

DAVID HOCKNEY

HOLLEIN

JOSEP RENAU

RICHARD HAMILTON

SUPERSTUDIO

PAOLOZZI

JIRI KOLLAR

ARCHIGRAM

FUMIHKO MAKI

LINA BO BARDI

CHRISTO E JEANNE-CLAUDE

MATTA-CLARK

ALISON E PETER SMITHSON

RICHARD MEIER

ALDO ROSSI

1950-1980

CONTRACULTURA POP

1950-1980

A NEO-VANGUARDA

CONTRACULTURA POP

No final da década de 50, os “novos realistas” requestionam os valores não-figurativos e inspiram-se na natureza moderna, segundo Restany, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica¹. Buscam a identificação da arte com a vida, anunciando o próximo movimento que é o da POP ART, na Inglaterra. Este termo foi usado para identificar a “arte popular” da cultura de massa, conforme o crítico britânico Alloway em 1954. “Será um jogo de palavras, um estilo de vida, o espírito de uma geração ou um novo conceito artístico?”² Parece ser “uma collage” de tudo isso, acrescida de uma euforia, e vira um *slogan*. Os artistas, arquitetos e críticos como Paolozzi, Alison and Peter Smithson, Richard Hamilton, Rauschenberg, David

¹ Restany, Pierre - *Os Novos realistas* - São Paulo, 1979 – p.24

² Osterwold, Tilman- *Pop Art* – Benedikt Taschen, Germany ,
1994 – p.06

Hockney e Reyner Banham, entre tantos outros, sentiam –se “fascinados pela nova cultura urbana”. Sua iconografia era a da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade. A collage de Richard Hamilton, “*O que será que torna os interiores das nossas casas de hoje tão diferentes, tão sedutores?*” (fig.58), foi a obra exposta na entrada da exposição *This is tomorrow* e considerada a primeira obra POP. Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton são considera dos os “pais” da POP ART londrina, um movimento underground, com raízes profundas também nos Estados Unidos. A expressão “cultura POP”, conforme Cabral, “era empregada para indicar os produtos dos meios de comunicação de massa; produtos não para entesourar, mas para consumir, para utilizar e depois dispensar.”³ A collage “passa por uma época de esplendor”, e novamente aparecem aspectos reais na sua superfície abstrata, denominadas desta vez de *assemblages*! A collage e a *assemblage* foram as técnicas mais des envolvidas e mais criativas da POP ART. A *assemblage*, conforme

³ Cabral, Claudia Piantá Costa – *Grupo Archigram, 1961-1974*

Tese de doutorado, Barcelona-2001- p.48

Restany, é elevada à dimensão arquitetônica do ambiente, e o *happening* introduz aí uma última dimensão de síntese, a ação humana.⁴ Duchamp havia mostrado através dos seus ready-mades que a arte poderia existir fora dos suportes tradicionais. Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Fluxus, Happenings, são alguns nomes e performances dessa geração, encorajada pela crescente agitação política. A POP ART foi um dos movimentos de maior alcance mundial, com uma vasta produção de obras e de artistas, e com uma duração bem longa até o início dos anos 80. Essa arte chama a atenção para o grau de consumismo da nossa civilização, na qual, conforme Dorfler, os objetos que nos rodeiam são mais importantes do que a natureza que nos cerca⁵. Na arquitetura, o Movimento Moderno dava sinais de transformação, principalmente a partir do X Congresso Internacional de Arquitetura realizado em Dubrovnik em 1956, sob a direção do TEAM X, liderado pelos arquitetos Peter e Alison Smithson, Aldo Van Eyck, Bakema e Candilis. No ano de 1961, Peter Cook e David Greene

⁴ Restany, Pierre -*Os Novos realistas* - São Paulo, 1979-p.133

⁵ Fiz, Simon Marchán – *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1074)*, Madrid, 1986 - p. 169

iniciam o Grupo Archigram, que, segundo Cabral, estabelece uma relação entre a arquitetura e a tecnologia, numa cultura em transformação. Depois de tudo isso nada é igual, linear ou seqüencial. A importância desse período é realmente a abundância e a exuberância da produção de collages, principalmente nas mãos de arquitetos, como veremos a seguir.

This is tomorrow foi uma exposição em Londres, em 1956, da qual participaram vários artistas da POP ART, entre eles **RICHARD HAMILTON**, Edouardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson. Nessa ocasião, eles apresentaram um enorme mural com páginas rasgadas de revistas, cujo sentido estava na reorganização das imagens, pois diziam que “as revistas são um meio incrível de realizar uma amostra do pensamento...semelhantes às collages”⁶ “*O que será que torna os interiores das nossas casas de hoje tão diferentes, tão sedutores?*” (fig.58) é o título da collage que Richard Hamilton apresentou nessa Exposição, juntamente com este manifesto: “rejeitamos a noção de que o futuro possa ser

⁶ L’Architecture D’Aujourd’hui 330 – 2000 – pág 41

expresso através da apresentação formal de conceitos formais rígidos. O futuro pode apenas ampliar o alcance do corpo atual da experiência visual. O que é preciso é, não uma definição das imagens significativas, mas o desenvolvimento de nossas potencialidades perceptivas para aceitar e utilizar o contínuo enriquecimento do material visual”⁷.

Esse texto reforça a exaltação da imagem visual e da criação de imagens estranhas e mágicas, o mesmo recurso utilizado pelos surrealistas. Cabral, na sua tese “*Archigram – uma fábula da técnica*”, comenta sobre essa clássica collage de Hamilton:

“...era um modelo de interior doméstico da cultura de consumo, síntese de todo um modo de vida emergente. A parafernália de eletrodomésticos, comida enlatada, a celebração do corpo, a cultura do ócio, a presença abrumadora dos meios de comunicação de massa; televisão, quadrinhos, um cartaz de cinema e um gravador sob o céu de Mc Luhan: o mundo no forro como a aldeia global retribalizada pela tecnologia, com a implicação simultânea de todos os lares nos

⁷ Wolfran, Eddie – *History of Collage* – London, 1975- p. 158

mesmos eventos...a collage de Hamilton possui a capacidade de evocar toda uma postura intelectual perante a cultura de massa”⁸

Em suas próximas collages, *Para uma definição definitiva das futuras tendências* -1960 (fig.60) e *Interior II* - 1964 (fig.59), percebe-se a predileção pelos interiores íntimos e pela corrida espacial, que ainda era, naqueles tempos, uma ficção. No entanto, sua intenção era mais provocativa do que técnica ou estética, pois seu foco estava na denúncia de uma sociedade de consumo, utilizando para isso os objets trouvés como iconografias dessa contestação.

Ao agruparmos os pais da POP ART, Richard Hamilton e **EDUARDO PAOLOZZI**, vemos semelhanças nos temas domésticos e femininos. Os objetos “colados” estão em proporção com o espaço interno. As fotomontagens de cartazes e de folders já não têm a conotação política de Heartfiel, mas contêm uma verdadeira sátira do mundo consumista dos eletro-eletrônicos. Desde 1947, Paolozzi fazia

⁸ Cabral, Claudia Piantá–*Grupo Archigram, 1961-1974 – Uma fábula da Técnica* – Barcelona,2001-p50.

colagens com recortes de revistas e imagens publicitárias. Ele chamava de *Scrapbook* suas primeiras collages POP, no início dos anos 50. Participou também da exposição “ *This is tomorrow*”, que foi um protesto à crescente influência do americanismo na Europa. Através da collage “ *I was a rich man’s plaything*” de 1947 (fig.61), ironiza a sociedade de consumo através de elementos compositivos bem marcantes, tais como o revólver, o avião, a coca -cola e a miss. Num fundo/suporte único são colados, como selos, pequenos cartazes publicitários. A próxima collage (fig.62) mostra um cenário doméstico bastante conhecido na vida americana, o antes e o depois das máquinas, o aspirador de pó “aspirando” as vassouras das casas. É uma collage -propaganda com uma intenção bem publicitária, e trata-se de um jogo de valores da sociedade de consumo. Em 1949, Nigel Henderson dedica a Paolozzi um poema elegíaco⁹, que foi traduzido numa revista espanhola e que diz:

“Londres, catedral de las osamentas negras donde se mastica el hierro

⁹ Arquitectura Viva 89-90, 2003 p.128

Donde mansos jamelgos se alimentan de avena invernal
en abrevaderos de granito

Donde banderas brillantes ondean en el rio, pesadas y
densas como pilas de una batería en desuso.

Donde los desperdicios da luz despellejan el patio de
mercancías Y el patio de escuela y donde unas voces
incoherentes saltan muros negros,

Tan desenvueltas como pequeños fuegos que avanzan, tan
lozanas como las flamantes Union Jack,

Donde olores acres perforan los orificios nasales como
gotas de ácido la boca

Y el indiferente chucho gesticula y descarga su cáustico
orin sobre peldaños impolutos,

Donde el aire suspira al paso del ciclista veloz con la
resonancia efímera de una campana herrumbrosa,

Donde la barcaza horquillada conspira para abrirse paso,
delizándose entre casas con anteojeras,

Donde las calles centellan, a su pesar, como monedas
gastadas y donde, tan golpeado, el barro del cuerpo se
desmorona,

Donde el desprendimiento entre el día y la noche está marcado por el arcaico anhelo del gallo, el espasmo de su extraño canto,

Donde sobre unas urbanizaciones brumosas, el abrigo de los árboles, los racimos de crucíferas acogen estas campanas de plata, estas gotitas corroídas por el gas”.

Este melancólico poema de Henderson foi extraído do artigo de Kenneth Frampton, sob o título *Memórias Del subdesarrollo – Los Smithson , entre la era industrial y la sociedad de consumo, e* resgata a “fugaz nostalgia de um mundo pré-consumista”. Frampton registra, ainda nesse texto, a obsessão quase simultânea de Paolozzi e dos Smithson pela cultura popular e consumista dos Estados Unidos, assim como a amizade de Nigel e Judith Henderson, que desempenharam um papel crucial para o amadurecimento da sensibilidade dos Smithson durante os primeiros quinze anos de sua atividade profissional¹⁰.

ALISON e PETER SMITHSON, foram membros fundadores do TEAM X (1953 –1977), que pregava uma

¹⁰ *Arquitectura Viva* 89-90, Madrid - 2003 p. 127

arquitetura voltada às pessoas e aos lugares, uma reforma contra a rigidez acadêmica do Estilo Internacional e contra “o esquematismo que interpretava as necessidades sociais.”¹¹

Suas atitudes críticas influenciaram a nova cultura arquitetônica e urbana. Eles foram os responsáveis pela utilização do termo *NEOBRUTALISMO*, em 1953, para descrever o Projeto do SOHO. Para eles, o neobrutalismo é um modo de situar-se frente ao tema e aos materiais usados no mundo da construção. A esse respeito, comenta Banham, pode estabelecer-se uma afinidade entre os edifícios e o homem, sendo a raiz do chamado Neobrutalismo¹². Numa declaração em 1954 para a *Architectural Review*, eles definem essa nova arquitetura como “uma arquitetura que toque o período de 1910, De STIJL, DADÁ e CUBISMO, e que ignore o dano ocorrido depois das quatro funções (habitar, trabalhar, recrear-se e circular)”¹³. Defendem uma arte preocupada com a ordem natural, a relação poética entre os

¹¹ Vidotto, Marco - *Alison Peter Smithson : Obras y proyectos* – Gustavo Gili – Barcelona – 1997 pág 13

¹² Banham, Reyner - *El Brutalismo en Arquitectura*- Barcelona, 1966

¹³ Vidotto, Marco – *Ibid* - p. 12

seres vivos e o entorno, e concluem: “Queremos ver cidades e prédios que não nos façam sentir envergonhados...”¹⁴ Para os Smithson, a reflexão sobre arquitetura era constante e coerente, acompanhada de uma liberdade poética de pensamento, que resultava numa resposta de projeto surpreendente. Sabemos que muitos dos seus projetos não foram construídos e, conforme o crítico Kenneth Frampton, se alguns desses extraordinários projetos tivessem sido realizados, a arquitetura europeia teria sido totalmente diferente.¹⁵ No Concurso de casas de Golden Lane em 1952, foi apresentado uma collage como um sistema geral de reconstrução pré-fabricada, sobre uma vista aérea da bombardeada Coventry (fig.65). De acordo com Frampton, a catedral já era uma espécie de réquiem pela perda da cultura industrial da rua degradada do século XIX. Mostra uma típica rua de bairro antes da época consumista. Acompanha esse estudo o seguinte depoimento: “É possível que cada pessoa construa sua própria casa. Ao arquiteto compete fazer o

¹⁴ Vidotto, Marco - *Alison Peter Smithson : Obras y proyectos* – Gustavo Gili – Barcelona – 1997 - p.12

¹⁵ *Arquitectura Viva* 89-90, Madrid - 2003 - p. 127

possível que pareça a própria casa e que a casa seja o ambiente pessoal mais verdadeiro”¹⁶ Os Smithson consideraram os anúncios das revistas americanas como demonstração de um estilo de vida, como podemos observar na collage (fig.66) que guarda uma semelhança com as de Paolozzi, pelo aspecto acumulativo consumista. A característica mais relevante das collages dos Smithson foi a introdução da figura humana na representação dos seus projetos, tão bem expressadas em *Streets in the air*, 1953(fig.67), com Marilyn Monroe e Joe di Maggio, e “*Famous graphic*”, 1952(fig.68), com Gerard Philipe, artista do cinema francês da época. Com os Smithson começam as Collages nos projetos de arquitetura, que mais tarde serão absorvidas pelo grupo Archigram, desenvolvendo e multiplicando essa técnica.

No final dos anos 60 ressurgiu o interesse, entre artistas e arquitetos, pelas fotomontagens e collages, principalmente como técnica de representação gráfica já utilizada nos anos 20

¹⁶ Banham, Reyner - *El Brutalismo en Arquitectura* - Barcelona, 1966 – p. 47

e 30. Nessa época surge o grupo inglês de jovens arquitetos chamado **ARCHIGRAM (1961-1974)**, com uma abundância de produção gráfica e um otimismo tecnológico. O nome surgiu da publicação da revista homônima – o magazine Archigram, que durou de 1961 a 1974. Contestavam o consumo e a obsolescência nas suas estratégias de projeto *plug-in*, “com uma boa quantidade de humor e energia, desafiando a cultura arquitetônica.”¹⁷ A técnica da collage foi um instrumento particularmente útil nas mãos dos arquitetos do Archigram, como Yona Friedman, Peter Cook, Ron Herron, Dennis Crompton e outros. Segundo Banham, “os membros do Archigram eram uma espécie de aficionados à composição *ad hoc*, extraindo fragmentos, peças disponíveis e noções afins das mais diversas fontes, entre arquitetônicas, artísticas e correntes, muitas vezes com certa irreverência para com a origem desses empréstimos.”¹⁸ A figura humana passa a ser protagonista, tendo a arquitetura como coadjuvante.

¹⁷ Cabral, Claudia – Tese de doutorado, Barcelona-2001 p. 297

¹⁸ Cabral, Claudia - Tese de doutorado, Barcelona-2001 - p. 272

Muitas vezes são os próprios integrantes do grupo que aparecem nas collages, como aconteceu nas collages dos Smithson. Conforme Cabral, essa participação humana era também uma resposta ao contexto da sociedade vigente, muito mais que um simples rompimento de uma arquitetura de papel. Mesmo que a maioria de seus projetos não tenham sido construídos, nem por isso eles foram desmerecidos; pelo contrário, foram transformados num discurso arquitetônico ou, melhor, numa “fábula da técnica”. O ARCHIGRAM não sai de moda porque se tornou um clássico! Ainda nos dias de hoje encontramos escritórios de arquitetos que se inspiram na sua representação gráfica, como é o caso do MVRDV – um dos mais importantes escritórios de arquitetura da Holanda. Em 1994, uma grande exposição foi organizada com a colaboração dos integrantes do Archigram: Warren Chalk, Mike Webb, Ron Herron, Dennis Crompton e Peter Cook, inicialmente em Bruxelas e depois em Paris. Foi selecionado um vasto material, desde catálogos, textos e ainda coleções de museus britânicos e franceses. Extraímos alguns desses trabalhos para serem comentados.

Walking City, 1964 (fig.69), projeto de **RON HERRON**, é um dos tantos projetos “quase inconstitucionais”, pois a maioria de seus projetos são verdadeiras ficções! Sobre esse projeto, Doxiadis considera: ...Um exemplo característico dessas confusões mentais é dado por um grupo de arquitetos - planejadores que pretendem seriamente que devemos viver em imensos edifícios inumanos onde a construção é mais importante que o espaço, o conteúdo que o conteúdo, a forma que o homem, as linhas de transportes que os valores humanos.”¹⁹ É um projeto de ficção científica, em que a imagem do “veículo com patas gigantes, aplastando casas”, converteu-se numa das imagens de maior divulgação e popularidade do grupo, principalmente por estar entre uma proposição fantástica e um modo de representação eminentemente técnico. Essa collage foi publicada no magazine *Archigram* 5, em 1964. Conforme Cabral, existe uma megaestrutura trovada nessa obra que é o conjunto de

¹⁹ Cabral, Claudia -Tese de doutorado, Barcelona-2001 pág 199

plataformas anti-aéreas da segunda guerra localizadas no estuário do Tâmesa.²⁰

Air Hab, 1967 (fig.70), era uma outra versão tribal para o nomadismo tecnológico e, sobre esse invento, RON HERRON comenta que essa coisa chamada “*airhab*” era uma espécie de service trailer, parte banheiro, parte cozinha, que poderia ser rebocado ao campo²¹. A presença do carro-de-boi e do automóvel reforçam a evolução dos meios de transportes desse homem nômade. A leve composição acentua a filosofia da mobilidade do Archigram; como afirma Michael Webb, “as casas de hoje são pouco mais que um lugar para dormir próximo ao carro próprio”²².

Tuned Suburb, 1968 (fig.71) faz parte de uma série de collages de Herron, onde demonstra a utilização de dispositivos técnicos e arquitetônicos como “estratégia regenerativa” em situações urbanas. Para Cabral, a intenção desses trabalhos do Archigram era buscar o subúrbio como uma fonte de ficção, de repetição, de homogeneização e da

²⁰ Cabral, Ibid – p.203

²¹ Cabral, Ibid – p.164

²² Cabral, Claudia -Tese de doutorado, Barcelona-2001 – p.158

ausência da vitalidade urbana, com uma invenção chamada *Popular Pack*, que pretendia ser um catálogo de arquitetura adquirido no comércio local²³. Ron Herron foi um dos que mais utilizou as collages nas suas apresentações de projetos. Segundo Herron, a collage “é o meio legítimo para desenvolver esses temas, pois pressupõe a interação entre coisas que já existem: um lugar previamente existente, elementos de catálogo, imagens de segunda mão, que se supõe poderem ser manipuladas para suscitar uma leitura distinta, ou pelo menos mais ampla.”²⁴

No projeto *Instant City*, de **PETER COOK** (fig.74, 75), a idéia do nômade está presente nos eventos de natureza transitória, do circo aos festivais de rock, principalmente nas comunidades periféricas. Sobre esse assunto, Cabral explica que tais projetos envolvem um movimento da metrópole ao subúrbio, cuja investigação está centrada em seqüências de movimento, em estratégias de infiltração e em adições *ad hoc*

²³ Cabral, Claudia -Tese de doutorado, Barcelona-2001– p.257

²⁴ Cabral, Claudia – Ibid – p. 258

utilizadas para simular uma espécie de “downtown temporário”.²⁵

Mesmo quando pretendiam afrontar a sociedade pós - industrial, eles guardavam um otimismo pois suas collages refletiam, segundo Cabral, as aspirações tecnológicas, culturais e ecológicas, sendo na maioria das vezes, além de uma técnica, um procedimento de projeto. Os jovens arquitetos ingleses “fabricam” uma quantidade de desenhos e de collages. Peter Cook dizia que “sem os desenhos seríamos uma nota de fim de página em uma nota de fim de página.”²⁶

Na maioria dos trabalhos do grupo predomina a cor, porém *Phantoms* -1966, de **DENNIS CROMPTON** (fig.76), foge à regra. É uma composição em preto e branco. O espaço da collage é definido com formas geométricas e palavras num fundo infinito preto. As montagens são arquitetônicas, mesmo não querendo dar essa impressão.

Como já foi comentado anteriormente, há a presença de pessoas, geralmente lindas e saudáveis nas collages do Archigram, assim como palavras visualmente escritas com

²⁵ Cabral, Claudia – Ibid – p. 220

²⁶ Cabral, Claudia - Ibid – p. 302

movimento e mobilidade. Nessas collages nada é por acaso, sempre há uma intenção, velada ou não. Por exemplo, a obra de Peter Cook, *O camaleão*, 1971 (fig.77), representa a rápida transformação concentrada no projeto de um cassino, onde a “sala de jogos” combina com a idéia de *arquitetura como um jogo*. Segundo Mumford, “...algumas das grandes realizações da mecanização, conceberam-se inicialmente como coisa de jogo.”²⁷

A análise das collages do Archigram mereceriam um capítulo à parte, por sua vasta e exuberante produção, além de terem incorporado no vocabulário da arquitetura termos como mobilidade e espetáculo.

Contemporâneo aos ideais do grupo inglês Archigram, o grupo **SUPERSTUDIO (1965)** acreditava numa mudança do mundo tecnológico. Destaca-se por propostas singulares através de collages, pintura e fotografia, que “se convertem em instrumento crítico”.²⁸ SUPERSTUDIO foi um grupo de

²⁷ Cabral, Claudia - Resumo da Tese de doutorado, Barcelona-2001 - p. 40

²⁸ Montaner, Josep Maria. *Después Del movimiento-moderno*. Barcelona, 1993 –pag 224.

jovens arquitetos de Florença que, em 1965, contestava a doutrina modernista e desenvolvia projetos visionários. Seus fundadores foram Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo. Desenvolveram um programa teórico para mudar a sociedade mediante o desenho, erradicando todas as estruturas formais como cidades e edifícios, bem como as atividades relativas ao desenho. A solução de desenho apresentada é um ambiente sem objetos, para conseguir uma mobilidade mais livre ²⁹. E isso se constata nas suas collages, que são extremamente limpas e inseridas numa paisagem utópica ou literalmente espacial, como é o caso de *Paisagem com figuras*–1970 (fig.79) e *Arquitetura interplanetária*-1970 (fig.78). Sobre essa última collage, Simón Fiz adverte que o papel do arquiteto se converte numa operação demiúrgica através dos sonhos e arquétipos.³⁰ Para Natalini, os trabalhos do Superstudio são similares aos dos revolucionários políticos não violentos³¹, cujas imagens refletem a liberdade. As próximas collages são as clássicas do Superstudio: *Un*

²⁹ Revista Summa, n° 74-75 – Buenos Aires,1974 – pág 109

³⁰ Fiz, Simon – *Contaminaciones Figurativas* - pág 252

³¹ Revista Summa – Ibid – p. 108

trayecto de A a B, 1969 (fig.81) e *Hotel Sulla Costa* – 1966/1968 (fig.82) que reforçam a constante mobilidade. Existem outras versões coloridas, extraídas da Internet (fig.80).

JOSEP RENAU também soube relacionar a arte e a política, através da linguagem das collages. Foi somente depois da Bienal de Veneza, em 1976, que Renau tornou-se conhecido no panorama das artes do século XX. Iniciou sua carreira artística em Valência (1929), e foi o responsável por encarregar Picasso a realizar a “Guernica”. Professor da Escola de Belas Artes na Espanha, Josep Renau mostra através das suas collages sua vivência de artista e articulista com extraordinária imaginação crítica, criadora e plástica. Os trabalhos aqui mostrados constituem uma amostra das suas obras apresentadas na Exposição sob o título “*The american way of life*”, em 1957. Nas collages *Capitalismo popular-1957* (fig.83) e *Sacad las manos de Cuba*, 1962 (fig.84), Renau trata da prepotência yanque, fazendo uma severa crítica à realidade americana, mas também criando um verdadeiro modelo de ficção publicitária. O *tromp-l’oeil* do absurdo

empregado nas suas obras só é discernível mediante o método drástico que é a fotomontagem.³² As collages de Renau podem ser comparadas com as de Heartfield quanto à sua força crítica do mundo. Entretanto, quanto à riqueza da cor, as de Renau superam as de Heartfield, associadas à austeridade e à degradação estética como heranças dadaístas. A cor, para Renau, deve ser um meio adicional para que as imagens visuais possam referir-se satisfatoriamente à experiência da vida cotidiana, especialmente em suas dimensões afetivas.³³ Isso notamos na collage *Sociedad de la abundancia* – 1956 (fig.85), onde a mão de luxo descerra a miséria humana das grandes metrópoles! Por todo esse conteúdo temático aliado à beleza estilística, Llorens qualifica o papel de Renau em termos de “pioneirismo” com respeito às vanguardas artísticas internacionais dos últimos anos³⁴.

Para **FUMIHIKO MAKI**, buscar um entendimento entre o edifício e o seu meio, entre o edifício e o programa,

³² Renau, Josep - *The American way of life – fotomontajes: 1952-1966* – Barcelona, 1977.p. 91

³³ Renau, Ibid –p. 95

³⁴ Renau, Ibid - p. 97

entre o edifício e as partes de que se compõe, foram sempre as preocupações no momento do projeto - até encontrar poesia no modo de edificar, quem sabe através da collage! MaKi fez parte do grupo de arquitetos “metabolistas”, cujo objetivo maior é o projeto integrado na estrutura da cidade como um todo, onde a tecnologia deve estar a serviço da humanidade. Mesmo que sejamos observadores capazes de perceber a diferença entre realidade e ficção, realidade e ilusão, muitas vezes, diante de algumas collages, torna -se difícil a leitura para identificarmos detalhes de sobreposições, recortes, cola, a tal ponto que confiamos nos créditos expostos na revista. A collage de Fumihiko Maki, *Spiral Collage*, 1985-(Fig.86), poderia se enquadrar nesse caso, se não fosse o surp reendente conteúdo da imagem. Usando a collage como um recurso para traduzir o projeto, Maki trabalhou com fragmentos de plantas baixas e elevações ao mesmo tempo, numa só figura, como se a obra já estivesse edificada. E aí vemos, mais uma vez, a magia da collage: antes de ser ela já é, ou melhor, antes de ser construída ela já foi construída pela collage. A vista área do prédio confere essa identidade à collage. (fig.87).

“Minhas collages, diz **DAVID HOCKNEY**, não eram mais que divertimentos; me inter essavam as fotografias Polaroid e experimentava com elas... me dei conta de que umas collages como essas não se podem reproduzir como as fotografias normais.”³⁵ Hockney é também um dublê de artista e fotógrafo. É um pintor com uma visão muito particular da fotografia. Através da sua câmera Polaroid ele brinca com a multiplicidade. Com esse gesto ele transforma a fotografia e fixa o movimento, devora o efeito fotográfico do tempo atual, porque proporciona uma sensação anti -natural, fragmentada, expandida, est ilhaçada, mas tudo cuidadosamente harmônico “dentro da superfície”! Suas collages são fotográficas! Todos os movimentos da Polaroid são cuidadosamente registrados e “fotomontados”. Nas collages seguintes, Hockney trabalha com retângulos, como se fossem pinceladas simétricas e rítmicas! É o que podemos observar na *Mesa de despacho*-1984 (fig.89), tendo ao centro uma imagem também fragmentada de uma obra de Picasso. Mais tarde, com *Pearblossom*-1986(fig.88), conseguiu fazer

³⁵ Hockney, David - *Así lo veo yo* – Madrid – 1994 – p. 105.

as fotos em nove dias e levou duas semanas para montá-las; como ele mesmo expressa, “para mim é uma espécie de assalto panorâmico a perspectiva monofocal do Renascimento”.³⁶ O mesmo deve ter acontecido para *Silla*, no jardim de Luxemburgo, Paris –1985 (fig.90). A beleza dessa composição é quase perfeita, como estivéssemos diante de uma re-criação da própria natureza, com suas mais variadas espécies. Integrar as fotografias num retângulo foi a tarefa mais difícil para esses trabalhos, como vemos ainda na *Place Furstenberg*, Paris-1985 (fig.91). A repetição de retângulos, a precisão, a paciência, tudo isso faz uma collage -mosaico. De acordo com Fuão, o mosaico é a collage da paciência³⁷.

E parece que paciência não faltava para **LINA BO BARDI**, pois ela “adorava fazer colagens. Trabalhava de madrugada. Era a hora de que ela mais gostava, por causa do silêncio. Então ia buscar algum serviço para fazer, recortar... Quando a gente chegava pela manhã pra trabalhar, ela já estava com alguma coisa meio pronta ou encaminhada, tinha

³⁶ Hockney, David - Ibid – p. 112.

³⁷ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitetura como Collage* – Barcelona, 1992- p. 149

uns papezinhos recortados, ou já tinha visto alguma coisa em revista. Ela recortava muito, juntava coisa na agenda...”³⁸ Com essa descrição de Marcelo Ferraz, e olhando as collages de Lina, dá para se perceber uma familiaridade de suas mãos com os papéis e a cola (a mesma de Matisse, com os papéis e a tesoura). Elas saem da moldura, se expandem até tocar o céu e as nuvens. Lina é uma das arquitetas que utiliza as collages, desde os seus estudos até as representações finais dos seus projetos. Nasceu na Itália e chegou ao Brasil em 1946, quando surgia o Novo Brutalismo, uma manifestação de resistência ao contexto político da época: a ditadura. De acordo com Hobsbawm, “na ausência de verdadeira política e imprensa livre, os praticantes das artes eram os únicos que falavam daquilo que o povo, ou pelo menos os educados em seu meio, pensava e sentia.”³⁹ Suas collages são verdadeiros *objets trouvés* que completavam suas graficações e projetos,

³⁸ Costa Neto, Achylles, – Dissertação – Orientador Prof. Fernando Fuão- Porto Alegre, 2003 – p. 151

³⁹ Hobsbawm, Eric – *Era dos extremos* – São Paulo – 1995 – p.489

tornando-os muitas vezes mais lúdicos, na falta de recursos mais computadorizados!

A afirmação de Luis Jorge sobre a forma de expressão de Lina Bo Bardi, “como um legado importantíssimo para a reflexão do problema da representação na arquitetura”⁴⁰, reforça a inquietação de LINA quanto ao ensino gráfico nas escolas de Arquitetura. Segundo Costa Neto, os desenhos para ela “não deveriam ter uma representação definitiva, finalizada ou artística”, e quase transformados em uma “obra de arte”, pois estariam concorrendo com a própria obra arquitetônica pronta.⁴¹ Um dos capítulos da dissertação de Achyll e Costa Neto sobre “*A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*”, (POA,2003), trata exclusivamente das collages de Lina. As capas de revistas foram os suportes de suas primeiras collages, como se observa na Revista A, para depois chegarem aos projetos arquitetônicos. Explica o autor: “embora muitas vezes Lina não utilizasse a collage explicitamente, esse procedimento se fazia presente no

⁴⁰ Costa Neto Achylles, – Dissertação – Orientador Prof. Fernando Fuão- Porto Alegre, 2003 – p.04

⁴¹ Costa Neto – Ibid – p. 14

momento da criação, da apresentação e da obra arquitetônica”⁴². Lina cria sua arquitetura análoga às collages, como podemos verificar na obra *Museu à beira do Oceano* – São Paulo, 1951 (fig.92,93), onde utiliza as próprias fotografias das obras expostas. Existe uma grande aproximação dessa obra de Lina com a obra de Mies Van der Rohe, *Museu para uma cidade pequena*, Madrid, 1942 (fig.54). Ambos articulam planos abstratos, perspectiva, quadros, esculturas, e principalmente a tonalidade sépia. Na collage *Taba Guaianases*, São Paulo (fig.94), ela utiliza a arquibancada de um teatro grego mais um forro contemporâneo, e os insere na sua obra como legítimos *objets trouvés*, segundo Fuão. Uma série de collages foi apresentada para o projeto do MASP, tais como *Collage para o belvedere do MASP*, São Paulo, 1957 (fig.95), utilizando desenhos e aquarelas como prolongamentos dos seus trabalhos. A influência de Pietro Bardi nas suas collages foi muito marcante. Conforme Costa Neto, enquanto Pietro Bardi procurava um caráter mais revolucionário em suas collages,

⁴² Costa Neto – Ibid – p. 144

Lina fazia com que seu estilo revolucionário fosse transmitido através de seus recortes e collages um tanto mais ingênuos⁴³.

A maior contribuição da obra de Lina, além do seu vasto acervo, foi a demonstração da utilização da collage como legítima representação arquitetônica.

Rolls Royce Grill on Wall Street – 1966 (fig.96), de **HANS HOLLEIN**, é um outro exemplo dessa utilização e domínio da collage, transformando -se no clássico *ready-made*. Um objeto ou parte dele é isolado e situado numa paisagem estranha, surgindo uma inesperada analogia: o radiador de um Rolls Royce, que se ergue entre os arranha-céus de Manhattan, num paralelismo de suas formas. Hollein reforça nessa collage a definição de ready -made, como um objeto que é retirado de sua função original para entrar num outro contexto. Essa peça de máquina amarela se encaixa como um artefato futurista no *skyline* de New York. O termo *ready-made* é mais aplicável às práticas dadaístas e foi introduzido por Duchamp em 1913. Sobre os ready -mady, extraímos o seguinte texto da tese de Fuão (Barcelona, 1992):

⁴³ Costa Neto, Achylles – Dissertação – Orientador Prof. Fernando Fuão – Porto Alegre, 2003- p. 165

“O ready-made não imita nada: substitui . Substitui uma coisa por outra, um urinol por uma fonte, uma roda de bicicleta por uma roleta, uma bomba por um torre de catedral gótica, uma panela de leite por um refeitório, um radiador de um Rolls Royce por um arranha -céu. A eleição de um objeto culmi na numa substituição como forma de interpretação, um recorte que se apóia na familiaridade para sua compreensão, uma mímese no exato sentido aristotélico. O importante nos ready -mades é estabelecer as relações paradigmáticas e sintagmáticas que de seu uso podem acontecer para a arquitetura”.⁴⁴

Artista e poeta, **JIRI KOLAR (1914-2002)** nasceu em Praga. Integrava um grupo de artistas e poetas franceses chamado *Groupe 42*, inspirado por James Joyce, Henry Miller, Franz Kafka. Sua contribuição a esse grupo, como experiência humana e poética, foi a definição da estética, propiciando os fundamentos da realidade do mundo moderno. Kolar fez verdadeiras *assemblages* literárias, com fragmentos de frases, massas verbais e metáforas expressivas. Somente

⁴⁴ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage* - Barcelona-1992 – p.156

em 1962 apresentou sua primeira exposição com trabalhos não verbais, iniciados desde 1937, com uma técnica de collage totalmente diferente, chamada rollage. Como ele mesmo define, rollage é uma técnica que mostra “o mundo em duas dimensões numa agradável idéia da multiplicidade da realidade”⁴⁵. A estética de Kolar é a estética do jogo, onde o azar e a ordem fazem parte desse arranjo. Os materiais utilizados nas suas collages e nas técnicas similares não são mais que escolhas ao acaso. Não é o material que é determinante, mas a maneira de abordá-lo! A destruição das suas rollages são simbólicas! Jiri Kolar concentra nas suas collages a demonstração de várias técnicas, desde a rollage propriamente dita, passando pela anamorfose até chegar na *inimage*. Todos esses procedimentos estão descritos no glossário. O desfiamento dá volume à fotografia. A deformação da imagem produz um efeito de movimento. O excesso de cola cobre a superfície como uma pele de papel rasgado. E, por fim, a *inimage* cristaliza o poeta que está dentro do artista. Suas obras figuram no contexto

⁴⁵ Jindrich Chalupecky, Paris – 1987 - p.19

internacional da arte moderna e muitas estão contidas no Catálogo organizado por Jindrich Chalupecky em Paris – 1987, que comenta o ardor desmedido de Kolar ao trabalho, cuja produção é imensa e extraordinária. A expressão Rollage, introduzida por Kolar, foi sua maior contribuição no mundo das collages. Ele mesmo descreve o nascimento dessa expressão:

“Todas as manhãs e todas as tardes os centros comerciais das cidades se enchem de sons das cortinas que se levantam e se baixam. Meus ouvidos estão cheios desses ruídos dessas pantalhas metálicas, chamadas rolety, em tcheco, e decoradas com as pinturas do folclore urbano. Quando eu estava tentando escolher um nome para as minhas collages fantasiosas de papéis estriados, eu buscava algo que deveria deixar clara a diferença entre meu trabalho e aqueles produzidos pela Bauhaus e também aqueles experimentos fotográficos de John Mc Hale. Por isso escolhi o nome de rollage” (Jiri Kolar, Milano- 1986)⁴⁶

⁴⁶ Fuão, Fernando Freitas – Arquitectura como Collage – Barcelona, 1992 – p. 146

Fuão dedica um capítulo da sua tese *Arquitetura como collage* (Barcelona, 1992) para o desenvolvimento da Rollage. Na Retórica da Collage há alguns exemplos que se aproximam dos argumentos da collage das artes plásticas, como decollage, objets trouvés, rollage e outros. Diz ele: recortar fotografias ou rasgar é atuar ritualmente... A rollage se manifesta como um argumento retórico de transfiguração, transcodificação de imagens já impossíveis de serem decifradas em imagens de alto grau de significação mediante um desfiamento e posterior destruição em outras... Assim, uma rollage arquitetônica será o justo ponto em se pode desfiar uma figura e transformá-la em habitável, desde um construir, ou seja, sem desfiar a arquitetura. São exemplos significativos de rollage de arquitetura, a collage de Pan Am Building, de Pol Bury(1964), uma Veneza desconstruída de Jiri Kolar, tão a gosto e moda dos atuais desconstrutivistas.⁴⁷ Nas obras de Kolar podemos observar vários tipos de rollage: vertical, quadrada, interrupta, com papéis estriados, em duas dimensões, e até collages tridimensionais onde fragmentos de

⁴⁷ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitetura como Collage* – Barcelona- 1992 – p. 146

textos em Braille recobrem um plano. Stockholm, 1977 (fig.98), é uma visão desconstrutivista que lembra a collage *Catedral* de Max Ernst; *Souvenir de Voyage*, 1976 (fig.100), é um exemplo de anamorfose; *Lambeau de temps*, 1971 (fig.99), uma representação arquitetônica e figurativa; *L.R.*, 1967 (fig.101), lembra a collage *The runners* de Lissitzky; *Cover Girl*, 1965 (fig.103), é um exemplo de inimage; *Les chaussures*, 1965 (fig.102), é uma collage tridimensional; e finalmente *Praga* (fig.97). Poderíamos resumir toda obra de Jiri Kolar na seguinte expressão: Mistura de paixão e paciência, assim são suas collages!

Esse mesmo sentimento dominou um grupo de artistas que em junho de 1994, no centenário da inauguração de Reichstag (fig.106), prestaram uma homenagem e literalmente envolveram todo prédio entre panos. Isso só pôde se concretizar graças ao trabalho de muitos profissionais que não só planejaram como financiaram esse acontecimento. O projeto de embalagem foi elaborado pelos arquitetos **CHRISTO e JEANNE-CLAUDE**. O prédio foi construído em 1894, destruído em 1945 na Segunda guerra, e, após sua

reconstrução, resiste até os dias de hoje como símbolo da democracia. Esse “empacotamento do prédio”, com seus metros e metros de tecido e de cordas, tem uma intenção de proteção tanto da democracia quanto da arquitetura. Para Argan, Christo envolve tudo em folhas de celofane (fig.104), ou em tecidos como vemos no próprio Reichstag e as Rochas australianas (fig.105), aludindo expressamente à mania dos “invólucros” com que a sociedade de consumo revela e oculta, mas acima de tudo mitifica e mistifica seus produtos.⁴⁸ Esse gesto da “embalagem” faz parte da nostalgia das vanguardas! Dentro desse conceito podemos incluir as obras de Jiri Kolar (fig.102) e Libeskind (fig.138), que também envolveram, porém com papéis, superfícies de sapatos ou chapas. Esse trabalho não é uma collage, mas um procedimento muito próximo: um encontro que cola e outro que acolhe.

⁴⁸ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*- São Paulo, 1992 – p. 559

O número da revista A+U, de 1992, foi dedicado exclusivamente ao projeto do Getty Center de **RICHARD MEIER**, em Los Angeles, Califórnia. Meier foi escolhido para desenvolver esse projeto justamente por saber trabalhar com a fragmentação e as diferentes técnicas de desenho para cada projeto. E, naturalmente, trouxe a collage que, além de ser o eixo estruturador desse trabalho, é um complemento da sua arquitetura. Assim como na arquitetura ele estuda as várias relações com o espaço e suas reconciliações, assim também ocorre com as suas collages! Como ele mesmo diz: “uma simples collage não começa e nem termina por ela mesma! Pelo contrário, há todo um trabalho que prepara e que leva meses ou anos, aguardando seu tempo. Muitas vezes a collage é o resultado de muitas revisões. Elas são para mim um adjunto e uma paixão relacionados com a minha vida como arquiteto”⁴⁹. A arquitetura predomina nas collages de Richard Meier, mesmo sem haver uma imagem de prédio e de cidade; é a forma com que trata o espaço, esse mini-espaço em relação ao megaprojeto do Getty Center com

⁴⁹ A+U : architecture and urbanism – Tokio, 1992- p.78

aproximadamente 46.000m². John Hedjuk escreve que Meier não cria suas collages à noite para nada, mas faz que isso se torne uma verdadeira luta, um espetáculo forte e provocador! E para isso necessita de olhos e mãos treinadas!⁵⁰ Nas suas collages aparecem letras, palavras, selos, carimbos, e através deles é homenageado todo o movimento das vanguardas, como De STIJL, o que podemos ver nas figuras que seguem sem título e todas do mesmo ano de 1987. (fig.107,108,108). São composições figurativas imbuídas de um caráter plástico, tão presentes no “trajeto amoroso” do Getty Center. Para Fuão, toda collage é lugar de Encontros das figuras que vagam no mar das imagens técnicas, é quem põe um relieve na riqueza dos encontros fortuitos ou deliberados...”⁵¹. Richard Méier, junto com o artista plástico Frank Stella, desenvolveu um trabalho de collages - sem título. (fig.110,111). Essas parcerias são muito frequentes entre arquitetos e artistas; outras vezes o arquiteto e artista estão numa só pessoa, como é o caso do próprio Richard Meier, de

⁵⁰ A+U : architecture and urbanism – Tokio, 1992- pág 78

⁵¹ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitetura como Collage* - Barcelona, 1992 – p. 105

Corbusier, Aldo Rossi e outros. Sobre esse potencial, Tânia Calovi descreve, na sua dissertação de mestrado sob o título: *Le Corbusier e Aldo Rossi – dois conceitos de representação* (Propar, 1999), a familiaridade entre a representação artística e a produção do projeto arquitetônico.

O legado gráfico de **ALDO ROSSI** demonstra a importância do desenho no seu processo de projeto. Para Calovi, a atração e a prática do trabalho pictórico é desenvolvido por Rossi, paralelamente a seus desenhos de representação arquitetônica.⁵² Tanto na pintura quanto na arquitetura, ele propôs que a forma viesse antes da função. Para ele, o mais importante na criação da arquitetura é o nascimento da idéia. Tem preferências por imagens sacras, janelas, paisagens urbanas e domésticas, cavalos, natureza - morta. Suas formas maciças das construções tornam-se quase delicadas, quando deixam que a linha se enrole sem ser “ditada por uma análise da função”.⁵³ Diz Aldo Rossi: “O que mais me surpreende na arquitetura, como em outras técnicas,

⁵² Calovi, Tânia “*Le Corbusier e Aldo Rossi. Dois conceitos de Representação*” –1999- pag 6

⁵³ Aldo Rossi – *Drawings and paintings*- New York, 1993 p.11

é que um projeto tem uma vida no seu estado construído e uma outra em seu estado escrito ou desenhado” (Aldo Rossi, 1981) .⁵⁴ O mesmo poderíamos pensar para as collages: os fragmentos, as revistas, as fotografias, os cartões postais, que têm vida no seu estado “construído”, terão outra vida na sua próxima montagem ou collage, como num verdadeiro ciclo vital! Sobre essa relação entre os fragmentos e a arquitetura, Rossi comenta ainda: “A Arquitetura redescoberta é parte da nossa história cívica. Toda invenção gratuita é removida; forma e função são agora identificadas no objeto; o objeto, seja parte do país ou da cidade, é um relacionamento de coisas. Não mais existe pureza de projeto que não seja também uma recomposição de tudo isso...”⁵⁵ As collages que apresentaremos foram extraídas do livro de Aldo Rossi *Drawings and paintings*⁵⁶, que é uma coletânea de desenhos, pinturas e esboços feitos por Rossi ao longo de 10 anos: 1981 -

⁵⁴ Aldo Rossi — *Drawings and paintings* - Princeton Architectural Press- New York –1993- p. 51

⁵⁵ Calovi, Tânia “*Le Corbusier e Aldo Rossi. Dois conceitos de Representação*”, 1999 – p.106

⁵⁶ Aldo Rossi – *Drawings and paintings* - Princeton Architectural Press- New York –1993.

1991. Nesses trabalhos ele utiliza as mais variadas técnicas, desde a collage e a litogravura até a aquarela, a pintura e técnicas mistas. É o caso de *Interno com il teatro Del mondo*, 1981 (fig.113), cuja técnica de collage com pintura estabelece uma composição onde sobre o papel de parede ao fundo estão “colados” dois quadros. A esse respeito, Calovi afirma que Rossi buscava em seus objetos, em seus elementos arquitetônicos, uma aproximação análoga ao tipo de realidade dos ready-mades. Outro exemplo é a collage *Cittá Copernicana*, 1973 (fig.112) .

GORDON MATTA-CLARK (1943-1978) foi um jovem arquiteto que teve sua carreira cedo interrompida, morreu aos 35 anos de idade. Sua obra mais conhecida foi o projeto *Splitting* (1974), onde fez literalmente uma incisão num prédio. Essa prática de corte no tecido físico do prédio representava sua postura diante dos problemas da vida comunitária e urbana. Segundo Fuão, ao contrário do que muitos pensam, o instrumento ou o recurso básico da collage

é o recorte e não a cola.⁵⁷ *Reconstrução* é o título de uma exposição de Matta Clark no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, com suas pesquisas durante quase uma década, de 1969 a 1978, mostrando as mudanças de um artista que teve uma vida muito curta. Seu trabalho foi literalmente modificando a realização do espaço convencional, intervindo diretamente sobre o edifício e fotografando o resultado. Fuão, na sua Tese *Arquitetura como collage*, dedica o capítulo intitulado “O recorte” para Matta -Clark. Apresentamos a seguir um breve texto:

“Em seu projeto Splitting, 1974, em Englewood, Gordon Matta-Clark utilizou uma pequena casa suburbana abandonada e destinada à demolição para fazer suas intervenções. Com uma única incisão no corpo -casa, colocou em crítica uma das mais potentes instituições do homem. Alterando os cimentos, conseguiu que um dos lados da casa cortada se abra ligeiramente, como se partisse uma casca de um ovo. A construção não foi só cortada da sua aparente função, como também desviada de seu significado inicial. A

⁵⁷ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitetura como Collage* – Barcelona, 1992 – p. 88

casa dividida, divorciada, materializa incisivamente as fendas psicológicas que atravessa o lugar americano...Uma vez realizada a incisão, Matta -Clark continua operando sobre a casa, extraíndo os quatro cantos do segundo andar... O Splitting é a pura incisão que trabalha sobre o corpo rechaçado de um arquétipo, que tem seu fim no lixo da demolição. E isso por acaso não se equivale à mesma condição de uma imagem impressa numa revista, ou da própria revista que se encontra nas lixeiras?”⁵⁸

As collages de Matta -Clark não se realizam diretamente sobre os fragmentos de papel, mas diretamente sobre os corpos arquitetônicos.⁵⁹ Ele tinha posições políticas muito fortes, a ponto de negar sua participação na Bienal de São Paulo, em 1971, como protesto contra a ditadura no país. Suas obras sempre possuíam um significado artístico, crítico, cultural, social, urbanístico, e transitavam entre arquitetura, escultura, performance e fotografia. Alguns projetos ficaram

⁵⁸ Fuão Fernando Freitas – *Arquitetura como Collage* – Barcelona, 1992 – p. 90-91

⁵⁹ Simon Fiz – *Contaminaciones Figurativas*, Madrid-1986- pág 254

conhecidos pelos *Cuttings*, que são transformações de edifícios mediante cortes ou extrações de fachadas e paredes. Segue uma seqüência de collages que foram expostas no MOMA, New York em 1988, durante uma exposição sobre *Arquitetura Desconstrutivista*⁶⁰, onde participaram também Peter Eisenman, Zaha Hadid, Daniel Libeskind e outros. Eis a relação de algumas delas: *Splitting, Englewood*, 1974 (fig.114) *Office Baroque, Brussels*, 1977 (fig.115) e *Pompidou Museum, Paris*, 1977 (fig.115).

⁶⁰PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN Andrew. *Deconstruction*- Rizzoli Publicacion, New York, 1989 – pag 136-137

RICHARD HAMILTON



Fig. 58: RICHARD HAMILTON, O que será que torna os interiores de nossas casas de hoje tão diferentes, tão sedutores?, 1956

RICHARD HAMILTON



Fig. 59: RICHARD HAMILTON, Interior II, 1964



Fig. 60: RICHARD HAMILTON, Para uma definição definitiva das futuras tendências, 1960



Fig. 61: PAOLOZZI, I was a rich man's play thing, 1947



Fig. 62: PAOLOZZI, sem titolo

PAOLOZZI

129

1950 a 1980



Fig 63: Paolozzi - sem título, 1949



Fig 64: Paolozzi Stars et Vedettes

ALISON E PETER SMITHSON

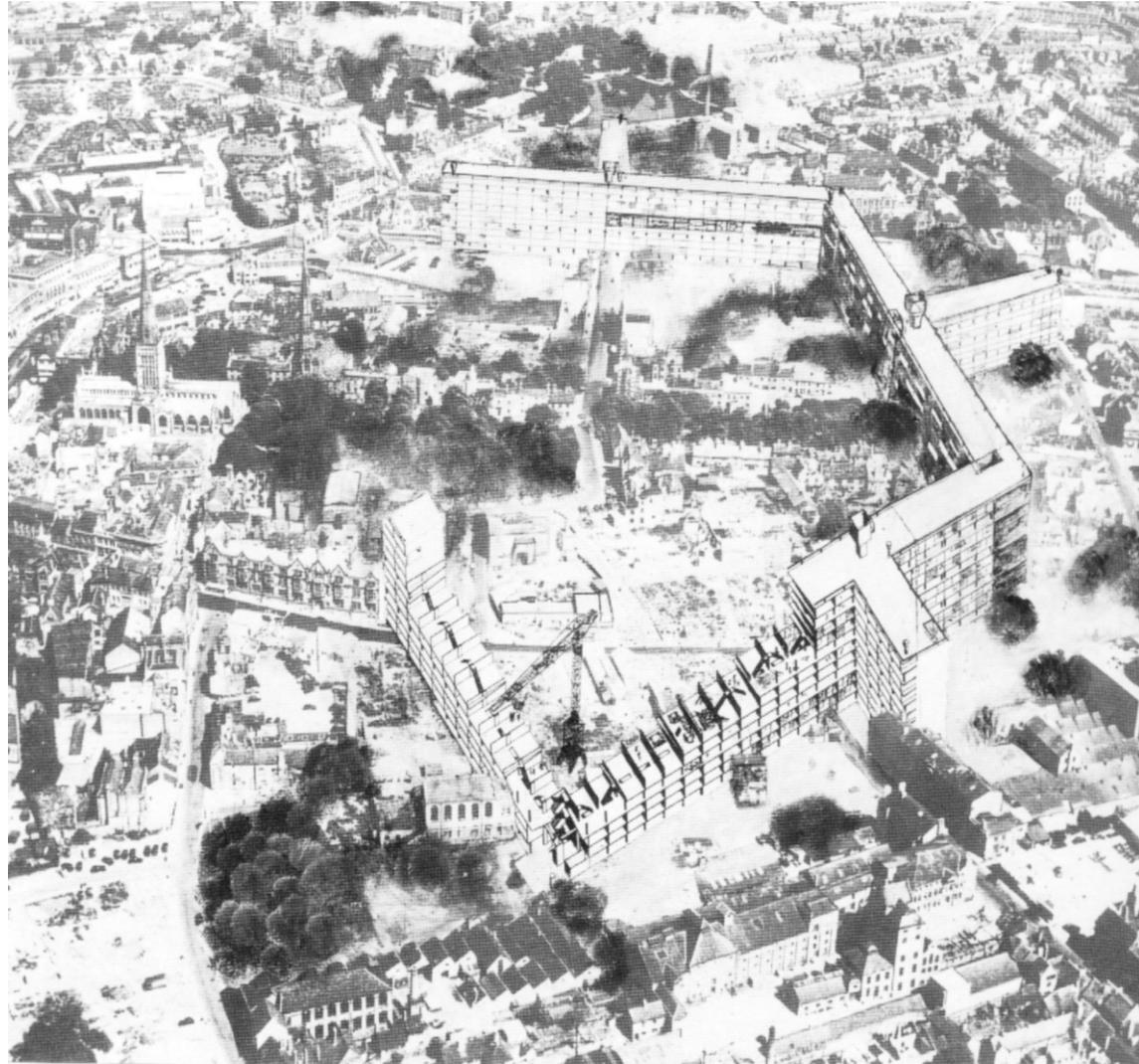


Fig 65: Smithson - Golden Lane, 1953

ALISON E PETER SMITHSON



Fig. 66: ALISON e PETER SMITHSON, sem titulo

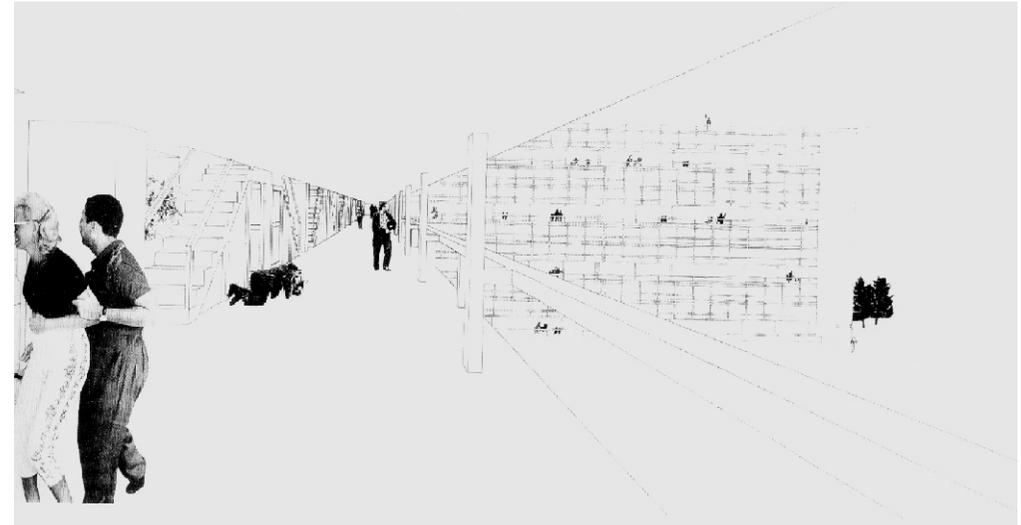


Fig 67: Smithson - Streets in the air , 1953

ALISON E PETER SMITHSON

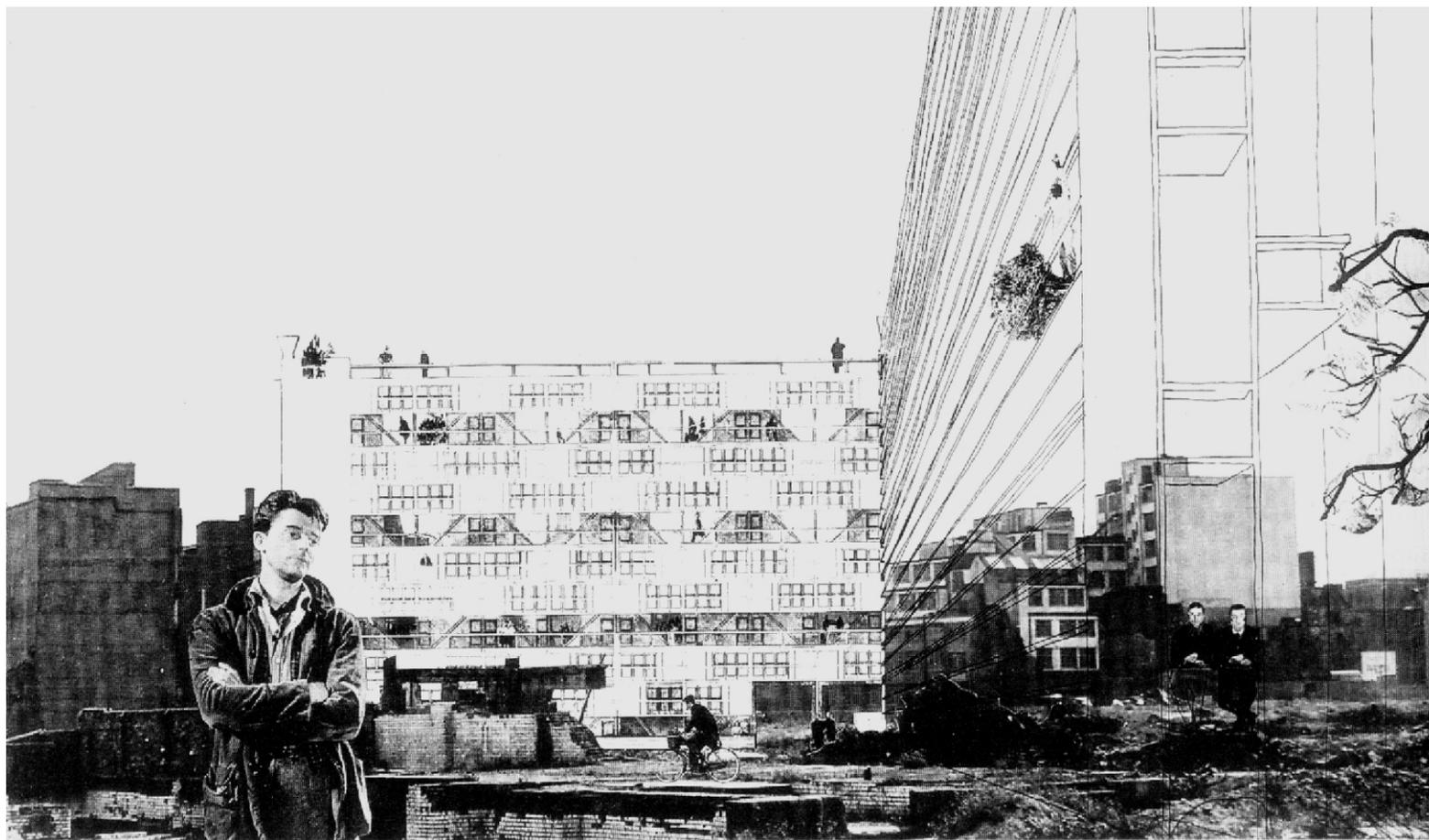


FIG 68: Smithson - Famous Graphic, 1952

ARCHIGRAM

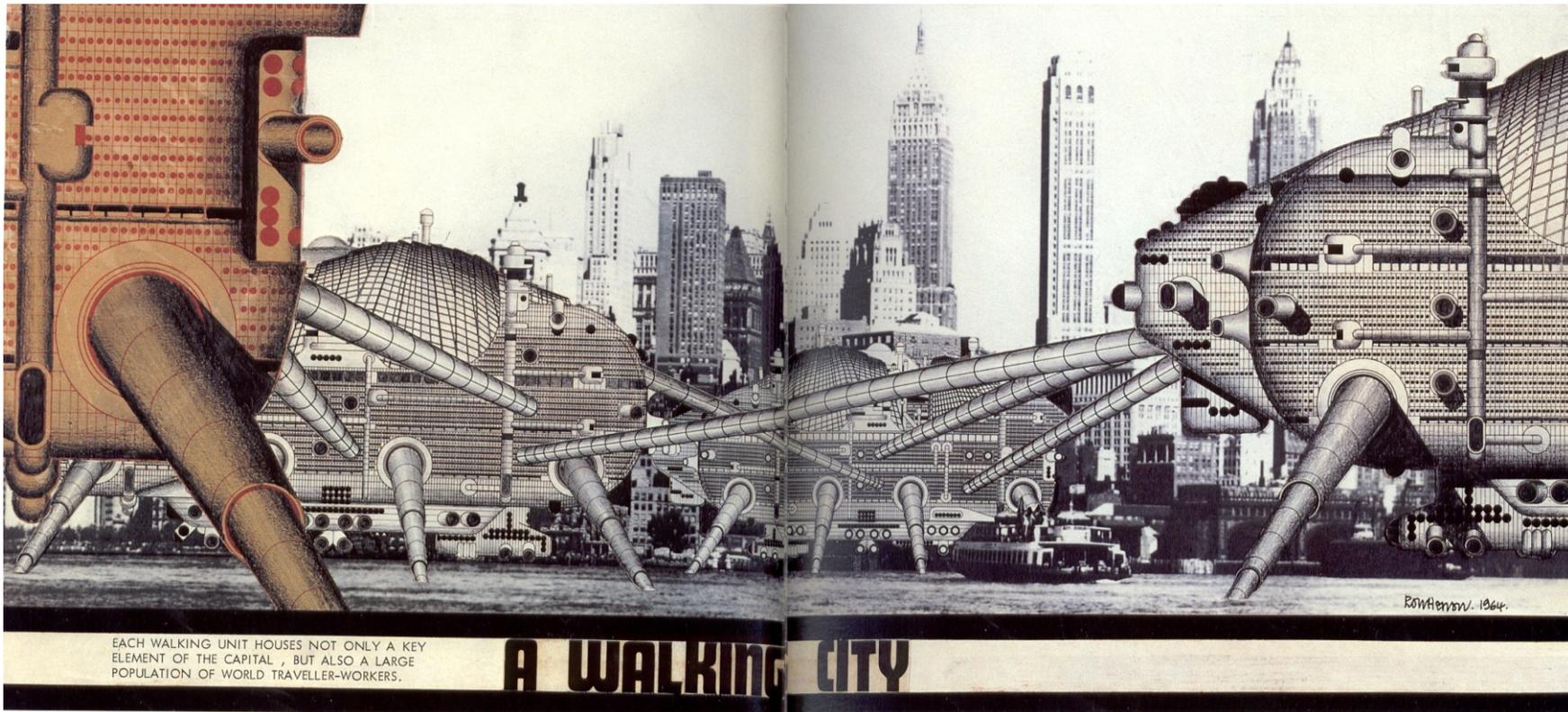


Fig. 69: HERRON, Walking City, 1964

ARCHIGRAM

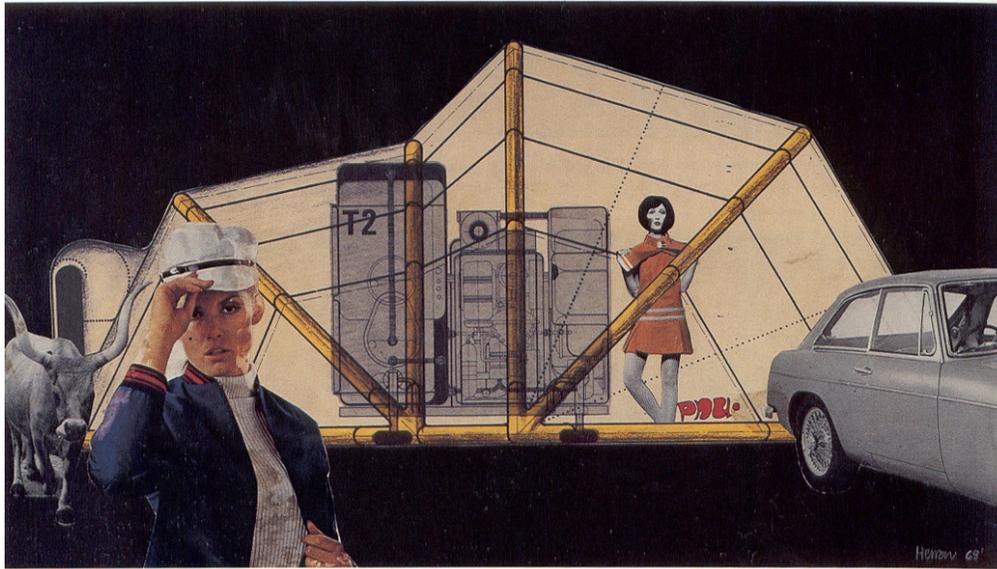


Fig. 70 : HERRON, Air hab, 1967

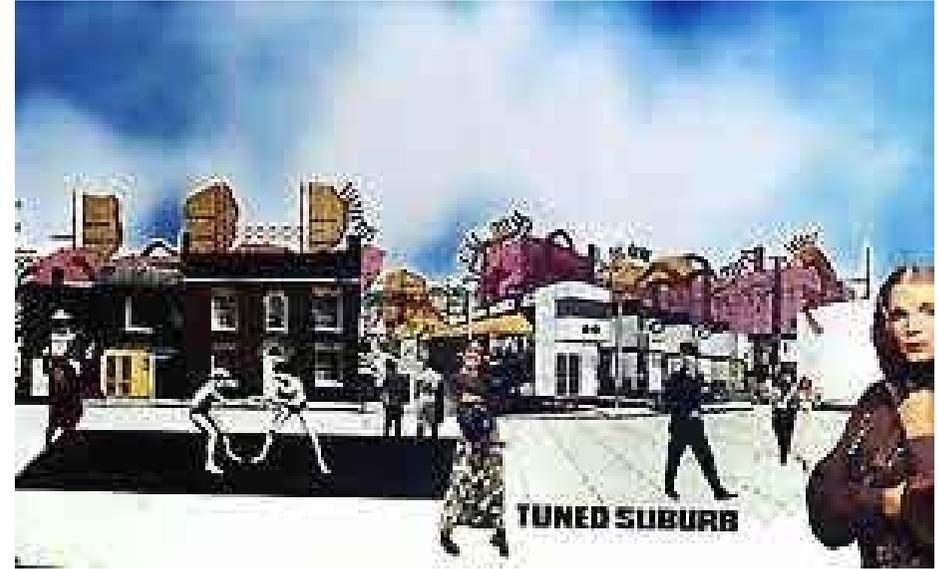


Fig 71: Herron - Tuned Suburb, 1968

ARCHIGRAM

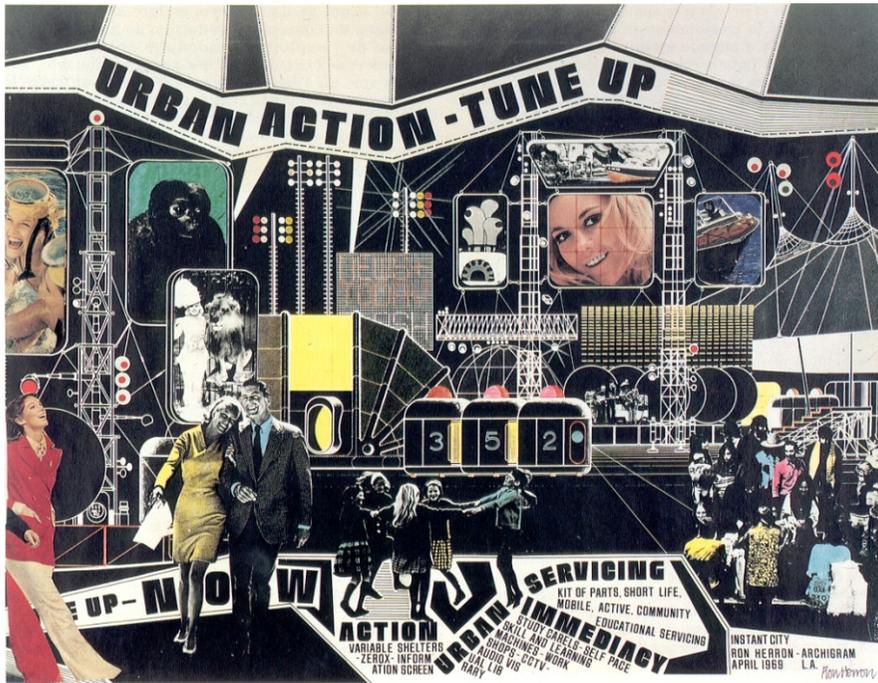


Fig. 72: HERRON, Instant City, 1969



Fig. 73 : HERRON, Oasis, 1968

ARCHIGRAM



Fig 74: Peter Cook - Instant City, 1970

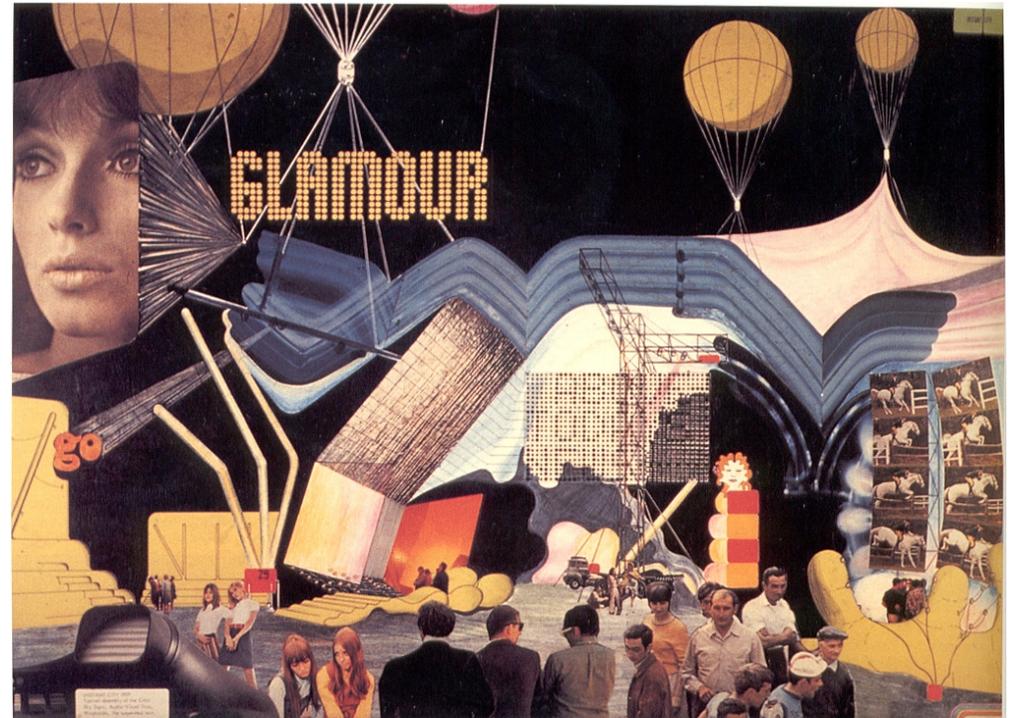


Fig 75: Peter Cook - Instant City, 1968

ARCHIGRAM



Fig 76: Crompton - Phantom, 1966

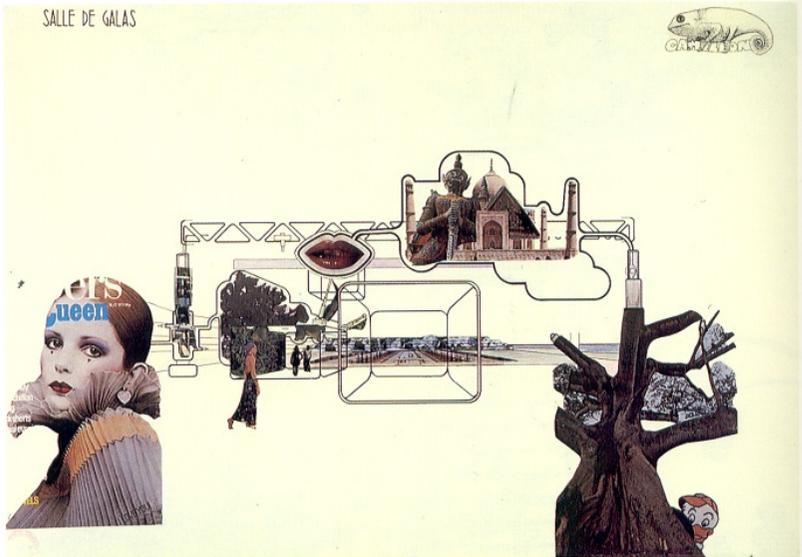


Fig 77: Peter Cook - Camaleão, 1971

SUPERSTUDIO



Fig 78: Superstudio, Arquitetura interplanetaria, 1970



Fig 79: Superstudio, Paisagem com figuras, 1970

SUPERSTUDIO

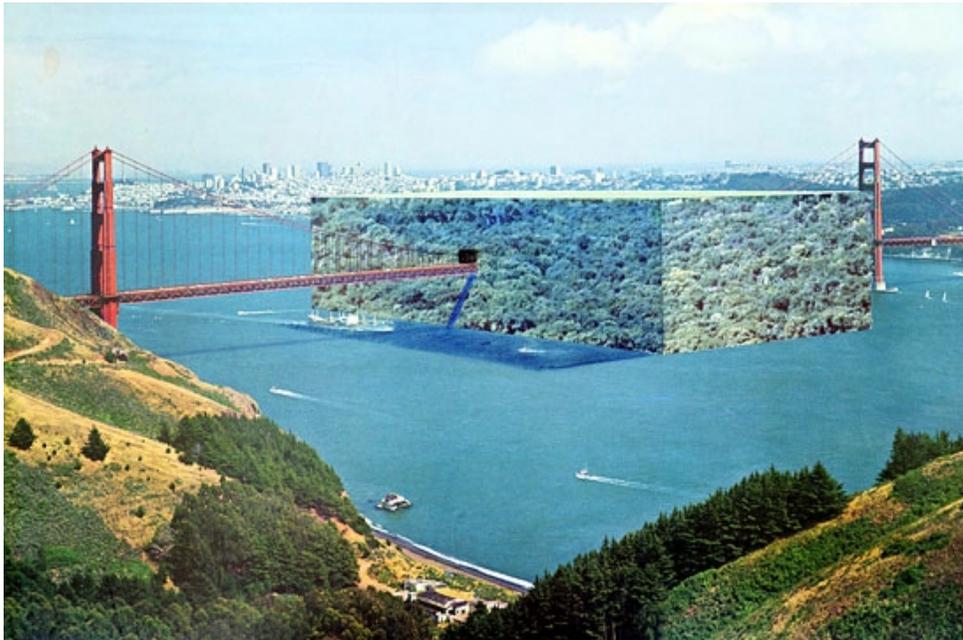


Fig 80: Superstudio - Internet

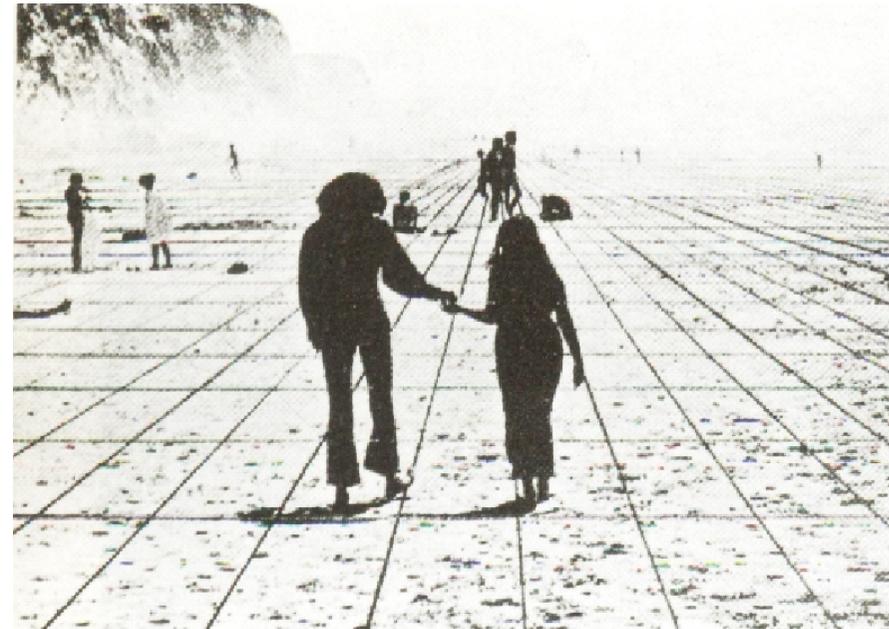


Fig 81: Superstudio Um trayecto de A a B, 1969

SUPERSTUDIO

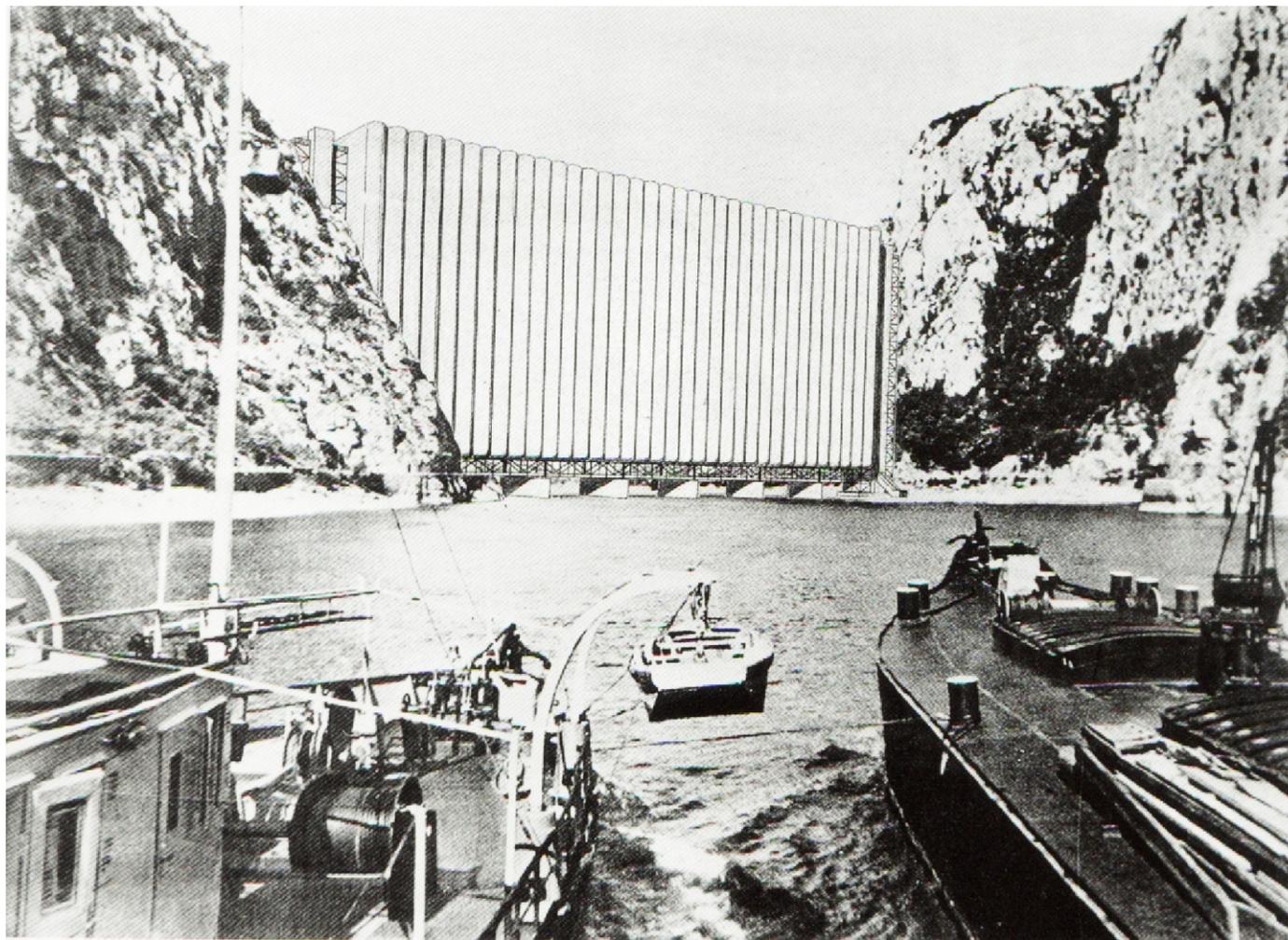


Fig. 82: SUPERSTUDIO, Hotel Sulla Costa, 1966-1968

JOSEP RENAU

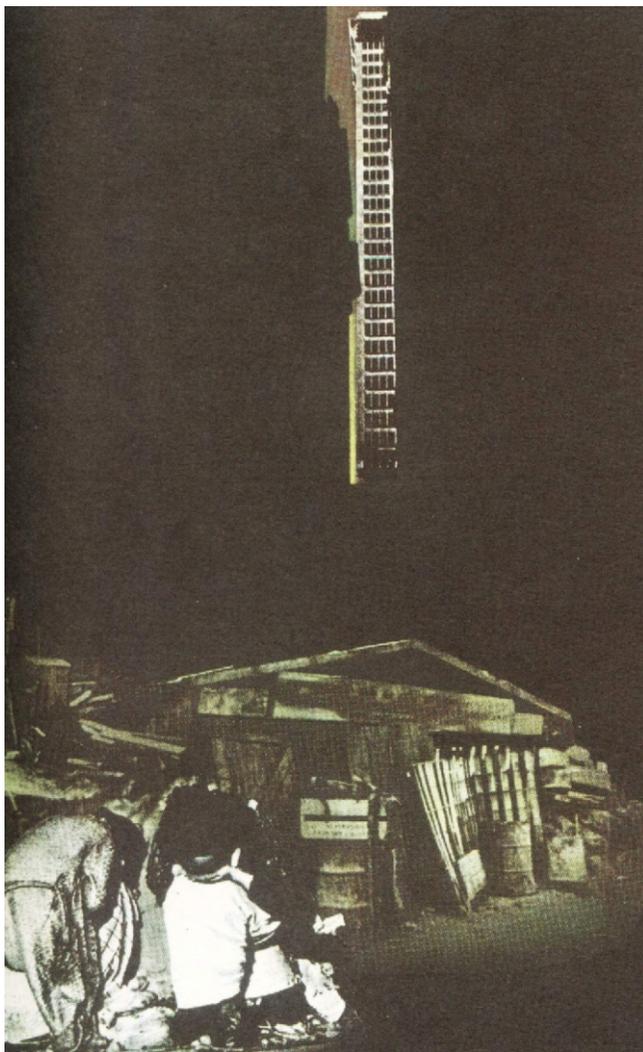


Fig. 83: RENAU, Capitalismo popular, 1957



Fig. 84: RENAU, Sacad las manos de Cuba, 1962

JOSEP RENAU

142

1950 a 1980



Fig. 85: RENAU, Sociedad de la abundancia, 1956

FUMIHKO MAKI

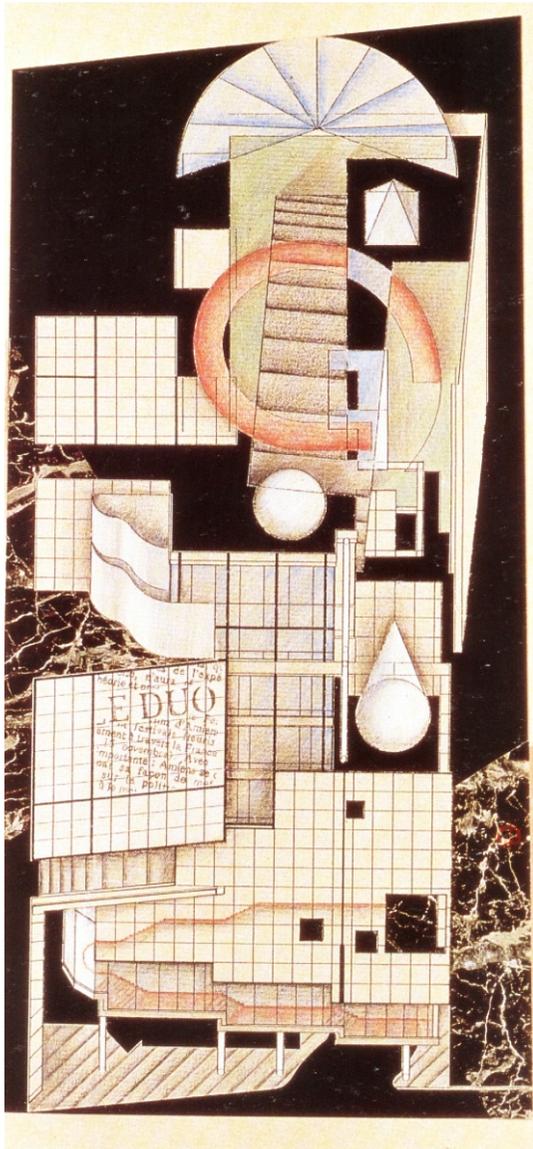


Fig 86: Maki, Spiral Collage, 1985



Fig 87: Maki, Vista Aérea: Spiral Collage, 1985

DAVID HOCKNEY

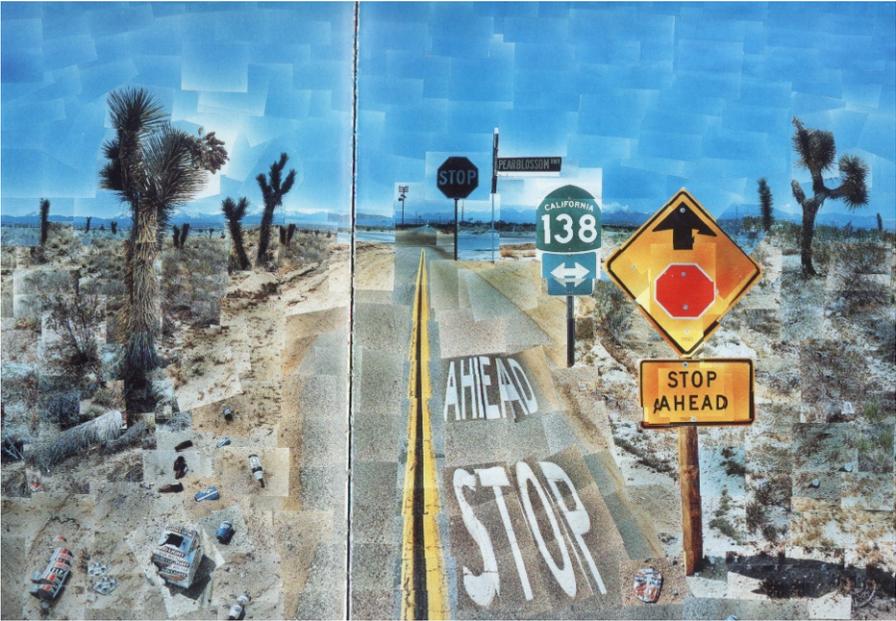


Fig 88: Hockney, Pearblossom, 1986

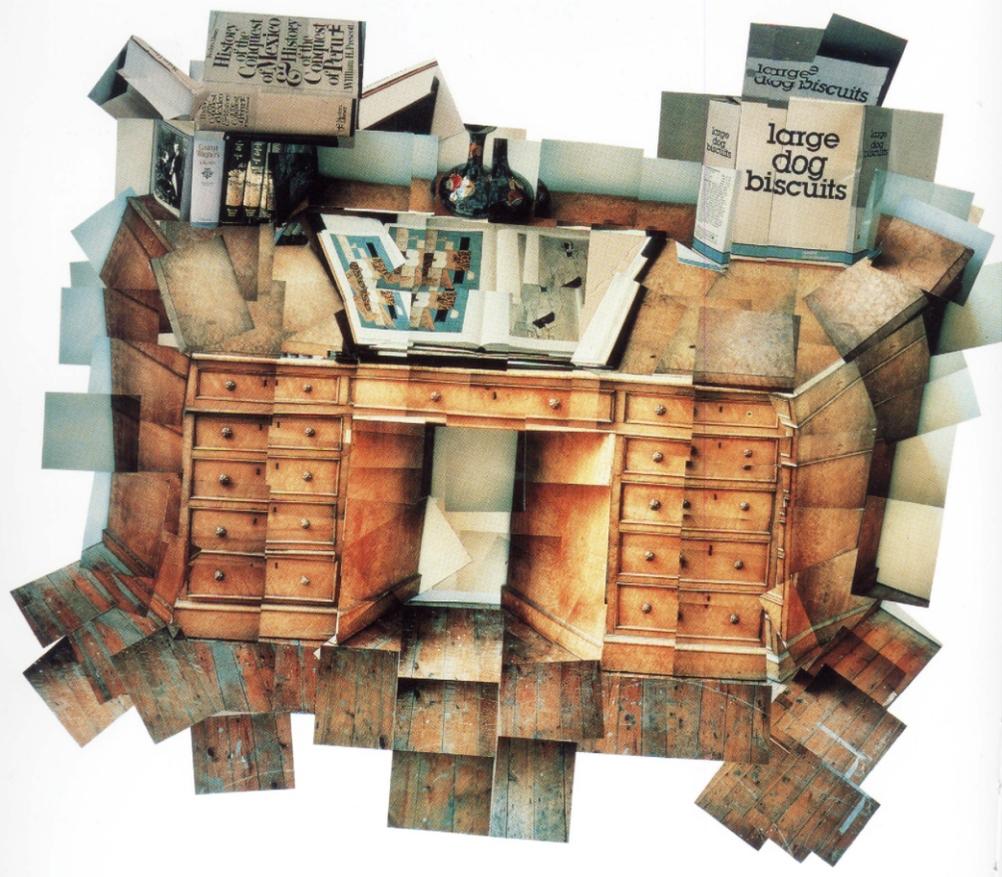


Fig 89: Hockney, Mesa de Despacho, 1984

DAVID HOCKNEY



Fig 90: Hockney, Silla no Jardim de Luxemburgo, 1985

DAVID HOCKNEY



146

1950 a 1980

Fig 91: Hockney, Place Furstenberg, 1985

LINA BO BARDI

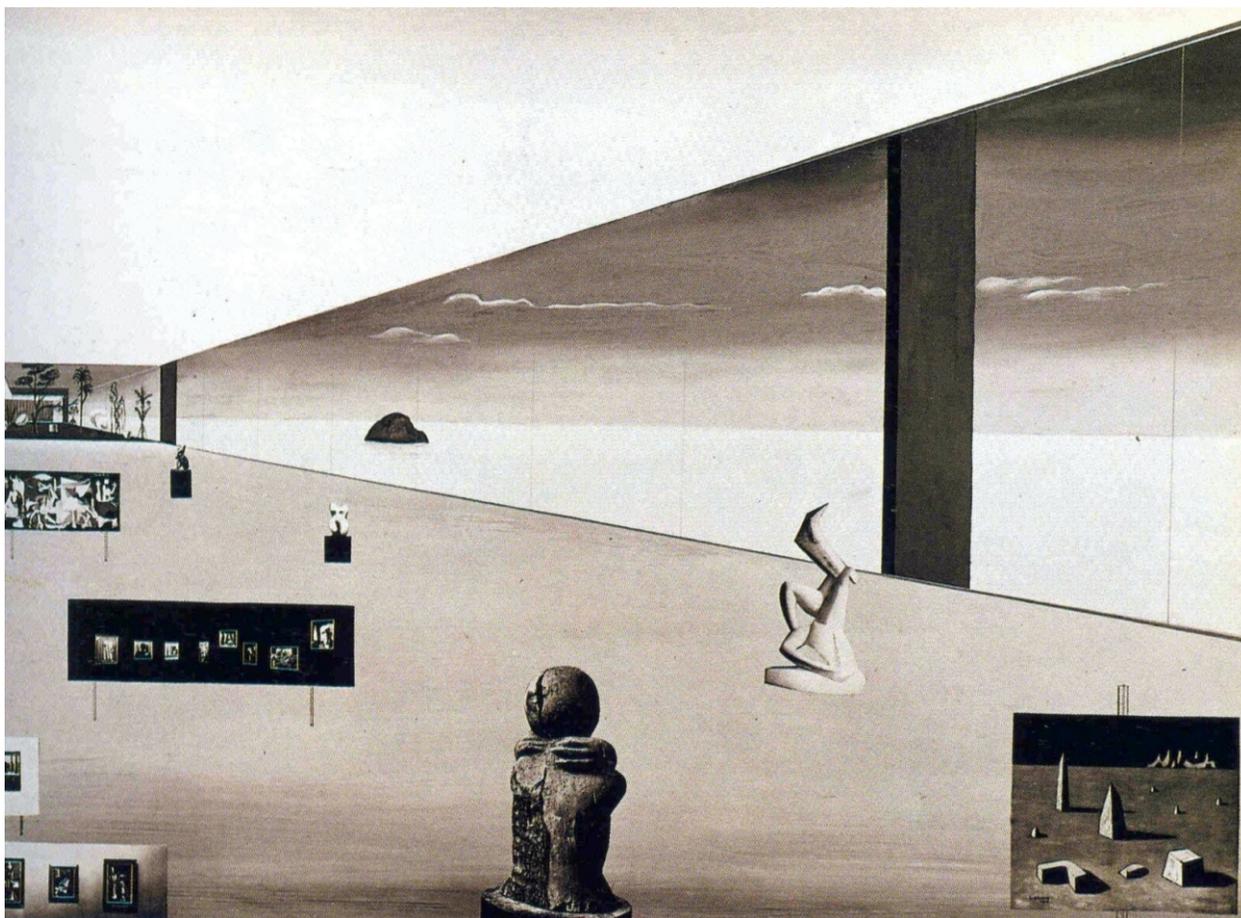


Fig. 92: LINA BO BARDI, Museu a beira do oceano, 1951



Fig. 93: LINA BO BARDI, Museu a beira do oceano, 1951

LINA BO BARDI



Fig 94: Lina Bo Bardi - Tabacaria Guianases, 1951

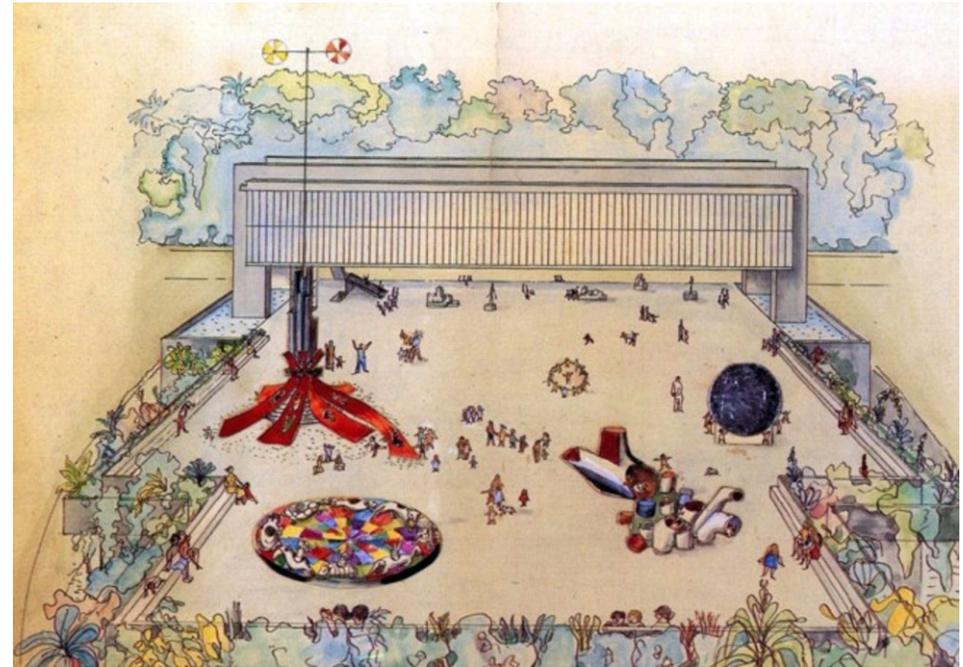


Fig 95: Lina Bo Bardi - Collage para o belvedere do Masp, 1957

HOLLEIN



Fig. 96 : HOLLEIN, Rolls Royce Grill on Wall Street, 1966



HOLLEIN, sem título, internet

JIRI KOLLAR



Fig 97: Jiri Kollar - Praga

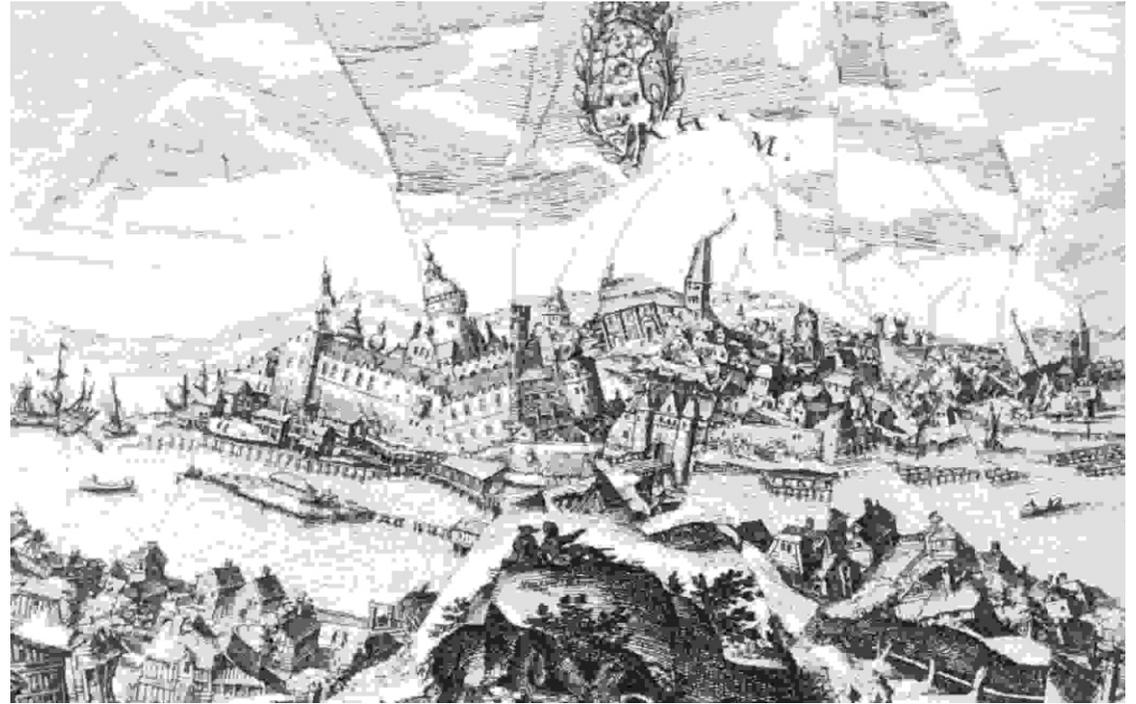


Fig 98: Jiri Kollar - Stockholm, 1977

JIRI KOLLAR



Fig 99: Jiri Kollar - Lambeau de temps, 1971

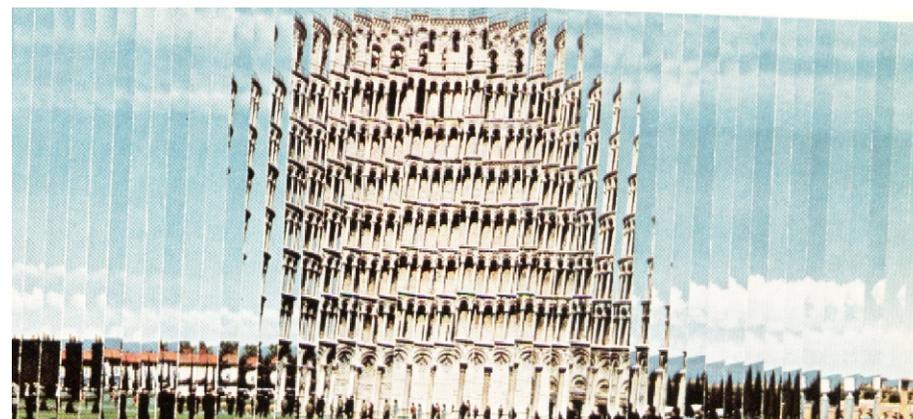


Fig 100: Jiri Kollar - Souvenir de Voyage, 1976

JIRI KOLLAR

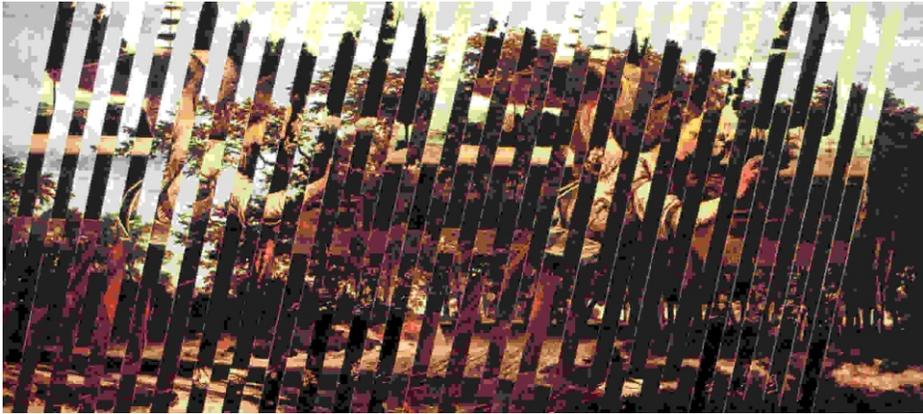


Fig 101: Jiri Kollar LR, 1967



Fig 102; Jiri Kollar - Les Chassures, 1965

JIRI KOLLAR



Fig. 103 : JIRI KOLLAR, Cover Girl, 1965

CHRISTO E JEANNE-CLAUDE



Fig 104: Christo - Máquina de calcular embalada, 1963



Fig 105: Christo - edifício embalado



Fig 106: Christo Reichstag embalado

RICHARD MEIER

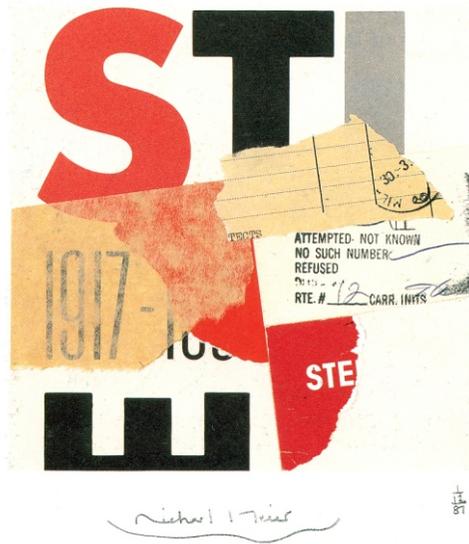


Fig 107: Meier - sem título, 1987

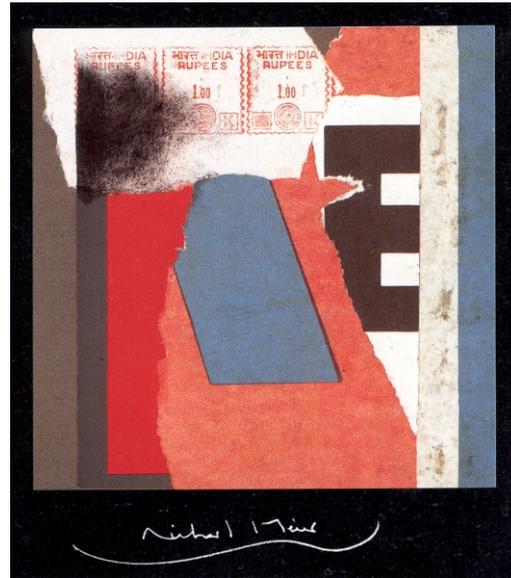


Fig 108: Meier - sem título, 1987



Fig 109: Meier - sem título, 1987

RICHARD MEIER



Fig 110: Meier c/ Frank Stella, 1985

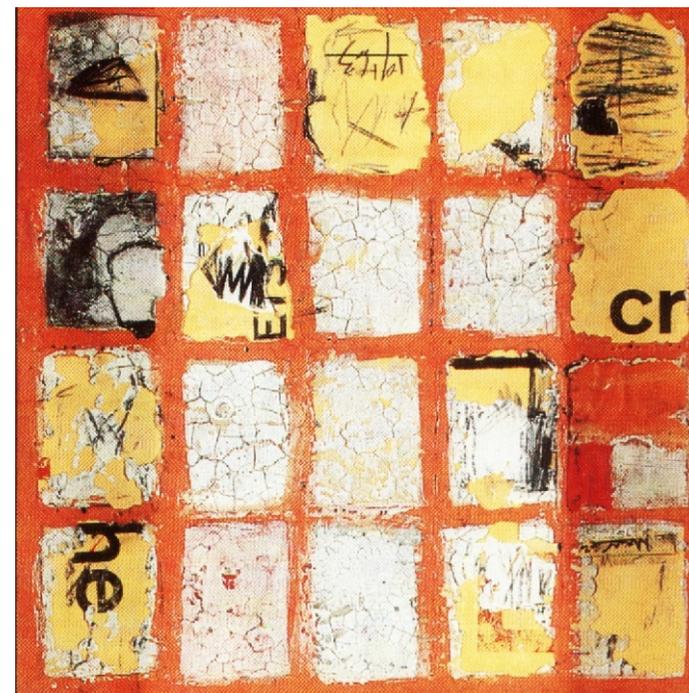


Fig 111: Meier c/ Frank Stella, 1985

ALDO ROSSI

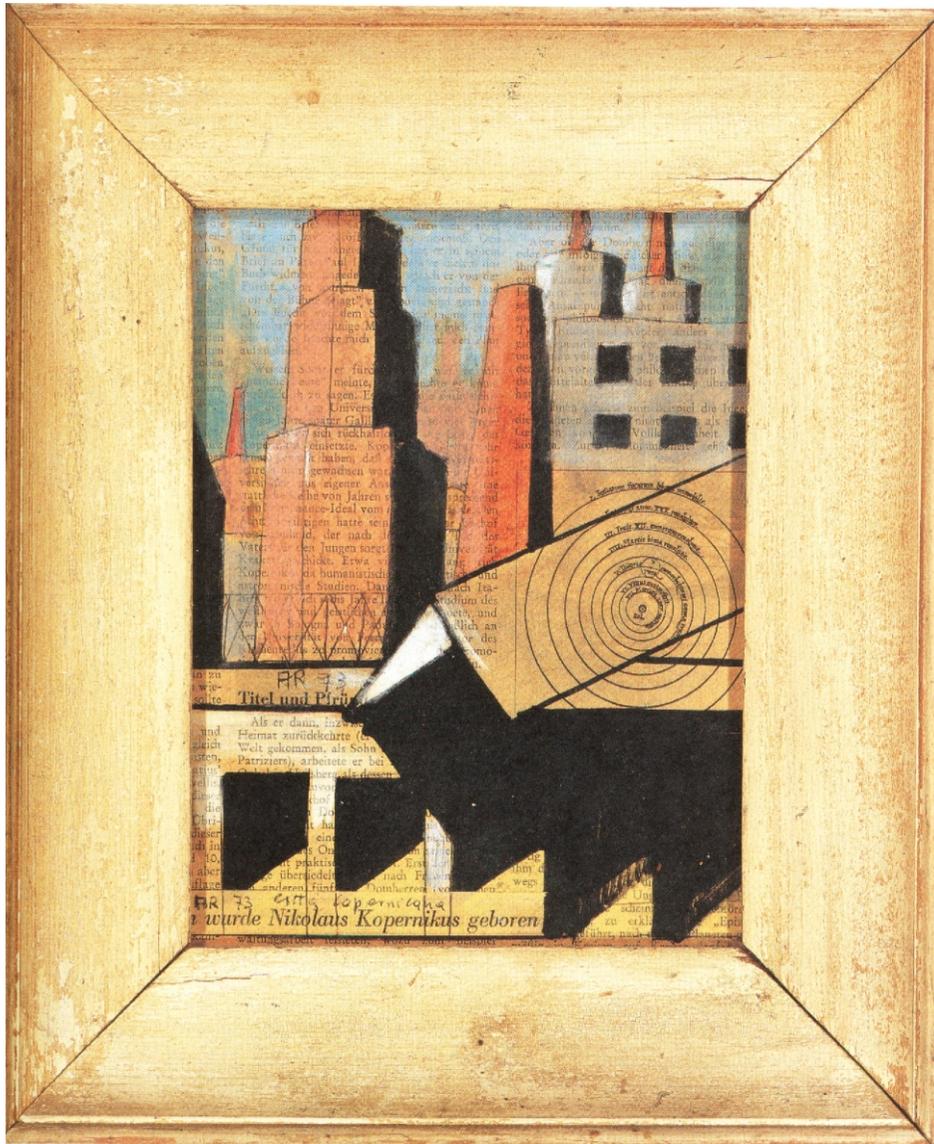


Fig. 112: ALDO ROSSI, La città Copernicana, 1973

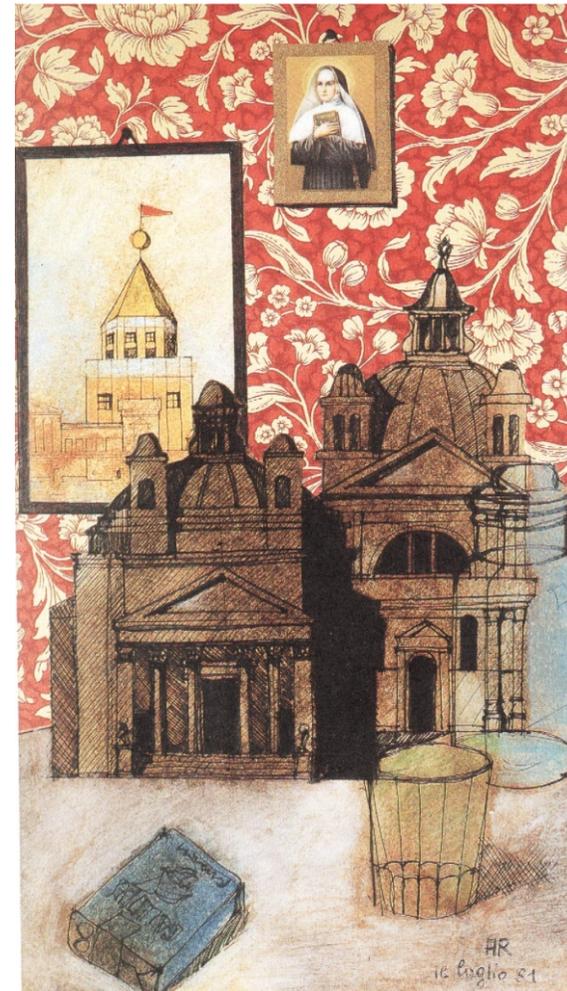


Fig. 113: ALDO ROSSI, Interno con il Teatro Del Mondo, 1981

MATTA-CLARK



158

1950 a 1980

Fig. 114: MATTA-CLARK , Splitting, 1974

MATTA-CLARK

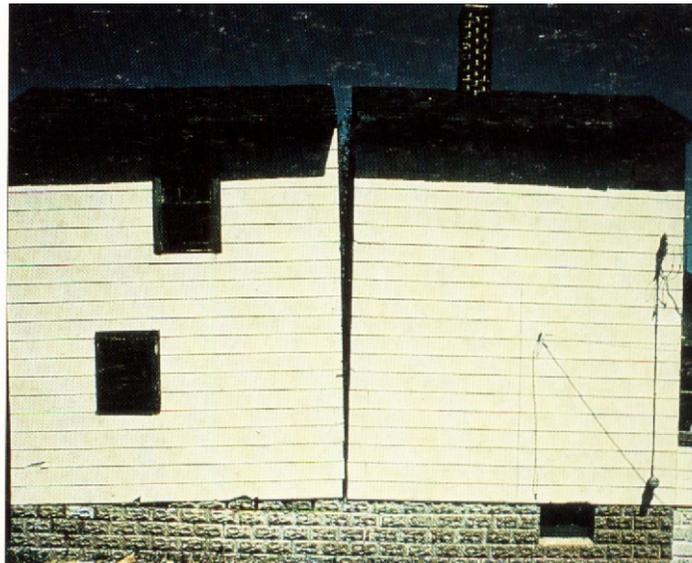
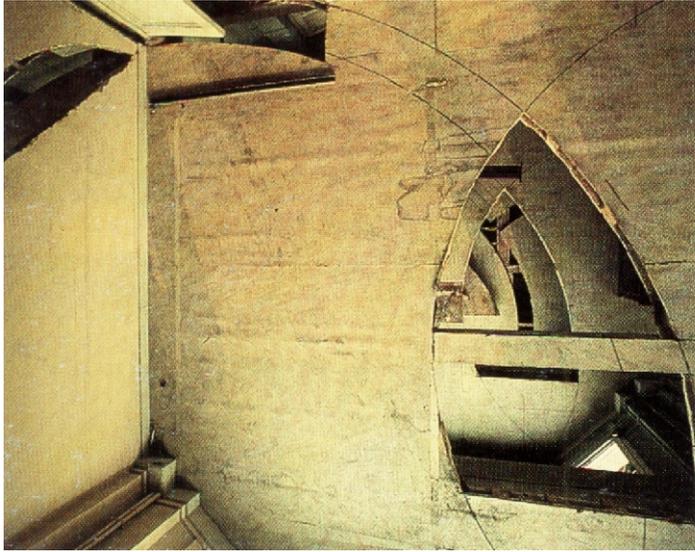


Fig 115: Matta-Clark, Office Baroque e Pompidou Museum, 1977