

SOBRE VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES: QUADROS VIVOS<sup>1</sup>  
ON VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES: TABLEAUX<sup>1</sup>

Stanislaus von Moos

Tradução inglês-português: Carlos Eduardo Comas

ARQTEXTO 14



1 Venturi, Scott Brown & Associates: Hôtel du Département de la Haute-Garonne, Toulouse, França (1992-99). Vista da entrada norte.  
1 Venturi, Scott Brown & Associates: Hôtel du Département de la Haute-Garonne, Toulouse, France (1992-99). View of North entrance.

**Quadro vivo** 1. Representação de certas cenas históricas ou populares, de episódios ou de alegorias, etc., efetuada por pessoas vestidas a caráter nas atitudes ou posições requeridas pelo assunto.

Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa, 2009<sup>2</sup>

## 1. ARQUITETURA E ILUSÃO

A ilusão da vista ou *trompe l'œil* sempre teve dois objetivos: enganar o olho, e ao mesmo tempo, cativar a mente através do artifício elaborado. Enquanto o ingênuo é enganado, o sofisticado admira. A tensão entre estas duas respostas é inerente a qualquer revivência arquitetônica, da Vila de Adriano em Tivoli aos ambientes temáticos dos *shopping centers* de hoje.

A “bastardia,” uma obsessão aparentemente inata com “reproduções replicadas,” em suma, uma atitude engenhosamente pragmática quanto à desmaterialização, suporte e reciclagem dos protótipos da arquitetura histórica em circunstâncias e contextos utilitários distintos, é muitas vezes discutida como característica do edifício americano, quase sempre - de Le Corbusier a Umberto Eco - em veia satírica.<sup>3</sup> George L. Hersey tem visão mais distante. Falando da Universidade da Virgínia, em Charlottesville, e de como o Panteão, em Roma, com suas paredes maciças é aí reduzido a uma casca fina sobre colméia de gabinetes e corredores, compara a “adoçada reafirmação do Panteão por Thomas Jefferson” à “adaptação duma Vênus antiga por Fragonard” (Figs. 2 - 4). As mansões rurais da América do século dezoito, com suas fachadas decoradas com os “ouropéis encolhidos de protótipo europeu muito maior” (como Monticello de Jefferson ou Mount Vernon de Washington - Fig. 9), lhe parecem características dum elemento constitutivo da cultura arquitetônica americana. Se Hersey está certo, imitar protótipos maiores em escala menor é tão tipicamente americano quanto o processo inverso que nos deu o campanile de São Marcos em Veneza reproduzido como o Metropolitan Life Tower, em Nova York.<sup>4</sup>

## PRAGMATISMO E SENSIBILIDADE POP

O trabalho e a pesquisa de Robert Venturi e Denise Scott Brown assentam-se desajeitadamente entre um fascínio ingênuo com tais procedimentos e uma paixão congênita por reconhecer e expor as contradições envolvidas. Que investissem muita energia para o estudo de Las Vegas, aparece quase natural dados os seus interesses. Pelo menos, a pergunta irônica de Venturi, no fim de *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, “não está a Main

**Tableau**, n. pl. -eaux. Picturesque presentation, esp. (also ~ vivant, pl. ~x vivants; lit. living picture) silent & motionless group of persons etc. arranged to represent a scene; dramatic or effective situation suddenly brought about.

The Oxford Concise Dictionary, forth edition, 1951<sup>2</sup>

## 1. ARCHITECTURE AND TROMPE-L'OEIL

Simulation or *trompe l'œil* has always pursued two ends: to fool the eye, and at the same time to capture the mind through the elaborateness of the artifice. While the “naïf” is fooled, the sophisticate admires. The tension that exists between these two responses is inherent in any architectural revivalism from Hadrian’s Villa in Tivoli to the themed shopping environments of today.

“Bastardy,” an apparently innate obsession with “Replicated Replications,” in short, an ingeniously pragmatic attitude towards de-materializing, propping up and recycling the prototypes of historic architecture in altered circumstances and utilitarian contexts have often been discussed as characteristics of American building and mostly - from Le Corbusier to Umberto Eco - with a satirical bent.<sup>3</sup> George L. Hersey, in turn, takes a more detached view. Speaking of the University of Virginia at Charlottesville, and of the way the Pantheon in Rome with its massive walls is here reduced to a thin shell, superimposed upon a honeycomb of offices and corridors, he compares Thomas Jefferson’s “sweetened restatement of the Pantheon” to “Fragonard adapting an antique Venus” (Figs. 2 - 4). American country houses of the eighteenth century, with their façades decked out with the “shrunken trappings of a much larger European prototype” (such as at Jefferson’s Monticello or at Washington’s Mount Vernon - Fig. 9), appear characteristic to him of a constituent element of American architectural culture. If Hersey is correct, imitating larger prototypes at smaller scale is as typically American as is the opposite procedure that gave us the campanile of St. Marks in Venice reproduced as the Metropolitan Life Tower, in New York.<sup>4</sup>

## PRAGMATISM AND POP SENSIBILITY

The work and research of Robert Venturi and Denise Scott Brown sits awkwardly between an ingenuous fascination which such procedures and a congenital passion towards acknowledging and exposing the contradictions involved. That they should have invested so much energy into the study of Las Vegas appears as almost natural given their interests. At least, Venturi’s ironical question at the end of *Complexity and Contradiction in Architecture*, “Is



2 Thomas Jefferson, University of Virginia, Charlottesville, c. 1820, seção transversal da rotunda da biblioteca.

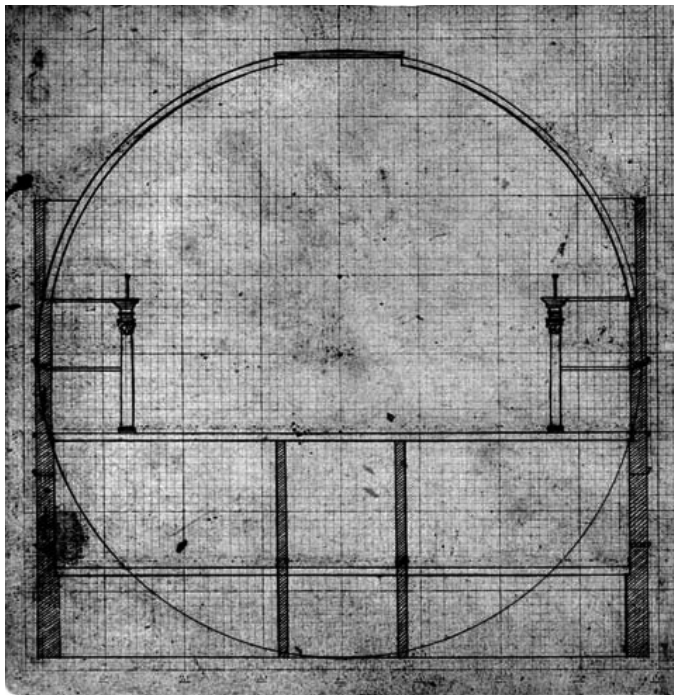
2 Thomas Jefferson, University of Virginia, Charlottesville, c. 1820, cross section of the library rotunda.

3 University of Virginia, fachada da rotunda da biblioteca.

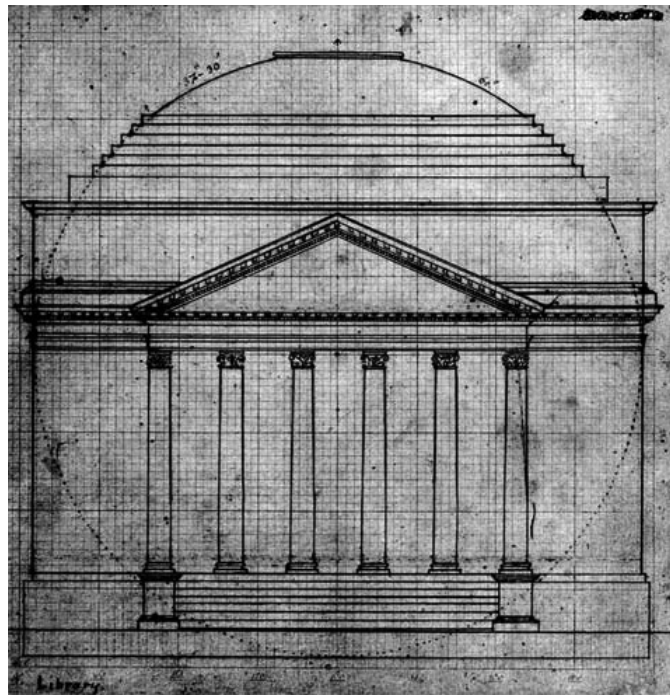
3 University of Virginia, façade of the library rotunda.

4 Giambattista Piranesi, vista do Panteão de Roma, Vedute di Roma, c. 1745.

4 Giambattista Piranesi, view of the Pantheon in Rome, from Vedute di Roma, c. 1745.



2



3



4

Street quase certa?," acabou por ser programática neste contexto.<sup>5</sup> Mas como podem arquitetos contemporâneos "aprender" de Las Vegas?

Sua obra como projetistas oferece só uma resposta possível a essa questão, a sua resposta. Por um lado, é a resposta de estetas liberais (ou Pop?) fascinados com o cotidiano comercial que os rodeia, politicamente ambivalentes quanto a esse cotidiano, e culturalmente distantes da confusão que o mesmo causa. Por outro, é a resposta de pragmatistas arquitetônicos com raízes na tradição do funcionalismo. Muitos de seus projetos refletem diretamente esta condição bastante singular - em função da qual eles geralmente seguem o padrão de pensamento do "galpão decorado," em oposição à do "pato" adotada pela maioria dos outros arquitetos desde então, admitidamente ou não (Figs. 6, 14).<sup>6</sup> Tal como em Las Vegas, a imagem parece ser projetada sobre edifícios genéricos ("galpões") em vários graus de abstração e de modo que às vezes parece casual e às vezes celebra um faz de conta teatral agressivo. Em geral, a imagem se relaciona com a função dos edifícios, embora metaforicamente.<sup>7</sup> Muitas vezes, o ornamento heráldico ou a inscrição se alarga grotescamente e se espalha por uma fachada inteira. Ou então, algum detalhe arquitetônico tomado de empréstimo de algum edifício elisabetano é submetido a um metabolismo de abstração, ampliado e explodido antes que ser pendurado na frente de uma "fachada moderna" (Figs. 5 - 7). Tais manipulações extravagantes de escala, espaço e simbolismo resultam em edifícios que tem cheiro daquilo que os arquitetos por longo tempo mais odiaram: cenografia e *kitsch* comercial.<sup>8</sup>

Mais preocupante, talvez, parte da obra dos Venturi é abertamente historicista. À primeira vista, seria de esperar, portanto, que os 1980 neo-conservadores os tivesse predestinado para grandes trabalhos. Contudo, a convergência de interesses foi em grande parte apenas aparente. Em qualquer caso, ela produziu uma colheita pobre. É como se as pessoas sentissem que lhes faltasse seriedade em seus empréstimos historicistas e que eles gostam de nos deixar olhar para a lacuna que existe entre o modelo escolhido e sua "reprodução," no novo edifício. Em outras palavras, havia muita estética nervosa nestes exercícios para torná-las aceitáveis em contextos onde a reprodução historicista ou a evocação acrílica "literal" é tudo o que conta. Com um "sorriso torto" (Robert A.M. Stern), eles gostam de fazer arte a partir de faz-de-conta arquitetônico desconstruído. Uma arte que chama a nossa atenção não tanto para o resultado da "substituição" quanto para o mecanismo de substituição como tal.<sup>9</sup>

not Main Street almost all right?," turned out to be programmatic in this context.<sup>5</sup> But how can contemporary architects "learn" from Las Vegas?

Their work as designers offers only one possible answer to such a question, their answer. On the one hand, it is the answer of liberal (or Pop?) esthetes both enthralled with, politically ambivalent about and culturally detached from the mess of the commercial everyday that surrounds them. On the other, it is the answer of architectural pragmatists rooted in the tradition of functionalism. Many of their projects directly reflect this rather unique condition - which is why they generally follow the thought-pattern of the "decorated shed" as opposed to that of the "duck" which in turn has been adopted by most other architects ever since, be it admittedly or not (Figs. 6, 14).<sup>6</sup> Like in Las Vegas, imagery appears to be projected upon generic buildings ("sheds") in various degrees of abstraction and in ways that at times seem casual and then again celebrate aggressive theatrical make-believe. In general, the imagery relates to the buildings' function, however metaphorically.<sup>7</sup> Often heraldic ornament or lettering is grotesquely enlarged and spread across an entire façade. Or then, architectural detail borrowed from some Elizabethan building is subjected to a metabolism of abstraction, zooming in and blowing up before it is hung in front of a "modern" façade (Figs. 5 - 7). Such extravagant manipulations of scale, space and symbolism result in buildings that smack of what architects for a long time hated most: scenography and commercial kitsch.<sup>8</sup>

More disturbing perhaps, some of the Venturis' work is overtly historicist. At first sight, one would therefore expect the neo-conservative 1980's to have predestined them for Grands travaux. The convergence of interests was to a large degree merely apparent, however. In any case, it produced but a poor harvest. It is as if people sensed that they lack earnestness in their historicist borrowings and that they rather like to let us look into the gap that exists between the model chosen and its "replication" in the new building. In other words, there was just too much aesthetic nerve in these exercises to make them acceptable in contexts where "head-on" historicist reproduction or uncritical evocation is all that counts. With a "twisted smile" (Robert A.M. Stern), they like to make art from deconstructed architectural make-believe. An art that draws our attention not so much to the result of the "replacement" as to the mechanism of replacement as such.<sup>9</sup>





5



7

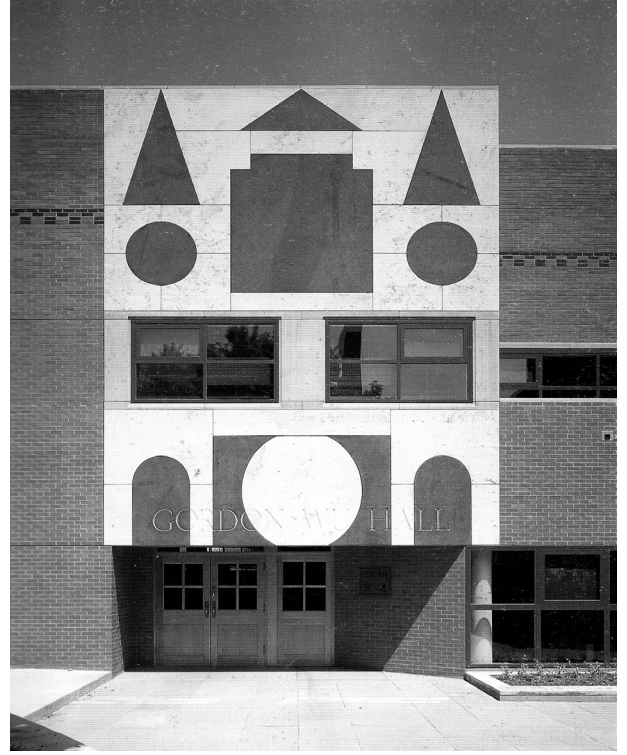
5 Roy Lichtenstein: *Lupa*, 1963.  
5 Roy Lichtenstein, *Magnifying glass*, 1963.

6 Venturi, Scott Brown & Associates: Gordon Wu Hall, Princeton University, Princeton, NJ, 1980. Painei de entrada.

6 Venturi, Scott Brown & Associates: Gordon Wu Hall, Princeton University, Princeton, N. J., 1980. Entrance panel.

7 Burgley House, Northamptonshire, Inglaterra, construída em 1585, vista do portão do pátio.

7 Burgley House, Northamptonshire, England, built 1585, view of courtyard gate.



6

## PARÓDIA VERSUS ACOMODAÇÃO CONTEXTUAL

A história da obra dos Venturi não está em jogo aqui.<sup>10</sup> Nas décadas de 1960 e 1970, ou seja, no momento de sua “descoberta” de Las Vegas, quando a sua relação com a história e o cotidiano foi impulsionado em grau significativo pela ironia, os empréstimos historicistas de protótipos “clássicos” tendem a assumir a forma de paródia em sua obra. A re-interpretação que Venturi faz de Mount Vernon, um santuário nacional (a propriedade foi residência de George Washington, às margens do Potomac, na Virgínia), é um bom exemplo. Seu maneirismo forçado exacerba as irregularidades do partido não muito refinado do prédio existente do século dezoito, ao mesmo tempo que reduz a ameaça de sua submersão numa banalidade colonial (Figs. 8, 9).

Nas últimas décadas, tais distorções - muitas vezes estridentes - de modelos históricos continuaram a ser um tema nos projetos mais especulativos dos Venturi.<sup>11</sup> Mas na categoria de obras construídas esses maneirismos eruditos deram lugar a apropriações mais descontraídas. Um exemplo é a ampliação do San Diego Museum of Contemporary Art, em La Jolla, Califórnia, que inclui tanto a restauração da fachada da Casa Scripps de Irving Gill, no centro do complexo, quanto uma quase réplica da fachada do Women’s Club do mesmo arquiteto do outro lado da rua, um clássico do primeiro modernismo na Califórnia do sul (construído em 1914 - Figs. 10, 11). À primeira vista, o pastiche irritante pode parecer uma acomodação sem ilusões a um faz-de-conta contextualista, ou mesmo um ato de covardia diante da proverbial Comissão de Aprovação de Projeto. Dada a presença do edifício autêntico de Gill do outro lado da rua, a ambigüidade resultante sobre o que é original e o que não é no complexo do museu é perturbador. No entanto, a fita de letras ornamentais na trave da pérgola, na maioria das vezes ilegível sob o sol da Califórnia, sugere que deve haver um segundo nível estético por trás da acomodação contextualista “literal” (Fig. 11). De fato, ao entrar no pequeno pátio do museu, o pastiche da fachada da rua dá lugar ao elevado volume de vidro de Estilo Internacional do átrio do Museu. Será que o tema do edifício não é o faz-de-conta, afinal, mas o diálogo ou mesmo o confronto apresentado entre o “envelope” historicista e o “conteúdo” modernista?

Assim como Carlo Scarpa, cuja remodelação do Museo di Castelvecchio em Verona (1954-67) os precede em seu jogo elegante com evocação histórica e afirmação modernista, os Venturi tiram um tipo especial de energia das camadas justapostas de memória reconstruída e modernidade ostensivamente demonstrada (Figs. 12, 13).

## PARODY VERSUS CONTEXTUAL ACCOMMODATION

The history of the Venturis’ work is not at stake here.<sup>10</sup> In the 1960s and 1970s, that is, at the time of their “discovery” of Las Vegas, when their relation to both history and the everyday was to a significant degree driven by irony, historicist borrowings from “Classic” prototypes tended to take on the form of parody in their work. Venturi’s re-interpretation of Mount Vernon, a national sanctuary (the estate was George Washington’s residence on the shores of the Potomac in Virginia) is a good example. Its forced mannerism at the same time exacerbates the irregularities of the rather un-refined parti of the eighteenth century building as it exists and relieves it from the threat of colonial banality (Figs. 8, 9).

In recent decades, such often shrill distortions of historic models continued to be a theme in the Venturis’ more speculative projects.<sup>11</sup> But in the category of built works these erudite mannerisms gave way to more relaxed appropriations. An example is the addition to the San Diego Museum of Contemporary Art in La Jolla, CA, which both includes the façade restoration of Irving Gill’s Scripps House at the center of the complex as well as a quasi replica of the façade of Gill’s Womens’ Club from across the street, a classic of southern California early modernism (built 1914 - Figs. 10, 11). At first sight, the irritating pastiche may look like a disillusioned accommodation to contextualist make-believe, or even an act of cowardice in front of the proverbial design review board. Given the presence of the authentic Gill building across the street, the resulting ambiguity as to what is original and what is not in the museum complex is heartbreaking. Yet the ribbon of ornamental letters on the beam of the pergola, most of the time illegible under the California sun, suggests that there must be a second, aesthetic level behind the “literal” contextualist accommodation (Fig. 11). In fact, upon entering the small forecourt of the museum, the pastiche of the street façade gives away to the lofty International Style glass volume of the Museum lobby. Could it be that the theme of the building is not make-believe, after all, but the enacted dialogue, even clash, of historicist “envelope” and modernist “content”?

Like Carlo Scarpa, whose remodeling of the Museo di Castelvecchio in Verona (1954-67) precedes them in its elegant play with historic evocation and modernist affirmation, the Venturis draw a special kind of energy from the juxtaposed layers of reconstructed memory and demonstratively shown modernity (Figs. 12, 13). Almost all of their projects done after 1975 are variations on that theme.

8 Robert Venturi: Mount Vernon House (não construída), projeto a ser realizado em Greenwich, Connecticut, 1979. Elevação frontal.

8 Robert Venturi: Mount Vernon House (unbuilt), project to be realized in Greenwich, Connecticut, 1979. Front elevation.

9 Mount Vernon, casa de campo de George Washington, iniciada em 1740, ampliada em 1759.

Fonte: Alan Gowans, *Estilos e Tipos de Arquitetura da América do Norte*.

9 Mount Vernon, George Washington's country estate, begun 1740, enlarged 1759.

Source: Alan Gowans, *Styles and Types of North American Architecture*.

10 Venturi, Scott Brown & Associates: San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA, 1986-96. Pérgola da entrada.

10 Venturi, Scott Brown & Associates: San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA, 1986-96. entrance pergola.

11 La Jolla, "Women's Club," construída em 1914 (à direita; Irving Gill, arquiteto), com San Diego Museum of Contemporary Art (esquerda).

11 La Jolla, "Women's Club," built 1914 (at right; Irving Gill, architect) with the San Diego Museum of Contemporary Art (left).



8



9



10



11



Quase todos os projetos feitos depois de 1975 são variações sobre esse tema.

### LACUNAS CONSTRUÍDAS, OU: ARQUITETURA E “DES-FAMILIARIZAÇÃO”

Embora enfaticamente figurativa e não abstrata, a arte deste tipo de arquitetura se aproxima da abstração na medida em que mostra o processo pelo qual um original torna-se sua “duplicata.” Conforme Denise Scott Brown coloca:

Empréstimos contextuais nunca devem enganar; você deve saber em que consiste o edifício real abaixo da pele. Por esta razão, nossas alusões são representações em vez de cópias de precedentes históricos. O engano é apenas superficial.<sup>12</sup>

Bertolt Brecht postulou uma estratégia semelhante para o que ele chamou o “teatro épico” de hoje. Seu objetivo era uma retórica em que o ator recua do papel que ele desempenha, de forma a não permitir que o espectador seja esmagado e “tomado” pelo enredo.<sup>13</sup> Embora Brecht nunca tenha sido uma referência explícita para os Venturi, pode-se dizer que sua obra transfere o modelo brechtiano para o campo da arquitetura. O que eles chamam de sua “ironia” na utilização de imagens históricas ou pop pode ser considerada uma contrapartida à estratégia brechtiana de “desfamiliarização” (“Verfremdungs-Effekt”), pelo qual ele força o espectador a uma distância crítica em relação aos acontecimentos no palco. Ou devemos ver o entendimento pelos Venturi da iconografia pop ou histórica como uma característica do olhar do *transeunte ocioso* para a arquitetura, como descrito por Walter Benjamin? Se Benjamin está correto, uma teatralidade da forma arquitetônica semanticamente atenuada, “filtrada,” já está implícita na forma distraída em que o *transeunte ocioso* moderno toma consciência dos edifícios que o cercam.<sup>14</sup> A visão radicalmente estética que os Venturi propõem de Las Vegas está sem dúvida relacionada a este modo perceptivo, como será argumentado abaixo. No entanto, como arquitetos, tem de atuar no palco e não frente a ele, o que os aproxima mais de Brecht do que de Benjamin.

A casa “fantasma” de Franklin Court é um exemplo disso. Sua finalidade é enfaticamente não agir “como se” a casa de Franklin ainda estivesse no local. Seu tema é a lacuna que existe entre a casa que poderia ter existido lá em um tempo e sua ausência agora (Figs. 12).<sup>15</sup> Na mesma linha, o tema da fachada de entrada do Gordon Wu Hall, um centro estudantil na Universidade de Princeton

### BUILT GAPS, OR: ARCHITECTURE AND “DE-FAMILIARIZATION”

Although emphatically figurative and not abstract, the art of this kind of architecture is about abstraction in that it displays the procedure by which an original becomes its “duplicate.” As Denise Scott Brown puts it:

Contextual borrowings should never deceive; you should know what the real building consists of beneath the skin. For this reason our allusions are representations rather than copies of historic precedents. The deceit is only skin deep.<sup>12</sup>

Bertolt Brecht has postulated a similar strategy for what he called the “epic theatre” of today. His aim was a rhetoric whereby the actor stands back from the role he performs, in order to allow the spectator not to be overwhelmed and “taken in” by the plot.<sup>13</sup> Though Brecht has never been an explicit reference for the Venturis, their work could be said to have transferred his model to the field of architecture. What they refer to as their “irony” in the use of historic or pop imagery could be said to be a counterpart to Brecht’s strategy of “de-familiarization” (“Verfremdungs-Effekt”), by which he forces the spectator into a critical distance to the events on stage. Or should the Venturis’ understanding of historic or pop iconography be seen as characteristic of the *flâneur’s* look at architecture as described by Walter Benjamin? If Benjamin is correct, a “filtrated,” semantically defused theatricality of architectural form is already implicit in the distracted way in which the modern *flâneur* becomes aware of the buildings that surround him.<sup>14</sup> The Venturis’ radically aesthetic vision of Las Vegas is doubtlessly related to this perceptive mode, as will be argued below. Yet as architects, they nevertheless act on stage, not facing it - which brings them closer to Brecht than to Benjamin.

The “ghost house” in Franklin Court is a case in point. Its purpose is emphatically not to act “as if” Franklin’s House was still in place. Its theme is the gap that exists between the house that may have existed there at one time and its absence now (Figs. 12).<sup>15</sup> In a similar vein, the theme of the entrance façade of Gordon Wu Hall, a student center at Princeton University is the difference - the gap - that exists between the obelisks and decorative panels drawn by Serlio or built in some Elizabethan mansion on the one hand and the use that is here made of such sources on the other. The impact and the meaning of this entrance panel result from the joint techniques of flattening out and blowing up, that generated the work (Figs. 5, 6).<sup>16</sup> Similarly, the theme of the two flattened “columns” flanking the southwestern entrance to the Hôtel du Département de la



é a lacuna - a diferença - que existe entre os obeliscos e painéis decorativos desenhados por Serlio ou construídos em alguma mansão elisabetana, por um lado, e o uso que é feito aqui de tais fontes, por outro. O impacto e o significado deste painel de entrada resultam das técnicas conjugadas de achatamento e ampliação que geraram o trabalho (Figs. 5, 6).<sup>16</sup> Da mesma forma, o tema das duas "colunas" achatadas flanqueando a entrada sudoeste do Hôtel du Département de la Haute-Garonne, em Toulouse, na França, é a lacuna que existe entre os volumes tridimensionais das duas colunas gigantes que outrora marcaram a entrada da cidade naquele local. Deste jeito, e contrapostas ao motivo grandemente ampliado de uma porta palaciana do século dezessete que aparece na fachada atrás, as réplicas cenográficas evocam seus modelos napoleônicos em vez de reconstruí-los (Figs. 14, 15).

No processo destas reciclagens ornamentais de formas históricas, a referência simbólica em geral evapora à medida em que a lacuna entre originais e réplicas aumenta.<sup>17</sup> O melhor exemplo é o relógio na proposta do Terminal Marítimo Whitehall, em Manhattan (Fig. 16). Mais uma vez, o tema é a lacuna que existe entre o relógio "real" que poderia ser construído lá (não fosse ele obsoleto numa época em que todo mundo carrega um relógio de pulso) e a imagem jumbo eletronicamente gerada de um relógio. Os Venturi parecem estar convencidos de que em virtude da simples substituição do relógio real pelo seu substituto eletrônico, o simbolismo atávico da imagem da autoridade e da ordem - em suma: de controle pelo "sistema" - será neutralizado.<sup>18</sup> Eles parecem acreditar que os públicos pós-industriais consomem cada vez mais esses símbolos "desatualizados" como entretenimento.

O raciocínio dos Venturi é apoiado pelos turistas que hoje se reúnem em torno dos relógios mecânicos colossais em Veneza, Estrasburgo ou em Berna, decifrando os símbolos astronômicos apresentados ao seu redor e esperando a procissão dos animais heráldicos e pessoas gerada pelo relógio em determinados momentos, o apoio a sua fundamentação (Fig. 17). Mas a Nova York do início do século vinte e um ou não percebeu a ironia da "desfamiliarização" intencionada ou simplesmente não tinha paciência para esse tipo de brincadeira. Rejeitou o relógio e a fachada permaneceu por construir.

## 2. ARQUITETURA, FOTOGRAFIA E TOWNSCAPE

Apesar de serem mais bem sucedidas como comentário "camp" sobre o mundo real que como parte dele (como acontece com o relógio de Nova York), as negociações dos Venturi com forma e simbolismo, história e

Haute Garonne, in Toulouse, France, is the gap that exists between the three dimensional volumes of the two giant columns that had once marked the entry to the city in that location. In such a way, and set off against the hugely blown-up motif of a seventeenth century palatial gate that appears on the façade behind, the scenographic replicas evoke rather than reconstruct their Napoleonic models (Figs. 14, 15).

In the process of these ornamental recyclings of historic forms, symbolic reference in general evaporates with the widening gap between original and replica.<sup>17</sup> The best example is the clock on the proposed Whitehall Ferry Terminal in Manhattan (Fig.16). Once again, the theme is the gap that exists between the "real" clock that might be built there (were it not obsolete at an age when everybody carries a wrist watch) and the colossal, electronically generated jumbotron-image of a clock. The Venturis appear to be convinced that by virtue of the mere substitution of the real clock by its electronic surrogate the image's atavistic symbolism of authority and order - in short: of control by the "system" - will be neutralized.<sup>18</sup> They seem to believe that post-industrial publics will increasingly consume such "outdated" symbols as entertainment.

The tourists who today gather around the colossal mechanical clocks at Venice, Strasbourg or Berne, deciphering the astronomical symbols displayed around them and awaiting the procession of the heraldic animals and folks generated by the clockwork at certain times, support their reasoning (Fig. 17). But the New York of the early twenty-first century either did not notice the irony of the intended "de-familiarization" or simply had no patience for this kind of joke. It rejected the clock and the façade remained un-built.

## 2. ARCHITECTURE, PHOTOGRAPHY AND TOWNSCAPE

Albeit more successfully as a camp comment about the real world rather than as a part of it (as with the New York clock), the Venturis' negotiations of form and symbolism, history and modernity, popular iconography and Pop sensibility relate to the multi-cultural dialectics of urban space. More precisely, they rely on the means by which urban space is represented in the twentieth century: photography, film, and the media at large. That Las Vegas as one of the world's most notorious suppliers of raw materials for photography, advertising and the movies should have become a key reference in their undertakings as observers of *and* as designers in the United States is thus no coincidence.

In painting, photography and film, architecture does

12 Venturi, Scott Brown & Associates: Franklin Court, Philadelphia, PA, 1972-76. Vista da reconstrução fantasma da casa de Franklin e jardim.

12 Venturi, Scott Brown & Associates: Franklin Court, Philadelphia, PA, 1972-76. View of ghost reconstruction of Franklin's house and garden.

13 Carlo Scarpa: Museo di Castelvecchio, Verona, 1954-67. Vista do pátio da entrada mostrando ala medieval reconstruída com entrada "moderna" e detalhes da janela

Foto: autor.

13 Carlo Scarpa: Museo di Castelvecchio, Verona, 1954-67. View of entrance courtyard showing reconstructed medieval wing with "modern" entrance and window details.

Photo: author.

14 Venturi, Scott Brown & Associates: Hôtel du Département de la Haute-Garonne, Toulouse, França, 1992-99). Vista da entrada norte com as colunas "simbólicas."

14 Venturi, Scott Brown & Associates: Hôtel du Département de la Haute Garonne, Toulouse, France, 1992-99). View of North entrance with "symbolic" columns.

15 Toulouse, "Colonne des Minimes" como porta de entrada para a cidade de acompanhamento do Route de Paris, início do século dezenove (não existe mais).

15 Toulouse, "Colonne des Minimes" as gateway to the city flanking the Route de Paris, early nineteenth century (no longer extant).



12



13



14



15



16 Venturi, Scott Brown & Associates: proposta Whitehall Terminal Marítimo com relógio gigante, Nova Iorque, 1992. Concurso.

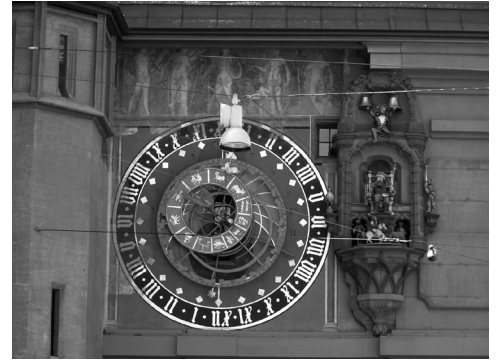
16 Venturi, Scott Brown & Associates: proposed Whitehall Ferry Terminal with giant clock, New York, 1992. Competition entry.



16

17 Berna, Suíça: fachada leste de "Zytglogge"-torre com um relógio mecânico e relógio lúdico dominando a "Gerechtigkeitsgasse" de Berna. Século dezesseis com adições posteriores.

17 Berne, Switzerland: east façade of "Zytglogge"-tower with mechanical clockwork and play clock dominating Berne's "Gerechtigkeitsgasse." Sixteenth century with later additions.



17

modernidade, iconografia popular e sensibilidade *pop* se relacionam com a dialética multicultural do espaço urbano. Mais precisamente, elas se apóiam nos meios através dos quais o espaço urbano é representado no século vinte: a fotografia, o cinema e a mídia em geral. Que Las Vegas se tenha tornado uma referência fundamental em seus esforços como observadores dos Estados Unidos e projetistas nos Estados Unidos não é coincidência, considerando que Las Vegas é um dos mais notórios fornecedores mundiais de matéria-prima para a fotografia, a publicidade e o cinema.

Na pintura, na fotografia e no cinema, a arquitetura não precisa ser “boa” para parecer boa. Venturi argumenta que os arquitetos não devem esquecer a verdade elementar que um galpão monótono, uma cabana miserável, uma ruína, sinais de ferrugem ao longo da rodovia ou mesmo uma arquitetura “má” podem ser temas poderosos (Fig. 18). Em *Complexity and Contradiction in Architecture*, falando do livro de Peter Blake *God’s Own Junkyard*, ele escreve:

As imagens deste livro que supostamente são más muitas vezes são boas. A justaposição aparentemente caótica de elementos vagabundos expressa um tipo intrigante de vitalidade e de validade, e eles também produzem uma abordagem inesperada para a unidade.

Como se para limitar os danos potenciais de tal “ironia” estetizante, ele prossegue:

É verdade que uma interpretação irônica como essa resulta, em parte, da mudança em escala do assunto na forma fotográfica e da mudança de contexto dentro das molduras das fotografias.<sup>19</sup>

O passo seguinte foi *Learning from Las Vegas* (1972, escrito em conjunto com Denise Scott Brown e Steven Izenour), um estudo que enquadra a justaposição “aparentemente caótica de elementos vagabundos” em um dos locais de ganância e vício comercializado mais extravagantes do mundo. Em todo o estudo, os fotogramas operam como um meio de resgatar esteticamente o que todos concordam ser “mau,” mercantilizando dessa maneira “a experiência do cotidiano para um mercado de alto nível cultural.”<sup>20</sup> Nesse sentido, *Learning from Las Vegas* baseia-se explicitamente na tradição da arte *pop*. Ed Ruscha é uma referência direta em particular.<sup>21</sup>

not need to be “good” in order to look good. Venturi argues that architects should not forget the simple truth that a boring shed, a miserable hut, a ruin, rusting signs along the highway or even “bad” architecture can be powerful *sujets* (Fig. 18). In *Complexity and Contradiction in Architecture*, speaking of Peter Blake’s book *God’s Own Junkyard*, he writes:

The pictures in this book that are supposed to be bad are often good. The seemingly chaotic juxtaposition of honky-tonk elements express an intriguing kind of vitality and validity, and they produce an unexpected approach to unity as well.

As if to limit potential damage of such aestheticizing “irony,” he goes on:

It is true that an ironic interpretation such as this results partly from the change in scale of the subject matter in photographic form and the change in context within the frames of the photographs.<sup>19</sup>

The next step was *Learning from Las Vegas* (1972; written jointly with Denise Scott Brown and Steven Izenour), a study that frames the “seemingly chaotic juxtaposition of honky-tonk elements” in one of the world’s flamboyant sites of greed and commercialized vice. Throughout, the “frames of the photograph” work as a means of redeeming aesthetically what everybody agrees to be “bad,” commodifying in such a way “the experience of everyday life for a high cultural market.”<sup>20</sup> In that respect, *Learning from Las Vegas* explicitly draws on the tradition of Pop Art. Ed Ruscha, in particular, has served as a direct reference.<sup>21</sup>

#### PHOTOGRAPHY, INVESTIGATION AND DOCUMENTATION

Photography as a means of documenting and analyzing urban form is not limited, with the Venturis, to research and publication. It is also an aspect of the work in the studio. Photography is used both as a tool of investigation and as a support for design. Their projects are in general accompanied by renderings (more recently computer renderings) that show a culture of draftmanship that makes one think of the *École des Beaux-Arts*. In fact the eclecticism of their graphic styles is a subject of its own. Some of their renderings, like the site elevations for Franklin Court, 1974, or those referring to the Westway Study, 1978-1985, are variations on the theme of Jacques Gréber’s renderings of Benjamin Franklin Parkway (1917 - Figs. 19, 20). Others



## FOTOGRAFIA, INVESTIGAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO

Para os Venturi, o uso da fotografia como meio de documentação e análise da forma urbana não se limita à publicação da pesquisa. É também um aspecto do trabalho no estúdio. A foto é tanto ferramenta de investigação quanto suporte de projeto. As propostas dos Venturi geralmente vêm junto de representações (mais recentemente imagens de computador) mostrando uma cultura de desenho que faz pensar na *École des Beaux-Arts*. De fato, o ecletismo de seu estilo gráfico é um tema à parte. Algumas de suas imagens, como as elevações de Franklin Court, 1974, ou as referentes ao Estudo Westway, 1978-1985, são variações sobre o tema das representações de Jacques Gréber para a Benjamin Franklin Parkway (1917 - Figs. 19, 20). Outros se apóiam explicitamente nos estilos gráficos de artistas *fin-de-siècle* como Maxfield Parrish.<sup>22</sup>

Uma vez construídos, os projetos dos Venturi são novamente submetidos a inventário fotográfico meticuloso, em geral por uma equipe liderada por Steven Izenour.

Que sentido tem esta presença avassaladora da fotografia? Hoje, essas transferências osmóticas entre gêneros artísticos (a fotografia, a perspectiva, a elevação) são facilmente vistas como características da indústria cultural pós-moderna. Sem dúvida, vem imediatamente à mente as paisagens cênicas da Disneylândia, algumas delas realmente construídas como ilustrações tridimensionais de episódios de filmes (Fig. 21). No entanto, seria demasiado fácil ficar por aqui. Nem os Venturi devem ser responsabilizados pelo *boom* da representação pictórica nas perspectivas açucaradas da arquitetura corporativa - um fenômeno que algumas escolas de elite tentam agora exorcizar, banindo a perspectiva de seu currículo.

Durante séculos, arquitetura e paisagismo se serviram naturalmente de conceitos desenvolvidos e imaginário proposto nas artes visuais. O espaço perspectivo como foi definido pela primeira vez na época de Brunelleschi e Masaccio é base conceitual comum para a pintura e arquitetura. Séculos mais tarde, o jardim pitoresco foi inspirado em pinturas de Claude Lorrain, Gaspard Dughet ou Salvator Rosa. Como Alexander Pope disse: "Toda jardinagem é pintura de paisagem. Tal qual uma paisagem pendurada na parede."<sup>23</sup>

## O MODERNISMO E O PITORESCO

Com arquitetura moderna, a situação fica reconhecidamente fora de foco. Le Corbusier rejeitou o conceito pictórico do desenho urbano que tinha herdado de Camillo Sitte, substituindo-o por um conceito onde a "arte" à primeira vista determina não tanto a aparência quanto

draw explicitly on graphic styles of *fin-de-siècle* artists like Maxfield Parrish.<sup>22</sup>

Once built, the Venturian projects are again subjected to meticulous photographic inventorization, in general by a photographic crew headed by Steven Izenour.

What sense is to be made of this overpowering presence of photography? Today, such osmotic transfers between artistic genres (photography, the rendering, the elevation) are easily seen as characteristic of the Post-Modern culture industry. No doubt the scenic landscapes of Disneyland, some of them actually built as three dimensional illustrations of episodes from movies, come immediately to mind (Fig. 21). Yet it would be too easy to leave it at that. Nor are the Venturis to be blamed for the boom of pictorial representation in the debilitating renderings of corporate architecture - a phenomenon which some elite schools now try to exorcise by banning perspective drawing altogether from their curriculum.

For centuries, architecture and landscape design have naturally drawn from concepts developed and imagery proposed in the visual arts. Perspective space as it was first defined at the time of Masaccio and Brunelleschi is the common conceptual base for painting and architecture. Centuries later, the picturesque garden was modelled on paintings by Claude Lorrain, Gaspard Dughet or Salvator Rosa. As Alexander Pope put it, "all gardening is landscape-painting. Just like a landscape hung up."<sup>23</sup>

## MODERNISM AND "THE PICTURESQUE"

With modern architecture the situation gets admittedly blurred. Le Corbusier rejected the pictorial concept of urban design he had inherited from Camillo Sitte, replacing it with a concept where "art" at first sight determines not so much the looks than the structural conception of the built artefact. On another level, however, he continues to use and develop it: first, by subjecting the building and the city to the logic of the *promenade architecturale*. Second, by frequently abandoning or subverting classical formality in favour of irregular (= functional) arrangements. And third, by incorporating the landscape as a component of architectural form.<sup>24</sup>

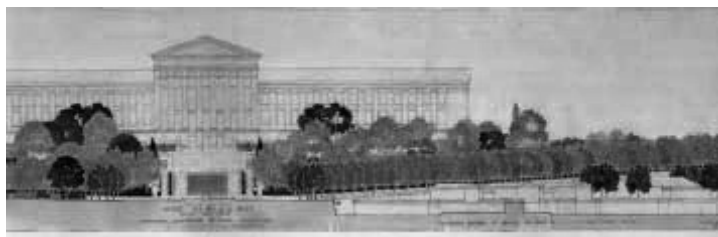
Modernism's ambiguity with respect to the "picturesque" is eloquently mirrored in the negative twist given to the term in Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*. "I make no special attempt to relate architecture to other things," the author says.<sup>25</sup> And in general, he locates "picturesqueness" at the opposite end of what complexity and contradiction is about. "An architecture of complexity and contradiction (...) does not mean subjective

18 "American Roadscape": Fotografia de Peter Blake, *God's Own Junkyard*, 1964, "reciclada" por Robert Venturi em *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966.

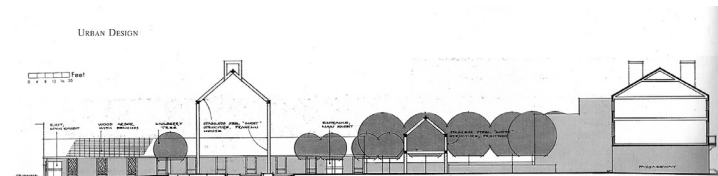
18 "American Roadscape": Photograph from Peter Blake's *God's Own Junkyard*, 1964, "recycled" by Robert Venturi in his *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966.



18



19



20

19 Jacques Gréber: projeto Franklin Parkway, Filadélfia, 1917. Vista do paisagismo proposto para o entorno do Philadelphia Museum of Art.

19 Jacques Gréber: Franklin Parkway project, Philadelphia, 1917. View of the proposed landscaping around Philadelphia Museum of Art.

20 Venturi, Scott Brown & Associates: Franklin Court, Filadélfia, 1972-76. Seção mostrando reconstrução fantasma da casa de Franklin, a reconstrução da miniatura do subsolo na escala 1:1 e casas reconstruídas na Market Street (à direita).

20 Venturi, Scott Brown & Associates: Franklin Court, Philadelphia, 1972-76. Section showing ghost reconstruction of Franklin's house, underground 1:1 miniature reconstruction of and reconstructed Market Street houses (right).



21 Walt Disney examinando o modelo da Main Street, Disneylândia, 1955.

21 Walt Disney examining the model of Main Street, Disneyland, 1955.

22 Sebastiano Serlio: "Comic cena," de seu *Quinto libro di architettura*, 1551.

22 Sebastiano Serlio: "Comic scene," from his *Quinto libro di architettura*, 1551

23 Venturi, Scott Brown & Associates: vista da South Street, Filadélfia, em seguida destinado como local para uma auto-estrada urbana.

Fonte: "Philadelphia Crosstown Community Study," 1968.

23 Venturi, Scott Brown & Associates: View of South Street, Philadelphia, then earmarked as site for an urban freeway.

Source: "Philadelphia Crosstown Community Study," 1968.

24 Vistas de ruas no bairro do West End em Boston, antes de sua demolição como parte da renovação urbana.

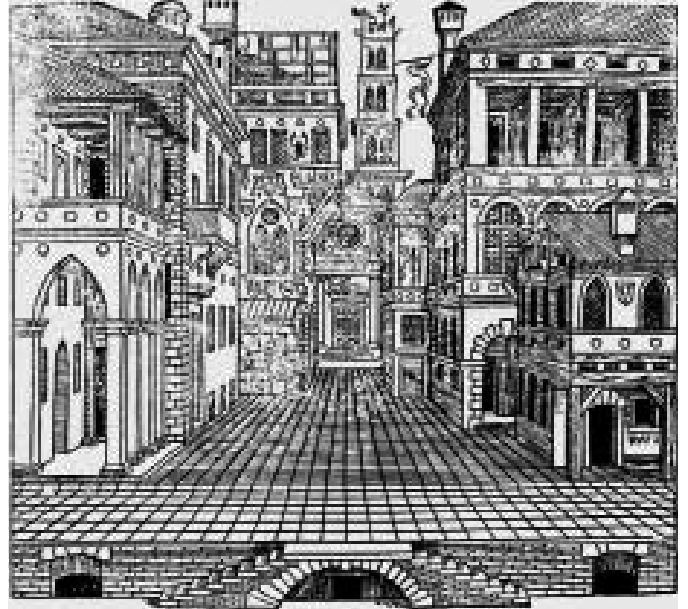
Fonte: trecho de Herbert Gans, *The Urban Villagers*, 1962.

24 Views of neighborhood streets in Boston's west end before their demolition as part of urban renewal.

Source: spread from Herbert Gans, *The Urban Villagers*, 1962.



21



22



23



24

a concepção estrutural do artefato construído. Em outro nível, no entanto, ele continua a usar e desenvolver o conceito pictórico. Em primeiro lugar, submetendo a construção e a cidade à lógica da *promenade architecturale*. Em segundo lugar, freqüentemente abandonando ou subvertendo a formalidade clássica em favor dos arranjos irregulares (= funcionais). E terceiro, incorporando a paisagem como um componente da forma arquitetônica.<sup>24</sup>

A ambigüidade do modernismo no que diz respeito ao pitoresco é eloqüentemente refletido na conotação negativa dada ao termo por Venturi em *Complexity and Contradiction in Architecture*. “Eu não faço nenhuma tentativa especial de relacionar a arquitetura com outras coisas,” diz o autor.<sup>25</sup> E, em geral, ele põe o pitoresco na extremidade oposta do que entende por complexidade e contradição. “Uma arquitetura de complexidade e contradição (...) não significa expressionismo subjetivo,” muito menos “uma arquitetura de pitoresco simétrico que Minoru Yamasaki chama serena.”<sup>26</sup> (Mais recentemente, Venturi desconfia que o deconstrutivismo contemporâneo é infectado pelo vírus de quebrar a ordem não por razões de circunstância, como deveria ser, mas “por razões (...) pitorescas ou artísticas”).<sup>27</sup>

Se mesmo Venturi rejeita o pitoresco como licença espúria como qualquer modernista de carteirinha, somos tentados a acrescentar que a rejeição de um conceito é uma forma de aprender com ele. Numa segunda olhada, as analogias que ligam a posição dos Venturi com o pitoresco parecem ser mais fortes do que as diferenças.<sup>28</sup> Muitas das suas preocupações estéticas, a sua atitude em relação a questões como contraste, variedade, escalas oscilantes, até mesmo em relação à questão do controle (isto é, a idéia de que os arquitetos têm de aceitar que existe um limite para o seu controle) estão mais próximos da tradição pitoresca do que pode parecer. O princípio da “mistura,” da “variação abrupta,” do “contraste;” a consideração de “coisas brutas e descuidadas em questões estéticas,” e mesmo “mudanças de escala” se tornaram centrais em sua arte.<sup>29</sup> Desnecessário insistir que, no contexto de tais interesses, a bagunça de Las Vegas representa um desafio incontornável, o da sua transformação estética através da pura lógica do quadro da imagem.

O argumento pode mesmo ser reforçada considerando as raízes da estética pitoresca na retórica. Pois, embora o “pitoresco” refira-se aos retratos, a pintura não é a sua referência final. Elementos do jardim pitoresco que proporcionam diversão, variedade, ou mesmo prazer dizem também respeito à teoria teatral clássica, como espelham as xilogravuras de Sebastiano Serlio retratando a cena

expressionism,” much less “an architecture of symmetrical picturesqueness which Minoru Yamasaki calls ‘serene’.”<sup>26</sup> (More recently, Venturi has suspected contemporary “Deconstructivism” to be infected by the virus of breaking orders not on the grounds of circumstance, as it should be, but “for (...) picturesque or arty reasons”).<sup>27</sup>

If even Venturi rejects the “picturesque” as spurious licence as it might have been by any “straight” modernist, one is tempted to add that rejecting a concept is one way of learning from it. For at second glance, the analogies that link the Venturis’ position to the “Picturesque” appear to be stronger than the differences.<sup>28</sup> Many among their aesthetic concerns, their attitude to issues like contrast, variety, shifting scales, even to the issue of control (that is, the idea that architects need to accept that there is a limit to their control) are closer to the Picturesque tradition than may appear. The principle of “mixture,” of “abrupt variation,” of “contrast;” the consideration of “things rough and careless in aesthetic matters,” even “shifts of scale” have become central in their art.<sup>29</sup> Needless to insist that the mess of Las Vegas, that is, its aesthetic transformation through the sheer logic of the picture frame, represents an inescapable challenge in the context of such interests.

The point may even be boosted considering the roots of the picturesque aesthetic in rhetoric. For even though the “Picturesque” relates to pictures, painting is not its ultimate reference. Elements of the picturesque garden that serve diversion, variety, or even fun, relate also to the classical theory of the stage, as it is mirrored in Sebastiano Serlio’s woodcuts depicting the “tragic,” and, more important here, the “comic” scenes (Fig. 22). It is enough to recall that Serlio’s views had had a profound impact on theory of landscape painting by the seventeenth century Italian painter Lomazzo - which in turn serves as a link from Serlio to the eighteenth century concept of the Picturesque.<sup>30</sup>

#### THE “TOWNSCAPE MOVEMENT” AND ITS LEGACY

Serlio may be long forgotten. Yet in the 1950s, with the hopes of social redemption once associated with modern architecture thoroughly compromised, traditional concepts of place and space have seen a *renaissance*. And slowly, this trend started to thoroughly subvert the doctrine of the Modern Movement. With it came a re-assessment of cities and neighbourhoods that had resisted modernization. That architecture and urbanism have turned towards “pictorialism” is thus both a symptom and a consequence of a crisis of functionalism.

In England and America, such revivalist concerns, as well as the dogmatism that often comes along with it, are in

"trágica," e, mais importante aqui, a cena "cômica" (Fig. 22). É suficiente lembrar que as vistas de Serlio tiveram impacto profundo sobre a teoria da pintura de paisagem do pintor italiano Lomazzo no século dezessete - que por sua vez serve como um elo de Serlio ao conceito do pitoresco no século dezoito.<sup>30</sup>

### O "MOVIMENTO PELA PAISAGEM URBANA" E SEU LEGADO

Serlio pode estar esquecido há muito tempo. Contudo, na década de 1950, com as esperanças de redenção social uma vez associadas com a arquitetura moderna completamente comprometidas, os conceitos tradicionais do lugar e do espaço tiveram um renascimento. E aos poucos, essa tendência começou a subverter completamente a doutrina do Movimento Moderno. Com ela veio uma nova avaliação das cidades e bairros que tinham resistido à modernização. Que a arquitetura e o urbanismo se tenham voltado para o pictórico é, portanto, sintoma e consequência de uma crise do funcionalismo.

Na Inglaterra e na América, tais preocupações reviventes, assim como o dogmatismo que muitas vezes vem junto com elas, são em parte uma herança do movimento pela paisagem urbana, cujas origens podem ser localizadas nas páginas de *The Architectural Review* nos 1940 tardios e início dos anos 1950. Aqui está uma descrição de seus ingredientes:

Um gosto talvez inteiramente inglês pela topografia; certamente, um gosto de inspiração Bauhaus pelo objeto pregnant de produção em massa - o bueiro vitoriano despercebido até agora, etc; um sentimento pela pintura, a textura da decadência, as "folias" do século dezoito e os grafismos do século dezoito; títulos representativos de tudo isso incluem: "O olho que vê ou como gostar de tudo;" "Olhos e ouvidos em East Anglia - o passeio de um estudante de férias" por Archibald Abus, com 14 anos e meio de idade, etc.

Colin Rowe e Fred Koetter, que escreveram estas linhas, argumentam que "grande parte da atual atividade é incompreensível a menos que estejamos preparados para reconhecer as ramificações da influência da paisagem urbana" - incluindo também o que eles chamam de "avaliações de inspiração pop do *strip* em Las Vegas."<sup>31</sup>

Seja como for, com as revoltas urbanas da década de 1960, com o Movimento dos Direitos Civis, a "Grande Sociedade" da era Johnson, e com o *advocacy planning* ou "planejamento interessado," o discurso do desenho urbano se voltou para manifestações pictóricas e cenográficas,

part a legacy of the townscape movement, whose origins can be located in the pages of *The Architectural Review* in the late 1940s and early 1950s. Here is a description of its ingredients:

A perhaps wholly English taste for topography; a surely Bauhaus-inspired taste for the pregnant object of mass production - the hitherto unnoticed Victorian manhole, etc; a feeling for paint, the texture of decay, eighteenth century folly and nineteenth century graphics; representative titles of all this include: "The Seeing Eye or How to Like Everything"; "Eyes and Ears in East Anglia - a schoolboy's holiday tour by Archibald Abus aged 14 ½," etc.

Colin Rowe and Fred Koetter, who wrote these lines, argue that "much of present-day activity is incomprehensible unless we are prepared to recognize the ramifications of townscape's influence" - including also what they refer to as "Pop-inspired appraisals of the strip at Las Vegas."<sup>31</sup>

Be that as it may, with the urban upheavals of the 1960s, with the Civil Rights Movement, the "Great Society" of the Johnson era, and with advocacy planning, the discourse of urban design turned towards pictorial and scenographic demonstrations, more or less grudgingly abandoning the rhetorics of abstract form.<sup>32</sup> At the time of Herbert Gans' *The Urban Villagers* and Jane Jacobs' *The Death and Life of Great American Cities*, this reassessment of traditional modes of life gained a considerable political momentum as a project, in general terms, of the Left (Fig. 24).<sup>33</sup> At the same time, the aesthetic charm of early post-modernist work, as well as its antagonism to the "monotony" of low-cost housing as well as worn-out corporate styles made the movement attractive to the elite. As a result, it ended up being swiftly co-opted by the cultural and political mainstream. "With amazing rapidity, postmodernism became the new corporate style, after Philip Johnson's notorious Chippendale top for AT&T instantly convinced patrons of its marketability and prestige value."<sup>34</sup>

In the meantime, the once emancipatory return to pictorial and scenic visualizations of public space have been taken over by urban design review boards, architects, and developers alike. As to post-modernism's earlier complicity with Pop, it was somehow lost underway. In fact, the recent transformation of Las Vegas itself into an archipel of fragments from the most hilarious *fin-de-siècle* daydreams of the City Beautiful epitomizes this exorcism of Pop more dramatically than any other chapter of recent urban history (Fig. 27).



25 Aldo van Eyck: Burgerweeshuis (orfanato municipal) com a criança brincando, Amsterdam, 1958.

Foto: Violette Cornelius.

25 Aldo van Eyck: Burgerweeshuis (municipal orphanage) with playing child, Amsterdam, 1958. Photo: Violette Cornelius.

26 Venturi, Scott Brown & Associates: avenida de acesso ao Magic Kingdom em Paris, Disneylândia proposta não executada, ca. 1989.

26 Venturi, Scott Brown & Associates: Access avenue to the Magic Kingdom at Paris Disneyland, unexecuted proposal, ca. 1989.

27 Las Vegas, "Nova York Casino," completo ca. 2002.

Foto: autor.

27 Las Vegas, "New York Casino," completed ca. 2002. Photo: author.



25



26



27

abandonando mais ou menos a contragosto a retórica da forma abstrata.<sup>32</sup> Na época de *The Urban Villagers* de Herbert Gans e *The Death and Life of Great American Cities* de Jane Jacobs, esta reavaliação dos modos de vida tradicionais ganhou momento político considerável como um projeto, em termos gerais, de esquerda (Fig. 24).<sup>33</sup> Ao mesmo tempo, o encanto estético inicial das obras pós-modernistas, bem como o seu antagonismo em relação à “monotonia” da habitação de baixo custo e dos estilos corporativos gastos fez o movimento atraente para a elite. Como resultado, acabou sendo rapidamente cooptada pela ortodoxia cultural e política. “Com rapidez surpreendente, o pós-modernismo tornou-se o novo estilo corporativo, depois que o notório coroamento Chippendale de Philip Johnson para a AT&T convenceu clientes de sua comercialidade e valor de prestígio.”<sup>34</sup>

Nesse meio tempo, o retorno originalmente emancipatório a visualizações pictóricas e paisagísticas do espaço público foi tomado por comissões de avaliação de desenho urbano, arquitetos e incorporadores. Quanto à cumplicidade anterior do pós-modernismo com o Pop, ela foi de algum modo perdida no processo. Na verdade, a recente transformação da própria Las Vegas em um arquipélago de fragmentos dos devaneios mais hilariantes do movimento *fin-de-siècle* pela Cidade Bela exemplifica este exorcismo do Pop mais dramaticamente que qualquer outro capítulo da história urbana recente (Fig. 27).

#### QUADROS URBANOS: ESBOÇO DE UMA TIPOLOGIA

Domado e totalmente neutralizado no processo de sua integração à estética dominante, o fenômeno uma vez chamado pós-modernismo perdeu o seu ímpeto crítico há muito tempo. Mas a dinâmica sócio-cultural do que é subsumido como “Disneyficação” por alguns e cujas raízes, na verdade, são mais profundas que as de qualquer moda arquitetônica, no entanto, continua a dar o tom. Provavelmente vai moldar a cultura das cidades por um longo tempo.<sup>35</sup>

Pelo menos três tipos emblemáticos de “quadros urbanos” parecem agora ser universalmente compartilhados como modelos. Primeiro, a preservação por atacado de bairros históricos (Plaka em Atenas, o Marais em Paris, ou a Cidade Velha de Berna). Segundo o zoneamento contextual dos bairros históricos, cujo ambiente é considerado digno de ser protegido por diretrizes de projeto, sejam estritas ou frouxas. E terceiro, a criação de “enclaves cênicos” em lugares onde a atmosfera não está sendo preservada, mas criada a partir do zero: parques temáticos, incluindo Disneylands e Disneyworlds.<sup>36</sup>

#### CITY TABLEAUX: OUTLINE OF A TYPOLOGY

Tamed and totally defused in the process of its integration into mainstream aesthetics, the phenomenon once called post-modernism has long lost its critical momentum. But the socio-cultural dynamics of what is subsumed as “Disneyfication” by some and whose roots, in fact, reach much deeper than those of any architectural fashion nevertheless continues to set the tone. It will probably shape the “culture of cities” for a long while.<sup>35</sup>

At least three emblematic types of “City Tableaux” appear now to be universally shared as models: First, the wholesale preservation of historic neighbourhoods (Plaka in Athens, the Marais in Paris, or the Old City of Berne). Second, contextual zoning of districts whose historic ambience is considered worthy to be protected by design guidelines, however strict or loose. And third, the creation of “scenic enclaves” in places where ambience is not to be preserved but to be created from scratch: theme parks, including Disneylands and Disneyworlds.<sup>36</sup>

Like other architects of their generation, Venturi and Scott Brown have been involved in all three types of architectural revivalism - but unlike most, the concerns involved in these enterprises have been central to their work from the beginning. The work of the VSBA unfolds between the relative extremes of advocacy planning (in the 1960s and 1970s - Fig. 26); and planning for the needs of tourism and mass entertainment (in the 1980s and 1990s) - with in between numerous projects for academic institutions. Their work encompasses, in other words, the entire spectrum of strategies within which populist attitudes have worked and been considered appropriate, including, as a special focus, the more erudite historicism of the traditional American campus (Fig. 6).<sup>37</sup> As preservationists, VSBA have fought for the survival of existing neighbourhoods and streets such as South Street, Philadelphia (Fig. 23), the Art Déco District in Miami Beach, etc. After 1985, state-of-the-art restorations for Ivy League institutions (The Furness Building at Penn, Memorial Hall at Harvard) have become a special focus.

On the other hand, some form of “contextual zoning” has been implicit in most of their housing schemes, beginning with Guild House, the project that, together with Mother’s House, made them famous (1960-63). It is also a key idea behind the Sainsbury Wing, in London, and the San Diego MoCA exteriors (Figs. 10, 11, 25) - museum complexes that explicitly respond to design guidelines derived from context, adopting existing rooflines as well as motives and materials already in use in the buildings next door and/or nearby. As to the category of “scenic encla-

Como outros arquitetos de sua geração, Venturi e Scott Brown foram envolvidos em todos os três tipos de revivência arquitetônica - mas, ao contrário da maioria, os interesses envolvidos nestes empreendimentos tem sido fundamentais para a sua obra desde o início. O trabalho da firma VSBA se desenrola entre os extremos relativos do *advocacy planning* (em 1960 e 1970 - Fig. 26) e do planejamento para as necessidades do turismo e do entretenimento de massa (nas décadas de 1980 e 1990) - entre numerosos projetos para instituições acadêmicas. Sua obra abrange, em outras palavras, todo o espectro de estratégias dentro das quais atitudes populistas operaram e foram consideradas adequadas, incluindo, como um foco especial, o historicismo mais erudito do campus americano tradicional (Fig. 6).<sup>37</sup> Como preservacionista, a firma VSBA lutou pela sobrevivência de bairros e ruas existentes, tais como South Street, Filadélfia (Fig. 23), o Distrito Art Deco em Miami Beach, etc. Depois de 1985, restaurações estado-da-arte para as universidades da Ivy League (a Biblioteca Furness em Penn, o Memorial Hall em Harvard) tornaram-se um foco especial.

Por outro lado, alguma forma de "zoneamento contextual" tem estado implícita na maioria dos seus esquemas de habitação, começando com a Guild House, o projeto que, juntamente com a casa da mãe, tornou Venturi famoso (1960-63). É também uma idéia-chave por trás da ala Sainsbury da National Gallery em Londres e dos exteriores do San Diego MoCA (Figs. 10, 11, 25) - complexos museográficos que respondem explicitamente à diretrizes de projeto derivadas do contexto, adotando perfis existentes, bem como motivos e materiais já em uso nos prédios ao lado e/ou nas proximidades. Quanto à categoria de "enclaves cênicos," a VSBA apresentou propostas na forma de murais que retratam monumentos urbanos, ou sob a forma de espaços públicos equipados com reproduções em miniatura (modelos, na verdade) de edifícios típicos nos respectivos locais (Copley Square em Boston, Western Plaza em Washington DC ou finalmente Welcome Park em Filadélfia).<sup>38</sup>

\*

Quando Umberto Eco falou sobre a tendência norte-americana de "transformação do universo burguês em presépio" ele não tinha esses projetos em sua mente.<sup>39</sup> Embora ele possa ter tido (é certo que a maioria deles não estavam construídos na época que ele escreveu), porque a VSBA sempre reivindicou expressamente que tais "enclaves cênicos" deveriam atrair e entreter tanto crianças quanto adultos.<sup>40</sup> Em alguns desses ambientes, a arquitetura é miniaturizada à escala do brinquedo. Em outros, a

VSBA have made proposals in the form of murals that depict urban monuments, or in the form of public spaces furnished with miniature reproductions (models, in fact) of topical buildings in the respective locations (Copley Square, Boston; Western Plaza, Washington, D.C. or finally, Welcome Park in Philadelphia).<sup>38</sup>

\*

When Umberto Eco spoke about the American trend towards the "crèche-ification of the bourgeois universe" he did not have these projects on his mind.<sup>39</sup> Although he might have (granted that most of them were not built at the time he wrote), for that such "scenic enclaves" should attract and entertain children as well as adults has been a stated claim of the work of VSBA.<sup>40</sup> In some of those environments, architecture is miniaturized to the scale of the toy. In others, the opposite strategy is used; at Franklin Court, fragments (a hedge, trellis, garden benches) are inflated so that the visitors become themselves miniaturized as they stroll about the dream landscape of the ghost garden (Fig. 12). The Big Apple proposed for Times Square, New York, an explicit tribute to Oldenburg's monuments, is emblematic in this respect.<sup>41</sup>

The themes as such, de-familiarizing the everyday by ways of shrinking and/or blowing up, are inherent in the structure of what we refer to as "folk art" - down to the emblematic roadside sign representing a donut or a hamburger. At the same time, as Disney knew well, they are the stuff of which fairy tales are made. Gulliver is as much a condition of the crèche-city as are the seven dwarfs. Nor are the "crèche" and the playground new themes in architecture. To retreat from an adult stage of evolution to a juvenile stage "as the starting point of a new line" is a key theme in modernity. Evolution theory speaks of paedomorphosis in this context.<sup>42</sup> So-called "Primitivism" in modern art is the one variety of this phenomenon that has long been canonized by high culture. Aldo van Eyck, the "humanist rebel" within the European *avant-garde*, is a case in point. Due to van Eyck's 734 playgrounds in Amsterdam (1947-1955), the CIAM<sup>43</sup> can be said to have begun to re-orient its definition of public space with the needs of playing children in mind.<sup>44</sup> Van Eyck saw childhood as "a symbol upon which cities could again rest, a symbol from which society could regenerate."<sup>45</sup> His ideas appear to have been of considerable interest to the Venturis.<sup>46</sup> Needless to insist that the nature of the proposed and actually enacted projects is conceptually different from those discussed here (Fig. 25). So is van Eyck's ideological project altogether. Not surprisingly, he liked at the same time to refer to Boccioni's motto "We are the primitives of



estratégia oposta é usada; na Franklin Court, (fragmentos de uma cerca viva, treliças, bancos de jardim) estão inflacionados de modo que os visitantes ficam eles mesmos miniaturizados enquanto passeiam sobre a paisagem de sonho do jardim-fantasma (Fig. 12). A Grande Maçã proposta para Times Square, Nova York, uma homenagem explícita aos monumentos Oldenburg, é emblemática neste respeito.<sup>41</sup>

Os temas como tal, a desfamiliarização do cotidiano por encolhimento e/ou ampliação, são inerentes à estrutura do que chamamos de "arte popular" - até o sinal de estrada emblemático que representa uma rosca ou um hambúrguer. Ao mesmo tempo, como Disney sabia muito bem, eles são o material de que os contos de fadas são feitos. Gulliver é tanto uma condição da cidade-presépio como são os sete anões. Nem o presépio e o playground são temas novos na arquitetura. O recuo de uma fase adulta de evolução para um estágio juvenil "como ponto de partida de uma nova linha" é um tema chave na modernidade. A teoria da evolução fala de pedomorfose neste contexto.<sup>42</sup> O chamado "primitivismo" da arte moderna é a variedade de um fenômeno que foi canonizado pela alta cultura há muito tempo. Aldo van Eyck, o rebelde "humanista" na vanguarda européia, é um exemplo disso. Devido aos 734 playgrounds de van Eyck em Amsterdã (1947-1955), o CIAM<sup>43</sup> começou a re-orientar a sua definição de espaço público tendo em mente as necessidades das crianças brincando.<sup>44</sup> Van Eyck viu a infância como "um símbolo sobre o qual as cidades poderão voltar a se apoiar, um símbolo a partir do qual a sociedade poderia se regenerar."<sup>45</sup> Suas idéias parecem ter sido de grande interesse para os Venturi.<sup>46</sup> Desnecessário insistir que a natureza das propostas e projetos realmente realizados é conceitualmente diferente daqueles discutidos aqui (Fig. 25). Assim é também, por completo, o projeto ideológico de van Eyck. Não surpreendentemente, ele gostava de, ao mesmo tempo, citar o mote de Boccioni, "Nós somos os primitivos de uma nova sensibilidade," e polemizar contra os seus colegas um pouco mais jovens de Filadélfia e contra o que ele via como uma atitude paternalista quanto ao gosto das massas. Ele odiava Las Vegas.

Mas ele estava ciente de que seus próprios esforços de colocar a criança no centro de uma definição contemporânea do espaço público corriam exatamente paralelos no tempo à fundação da Disneyland (inauguração 1955). Esta coincidência e as suas raízes no que se pode chamar de antropologia da cidade contemporânea, provavelmente, lança mais luz sobre os dois fenômenos (e até em Las Vegas) do que muitas pessoas estão prontas para admitir.

a new sensibility" and to polemicize against his somewhat younger Philadelphia colleagues and what he saw as a paternalizing attitude towards mass taste. He loathed Las Vegas.

But was he aware that his own endeavours of placing the child at the core of a contemporary definition of public space ran exactly parallel in time to the founding of Disneyland (inaugurated 1955)? This coincidence and its roots in what one may call the anthropology of the contemporary city probably casts more light on both phenomena (and even on Las Vegas) than many people are ready to admit.



<sup>1</sup> O presente ensaio é baseado no capítulo 4 de Stanislaus von Moos, *Venturi, Scott Brown & Associates, 1986-1998 - Buildings and Projects* (New York: Monacelli, 1999). Como o título sugere, a arquitetura é aqui abordada de um ângulo que destaca as ligações conceituais com a história das artes irmãs, em especial pintura e fotografia. A Pop Art como um contexto cultural importante para a obra tem sido discutido em outro lugar (ver Stanislaus von Moos, *Venturi, Rauch, Scott Brown - Buildings and Projects* [New York: Rizzoli, 1987], 47-73), mas o aspecto talvez mais interessante desse diálogo inter-disciplinar, a relevância da obra do casal Venturi e Scott Brown considerando os interesses recentes nas artes - fotografia, instalações, escultura "site specific," espaço virtual, etc. - será discutida em outro contexto.

<sup>2</sup> Ver "tableau vivant" em [http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau\\_vivant](http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant) (30 de dezembro de 2009).

<sup>3</sup> Escolhidos aleatoriamente de Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches* (Paris: Plon, 1937) e de Umberto Eco, *Travels in Hyperreality* (San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Co., 1986), são tesouros a este respeito. Ver também a nota 4. Tradução em português de Eco: *Viagem na Irrealidade Cotidiana* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

<sup>4</sup> George L. Hersey, "Replication Replicated: Notes on American Bastardy," *Perspecta* 10 (1965): 211-248; aqui 215-216, mas ver também do mesmo autor "J. C. Loudon and Architectural Associativism," *The Architectural Review* 144 (1968): 88-92, que está entre os textos de histórias de arte mencionados em Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge: MIT Press, 1972): xlv, 1. Tem tradução em português: *Aprendendo com Las Vegas* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003). Separar o "verdadeiro" do "falso" em arquitetura é um tema clássico desde *Seven Lamps of Architecture* (1848), de John Ruskin. Quanto ao grau em que os padrões de autenticidade arquitetônica ruskinianos são aplicáveis à produção contemporânea é outra questão. Entre as recentes contribuições a este assunto, ver o estudo fascinante embora bastante moralizador de Ada Louise Huxtable, *The Unreal America: Architecture and Illusion* (New York: The New Press, 1997).

<sup>5</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 102. Tradução em português: *Complexidade e Contradição na Arquitetura* (São Paulo: Martins Fontes, 2004).

<sup>6</sup> Sobre os conceitos de "galpão decorado" e "pato" ver Venturi, Scott Brown e Izenour, *Learning*, 65-80. Se a previsão (ou implicação) de que a arquitetura, no futuro, siga a regra do "galpão decorado," em oposição à do "pato" foi confirmada ou não pela história desde a década de 1970 é outra questão. Para algumas observações ver Stanislaus von Moos, *Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie* (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2004), 157ff.

<sup>7</sup> Note que entre as obras construídas por Venturi, Scott Brown & Associates há poucas onde o "galpão" e a "decoração" são literalmente tratados como componentes separados de um prédio. Na maioria dos casos, é a negociação entre os dois conceitos ao invés de sua simples combinação que é o cerne do processo de projeto. Como resultado, muitos dos edifícios da firma serão mais adequadamente descritos como "patos" do que como "galpões decorados." Sobre as implicações teóricas do conceito de "galpão decorado" ver Deborah Fausch, "Towards an Architecture of Our Times: Scaffold and Drapery in the work

<sup>1</sup> The present essay is based on the 4th chapter in Stanislaus von Moos, *Venturi, Scott Brown & Associates, 1986-1998 - Buildings and Projects* (New York: Monacelli, 1999). As the title suggests, architecture is here approached from an angle that highlights conceptual links with the history of its sister arts, in particular painting and photography. Pop Art as an important cultural context for the work has been discussed elsewhere (see Stanislaus von Moos, *Venturi, Rauch, Scott Brown - Buildings and Projects* [New York: Rizzoli, 1987], 47-73), but the perhaps most interesting aspect of this inter-disciplinary dialogue, the relevance of Venturi's and Scott Brown's work in view of recent interests in the arts - art photography, installation art, site specific sculpture, virtual space, etc. - will be discussed in another context.

<sup>2</sup> See entry "tableau vivant" in [http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau\\_vivant](http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant) (December 30, 2009).

<sup>3</sup> Chosen at random from Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches* (Paris: Plon, 1937) and Umberto Eco, *Travels in Hyperreality* (San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Co., 1986), are treasure hunts in this respect. See also the note 4.

<sup>4</sup> George L. Hersey, "Replication Replicated: Notes on American Bastardy," *Perspecta* 10 (1965): 211-248; here 215-216, but see also Hersey's "J.C. Loudon and Architectural Associationism," *The Architectural Review* 144 (1968): 88-92 which is among the art historical texts referred to in Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge: MIT Press, 1972), xlv, 1. Separating "true" and "false" in architecture is of course a classic topic ever since John Ruskin's *Seven Lamps of Architecture* (1848). As to what degree the Ruskinian standards of architectural authenticity are applicable to contemporary production is another question. Among the recent contribution to this subject see Ada Louise Huxtable's fascinating yet rather moralizing study *The Unreal America: Architecture and Illusion* (New York: The New Press, 1997).

<sup>5</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 102.

<sup>6</sup> On the concepts of "decorated shed" and "duck" see Venturi, Scott Brown e Izenour, *Learning*, 65-80. Whether the forecast (or the implication) that architecture will in the future follow the rule of the "decorated shed" as opposed to that of the "duck" has been verified or not by history since the 1970s is another question. For some relative remarks see Stanislaus von Moos, *Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie* (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2004), 157ff.

<sup>7</sup> Note that among the built works by Venturi, Scott Brown & Associates there are only a few where "shed" and "decoration" are literally handled as separate components of a building. In most cases, it is the negotiation between the two concepts rather than their mere combination that is the crux of the design process. As a result, many of the firm's buildings turn out to be themselves more appropriately described as "ducks" than as "decorated sheds." On the theoretical implications of the term "decorated shed" see Deborah Fausch, "Towards 'An Architecture of Our Times': Scaffold and Drapery in the Work of Venturi, Scott Brown and Associates," in *Architecture in Fashion*, eds. Deborah Fausch, Paulette Singley and R. El-Koury (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 344-61.

<sup>8</sup> Whereas "ducks," especially if configured according to the conventions of non-figurative sculpture, easily pass as 'art'. Scenography is obviously central to Venturi and Scott Brown's



of Venturi, Scott Brown and Associates," em *Architecture in Fashion*, orgs. Deborah Fausch, Paulette Singley e R. El-Koury (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 344-61.

<sup>8</sup> Enquanto "patos," especialmente se configurados de acordo com as convenções de escultura não-figurativa, facilmente passam como "arte." A cenografia é, obviamente, fundamental para o pensamento arquitetônico de Venturi e Scott Brown, embora tenha sido tratada como um problema por si só apenas por volta de 1993, em resposta a críticas. Ver Robert Venturi, "J'Adore St.Paul's," em *AD Profile* 105 (1993): VIII-XII, reimpressa em *Iconography and electronics upon a generic Architecture - a view from the drafting Room* (Cambridge: MIT Press, 1996), 287-295. Cf. minha própria discussão anterior da cenografia em von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown ("The City as Stage"), 60-69.

<sup>9</sup> Umberto Eco descreve o modelo em escala do Salão Oval, na Biblioteca Lyndon B. Johnson, em Austin, Texas, como um exemplo do processo inverso, onde o "completamente real" torna-se identificado com o "completamente falsa," ou seja, onde o "sinal pretende ser a coisa, a abolir a distinção de referência, o mecanismo da substituição." Eco, *Hyperreality*, 6f.

<sup>10</sup> Ver von Moos, Venturi, Scott Brown & Associates e von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown sobre a obra de Venturi, Scott Brown & Associates, referidos na nota 1. O levantamento diacrônico mais completo de suas carreiras é dada em David Brownlee, David G. de Long e B. Hiesinger Kathryn, orgs., *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates - Architecture/Urbanism/Design* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001).

<sup>11</sup> Outro exemplo é o monumento proposto para Marconi Plaza, na Filadélfia, em 1985. Para além da transformação das duas fachadas altamente esculturais em réplicas cenográficas é a distorção da fachada simétrica do Palácio dos Doges que reforça a intenção de paródia, cf. von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown, 144.

<sup>12</sup> "Talking about the Context/A proposito del contesto," *Lotus* 74 (Milano: Elemond, 1992), 125-128.

<sup>13</sup> Entre as reflexões de Bertolt Brecht sobre a teoria da "Verfremdung" ver em particular a sua "Kurze Beschreibung einer neuen Schauspielkunst der Technik, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt," *Gesammelte Werke, Bd. 15* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), 341-348.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," em Walter Benjamin, *Das Kunstwerk iom Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [1936]), 46f.

<sup>15</sup> "Lacuna" é aqui entendida não meramente como a lacuna "entre o edifício e a sua decoração (que) se alarga a cada nova tecnologia de comunicação," como foi discutido por Mark Wigley (em "The Decorated Gap," *Ottogono* 94 [1990]: 36-47), mas, mais genericamente como a "distância" que inevitavelmente existe entre objeto e sua representação.

<sup>16</sup> A técnica, obviamente, tinha sido elaborada em obras anteriores - por exemplo, na emblemática Fire Station N.º. 4, em Columbus, Indiana, 1966, especialmente na forma como a sua fachada é feita de duas fachadas que se sobrepõem, tanto consideravelmente maior do que o edifício por trás: uma real, construída como uma parede de tijolo, um virtual, ou seja, sugerida pela pintura (ver von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown, 158f). Em uma perspectiva histórica, o princípio pode ser dito a respeito da igreja de Palladio S. Giorgio Maggiore, em Veneza, cuja fachada é definida como uma reprodução achatada

architectural thinking, though it has been addressed as an issue by them only around 1993, in response to criticism. See Robert Venturi, "J'Adore St.Paul's," *AD Profile* 105 (1993): viii-xii, reprinted in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture - A View from the Drafting Room* (Cambridge: MIT Press, 1996), 287-295. Cf. my own earlier discussion of scenography in von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown ("The City as Stage"), 60-69.

<sup>9</sup> Umberto Eco describes the full-scale model of the Oval Office in the Lyndon B. Johnson Library in Austin, Texas, as an example of the opposite procedure, where the "completely real" becomes identified with the "completely fake," that is, where the "sign aims to be the thing, to abolish the distinction of the reference, the mechanism of replacement." Eco, *Hyperreality*, 6f.

<sup>10</sup> On the work of Venturi, Scott Brown & Associates, see von Moos, Venturi, Scott Brown & Associates, and von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown, referred in note 1. The most complete diachronic survey of their careers is given in David Brownlee, David G. de Long and Kathryn B. Hiesinger, eds., *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates - Architecture/Urbanism/Design* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001).

<sup>11</sup> Another example is the proposed monument for Marconi Plaza in Philadelphia, in 1985. Apart from the transformation of the two highly sculptural façades into scenographic replicas it is the distortion of the symmetrical façade of the Doge's Palace that underscores the parodistic intent, cf. von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown, 144.

<sup>12</sup> "Talking about the Context/A proposito del contesto," *Lotus* 74 (Milano: Elemond, 1992), 125-128.

<sup>13</sup> Among Bertolt Brecht's reflections on the theory of "Verfremdung" see in particular his "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt," *Gesammelte Werke, Bd. 15* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), 341-348.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," in Walter Benjamin, *Das Kunstwerk iom Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [1936]), 46f.

<sup>15</sup> "Gap" is here intended not merely as the "gap between the building and its decoration (that) gets wider with each new technology of communication," as has been discussed by Mark Wigley (in "The Decorated Gap," *Ottogono* 94 [1990]: 36-47), but more generally as the "distance" that inevitably exists between a subject and its representation.

<sup>16</sup> The technique had obviously been elaborated in earlier works, for example in the emblematic Fire Station N.º. 4 at Columbus, Indiana, 1966, specifically in the way its façade is made of two overlapping façades, both considerably bigger than the building behind: one real, built as a brick wall, one virtual, that is, suggested by paint (see von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown, 158f). In a broader historical perspective, the principle can be said to relate to Palladio's church of S. Giorgio Maggiore in Venice, whose façade is defined as a flattened reproduction of the building behind. Speaking of the "cardboard architecture" characteristic of what he refers to as the "neo-avantgarde," Robert E. Somol has described the visual strategy at hand as the technique of building structure "from the point of view of its reproduction" (Robert E. Somol, "'Les Liaisons Dangereuses', or 'My Mother the House'," *Fetish - The Princeton Architectural Journal* 4 (1992): 50-71, 63.

<sup>17</sup> The changing nature of this "gap" has been the subject of

do edifício para trás. Falando da arquitetura de papelão “característica” do que ele chama de “neo-avantgarde,” Robert E. Somol descreveu a estratégia visual na mão como a técnica da estrutura do edifício “do ponto de vista de sua reprodução” (Robert E. Somol, “‘Les Liaisons Dangereuses’, or ‘My Mother the House’,” *Fetish - The Princeton Architectural Journal* 4 (1992), 50-71, 63.

<sup>17</sup> A natureza mutável da “lacuna” foi o tema do estudo de Scott Brown e Venturi sobre empréstimos “quentes” e “frios” na habitação construída pelo setor privado. Embora a maior parte do seu estudo *Learning from Levittown* ainda aguarde publicação, ver Virginia Carrol, Denise Scott Brown e Robert Venturi, “‘Styling’ or ‘These Houses are exactly the same, they just look different’,” *Lotus International* 9 (1975): 162-171, 234ff. Para um trecho desse estudo bem como, mais recentemente, Deborah Fausch, “Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday,” em *Architecture of the Everyday*, eds. Steven Harris e Deborah Berke (New York: Princeton Architectural Press/Yale Publications on Architecture, 1997), 75-106.

<sup>18</sup> Desde a Idade Média, relógios públicos serviam os interesses de classe atávicos de organização e controle do espaço e tempo. Para alguns exemplos da Suíça, ver meu *Industrieästhetik, Ars Helvetica*, vol. XI (Disentis: Desertina, 1992), 23-32. A história da resistência contra o simbolismo da lei e ordem burguesas ao longo dos séculos seria um assunto interessante. O pintor Paul Klee, que nasceu em Berna, em 1879, sentia tão fortemente o simbolismo atávico da torre do relógio do século dezesseis de Berna (“Zytglogge”) que cuidou de evitar sua inclusão em qualquer um dos seus numerosos desenhos da silhueta da cidade. Veja Osamu Okuda, “Reflektierender Blick auf Bern. Paul Klee und seine Heimatstadt,” em *Georges Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 2 (1995): 146-162.

<sup>19</sup> Venturi, *Complexity and Contradiction*, 102.

<sup>20</sup> Mark Wigley, “Decorated Gap,” *Ottogono*, 38f. Quanto à interpretação de Wigley de *Learning from Las Vegas* como “uma obra de arte” oferecida ao “olhar de um leitor tradicional” (p. 38), pode-se acrescentar que o projeto da edição original, publicada em 1972, não foi feito pelos Venturi. Na verdade, eles declaram que o “design tardo-Bauhaus do livro,” seu “‘interessante’ estilo moderno (...) desmentiram nosso assunto (etc.).” Eles parecem estar mais felizes com a edição brochura ordinária feita alguns anos depois (Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, revised edition [Cambridge/London: MIT Press, 1977], XV). A história da produção do livro foi documentada por Martino Stierli em sua tese de doutorado (“Ins Bild gerückt. Aesthetik, Form und Diskurs der Stadt in Venturis und Scott Browns Learning from Las Vegas” [ETH Zurich, 2007], publicação em preparação com gta Verlag, Zurique, 2009).

<sup>21</sup> Veja Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966) - ou outros entre seus preciosos álbuns fotográficos, como “Twenty-six Gasoline Stations” (1963) ou “Nine Swimming Pools and a Broken Glass” (1968). Para mais detalhes ver o ensaio de Martino Stierli neste livro.

<sup>22</sup> Sobre Jacques Gréber e o projeto da Franklin Parkway ver David Brownlee, *Building the City Beautiful: The Benjamin Franklin Parkway and the Philadelphia Museum of Art* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1989), 34. Sobre a psicologia da imagem computadorizada ver Denise Scott Brown, “Zeichnen für den Déco-Distrikt,” *Archithese* 12 n.º 3 (1982): 17-21. Sobre a relação entre a imagem gráfica e fotográfica e o projeto,

Scott Brown’s and Venturi’s study of “hot” and “cool” borrowings in developer housing. Although the bulk of their *Learning from Levittown* study still awaits publication, see Virginia Carroll, Denise Scott Brown and Robert Venturi, “‘Styling’ or ‘These Houses are exactly the same, they just look different’,” *Lotus International* 9 (1975): 162-171, 234ff. For an excerpt from that study as well as more recently Deborah Fausch: “Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday,” in *Architecture of the Everyday*, eds. Steven Harris and Deborah Berke (New York: Princeton Architectural Press/Yale Publications on Architecture, 1997), 75-106.

<sup>18</sup> Ever since the middle ages, public clocks served atavistic class interests of organization and control of space and time. For some examples from Switzerland see my *Industrieästhetik, Ars Helvetica*, vol. XI (Disentis: Desertina, 1992), 23-32. A history of the resistance against this symbolism of bourgeois law and order throughout the centuries would be an interesting subject. The painter Paul Klee, who was born in Bern in 1879, felt so strongly about the atavistic symbolism of the sixteenth century Bern clock tower (“Zytglogge”) as to carefully avoid including it in any of his numerous early drawings of the city’s skyline. See Osamu Okuda, “Reflektierender Blick auf Bern. Paul Klee und seine Heimatstadt,” in *Georges Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 2 (1995), 146-162.

<sup>19</sup> Venturi, *Complexity and Contradiction*, 102.

<sup>20</sup> Mark Wigley, “Decorated Gap,” *Ottogono*, 38f. As to Wigley’s interpretation of *Learning from Las Vegas* as “an artwork” offered to the “gaze of a traditional reader” (p. 38), it may be added that the design of the original edition, published in 1972, was not done by the Venturi and Scott Brown. In fact they declare that the “latter day Bauhaus design of the book,” its “‘interesting’ Modern styling... belied our subject matter (etc.).” They appear to be happier with the “ordinary,” paperback edition done a few years afterwards (Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, revised edition [Cambridge/London: MIT Press, 1977], XV). The History of the book’s production has been documented by Martino Stierli in his Ph.D. thesis (“Ins Bild gerückt. Aesthetik, Form und Diskurs der Stadt in Venturis und Scott Browns Learning from Las Vegas,” [ETH Zurich, 2007]; publication in preparation with gta Verlag, Zurich, 2009).

<sup>21</sup> See Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966) - or others among his precious photo scrapbooks, like “Twenty-six Gasoline Stations” (1963) or “Nine Swimming Pools and a Broken Glass” (1968). For more details see Martino Stierli’s essay in this book.

<sup>22</sup> On Jacques Gréber and the Franklin Parkway project see David Brownlee, *Building the City Beautiful: The Benjamin Franklin Parkway and the Philadelphia Museum of Art* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1989), 34. On the psychology of the rendering see Denise Scott Brown, “Zeichnen für den Déco-Distrikt,” *Archithese* 12 n.º 3 (1982) 17-21. On the relation between graphic and photographic image-making and design see also Stanislaus von Moos, “Architektur als Bilderbogen. Graphik und Photo-Graphik bei Venturi and Rauch,” in *Jahrbuch für Architektur*, ed. Heinrich Klotz (Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1980), 95-112.

<sup>23</sup> Susanne Lang, “The Genesis of the English Landscape Garden,” in *The Picturesque Garden and its Influence Outside the British Isles*, ed. Nikolaus Pevsner (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1974), 1-29. On the subject of the Picturesque Garden cf. Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenbaukunst des*

ver também Stanislaus von Moos, "Architektur als Bilderbogen. Graphik und Photo-Graphik bei Venturi and Rauch," em *Jahrbuch für Architektur*, org. Heinrich Klotz (Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1980), 95-112.

<sup>23</sup> Susanne Lang, "The Genesis of the English Landscape Garden," em *The Picturesque Garden and its Influence Outside the British Isles*, org. Nikolaus Pevsner (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1974), 1-29. Sobre o tema do jardim pitoresco cf. Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenbaukunst des Klassizismus und der Romantik* (Köln: DuMont, 1989).

<sup>24</sup> Ver Richard A. Etlin, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy* (Manchester/New York: Manchester University Press, 1994), 112ff. ("Le Corbusier defines the architectural promenade"), 143ff. ("The reasoned picturesque"), etc. Muitos desses procedimentos de projeto, aliás, se relacionam com as técnicas de Le Corbusier para manipular imagens fotográficas. Ver Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994).

<sup>25</sup> Venturi, *Complexity and Contradiction*, 20.

<sup>26</sup> Venturi, *Complexity and Contradiction*, 25.

<sup>27</sup> Robert Venturi, "Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago," em Venturi, *Complexity and Contradiction*, 47-56, aqui 51.

<sup>28</sup> O antagonismo teórico dos Venturi quanto ao pitoresco merece uma análise mais aprofundada do que pode ser tentada aqui. Nas suas declarações teóricas, eles enfatizam o conflito que possa existir entre o "pitoresco" e a "função," como quando Denise Scott Brown insiste em que qualidades como as que acabamos de descrever só são legítimas quando emergem do problema ou programa dado, em vez de serem enfeites adotados para obter um efeito pitoresco (comunicação com o autor, 31 de agosto de 1997). Embora muita arquitetura atual possa ser caracterizada por tal conflito, o pitoresco tem uma posição teórica na história também, e representa primariamente uma tentativa de dar à "função" a sua dignidade e lugar na teoria estética. Vista dessa maneira, a própria obra dos Venturi é dificilmente imaginável fora da tradição pitoresca.

<sup>29</sup> Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991), 1-4. Robinson talvez exagere um pouco os aspectos da tradição pitoresca que se ligam à sensibilidade pós-modernista. Stephen Copley e Peter Garside acharam desconcertante ver como Robinson sublinha os aspectos proto-pós-modernos do pitoresco: "... na verdade a sua apresentação e celebração do ecletismo, da recusa de fixidez, e autoridade, e exploração da marginalidade no movimento pitoresco fazem com que soe às vezes, desconcertantemente, como um programa para o pós-modernismo arquitetônico." Stephen Copley e Peter Garside, orgs., *The Politics of the Picturesque - Literature, Landscape and Aesthetics since 1770* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 4.

<sup>30</sup> Lang, "English Garden." A xilogravura de Serlio da cena cômica é explicitamente mencionada em Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge: MIT Press, 1978), 14, e, implicitamente, como tentei argumentar em Venturi, *Complexity and Contradiction* (ver von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown, 60-69). Mais recentemente, M. Christine Boyer contestou essa interpretação, atribuindo os fracassos "da arquitetura como um gesto de narrativa," entre outras coisas, à comparação "falsa" do das cenas "trágica" e "cômica" desenhadas por Serlio. M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Historical Entertainments* (Cambridge/London: MIT Press, 1994), 124ff.

*Klassizismus und der Romantik* (Cologne: DuMont, 1989).

<sup>24</sup> See Richard A. Etlin, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier. The Romantic Legacy* (Manchester/New York: Manchester University Press, 1994), 112ff. ("Le Corbusier defines the architectural promenade"), 143ff. ("The reasoned picturesque"), etc. Many of these design procedures are, by the way, themselves related to Le Corbusier's techniques of manipulating photographic imagery. See Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994).

<sup>25</sup> Venturi, *Complexity and Contradiction*, 20.

<sup>26</sup> Venturi, *Complexity and Contradiction*, 25.

<sup>27</sup> Robert Venturi, "Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago," in Venturi, *Complexity and Contradiction*, 47-56, here 51.

<sup>28</sup> The Venturis' theoretical antagonism to "picturesqueness" deserves a more thorough analysis than can be attempted here. In their theoretical statements, they emphasize the conflict that may exist between the "picturesque" and "function," such as when Denise Scott Brown insists that qualities such as those just described are legitimate only if they emerge from the given problem or program, rather than as applications, adopted for the sake of being picturesque (communication to the author, August 31, 1997). While much current architecture may be characterized by such a conflict, the "picturesque" has a theoretical position in history also and primarily represents an attempt to give "function" its dignity and place in aesthetic theory. Seen in such a way, the Venturis' own work is hardly imaginable outside the "picturesque" tradition.

<sup>29</sup> Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991), 1-4. Robinson perhaps somewhat overstates the aspects of the picturesque tradition that would connect it to post-modernist sensibility. Stephen Copley and Peter Garside found it "disconcerting" to see how Robinson had stressed the proto-post-modern sides of the Picturesque: "...indeed his presentation and celebration of the Picturesque movement's eclecticism, refusal of fixity, and authority, and exploitation of marginality, sometimes makes it sound disconcertingly like a program for architectural Postmodernism." Stephen Copley and Peter Garside, eds., *The Politics of the Picturesque. Literature, Landscape and Aesthetics since 1770* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 4.

<sup>30</sup> Lang, "English Garden." Serlio's woodcut of the "comic" stage is explicitly referred to in Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge: MIT Press, 1978), 14, and implicitly, as I have tried to argue, in Venturi's *Complexity and Contradiction* (see von Moos, Venturi, Rauch, Scott Brown, 60-69). More recently, M. Christine Boyer has challenged this interpretation, attributing the "failures of architecture as a narrative gesture," among other things, to the "false comparison" of the "tragic" and the "comic" scenes as drawn by Serlio. M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Historical Entertainments* (Cambridge/London: MIT Press, 1994), 124ff.

<sup>31</sup> Rowe e Koetter, *Collage City*, 34ff. Among the "activity" influenced by the townscape movement the authors include Jane Jacobs and the "allegedly scientific notational systems of Kevin Lynch," as well as "Pop-inspired appraisals of the Strip at Las Vegas and enthusiasm for the phenomenon of Disney World" (36f.). The theoretical precedents and premises of the Venturis' urbanistic aesthetics have in the meantime been studied by Martino Stierli, cf. Stierli, "Aesthetik, Form und Diskurs."

<sup>32</sup> See von Moos, Venturi, Scott Brown and Associates, 15ff. for more details.



<sup>31</sup> Rowe e Koetter, *Collage City*, 34ff. Entre a "atividade" influenciada pelo movimento da paisagem urbana os autores incluem Jane Jacobs e os "sistemas de notação supostamente científicos de Kevin Lynch," bem como "avaliações inspiradas no Pop do Strip de Las Vegas e entusiasmo com o fenômeno da Disney World" (36f.). Os precedentes teóricos e premissas de estética urbanística dos Venturi foram entremetidos estudados por Martino Stierli, cf. Stierli, "Aesthetik, Form und Diskurs."

<sup>32</sup> Ver von Moos, *Venturi, Scott Brown and Associates*, 15ff. para mais detalhes.

<sup>33</sup> Ver neste contexto Andreas Huyssen, "Postmoderne - eine amerikanische Internationale?," em *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, orgs. Andreas Huyssen e Klaus G. Scherpe (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986), 13-44.

<sup>34</sup> Mary McLeod, "Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism," *Assemblage* 8 (1989): 23-59, aqui 29.

<sup>35</sup> Ver von Moos, *Nicht Disneyland*, para minhas próprias especulações sobre o assunto, bem como para referências bibliográficas.

<sup>36</sup> M. Christine Boyer, "Cities for Sale: Merchandizing History at South Street Seaport," em *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, org. Michael Sorkin (New York: The Noonday Press, 1992), 181-204. O conceito de "tableau" é também central no livro mais recente de Boyer, cf. Boyer, *Collective Memory*, especialmente 46ff. ("The City of Spectacle") assim como 59ff. ("The Politics of Representational Forms"). Cf. também a nota anterior. Sobre a política e a concepção de Disneyland ver o ensaio de Sorkin no mesmo livro ("See You in Disneyland," 205-232) assim como Beth Dunlop, *Building a Dream - The Art of Disney Architecture* (New York: Harry N. Abrams, 1996), com introdução de Vincent Scully.

<sup>37</sup> Ver o capítulo "Scenes of Learning," em von Moos, *Venturi, Scott Brown & Associates*, 25-34.

<sup>38</sup> Ver von Moos, *Venturi, Rauch, Scott Brown*, 88f. (concurso para Copley Square, 1966); 113 (Projeto mural em Scranton, 1976); 116ff. (projeto para a Western Plaza, Washington, D.C. (1977); e 138f. (Welcome Park, Philadelphia, 1982).

<sup>39</sup> Cf. Eco, *Hyperreality*, 10.

<sup>40</sup> Entre os muitos projetos da VSBA que incluem reproduções em miniatura de edifícios ou ampliações arquitetônicas, há muitos que se referem explicitamente ao mundo dos brinquedos, tais como a exposição subterrânea de Franklin Court, em Filadélfia (1972-76) ou o projeto mural Scranton (1976). Em suas observações sobre o "projeto Edison," um programa para as escolas prototípicas (inédito), os arquitetos escrevem: "Nós pensamos que, assim como as crianças pequenas gostam de brincar com casas de boneca, as crianças mais velhas gostariam de estar em cidades de boneca, por assim dizer (...)." Implicativamente, o comentário se aplica a todos os seus projetos de desenho urbano que trabalham com estas técnicas.

<sup>41</sup> Ver von Moos, *Venturi, Rauch, Scott Brown*, 134-137.

<sup>42</sup> Ver Arthur Koestler, *Janus: A Summing-Up* (London: Hutchinson, 1978), como mencionado por Thomas A.P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought: Five Essays on the Metaphysics of the American Skyscraper* (The Hague: AHA Books, 1986), 63.

<sup>43</sup> Ver Alexander Tzonis and Liane Lefaivre, *Aldo van Eyck: Humanist Rebel* (Rotterdam: O10 Publishers, 1999), 13-78.

<sup>44</sup> Aldo van Eyck, *The Child, the City and the Artist* (Amsterdam: SUN, 2008), 19.

<sup>45</sup> Apesar de só ter sido publicado recentemente, o livro mencionado na nota anterior foi escrito em 1962 no âmbito do

<sup>33</sup> See in this context Andreas Huyssen, "Postmoderne - eine amerikanische Internationale?," in *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, eds. Andreas Huyssen and Klaus G. Scherpe (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986), 13-44.

<sup>34</sup> Mary McLeod, "Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism," *Assemblage* 8 (1989): 23-59, here 29.

<sup>35</sup> See von Moos, *Nicht Disneyland*, for my own speculations on the subject as well as for bibliographical references.

<sup>36</sup> M. Christine Boyer, "Cities for Sale: Merchandizing History at South Street Seaport," in *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, ed. Michael Sorkin (New York: The Noonday Press, 1992), 181-204. The concept of the "tableau" is also central in Boyer's more recent book, cf. Boyer, *Collective Memory*, especially 46ff. ("The City of Spectacle") as well as 59ff. ("The Politics of Representational Forms"). Cf. also the previous note. On the politics and design of Disneyland see Sorkin's essay in the same book ("See You in Disneyland," 205-232) as well as Beth Dunlop, *Building a Dream - The Art of Disney Architecture* (New York: Harry N. Abrams, 1996), with an introduction by Vincent Scully.

<sup>37</sup> See the chapter "Scenes of Learning," in von Moos, *Venturi, Scott Brown & Associates*, 25-34.

<sup>38</sup> See von Moos, *Venturi, Rauch, Scott Brown*, 88f. (Copley Square competition, 1966); 113 (Scranton mural project, 1976); 116ff. (Western Plaza Project, Washington, D.C. (1977); and 138f. (Welcome Park, Philadelphia, 1982).

<sup>39</sup> Cf. Eco, *Hyperreality*, 10.

<sup>40</sup> Among the many projects by VSBA that include miniature reproductions of buildings or architectural blow-ups there are many which explicitly refer to the world of toys, such as the underground exhibit of Franklin Court, Philadelphia (1972-76) or the Scranton mural project (1976). In their comments on the "Edison project," a program for prototypical schools (unpublished), the architects write: "We think that, just as little children like to play with doll houses, so older children will like to be in a doll's town, so to speak (...)." By implication, the comment applies to all their urban design projects that work with these techniques.

<sup>41</sup> See von Moos, *Venturi, Rauch, Scott Brown*, 134-137.

<sup>42</sup> See Arthur Koestler, *Janus: a Summing-Up* (London: Hutchinson, 1978), as referred to by Thomas A. P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought: Five Essays on the Metaphysics of the American Skyscraper* (The Hague: AHA Books, 1986), 63.

<sup>43</sup> See Alexander Tzonis and Liane Lefaivre, *Aldo van Eyck: Humanist Rebel* (Rotterdam: O10 Publishers, 1999), 13-78.

<sup>44</sup> Aldo van Eyck, *The Child, the City and the Artist* (Amsterdam: SUN, 2008), 19.

<sup>45</sup> Although but recently published, the book referred to in the previous note was written in 1962 in connection of van Eyck's teaching at the University of Pennsylvania, Philadelphia. In *Complexity and Contradiction*, van Eyck serves as an important theoretical reference for Venturi's concept of "ambiguity." In fact, Denise Scott Brown had met van Eyck in 1960, when they both taught at Penn. Either she or Robert Venturi may have been among the recipients of the *The Child, the City and the Artist* in its typescript form (cf. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* [Amsterdam: Architectura & Natura, 1998], 474).



ensino de van Eyck na University of Pennsylvania, em Filadélfia. Em *Complexity and Contradiction*, van Eyck é uma importante referência teórica para o conceito de "ambigüidade" de Venturi. Na verdade, Denise Scott Brown tinha encontrado van Eyck em 1960, quando ambos lecionaram em Pennsylvania. Ela ou Robert Venturi podem ter recebido *The Child, the City and the Artist*, em sua versão datilografada (cf. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* [Amsterdam: Architectura & Natura, 1998], 474).