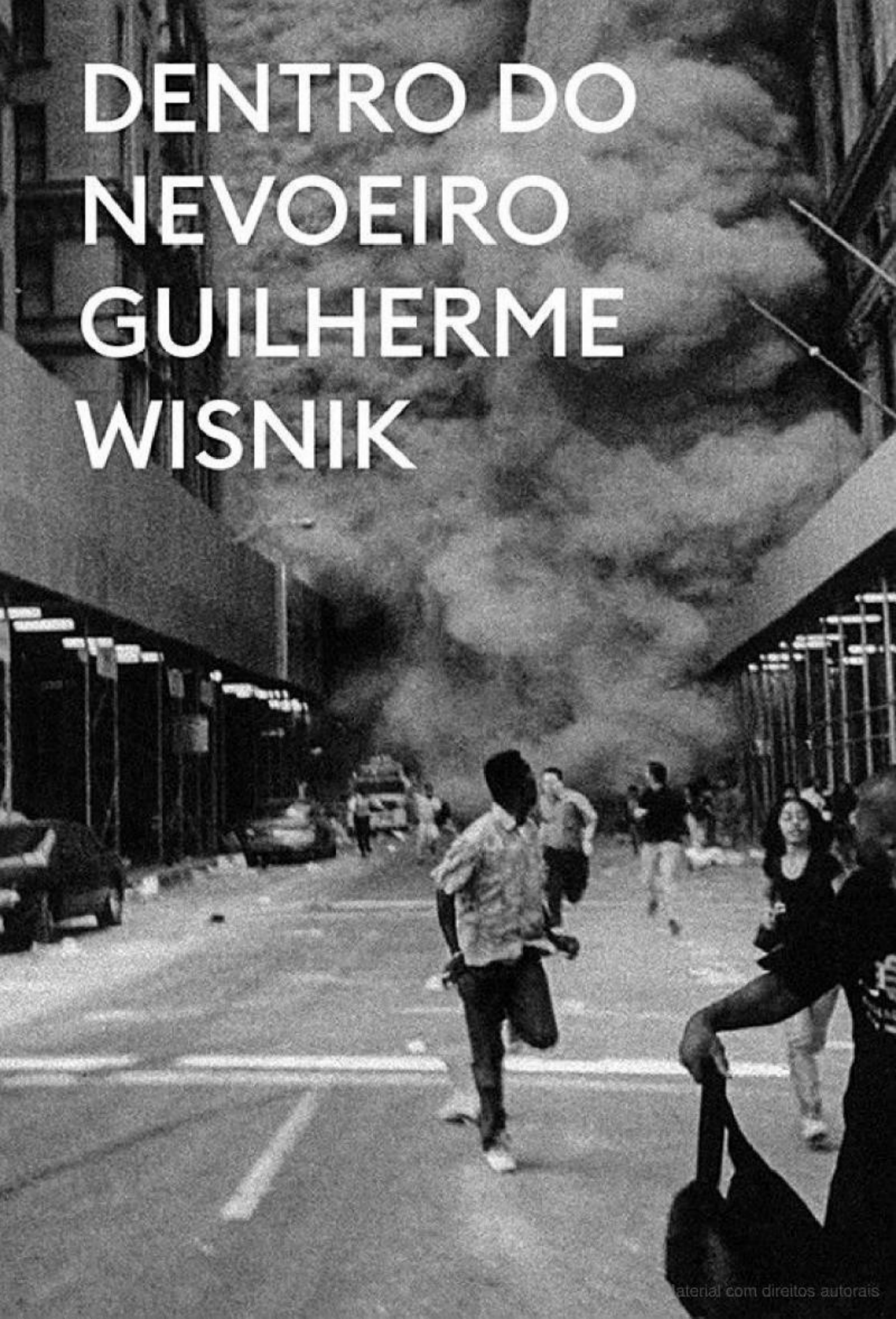


DENTRO DO NEVOEIRO GUILHERME WISNIK





Demolição do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, Saint-Louis, 1972.



René Magritte, *Les idées claires*, 1955.



Laura Vinci, *No ar*, 2017, Museu Brasileiro da Escultura.



Diller + Scofidio, Blur Building, Yverdon-les-Bains, 2002.



Olafur Eliasson, *The weather project*, Tate Modern, Londres, 2003.

GUILHERME WISNIK

DENTRO DO NEVOEIRO

**ARQUITETURA,
ARTE E TECNOLOGIA
CONTEMPORÂNEAS**

ubu

SUMÁRIO

Eclipse da matéria: arquiteturas veladas

Baixa definição: nuvens de capitais, nuvens digitais

Nitidez e proximidade: rastreamento, controle, *junkspace*

Fim da história? Berlim e o novo mundo após 1989

Resistência do mundo: 11 de Setembro, paixões do real

Aura e imersão: hiperespaço, perda da distância crítica

Violência naturalizada: destruição criativa, urbanização chinesa

Sinais de fumaça: *blur*, tornados, imagem-enigma

Agradecimentos

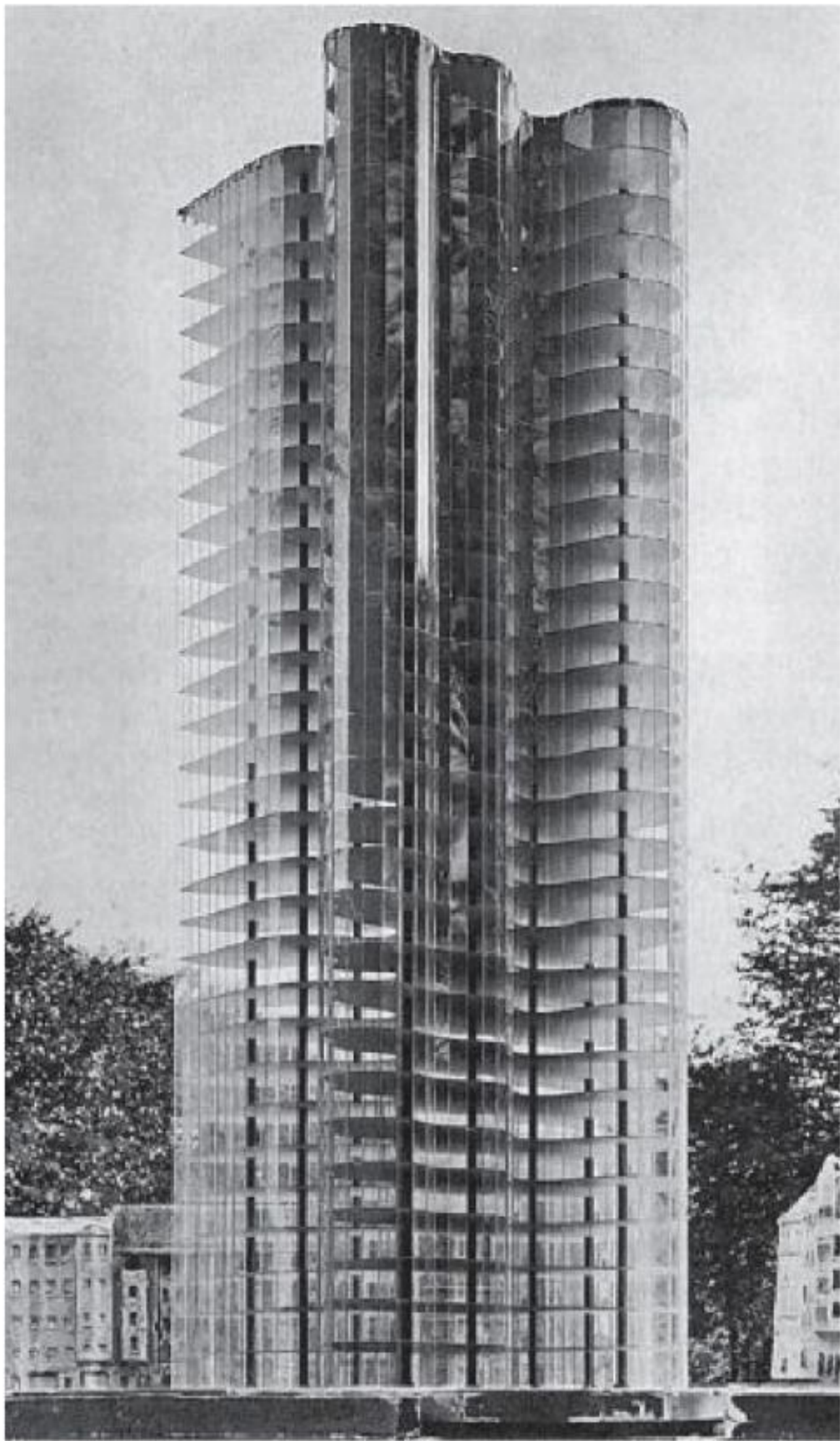
Créditos das imagens

1 ECLIPSE DA MATÉRIA: ARQUITETURAS VELADAS

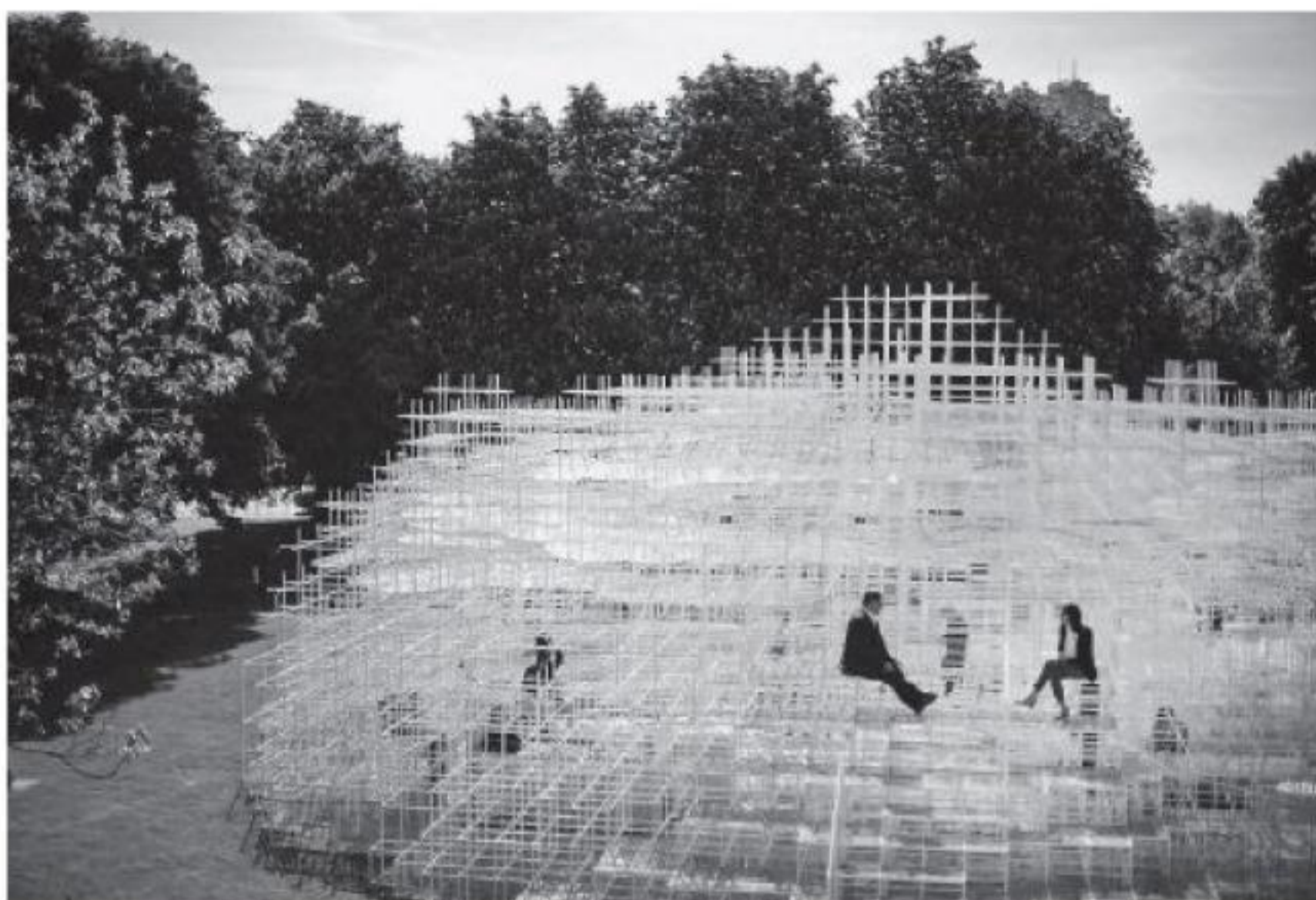
Uma das características mais marcantes da arquitetura contemporânea é o nublamento. Edifícios camaleônicos, que parecem trocar de roupa. Volumes biomórficos de contorno indefinido, como o Pavilhão Britânico na Expo 2010 em Xangai, que se assemelha a um ouriço fora de foco. Fractais de nuvem metálica formando um espaço etéreo, como o Pavilhão Serpentine de Sou Fujimoto em Londres, em 2013. Ou, principalmente, edifícios construídos à maneira de caixas de luz cuja aparência se transforma radicalmente do dia para a noite, pelo efeito de ambiguidade criado entre a iluminação cambiante do interior e suas peles feitas de plásticos e resinas ondulados, de leves chapas metálicas perfuradas, de blocos de vidro côncavos e convexos, ou de placas de vidro translúcido – jateado, serigrafado ou leitoso –, formando desenhos rítmicos, manchas nebulosas ou estranhos efeitos de moiré pela sobreposição vibratória de retículas. Objetos sedutores e enigmáticos, como o primeiro iMac, criado em 1998, no qual o interior da máquina é entrevisto através de membranas verde-azuladas, em lições cromáticas aprendidas pela Apple com uma fábrica de jujubas.¹ O computador de venda mais rápida da história da empresa.

Se a profusão das torres de vidro modernas, com seus esqueletos estruturais à mostra, teve um equivalente

semântico na difusão dos exames médicos por raio X, que tornaram transparentes as peles e os tecidos humanos, permitindo isolar em imagens as estruturas ósseas dos corpos,² os atuais edifícios com fachadas translúcidas, ou semiopacas, nos quais a ossatura estrutural se esfuma, parecem dialogar com o sistema de busca de informações na internet. Sistema baseado em novos padrões epistemológicos construídos por algoritmos, em que tudo pode coexistir lado a lado e concomitantemente, por acúmulo, sem hierarquias claras, e através de elos associativos que nos levam, muitas vezes, à dispersão. “Busque, não classifique!”, dizia o slogan original do Gmail em 2004, aludindo à substituição dos sistemas de classificação em arranjos axiais de pastas e verbetes, que deram por longo tempo a base cartesiana das nossas catalogações enciclopédicas, por uma nova “ontologia plana de acesso e simultaneidade”³ conduzida pelo toque na tela e pelos sistemas de busca.



Mies van der Rohe, Modelo para um arranha-céu de vidro, Berlim, 1922.



Sou Fujimoto, Pavilhão Serpentine 2013, Londres, 2013.

Para o *ethos* iluminista que informou em grande medida a arte e a arquitetura modernas, a transparência era um índice de verdade, despojamento, honestidade e pureza. A modernidade se erigiu sobre o mito da transparência, afirma Anthony Vidler.⁴ Tanto a transparência do sujeito em relação à natureza, quanto a transparência de um sujeito em relação ao outro, ou mesmo de todos em relação à sociedade. Tudo isso mediado pela transparência dos materiais de construção, e pela ideia de penetração espacial, segundo a qual o contínuo fluxo de ar, de luz e de movimentos físicos através dos edifícios garante a indivisibilidade do espaço contínuo. Com fachadas de vidro e pisos térreos desbloqueados graças à presença dos pilotis, os edifícios modernos não são mais barreiras no espaço. E sua substância fundamental é o ar.

Instrumento por excelência do *esclarecimento* racional moderno, o vidro se apresenta historicamente, segundo a conhecida caracterização de Walter Benjamin, como um inimigo tanto da propriedade quanto do mistério.⁵ Pois, por trás de sua superfície antiaurática nada resta escondido, em segredo. Tudo pode ser verificado, explicitado, demonstrado, trazido à luz do olhar perscrutador da sociedade. Devassamento que, por um lado, afronta os encantos de pelúcia dos ambientes burgueses, dominados por bibelôs sobre as prateleiras, franjas ao pé das poltronas, e outros tantos vestígios da personalidade idiossincrática de seus habitantes. Mas, por outro lado, segundo a mesma análise de Benjamin, feita no início dos anos 1930, termina por professar uma “nova pobreza”, na qual não é mais possível haver *experiência* em sentido forte.

Era o novo mundo da *tabula rasa* e da despersonalização trazida pela sociedade de massas que se apresentava. Pressentimento temeroso que aparece, também, explicitamente, na descrição que Dostoiévski faz setenta anos antes do Palácio de Cristal, em Londres, com sua monumental arquitetura de vidro:

sente-se que algo já foi alcançado aí, que há nisso uma vitória, um triunfo. Até se começa como que a temer algo. Por mais que se seja independente, isto por alguma razão nos assusta. “Não será este realmente o ideal atingido?”, pensa-se. “Não será o fim? Não será este, de fato, o rebanho único?” Não será preciso considerá-lo como a verdade absoluta, e *calar para sempre*? Tudo isto é tão solene, triunfante, altivo, que nos oprime o espírito.⁶



Apple, iMac, 1998.

Uma verdade absoluta, hipertextada, desencantada, diante da qual tudo já está dito, e que, portanto, nos impele ao silêncio. Eis aí a percepção da “nova pobreza” moderna por Benjamin, ecoando em certa medida a impressão inaugural de Dostoiévski. Diante disso, aos olhos de hoje, talvez possamos encontrar respostas alternativas nas superfícies ambíguas da arquitetura contemporânea, com seus véus translúcidos que deixam entrever algo dos seus espaços interiores, envolvendo-os em mistério. Ou com suas membranas estranhas, atrás das quais as coisas aparecem de forma dissimulada, distorcida, como espectros e sombras. Será que podemos enxergar, aí, uma tentativa de reencantamento da experiência através da promessa sedutora, da insinuação velada, recuperando em certa medida aquela dimensão do mistério que o vidro prometia abolir junto com a

noção de aura na obra de arte? E, ainda, será possível pensar que essa interposição de um obstáculo à transparência plena nos devolveria de alguma forma a voz, retirando-nos do mutismo autista detectado por Dostoiévski e Benjamin como a condição do homem moderno diante das novas superfícies de vidro?

Para a arquiteta japonesa Kazuyo Sejima, cujos trabalhos estão entre os mais potentes feitos nos dias de hoje, um dos maiores desafios para os arquitetos nos tempos atuais é o de saber como se relacionar com o mundo da informação, tão presente em nossa vida diária. Com efeito, contrariando a expectativa do seu interlocutor em uma notável entrevista, o espanhol Alejandro Zaera-Polo, ela observa que a sociedade da informação, em sua opinião, está mais relacionada ao não ver do que ao ver, isto é, está mais relacionada à opacidade do que à transparência. Sempre lacônica, Sejima não chega a desenvolver essa ideia. Mas fica sugerida, aqui, uma posição anti-iluminista. Daí que ela busque, em seus projetos, explorar mais a qualidade reflexiva do vidro do que a sua transparência, criando efeitos atmosféricos por meio da sobreposição de planos envidraçados curvos, muitas vezes jateados ou serigrafados, combinados a cortinas brancas. “Procuro uma transparência sem necessariamente usar um material transparente”, afirma. “Portanto, não se trata de uma transparência literal; ela pode ser alcançada, por exemplo, por meio de estratégias de desenho [...]”.⁷ E o resultado que encontramos efetivamente em muitas de suas obras é um curto-circuito entre visualidade e materialidade por intermédio das soluções espaciais, em que as profundidades rasas e ambíguas dos ambientes

nos causam uma estranha sensação de vertigem sem o dado da altura, tamanho o embaralhamento que produzem em nossa cognição perceptiva.



Steven Holl, Museu Nelson-Atkins, Kansas City, 1999.

Não me parece um acaso o fato de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, seu sócio no escritório SANAA, serem japoneses. Afinal, são exatamente os orientais que desde há muito tempo compreenderam, de forma complexa e sofisticada, a sombra e o velamento como emanções eloquentes de significados, e não como meras ausências à espera de serem preenchidas e reveladas pela luz do esclarecimento. Característica cultural marcante, que distingue fortemente o oriente do ocidente, e que, como mostra o escritor Junichiro Tanizaki, aparece nas sombras e luzes veladas do teatro Nô, ou na rejeição dos

orientais aos metais e pedras de brilho reluzente, como rubis e diamantes, em favor daqueles mais foscos e túrbidos como o jade, esse “bloco de pedra estranhamente enevoadado que parece conter uma luz mortíça em suas profundezas semelhante à atmosfera concentrada de centenas de anos”.⁸

Descrevendo a experiência do corpo ao atravessar os espaços da arquitetura tradicional japonesa, no caso de residências e de templos, Tanizaki observa que o aposento de entrada é comparável a uma pintura monocromática conhecida como *sumi-ê*,⁹ em que os painéis deslizantes de papel-arroz (*shoji*) correspondem à tonalidade mais clara, e o nicho *tokonoma*, reentrância vazia que deve permanecer em sombra, à mais escura. No interior desse aposento, segundo a bela descrição de Tanizaki, os raios solares que vêm do jardim empalidecem. E a sombra projetada no papel de cada quadrado do *shoji* o faz “desconfiar que uma espécie de poeira tingida ali se acumulou para sempre”. Nesse momento, prossegue,

duvido dessa claridade de sonho. Sinto como se algo incerto e vaporoso pairasse diante dos meus olhos e empanasse minha visão. Esse estranho efeito é causado pela claridade esbranquiçada que se reflete no papel do *shoji*: sem forças para expulsar a densa treva reinante no nicho, a claridade é repelida e cria um mundo indistinto em que claro e escuro não têm limites definidos.¹⁰



Peter Zumthor, Kunsthaus, Bregenz, 1991.



Jean Nouvel, Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, Paris, 1994.

Revelando um traço cultural de longa duração, a caracterização de Tanizaki nos aparece como algo de atemporal, descrevendo quase que perfeitamente a arquitetura contemporânea de Sejima e Nishizawa, por exemplo. Acusado muitas vezes de nostálgico aos olhos de hoje, seu livro, no entanto, foi escrito em 1933, no contexto de um Japão que se ocidentalizava de forma acelerada, colocando em risco um vasto patrimônio cultural acumulado ao longo de séculos.

Significativamente, Tanizaki reunia ali argumentos para a preservação desse rico patrimônio – ao mesmo tempo que oficiava um luto pelo seu iminente desaparecimento – no mesmo ano em que, do outro lado do mundo, Walter Benjamin escrevia o ensaio “Experiência e pobreza”, referido anteriormente. Ensaio lúcido e inquietante, contemporâneo à ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, no qual o autor descreve uma nova forma de miséria surgida com o monstruoso desenvolvimento da técnica, expondo os seres humanos a eventos que não se constituem mais como *experiência*, e sim como traumas silenciadores, desmoralizantes, tais como a guerra moderna, diante dos quais não há mais relatos a fazer, experiências a comunicar. Naquele contexto terrível, anota Benjamin, “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, *exceto nas nuvens*, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”.¹¹

Na exposição *Light Construction*, ocorrida em 1995 no

Museu de Arte Moderna de Nova York, foi apresentada uma série de obras arquitetônicas nas quais a constituição ambígua de suas peles é definidora de uma poética da leveza que, no entanto, se distingue daquela presente na arquitetura moderna. A essa produção tem-se dado o nome, de forma não muito rigorosa, de *arquitetura minimalista*.¹² Uma arquitetura contida e lacônica, que recusa a profusão linguística pós-moderna, dominante nas décadas de 1970 e 1980.

Alguns exemplos notáveis são destacados pelo curador, Terence Riley, tais como a Kunsthhaus de Peter Zumthor (Bregenz, 1991), a Galeria Goetz de Herzog & de Meuron (Munique, 1992), e a Fundação Cartier para a Arte Contemporânea de Jean Nouvel (Paris, 1994), todos volumes regulares e prismáticos que, no entanto, lançam mão de efeitos ilusionistas em relação à sua constituição material. Na primeira obra, uma caixa de concreto é envelopada por um cubo de vidro fosco, numa relação volumétrica pouco intuitiva segundo critérios funcionalistas, que faz com que a luz que adentra lateralmente o edifício por essa pele translúcida alcance as galerias de exposição de forma imprevista e difusa, como se fosse zenital. Na segunda, as superfícies também de vidro fosco da fachada principal ocultam a estrutura existente no espaço interior, causando a falsa impressão de que o sólido corpo intermediário da fachada se apoia sobre esses painéis de vidro, com os quais está faceado. E na terceira, formada por um conjunto de planos paralelos de vidro – alguns apenas cenográficos, sem qualquer função real que não seja a de criar efeitos ambíguos de reflexão –, o resultado é um rico embaralhamento perceptivo entre o edifício, os jardins interiores, e o

contexto urbano em frente, que se vê refletido nessas superfícies. Com rara sensibilidade plástica, Jean Nouvel consegue ali dissolver a leitura de um volume sólido por meio daquilo que ele mesmo denominou uma “poética da bruma e da evanescência”.¹³



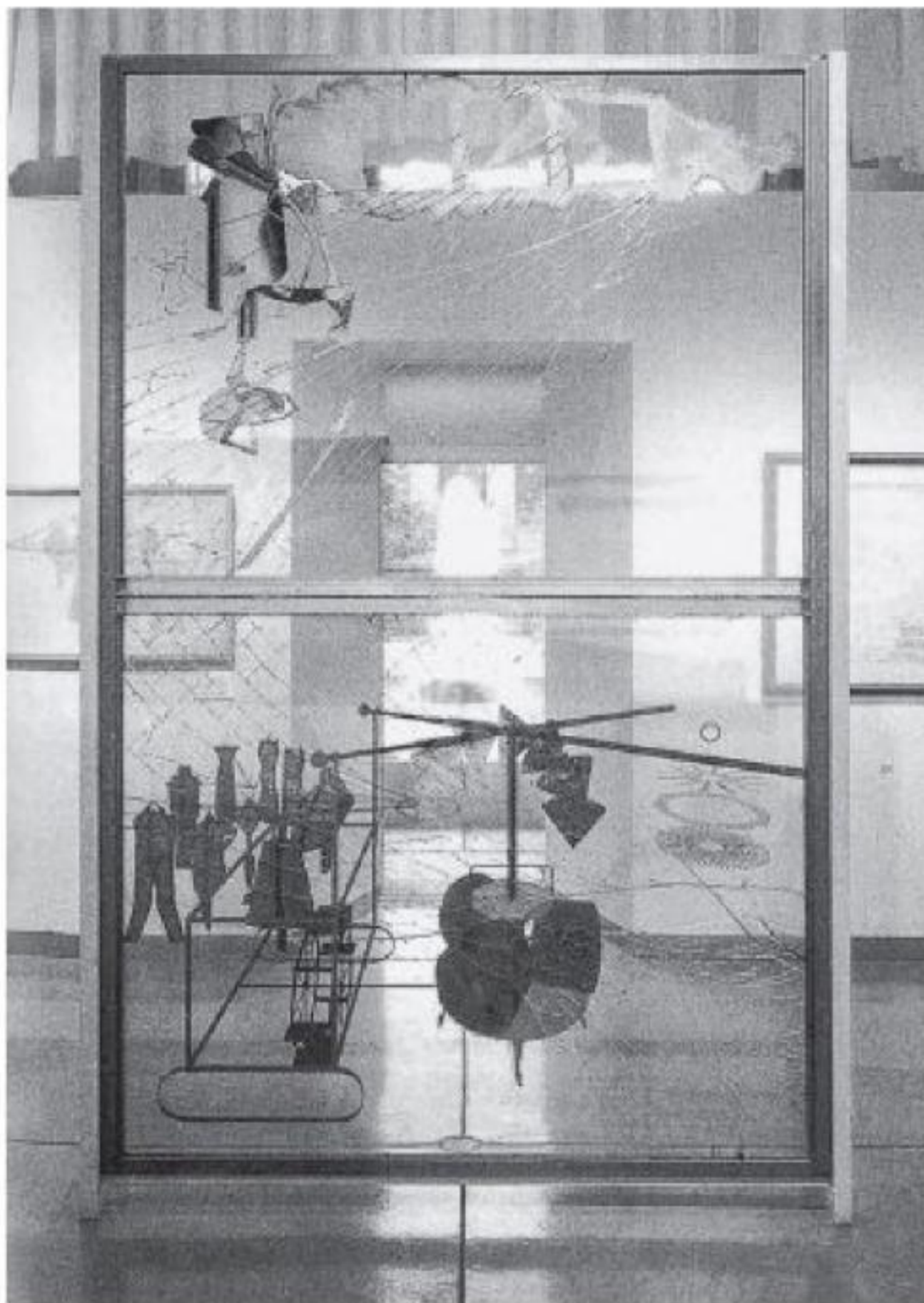
Andrade Morettin, Residência P. A., Carapicuíba, 1997.



Andrade Morettin, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2011.

No contexto brasileiro, a nova sede do Instituto Moreira Salles na avenida Paulista (2011–17), projetada pelo escritório Andrade Morettin, surge como um expressivo representante dessa linhagem. Realizando um malabarismo projetual em um lote muito estreito, os arquitetos organizam o edifício como um empilhamento programático de volumes dentro de uma caixa de vidro leitoso, que nos permite receber impressões veladas e brumosas de seus espaços internos a partir da avenida. O mesmo é válido em sentido contrário, em relação à visão

da cidade que se tem do interior do edifício. Manifestando seu apreço pela materialidade ambígua e pela transparência fenomênica¹⁴ desde o início da carreira – qualidades muito bem exploradas na singela Residência p.a. (1997), em Carapicuíba, feita com painéis de policarbonato –, o Andrade Morettin edificou em São Paulo o símbolo de uma nova forma de apreensão empática e não literal do objeto arquitetônico. E, por ironia do destino, o edifício acabou sendo inaugurado menos de um ano antes que a cidade perdesse a sua torre de vidro mais literal, pura e elegante: o edifício Wilton Paes de Almeida, projetado por Roger Zmekhol em 1961, no largo do Paissandu, que se incendiou e desmoronou em primeiro de maio de 2018.



Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (O grande vidro), 1915–1923.



Man Ray, *Dust breeding* (fotografia), 1920.

Um dos mais célebres quadros modernos foi pintado justamente sobre uma superfície de vidro: *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915–23), de Marcel Duchamp, conhecido como *O grande vidro*. Esse estranho quadro de temática complexa e estatuto ambíguo não se define como uma tela para ser posta na parede e sim como um misto de pintura mural e peça ambiental, semelhante a um biombo transparente, ou a um retábulo laico (e erótico) da era da máquina. Estrutura espacial em que o campo pictórico é encimado por uma nuvem – a descarga elétrica de gases dos desejos reprimidos da noiva –, e cuja superfície vítrea é imaculada por enormes rachaduras, que, embora acidentais, foram incorporadas pelo artista como essenciais ao conteúdo da obra, levando-o a declará-

la “definitivamente inacabada”, oito anos após tê-la iniciado. Pode-se dizer que a trama fasciculada de rachaduras no vidro não apenas contribui para tornar o inacabamento uma condição estruturante da obra, mas também macula a transparência da superfície, amplificando o efeito de retardamento da visão, e conferindo-lhe uma dimensão crítica e turva. Desconfiança da racionalidade iluminista que Duchamp já explicitava na criação dessa obra notável quando, entre 1919 e 1920, deixou que a poeira se acumulasse sobre ela por mais de um ano, em posição horizontal, impregnando-se irreversivelmente em suas juntas e sulcos. Fotografada por Man Ray nesse estado, no ateliê do artista em Nova York, a obra parece uma estranha paisagem vista do avião, como um campo arqueológico encontrado no deserto, ou um lugar abandonado, um *terrain vague*.¹⁵

No luminoso ensaio que escreveu sobre Marcel Duchamp, Octavio Paz observa que à vertigem da aceleração moderna o artista francês contrapôs uma eloquente “vertigem do retardamento”.¹⁶ Pois, diferentemente da ilusão de movimento procurada pelos futuristas, por exemplo, Duchamp buscava decompor o movimento e oferecer representações estáticas de objetos cambiantes, incidindo mais sobre a ideia do que sobre a sensação.¹⁷ Em uma das notas que fez sobre a obra, reunidas na *Caixa verde*, o artista escreve que se deveria substituir as palavras “pintura” e “quadro” por *retarde* (retardamento), e que, portanto, “pintura sobre vidro se converte em *retarde* em vidro”. Desse modo, analisa Paz, se Picasso – o duplo oposto de Duchamp – sempre formaliza tudo à sua volta de maneira potente e

incansável, definindo-se como puro movimento criativo, em Duchamp o espaço, tornado máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o *retarde*. Se os “quadros do primeiro são imagens”, os do segundo são “uma reflexão sobre a imagem”. Portanto, de maneira comparativa, se Picasso tornou visível o século XX, nas palavras de Paz, “Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma *zona invisível*”.¹⁸ Ou numa espécie de *névoa*, na caracterização feita por Nuno Ramos, referindo-se à enorme energia aprisionada na obra, e que nunca se exterioriza, deixando o espectador em permanente déficit em relação à ela.¹⁹

Voltando ao ponto inicial, pode-se dizer que a arquitetura de peles translúcidas e ambíguas que passou a surgir no cenário mundial no início dos anos 1990 me parece devedora dessa reflexão instaurada nas primeiras décadas do século XX por Marcel Duchamp. Tratava-se justamente de um momento histórico em que as especulações pós-modernas declinavam, e junto com elas as referências iconográficas, populistas e historicistas, em prol de uma nova abstração formal. Mantinha-se, no entanto, a noção pós-moderna de fachada como invólucro, por oposição às fachadas de vidro modernas, que buscavam eliminar a separação entre o interior e o exterior dos edifícios, construindo uma continuidade ideal entre arquitetura e cidade. Estudando os edifícios de Las Vegas na passagem dos anos 1960 para os 70 – hotéis, motéis, postos de gasolina e, sobretudo, cassinos –, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour cunharam o termo “galpão decorado”, referindo-se a um modelo recorrentemente encontrado ali de construções

banais envelopadas por signos comunicativos, tais como letreiros de luz neon. E, ainda que a nova arquitetura dita leve e minimalista reaja ao figurativismo pós-moderno, assim como à estridência das fachadas de vidro espelhado de seus edifícios corporativos, retornando a uma matriz de contenção formal identificada ao moderno, esses edifícios translúcidos não deixam de ser “galpões decorados” com uma roupagem *cool*.

Vale dizer que a partir dos anos 1990 o diálogo da arquitetura com as artes visuais incide menos em referências figurativas do que conceituais. Nesse sentido, considero que o *retarde* em vidro pensado por Duchamp está, certamente, no centro do problema. Mas surge, talvez, mediado por outra referência crucial e mais próxima: os pavilhões feitos com vidros e espelhos de duplo sentido que o artista norte-americano Dan Graham começou a realizar na segunda metade dos anos 1980. Módulos ambientais feitos de superfícies curvas, transparentes e reflexivas, côncavas e convexas, que criam grandes ambiguidades perceptivas entre espaços internos e externos, frontais e posteriores, transformando as pessoas em vultos espectrais. Espacialidades que o artista começava a construir olhando elipticamente tanto para os frios procedimentos minimalistas quanto para surpreendentes aspectos da arquitetura comercial norte-americana, presentes, por exemplo, em elevadores panorâmicos de shopping centers.



Dan Graham, *Hedge two way mirror walkabout*, Nova York, 2014.

Aliás, escrevendo justamente sobre a relação entre arte e arquitetura, Graham critica a transparência literal do vidro nos edifícios de linhagem bauhausiana como sendo, no fundo, uma “camuflagem”.²⁰ Pois, usado de forma indiscriminada na fachada de edifícios corporativos modernos como um álibi simbólico, o vidro transmite a falsa impressão de transparência e honestidade quando, na verdade, aquela corporação pode muito bem concentrar poder por meio de relações espúrias que, no entanto, se mantêm secretas, porque alheias ao domínio visual. Assim, adverte Graham, evitando reconhecer a si próprio como agente de uma proposição comercial, o edifício corporativo moderno, em sua pureza estética e construtiva, oculta sua função ideológica, transmitindo de forma subliminar, para a sociedade, a visão tecnocrática de ordem e de eficiência

que emana dessas corporações como um valor supremo. É o mito capitalista da neutralidade da técnica.

Há uma afinidade evidente entre esses pavilhões de Dan Graham e a arquitetura de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. Em ambos os casos, espacialidades que produzem emoções equívocas e que operam na fronteira entre a discrição e a dissimulação. E se os exemplares arquitetônicos recolhidos por Terence Riley para a exposição no MoMA em 1995 nos davam a notícia de uma produção nascente e ainda difusa, essa poética construtiva se desenvolveu posteriormente com mais potência, e de forma concentrada, em minha opinião, na obra dos arquitetos japoneses do SANAA. Arquitetos que souberam combinar de forma ímpar o alto desenvolvimento tecnológico do seu país de origem, onde as sensibilidades ligadas à “sociedade da informação” se tornaram um novo DNA cultural, com a tradição oriental anti-iluminista. Por isso, se viram muito aptos a explorar fenomenologicamente a dimensão do mistério e da obscuridade por oposição à literalidade da luz ocidental, símbolo, para nós, tanto da espiritualidade quanto da razão.





SANAA, Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, Kanazawa, 1999.

Em seus retratos mais conhecidos, Sejima e Nishizawa nos encaram com um olhar lívido e ausente, e com roupas neutras, cinza ou pretas, sobre um fundo branco, algo semelhante ao estilo calculadamente “sem estilo” dos produtos da loja japonesa Muji, ou ao visual despojado de Steve Jobs, usando sempre calça jeans e camisa básica preta de gola rolê, desenhada por Issey Miyake, nos momentos em que apresentava publicamente os novos produtos da Apple. Espontâneas ou construídas, suas personas públicas demonstram uma frieza pálida, e uma desdramaticidade a espelhar os traços de sua própria arquitetura, que, a meu ver, retrata de maneira vertical

certo espírito do nosso tempo. Com um traço de autoria marcante, seus edifícios extraem um imprevisto sensualismo da inexpressividade, fundindo o frio racionalismo cartesiano de malhas regulares e prismas geométricos ideais ao perfil curvo das formas orgânicas, sensuais, dos círculos e dos contornos ameboides, que têm origem na natureza.

Sejima começou a carreira trabalhando com Toyo Ito, nos anos 1980. E foi justamente Ito quem primeiro definiu a produção de Sejima como um ponto de mutação no cenário arquitetônico contemporâneo com o termo “arquitetura diagrama”,²¹ que se tornaria, não por acaso, o conceito-chave da arquitetura nos anos 2000, indicando um princípio de integração entre espaço e programa de necessidades a partir de uma nova matriz informacional. A arquitetura de Kazuyo Sejima, ainda segundo a caracterização de Toyo Ito, apresenta uma relação inédita entre corpo e espaço construído, parecendo capaz de abrigar apenas andróides sem cheiro nem calor no interior de suas superfícies anódinas. Já distante das arestas fraturadas do desconstrutivismo, seus edifícios sinuosos e espectrais não procuram desestruturar o objeto arquitetônico enquanto tal, como fizeram Peter Eisenman ou Kazuo Shinohara, por exemplo. Sua operação é mais delicada: eles dissolvem as conhecidas hierarquias arquitetônicas, tais como as que existem entre estrutura e vedação, entre espaços de circulação e de estar, entre fachadas principais e secundárias, ou entre materiais opacos e transparentes, aspirando a uma homogeneidade fria porém sensual, que, segundo a analogia feita por Ito, tem proximidade com o imaginário do mundo digital.