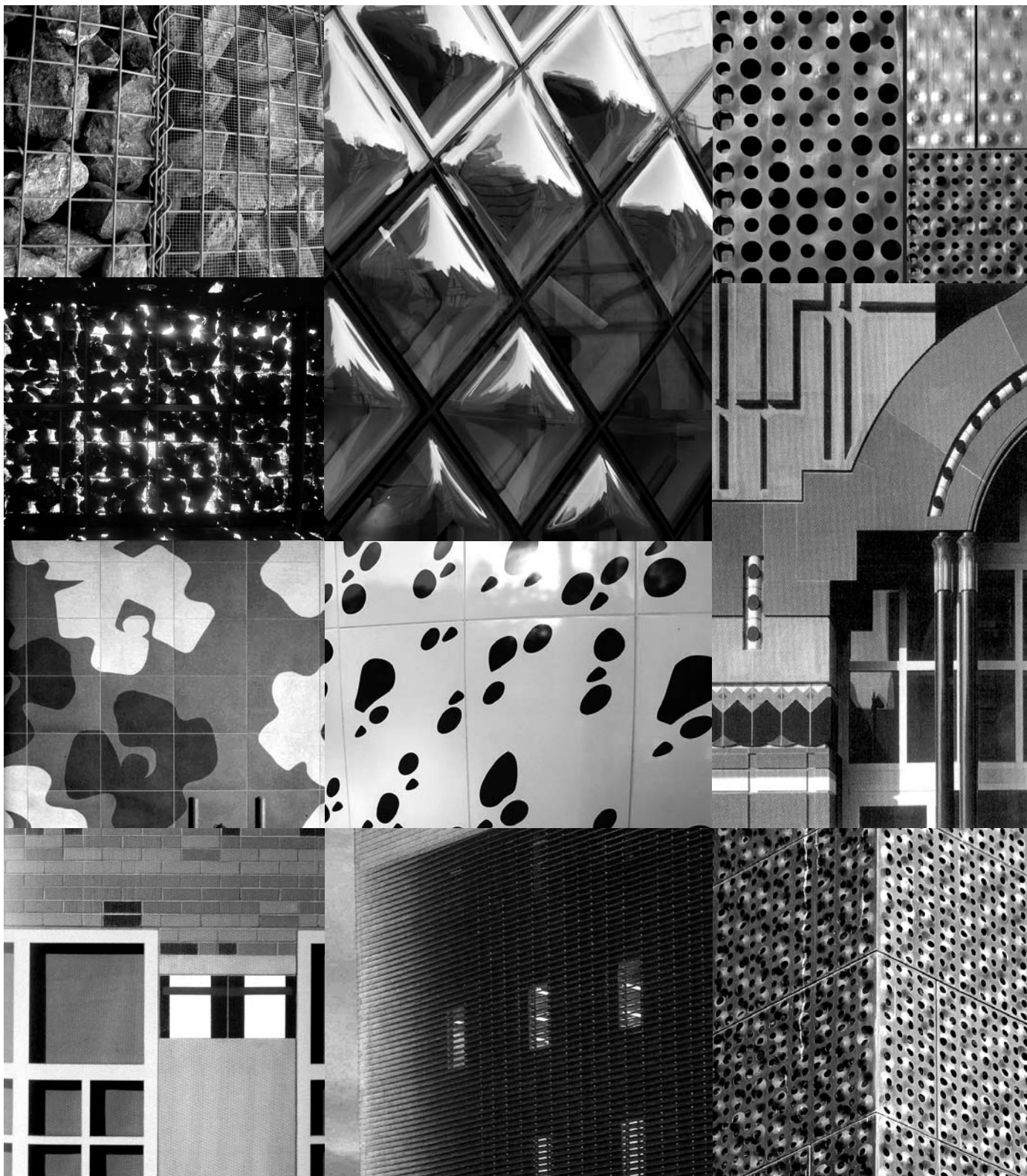


HERZOG & DE MEURON E OS ABRIGOS DECORADOS DE VENTURI & SCOTT BROWN!
HERZOG & DE MEURON AND THE DECORATED SHEDS OF VENTURI & SCOTT BROWN!

Fernando Diniz Moreira

Tradução português-inglês: Roderick Sommerville Kay



Montagem por Gabriela Côrtes Austria
Montage by Gabriela Côrtes Austria

A crítica acadêmica rapidamente abandona algumas figuras e enaltece outras. Robert Venturi e Denise Scott-Brown (V&SB) e os pós modernos, por exemplo, foram varridos das escolas e, quando muito, são tratados já como história, enquanto novas figuras são aclamadas pela crítica, como a dupla de arquitetos suícos Jacques Herzog e Pierre de Meuron (H&DM). Essa constatação não está fundada em um sentimento nostálgico – pelo menos ficamos livres das muitas incoerências e falácias do pós-modernismo – nem tampouco crítico de H&DM, que possuem uma das mais consistentes obras da atualidade.

No entanto, ao visitar alguns projetos desses dois escritórios, semelhanças espantosas saltam à vista e provocam inquietações. Refiro-me aqui ao *Institute for Scientific Information* (ISI) de Venturi & Scott-Brown, localizado na Filadélfia e concluído em meados dos anos 70, e à biblioteca da Escola Técnica de Eberswalde de Herzog & De Meuron, concluída em meados dos anos 90. Os dois edifícios são simples caixas nas quais imagens são transpostas para suas superfícies, simples volumes nos quais uma ornamentação exterior é aplicada. Como arquitetos de abordagens tão distintas, representantes de diferentes gerações, podem chegar a soluções tão parecidas? Como um projeto tão celebrado atualmente retoma os mesmos procedimentos de outro vinte anos mais velho e quase esquecido? Estaria H&DM a copiar V&SB? Quais as reais semelhanças e diferenças que existem entre os dois edifícios? Tanto V&SB quanto H&DM enfrentaram um problema essencial que afeta a disciplina arquitetônica desde o final do século XIX: a transformação na forma de pensar e definir uma fachada. Tendo ambos os projetos em mente, este texto procura especular sobre a questão da definição, ornamentação e representação da fachada no século XX.

VESTINDO A FACHADA NA ERA MODERNA

Essa questão remete a um tema mais complexo e imanente na arquitetura: o conflito entre representação e produção, ou seja, o conflito entre aquilo que uma determinada sociedade espera de um edifício e as novas expressões arquitetônicas possibilitadas pelos novos materiais e técnicas construtivas. Este aparente conflito pode ser visto em algumas estações ferroviárias do século XIX nas quais fachadas são compostas por elementos clássicos que referem-se às aspirações daquela sociedade (sua história, representações de suas cidades, sua autocelebração etc) enquanto que interiores revelam amplos espaços amplos, fluidos e abertos obtidos por meio de inovadoras estruturas de ferro.²

Este conflito também pode ser visto nos primeiros arranha-céus norte-americanos. Como bem ilustrou Colin

Academic criticism quickly abandons some prominent names and exalts others. Robert Venturi and Denise Scott-Brown (V&SB) and the post-modern, for example, have been swept out of schools and, if anything, are now treated as old history, while new names are acclaimed by the critics such as the pair of Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron (H&DM). This affirmation is not based on a lingering nostalgia – at least we are free of the many incoherencies and fallacies of post-modernism – nor is it uncritical of H&DM, who have done some of the most consistent current work.

Nevertheless, on visiting some projects of these two offices, breath-taking similarities spring into view and cause uneasiness. I refer here to the *Institute for Scientific Information* (ISI) of Venturi & Scott-Brown, located in Philadelphia and completed in the mid-70s, and to the library of the Eberswalde Technical School of Herzog & De Meuron, completed in the mid-90s. The two buildings are simple boxes in which images have been incorporated into their surfaces, simple volumes onto which a simple exterior decoration is applied. How can architects of such different approaches, representatives of different generations, arrive at such similar solutions? How is it that a project as celebrated as this one currently is picks up again on the same procedures of one that is twenty years older and almost forgotten? Could it be that H&DM are copying V&SB? What really are the similarities and differences between the two buildings? Both V&SB and H&DM faced a fundamental problem that has affected the discipline of architecture since the end of the 19th century: the transformation in the way of thinking about and defining a facade. Having both projects in mind, this text endeavors to speculate on the question of defining, ornamenting and representing the facade in the twentieth century.

CLADDING THE FAÇADE IN MODERN TIMES

This question goes back to a more complex and immanent issue in architecture: the conflict between representation and production, i.e. the conflict between what a society expects of a building and new architectural expressions made possible by new materials and building techniques. This apparent conflict can be seen in some 19th century railway stations in which facades are made up of classical elements that relate to the aspirations of that society (its history, representations of their cities, their self-celebration etc) while their interiors reveal ample, fluid and open spaces obtained from innovative iron structures.²

This conflict can also be seen in the first North American skyscrapers. As Colin Rowe well illustrated, the structure in steel,

1 Daniel Burnham & John Root, com Charles Atwood. Reliance Building em construção.

Chicago, 1890-4. Fonte: <http://www.brynmawr.edu/Acads/cities/imgb31/128e.jpg>

1 Daniel Burnham & John Root, with Charles Atwood. Reliance Building during construction, Chicago, 1890-4. Source: <http://www.brynmawr.edu/Acads/cities/imgb31/128e.jpg>

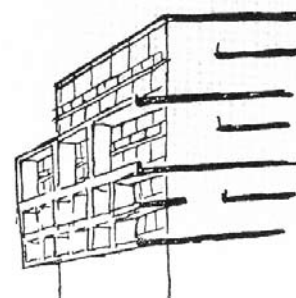
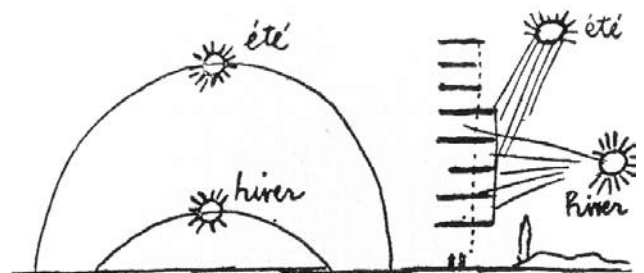
2 Le Corbusier, croquis ilustrando o princípio do brise soleil, início dos anos 1930. Fonte:

William Curtis, Le Corbusier: Ideas and forms. London: Phaidon, 1986, p.116.

2 Le Corbusier, sketch showing the principle of the brise soleil, early 1930s. Source: William Curtis, Le Corbusier: Ideas and forms. London: Phaidon, 1986, p.116.



1



2

Rowe, a estrutura em aço, com o aumento das superfícies envidraçadas e a diminuição dos suportes, liberou as fachadas de expressarem as estruturas e as tradicionais analogias antropomórficas. A “pele” do edifício tornou-se independente da estrutura, implicando em uma maior liberdade de criação para as superfícies do volume. Conseqüentemente, não seria mais necessário narrar uma tradição clássica que, com suas colunas, capitéis e frontões, esteve por séculos associada à concepção da fachada.³ O ato de vestir uma fachada foi profundamente alterado e essas mudanças levaram à seguinte questão: as fachadas devem representar intenções estéticas ou devem ser deixadas livres, como a expressão de uma nova tecnologia construtiva? Com a arquitetura moderna, a segunda alternativa pareceu sair “vitoriosa”, mas esse conflito entre representação e produção é muito mais complexo e continuou como um tema importante durante o século XX. Intimamente associado à esse “problema” encontra-se outro também provocado pela modernidade, que foi o combate ao ornamento. O “problema” de vestir uma fachada e do ornamento foi discutido e “resolvido” em vários momentos desde o surgimento da arquitetura moderna. Gottfried Semper e Adolf Loos foram os autores que nos legaram importantes reflexões sobre o papel da técnica e da ornamentação no ato de definir as fachadas.

No século XIX, Gottfried Semper estudou as conseqüências das transformações tecnológicas de sua época para a arquitetura. Ao contrário de seus colegas ingleses, Semper não procurou defender apaixonadamente o trabalho artesanal e os materiais tradicionais em declínio, nem procurou simplesmente celebrar os novos materiais. Ele se lançou ao estudo das relações entre as formas artísticas, incluindo as artes decorativas e a arquitetura, e as lógicas das técnicas construtivas.⁴

Buscando entender os elementos essenciais e os valores simbólicos da arquitetura, Semper foi estudar as primeiras estruturas hipotéticas erguidas pelo homem. Segundo ele, nas sociedades ditas primitivas, quando se procurava prover um espaço habitável, criava-se primeiro uma estrutura qualquer e cobria-se como algo que estivesse à mão: folhas, peles de animais ou têxteis. Assim, as paredes teriam vindo depois e geralmente refletiriam em sua superfície padrões típicos de materiais mais arcaicos. Ele lança a tese da transferência (*Stoffwechsel*) de características formais de um material para outro, no qual padrões geométricos típicos de materiais têxteis seriam transpostos para outros materiais mais duráveis.⁵ Assim, o ato de vestir uma arquitetura (*Bekleidung* em alemão, *cladding* em inglês) está nas origens da criação da arquitetura. Segundo ele, essa camada

by increasing glass-paned surfaces and decreasing supports, released facades from expressing structures and the traditional anthropomorphic analogies. The “skin” of the building became independent from the structure, resulting in greater freedom for creative ideas in the areas of the volume. Consequently, there would no longer be a need to narrate a classical tradition, which, with its columns, capitals and frontispieces, had for centuries been associated with the conception of the façade.³ The act of cladding a facade was profoundly altered and these changes led to the following question: should facades represent aesthetic intentions or should they be left unadorned, as the expression of a new building technology? As to modern architecture, the second alternative seemed to be hailed as “victorious”, but this conflict between representation and production is far more complex and continued to be an important issue throughout the 20th century. Closely associated with this “problem” there is another one that is caused by modernity, which was the fight against ornaments. The “problem” of cladding a facade and of ornamentation has been discussed and “resolved” at various points in time since the emergence of modern architecture. Gottfried Semper and Adolf Loos were the authors who bequeathed us important reflections on the role of technique and ornamentation in the act of defining facades.

In the 19th century, Gottfried Semper studied the consequences of the technological transformations of his times to architecture. Unlike his English colleagues, Semper did not set out to defend craft work passionately and traditional materials in decline, nor did he seek simply to celebrate the new materials. He launched himself into the study of the relationship between artistic forms, including the decorative arts and architecture, and the forms of logic of building techniques.⁴

In seeking to understand the essential elements and the symbolic values of architecture, Semper headed off on a study of the first hypothetical structures built by man. According to him, in so-called primitive societies, when they sought to provide a habitable space, they created first a sort of structure which was covered with something that was at hand: leaves, animal skins, hides or textiles. Thus, walls would come later, the surfaces of which, in general, would reflect patterns which were typical of more archaic material. He launched the theory of the transfer of formal characteristics from one material to another (*Stoffwechsel*), in which geometrical patterns typical of textile materials would be translated into other more durable materials.⁵ Thus, the act of cladding architecture (in German *Bekleidung*, *Revestimento* in Portuguese) lies in the origins of the creation of that piece of architecture. According to him, this colored layer on the surface had a prominent role in the

colorida na superfície detinha um proeminente papel na formação do espaço. Ao contrário do rótulo de positivista e funcionalista por vezes a ele creditado, Semper acredita que o *bekleidung* seria um elemento crucial para se criar um espaço representativo, repleto de símbolos, imagens e texturas.⁶ Ele conferiria um status arquitetônico às construções, superando o tratamento primário do material e a satisfação das necessidades mais básicas. Contrariando aqueles que viam a suposta brancura dos edifícios gregos como um símbolo de superioridade daquela civilização e dos valores que ela encarnava, Semper argumenta que a policromia esteve sempre presente na história da arquitetura.

Adolf Loos, retomando o fio de pensamento de Gottfried Semper, dedicou um de seus artigos seminais, à reflexão sobre o ato de vestir uma arquitetura. Loos mostra que os arquitetos de sua época inverteram o processo na medida em que criavam uma parede e depois pensavam como essa seria decorada ou vestida.⁷ Além disso, eles não criavam espaços, mas seções de paredes, que, por sua vez, formavam os cômodos. A partir de tais constatações, Loos procurou estabelecer princípios para revestir paredes e fachadas. Em síntese, Loos pregava uma honestidade no trato dos revestimentos e dos materiais, que deveriam ter suas qualidades expostas e valorizadas. No entanto, caso fosse necessário revestir um material, Loos defendia que o revestimento não poderia imitar de forma alguma o material a ser revestido: a madeira poderia ser pintada de qualquer cor, exceto a da cor da própria madeira, da mesma forma que uma parede de tijolos não poderia ser revestida por algo imitando tijolos.

Seu artigo mais conhecido é *Ornamento e Crime*, publicado em 1908 e comumente interpretado como um ataque feroz ao ornamento.⁸ Na verdade, Loos não estava defendendo a extinção completa do ornamento. Ao condenar o nativo polinésio que se tatua, não estava recriminando culturas primitivas ou não-européias. Segundo Loos, quando uma cultura evolui, ela gradativamente abandona o uso do ornamento de objetos utilitários. O ornamento, como entendido no século XIX, não deveria servir mais para alegrar nossas vidas, pois é um desperdício de dinheiro, material e esforço humano. Loos argumenta que o desejo dos arquitetos de reviver estilos estava fazendo fracassar a habilidade de criar um estilo novo para a sua época. Se cada época tem um estilo, nossa época também deve ter um. Loos defende, de fato, um ornamento adequado à nossa época. Apesar da interpretação literal de Loos por parte de vários arquitetos que identificaram a arquitetura moderna com a ausência completa do ornamento, e que passaram a colocar isto em prática em suas obras, o ornamento e a representação não foram eliminados na arquitetura moderna.

formation of the space. Unlike the label of functionalist and positivist sometimes accredited to him, Semper believes that *Bekleidung* is a crucial element for creating a representative space, full of symbols, images and textures.⁶ This conferred an architectural status on the constructions that went beyond the primary treatment of the material and satisfying the most basic needs. Contradicting those who saw the assumed whiteness of Greek buildings as a superiority symbol of that civilization and of the values that it incarnated, Semper argues that polychromy was always present in the history of architecture.

Adolf Loos, on taking up the thread of thought of Gottfried Semper, dedicated one of his seminal articles to reflection on the act of cladding a piece of architecture. Loos shows that the architects of his time inverted the process to the extent that they created a wall and then thought about how this would be decorated or clad.⁷ Furthermore, they did not create spaces, but sections of walls, which, in turn, formed the rooms. From these statements, Loos sought to establish principles for covering walls and facades. In summary, Loos preached honesty in dealing with cladding and materials so that they should have their qualities exposed and valued. However, should it be necessary to clad a material, Loos argued that the cladding should not imitate in any way the material to be clad: wood could be painted in any color, except for the color of the wood itself, and similarly a brick wall could not be clad with something imitating brick.

His best known article is *Ornament and Crime*, published in 1908 and commonly interpreted as a fierce attack on ornaments.⁸ In fact, Loos was not advocating the complete extinction of ornamentation. In condemning the native Polynesian who tattooed himself, he was not criticizing primitive or non-European cultures adversely. According to Loos, when a culture evolves, it gradually abandons the ornamental use of utilitarian objects. Ornament, as understood in the 19th century, should no longer serve to brighten up our lives, for that is a waste of money, material and human effort. Loos argues that architects' wish to revive styles was leading to the failure of the ability to create a new style for his age. If each age has a style, our age should also have one. Loos argues, in fact, for ornament that is appropriate for our age. Despite the literal interpretation of Loos by several architects, who identified modern architecture with the complete absence of ornament and went on to put this into practice in their works, ornament and representation have not been eliminated in modern architecture.

After the skyscrapers of Chicago, facades, freed from their structural obligations, had a new role to perform in a building. Modern architecture explored these opportunities

Após os arranha-céus de Chicago, as fachadas liberadas de suas obrigações estruturais tinham um novo papel a desempenhar no edifício. A arquitetura moderna explorou exaustivamente essas oportunidades estabelecendo novas formas de relação entre interior e exterior e de manifestação estética e compositiva, que conheceram seu ápice nas fachadas na fachada *curtain-wall* dos arranha-céus norte-americanos a partir de meados do século XX.

No entanto, já no início dos anos 1930, o *brise soleil* preconizado por Le Corbusier acarretou uma nova relação de movimento para a fachada, criando cheios, vazios e sombras. Alguns anos depois, Jose Luis Sert denominou de fachadas da anonimidade, as monótonas fachadas de vidro dos arranha-céus do pós-guerra.⁹ Sert procurou chamar a atenção para a necessidade de uma reavaliação da arquitetura moderna, no sentido de reinterpretar formas tradicionais de vedação, de relação com o exterior e dos elementos figurativos. Rejeitando o modismo das fachadas de vidro, Sert procurou retomar formas vernaculares e elementos tradicionais de proteção solar, como uma maneira de reconciliar a prática arquitetônica com as necessidades humanas práticas e simbólicas, algo que arquitetura brasileira já vinha fazendo.

Apesar dos clamores modernistas visando a eliminação da ornamentação arquitetônica, essa cultura não foi extinta, e nem a malfadada e superficial tentativa pós-modernista foi capaz de banalizar completamente a ornamentação.¹⁰ Sem dúvida, estes “problemas” – a vestimenta da fachada e a ornamentação – não foram “resolvidos” e persistem no debate atual.

ORNAMENTO ENQUANTO COMUNICAÇÃO

A insatisfação com a maneira como o Movimento Moderno lidou com a questão do ornamento está na base do pós-modernismo que emergiu nos anos 60 e que tem no próprio Venturi o principal mentor nos Estados Unidos. Sua incômoda e polêmica obra, *Complexity and Contradiction*, um dos livros mais influentes nesta segunda metade do século XX (e também um dos mais incompreendidos), tem como argumento principal a constatação de que a arquitetura moderna perdeu sua capacidade de transmitir significados e valores. Venturi critica o puritanismo e o reducionismo da arquitetura moderna e acredita que as complexidades, contradições, ambigüidades, tensões e incertezas também estão presentes em grandes obras de arquitetura. Venturi defende o uso de convencões arquitetônicas de claro apelo popular, elementos convencionais estandardizados, anônimos, vulgares mesmo, como forma de facilitar a comunicação com o usuário. O arquiteto deveria voltar-se para essas

exaustivamente e estabeleceu novas formas de relação entre o interior e exterior e de estética e composicional manifestação. Estas chegaram ao apogeu nas fachadas na fachada de parede-cortina dos arranha-céus norte-americanos do século XX.

Entretanto, mesmo no início dos anos 1930, o *brise soleil* promovido por Le Corbusier trouxe uma nova relação de movimento para a fachada, criando espaços cheios, espaços vazios e sombras. Alguns anos depois, Jose Luis Sert denominou de fachadas da anonimidade, as fachadas monótonas de vidro dos arranha-céus do pós-guerra.⁹ Sert procurou chamar a atenção para a necessidade de uma reavaliação da arquitetura moderna, no sentido de reinterpretar formas tradicionais de vedação, de relação com o exterior e dos elementos figurativos. Rejeitando o modismo das fachadas de vidro, Sert procurou retomar formas vernaculares e elementos tradicionais de proteção solar, como uma maneira de reconciliar a prática arquitetônica com as necessidades humanas práticas e simbólicas, algo que arquitetura brasileira já vinha fazendo.

Apesar dos clamores modernistas visando a eliminação da ornamentação arquitetônica, essa cultura não foi extinta, e nem a malfadada e superficial tentativa pós-modernista foi capaz de banalizar completamente a ornamentação.¹⁰ Sem dúvida, estes “problemas” – a vestimenta da fachada e a ornamentação – não foram “resolvidos” e persistem no debate atual.

ORNAMENTO COMO COMUNICAÇÃO

A insatisfação com a maneira como o Movimento Moderno lidou com a questão do ornamento está na base do pós-modernismo que emergiu nos anos 60 e que tem no próprio Venturi o principal mentor nos Estados Unidos. Sua incômoda e polêmica obra, *Complexity and Contradiction*, um dos livros mais influentes nesta segunda metade do século XX (e também um dos mais incompreendidos), tem como argumento principal a constatação de que a arquitetura moderna perdeu sua capacidade de transmitir significados e valores. Venturi critica o puritanismo e o reducionismo da arquitetura moderna e acredita que as complexidades, contradições, ambigüidades, tensões e incertezas também estão presentes em grandes obras de arquitetura. Venturi defende o uso de convencões arquitetônicas de claro apelo popular, elementos convencionais estandardizados, anônimos, vulgares mesmo, como forma de facilitar a comunicação com o usuário. O arquiteto deveria voltar-se para essas

convenções, conhecê-las e torná-las ainda mais vivas.¹¹ Em Venturi, o ornamento é retomado, mas seu conteúdo parece ficar refém da comunicação. O ornamento parece ser reduzido a uma pura questão de comunicação.

Seu segundo livro, *Learning from Las Vegas*, agora em parceria com Scott-Brown e Steven Izenour, é um desenvolvimento de tais idéias.¹² Venturi e seus colegas elegem Las Vegas como um laboratório para se observar uma nova forma de comunicação arquitetônica. Com certeza, a paisagem urbana dominada pelos anúncios de hotéis, *fastfoods*, postos de gasolina e *shoppings* de Las Vegas é uma imagem que pode ser encontrada, em menor intensidade, em qualquer subúrbio norte-americano. Venturi, Scott-Brown e Izenour notaram a importância dos símbolos de comunicação para que os edifícios fossem vistos das *highways* ou através de imensos estacionamentos. Símbolos e anúncios provêm direção, unificam a paisagem e chegam a ser mais importantes que os próprios edifícios, geralmente baratos, funcionais e provisórios.

Learning é uma lúcida interpretação de uma nova situação urbana, um ótimo exemplo de como os arquitetos podem ser sensíveis ao ambiente que os rodeia. No entanto, ao nosso ver, um impasse se revela quando Venturi e seus colegas procuram implantar esse tipo de arquitetura. Obcecados pelo tema da comunicação com o usuário, eles rejeitam a própria noção de objeto arquitetônico e promovem o *decorated shed*, grandes galpões, baratos e funcionais, que albergariam as funções e teriam seus exteriores decorados com uma película. Além do caráter antiespacial, Venturi e seus colegas reduziram o processo projetual a um simples processo de organização interna, dentro de um volume retangular predefinido, seguido da aplicação de uma imagem, uma decoração fachadística, na superfície desse volume. Como acertadamente já advertiu Edson Mahfuz, tal postura beira o populismo barato e é inerente a cultura de consumo norte-americana.¹³ Não se pode dizer que *Learning* seja uma ruptura com as idéias expostas anteriormente, mas sim um desenvolvimento dessas em uma direção particular, uma direção que talvez tenha levado seus autores a uma rua sem saída. Essas teorias nortearam uma série de projetos entre meados dos anos 70 e meados dos anos 80, como as lojas Best e o já mencionado ISI.

○ ISI NA FILADÉLFIA

O *Institute for Scientific Information (ISI)* foi completado em 1978, na Filadélfia, visando servir como sede de uma organização na área de indexação de informações publicadas na área científica. Econômico e funcional, o

His second book, *Learning from Las Vegas*, now in partnership with Scott-Brown and Steven Izenour, is a development of such ideas.¹² Venturi and his colleagues elect Las Vegas as a laboratory to observe a new form of architectural communication. Certainly, an urban landscape dominated by billboards for hotels, fast food, gas stations and shopping centers in Las Vegas is an image that can be found, to a lesser extent, in any North American neighborhood. Venturi, Scott-Brown and Izenour noted the importance of the symbols of communication so that the buildings were seen from the highways or across immense parking lots. Symbols and billboards provide direction, unify the landscape and end up being more important than the buildings themselves, and are usually cheap, functional and provisional.

Learning is a lucid interpretation of a new urban situation, a first-class example of how architects can be sensitive to the environment around them. However, in our view, an impasse crops up when Venturi and his colleagues seek to employ this type of architecture. Obsessed by the issue of communication with the user, they reject the very notion of the architectural object and promote the *decorated shed*, cheap and functional large warehouses, which are to house the office and have their exteriors decorated with a wrapping film. Besides the antispatial character, Venturi and his colleagues have reduced the draught board process to a simple process of internal organization, within a predefined rectangular volume, followed by the application of an image, a façade decoration, on the surface of this volume. As Edson Mahfuz has rightly warned, such a posture borders on cheap populism and is inherent in the culture of American consumption.¹³ It cannot be said that *Learning* is a break with the ideas previously outlined, but rather it develops them in a particular direction, a direction that may have led the authors into a cul-de-sac. These theories guided a number of projects between the mid-70s and mid 80s, such as the Best stores and the aforementioned ISI.

THE ISI IN PHILADELPHIA

The *Institute for Scientific Information (ISI)* was completed in 1978, in Philadelphia, and intends to serve as the headquarters of an organization in the area of indexing information published in the scientific area. Economic and functional, the building was taken as an opportunity to build the said *decorated shed*. The ISI is an embodiment of the ideas of *Learning*. It is extremely banal as are the office buildings around it. The floor plan of building is a quadrilateral, divided into six parts by the structure at intervals of approximately 6 meters. The building is a simple box, not only for simplicity and economy, but arising

3,4 Institute for Scientific Information, Philadelphia, 1978, Venturi & Scott-Brown. Foto: Fernando Diniz Moreira.
3,4 Institute for Scientific Information, Philadelphia, 1978, Venturi & Scott-Brown. Photo: Fernando Diniz Moreira.



3



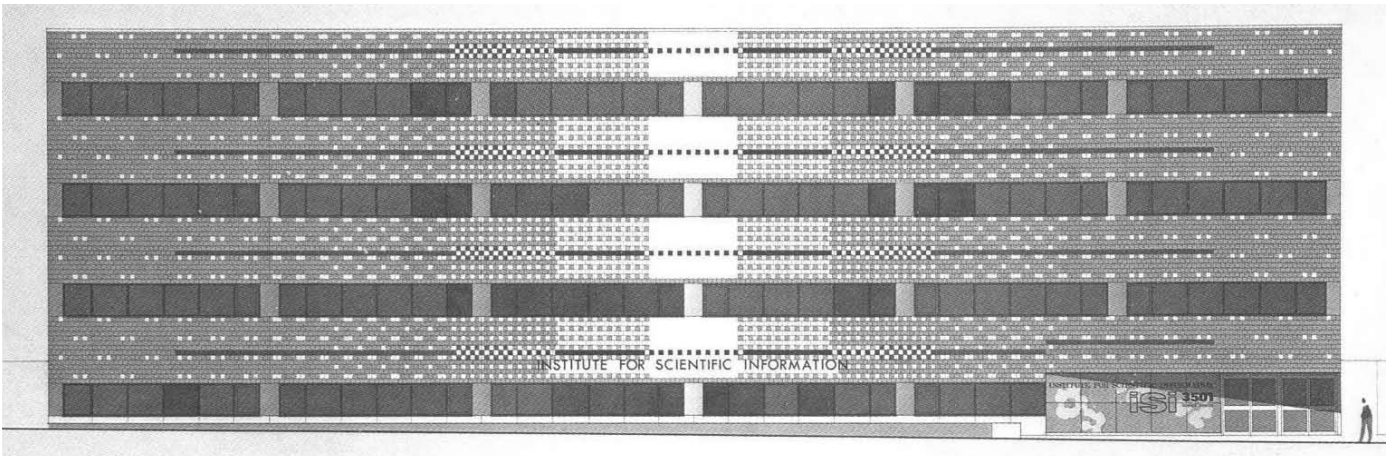
4

5 Institute for Scientific Information, Philadelphia, 1978, Venturi & Scott-Brown. Foto: Fernando Diniz Moreira.

6 Institute for Scientific Information, fachada, Philadelphia, 1978, Venturi & Scott-Brown. Fonte: Venturi, Rauch & Scott-Brown. Obras y proyectos/Works and projects, 1959-1985, A. SanMartín (org.). Barcelona: GG, 1986, p.159.



5



6

edifício foi tomado como oportunidade para se construir o dito *decorated shed*. O ISI é uma corporificação das idéias de *Learning*. Ele é extremamente banal, assim como o são os edifícios de escritórios ao seu redor. A planta do edifício é um quadrilátero dividido em seis partes pela estrutura com intervalos de, aproximadamente, 6 metros. O edifício é uma simples caixa, não apenas por simplicidade e economia, mas por uma proposital intenção de fazê-lo parecer mais banal ainda. De acordo com o conceito de *decorated shed*, Venturi definiu a fachada principal, alinhada com a rua após um pequeno recuo, como o lugar de se aplicar uma expressão arquitetônica. O ornamento aplicado seria responsável pelo simbolismo do edifício. A fachada é revestida com cerâmicas coloridas que formam um grande painel, cujo padrão parece correr do centro para as laterais. O padrão geométrico resultante procura lembrar um daqueles antigos cartões de computador, em uma tentativa de simbolizar a atividade que estaria ocorrendo dentro do edifício. Simples faixas de janelas correm por toda a fachada e procuram inserir-se despercebidas na composição.

Como forma de marcar a entrada, Venturi e Scott Brown deram um corte na extremidade direita do térreo e impuseram nessa parede diagonal, um belo e alegre padrão de gigantescas marcas florais, do qual já tinham lançado mão em uma das lojas Best. Essas flores lembram as serigrafias de Warhol, evidenciando as conexões entre a arquitetura e a pop-art. Em contraste com a fachada principal, as outras fachadas foram deixadas propositalmente ao livre arbítrio das condições interiores, sem o menor esforço por mostrar alguma intenção arquitetônica. Venturi parece reverter a posição de Loos ao exclamar que o ornamento foi utilizado porque é simplesmente mais barato.¹⁴

A BIBLIOTECA DE EBERSWALDE

Comparar esse edifício com o de Herzog & De Meuron é bastante elucidativo. O edifício a que nos referimos é a extensão da biblioteca da Escola Técnica Superior, localizada na pequena cidade de Eberswalde. O *campus* tem uma forma ligeiramente retangular e contém vários edifícios do século XIX. H&DM optaram por localizar esse modesto edifício em uma das esquinas vazias, de forma a criar uma praça interna e refazer o tecido urbano visto da rua. O resultado foi um simples edifício retangular, parecendo também um simples galpão. Os três andares são separados por três amplas faixas de vidro, janelas altas que circundam toda a caixa e possibilitam uma ampla entrada de luz em todo o edifício. Como no ISI, a ênfase aqui também está na horizontalidade.

from the deliberate intention to make it look even more banal. In accordance with the concept of the *decorated shed*, Venturi defined the main façade, lined with but slightly set back from the street, as the place to apply an architectural expression. The ornament applied was to be responsible for the symbolism of the building. The façade is clad in colored tiles that form a large panel, the pattern of which appears to run from the center to the sides. The resulting geometric pattern seeks to be reminiscent of one of those old computer punch cards, in an attempt to symbolize the activity that is occurring within the building. Simple bands of windows run across the façade and try to insert themselves unnoticed into the composition.

As a way of sign-posting the entrance, Venturi and Scott Brown made a cut at the extreme right of the ground floor and imposed on this diagonal wall, a beautiful and cheerful pattern of gigantic floral shapes, which they had already launched in one of the Best shops. These flowers resemble those of Warhol silk-screen prints, thus showing evidence of the connections between architecture and pop-art. In contrast to the main facade, the other façades were purposely left to the complete discretion of the interior conditions, without the slightest effort to show some architectural intent. Venturi's position seems to revert to Loos' position by exclaiming that ornamentation was used simply because it is cheaper.¹⁴

THE EBERSWALDE LIBRARY

To compare this building with that of Herzog & De Meuron is very elucidatory. The building to which we refer is the extension of the library of the Technical High School, located in the small town of Eberswalde, located north of Berlin in the previous East Germany and built during 1997-98. The campus has a slightly rectangular shape and contains several 19th century buildings. H&DM chose to locate this modest building in one of the empty corners, in order to create an internal square and to redo the urban fabric seen from the street. The result was a simple rectangular building, which also seems to be a simple warehouse. The three floors are separated by three broad bands of glass, tall windows that go round the entire box and make it possible for light to be cast amply throughout the building. As in the ISI, the emphasis here is also on horizontality.

The fascinating aspect of the building is undoubtedly the use of printed images over the entire volume. H&DM used, instead of ceramics, photographic images printed on the concrete by means of a process similar to silk-screen printing. These images guarantee the building has a public character. Unlike the ISI, in Eberswalde images appear on all the façades. The silk-screen

O aspecto fascinante do edifício vem, sem dúvida alguma, do uso de imagens impressas por todo o volume. H&DM usaram, no lugar das cerâmicas, imagens fotográficas impressas no concreto por meio de um processo similar ao *silk-screen*. Estas imagens asseguram ao edifício um caráter público. Ao contrário do ISI, em Eberswalde as imagens aparecem em todas as fachadas. O *silk-screen* no vidro já tinha sido utilizado na fábrica da Ricola e no ginásio de Mulhouse, mas a impressão no concreto só havia sido testada em escala bem menor, no centro de esportes de Pfaffenholz. Esse processo é feito com a utilização de um retardante na cura do concreto que não deixa-o endurecer e, após a lavagem, deixa em seu lugar uma superfície escura e rugosa

Apesar de parecer de início mais figurativo, pelo fato de usar imagens, pode-se dizer que a decoração é de fato mais abstrata, pois as imagens são repetidas sem nenhum motivo aparente e correm em faixas ao redor do edifício. Essa membrana unifica todo o volume, gerando um ritmo único por toda a superfície. O resultado inesperado é que essa espécie de membrana faz o vidro parecer concreto, e o concreto parecer vidro, um resultado coerente com suas intenções: “nós estamos interessados em fazer com que a superfície transforme o volume”.¹⁵

Ao invés de procurar uma relação direta com a função do edifício, como V&SB, eles escolheram imagens aleatórias da coleção de fotos de jornal do artista Thomas Ruff. Esse aspecto aleatório reforça o caráter de membrana unificadora. Existem imagens de conteúdo tecnológico (aviões e trens de brinquedo), científico (o retrato de Alexander Von Humboldt) político (cenas do muro de Berlim e das cerimônias de reunificação da Alemanha), artístico (a Vênus de Lorenzo Lotto), além de elementos da natureza (besouros e a relva de um teto-jardim) e até elementos arquitetônicos, como a casa de Gropius, em uma das exposições da Bauhaus.¹⁶

Em uma de suas entrevistas, Herzog admite que a arquitetura deles procura ampliar o campo da arquitetura e estender os limites do fenômeno arquitetônico.¹⁷ Há um esforço deliberado por causar sensações e não representar diretamente algo. De fato, esse cubo nos provoca estranhas sensações quando dele nos aproximamos. Essas sensações são provocadas não só pela relativa incoerência na associação de imagens, mas sobretudo porque as claras distinções que tínhamos de concreto e vidro, cheios e vazios, opacidade e transparência, parecem inesperadamente dissolver-se. Além disso, a distinção entre fachada e superfície parece também não mais existir.

Assim, diferentemente de V&SB, H&DM não consideram

on the glass had already been used in the Ricola factory of Mulhouse and in the gym, but printing on concrete had only been tested on a much smaller scale, in the Pfaffenholz sports centre. This process is undertaken by using a retardant when curing concrete that does not let it harden and, after washing, leaving in its place a dark and wrinkled surface

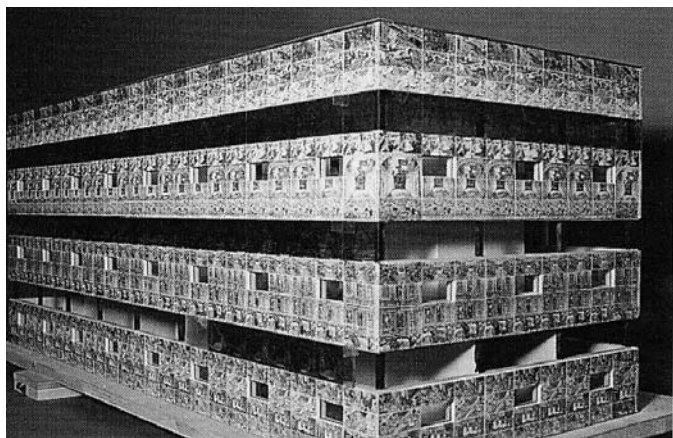
Despite seeming at first glance to be more figurative, because it uses images, it can be said that the decoration is in fact more abstract, because the images are repeated without any apparent reason and run in bands around the building. This membrane unifies the entire volume, generating a single rhythm over the whole surface. The unexpected result is that this kind of membrane makes the glass look like concrete, the concrete look like glass, a result consistent with their intentions: “we are interested in making the surface transform the volume”.¹⁵

Instead of seeking a direct relationship with the function of the building, like V&SB, they chose random images from the collection of newspaper photos of the artist Thomas Ruff. This random aspect reinforces the character of the unifying membrane. There are images with a content which is technological (toy airplanes and trains), scientific (the portrait of Alexander Von Humboldt), political (scenes of the Berlin Wall and ceremonies for the reunification of Germany), art (the Venus by Lorenzo Lotto), besides elements from Nature (beetles and the lawn of a roof-garden) and even architectural elements, such as the Gropius house, in one of the Bauhaus exhibitions.¹⁶

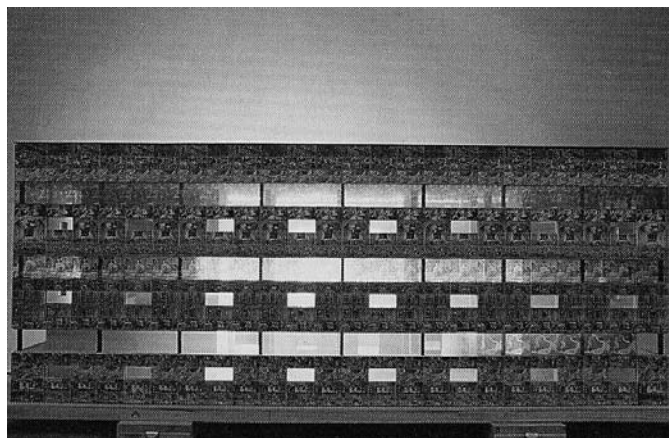
In one of his interviews, Herzog admits that their architecture seeks to broaden the field of architecture and to extend the limits of the architectural phenomenon.¹⁷ There is a deliberate effort to cause sensations and not directly to represent something. In fact, this cube causes us to have strange sensations when we walk towards it. These sensations are caused not only by the relative incoherence in the association of images, but especially because the clear distinctions which we have had of concrete and glass, solid and void, opacity and transparency, appear unexpectedly to be dissolved. Moreover, it also seems that the distinction between façade and surface also seems no longer to exist. Thus, unlike V&SB, H&DM do not consider that they applied a decorative layer onto the façade of the building. They state that they are not using images as a way to represent or evoke symbols or meanings, but rather to cause sensations and to broaden the phenomenon of architecture. Thus, the images of Eberswalde appear as if they were simply another architectural material, a material that is there to define the building, but the building, equally, is there to show from what materials it is made, and to leave the material visible.

7,8 e 9 Biblioteca da Escola Técnica de Eberswalde, Herzog & De Meuron 1999. Fonte: El Croquis 60+94, 2000.

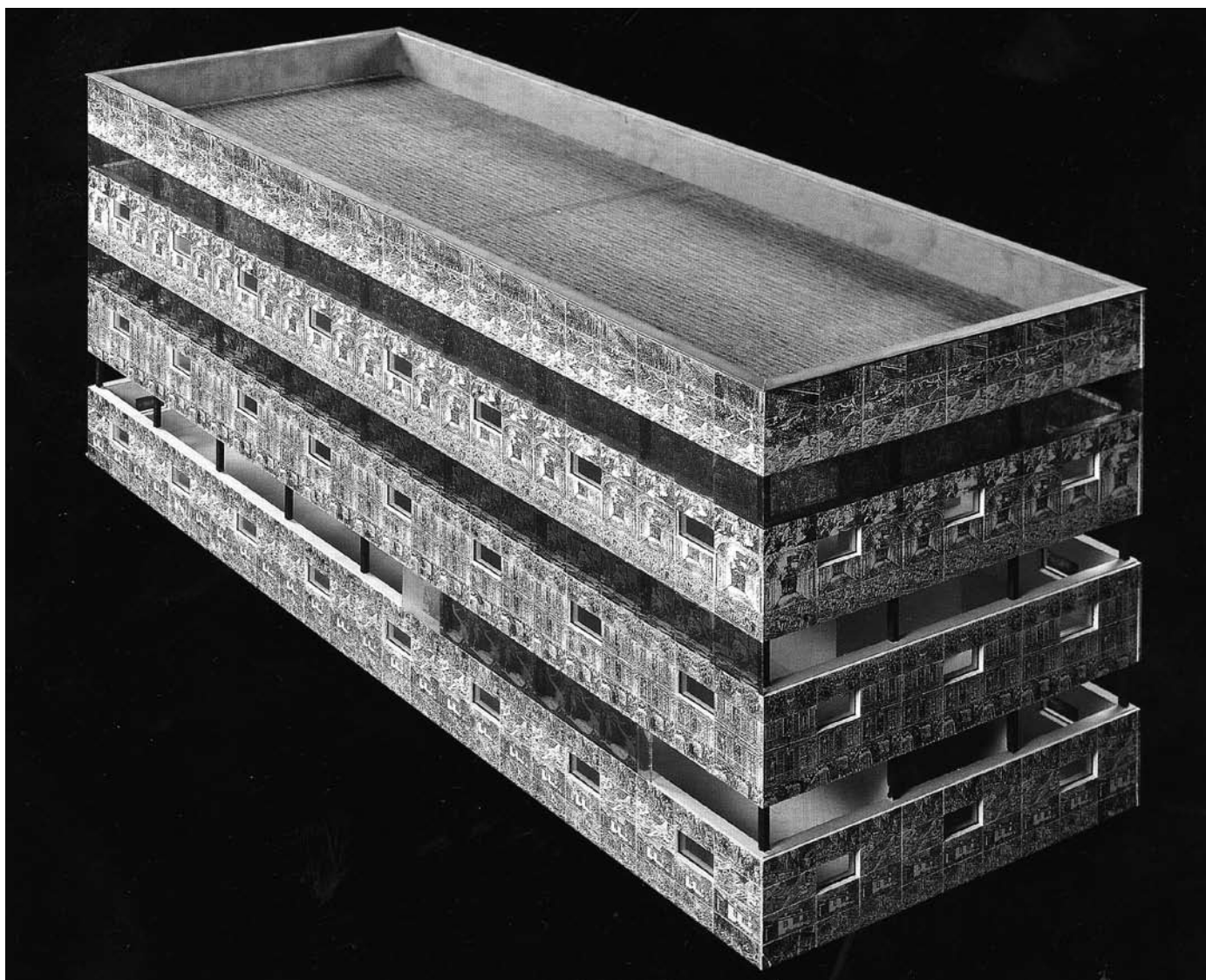
7 8,e 9 Eberswalde Technical School Library, Herzog & De Meuron 1999. Source: El Croquis 60+94, 2000.



7



8



9

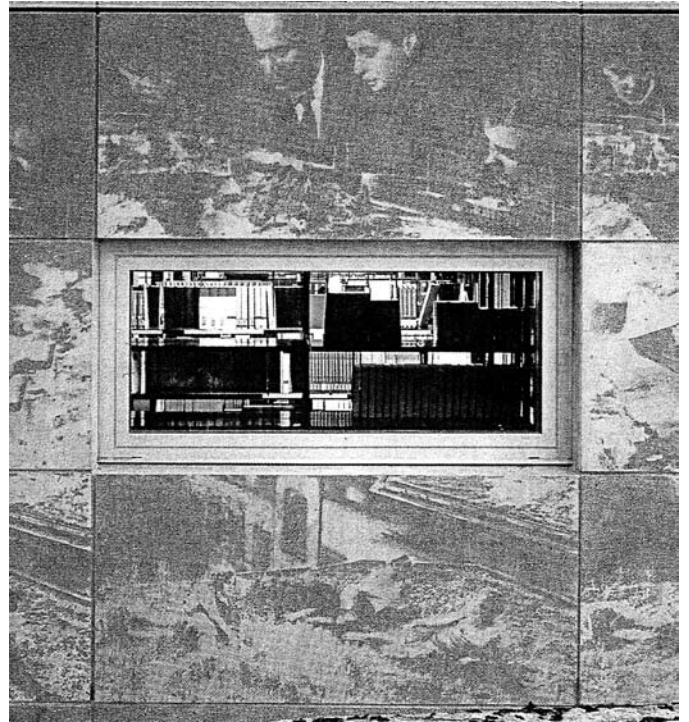
10,11 Biblioteca da Escola Técnica de Eberswalde, Herzog & De Meuron 1999. Foto: Hideo Suzuki.
 10, 11 Eberswalde Technical School Library, Herzog & De Meuron 1999. Photograph: Hideo Suzuki

12 Biblioteca da Escola Técnica de Eberswalde, Herzog & De Meuron 1999 Fonte: Alicia Imperiale, Nuove bidimensionalità: Tensioni superficiali nell'architettura digitale, Testo & Immagini, 2001.

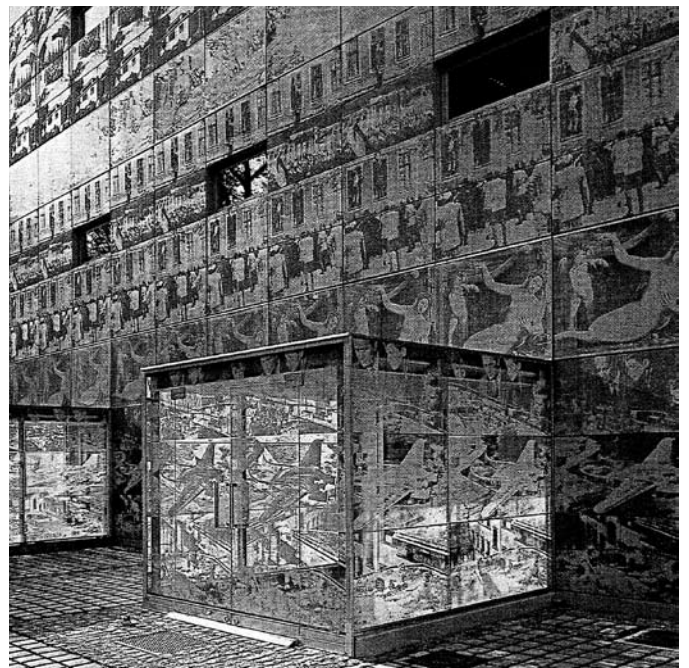
12 Eberswalde Technical School Library, Herzog & De Meuron 1999. Source: Alicia Imperiale, Nuove bidimensionalità: Tensioni superficiali nell'architettura digitale, Testo & Immagini, 2001.



10



11



12

que eles aplicaram uma camada decorativa na fachada do edifício. Afirmam que não estão usando imagens como uma forma de representar ou de evocar símbolos ou significados, mas sim para causar sensações e ampliar o fenômeno da arquitetura. Dessa forma, as imagens de Eberswalde aparecem como se fossem simplesmente um outro material arquitetônico, um material que está lá para definir o edifício, mas o edifício, igualmente, está lá para mostrar com quais materiais ele é feito, para deixar o material visível.

CONCLUINDO

Além do formato caixa, uma outra similaridade entre os dois projetos reside na escolha de materiais comuns. O que muda é a forma como são dispostos ou tratados. Se V&SB usam materiais simples, do dia-a-dia, para mostrar respeito ao ordinário e ao banal, H&DM usam também formas e materiais simples, mas de um modo não-convencional, dando-lhes uma nova vida e tornando-os mais complexos.¹⁸

Ao contrário dos apelos de Le Corbusier para que os arquitetos produzissem superfícies neutras, limpas, e que valorizassem a pureza do volume, H&DM criaram um envelope que possui valor pelas suas próprias qualidades físicas (peso, textura).¹⁹ Nesse envelope foram impressas imagens, mas tais imagens em si não têm intenção simbólica ou compositiva, além de não conterem nenhuma referência direta ao passado ou ao uso. Apesar de elas serem advindas de referências externas a arquitetura, elas ganham forma pela maneira de se tratar os materiais, algo que nos faz lembrar a teoria das transferências (Stoffwechsel) de Semper.

Venturi & Scott Brown quebraram velhos tabus arquitetônicos, mas também talvez tenham adentrado, como já me referi, em um caminho sem saída para o desenvolvimento arquitetônico. Na arquitetura de V&SB parece existir uma relação direta entre significado e elementos significadores. O ornamento é entendido como um sistema de símbolos convencionais que mostram o que o edifício é ou que identificam suas partes, como os padrões florais parecem dizer: "Isto é uma porta".²⁰ Então não estará Venturi negando as complexidades da comunicação em arquitetura?

A arquitetura de H&DM, por outro lado, parece basear-se nas complexidades que podem ser produzidas mesmo nas mais simples formas e materiais, como eles bem demonstram também em outros de seus inquietantes projetos, nos quais materiais tradicionais são tratados de forma não convencional. Os efeitos sensoriais conseguidos por meio do tratamento dos materiais estão na base do design de H&DM, que procuram dar um novo e mais profundo significado à arquitetura. Por sinal, uma sensação de estranhamento e inquietação parece ser primeira reação

CONCLUDING REMARKS

Besides the box format, another similarity between the two projects lies in the choice of common materials. What changes is the way in which they are placed or processed. If V&SB use simple materials, of everyday use, to show respect for the ordinary and banal, H&DM also use simple shapes and materials, but in a non-conventional way, and give them a new life and make them more complex.¹⁸

By running counter to the appeals from Le Corbusier for architects to produce surfaces that are neutral, clean, and which might value the purity of the volume, H&DM created an envelope that possesses value on account of its own physical qualities (weight, texture).¹⁹ Images have been printed onto this envelope, but these images in themselves have no compositional symbolic intent, in addition to which they do not contain any direct reference to the past or to use. Although they are derived from references external to architecture, they gain form because of the way the materials are dealt with, something that reminds us of Semper's theory of transfers (Stoffwechsel).

Venturi & Scott Brown broke old architectural taboos, but they have also perhaps entered, as I have said, into a cul-de-sac for architectural development. In the architecture of V&SB, a direct relationship seems to exist between meaning and signifying elements. Ornamentation is understood as a system of conventional symbols that show what the building is or which identify its parts, such as the floral patterns seeming to say: "This is a door."²⁰ So is Venturi denying the complexities of communication in architecture?

The architecture of H&DM, on the other hand, seems based on the complexities that can be produced even in the most simple forms and materials. This is something that they also well demonstrate in other of their unsettling projects, in which traditional materials are treated in a non-conventional way. The sensory effects achieved through how materials are processed are at the base of H&DM's design, and show that they seek to give a new and deeper meaning to architecture. Furthermore, feelings of things being out of joint and unsettling seem to be the first reaction to their buildings, and such feelings are caused by the way they deal with the materials. Glass, so admired for its qualities of transparency, can also be fascinating when it is fashioned so as to look heavy and more solid. Similarly, the concrete in Eberswalde is dealt with so as to look lighter and more ethereal. Despite apparently transgressing the traditional concept that we have of the materials, H&DM do not seem to contradict the lessons of Semper and Loos, which we saw at the beginning of the article, given that they work directly with the materials and that they emphasize the tectonic appearance of the façade.

aos seus edifícios, e tais sensações são provocadas pela maneira como tratam os materiais. O vidro, tão admirado por suas qualidades de transparência, pode ser também fascinante quando é trabalhado de forma a parecer pesado e mais sólido. Similarmente, o concreto em Eberswalde é tratado de forma a parecer mais leve e etéreo. Apesar de aparentemente transgredirem a concepção tradicional que temos dos materiais, H&DM parecem não contradizer as lições de Semper e de Loos, que vimos no início do artigo, visto que eles trabalham diretamente com os materiais e que enfatizam o aspecto tectônico da fachada.

Tanto o ISI quanto a biblioteca de Eberswalde usam o ornamento aplicado a uma simples estrutura, uma caixa. A diferença básica entre eles não está nem no ornamento nem na estrutura, mas na conexão entre os dois. O ornamento no ISI parece ser algo pensado como separado e colocado na estrutura visando iconográfica e metafóricamente comunicar algo, enquanto as imagens de Eberswalde parecem trabalhar em conjunto com a estrutura, ser inerentes à ela, e levar, no final, à desmaterialização da forma. Em Eberswalde, o ornamento é o próprio material, o que parece conduzir a uma reavaliação de como a arquitetura é feita, abrindo novas possibilidades, e também – porque não? – expressando complexidade e contradição. Visto desse ângulo, o trabalho de H&DM parece ser tão inclusivo, ou até mais, do que o de V&SB.

Esses projetos não podem ser simplesmente criticados como arquiteturas que renegam as qualidades espaciais do Movimento Moderno. Primeiro, se o processo de “destruição da caixa”, enunciado por Frank Lloyd Wright, seria uma das condições básicas para definir a arquitetura moderna, tais edifícios continuam a fazer parte da tradição moderna, pois não são caixas sólidas: já foram desmontadas em planos e agora parecem ser remontadas.²¹ Segundo, esses dois edifícios, de diferentes momentos e contextos, são novas abordagens em relação ao ornamento, não mais entendido em sua dimensão tradicional. São diferentes tentativas de extrapolar e dar novos limites à arquitetura. Em H&DM, nada é direto. Eles evitaram prover algum significado e preocuparam-se em provocar novas sensações e respostas emocionais, mas estas sensações estão diretamente relacionadas ao aspecto tectônico, ou seja, à forma de usar, tratar e articular os materiais na construção. Dessa forma, parecem ter avançado além da importante contribuição de Venturi sobre o significado e, assim, abriram novas possibilidades de se pensar sobre o ornamento na fachada na contemporaneidade.

Both the ISI and the Eberswalde library use ornament applied to a simple structure, a box. The basic difference between them is neither in the ornament nor in the structure, but in the connection between the two of them. The ornament in the ISI seems to be thought of as something separate and placed in the structure with a view to communicating something in an iconographic and metaphorical way, while the Eberswalde images seem to work together with the structure, to be inherent to it, and lead, ultimately, to the dematerialization of the form. In Eberswalde, the ornament is the material itself, which seems to lead to a reassessment of how architecture is undertaken, thus opening up new possibilities, and also – why not? – expressing complexity and contradiction. Seen from this angle, H&DM's work seems to be as inclusive, or even more so than that of V&SB's.

These projects cannot simply be criticized as pieces of architectures that renounce the spatial qualities of the Modern Movement. First, if the process of “destruction of the box”, set out by Frank Lloyd Wright, is to be one of the basic conditions for defining modern architecture, such buildings continue to be part of the modern tradition, because they are not solid boxes: they have been dismantled in plans and now appear to be reassembled.²¹ Secondly, these two buildings, from different moments in time and contexts, are new approaches with regard to ornament, but not understood in their traditional dimension. They are different attempts to go beyond and to give new limits to architecture. In H&DM, nothing is direct. They avoided providing any significance and focused on cause new sensations and emotional responses, but these sensations are directly related to the tectonic aspect, namely, how to use, deal with and articulate materials in construction. Thus, they seem to have advanced beyond Venturi's important contribution on meaning and have, therefore, opened up new possibilities of thinking about ornament on the contemporary facade.

NOTAS

- ¹ Este artigo é uma versão ampliada e revista de um artigo publicado na *Vitruvius arquitextos*, v. 056, n. 1, 2005.
- ² Sobre este conflito ver LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *Surface Architecture*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p.6.
- ³ ROWE, Colin. Chicago frame. In *The Mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1976, p. 89-118.
- ⁴ MALLGRAVE, Harry Francis, "Introduction". In: Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, 1989, p.28.
- ⁵ O termo *Stoffwechsel* também pode ser usado em alemão para metabolismo. Agradeço a Cecília Monteiro pela assistência.
- ⁶ *Bekleidung*, de fato, seria proveniente de um dos quatro elementos que Semper elegera em sua longa investigação sobre as origens da arquitetura. Ao contrário de Laugier, que um século antes empreendeu um retorno a uma hipotética cabana primitiva para justificar a futura arquitetura neoclássica, Semper, influenciado pelas ciências naturais e pela etnografia, retorna a exemplos "primitivos" em busca dos elementos que formariam a essência da arquitetura. Esses elementos estariam intrinsecamente ligados aos materiais e técnicas que lhe deram origem: o lugar do fogo (hearth), lugar de encontro e conagração social, associado à argila e à arte da cerâmica; a cobertura (roof), associada à madeira e à carpintaria; a vedação (enclosure) que está associada aos têxteis e à arte de fiação; o terraço (earthwork), associado à pedra e à estereotomia. SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge University Press, 1989, p.101-129. Estes elementos foram o ponto de partida para o trabalho de sua vida, *Der Stijl*, que ficou inacabado. SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*, edited by Harry Mallgrave and Michael Robison. Santa Monica: Getty Center, 2004.
- ⁷ LOOS, Adolf. The principle of cladding. In: *Spoken into the Void, Collected Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982. Originalmente publicado em Neue Freie Press, September, 4, 1898.
- ⁸ LOOS, Adolf. Ornament and Crime. In: CONRADS, Ulrich (org) *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.19-24.
- ⁹ SERT, Josep Lluís. "Windows and Walls: an Approach to Design" In *Architectural Record* 131 n.5, p.132-133.
- ¹⁰ Sobre esta questão da ornamentação ver: BROLIN, Brent. *Architectural Ornament: banishment and return*. New York: WW Norton & Company, 2000.
- ¹¹ MAHFUZ, Edson, "Aprendendo com Venturi", in *AU* n. 37 1991, p.100-105.
- ¹² VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Revised edition. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- ¹³ MAHFUZ, "Aprendendo com Venturi", p.101.
- ¹⁴ VENTURI, *Learning from Las Vegas*, p.131.
- ¹⁵ KIPNIS, Jeffrey. "A conversation with Jacques Herzog." in *El Croquis*, 60-84, 2000, p.26.
- ¹⁶ Essa gama variada de imagens talvez procure mostrar o inter-relação de todos esses fatores (tecnologia, ciência, política, arte e natureza) com o processo educacional e com o futuro da sociedade. Uma descrição das imagens, assim como do processo de obtenção delas no concreto, pode ser encontrado em: MACK, Gerhard. "La imagen del Mundo: Herzog y De Meuron, biblioteca en Eberswalde" in *Arquitectura Viva* n.66, Mayo-Junio, 1999, p.42-43.
- ¹⁷ KIPNIS, Jeffrey. "A conversation", p.25.
- ¹⁸ KIPNIS, Jeffrey. "A conversation", p.31.
- ¹⁹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 4^o ed. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.21.
- ²⁰ VENTURI, *Learning from Las Vegas*, p.128.
- ²¹ WRIGHT, Frank Lloyd, *An American Architecture*. New York; Horizon Press, 1955, p.76-77.

Recebido: agosto/2008.
Aprovado: novembro/2008.

NOTES

- ¹ This article is a fuller and revised version of an article published in *Vitruvius arquitextos*, v. 056, n. 1, 2005.
- ² On this conflict, see LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *Surface Architecture*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p.6.
- ³ ROWE, Colin. Chicago frame. In: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1976, p. 89-118.
- ⁴ MALLGRAVE, Harry Francis, "Introduction". In: Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, 1989, p.28.
- ⁵ The term *Stoffwechsel* can also be used in German for metabolism. I am grateful to Cecília Monteiro for her help.
- ⁶ *Bekleidung*, in fact, is said to come from one of the four elements which Semper elected in his long investigation on the origins of architecture. Quite unlike Laugier, who a century earlier undertook a return to a hypothetical primitive hut to justify future neo-classical architecture, Semper, influenced by the natural sciences and by ethnography, returns to "primitive" examples in a search for the elements which would form the essence of architecture. These elements would be intrinsically linked to the materials and techniques from which they originated: the hearth, a meeting-place and place for social get-togethers associated with clay and the art of pottery; the roof, associated with wood and carpentry; the enclosing membrane which is associated with textiles and the art of weaving; and the mound (earthwork), associated with stone and estereotomy. SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge University Press, 1989, p.101-129. These elements were the point of departure for the work on his life, *Der Stijl*, which remained unfinished. SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*, edited by Harry Mallgrave and Michael Robison. Santa Monica: Getty Center, 2004.
- ⁷ LOOS, Adolf. The principle of cladding. In: *Spoken into the Void, Collected Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982. Originally published in Neue Freie Press, September, 4, 1898.
- ⁸ LOOS, Adolf. Ornament and Crime. In: CONRADS, Ulrich (org) *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.19-24.
- ⁹ SERT, Josep Lluís. "Windows and Walls: an Approach to Design" In *Architectural Record* 131 n.5, p.132-133.
- ¹⁰ On this question of ornamentation, see: BROLIN, Brent. *Architectural Ornament: banishment and return*. New York: WW Norton & Company, 2000.
- ¹¹ MAHFUZ, Edson. "Aprendendo com Venturi", in *AU* n. 37 1991, p.100-105.
- ¹² VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Revised edition. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- ¹³ MAHFUZ, "Aprendendo com Venturi", p.101.
- ¹⁴ VENTURI, *Learning from Las Vegas*, p.131.
- ¹⁵ KIPNIS, Jeffrey. "A conversation with Jacques Herzog." in *El Croquis*, 60-84, 2000, p.26.
- ¹⁶ This varied range of images perhaps seeks to show the inter-relationship of all these factors (technology, science, politics, art and nature) with the educational process and with the future of society. Humbolt played an important role in the creation of an institute of wild life research in Eberswalde and he researched about local insects. A description of the images, as well as the process of obtaining them, can be found in: MACK, Gerhard. "La imagen del Mundo: Herzog y De Meuron, biblioteca en Eberswalde" in *Arquitectura Viva* n.66, Mayo-Junio, 1999, p.42-43.
- ¹⁷ KIPNIS, Jeffrey. "A conversation", p.25.
- ¹⁸ KIPNIS, Jeffrey. "A conversation", p.31.
- ¹⁹ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. 4^o ed. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.21.
- ²⁰ VENTURI, *Learning from Las Vegas*, p.128.
- ²¹ WRIGHT, Frank Lloyd, *An American Architecture*. New York; Horizon Press, 1955, p.76-77.

Received: august/2008.
Approved: november/2008.