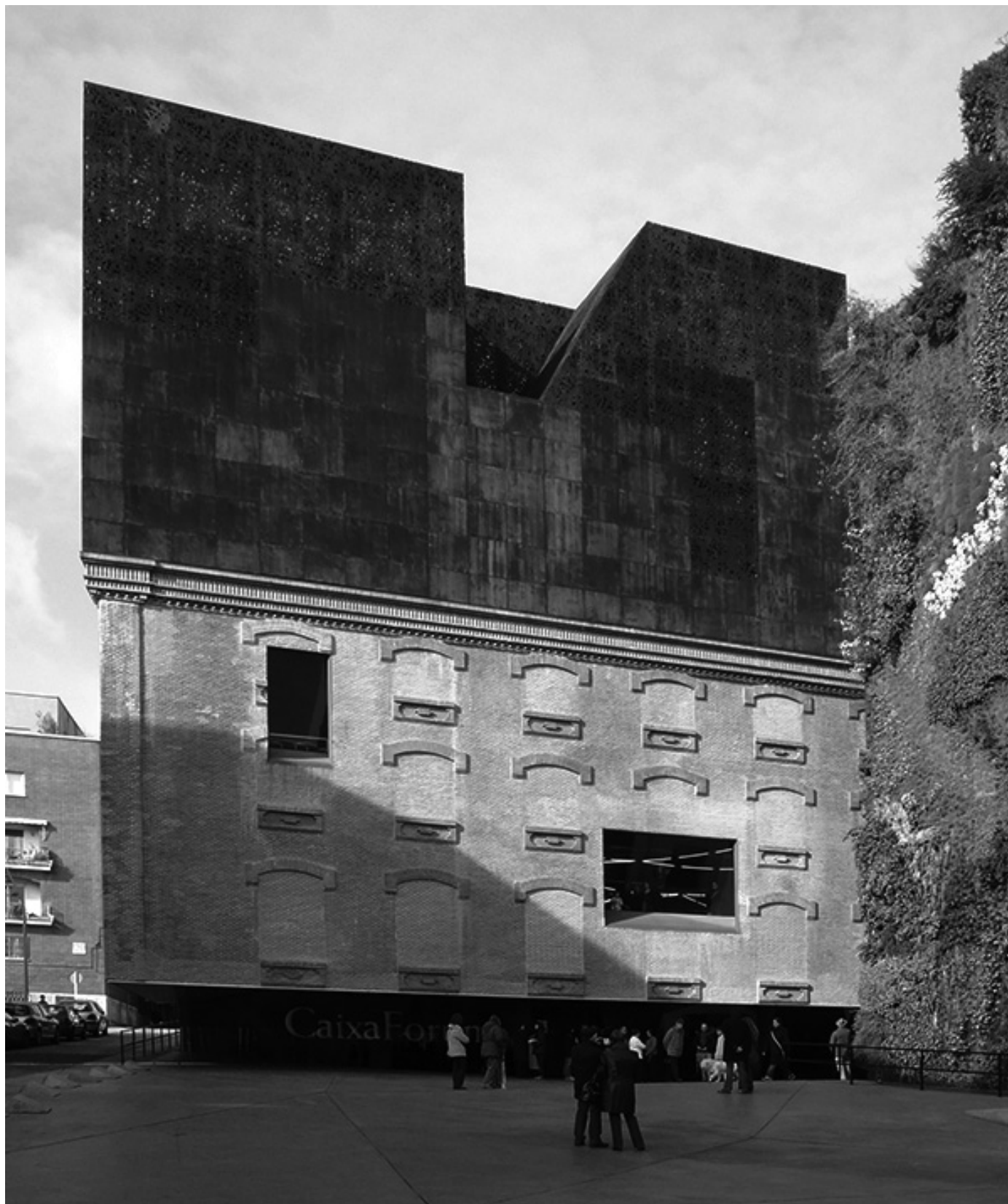


REFORMAS REVELADORAS
REVEALING REMODELINGS

Alfonso Corona Martinez

Tradução português-inglês: Rogério de Castro Oliveira

ARQTEXTO 14



SOBRE ALGUNS EDIFÍCIOS RECENTEMENTE REFORMADOS

Há algum tempo, reformar edifícios era uma operação subalterna, com a qual os arquitetos se conformavam quando não tinham em vista um trabalho melhor.

A glorificação modernista da criação “desde o zero,” vista como o único modelo de atuação projetual capaz de assegurar o perfeito ajuste entre função e forma, servia para mostrar a interpretação pessoal que o arquiteto fazia do programa funcional. O arquiteto era o intérprete criativo de soluções, sempre novas, da relação entre forma e função.

Hoje, a onipotência do projetista se desvaneceu. O arquiteto, agora um cuidadoso manipulador de formas que trazem consigo prévios significados, trava um diálogo com a cidade existente e seus habitantes.

O modo como as gerações de arquitetos modernos que nos precederam abordavam a maneira de atender às “funções” que reconheciam e davam origem a edifícios “integralmente inventados” era errôneo. Um edifício não se parece a uma ferramenta, nem a uma máquina. Sua fixação espacial e sua duração temporal o assemelham mais a uma cidade, como no aforismo de Alberti.¹ Convém reformar edifícios, ou agir de maneira prudente com os existentes, porque devemos admitir que esteja fora de nosso alcance saber todas as coisas que a arquitetura faz, ou esgotar seu campo de relações, onde ganha permanência e se ressemantiza ao longo do tempo. Antes de toda teorização, o processo de reformar edifícios mostra ao vivo o conflito entre as preexistências e a nova função, a dialética entre o mutável e o permanente.

MONUMENTALIZAÇÃO DO COTIDIANO

Antes, parece que as coisas estavam claras. Os edifícios monumentais eram feitos para a eternidade, e as casas da gente comum, para que se desfizessem em poucas gerações. Os arquitetos faziam os primeiros, e as outras “se faziam sozinhas.” Depois chegaram as classes médias e a consciência da dignidade humana, e os arquitetos se multiplicaram, já que todos os homens e mulheres mereciam nossos serviços. Uma edificação de mais qualidade ocupou o lugar das casas precárias, e os arquitetos assinavam as plantas.

O resultado foi que muito mais edifícios eram construídos de maneira perdurável, e que, mais que antes, passaram a ser lembrados, ou seja, a clara distinção entre o monumental e o anônimo, que parece tão perfeita quando se lê Aldo Rossi, se desdobra na cidade atual entre memo-

ABOUT SOME BUILDINGS RECENTLY REMODELED OR “REFURBISHED”

Remodeling buildings was until not so long ago a secondary activity, one that architects grudgingly accepted if they had nothing better to do.

Modernist glorification of creation “from zero” as the only model of respectable design activity that would ensure the perfect fit between form and function proved useful to show the personal interpretation of the brief by the architect. The architect was the creative interpreter of needs, with always new solutions for the form/function riddle.

Nowadays, the designer’s omnipotence has vanished. The architect is now the careful manipulator of forms that bring their previous meanings with them. The architects start a dialogue with the existing city.

The way in which the modern architects of previous generations tackled the service of those “functions” they recognized, thereby producing buildings integrally invented, was wrong. So it has been discovered. A building is not a tool or a machine. It is fixed in space and lasts a long time, therefore it resembles more the city, as had been stated long ago by Alberti.¹ It is now convenient to re-use buildings, to act carefully with those existing, because we have to admit that it is beyond us to know all the things that architecture can do. It is impossible to know all the field of relations where the building exists and is permanently re-signified along time. Before any theorization, the process of refurbishing buildings shows “live” the conflict of pre-existences with a new function; the dialectics of permanence and change.

MONUMENTALIZATION OF THE EVERYDAY

Some time ago things seemed to be clear; monumental buildings were made for Eternity and the houses of common people were meant to crumble down in a few generations. Architects made the monumental buildings and the others “made themselves on their own.” Later on, the middle classes arrived, and a consciousness of human dignity with them. And architects multiplied, because all men and women deserved our help and service. Buildings of better quality took the place of precarious houses, and architects signed their plans for municipal governments to accept.

Thus it happened that many more buildings were constructed in a lasting way, and became collective memory more than before. The neat distinction between monumental and anonymous, so clear-cut and perfect in the writings of Aldo Rossi, divides in the present cities in to different degrees of memorabilia and different degrees of souveniria, if you allow me the invention of that barbarian word. What

rabília e diversos graus de “souveniria,” se me permitem o neobarbarismo. A Confitería del Molino, que parece uma parenta espevitada e *à la mode* de 1910, é monumento a quê? E, mesmo assim, quem deseja imaginar a esquina de Callao e Rivadavia sem essa torre ou pináculo absurdo que acompanha o Congresso?

Nessa perspectiva, cada edifício é um pouco monumental para o que poderíamos chamar de “seu público.” Minha observação repete sem rigor uma formulação de Kevin Lynch na imagem da cidade: há edifícios que por algum contraste com seu entorno servem como marcos urbanos. O mesmo se dá com aqueles que significam algo para nós por que já os usamos, e cuja desaparecimento nos deixa com menos bagagem emocional do que antes. Especialmente, imagino, em um povo tão dado à melancolia “pelas coisas que passaram” e “pelas areias que a vida levou.” Como a cidade é fixa, e tudo o mais corre e se vai, o processo de substituição de um volume edificado por outro volume maior, no mesmo lugar (um “motor de nossa economia”), é entorpecido pela necessidade de guardarmos esses *souvenirs*. Desse modo, as pessoas suspiram aliviadas quando mais um edifício “se salva” graças aos bons ofícios de algum museu ou instituição similar, ainda que a maioria nem pense pisá-lo para ver o que agora ele tem dentro; basta saber que não o tirarão daí e que continuaremos a vê-lo pela janela do ônibus que passa, ou que poderemos usá-lo como referência para nossos giros automobilísticos pelas ruas, como Lynch nos dá a entender.

Sugeri, antes, que poucos entrariam no edifício revivido, mas não é necessariamente assim.

Há casos extraordinários, como a livraria que ocupa o Grand Splendid.² Ali o surrealismo de entrarmos, evidentemente, em um teatro que é ao mesmo tempo, ostensivamente, uma livraria, atinge uma espécie de sublimidade: o fator cultural do teatro, usado durante muitos anos como cinema, se vê incrementado pelo novo uso, mais culto que o anterior, e especialmente adequado às multidões que percorrem esta quadra e ainda recordam com saudade os cinemas aos quais acudiam regularmente, como quem vai à igreja. Os cinemas se foram, mas ao menos no Splendid podemos entrar e vê-los, desviar os olhos dos livros e perscrutar os palcos, e a cúpula alimenta positivamente a nostalgia “das coisas que passaram.”

Uma reforma oferece um “texto” com, pelo menos, duas leituras: a do edifício original, a “base,” e a do edifício novo, o objetivo da reforma. Porque o ato da reforma não pretende deixar como novo o edifício velho. Tem a liberdade de acrescentar ou tirar, de apagar ou reescrever o texto. No Grand Splendid - perdão, na livraria Jenny-El

does the Confitería del Molino monumentalize precisely? Besides looking like a frivolous lady who is some relative of the matronial Palacio del Congreso, her serious sister of more or less the same age. Yet no-one in Buenos Aires would like to do without this ridiculous tower or pinnacle that faces the Congress across the corner of Callao and Rivadavia?

From this viewpoint, every building is a bit monumental for its own public, so to speak. My remark repeats without much rigour one already written by Kevin Lynch in *The Image of the City*: in all cities there are some buildings that because of a contrast with their surroundings acquire the role of urban landmarks. There are also those buildings that have some meaning for us because we have used them. When they disappear this leaves in us an emotional void, with less references in our daily world. It is particularly so among us Argentines, with a clear leaning for melancholy, for “things that have passed” and the “sands that life took away.” As the city is fixed in space and all other things move and leave, the process of substitution of built volume by a larger volume in the same place (an important “propeller of our economy”) is disturbed by the need of keeping some of those urban souvenirs. So people sigh with relief when another building is “saved” thanks to the action of some museum or like institution, even if they don’t have any intention of setting foot into the new gallery to see the exhibits; it is enough for them to know that it won’t be removed and we will go on seeing it from the passing bus, or use it as a landmark for our progress along the street we drive just as Lynch anticipated.

I have just suggested that few people would enter the resurrected building, but it isn’t necessarily so.

There are extraordinary cases, like the bookshop that was before the Grand Splendid cinema.² In this case, the surrealism of entering what is obviously a theatre that at the same time is evidently a bookshop reaches the heights of a kind of sublimity: the cultural preexistence of the theatre, that was for many years used as a cinema, is somehow increased by the new use, more “cultural” than hitherto, specially adequate for the crowds that walk that block, still yearning for the two traditional cinemas they went to every weekend, like one goes to Church. The movie houses are gone, but at least in the Splendid you can go inside to see the theatre/movie house; you can raise your eyes from the books to the dome frescoes, feeding positively the “nostalgia for things past.”

A remodeled building offers a text with, at least, two readings: the original building, the “base” and the new building, the goal of the refurbishing. The act of remodeling

Ateneo - essa reescrita foi feita com delicadeza - e inclusive com essa difícil palavra -, com respeito. O fato de ser um edifício comercial facilita possivelmente esta atitude; em outros casos, o novo uso é considerado como mais respeitável e dificulta a aceitação do resultado. Estas dificuldades se fazem sentir com mais motivo nas modificações operadas em vários edifícios para convertê-los em museus.

LEITURA DE OUTRA LEITURA E UM EDIFÍCIO DENTRO DE OUTRO

Algumas idéias a respeito deste obstáculo foram bem formuladas por Florencia Rodríguez a propósito da adaptação do Palacio Ferreyra, em Córdoba:³

As partes que respondem a uma linguagem contemporânea estão bem definidas e denotam a preocupação de apoiar-se sobre o edifício de maneira a não maltratá-lo, e com a possibilidade de serem removidas no futuro, se for necessário.

Esta frase delimita esplendidamente o problema, ou o campo de ação de quem intervém em um edifício “de valor patrimonial.” Há novas partes que voluntariamente respondem a uma linguagem contemporânea, isto é, que se individualizam como atuais, sem confusão. Ao mesmo tempo, levam em consideração o edifício original “por apoiar-se (...) de maneira a não maltratá-lo.” São como um ginete experimentado que não maltrata sua cavalgadura (é o que nos sugere a metáfora empregada). Esta situação do novo é de domínio (como a do ginete), já que constitui a apresentação do edifício (sua nova entrada). A idéia de domínio é evidentemente fomentada pelo fato de que o novo seja precisamente a entrada do edifício, sua apresentação como portador de uma nova função. A figura do ginete, que poderia desmontar e seguir caminhando, se acentua porque existe “a possibilidade de serem removidas no futuro, se for necessário.” Trata-se, aparentemente, de cortar uma fatia, paralela à frente, desde o subsolo até o nível superior, e fazer o público circular por este “corte tridimensional.” Os espaços produzidos e as fotografias refletem mais a complexidade dos limites do que nos explicam como é este edifício moderno inserido entre o exterior (quase o mesmo já existente) e o interior “útil” (também quase o existente). A intervenção é um interstício, que possivelmente causa certo deslumbramento ao ver um espaço de princípios do século vinte e um entre o jardim e o interior convencional do pátio central coberto, descrito por Florencia Rodríguez.

Todas as novas superfícies são planas, luminosas e tex-

does not intend to refresh the old building, to make it new again. It has the will of making a new building, and to do this it uses partially (in the case of the Grand Splendid, most of it) the old building. It (the remodeling) has the freedom to add or subtract from the building, of erasing and rewriting that text. In the Grand Splendid (excuse me, in the Bookshop Jenny-El Ateneo) this rewriting has been made with delicacy. Even with this difficult word-respectfully. The fact that it is a commercial building makes it perhaps easier to “rewrite.” In other cases, the new use is considered more respectable and it becomes difficult to accept the result. Because of the modifications introduced in some buildings to turn them into museums, such difficulties occur.

A READING OF ANOTHER READING, AND A BUILDING INTO ANOTHER

Some ideas about this difficulty have been justly written by Florencia Rodríguez about the adaptations made in the Palacio Ferreyra in the city of Córdoba:³

The parts done in a contemporary language are well defined showing the concern of the designers to sit on the building without mistreating it and preserving the possibility of removing the additions if it should prove necessary.

This clause circumscribes the problem splendidly, or the field of action of those who “intervene” a building considered “of heritage value.” There are new parts that voluntarily display a contemporary idiom, so to say, that can be perceived as present-day, without confusion. At the same time they show consideration for the original building “to sit on the building (...) without mistreating it.” These new parts are like an expert rider who does not mistreat its horse, or so the metaphor used suggests. This situation of the new is of dominance - like that of the rider - because it constitutes the introduction to the building, its new entrance space. The idea of dominance is reinforced by the fact that it is precisely the entrance, its presentation as the bearer of a new function. The rhetorical figure of the rider who could dismount and walk away, is underlined because there is “the possibility that these could be removed if it was necessary.” Apparently, the concept is that of cutting a slice parallel to the front wall, all the way from the basement to the top floor and use this three-dimensional section for the circulation of the visitors. The spaces produced and the photographs published reflect the complexity of the limits of this space more than explain how this modern building is inserted between the outside (almost untouched) and the inside of the house, the galleries space, almost unmodified. The intervention is

turizadas, no sentido atual ou digital do termo: não são rugosas, mas impressas. Luminosas por sua translucidez.

Depois desse interstício, ao ingressarmos reaparece o edifício que antes já estava ali, com seus espaços um pouco aborrecidos muito corretamente adaptados às novas funções.

O artigo de *Summa+* nos revela que há críticas de alguns “patrimonialistas fanáticos” que rechaçariam esta prudente e ao mesmo tempo espetacular intervenção. Por se tratar de uma entrada, é claro que modificará a vivência do “palácio” tal como o lembrariam os privilegiados que antes o conheceram e, sem dúvida, de maneira definitiva.

Aqui estão os elementos mais decisivos das reformas atuais de edifícios históricos; um deslocamento da atenção do anteriormente recordado, sujeito de uma eventual melancolia por outros tempos, a um mundo em que o privado se faz público e a arquitetura revela suas atuais possibilidades. Este novo mundo se interpõe entre o exterior (a lembrança coletiva de seus habitantes) e o interior. O contraste é indispensável para a eloquência do discurso. As salas, adaptadas para exposição, têm entretanto a obrigação de ser as mesmas, para que se produza a surpresa e um sentimento de gratidão: não destruíram o Palácio, adaptaram-no, sem que do exterior isto seja visível, exceto para os mais avisados (os arquitetos). Para estes, evidencia-se a maestria com que se realizou a intervenção, de maneira respeitosa. Desconheço em que consistem as críticas desses “patrimonialistas fanáticos,” mas intuo que girem em torno de se isto é “respeitoso” ou não.

De outro ângulo, há algo de acrobacia nessas intervenções; os que as realizam conseguiram fazer uma declaração de modernidade e, ao mesmo tempo, urdir uma convivência com os edifícios históricos.

A FORMA ESTÁ NOS DETALHES

Uma motivação oculta para fazer com entusiasmo as refuncionalizações e outras atuações de projeto é sentir nostalgia do ornamento. São tão prazenteiros os anjinhos, as cornijas, as mísulas, os frontões e tudo mais...!

Entre os exemplos selecionados, penso que o arranjo madrileno de Herzog & de Meuron é o que mais claramente ilumina estes efeitos.⁴ Em outras obras anteriores fica claro que H&DM praticam com entusiasmo o ornamento de superfície, ou de subterfúgio. Essas *curtain* floreadas que envolvem suas caixas utilitárias têm a ver com as teses de Venturi e inclusive com os supermercados Best de James Vines e seu grupo Site, mas sobretudo revelam, em sua forma mais crua, que a tendência ao “minimalis-

an intermezzo, possibly dazzling, as we see a space of the very early twenty-first century between the garden and the conventional interior with its covered courtyard described by Florencia Rodríguez.

All the new surfaces are flat, luminous and textured - in the contemporary or computational sense of the words: not rough but printed; luminous by translucence.

After this intermezzo, when we go inside the old building it reappears, with its slightly boring spaces, very competently adapted for the new functions.

The article in *Summa+* reveals that there have been criticisms made by some fanatical Heritage fans who reject this careful and at the same time spectacular intervention of the Palacio Ferreyra. As the new part is the entrance, there is no doubt that it will modify the experience of the palace for those privileged enough to have entered it, and this modification will be final.

Here are some of the most decisive elements of present-day reuses of historical buildings: a displacement of the attention from the existing as remembered, eventually the subject of a melancholy for times gone. Attention is now directed to a new world where private becomes public and architecture displays its present-day possibilities. This new world is here interposed between the outside (the collective memory of Cordoba’s inhabitants) and the interior. Contrast is needed for the eloquence of the discourse; the rooms, adapted for galleries, have in spite of this the duty to remain “themselves” both to produce surprise and a feeling of gratitude: the Palace has not been destroyed, only adapted, in a way invisible from the outside except for architects, always looking for cues of the renewal. For architects, the mastery of the intervention is evident. It has been done respectfully. I do not know exactly which are the criticisms of those “heritage fans.” I suspect they would concentrate on whether this intervention has been respectful enough.

From a different viewpoint, there is some quality of acrobatics in interventions like this one; the authors have managed to state their modernity while weaving a coexistence with historical buildings.

FORM IS IN THE DETAILS

A hidden motivation to make refuncionalizations enthusiastically, as well as other design actions, is a nostalgia for ornament. Little angels, cornices, brackets and pediments are really so pleasant...!

Among the examples selected I find that the intervention done by Herzog & De Meuron in Madrid is among those that most clearly display these affects.⁴ From earlier works of H&DM it is clear that they practice surface ornament (or

mo” não provê alimento visual, não dá distração ao olho, como faziam as guirlandas e os anjinhos de outrora.

No caso de Madrid, H&dM se superaram. Suponho que seus antecedentes como museificadores de usinas elétricas os habilitaram a lidar com este edifício. Entretanto, o exterior dessa indústria anônima não era suficientemente qualificado, de modo que apelaram a um fator tipicamente moderno: a surpresa. Tiremos sua sustentação, deixemos no ar o velho edifício. Agreguemos um arremate mais enigmático. Agora sim está bem; já é inesquecível. Diz um admirado Michael Webb na *The Architectural Review*:

(...) Para obter um equilíbrio entre massa e leveza, e para contrapor o *container* fechado a um espaço de reunião pública, os arquitetos eliminaram a base de granito do edifício de 1901. Os reticulados de aço que suportam a estrutura de concreto envolvente chegam a ter balanços de 33 metros desde os três pontos de apoio. O lado inferior do container está revestido com plissados de aço inoxidável, facetados para refletir a luz. É uma versão refinada do Forum 2004 em Barcelona e outra demonstração da habilidade destes arquitetos em desmaterializar superfícies sólidas.⁵

Pessoalmente, aprovo as ações de H&dM nesta ocasião, porque o edifício em que intervinham não era especialmente memorável (exceto, suponho, para a vizinhança amplamente estabelecida em suas imediações). Além disso, se trata claramente de uma reforma. Atividade que, em outra ocasião (*Summa+*, setembro de 1986) descrevi como eminentemente prática, menos pretensiosa do que as restaurações, e possivelmente parte de um contínuo que começa com as adaptações menores (que compraziam ao primeiro Alexander como mecanismo para melhorar a funcionalidade) e avança até o terreno do significativo, passo a passo, chegando às modificações ou acréscimos puramente significativos até encontrarmos a primeira obra de Alberti em Rimini (1450), começo extra-oficial do Renascimento e dos modos utilizados por nossa profissão de organizadores da forma para criar novos significados. Na Caixa, acima e abaixo do espaço-praça da entrada, descrito por Webb, a excitação espacial diminui, recolhendo-se nas escadas principais e nos vestíbulos. Finalmente, é preciso alojar as funções previstas para o centro cultural. O corte nos confirma a razoabilidade dos espaços dos pisos intermediários e do subsolo, e uma maquete de madeira, digamos do “partido,” parece muito mais “tranqüila” do que o resultado final. Nesta maquete, espécie de organograma em corte, o vazio da escada é retilíneo e não parece tão assombroso o modo de sus-

the subterfuge ornament) with relish. Those printed curtain walls that envelope their utilitarian boxes have something to do with Venturi’s thesis, with something of the Best supermarkets of James Wines and his Site group. Above all, they reveal in the crudest way that the tendency towards Minimalism does not provide much food for the observer; leaves nothing to amuse the eye as did the garlands and angels of old times.

In the case of Madrid, H&dM have surpassed their own record. I assume that their experience in turning power stations into museums were the credentials needed to face this new challenge. However, the outside of that anonymous power station wasn’t good enough, so they used a typically Modern trick, surprise. Let’s remove the bearing structure, let’s leave the old building hanging in the air. We now add an enigmatic top. Now it’s OK, it’s unforgettable. Michael Webb says with some admiration, writing for *The Architectural Review*:

(...) To achieve a balance between mass and levity, and to counteract the closed container with a public gathering space, the architects eliminated the granite base of the 1901 building. The space frames that support the reinforced concrete wrapping have cantilevers of up to 33 meters extending from three support points. The underside of the container is covered with folded, faceted stainless steel to reflect light. It is a refined version of the 2004 Forum in Barcelona and a new demonstration of these architects’ skills in dematerializing solid surfaces.⁵

Personally, I approve of the actions done by H&dM in this case, because the building they “intervened” wasn’t especially memorable (except, I suppose, for the neighbours that have lived for a long time nearby). Besides, it is clearly a remodeling. A design activity that I characterised some years ago (*Summa+*, September 1986) as less artistic than restorations, supremely practical and possibly a part of a continuum that begins with minor adaptations - those that delighted the first Alexander - as a mechanism that improved functionality. This design activity advances step by step into the realm of meaning, until it reaches the level of purely significant additions as those found in Alberti’s first work in Rimini (1450) that was the non-official beginning of the Renaissance (and also of the ways our profession employs to create meanings or renew them). In the Caixa, over and under the piazza entrance space described by Webb, spatial excitement is reduced, concentrated in the main halls and stairs. Finally, one has to give place for the functions specified for the cultural centre. The section confirms the re-

tentar a caixa das paredes. No piso agregado superior, finalmente, reaparece a variedade, com um pátio interior que evoca “o passado mourisco da Espanha.”

Tanto Webb como eu esquecemos de dizer que este edifício está quase no bem arborizado Paseo del Prado, a meio caminho entre a estação de Atocha e o Museo del Prado. Certamente não fica nesse famoso passeio público, mas dele se separa por apenas meia quadra. As relações que parecem ter sido propostas por H&M são com o entorno imediato, as ruas estreitas da Madrid da arquitetura histórica “ordinária.”⁶

Pode ser interessante comparar o museu adaptado por Herzog & de Meuron com o mercado (póstumo) de Miralles em Barcelona.⁷ Neste segundo exemplo, há uma superposição de partes ou conjuntos, como é usual nas obras de Miralles. Em vez de esclarecer, este arquiteto parece ansioso por confundir; em vez de reduzir as formas a pautas geométricas legíveis, satura a percepção do observador com figuras contraditórias. No caso do museu madrileno, a superposição é óbvia (uma coisa fica embaixo da outra e a segunda é sustentada pela primeira, ainda que de maneira instável ou misteriosa). No que toca ao mercado em Barcelona, as partes se superpõem sem maiores considerações e até mesmo atravessam umas às outras, como acontece com as estruturas em arcos do reticulado metálico e com as superfícies coloridas que servem de “toldo.” Em lugar de síntese, há plethora, superabundância de formas que desafiam a compreensão. Aqui não haveria lugar para uma nostalgia do ornamento, já que como no Parlamento de Edimburgo, também de Miralles, se tem uma sensação que somente o *Art Nouveau* conseguia produzir: de que tudo é ornamento.

Nos dois casos, entretanto, a assinatura dos respectivos autores predomina sobre qualquer outro simbolismo. Em ambos edifícios, a piedosa intenção de preservar a memória do passado não inclui a de mantê-lo reconhecível. Em um e outro caso, é o próprio lugar dentro da cidade que se conserva, assim como alguns vestígios da construção anterior. Quase como esses pedaços de edifícios da Antiguidade que a Idade Média reutilizou para seus próprios propósitos (*spolium*), incorporando-os como uma quantidade de materiais, eventualmente pré-formados, em suas novas ou renovadas arquiteturas. Bem ao contrário da incorporação das formas clássicas, gramaticalmente corretas, no Renascimento, ainda que a matéria “em si” dessas novas colunas e frontões não fosse material reciclado. Aqui podemos regressar ao exemplo histórico antes rapidamente mencionado. Quando Alberti faz essa memorável reforma de San Francesco de Rimini, produz

asonabilidade of the spaces located in the intermediate floors and in the basement. A wooden model of what we could call the parti seems to be more sedate than the final result. In this model, a kind of sectional diagram, the stair void is linear and the support of the existing fabric does not look so astonishing. In the top attic floor that has been added, variety reappears in the form of an inside court that evokes, so it’s said, “the Moorish past of Spain.”

Both Webb and myself have forgotten to say that this building is almost on the side of the tree-lined Paseo del Prado, half-way from the Estación de Atocha and the Prado Museum. It certainly isn’t over this famous public promenade, but it is only a half block removed from it. The relations that H&M seem to have taken into account are those of the building and its immediate environment, the narrow streets of the old Madrid of historic architecture.⁶

It can be interesting to compare the museum adapted by Herzog & De Meuron with the (posthumous) market by Enric Miralles in Barcelona.⁷ In this example, there is a superimposition of parts or sets of parts, as happens with other Miralles buildings. Instead of clarifying matters, Miralles seemed always to be anxious to provide further confusion. Far from reducing forms to legible geometrical patterns, the observers’ perception is saturated with contradictory shapes. In the case of the museum in Madrid, the superposition is obvious; one thing is under another and the second is held up by the first, even if this is done in a mysterious or unstable manner. In the case of the market in Barcelona, parts go one on top of the other without much apparent consideration, and even pierce one another, as is the case of lattice arches and the colored surfaces that play the role of “awnings.” Instead of synthesis, there is plethora, too many forms that defy understanding. There would not be in this market a place for a nostalgia of ornament. Just like in the Edinburgh Parliament also by Miralles, the visitor gets an impression of esthetic abundance that only Art Nouveau was able to produce, the impression that all is ornament.

In both cases, however, the signature of each author gains the upper hand over any other possible symbolism. In one and the other building, the pious intention of preserving the memory of the past does not include that of keeping it recognizable. In both cases, it’s only the site within the city that is preserved, and a few vestiges of the earlier building. It is almost as those parts of buildings from Antiquity that the Middle Ages re-used for its own purposes (*spolium*) incorporating them as so much inert matter, eventually preformed, for their new architectural intentions. The opposite of the incorporation of Classical forms in the Renaissance, when the material reality of new columns and pediments

uma versão do templo romano, colunata correta e outros elementos corretos, à qual incorpora finamente o arco do triunfo que fala da natureza espacial e ritual do templo cristão. A reforma é todo o exterior, ficando o edifício existente contido dentro da nova caixa e, portanto, oculto. Em muitos exemplos atuais de preservação, se dá a recíproca: o exterior é prolixamente preservado ou reconstruído, sendo tido como inalterável, enquanto o interior pode alojar surpreendentemente as declarações de modernidade que, supomos, o tornam adaptado a novas funções.

As reformas atuais que comento precisam declarar que existia um edifício anterior, muito discordante da nova interpretação no mercado de Barcelona, volumetricamente coincidente mas surpreendentemente desmaterializado - ou, melhor dito, desgravitacionado - em Madrid.

TRANSFORMANDO O INTERIOR

No projeto de transformação do Correo Central em Centro Cultural del Bicentenario, o que inicialmente surpreende nesta "interiorização do atual" é uma certa forma de excesso. No Palacio Ferreyra, o moderno, a entrada, precede em seqüência o edifício tradicional que conserva seu centro vazio e, portanto, seu partido ou tipo original. Aqui, o anel quadrado de espaços perimetrais rodeia um centro, mas este centro está ocupado; e não apenas por uma coisa, mas por muitas. A projeção dominante é o corte, como no Teatro General San Martín de Álvarez y Ruiz, com o qual tem mais do que um distante parentesco. Superposição de salas, uma subterrânea, a maior espetacularmente visível e foco presumível da atenção. Como não há teatro, mas sala de concertos, não há urdimento. Isto permite incluir acima outro tema, um corpo de vidro chamado na memória dos autores *chandelier* (candelabro), que conteria salas suspensas de exposição. Essas duas coisas flutuam no espaço determinado por um reticulado estrutural, justamente qualificado como neutro ("a jaula"), que limita claramente o espaço central, onde "intervêm" as salas perimetrais "restauradas." Forma-se assim uma fachada interior parecida a um *curtain wall*, que sugere ou revela a estrutura resistente racional subjacente às formas "afrancesadas" de Norbert Maillart. Entrar-se-ia então no edifício pelos espaços tradicionais, e no centro estaria a surpresa, as intervenções atuais (a sala principal, ou "baleia azul," evoca vagamente essa forma suspensa que protagoniza o espaço central do Banco que Gehry teve que submeter em seu exterior a tirânicas restrições definidas por J. P. Kleihues para a Pariser Platz de Berlim). A sugestão berlinense se completa com uma mutação do arremate do edifício do correio da cúpula esquelética de

was not done with recycled matter. We can now return to the historical example briefly mentioned before. When Alberti executes the memorable remodeling of the church of San Francesco in Rimini, he creates a version of the Roman temple, with correct features like columns and arches, and he delicately blends the triumphal arch that expresses the spatial and ritual nature of the Christian church. The whole exterior is the remodeling, the existing building is contained into the new box, therefore hidden. In many examples of present-day preservation, a reciprocal strategy is adopted: the outside is fastidiously preserved or reconstructed, considered untouchable, while the inside of the building can house the surprising declamations of modernity that make it adequate for our functions.

Present-day refurbishings that I am here commenting need to declare that there was an earlier building, very different from the new interpretation in the market in Barcelona, volumetrically coincident but surprisingly de-materialized - or rather, degravitationalized - in Madrid.

TRANSFORMING THE INTERIOR

The project for the transformation of the Correo Central (Central Post Office) into a Cultural Center for the Bicentennial of the Independence is conceived, a bit surprisingly, as an "interiorization of the present" that assumes a kind of excess. In the Palacio Ferreyra the modern intervention, the entrance, precedes in sequence the interior of the traditional building. This preserves its central void and thus its parti or original type. Here the square ring of peripheral spaces surrounds a centre, but it is occupied instead of empty. And it isn't just occupied by one thing, but by several ones. The dominant projection is the section, like in the Teatro General San Martín by Alvarez & Ruiz, of the Fifties, a near relative. The superposition of large halls, one of them below level and the largest spectacularly visible, presumably intended to concentrate the attention of the visitors. As it is not a theatre but a concert hall, there is no stage tower. This allows for an extra item on top of the concert hall, a glass volume called in the authors' report "the Chandelier," that would contain hanging exhibition rooms. Both the concert hall and the "chandelier" float in a space defined by a structural grid they qualify appropriately as neutral. This structure ("the Cage") clearly delineates the central space, that has been "intervened" separating it from the peripheral halls that are said to be "restored." Thus an internal facade is created, somewhat like a curtain wall, that refers or reveals the rational bearing structure that is hidden into the walls of "French style" done originally by Norbert Maillart. One would then enter the building by the traditional spa-

Foster no Reichstag.

A surpresa torna a ser usada como recurso, e o contraste entre o exterior (que como no Ferreyra é preservado para a imagem da cidade) e este novo centro do volume será seguramente espetacular ("A sala de música sinfônica não pretendeu se ocultar em uma falsa continuidade com o resto do edifício e assim irrompe com toda sua contemporaneidade," diz a memória dos autores).

Teatros, galerias e centros culturais são, cada vez mais, espaços introvertidos. O projeto do Correo, como o do Palacio Ferreyra, restaura a caixa exterior, que parece intacta. Aquilo que é realmente novo e excitante será visto pelo usuário do edifício refuncionalizado, acertadamente descrito como uma "praça em altura." Herzog & de Meuron, na Caixa, não dispunham de um exterior respeitável. Possivelmente os espaços com funções específicas que deviam construir no interior tampouco lhes pareciam excitantes. Parece-me que escolheram tornar demasiado excitante o exterior, que inclui o que "está abaixo." A Caixa é quase uma reforma como as que se fazem, sem muitas considerações, aqueles que tomam o edifício existente apenas como certa quantidade de metros quadrados.

Quase em frente ao Correo entramos na maior das refuncionalizações que vimos em Buenos Aires. Aqui, como em outras cidades portuárias, os depósitos das mercadorias que exportávamos um século atrás se naturalizaram como edifícios com variadas destinações que cumprem a dupla função de preservar a memória e prover metros quadrados para usos muito diversos. Oficinas, habitações, restaurantes, cinemas e até uma universidade se alojam comodamente nos antigos depósitos. Nós, arquitetos, podemos praticar a sutileza de transmitir nas aberturas e acessórios as variedades de caráter que esses programas supostamente demandam.

Assim como as plantas dos edifícios "antigos" põem à prova a tese da configuração e conexão dos espaços que servem a novas funções, as aberturas das antigas caixas muradas convidam à meditação sobre sua possível adequação a novos usos, e em muitos casos a substituição tem antes um caráter emblemático, ou declarativo, da ação de reformar, do que de resposta a demandas estritamente utilitárias.

Tanto Puerto Madero como os muito concorridos (embora não tão valorizados pelos arquitetos) shoppings urbanos que transformaram grandes e conhecidos edifícios contribuíram para prestigiar socialmente a operação de refuncionalizar. Puerto Madero elevou os depósitos utilitários do porto ao nível de Grande Arquitetura, assim como toda a zona passou de incômodo marginal a "novo bairro,

and contrast would be in the center, the interventions of today. The main hall or "Blue Whale" evokes vaguely the suspended form that is the main feature of the central space of a bank that Frank Gehry had to wrap in a neutral outside wall that would conform to the tyrannical restrictions imposed by J.P. Kleihues for the Parisier Platz in Berlin. The Berliner suggestion is completed with a mutation of the Post Office building's top feature into the skeleton dome of the Reichstag by Norman Foster.

Surprise is once again the trick, and the contrast between the outside (preserved, as in the Palacio Ferreyra, for the image of the city) and this new centre of the volume will surely be spectacular. The authors say: "The hall for symphonic music does not intend to be hidden in a false continuity with the earlier building and it springs forward in all its contemporaneity."

Theatres, galleries and cultural centers are becoming more and more, introverted spaces. The Correo design, as that of the Palacio Ferreyra, restores the outer wall envelope, that is shown as untouched. What is really new and exciting will be seen by the user of the refuncionalized building, that center that is appropriately described as "a piazza in height." Herzog & De Meuron in the Caixa didn't have a respectable envelope. Possibly also they didn't feel the spaces of specific functions they had to provide in the interior were exciting enough. I believe they decided to make a very exciting outside, including the "underside" or covered piazza. The Caixa is similar to the remodelings done, without much contemplations, by those who intervene an existing building assuming that it is only so many square meters available.

Almost in front of the Correo Central we can enter the largest refuncionalization that Buenos Aires has seen. Here, like in other sea port or river cities, the warehouses for the goods we exported a century ago have been transformed and naturally accepted as buildings of diverse purpose, having the double role of custodians of memory and providers of many square meters for many functions. Offices, dwellings, restaurants, cinemas and even a university found adequate spaces in the old warehouses. Architects practiced in the variations of openings, awnings and other accessories, the subtleties of character that these programs are supposed to demand.

Just like the plans of "old" buildings put to a test the connections and configurations of old spaces to serve the new functions, openings in the old brick warehouses lead to a rethinking of their aptness for new uses and in many cases, their substitution is more of a declaration of the act of remodeling than a real demand for utilitarian adaptation.

ro,” com o mais alto valor imobiliário.⁸

Simetricamente, a “cooptação” de palácios da Avenida Alvear e arredores para fazer parte de hotéis de luxo realiza uma operação inversa: apropria-se do prestígio dos palácios e da localização para aplicá-lo aos rotineiros hotéis das cadeias internacionais. Os edifícios respeitáveis não podem ser reformados para qualquer coisa; são - verdadeira ou falsamente - como templos e devem ser transformados nos templos do século vinte, que, como se costuma dizer, são os museus. São os edifícios verdadeiramente prediletos dos arquitetos do último quartel do século vinte e entram no vinte e um com ímpeto similar.

Se os edifícios não são especialmente respeitáveis, podem alojar usos comerciais, ou outros. Note-se que as docas de Puerto Madero eram simplesmente depósitos, e seu desenho podia deleitar apenas a cultores da funcional tradition. Mas são como a carne na cozinha: a magia culinária pode fazer com ela muitas coisas distintas. Inclusive uma função anteriormente muito dignificada, como era o ensino, já foi suficientemente assimilada entre as utilitárias, a ponto de ali chegar a UCA e de os autores de sua refuncionalização dali extraírem alguns excelentes espaços para auditórios ou aulas magnas. Os espaços monumentais, nessa idade avançada do Movimento Moderno, ficam decididamente dentro dos edifícios, e por fora quase podem ter qualquer envoltório, inclusive os menos expressivos. É possível que assim seja porque pouca gente ainda crê que exista lá fora espaço urbano, no mesmo sentido que este tinha nos tempos do pedestre.

No caso da Caixa madrilena de Herzog & de Meuron, é claro que a palavra “respeito” não se aplicava à velha fábrica, torturada em sua construção original para se converter em um cenário expressionista das possibilidades de sustentar com “quase nada” sua velha alvenaria. Ao contrário do reverente tratamento que os mesmos autores deram à fábrica londrina que todos agora conhecemos como Tate Modern, onde “bandejas” com salas são dispostas nas laterais daquele grandioso espaço principal que nos vem à mente.

Quase todos os casos são intermediários entre os dois que estou mencionando agora, e retornando a uma velha classificação que fiz para *Summa+*, podemos falar de intervenções ao lado de, ou sobre. A do Palacio Ferreyra parece ser “dentro,” mas muito ajustada, uma intervenção “entre” duas preexistências como aquela conexão e circulação vertical feita por Foster na Royal Academy de Londres.

Both Puerto Madero and the very popular (though not so much for architects) urban shopping malls that transformed large and well-known buildings have contributed to the social prestige the act of re-functionalizing. Puerto Madero turned the prosaic warehouses of the Old Port to the stature of Great Architecture, just as the whole zone went from a frontier nuisance to a “New Quarter” with the highest real estate value in Buenos Aires.⁸

Symmetrically, the “cooptation” of palaces in the area of Avenida Alvear to become parts of luxury hotels is an operation of prestige: significance is borrowed from the old palaces and their sites, to bestow this prestige to the routine hotels of international chains. Respectable buildings cannot be remodeled for trivial ends. They are - really or not - like temples and must be transformed into the temples of the twentieth century, as it is often said of museums. These are the favorite buildings for the architects of the last quarter of the twentieth century and they ride into the twenty-first with equal impulse.

If the buildings are not especially respectable, they can house commercial uses, for instance. Please note that those now called “Docks” of Puerto Madero were just warehouses, and their design could only please the fans of the “Functional Tradition.” However, they are like meat in meal; culinary magic can do many things with them. Even a very dignified function in the past as was teaching, has been sufficiently incorporated to utilitarian uses, allowing the Universidad Católica Argentina to be a part of the line of warehouses, and the authors of its refuncionalization have produced into the old blocks some excellent spaces of auditoria and lecture halls. The fact is that monumental spaces in this phase of the late modern movement are clearly inside the buildings, having on the outside almost any wrapping, including the less expressive ones. It is perhaps because very few people still believe that what there is outside is “urban space” in the sense this had in times of the pedestrian.

In the case of the Madrid Caixa of Herzog & De Meuron, it is quite clear that the word “respect” was not applicable to the old powerhouse, its original construction could be tortured to turn it into an Expressionist stage of the possibilities of holding its old fabric in the air “with almost nothing.” This contrasts with the reverential treatment these same authors gave to the London power station we all now know as “Tate Modern,” where the “trays” of galleries occupy respectfully one side of the great main space we all remember.

Almost all cases are somewhere in the middle between the two I have just mentioned; and returning to that old classification I did for *Summa*, we could speak of interventions “on top of” and those “on the side of.” The intervention of

UMA LEMBRANÇA PARA O MESTRE

Estes trabalhos de refuncionalização parecem ser mais fáceis que os laboriosos percursos de Carlo Scarpa. Ele recriava uma arquitetura moderna - materiais de hoje e formas geométricas simples - para levar a cabo as modificações que introduzia em palácios e outros edifícios históricos. Uma delicada tarefa de equilíbrio que nos legou o Castelvecchio de Verona e o Museu Querini-Stampalia de Veneza. Era uma tarefa difícil "artesanizar" o desenho moderno para harmonizá-lo com o edifício histórico. Harmonizar quer dizer "perseguir alguma forma de unidade." Essa pretensão foi inteiramente abandonada em favor do contraste e da surpresa.

Nisso tudo Scarpa era menos atrevido e mais inspirado. Suas não muito numerosas produções nos mostram uma vontade que as remodelações mais recentes nem sempre compartilham. Vendo esses interiores de Scarpa, que participam da concepção moderna de abrir alguns espaços (existentes) para outros (novos ou modificados), quem os percorre deseja que o novo espaço seja igualmente rico e com a mesma qualidade do histórico.

Scarpa invadia o espaço "histórico" com elementos e materiais modernos em disposições aparentemente arcaizantes que, olhadas com atenção, eram contemporâneas. Estes projetos eram enormemente trabalhosos - famosos por sua lentidão - e mantinham permanentemente a tensão entre o existente e o moderno em todas as escalas de contemplação.

A contradição é intrínseca às novas refuncionalizações; tenho que respeitar o edifício existente e, ao mesmo tempo, deixar a minha marca. O existente joga como entorno imediato, mas ao mesmo tempo se torna necessário suporte do "parasita;" por isso o novo setor não pode ser autônomo, isto é, completo. Isto não seria um inconveniente para a modernidade. Haverá, portanto, assimetria na parte nova e, sobretudo, materiais contrastantes; eles são necessários para que eu declare a novidade de minha proposta, ainda que esses materiais não sejam indispensáveis à "função."

Algo parecido se aplica à continuidade espacial. O programa - secreto ou explícito - da arquitetura moderna é que todos os espaços que possam ser contínuos sejam contínuos e, na dúvida, se optará por fazê-los contínuos. Mas os espaços contínuos devem acompanhar os espaços geralmente descontínuos do edifício existente. Há aqui outra dualidade, e já são duas: materiais tradicionais - materiais modernos; espaços descontínuos - espaços contínuos.

De outro modo: deixando de lado as restaurações de edifícios históricos, às quais se aplicam as soluções que

the Palacio Ferreyra seems to be "inside of," but very limited as an intervention between two preexistences, just like that done by Foster in London's Royal Academy inserting a hall and vertical circulation between two existing parts.

A REMINDER FOR THE OLD MASTER

These refuncionalizations seem to be easier than the laborious works of Carlo Scarpa. He recreated a modern architecture - present-day materials and simple geometrical forms - to develop the modifications he introduced in palaces and other historical buildings. A delicate balancing work that gave us the Castelvecchio di Verona and the Palazzo Querini-Stampalia in Venice. It was a difficult task, bringing craftsmanship into Modern design to harmonize it with historical buildings. To harmonize means "to go in search of some form of Unity." This intention has today been completely abandoned in favor of contrast and surprise.

In his designs, Scarpa was less daring and more inspired than our contemporaries. His few productions show a will to integrate that most interventions don't have today. When we see Scarpa's interior spaces, that have at the same time a Modern conception of opening existing spaces into others (whether new or modified), as we go through them we feel the desire that the next space will have the same quality as the historical spaces.

Scarpa invaded "historical" spaces with modern elements and materials, disposed in ways that appeared at first sight archaizing, but when attentively observed were contemporary. This meant an enormous design work - famously slow - keeping permanently a tension between Modern and historical in all scales of the objects.

Contradiction is intrinsic in the new refuncionalizations: I have to respect the existing building and at the same time I feel the duty of leaving my signature. The building as it was plays the role of an immediate environment, but at the same time is the necessary support of the "parasite." That's why the new part of the building cannot be autonomous or complete. This should not be an inconvenient for Modernity; therefore, there will be asymmetry in the new part, and above all, contrasting materials. I need them to certify the novelty of my part, even if these materials are not really necessary to serve the "function."

Something similar applies to spatial continuity. The program - secret or explicit - of modern architecture is that all the spaces that can be continuous will be made continuous, and when in doubt, the choice will be to make them continuous. But these continuous spaces have to accompany the other spaces - normally discontinuous - of the existing building. Here we have another duality, and that makes two:

se elegem no debate sobre se podemos ou não utilizar as técnicas e materiais tradicionais, é preciso enfrentar o tema da combinação de novos e velhos materiais. Por isso mencionávamos anteriormente a Scarpa.

O tema dos espaços modernos (contínuos) como anexo daqueles geralmente descontínuos do edifício tradicional no qual se intervém, se resolve nos museus, em geral, por meio dos âmbitos, antes secundários, dos acessos e circulações, e até mesmo com os que anteriormente eram deslocados para posições secundárias - como cafeterias ou *gift shops* - nos quais a atitude reverente diante da arte que se expõe pode ser relaxada. O espaço moderno e contínuo é como uma pausa representada pelo cotidiano, e veremos que este é o caso da Fundación Proa.

MUSEU DE ARTE DO BOWDOIN COLLEGE⁹

Trata-se de uma dessas Villa Rotonda norte-americanas às quais Jefferson deu início, executada por McKim, Mead and White. Após avaliar uma primeira solução que substituiria a escadaria da entrada por um abismo para dar acesso ao conjunto a partir do subsolo, muito ampliado, se descarta este partido que talvez desvalorizasse a composição de origem. Além disso, deixaria "sem ar" o primeiro piso, e com isso toda a composição clássica do edifício original se teria debilitado. A escalinata frontal e o acesso são então conservados para serem utilizados em ocasiões que imagino solenes.

Este primeiro anteprojecto está tão desenvolvido quanto o definitivo, e vistas em perspectiva a partir de todos os ângulos do entorno confirmam a escolha definitiva. Em vez de escavar a entrada, Machado & Silveti agregam à fachada posterior e a uma lateral do projecto construído umas caixas de vidro *high tech*. A lateral é a entrada, que leva diretamente a um subsolo no qual convergem duas escadas, criando sutilmente uma transição para a composição simétrica que o edifício principal nos prometia. Como é habitual em M&S, os materiais são escolhidos com muito cuidado. O prisma de vidro que serve de ingresso é contrastante, mas sua situação isolada faz com que pareça, ao olhar distraído, um pequeno pavilhão inteiramente atual, talvez desprendido do edifício ao qual, na realidade, serve (é um pouco demasiado moderno, mas lembremos que é preciso deixar uma "assinatura"). A adição à fachada posterior, muito maior e subordinada ao volume da *villa* original, consta de uns volumes cegos laterais que ampliam as salas, mimetizando-se à composição do volume original, e de um centro transparente que declara discretamente a modernidade da intervenção. Além disso, põe o edifício em contato com a rua de serviço, adicio-

traditional materials vs. Modern materials; discontinuous spaces - continuous spaces.

If we leave aside restorations of historical buildings, where we find the debate of whether ancient techniques can be used or not. In any case, what has to be faced is the assembly of old and new materials. And this is the reason why we evoked Scarpa.

The topic of modern spaces (continuous) as a new annex of those, generally discontinuous of the traditional building is generally solved in museums with the spaces, considered less important in the past, of access and circulations, even with those that used to be in secondary positions - like coffee shops and gift shops - where the reverential attitude demanded by the works of art in exhibition can be loosened. Modern, continuous space is like a pause, represented by the everyday, and we will see this is the case in the Proa Foundation.

ART MUSEUM, BOWDOIN COLLEGE⁹

The existing building is one of those Villa Rotondas that Jefferson brought as a model to the United States, this time executed by McKim, Mead and White. After developing a first solution that would substitute the entrance stairs by an abyss to make the public enter by the very enlarged basement, the architects discarded this parti that would probably devalue the original composition. This solution would produce an apparent levitation of the ground floor and all the Classical composition of the building would have been fatally weakened. The frontal stairs and the access are kept in the second and final design to be used, I suppose, in solemn occasions.

The first design is as developed as the final one, and the perspectival visions from all the angles of the surrounding confirm the final choice. Instead of digging under the entrance, Machado & Silveti add in the final, built version, two glass boxes of "high tech," one to a side and the other in the back of the block. The one on the side is the new entrance, leading directly to a basement where two stairs converge, subtly creating a transition towards the symmetrical composition promised by the main building's exterior. Materials are, as usual in works of M&S, very well chosen and carefully crafted. The glass prism of the entrance hall contrasts with the main building, but its isolation shows it, for a passing gaze, like a small independent pavilion of an entirely contemporary idiom, perhaps apart from the building it really serves (it is perhaps a little too modern, but remember a "signature" is always needed). The other addition in the back of the main building is much larger and clearly subordinate to the original "villa." It has two

na salas e aloja a circulação vertical que materializa em dois níveis a seqüência das salas de exposição. Como em outros exemplos, uma das funções desses novos volumes é circulatória, mas o interior do bloco original é mais comprometedor, porque na verdade parece ser uma rotunda, com cúpula central e círculo dentro de um quadrado.

Abaixo, os subsolos não apenas foram ampliados para alojar um espaço de exposição maior, mas também aprofundados, aumentando sua altura interior, para dar a essas salas renovadas uma dignidade análoga às do piso principal. O manejo dos eixos, afirmando no subsolo o secundário, permite tornar aceitável ou "normal" o novo ingresso por este nível.

As peças em exibição são em geral pequenas, planas, ou então esculturas de menor tamanho; as cores em que foram pintados os diferentes salões geram um equilíbrio entre uma expressão de "museu" e uma de "palácio." M&S retornam - me parece - a seu jogo preferido: fazer arquitetura clássica, que sem dúvida sabem projetar a fundo (como fizeram na Villa Getty), e imediatamente complementá-la com partes modernas suficientemente clássicas para serem harmonizadas. Não parece haver a intenção de surpreender, mas de despertar a apreciação dos *cognoscenti*, o que fazem de maneira perfeitamente bem sucedida.

FUNDACIÓN PROA: CENTRO E PERIFERIA¹⁰

O antigo edifício principal da Fundación Proa permanece o mesmo, visto desde o seu próprio caminho de acesso, ou esplanada, que confronta a Vuelta de la Rocha. Apenas que agora é de um branco deslumbrante e está flanqueado por dois corpos menores, mais ou menos da mesma altura, corretamente modernos, ou seja, enviaçados. Declara dessa maneira ter incorporado as duas casas vizinhas.

Trata-se, portanto, de uma ampliação horizontal, para ambos os lados. Os dois corpos novos revelam e ao mesmo tempo ocultam as grandes escadas que ocupam as extremidades do corpo principal, que segue sendo o do centro. O modo como foram assimiladas as irregularidades do terreno merece ser estudado: tem algo das composições dos *hôtels* parisienses dos séculos dezessete e dezoito, já que consegue subordinar as irregularidades do perímetro aos espaços centrais.

No interior, o volume central tem sobre o nível térreo outro que apresenta o centro ocupado com espaços que formam o núcleo; a livraria no primeiro piso e a cafeteria em um nível superior que foi adicionado.

Aqui aparece a continuidade que eu mencionava; se

windowless side volumes that enlarge the galleries fusing with the existing block and a transparent centre that shows discreetly the modernity of the intervention. It also establishes a contact of the "villa" with the service road, adds new galleries and creates a vertical circulation that produces the two-levelled exhibition spaces. As it happens with other examples, one of the functions of these new volumes is devoted to circulations. However, the interior of the original block is more difficult, because it is really a rotunda, including a central dome like a circle within a square.

Underneath, the basement has been enlarged not only in plan to increase gallery spaces, but it has also been deepened by digging, increasing its internal height to give these renovated galleries a dignity of proportions analogous to those found in the rooms of the main floor. The skilful handling of axes, reinforcing the secondary axis in the basement, allows a kind of naturalization of the access by the isolated side pavillion.

The works in exhibition are generally small, whether flat or small-size sculpture. The colors chosen for the different galleries seek a balance between those favored for a museum and those usual in palaces. M&S return, I believe, to their favorite game: making Classical architecture, that they obviously know thoroughly how to design (as they did in the Villa Getty) and complement it with Modern parts Classical enough to establish a harmony between both. It does not seem they are looking for surprise, rather the opposite: a desire to obtain the approval of the cognoscenti. Which they surely deserve.

PROA FOUNDATION: CENTRE AND PERIPHERY¹⁰

The main or old building of the Fundación Proa is always the same. Seen from its own large sidewalk or esplanade. It faces the Vuelta de Rocha, a well known bend of the Riachuelo in the south of Buenos Aires. The only difference is that now the building is shining white and is flanked by two lesser facades, more or less of the same height, with correctly Modern glass facades. This is the way Proa declares the annexion of two neighbouring houses.

It is thus a horizontal extension to both sides of the original building. The two new parts reveal and hide at the same time the large stairs that occupy the ends of the main block, which is always the central one. The way in which the irregularities of the plots have been absorbed surely deserves study. There is something in this plan of the *hôtels* of Paris in the seventeenth and eighteenth centuries, because it manages to subordinate the irregularities of the perimeter to the spaces in the centre of the composition.

On the interior, the central volume has over the ground

passa por esses espaços para ir e vir das salas, se alguém assim quiser. As salas foram deslocadas para uma espécie de periferia, em especial a que finaliza conceitualmente o percurso, uma sala profunda e de formato irregular que retrata a figura do lote que foi anexado mais ao sul. Sempre é possível retornar e gravitar até os espaços centrais, fazendo neles uma pausa, entre uma sala e outra. Fazer uma pausa implica perceber outros objetos, outras distâncias, outra luz e as continuidades verticais do espaço que liga livreria e cafeteria.

A primeira sala fica ao fundo da casa anexada ao Norte, imediatamente após a entrada/recepção. Sobre ela está o auditório, um tanto sombrio e revestido com madeiras que certamente asseguram uma acústica apropriada. À direita da entrada (ou à esquerda de quem circula) fica a grande sala de exposição, com sua estrutura familiar de colunas metálicas ("Bem, isto continua sendo Proa"). Deste grande pavimento se pode seguir adiante sem esforço, deixando de lado a segunda entrada (mais propriamente uma saída de emergência), que contém outra escada, a mais cenográfica, a mais próxima dos espaços centrais "complementares." Complementares mas antagônicos, por sua posição central e, curiosamente, por permitir uma percepção mais relaxada ou distraída. Atualmente, uma sala de exposição se compõe de um fundo perceptivo de baixo poder de atração e de elementos para contemplar, sobre os quais é preciso concentração. É o que menos se parece com aqueles museus alojados em edifícios palacianos que permitiam que nos distraíssemos das mostras em favor de uma contemplação dos próprios espaços e de seus limites. Como a maioria dos espaços tecnicamente corretos de hoje, as salas de exposição não querem atrair, mas acomodar, iluminar, ventilar e proteger convenientemente da deterioração as coisas que "devemos olhar." Para a diversão, ou para "assinar" o edifício, mais uma vez é preciso apelar aos espaços supostamente complementares.

Como na entrada do Palacio Ferreyra, o centro com "sacadas" da Fundación Proa - inclusive as escadas - são propostos como essa outra exposição secreta, a exposição permanente de Arquitetura que os museus tornam possível. Exilada nos "átrios" dos grandes hotéis e apenas presente nos saguões de certos edifícios de escritórios e dos multicines, a Arquitetura se refugia nesses outros espaços, que não exigem exatidão: nem a luz artificial e controlada, nem uma configuração espacial obrigatoriamente lógica.

Nesses espaços complementares de Proa, então, se manifestam os recursos de uma modernidade avançada:

floor a level occupied by spaces of a bookstore and in vertical continuity a level is added with a coffeeshop.

Here is where the spatial continuity we have so often mentioned appears; you can go through these spaces to go from one gallery to another. Galleries have been displaced to a kind of periphery, especially the one where conceptually the promenade ends, a deep and irregular plan that reflects the shape of the lot of the house annexed to the south of the main one. It is always possible to gravitate to the central spaces, to rest for a while between one gallery and other. To make a pause means to change perception, to focus on other objects, other distances, a different lighting and to perceive the vertical continuities of space that link bookshop with cafeteria.

The first gallery or room is the depth of the house that was annexed to the North, immediately after the entrance and reception hall. Over this gallery is the auditorium, a bit somber with its wooden lining that assures an appropriate acoustic treatment. To the right of the entrance (or to the left of the visitor) we enter the large exhibition hall with its bearing structure of iron columns that we remember from the first adaptation ("Good. This is still the Proa we know") From this large ground floor one can follow galleries leaving aside the second entrance (or emergency exit) that contains another stair, more scenic than the first, also nearer to central spaces that complement the galleries. Spaces that complement the galleries, yes; but also main spaces considering their central situation. And also, because they allow for a more relaxed or distracted observation. A present-day exhibition hall has a perceptive background that does not attract attention, as the exhibits to be contemplated must concentrate attention. It does not resemble at all those museums housed in old palaces; it is rather the opposite. The palace museum let your attention stray from the exhibits in favor of a contemplation of the spaces themselves and their limits. As most of those technically correct spaces of today, the exhibition hall does not seek to attract, only to house, illuminate, ventilate and generally protect adequately the exhibits from deterioration. To have fun, or to leave your architect's signature in the building, once again, you must use the spaces that are supposedly secondary.

Just as the entrance to the Palacio Ferreyra, the central area of Proa Foundation with its balconies looking over other spaces - even the stairs themselves - develop another, secret exhibition, the permanent show of Architecture that the museum program invites to do. Exiled to the atriums of large hotels and only present in the entrance halls of some large office buildings and multi-cinemas, Architecture finds refuge in those other spaces, free from exact demands. Nei-

a aparente restrição formal das figuras geométricas simples e a sensualidade do contraste entre materiais absolutamente planos (vidraças) e rugosos (concreto aparente, as madeiras dos degraus e o terraço do último piso), e inclusive o metal dos suportes. Os contrastes são trasladados com certa timidez de uma parte a outra: o corrimão escavado na parede (como outro muito distante no espaço e no tempo, construído por Michelangelo em uma obra florentina), que termina com enorme suavidade em uma lateral da escada principal, contrasta com outro corrimão, previsivelmente metálico e cromado; o revestimento de painéis verticais no interior do elevador, com outro similar, muito mais “acabado,” das paredes do auditório. Estas dualidades constituem outro “tema formal,” mais tátil do que visual, permitindo alternar a séria contemplação da arte em exposição com o prazer quase secreto de verificar que a arquitetura oferece, sempre que é de qualidade, uma experiência sensorial mais completa que outras artes.

EPÍLOGO: NEM TUDO SÃO ROSAS

Solana del Mar, em Punta Ballena, Uruguai (1946)¹¹ é um edifício projetado de maneira “clássica.” Não quero dizer “com formas clássicas,” o que evidentemente não é o caso, mas sim que se trata de um edifício moderno pensado com unidade, com proporções gerais e particulares e ritmo de aberturas, de maneira a fazer dele uma obra “fechada,” completa. Estas características não poderiam ser alteradas sem danificar a obra de Bonet. O caso seria diferente se lidássemos com uma forma aditiva de partes mais ou menos independentes ou substituíveis. Imaginemos “intervir” no exterior da Philharmonie de Berlim, de Hans Scharoun (1956-63). Este exterior é uma soma ou *collage* de materiais com formas mais ou menos incompletas. Seria possível imaginar uma reforma para esse exterior e inclusive para os espaços de acesso que envolvem a sala principal, criando um foyer contínuo e fluido. Esta obra não seria afetada por uma ou mais adições, ou por mudanças de material, posto que já as apresenta.

Na Solana, ao contrário, as ações construtivas já realizadas, certamente por razões “práticas,” têm consequências muito negativas para a totalidade. Basta ver como se modificou a visão a partir da praia, em frente, e também das laterais. Bonet havia definido uma forte placa horizontal, que desde a praia parecia ser todo o edifício, separada da duna pela altura de um pavimento que continha umas poucas habitações, e ao rebaixar o solo na zona pública do edifício tornava de dupla altura o grande salão, com cafeteria abaixo e restaurante acima: possivelmente o melhor espaço interior dessa costa. Sobre a

ther artificial, restricted light, nor a spatial configuration of simple compulsory logic are demanded.

In those “secondary spaces” of Proa, then, the resources of advanced Modernity are displayed. The apparent formal restriction of simple geometrical shapes is backed by the sensuality of materials in contrast, smooth over textured (visible concrete and wood in stair treads and on the top floor deck) and even the metal supports. Contrasts extend with some shyness from a section to another, the handrail sunken into the wall to a side of the main stair (evoking one, very far in space and time, done by Michelangelo in a Florentine work) with a smoothness that contrasts with opposite handrail of the same stairs, previsibly done in chrome metal. The vertical wooden lining of the elevator interior matches another one, more “finished” in the walls of the auditorium. These dualities constitute another formal “theme,” more tactile than visual, allowing to alternate the serious contemplation of artworks with the almost secret pleasure of verifying that architecture offers, as always happens when it has good quality, a sense experience more complete than that provided by other arts.

EPILOGUE: IT ISN'T ALL ROSES

The Solana del Mar in Punta Ballena, Uruguay (1946)¹¹ is a building designed in a Classical way. I don't mean it has Classical forms, which is evidently not the case, but a Modern building imagined with unity, proportions in the whole and its parts, rhythms of openings, so as to make it a “closed,” complete work. These traits could not be altered without doing damage to Antoni Bonet's work. It would not be case if the Solana was an additive form, of more or less independent parts that can be substituted by others. Let's imagine ourselves “intervening” the outside of the Berlin Philharmonie by Hans Scharoun (1956-63) This outside is an addition or collage of forms and materials, more or less “incomplete.” It would be possible to imagine a remodeling for that exterior and even for the entrance spaces that wrap the main concert hall creating a continuous, fluid “foyer.” The work would not be affected by one or many additions or changes in material, because it already has them.

In the Solana, on the other hand, building actions already done last year, surely for “practical” reasons, have very negative consequences for the whole. It is enough to see how the prospect from the beach that the Solana faces has changed, and also from the sides. Bonet had established a strong horizontal slab on top, that

laje apareciam apenas equipamentos mínimos, retraídos e dissimulados, envoltos por uma superfície de madeira, irregular, leve e contrastante. O corpo perpendicular à praia, claramente subordinado, era desde a entrada lateral apresentado - ou ocultado - por uma parede de pedra. Não me estenderei sobre a qualidade dos materiais e equipamentos originais, descritos na *Summa+ 98* pelos professores uruguaios Nudelman e Ponte.

Esse corpo perpendicular à praia foi prolongado e engrossado, suponho que para aumentar a capacidade de locação da hospedaria. Contudo, prolonga-se sobre a cobertura do retângulo original, varrendo a construção de serviço antes mencionada e surgindo como novo protagonista montado sobre a Solana del Mar, olhando a praia desde a privilegiada posição assim conquistada. Não sei ao certo, mas entendo que se trate de uma luxuosa suíte. Essa pequena parcela da ampliação, executada sem sensibilidade e com pouca compreensão das sutilezas materiais e das proporções da obra original, é o que desfigura totalmente um dos melhores edifícios de nossa região. Uma obra, além disso, supostamente protegida há alguns anos pelas autoridades, quando a Solana del Mar esteve ameaçada de destruição e, diante da insistência de arquitetos dos dois lados do Prata, parecia ter sido "salva" ou, ao menos, protegida.

Suponho que com o correr do tempo, esta nova condição será "naturalizada," ficando a Solana del Mar, tal como era, guardada em velhas fotografias e na memória dos mais velhos. Melhor ainda, pode ser que uma nova reforma faça desaparecer o intruso que hoje, montado sobre a placa cuidadosamente projetada por Bonet, parece rir dos valores daqueles que, como nós, crêem na arquitetura moderna daqueles anos, antes que a arquitetura moderna fosse, como anunciou John Summerson em 1947, simplesmente a arquitetura.

from the beach seemed to be the whole building. Separated from the sand dune the height of one floor, it was the roof of a few rooms; as the dune sloped down in the public area of the building it made room for a double height dining room and cafe, upstairs and downstairs: possibly, the best interior space of that stretch of the Uruguayan coast. Over that slab there were only a few small service volumes, quite back from the front edge over the beach, wrapped in an irregular wood surface, lightweight and contrasting. The block or wing perpendicular to the beach, clearly subordinated, was from the side entrance shown - or hidden - by a stone wall. I will not dwell on the quality of the materials and fittings, that have been so well described in *Summa+ 98* by Uruguayan professors Nudelman and Ponte.

That wing, perpendicular to the beach, has been enlarged and made thicker, I suppose to increase the number of rooms of the hotel. Besides, it extends over the roof of the original rectangle, sweeping away the services I have just mentioned and appearing, as a new leading character mounted over the Solana del Mar, looking to the beach [through windows out of any relation with the buildings original openings.]from this privileged position it has acquired. I do not have information enough, but I think is a luxurious suite. That minimal part of the extension, done insensitively, with little understanding of the proportional and material subtleties of the original building, disfigures completely one of the best buildings of our region. A building also, that is supposedly protected by the municipal and State authorities since some years ago when the Solana del Mar by the insistence of architects from both sides of the River Plate was "saved" from demolition, or at least, protected.

I imagine that with time, this new condition will be "naturalized." The Solana del Mar as it was, will remain in some old photos and in the memory of the eldest. Even better, it can happen that a new remodeling will dispose of the intruder, that mounted over the slab so carefully designed by Bonet seems to mock those of us who believe in the values of Modern architecture of those years, before Modern Architecture became, as John Summerson anticipated in 1947, simply Architecture.

2 Enric Miralles: Mercado de Santa Catarina, Barcelona.

Foto: Sérgio Marques

2 Enric Miralles: Santa Catarina Market, Barcelona.

Photo: Sérgio Marques.

3 Enric Miralles: Mercado de Santa Catarina, Barcelona.

Foto: Sérgio Marques

3 Enric Miralles: Santa Catarina Market, Barcelona.

Photo: Sérgio Marques.



2



3

NOTES

¹ Leon Battista Alberti escreveu: "Uma casa é como uma pequena cidade e uma cidade é como uma grande casa."

² Ver imagens em *Summa+* 100 (2009): 40.

³ Florencia Rodríguez, "El patrimonio se construye hoy," *Summa+* 96 (2008): 78.

⁴ Ver imagens em *Summa+* 100 (2009): 42-45.

⁵ O pequeno texto de Michael Webb foi retraduzido para o inglês, já que não tenho a edição da *The Architectural Review* na qual seu comentário aparece (ACM).

⁶ As fotografias amadoras encontradas no Google Earth confirmam a impressão que esta reforma produz. Dividem-se entre as que mostram a caixa de alvenaria com suas aberturas fechadas, embora mantendo o ornamento que as contornava; outras que se internam na assombrosa entrada com o forro plissado de aço brilhante; e as que retratam o "jardim vertical" que faz frente ao edifício, reforçando o contraste entre este e o fragmento de natureza desse "parede viva."

⁷ Ver imagens em *Summa+* 100 (2009): 46.

⁸ Informações e imagens em <http://www.puertomadero.com/> (5 de maio de 2010).

⁹ Ver imagens em *Summa+* 100 (2009): 48-53.

¹⁰ Ver imagens em *Summa+* 100 (2009): 56-61.

¹¹ Ver imagens em *Summa+* 100 (2009): 62-63.

NOTES

¹ Leon Battista Alberti wrote: "A house is like a small city and a city is like a big house."

² See images in *Summa+* 100 (2009): 40.

³ Florencia Rodríguez, "El patrimonio se construye hoy," *Summa+* 96 (2008): 78.

⁴ See images in *Summa+* 100 (2009): 42-45.

⁵ The short text by Michael Webb has been retranslated into English as I don't have in my possession the issue of *The Architectural Review* where Webb's comment appeared (ACM).

⁶ Amateur photographs found in Google Earth confirm the impression this transformation produces. They can be divided into those that show the brick block with its windows closed but preserving the ornament that underlined them; others that penetrate into the astonishing entrance plaza with its folded steel ceiling shining over us; and those that portray the "vertical garden" across the street reinforcing the contrast between the building and the fragment of nature of that "living wall."

⁷ See images in *Summa+* 100 (2009): 46.

⁸ More information and images in <http://www.puertomadero.com/> (May 5, 2010).

⁹ See images in *Summa+* 100 (2009): 48-53.

¹⁰ See images in *Summa+* 100 (2009): 56-61.

¹¹ See images in *Summa+* 100 (2009): 62-63.