

## A CRISE DA UTOPIA: LE CORBUSIER EM ARGEL

Absorver aquela multiplicidade, mediar o improvável com a certeza do plano, compensar organicidade e desorganicidade agudizando-lhes a dialéctica, demonstrar que o nível máximo de programação produtiva coincide com o máximo de «produtividade do espírito», são objectivos delineados por Le Corbusier com uma lucidez sem paralelo no âmbito da cultura progressista europeia, com a consciência da frente tripla em que a arquitectura moderna deve combater. Se arquitectura é agora sinónimo de organização da produção, também é verdade que a distribuição e o consumo são factores determinantes do ciclo, para além da própria produção. O arquitecto é um organizador, não um desenhador de objectos: este lema de Le Corbusier não é um slogan, mas um imperativo, que liga iniciativa intelectual e *civilisation machiniste*. Enquanto vanguarda daquela *civilisation*, o arquitecto, ao antecipar-lhe e determinar-lhe os planos (mesmo que sectoriais), deve articular a sua acção em diversos binários. *L'appel aux industriels* e a tipologia são as propostas feitas à empresa produtiva; a procura de uma autoridade capaz de mediar a planificação da construção e a planificação urbanística com programas de reorganização civil é tentada a nível político com a instituição dos Ciam; a articulação da forma no seu nível máximo é aproveitada com a finalidade de tornar o público sujeito activo do consumo.

Mais exactamente, a forma assume a função de tornar autêntico e natural o universo não-natural da precisão tecnológica. E na medida em que esse universo tende a subjugar integralmente a natureza, num processo contínuo e co-envolvente de transformação, na opinião de Le Corbusier é a totalidade da estrutura antropogeográfica que passa a ser o sujeito sobre o qual se verá incidir o ciclo reorganizado da construção de imóveis<sup>(74)</sup>.

Mas Le Corbusier conclui também que a prudência financeira, o individualismo empresarial, a permanência de mecanismos de arrendamento arcaicos, como a renda fundiária, dificultam perigosamente o desenvolvimento e o empenhamento «humano» daquela expansão.

<sup>(74)</sup> A propósito, seria necessário analisar cabalmente o problema da pintura de Le Corbusier, em relação com o tema da adequação activa do indivíduo à realidade tecnológica e às suas novas

Individualização tipológica da célula *Dom-ino*, tipologia do *Immeuble villa*, *Ville pour trois millions d'habitants*, *Plan Voisin* para Paris: entre 1919 e 1929, a *recherche patiente* de Le Corbusier selecciona escalas e instrumentos particulares de intervenção, experimenta em realizações parciais — assumidas como laboratório de verificação — as hipóteses gerais, supera os modelos do «racionalismo» alemão, intuindo a correcta dimensão em que o problema deve ser colocado.

Entre 1929 e 1931, com os planos para Montevideu, para Buenos Aires, para São Paulo, para o Rio de Janeiro, e com a experiência final do plano *Obus* para Argel, Le Corbusier formula a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto a nível ideológico como formal<sup>(75)</sup>.

Contrariamente às realizações de Taut, May ou Gropius, Le Corbusier quebra a sequência contínua arquitectura-bairro-cidade: a estrutura urbana como tal, enquanto unidade física e funcional, é depositária de uma nova escala de valores, e a dimensão na qual há que buscar o significado das suas comunicações é a própria dimensão da paisagem.

Em Argel, a antiga Kasbah, as colinas de Fort-l'Empereur, a enseada costeira são assumidos como materiais brutos a reutilizar, verdadeiros *ready-made objects* em escala gigantesca, aos quais a nova estrutura que os condiciona oferece uma unidade anteriormente inexistente, retirando-lhes os significados originais. Mas ao máximo de condicionamento deve corresponder um máximo de liberdade e flexibilidade. A premissa económica de toda a operação é claríssima: o plano *Obus* não se limita a pretender um novo «estatuto do terreno», o qual, ao vencer a anarquia paleocapitalista da acumulação fundiária, torna a totalidade do solo disponível para a reorganização unitária e orgânica daquilo que, desse modo, passa a ser um sistema urbano propriamente dito<sup>(76)</sup>.

condições espaciais. Este tema, mesmo após a exposição do palácio Strozzi em Florença (1963), continua a ser objecto de pesquisa: depois do velho artigo de Nava, onde não faltam as pistas (cfr. Antonia Nava, *Poetica di Le Corbusier*, «Critica d'arte», III, 1938, pp. 33-38), tem sido tratado em poucos ensaios com interesse efectivo: Colin Rowe e Robert Slutzky, *Transparenz. Le Corbusier — Studien I*, Birkhäuser Verlag, Basel-Eidgenössische Technische Hochschule, Zúrique 1968; Christopher Green, *Léger, Purism and the Paris Machines*, «Art News», LXVIII, 1970, n.º 8, pp. 54-6 e 67; Stephen A. Kurtz, *Public Planning, Private Planning*, «Art News», LXXI, 1972, n.º 2, pp. 37-41 e 73-4.

<sup>(75)</sup> Este não é o lugar próprio para o efeito, mas seria necessário articular e enriquecer o método elaborado por Le Corbusier, que nos limitámos apenas a esboçar sinteticamente. O estudo de Brian Taylor sobre documentos do arquivo Le Corbusier em Paris relativos à concepção e à execução do complexo de Pessac e aos anteriores estudos lecorbusierianos para habitações operárias constitui o início de um novo filão de estudos, destinado a rever radicalmente as ideias estabelecidas sobre Le Corbusier urbanista. Cfr. Brian Brace Taylor, *Le Corbusier et Pessac. 1914-1928*, Fondation Le Corbusier-Harvard University 1972. Notável, no mesmo sentido, é também o ensaio de Paul Turner, *The Beginnings of Le Corbusier's Education*, «The Art Bulletin», LIII, 1971, n.º 2, pp. 214-24.

<sup>(76)</sup> Sobre a experiência de Le Corbusier em Argel, a pesquisa ainda está incompleta. Em todo o caso, veja-se o capítulo dedicado à urbanística de Le Corbusier no pequeno volume de Giorgio Piccinato, *L'architettura contemporanea in Francia*, Cappelli, Bolonha 1965; Stanislaus von



O objecto industrial não pressupõe qualquer disposição unívoca no espaço. Na base da produção em série está a superação radical de toda a hierarquia espacial. O universo tecnológico ignora o *aqui* e o *ali*; o conjunto do ambiente humano — puro campo tipológico — é a sede natural das suas operações (como o tinham correctamente intuído as pesquisas cubistas, futuristas ou elementaristas). A disponibilidade plena do solo já não é suficiente para a reorganização da cidade: agora, é a totalidade do espaço tridimensional que deve ficar disponível. E é claro que se torna necessário distinguir — dentro da unidade-cidade — duas escalas de intervenção: dois ciclos de produção e consumo.

A reestruturação da totalidade do espaço urbano e paisagístico corresponde à exigência de racionalizar a organização global da *máquina* citadina. A esta escala, as estruturas tecnológicas e redes de comunicação devem ser de molde a constituir uma «imagem» unitária, na qual o antinaturalismo dos *terrains artificiels* dispostos a várias alturas e a excepcionalidade da rede viária — a auto-estrada que circula no último plano do bloco serpenteado, destinado às residências operárias — adquirem um valor simbólico. A liberdade dos blocos residenciais de Fort-l'Empereur absorve as valências emblemáticas da vanguarda surrealista; os edifícios recurvados — à semelhança das formas livres no interior da «villa» Savoye ou das irónicas *assemblages* do ático Beistégui nos Champs Elysées — são enormes objectos que mimam uma abstracta e sublimada «dança das contradições»<sup>(77)</sup>.

Também ao nível da estrutura urbana, finalmente resolvida numa unidade orgânica, o que emerge é a efectividade das contradições, a contradição do problemático e do racional, a composição «heróica» de tensões violentas. Através da estrutura da imagem, e somente através dela, o reino da necessidade funde-se com o reino da liberdade: mesmo que o primeiro se identifique com o rigor do plano e o segundo com a recuperação, no seu interior, de um conhecimento humano mais elevado.

Le Corbusier também usa a técnica do choque: os *objets à réaction poétique* estão contudo agora ligados entre si por uma organicidade dialéctica. É impossível fugir à sua dinâmica, formal e funcional. A todos os níveis de fruição e leitura, a Argel de Le Corbusier impõe uma comparticipação total do público. Mas, atenção: o público é aqui condicionado a uma partici-

Moos, *Le Corbusier, Elemente einer Synthese*, Verlag Huber, Frauenfeld 1968 (ed. francesa, Horizons Paris 1971); Raffaele Panella, *Architettura e città intorno al '30. Algeri nei progetti di Le Corbusier*, no volume de AA.VV., *Per una ricerca di progettazione, 3. Il ruolo dell'abitazione nella formazione e nello sviluppo della città moderna e contemporanea*, IUAV, Venezia 1971.

<sup>(77)</sup> Os desenhos do *Poème de l'angle droit* (Verve, Paris 1955) explicam o significado atribuído por Le Corbusier ao percurso intelectual efectuado através do labirinto: à semelhança de Klee, de cujo gosto gráfico aqueles desenhos estão muito próximos, a Ordem não é uma totalidade exterior à actividade humana que a cria. Quanto mais a *recherche* da síntese for enriquecida pela incerteza da memória, pela tensão problemática, até por direcções em contraste com a meta final, tanto mais ela é atingida na plenitude de uma *experiência* autêntica. Também para Le Corbusier o absoluto da forma é a realização integral de uma constante vitória sobre a incerteza do futuro, mediante a aceitação de uma atitude problemática como única garantia de salvação colectiva.



19 — Le Corbusier, *Plan Obus* para Argel, 1931, vista em perspectiva da maqueta.



pação crítica, reflectida, intelectual. Uma «leitura desatenta» das imagens urbanas conduziria de facto a uma persuasão oculta: não se afirma que Le Corbusier não previsse também tal efeito secundário, como momento necessário de estímulo indirecto<sup>(78)</sup>.

«Afastar a angústia introvertendo as suas causas» — mas não se reduz apenas a isto a proposta de Le Corbusier. Ao nível da produção mínima — o da célula residencial individual — o problema a enfrentar é o da recuperação da máxima flexibilidade, intercambialidade, possibilidade de consumo rápido. Nas malhas das grandes estruturas, constituídas por *terrains artificiels* sobrepostos, é conhecida a mais ampla liberdade de inserção de elementos residenciais pré-formados. Relativamente ao público, isto significa um convite para tornar-se projectista activo da cidade. Le Corbusier, num esboço exemplificativo, vai ao ponto de prever a possibilidade de inserção de elementos excêntricos e ecléticos nas malhas da estrutura fixa. A «liberdade» concedida ao público deve ser fomentada ao ponto de permitir ao próprio público — ao proletariado no caso da serpentina que se desenrola à beira-mar e à alta burguesia nas colinas de Fort l'Empereur — a explicação do seu «mau gosto». Por conseguinte, a arquitectura como acto pedagógico e instrumento de integração colectiva.

Mas, no que se refere à indústria, essa liberdade assume ainda maior significado. Le Corbusier não cristaliza a unidade produtiva mínima em elementos funcionais padrão, como May na sua *Frankfurter Küche*. À escala do objecto singular é necessário ter em conta as exigências da contínua revolução tecnológica, do *styling*, do consumo rápido, ditadas por um capitalismo dinâmico, em expansão. A célula residencial, teoricamente consumível em tempos breves, pode ser substituída em função de cada mudança das exigências individuais — de cada mudança das exigências induzida pela renovação dos modelos e dos *standards* residenciais ditados pela produção<sup>(79)</sup>. O significado do projecto torna-se claríssimo.

<sup>(78)</sup> Entre os múltiplos testemunhos literários de Le Corbusier, onde a intervenção da arquitectura como instrumento de integração é posta explicitamente em primeiro plano, é particularmente significativo o relativo à fábrica holandesa van Nelle. «L'usine des tabacs Van Nelle de Rotterdam» — escreve Le Corbusier — «création des temps modernes, efface sa signification désespérante au mot de «prolétaire». Cette dérivation du sentiment de propriété égoïste vers un sentiment d'action collective, nous conduit à ce phénomène heureux de l'intervention personnelle en chaque point de l'entreprise humaine. Le travail demeure tel dans sa matérialité, mais l'esprit l'éclaire. Je le répète, tout est dans ce mot: *preuve d'amour*.

C'est là que, par une administration autre, il faut conduire, épurer, et amplifier l'événement contemporain; dites-nous ce que nous sommes, à quoi nous pouvons servir, pourquoi nous travaillons. Donnez-nous des plans, montrez-nous les plans, expliquez-nous les plans. *Rendez-nous solidaires* [...]. Si vous nous montrez les plans et nous les expliquez, il n'y aura plus ni caste possédante, ni prolétariat sans espoir. Il y aura une société croyante et agissante. A l'heure actuelle des plus strictes rationalisations, c'est de conscience qu'il s'agit». Le Corbusier, *Spectacle de la vie moderne*, in *La ville radieuse*, Vincent, Fréal e C., Paris 1933, p. 177.

<sup>(79)</sup> Com base nestas considerações, poder-se-ia rebater a tese de Banham, que critica, de um ponto de vista interior ao desenvolvimento tecnológico, a estaticidade tipológica dos mestres do «movimento moderno». «In opting for stabilised types or norms» — escreve — «architects opted

O sujeito da reorganização urbana é um público solicitado e tornado participante crítico do seu papel criativo. A vanguarda industrial, a «autoridade», os fruidores estão envolvidos com funções teoricamente homogêneas no impetuoso e «exaltante» processo de contínuo desenvolvimento e transformação. Da realidade produtiva à imagem, ao uso da imagem, toda a máquina urbana desenvolve até ao extremo das suas possibilidades implícitas o potencial «social» da *civilisation machiniste*.

Impõe-se agora responder à pergunta: como se explica que o projecto para Argel, os sucessivos planos para as cidades europeias e africanas, e até as propostas mínimas avançadas por Le Corbusier se mantenham letra morta? Não existirá talvez contradição entre o que ficou dito — ou seja, que naquelas propostas está contida a hipótese até hoje mais avançada e formalmente mais elevada da cultura burguesa, no campo do *design* e da urbanística — e os insucessos vividos na primeira pessoa por Le Corbusier?

Podem dar-se muitas respostas a uma tal interrogação, todas válidas e complementares entre si. Impõe-se acima de tudo referir que Le Corbusier opera como «intelectual» em sentido estrito. Não se liga — como Taut, May ou Wagner — a poderes locais e estatais. As suas hipóteses partem de realidades particulares (é certo que a orografia e a estratificação histórica de Argel são excepções e a forma do projecto que as tem em conta é irrepitível), mas o método que as guia é amplamente generalizável. Vai pois do particular para o universal: exactamente o contrário do método seguido pelos intelectuais da república de Weimar. Não é por acaso que Le Corbusier trabalha, em Argel, pelo menos até 1937, sem encomendas ou retribuições. Ele «inventa» a sua encomenda, generaliza-a, está disposto a pagar pessoalmente o seu próprio papel activo.

Isto faz com que todos os seus modelos assumam as características de experiências laboratoriais: e não se dá a um modelo de laboratório qualquer possibilidade de traduzir-se *tout-court* na realidade. Mas a explicação não fica por aqui. O carácter genérico das hipóteses esbarra contra as estruturas retrógradas que pretende estimular. Se as exigências que se colocam são as de uma revolucionarização da arquitectura, em sintonia com as finalidades mais avançadas de uma realidade económica e tecnológica ainda incapaz de dar a si própria uma forma coerente e orgânica, não é de admirar que o realismo das hipóteses seja assumido como utopia.

Mas não se interpreta correctamente o naufrágio de Argel — e, num âmbito mais geral, o «insucesso» de Le Corbusier — se não o ligarmos ao fenómeno da crise internacional da arquitectura moderna: por outras palavras, à crise da ideologia da *Neue Welt*<sup>(80)</sup>.

for the pauses when the normal processes of technology were interrupted, those processes of changes and renovation that, as far we can see, can only be halted by abandoning technology as we know it today, and bringing both research and mass-production to a stop» (R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, Londres 1960, p. 329). É talvez supérfluo fazer notar que toda a fantasciência arquitectónica que proliferou desde os anos 60 até hoje, resgatando a dimensão «de imagem» dos processos tecnológicos, é — relativamente ao plano Obus de Le Corbusier — retrógrada do modo mais desolador.

<sup>(80)</sup> A ideologia da *Neue Welt*, do *Mundo Novo*, como campo infinito de potencialidades liberta-



É interessante examinar como a historiografia corrente tem tentado explicar a crise da arquitectura moderna, cujo início é reportado aos anos próximos de 1930 e cujo agravamento até ao presente é comumente aceite. Fascismos europeus, por um lado, estalinismo por outro: a estas involuções políticas são atribuídas quase todas as «culpas» iniciais da crise. Ao mesmo tempo, é sistematicamente ignorado o aparecimento, a nível mundial, e precisamente após a grande crise económica de 1929, de novos protagonistas decisivos: a reorganização internacional do capital, a afirmação dos sistemas de planificação anticíclica, a realização do primeiro plano quinquenal soviético.

É significativo que quase todos os objectivos formulados no domínio económico pela *General Theory* de Keynes possam ser detectados como ideologia pura, na base das poéticas da arquitectura moderna. «Libertar-se do medo do futuro fixando esse futuro como presente»: o fundamento do intervencionismo keynesiano é o mesmo das poéticas da arte moderna. E ele está também na base das teorias urbanísticas de Le Corbusier, precisamente em sentido político. Keynes enfrenta o «partido da catástrofe», e tende a recuperar a sua ameaça, absorvendo-a a níveis sempre novos<sup>(81)</sup>. Le Corbusier tem presente a realidade de classe da cidade moderna e apresenta os seus conflitos ao nível mais alto, pondo em prática a mais elevada proposta de integração do público, participante, como operador e como consumidor activo, no mecanismo urbano de desenvolvimento, tornado organicamente «humano».

Está agora confirmada a nossa hipótese inicial. A arquitectura como ideologia do Plano é subvertida pela *realidade do plano*, uma vez que, superado o nível da utopia, este se torna mecanismo operante.

A crise da arquitectura moderna começa no preciso momento em que o seu destinatário natural — o grande capital industrial — supera a sua ideologia de fundo, pondo de parte as superestruturas. A partir deste momento, a ideologia arquitectónica vê esgotados os seus próprios objectivos. A sua obstinação em querer ver realizadas as suas hipóteses torna-se, ou numa mola para a superação de realidades retrógradas, ou em incómoda perturbação.

Uma tal perspectiva permite interpretar as involuções e o debater-se angustiante do movimento de cerca de 1935 até hoje. As instâncias mais gerais de racionalização das cidades e dos territórios continuam numa situação de impasse, continuando a agir como estímulo indirecto para realizações compatíveis com os objectivos parciais que vão sendo fixados.

doras, é comum a um Lisickij e a um Hannes Meyer. Ver, de Hannes Meyer, o significativo artigo *Die neue Welt*, «Das Werk», 1926, n.º 7, trad. it. in H. Meyer, *Architettura o rivoluzione*, cit., pp. 78-83.

<sup>(81)</sup> Cfr. A. Negri, *La teoria capitalista dello stato nel '29: John M. Keynes*, cit. Cfr. S. Bologna, G. P. Rawick, M. Gobbin, A. Negri, L. Ferrari Bravo, G. Gambino, *Operai e Sato. Lotte operaie e riforma dello Stato capitalistico tra rivoluzione d'Ottobre e New Deal*, Feltrinelli, Milão 1972.

É neste ponto que intervém algo inexplicável, pelo menos à primeira vista. A ideologia da forma parece abandonar a sua dialéctica positivista da cultura burguesa. Sem abandonar a «utopia do projecto», o resgate contra os processos que concretamente superaram o nível da ideologia é tentado na recuperação do caos, na contemplação dessa angústia que o Construtivismo parecia ter delimitado para sempre, na sublimação da desordem.

Chegada a um *impasse* inegável, a ideologia arquitectónica renuncia a desempenhar um papel propulsor relativamente à cidade e às estruturas de produção, mascarando-se por trás de uma redescoberta autonomia disciplinar ou de nevróticas atitudes autodestruidoras.

Incapaz de analisar as causas efectivas da crise do *design*, e concentrando toda a atenção nos problemas internos ao próprio *design*, a crítica contemporânea vai acumulando sintomáticas invenções ideológicas, na tentativa de oferecer nova substância à aliança entre técnicas de comunicação visual e utopias tecnológicas. Nem é fruto do acaso que o campo individualizado para o resgate de tal aliança — postulada, agora, com inflexões de ambíguo «neo-humanismo», que relativamente à *Neue Sachlichkeit* dos anos 20 tem o grave inconveniente de mistificar o seu próprio papel de mediadora entre utopia e desenvolvimento — incida precisamente na imagem da cidade.

Por conseguinte, cidade como superestrutura. Pelo contrário, a arte é agora chamada a dar um rosto superestrutural à cidade. Pop art, op art, análise sobre a *imageability* urbana, *esthétique prospective*, convergem no seguinte objectivo: dissimular, resolvendo-as em *imagens* polivalentes, as contradições da cidade contemporânea, exaltando figurativamente a complexidade formal que, lida com parâmetros adequados, mais não é que a exploração das dissensões insanáveis que escapam ao plano do capital avançado. A recuperação do conceito de *arte* é portanto funcional para este novo papel de cobertura. É certo que onde quer que o *industrial design* se coloca à frente da produção tecnológica, condicionando-lhe a qualidade com vista a uma expansão dos consumos, a *pop art*, ao reutilizar os resíduos, o refugo dessa produção, coloca-se na sua retaguarda. Mas isto corresponde exactamente à dupla solicitação agora dirigida às técnicas de comunicação visual. A arte, que renuncia a situar-se na vanguarda dos ciclos de produção, demonstra, para além das contestações verbais, que o processo de consumo tende para o infinito, que até o próprio *refugo* pode assumir, uma vez sublimado em objectos inúteis ou inilistas, um novo *valor de uso* no ciclo de produção-consumo, mesmo reentrando nele pela porta de serviço.

Mas tal posição de retaguarda é também indício da renúncia em resolver cabalmente as contradições da cidade, em transformar a cidade em máquina totalmente organizada, sem desperdícios ou disfunções generalizadas.

Assim sendo, torna-se de facto necessário agir para convencer o público de que as contradições, desequilíbrios, caoticidade, típicos da cidade contemporânea, são inevitáveis: que tal caos contém até em si riquezas inexploráveis, possibilidades ilimitadas a utilizar, valores lúdicos a propor como novos fetiches sociais.



Utopismo arquitectónico e supertecnológico, redescoberta do jogo como condição de participação do público, profecias de «sociedades estéticas», convites à instituição de um *primado da imaginação* — tais são as propostas das novas ideologias urbanas<sup>(82)</sup>.

Existe um texto exemplar, no qual todas as solicitações dirigidas à actividade artística para assumir um novo papel persuasor, e não operante, se encontram sintetizadas e compensadas entre si.

É significativo que o *Livre blanc de l'art total* de Pierre Restany a que nos referimos coloque explicitamente à discussão todos os temas que nascem da constatação preocupada da usura dos objectivos até agora perseguidos. Com um resultado: o de as «novas» propostas de resgate da arte assumirem, por outras palavras, precisamente as mesmas feições das propostas das vanguardas históricas, sem a clareza ou a confiança em si mesmas que aquelas podiam legitimamente ostentar.

«La métamorphose des langages n'est que le reflet des changements structurels de la société» — escreve Restany — «La technologie, en réduisant de façon croissante de décalage entre l'art (synthèse des nouveaux langages) et la nature (la réalité moderne, technique, et urbaine) joue le rôle déterminant d'une catalyse suffisante et nécessaire<sup>(83)</sup>».

Outre ses immenses possibilités et ses ouvertures illimitées, la technologie témoigne de la flexibilité indispensable en période de transition: ele permet à l'artiste conscient d'agir non plus sur les effets formels de la communication, mais sur ses termes mêmes, l'imagination humaine. *La technologie contemporaine permet enfin à l'imagination de prendre le pouvoir*: libérée de toute entrave normative, de tout problème de réalisation ou de production, l'imagination créatrice peut s'identifier à la conscience planétaire. *L'esthétique prospective est le véhicule de la plus grande espérance de l'homme: sa libération collective*. La socialisation de l'art traduit la convergence des forces de création et de production sur un objectif de synthèse dynamique, la métamorphose technique: c'est à travers cette restructuration que l'homme et le réel trouvent leur vrai visage moderne, qu'ils redeviennent *naturels*, toute aliénation dépassée<sup>(84)</sup>.

O círculo fecha-se. A mitologia marcusiana é aproveitada para demonstrar que só integrando-se nas actuais relações de produção é possível alcançar uma não melhor especificada «liberdade colectiva». Basta «sociali-

<sup>(82)</sup> Cfr. como textos a assumir como sintomas do fenómeno: G. C. Argan, *Relazione introduttiva al convegno sulle «strutture ambientali»*, Rimini, Setembro de 1968; L. Quaroni, *La Torre di Babele*, Marsilio, Pádua 1967; M. Ragon, *Les visionnaires de l'architecture*, Paris 1965; A. Boatto, *Pop art in USA*, Lerici, Milão 1967; F. Menne, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Milão 1968. Parece supérfluo advertir que a abordagem de tais textos prescinde por completo de considerações relativas ao seu rigor intrínseco e à qualidade do seu contributo.

<sup>(83)</sup> P. Restany, *Le livre blanc de l'art total; pour une esthétique prospective*, «Domus», 1968, n.º 269, p. 50.

<sup>(84)</sup> *Ibid.* Os itálicos são nossos.

zar a arte» e pô-la na dianteira do «progresso» tecnológico: e pouco importa se todo o ciclo da arte moderna demonstra o utopismo — anteriormente talvez explicável, mas hoje apenas retrógrado — de tal proposta. Para tal torna-se até lícito assimilar o mais ambíguo dos slogans do «Maio» francês. A *imagination au pouvoir* sanciona o compromisso entre contestação e conservação, entre metáfora simbólica e processos produtivos, entre evasão e *realpolitik*.

Mas não é tudo. Reafirmando o papel mediador da arte pode-se até voltar a conferir a esta última as feições naturalistas que a cultura iluminista lhe tinha atribuído. A crítica «de vanguarda» revela assim os seus objectivos: a confusão e a ambiguidade que preconiza para a arte — assumindo instrumentalmente todas as conclusões das análises semânticas — mais não são que as metáforas sublimadas da crise e da ambiguidade que informam as estruturas da cidade actual.

«La méthode critique» — prossegue Restany — «doit concourir à la généralisation de l'esthétique: dépassement de l'œuvre et production multiple; distinction fondamentale entre les deux ordres complémentaires de la création et de la production, systématisation de la recherche opérationnelle et de la coopération technique dans tous les domaines de l'expérimentation de synthèse; structuration psycho-sensorielle de la notion de jeu et de spectacle; organisation de l'espace ambiant en vue de la communication de masse; insertion de l'environnement individuel dans l'espace collectif du bien-être urbain<sup>(85)</sup>».

Para quem queira fazer uma apreciação das realizações em harmonia com tais futurologias e tais apelos à autoliberação, basta apenas escolher. Podem tomar-se em consideração os aldeamentos nómadas das comunidades *hippies* americanas (e aqui há uma fusão entre «liberdade» e tecnologia: as cabanas provisórias utilizam estruturas de Buckminster Fuller), os projectos de *environment* apresentados na XIV Trienal de Milão, o exibicionismo erótico de Sottsass júnior, os ambientes e os não-projectos elaborados para a exposição «*Italy-New Domestic Landscape*», organizada pelo Museum of Modern Art de Nova Iorque, em 1972<sup>(86)</sup>.

Assiste-se, por outras palavras, a toda uma proliferação de um *design underground*, de «contestação». O qual, porém, contrariamente aos filmes de um Warhol ou de um Pascali, é tornado institucional e propagandeado por organismos internacionais e integrado num circuito de *élite*. Através do *design* e do projecto do microambiente, as flagrantes contradições das estru-

<sup>(85)</sup> *Ibid.* É claro que usamos o texto de Restany apenas como exemplificação de uma mitologia extremamente difundida entre os protagonistas da neovanguarda; por outro lado, muitas das nossas asserções podem também aplicar-se a tentativas «disciplinares» bem mais profundas de resgate através da utopia. Sobre a arte como utopia tecnológica cfr. G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia*, cit.

<sup>(86)</sup> Cfr. o volume-catálogo *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, organizado por Emilio Ambasz, The Museum of Modern Art, Nova Iorque 1972.



turas metropolitanas, sublimadas e submetidas a uma ironia catártica, entram no ambiente da vida privada. Os «jogos» — aliás hábeis — dos Archi-zoom, ou as angústias esterilizadas de Gaetano Pesce propõem (mau grado as declarações verbais em contrário) uma «autolibertação» através do uso privado da imaginação. Os símbolos, ainda ameaçadores, de um Oldenburg ou de um Fahlström encontram assim uma utilização numa *domestic Landscape* pacificada.

O facto de esses jogos, mais ou menos «sapientes», encontrarem amplo espaço no *design* deve-se à cisão, ainda existente, entre ciclo de construção e indústrias produtoras de «objectos». E é caso para perguntar se não estaremos a assistir a uma explosão de imagens prenunciadoras de um bem diferente controlo sobre a produção, já anunciado pelas novas técnicas de execução automatizada, e que uma reestruturação tecnológica da construção tornaria inevitável<sup>(87)</sup>.

Note-se, porém, que mesmo no campo puramente ideológico os fúteis apelos à *autodesalienação*, lançados pelo *design* «negativo», encontram uma resposta, bem mais atenta à situação «forçada» da actividade de configuração, por parte de um pintor como James Rosenquist.

Quando apresentou o seu painel «F 111», Rosenquist respondeu o seguinte a uma pergunta que lhe foi dirigida pela «Partisan Review»:

«Originalmente, a obra era um conjunto avulso de visões fragmentadas, de fragmentos incompletos, havendo cerca de cinquenta e um painéis no quadro. Com um deles, numa parede da nossa casa, poderíamos experimentar uma espécie de nostalgia, uma vez que era incompleto e, por isso, romântico. Isto tem a ver com a ideia actual do coleccionismo, de uma pessoa que compra um testemunho do tempo e da história. Poderia coleccionar o painel e, dentro do mesmo espírito, um fragmento de arquitectura de um edifício da *Sixth Avenue* ou da *Fiftysecond Street*; o fragmento, já no momento presente, e seguramente num futuro próximo, pode permitir-se ser apenas um painel de alumínio vazio, enquanto noutros tempos teria sido uma cornija trabalhada ou qualquer outra coisa aparentemente mais humana. Há bastantes anos atrás, alguém que observasse o tráfego que circulava pela *Sixth Avenue* veria cavalos; havia uma respiração, um movimento muscular na velocidade da estrada. Agora, o que se vê pode reduzir-se a um fugaz fluxo de movimentos estáticos e essa ideia de natureza dá uma estranha — para mim continua a ser estranha — ideia daquilo em que a arte pode transformar-se — como um dos fragmentos desta obra: simplesmente num painel de alumínio»<sup>(88)</sup>.

<sup>(87)</sup> Tal observação foi desenvolvida no ensaio de M. Tafuri intitulado *Design and Technological Utopia*, no volume citado na nota anterior, pp. 388 e segs.

<sup>(88)</sup> James Rosenquist, entrevista conduzida por G. R. Swenson, para a «Partisan Review», 1965, vol. 32, n.º 4, pp. 596-597, por ocasião da Exposição no Jewish Museum de Nova Iorque.



20 — James Rosenquist, *Morning Sun*, 1963.



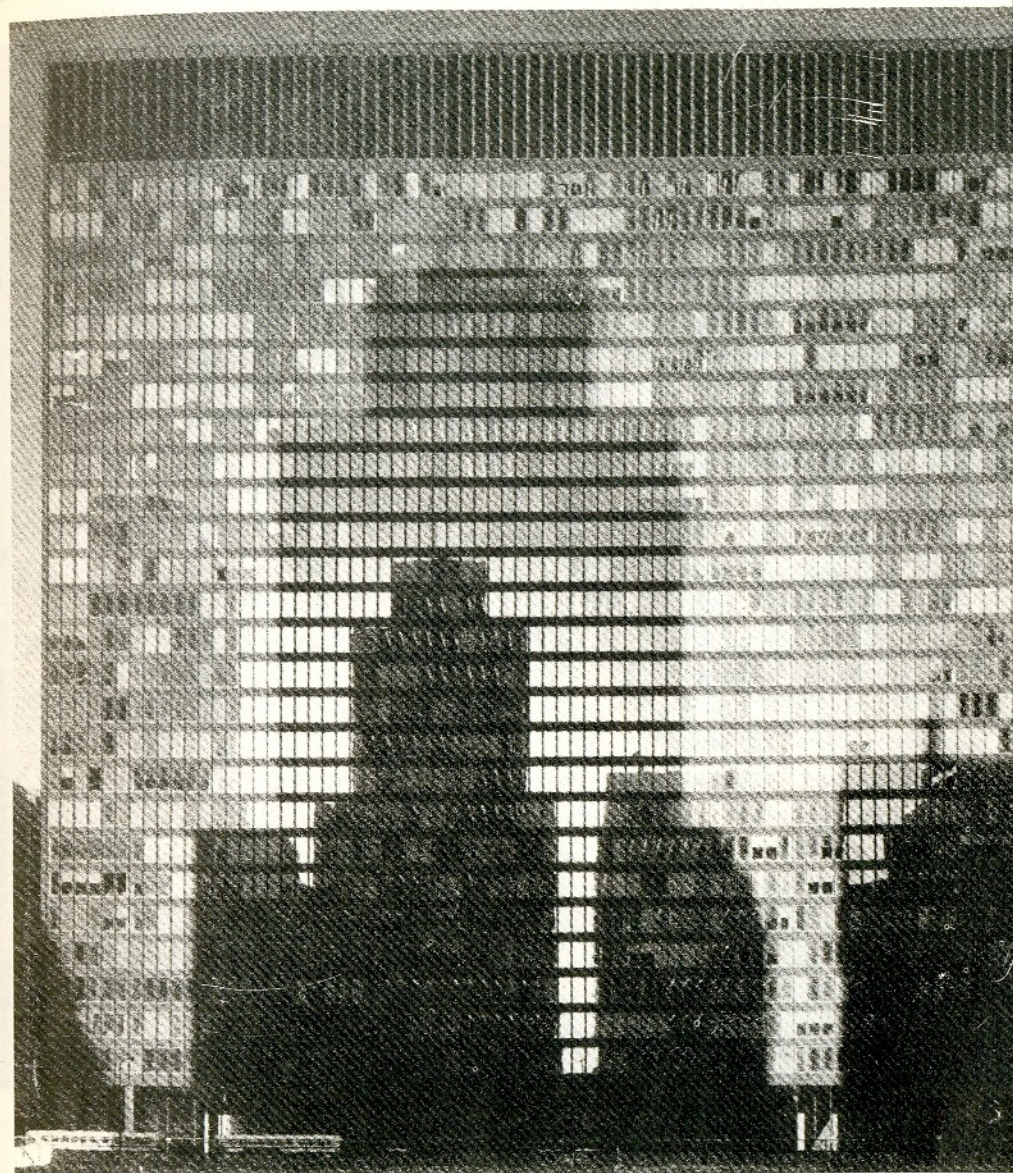
«Fugazes vislumbres de movimento estático»: no «*F III*» de Rosenquist pode ler-se uma das mais coerentes reduções da experiência metropolitana ao «mortal silêncio do signo», que até hoje foram produzidas pela pintura contemporânea, depois do *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian. Mas também o Penn Center de Filadélfia, a torre de Kevin Roche em New Haven, ou o World Trade Center de Yamasaki e Roth, em Manhattan, não passam de «fugazes vislumbres de movimento estático». E não tanto pelo propositado vazio formal que os caracteriza, mas pelo próprio significado que tais «fragmentos» assumem na metrópole contemporânea. Também eles, para utilizar a metáfora de Rosenquist, são fragmentos que não podem permitir-se ser algo mais que «um painel de alumínio vazio», para colecionadores desencantados<sup>(89)</sup>.

Neste sentido, é de perguntar se existe realmente uma diferença substancial — no âmbito e na escala das nossas considerações — entre tal mutismo voluntário da forma e as desesperadas (mas cépticas) distorsões formais de um Rudolph ou de um Lundy (pensamos, em particular, no Boston Government Services Center e na sapataria da Quinta Avenida em Nova Iorque).

Para «reger» o espaço metropolitano, a arquitectura parece obrigada a tornar-se o fantasma de si própria. É como se deste modo expiasse um pecado original, que mais não é que a sua pretensão de definir — unicamente com os instrumentos disciplinares que lhe são próprios — as estruturas primárias da cidade. Mas não é por acaso que nos Estados Unidos — país onde o fenómeno se apresenta com a máxima evidência — são as cidades universitárias a colher, numa espécie de museu arquitectónico vivo, experimentações formais expulsas de Manhattan ou de Detroit. Aquilo que os produtos apodéticos desse *enfant terrible* do movimento moderno que é Mies van der Rohe tinham profetizado tornou-se enfim realidade experimentada. O Seagram Building ou o Federal Center de Chicago são, na sua assemelhação, objectos capazes de *existir através da própria morte*, só assim se salvando de um naufrágio certo<sup>(90)</sup>.

<sup>(89)</sup> Recorde-se, a propósito, a arguta leitura do World Trade Center de Yamasaki e Roth, em Nova Iorque, feita por Manieri Elia. Cfr. Mario Manieri Elia, *L'architettura del dopoguerra in USA*, cit., pp. 85-88.

<sup>(90)</sup> Nada mais errado do que interpretar o último Mies van der Rohe como figura contraditória relativamente ao Mies dos anos 20-30, ou ler os seus últimos projectos como incursões renunciadoras no pacificado supermundo da neo-academia. É impossível compreender Mies — o mais «difícil», talvez, dos arquitectos da «geração de ouro» — separando o seu elementarismo radical do clima tragicamente asséptico das vanguardas berlinenses dos anos 19-22, por um lado, e das experiências dadaístas, por outro. Neste sentido, entendemos que a sua amizade com Kurt Schwitters e com Hans Richter, e a sua colaboração em revistas como «Frühlicht» e «G» podem explicar muitas coisas, de outro modo incompreensíveis. Pelo contrário, a sua relação com o grupo «De Stijl», na qual Zevi insistiu (cfr. Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Tamburini, Milão 1959), foi negada pelo próprio Mies no decurso de uma entrevista com Peter Blake (cfr. Peter Blake, *A Conversation with Mies*, organizado por Gerhardt M. Kallmann, in *Four Great Makers of Modern Architecture*, simpósio realizado na Columbia University, Da Capo



21 — Mies van der Rohe, Federal Center em Chicago, edifício dos tribunais e dos serviços federais, 1959-1964.



Todavia, o «silêncio» de Mies parece não ter hoje actualidade perante as neovanguardas. Mas haverá realmente nestas últimas algo de novo relativamente às propostas das vanguardas históricas? Não seria difícil demonstrar, mediante uma análise filológica, que, para além da atitude ideológica, as margens de novidade são extremamente reduzidas. Pelo contrário, em propostas similares — posta de parte a utopia marcusiana de um resgate da dimensão futura através da Grande Renúncia efectuada pela Imaginação — relativamente à coerência das vanguardas históricas há, muito simplesmente, qualquer coisa a menos.

Como explicar, de facto, toda esta insistência no desperdício da forma e na recuperação de uma dimensão específica dos temas artísticos, à luz da necessidade de uma crescente integração da elaboração formal no ciclo da produção?

Não é certamente fruto do acaso que uma das respostas mais difundidas a tal interrogação faça referência às pesquisas no campo da semiologia e da análise crítica da linguagem. Ou seja, a busca de «novos alicerces» para a linguagem arquitectónica tenta encontrar um terreno objectivo para superar problemas já superados.

Press, Nova Iorque 1970, pp. 93 e segs.). Para compreender o porquê de tal afirmação é necessário remontar à cultura, totalmente antiutópica, do primeiro Mies, como vem expresso, por exemplo, no seu ensaio *Rundschau zum neuen Jahrgang*, «Die Form», 1927, n.º 2, p. 59. Neste sentido, consideramos que é de rejeitar a interpretação das últimas obras de Mies dada no artigo de Peter Serenyi, *Spinoza, Hegel and Mies: the Meaning of the New National Gallery in Berlin*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXX, 1971, n.º 3, p. 240, ou no artigo de Sybil Moholy-Nagy, *Has «Less is More» become «Less is Nothing?»*, in *Four Great Makers*, cit. pp. 118-23. Mais objectivo, embora distante das hipóteses aqui enunciadas, parece-nos o ensaio de Ulrich Conrads, *Ich mache ein Bild [...] Ludwig Mies van der Rohe. Baumeister einer strukturellen Architektur*, «Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 1968», Grote, Colónia-Berlim 1969, Band VI, pp. 57-74.



22 — Mies van der Rohe, projecto para a reestruturação de Battery Park em Nova Iorque, fotomontagem da Downtown com os três arranha-céus residenciais, 1957-1958.