar no mapa” a cidade de Bilbao e atrair turistas.

Outro exemplo desta arquitetura icônica atrelada a um programa cultural, mas que serve apenas como chamariz para uma lógica mercadológica, é o Museu do Amanhã, construído na zona portuária do Rio de Janeiro pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava. Sua construção criou um novo atrativo para a cidade do Rio de Janeiro divulgado globalmente, sua imagem está quase sempre incluída em fotografias circuladas mundo afora que buscam divulgar a revitalização da zona.

Por outro lado, a ocupação também se refere a uma ação de resistência, como são as ocupações de edifícios abandonados, de vazios urbanos ou de espaços públicos por grupos que não disfrutam de direitos básicos como habitação, trabalho ou mesmo lazer, sendo esta uma maneira de reivindicá-los. Ocupar seria também resistir às forças do mercado que constantemente expulsam pobres do centro das cidades.

Estas duas formas de ocupação podem também ser simplificadas na dualidade ocupação formal da cidade *versus* ocupação informal. O que pretendo expor aqui é que estas duas dimensões do termo ocupação se traduzem em duas formas distintas de ação no projeto de arquitetura. A ocupação como dominação está atrelada à construção de um marco físico ou simbólico. Já a ocupação como resistência implica outra lógica e geralmente se dá de forma mais anônima: em um primeiro momento busca-se trabalhar

¹⁴⁰ Arquitetura do espetáculo é um termo usado de forma pejorativa associado a uma arquitetura com exacerbado culto à imagem. Refere-se ao espetáculo no sentido definido pelo pensador francês Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*, 1967.

com o mínimo necessário para poder ocupar/habitar e gradualmente são acrescentadas benfeitorias ao espaço.

Um contexto que ilustra bem esta diferença de atuação é exposto no documentário dedicado ao trabalho de Santiago Cirugeda, *Rebel Architecture - Guerrilla Architect*. Em um povoado pequeno chamado Santos de Maiomona perto de Sevilha, na Espanha, existe uma fábrica de cimento desativada desde os anos 1970. Em 2010, o município assina um acordo no qual o coletivo *ConceptuArte*, poderia usar por cinco anos dois armazéns da antiga fábrica de cimento para desenvolver atividades culturais. Outros coletivos, familiares, vizinhos e amigos aparecem para colaborar na reabilitação dos armazéns com oficinas em um regime de autoconstrução.¹⁴¹ *Recetas Urbanas* de Santiago Cirugeda colabora com este projeto, pois possui uma experiência ampla em autoconstrução e trabalho colaborativo.

Em determinado momento, a prefeitura do município resolve realizar algumas intervenções, como o calçamento em frente aos armazéns, a colocação de um mobiliário urbano, como bancos e postes para a iluminação. O valor declarado pelo município nesta obra foi de 280 mil euros. A justificativa para o projeto não ter tido uma escala maior e não ter ao menos incluído melhorias nos próprios armazéns foi, segundo o prefeito do município Manuel Lavado Barroso, um “problema econômico, uma prefeitura como a de Santos de Maimona não tem os recursos econômicos necessários para realizar todo esse empreendimento”.¹⁴²

¹⁴¹ Disponível em:

<<http://www.recetasurbanas.net/v3/images/fichas/ficharefh009lafabrikadetodalavida.pdf>>. Acesso em 20 maio 2018.

¹⁴² Documentário Rebel Architecture. <https://www.youtube.com/watch?v=674N2SnaAfs>.



Figura 105, 106 e 107: Novo calçamento, mobiliário urbano e iluminação feitos pela Prefeitura de Santos de Maimona. Oficinas de trabalhos pequenas benfeitorias ao espaço.

Para Santiago Cirugeda, o dinheiro gasto neste arruamento foi excessivo e poderia ter sido melhor utilizado se as pessoas que usam o espaço fossem consultadas. Segundo ele: “É uma pena, uma luta perdida. Se poderia ter usado melhor o recurso econômico como é feito em orçamentos mais participativos, onde as pessoas dizem para onde o dinheiro precisa ir”¹⁴³. A prefeitura do município, além de não consultar a comunidade que utiliza o espaço, preferiu evidenciar sua presença com uma

¹⁴³ Documentário sobre Santiago Cirugeda, *Rebel Architecture - Guerrilla Architect*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=674N2SnaAfs>. 2014. Acessado em: 10 jun. 2018.

intervenção que se destaca do restante do conjunto, concentrando todo investimento nesta pequena intervenção.

Adotando uma estratégia de ação oposta à prefeitura, os coletivos que ocupam o armazém fazem pequenos reparos diluídos e talvez invisíveis, para quem visita, para que estes possam ser usados. Da mesma forma que Cirugeda, Lacaton & Vassal não concentram o investimento em um marco de sua intervenção como fez a Prefeitura de Los Santos de Maimona. Ou seja, apesar do projeto para o Palais de Tokyo ser um projeto encomendado e pago, os arquitetos buscam seguir esta mesma estratégia das ocupações sem autorização: assim como na praça León Aucoc, a ideia central não seria “não propor nada”, mas distribuir o investimento em toda a área do edifício ou da praça, com o “risco” que estas intervenções fossem pouco percebidas.

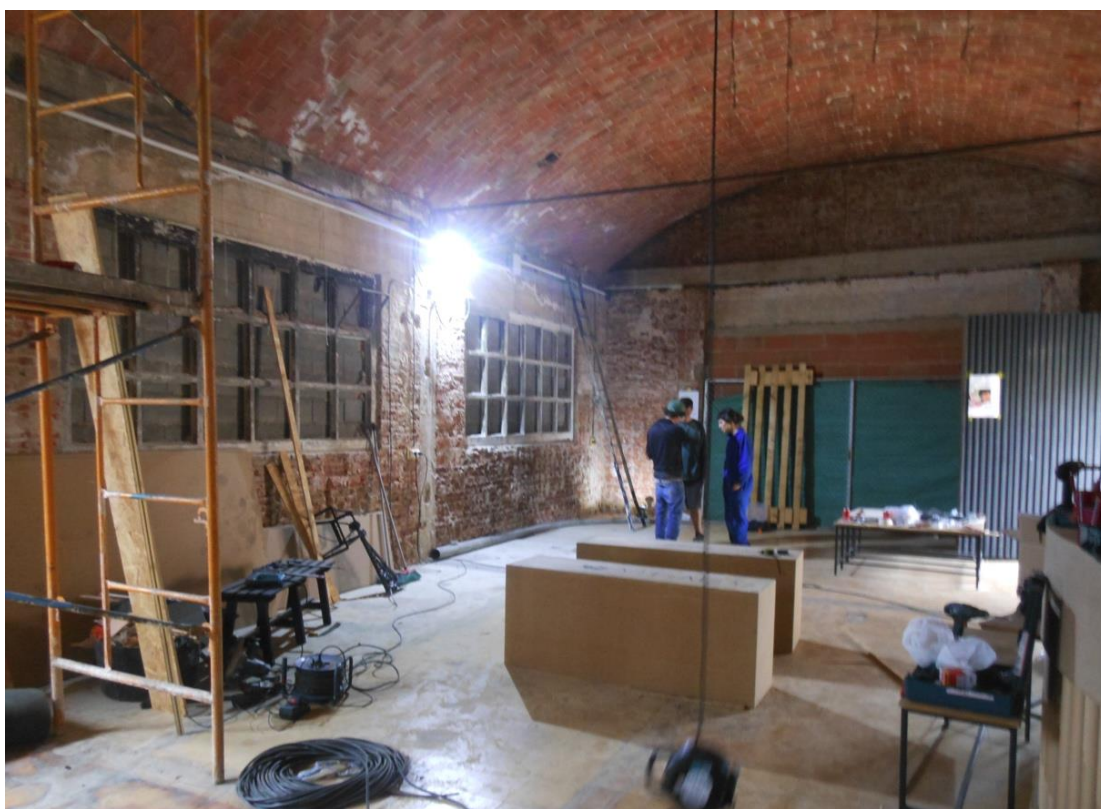


Figura 108: Trabalho de recuperação dos armazéns realizado pelos coletivos, entre eles, Recetas Urbanas de Santiago Cirugeda.



Figuras 109 e 110: Trabalho de recuperação dos armazéns realizado pelos coletivos, entre eles, Recetas Urbanas de Santiago Cirugeda.

Sobre a estética crua que este tipo de atuação resulta, do Palais de Tokyo e de outros projetos da dupla, os arquitetos argumentam que, para eles, a estética do edifício é muito importante, mas como um resultado de uma série de princípios trabalhados por eles e não algo que é pensado a priori.¹⁴⁴ José Capela defende esta mesma ideia ao se referir à obra de Lacaton & Vassal:

Em sua obra, a linguagem é o resultado direto dos requisitos técnicos da construção. As decisões sobre a forma, sobre os materiais ou sobre a execução não visam qualquer maneirismo que possam enriquecer artisticamente a obra, a linguagem é deduzida da necessidade, e não objeto de uma intencionalidade autônoma.

Neste sentido, a expressão da obra de Lacaton & Vassal estaria na maneira como negam a importância dos aspectos formais. Esta atitude possuiria em si um tipo de expressão marcante.

Já para Valéry Didelon, o Palais de Tokyo seria uma versão institucionalizada de uma galeria de arte informal e arrisca a chamá-lo de um parque temático cujo tema é um edifício abandonado. Assim, esta intervenção seria uma representação estética de algo que o edifício não é. O autor questiona os motivos de deixar as coberturas deterioradas, ou de exibir os quadros elétricos de forma tão ostentosa se não for com o propósito de imitar um prédio abandonado ou uma ocupação artística.¹⁴⁵

¹⁴⁴VASSAL, J. Entrevista concedida a Laura Rosenbusch. Paris, 11 de dez. 2017. Texto original: “we think that the aesthetic of the building is important, but as result of many principles that we work with, not something that is projected before”.

¹⁴⁵ DIDELON, Valéry. **Doing without Architecture: Reflections on the Renovation of the Palais de Tokyo.** In: *Looking at European Architecture: a Critical View*, Bruxelles : Civa, 2008. Tradução própria. Texto original: “Why leave these deteriorated coverings as they are, why show off these electrical boards so ostentatiously, unless it is to deliberately mimic not wasteland, but the half-way house of an artist’s

Ao analisar o projeto do Palais de Tokyo, este parece ser uma consequência da negociação entre duas dimensões: o projeto é tanto resultado da questão central exposta pelos arquitetos de que suas atitudes projetuais se restringiram ao mínimo necessário para que este fosse usado novamente como também é inevitavelmente resultado de uma intencionalidade. Cabe expor a impossibilidade da exclusão da intencionalidade estética em um projeto de arquitetura. Segundo Theodor Adorno em *O funcionalismo hoje*, não existiria a funcionalidade pura como o contrário do estético, ou seja, mesmo as formas utilitárias mais puras se alimentam de representações como transparência e simplicidade formais, oriundas da experiência artística. Assim, nenhuma forma seria inteiramente extraída de sua função.¹⁴⁶

Outro aspecto questionado por Valéry Didelon seria o tratamento da economia por Lacaton & Vassal, especificamente no Palais de Tokyo, pois segundo ele, os patrocinadores (neste caso as autoridades públicas), que estão sempre à procura de um jeito de reduzir o investimento, não poderiam estar mais satisfeitos ao encontrar arquitetos que não apenas fazem projetos de forma barata, mas como apresentam uma justificativa intelectual para fazê-lo. Sendo assim, este contexto poderia se constituir como um método conveniente de poupar dinheiro e, portanto, de fazer negócios.¹⁴⁷

De forma concordante a este raciocínio, Pier Vittorio Aureli em “*Less is Enough. On architecture and asceticism*”, argumenta:

Na história do capitalismo, ‘menos é mais’ define as vantagens de se reduzir os custos da produção. Os capitalistas sempre tentaram obter mais com menos. O capitalismo não é apenas um processo de acumulação, mas também, e especialmente, a incessante otimização do processo de produção no sentido de que menos capital investido é igual a mais capital acumulado.¹⁴⁸

squat? The “trash” architecture of the *Site de Création Contemporaine* allows this institution to appear not to be one at all. Indeed, it seems that with the new Palais de Tokyo, what we have is an aesthetic representation of a construction site and of destitution, right in the heart of the 16th arrondissement”.

¹⁴⁶ ADORNO, Theodor. **O funcionalismo hoje**. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/adorno-funcionalismo.pdf>. Trata-se de uma palestra para o congresso de 1965 do *Deutscher Werkbund*.

¹⁴⁷ DIDELON, Valéry. **Doing without Architecture: Reflections on the Renovation of the Palais de Tokyo**. In: *Looking at European Architecture: a Critical View*, Bruxelles : Civa, 2008.

¹⁴⁸ AURELI, Pier Vittorio. **Less is enough: on architecture and asceticism**. Moscow: Strelka Press, 2013. Tradução própria. Texto original: "Within history of capitalism, less is more define the advantage of reducing the costs of production. Capitalists always tried to obtain more with less. Capitalism is not just a process of accumulation but also, and especially, the incessant optimization of productive process towards a situation in which less capital investment equals more capital accumulation".

Para Aureli, a reação à exuberância irracional da arquitetura produzida nas décadas de 1990 e 2000 teve como resultado (principalmente após a recessão de 2008), o retorno do ideal minimalista proclamado por Mies, “*less is more*” – a crise atual seria uma oportunidade para fazer mais com menos. Porém, soluções criativas para o problema da crise não a abordariam criticamente, mas apenas aceitariam a austeridade imposta por muitos governos e grandes corporações. Esta austeridade seria amplamente entendida e incorporada ao senso comum: apenas por meio de sacrifícios se pode evitar uma catástrofe econômica.

Tanto a atitude de “menos é mais” no projeto quanto o *ethos* da política de austeridade parecem convergir com a tradição do ascetismo, comumente entendido como uma prática de abstinência do prazer mundano.¹⁴⁹

No capitalismo, porém, o ascetismo é adotado como um imperativo moral que leva o sujeito a trabalhar mais intensamente, produzir, acumular e, finalmente, consumir mais. (...) o ascetismo torna-se a legitimação moral do *status quo*.¹⁵⁰

Segundo Aureli, o asceticismo se apresenta como mais um instrumento de dominação, mais uma forma de acumular capital. Nesse contexto, o princípio de “*less is more*”, ao ser amplamente assimilado, corre o risco de se tornar uma celebração cínica do *ethos* de austeridade e cortes orçamentários por parte dos governos a programas sociais.

Sendo assim, creio que existe um aspecto contraditório na atuação de Lacaton & Vassal no Palais de Tokyo que, diferentemente de Cirugeda, trabalham para uma instituição pública. Se por um lado um projeto resultante da economia de recursos denuncia uma cultura do excesso e evidencia o quanto se pode fazer com pouco, por outro, pode afirmar uma simples lógica capitalista. “Fazer mais com menos” seria tanto uma maneira de buscar independência em relação a instituições que concentram poder político e econômico (como no caso das ações de Santiago Cirugeda), como também pode acabar por reforçar um mecanismo de opressão, quando esta ideia é tomada por

¹⁴⁹ Ibid. Tradução própria. Texto original: “Both the less is more attitude in design and the ethos of austerity politic seem to converge within the tradition of asceticism, which is commonly understood as a practice of abstinence from worldly pleasure”.¹⁴⁹

¹⁵⁰ Ibid. Tradução própria. Texto original: “In capitalism, however, asceticism is appropriated as a moral imperative directing the subject to work harder, produce, accumulate and finally, consume more. (...) asceticism becomes the moral legitimation of the status quo”.¹⁵⁰

estas instituições.

Podemos entender que Lacaton & Vassal tomam de forma literal as estratégias arquitetônicas baratas e a estética destas ocupações subversivas para dentro de uma instituição formalizada – assim, a busca por fazer o máximo dentro de um orçamento escasso pode constituir uma afirmação do *status quo* e não a busca pela transformação da realidade.

6. Considerações finais

O conjunto de obras e discursos em arquitetura aqui analisados, por se tratarem de práticas contemporâneas, ainda em processo, não fornecem um distanciamento histórico para que se possa traçar conclusões quanto aos seus significados ou à realização de seu potencial crítico. Porém, a partir da questão exposta a princípio – de que a apropriação no projeto de arquitetura seria uma resposta crítica à arbitrariedade da supervalorização da forma ou do tratamento apenas estético da arquitetura contemporânea dita ecológica – pode-se fazer algumas considerações.

A apropriação inicialmente se apresenta como um questionamento dos paradigmas presentes na tradição do fazer artístico tais como: originalidade e autoria. Estes paradigmas foram principalmente problematizados tanto por meio das colagens e pelo *readymade* (que foi a primeira manifestação conceitualizada da apropriação¹⁵¹) quanto posteriormente pelos pensadores do pós-estruturalismo francês nos anos 1960.¹⁵² Tendo o caminho aberto anteriormente por artistas e pensadores, as práticas artísticas contemporâneas incorporam diversos conceitos que derivam destes momentos da história, tais como: “releituras”, “reproduções”, “reinterpretações”, “adaptações”, (conceitos que estão relacionados ao trabalho artístico feito à partir de outro trabalho existente), assim como, “participação”, “ocupação” ou “trabalho coletivo” (conceitos que se referem à descentralização da autoridade do artista ou do arquiteto sobre a produção).

Podemos dizer também que, em um sentido mais amplo, a apropriação material, cultural ou histórica seria uma ferramenta de ancoragem do projeto de arquitetura a certa realidade selecionada pelo arquiteto. As práticas em arquitetura aqui analisadas – de Smiljan Radic, Santiago Cirugeda e Lacaton & Vassal – não possuem como questão central uma ancoragem histórica ou cultural, estes arquitetos não se apropriam de forma

¹⁵¹ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. 1 ed. São Paulo: Martins Editora, 2009, p. 22.

¹⁵² Dois importantes textos, entre outros, marcam esta ideia de compartilhamento de autoria com o público, neste caso o leitor: “*A morte do autor*” (1968), do filósofo e crítico francês Roland Barthes e “*O que é um autor?*” (1969), de Michel Foucault. Estes textos mostram que a obra literária passaria a ganhar sentido como resultado não só da produção/criação do texto, mas também da sua recepção.

explícita de estilos ou fazem referência a determinado meio cultural. Assim, suas práticas estariam mais centradas em uma apropriação material – por apropriação material entende-se aquela que não é da ordem da representação, não seria apenas a apropriação do que é concreto, da matéria, mas também pode ser a apropriação de modos de ação, ou mesmo a incorporação de contingências de determinado contexto ao projeto.

Esta ancoragem a determinadas realidades, nestes arquitetos, se apresenta como uma reação a um contexto contemporâneo em que as ferramentas projetais computacionais exacerbam a liberdade do arquiteto quanto ao projeto da forma e as técnicas de construção buscam atingir a plena capacidade em construí-las. Desse modo, o exercício da prática projetual pode se tornar excessivamente desimpedido e, de certa forma, destituído de significado. Esta liberdade nem mesmo contribuiria ao potencial criativo do arquiteto, pois a criatividade, como elucidada por Vittorio Aureli, seria ampliada em situações de restrição e escassez e não no seu oposto, de plena liberdade e abundância de recursos.¹⁵³

Assim, seriam arquiteturas extremamente criativas as *arquitecturas frágeis* registradas por Smiljan Radic ou a cabana típica dos habitantes de Niamey descrita por Jean-Philippe Vassal. Tanto Radic como Lacaton & Vassal afirmam ser esta aceitação de restrições uma maneira de não se perderem em uma arbitrariedade da imagem ou da forma arquitetônica – para Lacaton & Vassal “a economia se converte em (...) uma forma de situar a arquitetura fora de sua existência plástica”¹⁵⁴, assim também, as respostas pragmáticas às necessidades imediatas, característica que Radic apreende das *construções frágeis*, “se tratam, em definitivo, de um mecanismo para se esquivar do problema da forma”.¹⁵⁵

Porém, isso não quer dizer que, para estes arquitetos, os aspectos formais da obra não sejam importantes. Smiljan Radic possui uma sensibilidade de escultor; ele

¹⁵³ Palestra intitulada “Less is enough” em Strelka Institute em 03 set. 2013. Disponível <https://vimeo.com/80792002>. Acessado em 20 jun. 2018.

¹⁵⁴ LACATON, Anne; VASSAL, Jean Phillipe. Liberdade Estrutural: condicion del milagro”. Revista 2G, Barcelona, nº 60, 2011.

¹⁵⁵ WALKER, Enrique. **Una Conversación con Smiljan Radic**. El Croquis: Smiljan Radic, Madrid, v. 167, 2013, p. 22. Tradução própria. Texto original: “se trata, en definitiva, de un mecanismo para esquivar el problema de la forma, que permite cuestionarse si una obsesión es realmente importante”.

desenvolve formalmente seus *modelos experimentais* que posteriormente serão trabalhados como arquitetura – suas formas são resultado da junção de diversos elementos apropriados e acomodamos, com alta sensibilidade artística, pelo arquiteto em uma composição nova.

A arquitetura de Santiago Cirugeda seria também o resultado da junção de diversos materiais (neste caso, materiais residuais). Porém, em suas formas finais, o arquiteto não busca acomodar as diferentes partes em um todo coerente, o que evidencia assim que sua arquitetura trata de arranjos temporários. Podemos fazer uma analogia entre a arquitetura de Radic e Cirugeda com as colagens ou assemblages, uma vez que a apropriação é seguida de uma composição. Por sua vez Lacaton & Vassal buscam se esquivar de compor a forma: sua arquitetura é resultado de uma única apropriação – as estufas, os estacionamentos ou os edifícios existentes – ou seja, neste caso, a ideia central seria a de *readymade*.

Atualmente a apropriação ganhou também uma dimensão ecológica. Neste sentido, o termo derivou outros conceitos, tais como “reuso” ou “reciclagem” – trata-se de aproveitar o construído e propor o novo apenas quando necessário, o que está ligado a uma ideia de economia. Segundo o artista, escritor e curador americano Dan Graham:

Já no começo dos anos 70 a noção de arte como inovação contínua passou a ser seriamente questionada. Preocupações ecológicas geraram um *ethos* cultural que não aceitava uma ideia de progresso, com o seu imperativo de fazer experiência com a natureza a fim de criar um futuro totalmente novo. A conservação dos recursos naturais acompanhava a conservação do passado.¹⁵⁶

Revalorizar o ambiente construído das grandes cidades seria uma atitude de reação à renovação urbana sem questionamento, às demolições, à produção desenfreada e ao desperdício característico do último século. Assim, em vez de demolir e reconstruir, busca-se dar novos usos às zonas urbanas construídas, entendendo o caráter processual e incremental da construção da cidade, feita de acréscimos cumulativos.

Esta visão está próxima à atitude de Lacaton & Vassal sobre os elementos

¹⁵⁶ GRAHAM, Dan. **A arte em relação à arquitetura**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. p. 429-451.

preexistentes. Na obra destes, o respeito e a manutenção do existente não se referem a uma vontade de preservação do passado ou afirmação de uma identidade, mas a um entendimento da construção da cidade através da acumulação ou adição unida a uma preocupação ecológica.

Certamente, a arquitetura de Lacaton & Vassal não é ecológica de maneira óbvia. Se a apropriação de preexistências fala de uma economia de recursos ao buscar ressignificar as edificações existentes, não produzindo novas sem uma necessidade claramente justificada, por outro lado, estes arquitetos buscam sempre construir o dobro dos metros quadrados previstos pelo programa inicial, o que, a princípio, parece contrariar uma lógica econômica.

Porém, o que se revela na análise da obra da dupla é a busca por se desvencilhar de muitos preconceitos estéticos e de um certo padrão de qualidade da arquitetura (quanto aos seus acabamentos) amplamente assimilado. O aspecto cru dos materiais utilizados por Lacaton & Vassal não fala de uma “verdade dos materiais”¹⁵⁷, mas de um pragmatismo em tratar problemas a serem solucionados pela arquitetura de forma econômica. A diminuição do custo por metro quadrado seria o que permite que o projeto extrapole as demandas programáticas iniciais. Assim, buscam sempre “fazer mais com menos” – mais espaço construído com menos recursos.

Outra questão importante levantada ao longo desta pesquisa seria a ampla disseminação e assimilação da estratégia da apropriação no contexto contemporâneo. A figura do autor teria sido desconstruída de forma prática no lugar da desconstrução teórica dos anos 1960 ou mesmo da vanguarda da década de 20. A contemporânea *arte da pós-produção*, como denominou Nicolas Bourriaud, não apenas assimilou de forma radical a ideia de apropriação como busca abolir a própria distinção entre *readymade* e original. Como modelos emblemáticos para esta arte da pós-produção estariam as figuras do DJ e do programador, cujas tarefas se confundem entre consumir e produzir,

¹⁵⁷ Importante conceito para a arquitetura moderna, em especial da corrente conhecida como “brutalismo”. Trabalhar sob a ideia de “verdade dos materiais” significa que cada material deve ser utilizado sempre de forma crua, sem pinturas ou revestimentos, de acordo com sua lógica estrutural e valorizando sua expressão plástica. Além disso, a forma de construir deve estar explícita na composição arquitetônica final - a ideia de beleza na arquitetura brutalista esta associada a sua verdade construtiva. O uso do concreto bruto marcou a atitude artística de Le Corbusier em suas últimas obras (1945-65) nas quais são mantidas no concreto as marcas das fôrmas de madeira de modo a não esconder o caráter artesanal destas construções.

criar e copiar.

Seria justamente pela disseminação da apropriação que esta não seria mais uma operação transgressora por si só, mas teria se constituído como uma linguagem, podendo assim, derivar diversos significados. Segundo Douglas Crimp, a apropriação é capaz de permear tanto a produção dos mais cínicos produtos da moda e da indústria do entretenimento, como pode ser um instrumento crítico ao *status quo*.¹⁵⁸ Vivemos assim em meio a este “comunismo formal”¹⁵⁹, num contexto em que todas as culturas “roubam” umas das outras, seja desde um posicionamento de dominação ou de resistência.

A apropriação de elementos consagrados da alta cultura ou mesmo da cultura de massas pode tanto se dar de forma afirmativa quanto crítica (como vimos, a *Pop Art* teria um caráter ambíguo pois pode ser lida das duas formas). Assim também, a apropriação de elementos marginalizados da cultura oficial pode acarretar em uma alienação ou mero consumo, assim como pode conter a intenção de colocá-los em evidência, criticando ou buscando transpor barreiras culturais existentes. Mesmo que toda apropriação acarrete em uma mudança de significado do que é apropriado, isto não necessariamente implica em um esvaziamento completo de seu sentido original – certamente, a linha que distingue o teor destes diversos tipos de apropriação é muito tênue.

Neste contexto, emergem questões polêmicas como da *apropriação cultural*. O que se denomina por apropriação cultural implica em uma visão negativa do termo, e seria a apropriação de bens simbólicos de uma cultura minoritária – de algum grupo étnico, ou de grupos subordinados ao domínio social, político ou econômico – por uma cultura dominante representando um mero consumo de diferenças culturais. Tal questão vai além da dualidade exposta por Crimp – a apropriação material *versus* a apropriação de estilos – pois elucida que o conteúdo negativo da apropriação cultural não se dá apenas por ser uma simples apropriação de estilo. Isabelle Graw, em seu artigo *Fascination, Subversion and Dispossession*, diz ser a definição de Crimp muito simplista. Segundo a autora, toda apropriação inevitavelmente adapta o estilo do

¹⁵⁸ CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 117.

¹⁵⁹ Termo usado por Nicolas Bourriaud.

original. Além disso, o estilo é algo que não pode ser evitado. Assim, creio que a questão presente na apropriação cultural seria o fato de serem distorções do original a ponto de fazer com que o estilo apropriado seja incorporado a um sistema hegemônico, desconsiderando ou apagando sua condição anterior de estar à margem.

Neste sentido, é possível que Lacaton & Vassal, em seu projeto para o Palais de Tokyo, não se apropriam apenas de um edifício existente com o seu interior em ruínas, como os arquitetos buscam explicitar, mas também do estilo de uma ocupação artística ou de um edifício abandonado. Entendendo este estilo apropriado como sendo necessariamente um estilo que está à margem da cultura oficial. Esta apropriação levanta questões importantes (que creio ainda não ser prudente arriscar conclusões), tais como: se a estética intencional (não apenas resultante) da atuação dos arquitetos já representaria uma incorporação de uma linguagem marginal para dentro de um sistema oficial, esvaziando seu conteúdo original; ou (se não) qual seria a capacidade deste tipo de estética em resistir em ser reduzida a uma pura imagem – uma vez que, ao buscar um retorno à simplicidade das coisas compatíveis com momentos de crise econômica e ecológica, contraditoriamente, estes podem se tornar aspectos explorados esteticamente em produtos da moda dentro de uma lógica consumista.

7. Referências bibliográficas

Livros:

ARGAN, G. C. **Arte moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 2016.

AURELI, Pier Vittorio. **Less is enough: on architecture and asceticism**. Moscow: Strelka Press, 2013.

BANHAM, Reyner. **Los Angeles: A arquitetura de quatro ecologias**. São Paulo: Editora Martin Fontes, 2013.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. 1 ed. São Paulo: Martins Editora, 2009.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**, Editora Cosac & Naify, São Paulo, 2012.

COLIN, Rowe e KOETTER, Fred. **Cidade-Colagem**. In: NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia Teórica. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

COLQUHOUM, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosa Naify, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DROUT, LACATON, VASSAL, “**Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción**” Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

EVANS, Davis. **Appropriation: Documentos of Contemporary Art.**
Cambridge: The Mit Press, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). **Escritos de artistas Anos 60/70.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real.** Editora Cosac & Naify, São Paulo. 2014.

FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic:** essay on post-modern culture.
Washington: Bay Press, 1983.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante:** Um manifesto retroativo para
Manhattan. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

LAWRENCE, Amanda Reeser; MILJAČKI, Ana (Ed.). **Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange.** New York: Routledge, 2018.

RUBY, Ilka; RUBY, Andreas. **Espacio Grande, Exta Grande: Sobre la obra recente de Lacaton & Vassal.** 2G, Barcelona, n. 21, p.6-23, 2002.

SEITZ, William C. **The Art of Assemblage.** New York: The Museum of Modern Art, 1961.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Artigos, Ensaios, Textos:

ADORNO, Theodor W. Funcionalismo Hoje. In: **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, vol. 15 jul. 1997.

ABALOS, Iñaki. **Bartebly o arquiteto.** Jornal El Pais, 10 /03/ 2007.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em:
http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf

CAPELA, José Manuel do Couto Ramos. **Arquitetura pela arquitetura. Lacaton et Vassal: mode d'emploi**. Revista Punkto Disponível em:
http://www.revistapunkto.com/2015/02/arquitectura-pela-arquitectura-lacaton_4.html

DIAZ, Cristina, GRINDA, Efrén García **Placeres Cotidianos Una Conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal** In: El Croquis 177/178, 2015.

DIDELON, Valéry. **Doing without Architecture: Reflections on the Renovation of the Palais de Tokyo**. In: *Looking at European Architecture: a Critical View*, Bruxelles: Civa, 2008.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, G. (Org.). A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

GRAHAM, Dan. **A arte em relação à arquitetura**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). Escritos de artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

HERREROS, Juan. **Nada excepcional: siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton e Vassal**. In: El Croquis nº 177/178, Madrid, 2015.

HUBER, David. **Beyond Belief: the architecture of Lacaton & Vassal**. Art Forum, Nova York, v. 53, maio 2015.

JAMESON, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. In: FOSTER,

Hal. **The Anti-Aesthetic**: essay on post-modern culture. Washington: Bay Press, 1983.

LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, **Liberdade estrutural**. 2G International Architecture Magazine, N.60, 2012.

_____, L'architecture doit être directe, utile, précise, économe, libre, gaie, poétique et cosmopolite. In: **A+U Architecture and Urbanism**, (Tokyo: A+U Publishing Co., 2012).

_____, **Reduce, Reuse, Recycle**, Veneza, 2012. P. 13-26.

LEONIDIO, O. **O complexo Foster-Eisenman**. VIRUS, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=2&lang=pt>. Acesso em: 16 Jun. 2017.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista**. São Paulo: Esusp, 1993.

ULMER, Gregory. **The Object of Post-Criticism**. In: FOSTER, Hal (Org.). Postmodern Culture. Londres: Pluto Press, 1985.

WILSON, Robin. NOT DOING/OVERDOING: 'OMISSION' AND 'EXCESS'. **Ad Architectural Design**: The Architecture of Transgression: Towards a Destabilising Architecture, Londres, p. 2013.

Revistas:

2G International Architecture Magazine, N.60 **Lacaton & Vassal**, 2012.

PALAS DE TOKYO MAGAZINE: **History of the Palais de Tokyo since 1937**. Paris: Palais de Tokyo SAS, nº15, 2012.

Palestras e conferências:

Palestra de Anne Lacaton na Universidade de Columbia, 05/03/2013.

Reinvent: Enchanting the Existing.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pRkR8cXxC0g>. Acesso em: 24/02/18.

Palestra de Smiljan Radic em Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 17-18/10/2015. Trienal de Arquitectura de Lisboa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=or-ADOYVhE4>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Palestra de Smiljan Radic na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Geografia da Universidade de Concepción, Chile, 2/06/2016. **Smiljan Radic.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=78qHtAD_jDU&t=482s.

Acesso em: 06/04/18.

Teses e Dissertações:

CAPELA, José Manuel do Couto Ramos, **Operating conceptually in art;**

Operating conceptually in architecture. PhD Thesis, Architecture /

Architectural Culture, University of Minho, School of Architecture.

VARELLA, Pedro; Lassance, Guilherme (Orientador) **Estrutura aberta: o caso da Escola de Arquitetura de Nantes, projeto de Lacaton & Vassal.**

Rio de Janeiro, 2016. Dissertação de Mestrado – PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.