

le carré blanc

feuille internationale d'architecture



ELOGE DU VIDE

le carré bleu

fondateurs (en 1958)

Aulis Blomstedt, Reima Pietilä, Heijo Petäjä, Kyösti Alander,
André Schimmerling *directeur de 1968 à 2003*

responsable de la revue et animateur (de 1986 à 2001)
avec A.Schimmerling, Philippe Fouquey

directeur Massimo Pica Ciamarra

Cercle de Rédaction

Kaisa Broner-Bauer, Luciana de Rosa *rédacteur en chef*,
Claire Duplay, Georges Edery, Päivi Nikkanen-Kalt,
Juhani Katainen, Pierre Lefèvre Massimo Locci,
Luigi Prestinzenza Puglisi, Livio Sacchi, Bruno Vellut

collaborateurs

Allemagne	Claus Steffan
Autriche	Liane Lefavre, Anne Catherine Fleith
Belgique	Lucien Kroll, Henry de Maere d'Aertrike
Espagne	Jaime Lopez de Asiain, Ricardo Flores
Estonie	Leonard Lapin
Angleterre	Jo Wright, Cécile Brisac, Edgar Gonzalez
Etats-Unis	Attila Batar, Stephen Diamond, James Kishlar, Alexander Hartray
Finlande	Räili Pietilä, Severi Blomstedt, Kimmo Kuismanen, Veikko Vasko, Matti Vuorio
France	Jean-Marie Dominguez, Edward Grinberg, Veneta Avramova-Charlandjeva, Michel Martinat, Jean-Louis Veret, Agnès Jobard, Mercedes Falcones, Anne Lechevalier, Pierre Morvan, Frédéric Rossille, Michel Mangematin, Maurice Sauzet, Dominique Beaux, Michel Parfait, Michel Sabard
Jordanie	Jamal Shafiq Ilayan
Hollande	Alexander Tzonis, Caroline Bijvaet, Tjeerd Wessel
Hongrie	Katalin Corompey
Italie	Paolo Cascone, Aldo M. di Chio, Francesco Iaccarino Idelson
Portugal	Jorge Cruz Pinto, Francisco De Almeida
Cuba	Raoul Pastrana
Chine	Lou Zhong Heng, Boltz Thorsten

en collaboration avec

INARCH - Istituto Nazionale di Architettura - Roma
Museum of Finnish Architecture - Helsinki

archives iconographique, publicité secretariat@lecarrebleu.eu

traductions Gabriella Rammaione, Adriana Villamena
révision des textes français : F.Lapied, A.Lechevalier, C.Lechevalier
mise en page Francesco Damiani

abonnement www.lecarrebleu.eu/contact
édition nouvelle Association des Amis du Carré Bleu, loi de 1901
Président François Lapied
tous les droits réservés / Commission paritaire 593
"le Carré Bleu", feuille internationale d'architecture

siège social 165 rue S. Martin- 75003 Paris
www.lecarrebleu.eu
lecarrebleu@lecarrebleu.eu

distribution CLEAN edizioni
via Diodato Lioy 19 - 80134 Napoli
www.cleanedizioni.it

imprimerie Officine Grafiche F. Giannini & Figli spa
via Cisterna dell'Olio 6/B - 80134 Napoli
www.gianninispa.it



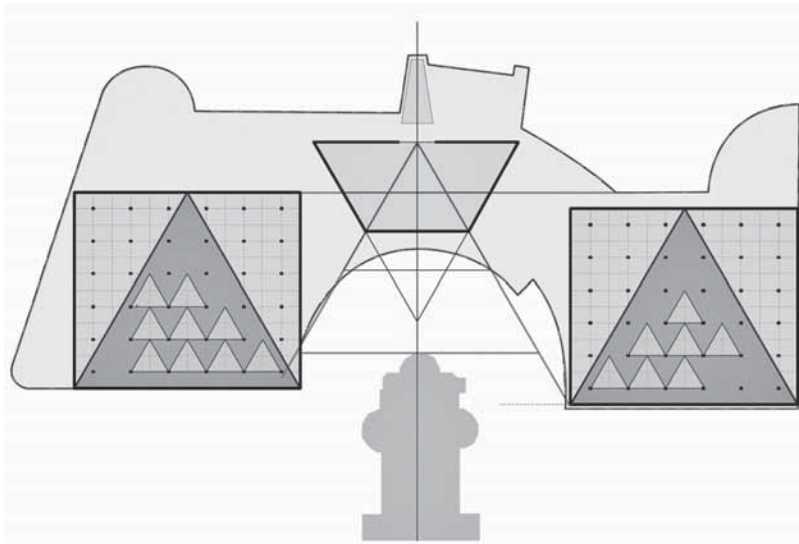
- 5** **ELOGE DU VIDE**
Jorge Cruz Pinto
- 87** **Caggiano - città dei numeri 7**
Pasquale Persico, Ugo Marano

notes de lectures

- 93** **European Housing Concept 1990/2010**
Luisella Gelsomino, Ottorino Marinoni
par Davide Vargas
- 97** **Utopia & Comunità**
Brunetto De Batté, Giovanna Santinolli
par Francesca Oddo

projets

- 105** **Flores-Prats - Logements à Terrassa**
- 109** **3 projets d'habitat: confrontation** par Luciana de Rosa
Feilden Clegg Bradley Studios à Cambridge
Solinas Verd à Umbrete
Pica Ciamarra Associati à Fginno



le carré bleu
feuille internationale d'architecture

2. 2010



L'histoire du CB, dans la continuité de sa ligne, montre de discontinuités positives qui ne rouillent pas mais, au contraire renforcent sa ligne.

L'« Eloge du vide » par Jorge Cruz Pinto s'inscrit à plain dans la série de réflexions originelles qui marquent l'histoire de notre feuille. Il s'inscrit en même temps dans le thème de cette année : la qualité de l'architecture. Le premier but de la construction est délimiter, clôturer, séparer une partie de la totalité de l'espace, bâtir de lieux ou se réparer. Les villes viennent après, seulement quand un sens est attribué aux relations entre les différentes constructions, un témoignage d'organisation sociale et de civilisation. Les villes sont nées quand les espaces vides plutôt que les bâtiments, ont pris un sens ou mieux quand ce sens a commencé à l'emporter sur le sens de chaque construction. Ramener l'attention sur le non bâti, sur les espaces vides, veut dire en même temps renforcer les thèses de l' « ouverture au débat » lancées en 2006 et développer de principes de durabilité et frugalité qui sont à la base du projet de « Déclaration des Devoirs des Hommes ».

Contre l'éloge du vide, l'approche anti-urbaine aux projets et la culture de la séparation caractérisent le XX siècle. Cette culture, qui ne donne pas son espace à la culture de l'intégration, charge les villes de bâtiments qui sont des atomes et des monades. Ca suffit de donner un coup d'œil aux revues d'architecture : le œuvres qui font référence aux règles d'immersion, aux contestes, au dialogue entre les différentes parties, sont des objets rares. L'éloge du vide soutient l'idée que les villes doivent avoir leur

points de force dans les espaces vides et dans ceux qui - bien que savamment bâtis - nous donnent la possibilité de les définir non bâtis ; de places, lieux, rues, et tout lieu en mesure d'accueillir les dialogues entre les différents bâtiments.

Les projets publiés, tous liés au thème de l'habitat social - très différents dans leur dimension, localisation, caractères architecturaux - ont en commun la qualité urbaine de la conception, les espaces vides étant leur matrice et essence. Le projet pour Terrassa (Flores & Prats), dans un contexte qui voit la main de plusieurs architectes, est fondé sur la définition du passage entre la ville et les logements, du déplacement entre ces deux extrêmes avec le but de dissoudre les limites entre espace public et espace privatif.

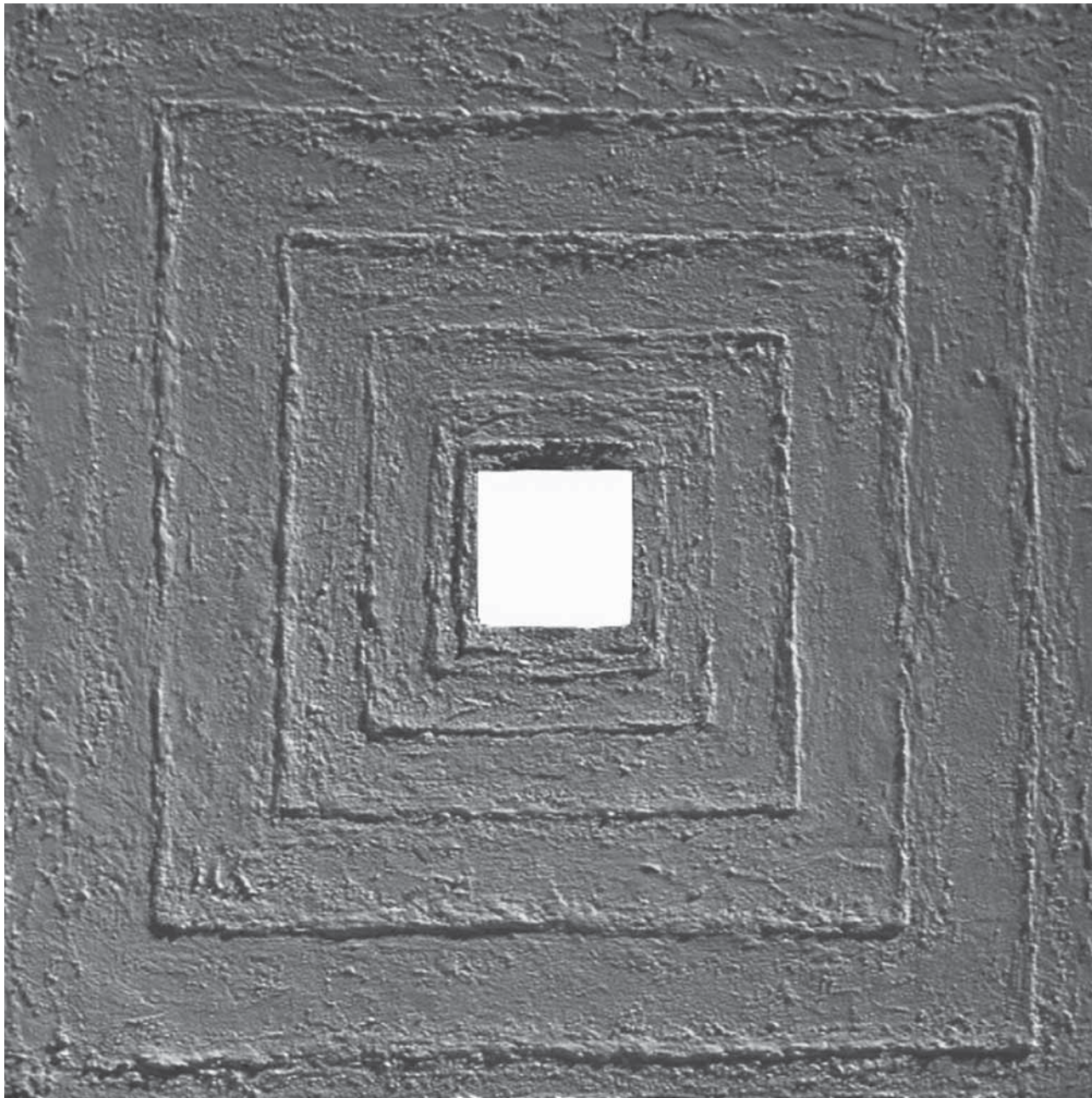
Les trois projets en confrontation, dont la conception dénonce l'attention aux caractères des lieux d'appartenance, partagent la compacité, la haute densité et l'élimination de grands jardins privatifs pour une graduation d'espaces de transition entre public et privé.

Le projet Accordia pour Cambridge vise à souligner les interactions réciproques : entre le client et les trois agences d'architecture : Feilden Clegg Bradley, Maccreanor Lavington and Alison Brooks. Entre les espaces ouverts publics et privés avec la conception d'un schéma innovant pour la vie à l'intérieur et à l'extérieur des logements à la fois, avec d'espaces verts privatifs sur les toits, de cours internes et de grands jardins à usage commun ; de petits espaces verts protégés offrent à la petite enfance la possibilité de vivre et jouer en plein air.

Dans le projet de Umbrete, l'effort de Solinas et Verd a été d'aller aussi près que possible aux styles de vie locaux, toujours avec le but de remplir de besoins anciens avec de solutions modernes : les espaces de transition, le passage entre l'intérieur et l'extérieur, la relation avec la ville.

Le projet pour Figino vise une qualité de vie élevée et un habitat flexible, lumineux, transparent, silencieux, facile à vivre et à gérer, léger, durable pour sa durabilité sociale : organisation des espaces publics, semi-publics, privatifs, interactions réciproques à l'intérieur et à l'extérieur ; durabilité énergétique : production des énergies renouvelables, réduction des consommations grâce à la conception de l'enveloppe et des systèmes techniques, ventilation naturelle, récolte de l'eau de pluie, durabilité technologique.

Au thème de l'habitat - même si de façon tout-à-fait différente - sont dédiés les deux notes de lecture.



Labyrinthe vide, Jorge Cruz Pinto - technique mixte sur toile, 1,60X1,60

ELOGE DU VIDE

réduction, production et réception en architecture

Jorge Cruz Pinto

INTRODUCTION

Le vide positif

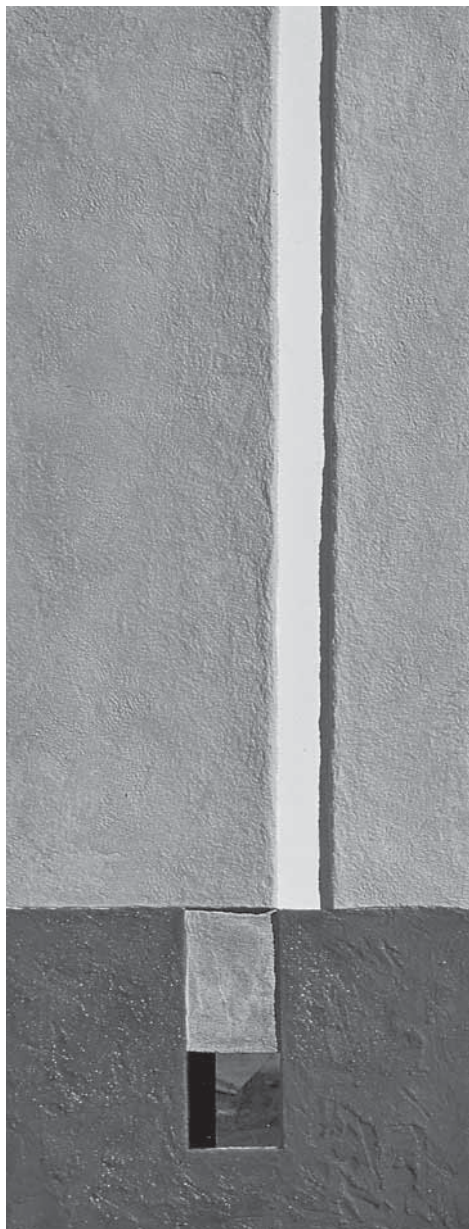
L'*Eloge du Vide* donne une signification positive au concept de vide, généralement associé à l'angoisse générée par la *peur des espaces vides*, puisque nous vivons dans une époque qui fait l'éloge de l'accumulation, de la reproduction, de la multiplicité des images et des objets, et de la fixation dans l'apparence de l'image architecturale.

La réflexion autour du vide vise ainsi à définir une alternative à la situation actuelle de l'architecture, de la ville, du territoire et de la nature, marquée par la culture frénétique de l'occupation de l'espace, de l'excès de références et de l'absence de vides significatifs qui en résulte, symptomatique de l'agoraphobie dont souffre la société actuelle.

« L'état le plus utile à la construction d'une œuvre est le vide mental, parce que c'est là que les impulsions naïves peuvent surgir spontanément »

Antonio Ramos Rosa
l'Apprenti Secret

Les portes de Santiago, 2001,
Jorge Cruz Pinto
technique mixte sur toile
1.80m x 0.80m



Dans la ville contemporaine, les espaces publics urbains, c'est à dire cette typologie publique de vides que sont les places, les esplanades, les boulevards, les parcs – héritage des antiques *agora* grecques, des *forum* romains, de l'organicisme (vue de la société comme un corps) médiéval, de la culture vernaculaire et de la planification à partir de la Renaissance – est de plus en plus inexistante, en raison de la nécessité de remplissage fonctionnaliste et décoratif des vides urbains.

Un tel vide, en d'autres temps significatif et potentiellement réceptacle de vécus multiples, multi et méta-fonctionnels, est supplanté par des espaces résiduels privés de sens. La ville, le paysage et le territoire sont avalés par l'accumulation. En termes gestaltiens (interaction active de l'homme avec son environnement), l'arrière-plan est détruit par l'accumulation chaotique des formes qui le saturent, produisant un bruit visuel et brouillant une perception claire et un jugement esthétique. C'est en ce sens que l'éloge du vide et l'« *Apologie du (non) construit* » de M. Pica Ciamarra¹ convergent.

L'importance du vide est tout à la fois pragmatique, métaphysique et méta-fonctionnelle, elle tient de la totalité productive et la façon de vivre l'espace. De même que le simple besoin de respirer, cette condition de vide est valable pour toute mise en œuvre dans l'espace, quelle que soit la forme sous laquelle elle se présente : discours, peinture, sculpture, territoire, paysage, ville ou architecture.

Ainsi que le rapporte F. Tavora : « l'espace qu'on laisse vide est tout aussi important que l'espace qu'on remplit. »². Et selon L. Moya, dans toute intervention sur l'objet urbain, c'est l'espace vide qui doit structurer et configurer l'espace construit, et non pas les bâtiments, comme il est à l'inverse monnaie courante en matière de planification³.

Dans le cadre d'une réflexion pondérée sur l'accumulation dans les villes et sur le territoire aujourd'hui, les opérations suivantes apparaissent de plus en plus fondamentales : mise en œuvre de nouveaux vides publics significatifs, retrait et dés-occupation spatiale à travers la démolition du caractère spéculatif des bâtiments et des zones urbaines, dans l'objectif de redéfinir l'urbain, le paysage et le social selon des critères de qualité et soutenabilité.

En définitive, critiques et réflexions d'ordre psychologique, social, esthétique, éthique, environnemental et écologique doivent s'appliquer concrètement aux décisions qui définissent un projet et un ouvrage urbanistique et architectural, là où l'éloge du vide constitue la voie que nous essayons de définir ici.

La notion de vide est déterminante dans la compréhension de l'origine de l'espace en architecture. Intimement lié à l'espace, le vide est, selon la perspective phénoménologique de Bachelard, l'être en puissance et la « matière des possibilités d'être »⁴ qui précède la définition formelle de l'espace architectural, constitue l'une de ses contingences et s'y soumet.

Le vide comme contenu thématique, se rapporte essentiellement à la signification positive qui engendre la création du rythme, de la cavité spatiale, de l'espace architectural et de l'habitabilité qui en résulte, porteuse de valeurs d'utilisation, de modes de vie et de sens.

La notion de vide acquiert une condition fondamentale pour la compréhension et la production de l'espace architectural, avec pour objectif l'approfondissement de la conscience de voir, de sentir, d'interpréter et de projeter l'architecture à partir de sa matière la moins visible et la moins tangible : de l'espace mental, à l'espace architectural intérieur, en passant par la définition formelle des vides publics urbains et par respect des paysages et territoires ouverts.

Comprendre le vide comme une méthode et une stratégie expérimentale, liées à la conception architecturale, vise à stimuler l'imagination créative dont le but est de dépasser les procédés les plus communs fonctionnant par mimétisme des modèles reconnus.

La pensée philosophique et les mots de José Gil viennent renforcer notre apologie : « Du vide naissent des idées uniques, jamais pensées auparavant, de même que l'œuvre (éventuellement d'art) absolument originale. Afin que ces idées surgissent, il est nécessaire de savoir produire le vide »⁵.

Nous pensons, à l'instar de T. Yayama, que « l'étude en elle-même n'amène pas à la vraie connaissance du Vide, cette connaissance peut être atteinte uniquement par l'expérience »⁶.

En ce sens, et avec une approximation toute personnelle, notre recherche du vide résulte d'un ensemble d'expériences : spirituelles, physiques, intellectuelles et pragmatiques, allant de la tentative d'accéder au vide comme un éternel apprenti (par la pratique de la méditation et des arts orientaux) à la confrontation entre la lecture, la réflexion théorique, la pratique de l'architecture, de la peinture et les para-architectures, entendues comme espace quasi-habité ou habité par l'imagination, sur le territoire frontière entre l'architecture et la peinture, sur lequel on projette aussi notre intention d'atteindre le vide.

Entendu comme principe de réduction esthétique essentielle, l'*Eloge du Vide* constitue à la fois une stratégie liée à la conception et à l'expression pures, elles-mêmes liées à la production, à la perception, à la contemplation et à l'interprétation, associées à la perception de l'architecture.

Réduction, production et perception architecturale ferment le cycle d'évolution du vide comme conception opérante, liée au processus créatif, perceptif et interprétatif, où le vide constitue le développement et le point culminant du modèle conceptuel de l'Espace-Limite et des catégories de production et de perception citées précédemment : apparence, émergence, latence⁷.

En définitive, rechercher le vide est un moyen d'essayer de se rencontrer dans le labyrinthe de l'existence.

Idées et images de vide

Dans les mythologies et les cosmogonies pré-philosophiques, le Chaos primordial est un vide obscur et sans limites, assimilé au rien, où règne la quiétude absolue précédant et rendant propice la création du monde et l'apparition du Logos.

La question du vide traverse toute l'histoire de la pensée philosophique, théologique, mystique et scientifique, dans un débat entre adeptes du vide et adeptes du plein, au cœur d'une trame de concepts où se croisent les questions symboliques, mystiques et scientifiques, psychologiques et esthétiques.

Dans ce contexte, le vide se confond souvent avec l'espace ; parfois il est entendu au contraire comme une réalité distincte.⁸

On voit naître plusieurs conceptions du vide au fil du temps, en relation parfois avec l'espace architectural, suivant l'esprit de l'époque et les *synchronismes* : de la structure atomique des philosophes pré-socratiques au dépouillement mystique de la pensée scolastique de Maître Eckhart, en passant par la cosmologie géométrique de Platon (qui s'appuie sur la raison et sur le nombre pour mettre en espace la pensée) et la conception mécanique pneumatique.

Le modèle de Copernic, cosmologique géométrique infini centré sur le soleil, a comme équivalent esthétique l'unité architecturale de l'espace-lumière de la Renaissance (dans les plans de Brunelleschi, Alberti, Bramante et Palladio).

Le modèle des orbites planétaires elliptiques de Kepler trouve son équivalent analogique dans l'anamorphose du cercle, dans le recours architectural à la forme elliptique baroque⁹ du Bernin et de Borromini et dans l'allusion à l'espace infini.

Newton fait le postulat de l'existence de l'espace absolu, géométrique et infini, soumis à la loi de l'apesanteur qui, en tant que médiateur actif, est le principe scientifique mécanique qui régit la cohésion universelle et en même temps correspond à la divinisation symbolique, exprimée intentionnellement dans la sphère de Boullée pour son Cénotaphe.

L'influence de la philosophie chinoise sur Leibniz, à partir de la cosmogonie du *Yi King* fondée sur les principes *yin* et *yang*, est à l'origine de l'invention du système binaire où tout est réduit au 0 et au 1, et de sa transposition dans la cosmogonie chrétienne, malgré un

**« Dans un moment propice,
le constructeur recommence
son travail, mais il est dominé
par la sensation de vide,
un vide frais où tout est représenté
nu et dépouillé, comme
en attente d'une nouvelle relation
originelle. »**

Antonio Ramos Rosa
l'Apprenti Secret

refus du vide concernant les questions métaphysiques, entendues comme une totale impossibilité d'absence de l'être comme non-être. Toutefois, ses concepts d'énergie et de force ainsi que l'indication de sa conservation seront repris par la science moderne.

Les notions d'énergie et de force seront adoptées plus tard par la conception de la physique moderne de la théorie de la relativité d'Einstein, où l'espace vide est vu comme un champ, établissant une équivalence entre énergie et matière.

On ne connaît que trop les analogies métaphoriques entre l'espace-temps de la relativité et la nouvelle conception de l'art moderne, énoncée par les représentations simultanées de l'objet cubiste et dans les diverses allusions de la pensée architecturale des avant-gardes du mouvement moderne.

Malgré cela, la connaissance des concepts d'espace et de vide était chose courante au sein des épistémologies scientifiques et philosophiques, et a influencé l'évolution de la pensée artistique et architecturale, que ce soit de façon savante et consciente ou inconsciente et par *synchronie*.

La reconnaissance de l'espace, de façon consciente et systématique, comme catégorie dans le cadre de l'esthétique et de l'architecture, ne devait advenir qu'à la fin du XVIIIème chez Boullée, puis au XIXème dans les théories de l'esthétique allemande de Semper, Hildebrand, Schamarsow, Worringer, Riegl, Fischer, Lipps puis au XXème, avec Focillon, Frankl, Giedion, Zevi et Schultz¹⁰.

Dans de nombreuses formes d'expression culturelle, le vide est la matrice. Il est ce qui précède la création, associé au

chaos...à l'obscurité totale, à la clarté totale, à la monochromie, au silence, à l'absence, à l'infini, au néant... et devient la matière première commune qui modèle la création de mondes esthétiques bien distincts.

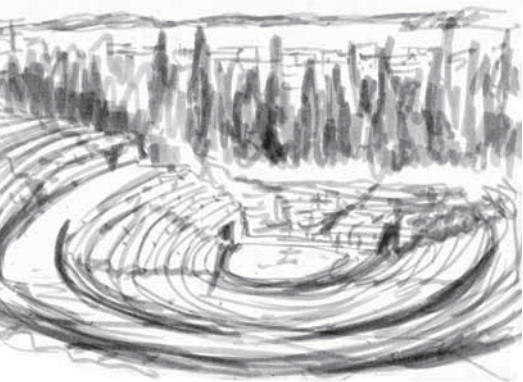
En littérature, dans « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* » de Mallarmé, l'économie de mots donne l'impression que les phrases restent suspendues dans le vide de la feuille blanche, créant ainsi de nouveaux liens possibles de par la continuité de phrases et de mots sur plusieurs pages, où le hasard constitue la syntaxe, à l'instar du lancer de dés suggéré par le titre.

Aussi bien la formalisation des mots lancés en l'air, que le contenu essentiel d'indétermination, généré par le hasard, nous ramènent à un vide silencieux, producteur de polysémies, dans lequel l'aléatoire pur soutient l'essence même du langage et de la réalité, puisque pour Mallarmé « seuls les mots échafaudent des structures et sont le support d'une réalité significative qui s'oppose au regard ».

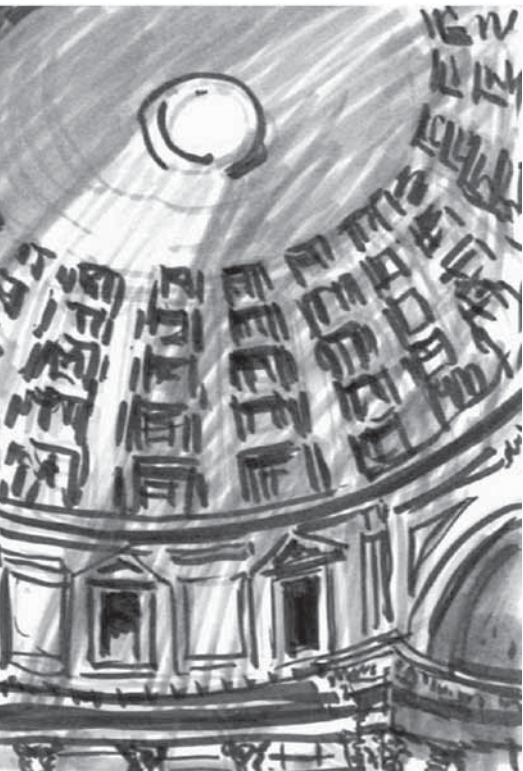
En musique, la pause et le silence sont au temps ce que le vide est à l'espace architectural.

Et toutes deux, musique et architecture, construisent des ambiances.

Au vu d'une telle analogie, les « Sons du silence » de John Cage, dans la « partition pour piano 4'33" » constituent le paradigme du silence correspondant au vide spatial, puisque qu'en termes absolus, aucun des deux n'existe du point de vue sensible. Pour Cage, l'entrée dans le bois des sons, sons et silences, implique le développement de la capacité d'oubli et de la subjectivité du moi qui contrôle goût et émotions, abattant les barrières



Théâtre Grec de Syracuse, dessin de l'auteur.
Panthéon, Rome, dessin de l'auteur.



de valeurs et les hiérarchies qui conditionnent notre écoute, s'ouvrant à l'inconnu grâce à la création du vide. Le silence, lorsqu'on lui retire son intentionnalité, est une continuité audible de sons, de bruit et de silence.

Dans la danse, comme dans les arts martiaux, et en particulier dans le *Tai-Chi*, le vide n'est pas la pièce, le dojo, le décor ou encore le territoire dans lequel il a lieu, mais l'espace potentiel qui précède et enveloppe directement le mouvement interne du corps et son énergie, où celle-ci grandit en lui imprimant rythmes et intentions. Le corps s'approprie le temps et l'espace vide qui l'entoure et il les modèle grâce aux mouvements. Dans les *kata* (formes gestuelles codifiées du *Tai-Chi* et d'autres arts martiaux) et dans le *kumitè* (combat), le vide se manifeste sous diverses formes. A travers la répétition des *kata*, on atteint la perfection technique de la forme et l'on cherche à « dépasser la forme en capturant la forme », jusqu'à arriver à la spontanéité vide, car selon le sutra bouddhiste, « la forme est le vide et le vide est la forme ».

Ainsi que le rapporte K.Tokitsu, il y a derrière chaque mouvement martial une intensification énergétique liée au *Chi* (souffle vital présent en toute chose) qui évoque les « sensations et impressions physiques » subtiles, « mystérieuses et vagues » traduisant une acuité de perception et d'anticipation, qui se prolongent dans l'espace (*ma*) au-delà du corps et sont renforcées par la pratique du *ritsu-zen* (méditation debout) et du combat. Chercher le vide, créer le vide négatif en son adversaire et y porter son coup revient à perturber le *Chi* de l'autre et retourner sa propre force contre lui.

« Le combat de *Budô* est celui du *Chi* et est également celui de l'esprit », nous dit le Maître¹¹.

Dans la peinture d'Yves Klein, le vide silencieux influencé par le zen (et par la pratique du judo) s'approprie les peintures monochromes bleues, comme « IKB 54 » (1957), dont l'intention animiste est d'irradier une intensité vitale (analogue au concept de *Chi*) qui imprègne l'espace et touche la sensibilité du spectateur. Klein présente l'exposition de « Vide » (1958) dans une galerie entièrement peinte en blanc, et Albert Camus laissa à ce propos dans le livre d'or de l'exposition un commentaire lapidaire : « Avec le vide, les pleins pouvoirs ». L'art de la performance dans l'autoportrait « *Saut dans le vide* » (1960), publiée dans son

journal « Le théâtre du vide » prend racine dans la suspension onirique du corps sans poids dans le vide et dans l'imagination du vol. Une réelle intention architecturale, utopique et éthérée se révèle dans le tableau « ANT 102, Architecture de l'Air » (1961), dans lequel est représenté un paradis tropical en lévitation, portant la mention « L'homme libre l'est à tel point qu'il peut même léviter! Occupation : les loisirs. Les obstacles autrefois subis dans l'architecture traditionnelle sont éliminés ».

Dans la peinture de Giorgio De Chirico, vide et ombres allongées peuplent des places métaphysiques qui prennent la forme de scénographies architecturales au classicisme dénudé, constitué de volumes simples rythmés par des arcades, des pièces obscures et les lignes de lointains horizons. Ainsi que le rapportait le peintre, c'est l'encadrement produit par le vide architectural d'une arcade ou d'une pièce qui confère au fragment de paysage ou de scène sa condition métaphysique, l'affranchissant de sa condition physique réelle pour en faire une vision esthétique surnaturelle.

Une autre condition métaphysique a été expérimentée par Lucio Fontana, à travers l'expression formelle non-figurative résultant d'une action physique directe : déchirures et lacérations de la toile, traces du geste qui génère un *champ de forces* de destruction et de transcendance des limites spatiales de la représentation picturale, par l'existence simultanée de vides réels : à l'extérieur du tableau, dans le tableau et au-delà du tableau.

En sculpture, le vide s'impose également, de la nécessité de donner une forme à l'espace alentour jusqu'à la création effective de l'espace vide intérieur. Dans la célèbre œuvre classique « Laocoon et de ses fils », attribuée à Agésandros, Polydore et Athanadoros (1er s. avant J-C) l'environnement immédiat de la sculpture est capturé par le dynamisme des trois personnages enveloppés par les contorsions du serpent qui, dans son étroite mortelle, produit des vides résiduels internes.

Dans l'œuvre du sculpteur japonais Isamu Noguchi, l'utilisation de l'espace (influencée par le bouddhisme zen) devient élément formel sculptural s'articulant avec le concept d'« *Energy Emptiness* », allusion au Grand Vide cosmogonique dont tout est issu et au *Chi*, la force ou souffle vital, qui lui est associé.

Un autre évidemment de nature spirituelle, peut être dégagé des silhouettes féminines excavées d'Henry Moore, venant mettre le doigt sur la condition utérine originelle et la vacuité réceptive de l'origine et de la gestation de la vie. La dématérialisation qui en découle génère un espace interne au corps, qui accueille la présence invisible de l'esprit. C'est par l'évidement et l'inversion fond/forme que s'affirme la condition métaphysique de l'œuvre.

De l'ascèse de la dés-occupation spatiale de cubes et de sphères au trièdre d'Oteiza, en passant par la recherche du degré zéro de l'expression sculpturale issue du mégalithique et à l'éternel retour de sa « Ley de los Cambios », sur laquelle nous nous attarderons plus tard, jusqu'au minimalisme sculptural des boîtes quasi-habitable et de l'architecture de D. Judd : les exemples sont nombreux.



Orecchio di Dionisio, Siracusa,
dessin de l'auteur.

Icosahédron Plein - Vide, polyptique,
technique mixte sur toile, 3.62m x 1.62m,
Peinture de l'auteur.



Le vide précède la formation de l'espace architectural et se pose comme le générateur topologique de l'émergence de la forme, de la constitution du rythme et du sens. L'espace peut être plein ou vide, puisque le vide est quelque chose qui précède ainsi qu'une contingence complémentaire du travail, qui donne à celui-ci sa raison d'être et son sens.

En architecture, le vide spatial est le protagoniste dont l'investigation implique une réflexion sur ses origines archétypales. Au commencement de la vie, tout comme au commencement de l'architecture, la cavité utérine est analogue à celle de la caverne et à la rondeur de la cabane primitive.

La cavité crée l'espace vide qui embrasse, redonnant ainsi le sens de matrice de l'espace organique intérieur, de la Mère, aux archétypes de l'œuf, de la rondeur intérieure, de la caverne et de l'architecture hypogée ou excavée. Ainsi que le rapporte Jung, l'archétype du « vide est, en somme, le grand mystère féminin ... étrangeté primordiale, ce que je creuse, d'une profondeur abyssale, le Yin »¹².

L'espace vide se constitue comme « forme symbolique » traduisant ses profondes relations d'utilisation et de viabilité physique et spirituelle avec l'espace architectural, et pouvant être révélée par les contenus mystiques et par le langage.¹³

Sur les plans mythiques et linguistiques de la culture préhistorique, le contenu de l'espace du cromlech symbolise l'idée abstraite de la divinité, la « Grande Mère », la matrice cosmique. *Arro* est le mot qui désigne la cavité matrice de la culture ibérique pré-indo-européenne ; et *uts* celui qui désigne le vide pur qui exprime la sensibilité esthétique, religieuse et politique définie par la « poésie de l'absence »¹⁴.

Sur le plan mythique des origines de l'architecture comme « forme symbolique », dans le temple primitif (*tèmenos*) le vide aurait constitué l'élément générateur d'espace, à partir de l'ouverture de clairières dans les bois, comme une élection ou une définition primitive du lieu de sacrifice comme une enceinte sacrée, espace-matrice lié au mythe et au langage. Le mot latin *templum* et le grec *tèmenos* définissent en même temps la scission du temps et de l'espace (à travers le préfixe *tem* associé à l'acte de couper), maintenant la relation originelle avec les mots *tempio* et *tempo* : l'enceinte sacrée ouverte et le jour de fête religieuse¹⁵.

Dans l'évolution ultérieure du temple grec allant du simple autel sacrificiel dans la clairière à la construction architecturale, le vide occupe, dedans comme dehors, des fonctions déterminantes : à l'intérieur, l'espace inaccessible de la petite pièce réservée aux divinités olympiques constitue un mystère de par sa condition métaphysique ; à l'extérieur, l'espace vide est indissociable de la structure complexe du lieu, de sa situation topographique ainsi que des constructions supplémentaires - Autel, Trésor, Propylée - qui s'articulent en une interaction topologie dans l'enceinte sacrée.

Dans l'Antiquité grecque également, la construction des théâtres se définissait doublement à partir du vide, physique et métaphysique. Sur le plan physique, le choix d'un lieu pour l'installation du théâtre grec se faisait en fonction de la topographie naturelle. Sur le plan métaphysique, le vide comme contour d'absence remplissait, par antonomase, la fonction symbolique originelle. Dans l'hémicycle des théâtres grecs d'Epidaure, de Priène et de Syracuse, le vide du paysage alentour, l'horizon de terre ou de mer, complètent virtuellement la forme absente du cercle, dont la partie manquante a intentionnellement été laissée aux soins invisibles des dieux. L'amphithéâtre est l'espace architectural de la tragédie qui recrée de façon mimétique l'action de la vie et célèbre, en la traduisant poétiquement, la présence du divin dans le destin de l'homme. Le tracé de l'amphithéâtre traduit la relation symbolique originelle qui présuppose une scission entre réalité sensible et dimension occulte du sacré, où la scène joue un rôle d'intermédiaire,

limite du décor architectural, mémoire du temple central et du théâtre archétypal originel, et séparatrice du contour d'absence entre le visible et l'invisible. Le mot même d'amphithéâtre (deux théâtres) laisse supposer, par lexicalisation, l'existence à l'origine, d'un théâtre double de forme circulaire découlant d'une interprétation cosmologique, d'une congrégation et d'une unité qui célèbrerait le pacte symbolique de la cohabitation entre profane et sacré, entre les hommes et les dieux. Ce concept même d'amphithéâtre nous ramène à l'origine du concept de Symbole (*symbolom*), une pièce de monnaie que l'on cassait en deux pour faire un pacte, et qui était pour les grecs l'unité qui présuppose une scission et un contour d'absence. *Symballein* était l'action de lancer en même temps les deux moitiés, définissant ainsi l'acte symbolique du pacte. Ainsi, la part occulte du symbole correspond au vide indéterminé et herméneutique auquel nous avons seulement partiellement accès en raison de ses multiples significations¹⁶.

Déjà dans l'Antiquité, la rondeur concave de l'espace interne du Panthéon recrée une vision métaphorique du cosmos. Le jaillissement de la lumière par le disque central, modelé par l'œil zénithal, célèbre la dimension métaphysique, l'*axis mundi* romain et la mesure du temps solaire.

L'œil est lui aussi le vide intermédiaire qui réunit deux vides : il s'ouvre sur l'extérieur et sur l'intérieur, c'est à dire sur le vide du cosmos et sur sa représentation architecturale symbolique, grâce à la figure archétypale de la sphère qui donne sa forme à la coupole, représentation de la voûte céleste.

Le Rythme

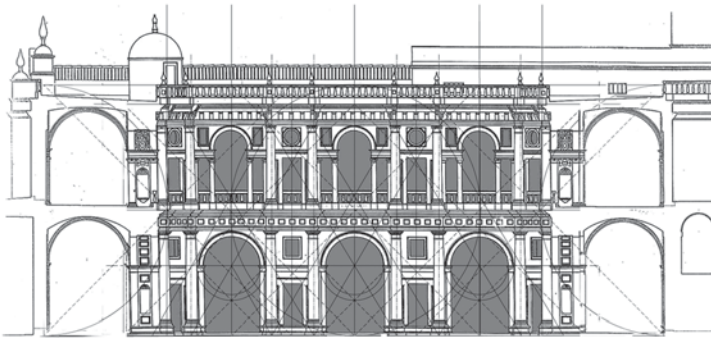
Le rythme est l'inscription du temps dans l'espace ; et le vide est le réceptacle de cette inscription. Le vide est à l'espace ce que la pause est au temps. Tous deux – vide et pause – sont les éléments fondamentaux de la création. Ce sont les vides et les silences qui permettent la construction de langages et d'espaces. Au fil du temps, les discontinuités produites par les pauses se calent entre les sons et les mots, rendent les notes et les mots autonomes et produisent du rythme et du sens dans la musique et le langage.

De la même façon en architecture, les vides et la matière des limites physiques pleines se succèdent et donnent forme à l'espace, le rendant habitable.

L'alternance plein/vide donne lieu à des compositions de rythmes syncopés et des significations créatrices d'espaces. Le rythme comme « automouvement de l'espace-temps à l'intérieur de lui-même »¹⁷ dirige la composition, altère la perception habituelle et introduit des pulsions dans la sensation et l'émotion.

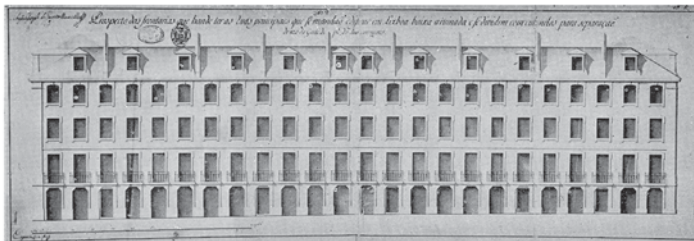
Notre interprétation rythmique
d'une façade de
la Baixa Pombalina de Lisbonne.

Notre interprétation rythmique
du cloître de Torralva
du Couvent de l'Ordre du Christ de Tomar.



a a b a a b a a
A B A C A B A C A B A

B a B a B



a a a a a ...
A A A A A A A A A ...
A A A A A A A A A ...
A A A A A A A A A ...

Architecture et musique sont des arts qui génèrent des ambiances dans lesquelles le vide, la pause et le rythme définissent leur capacité à être respectivement habités ou écoutés¹⁸. Dans la conception architecturale de Louis Kahn, le « principe de silence » équivaut à l'obscurité, et est associé aux profondeurs de l'âme enclines à l'expression.

Que ce soit dans la composition d'alternance de vides sur les façades, dans la séquence structurelle de portiques, d'aires planes et de perspectives – que l'on peut traduire par une alternance de pleins et de vides, d'ombre et de lumière –, dans la progression syncopée d'escaliers et d'étages, ou encore dans la stéréotomie constructive, c'est le rythme qui définit l'ordre, qui imprime sa vitalité à la composition et qui attribue à la contemplation architecturale l'émotivité eurhythmique, par le biais de l'expérience dynamique du corps.

A titre d'exemple, le rythme produit par l'alternance pièce vide/structure s'exprime de nombreuses façons sur les façades. Dans le cloître de Torralva du Couvent de l'Ordre du Christ de Tomar, le rythme est défini par la superposition de portiques composés et par l'alternance des accords ou syntagmes architecturaux, définis par les serliennes à double escalier, verticales ou horizontales selon les cas.

Dans la composition des façades de la Baixa Pombalina de Lisbonne, la relation pièce vide/mur aveugle acquiert un caractère syncopé simple dans le sens horizontal et un subtil changement de direction verticale décroissant vers le haut, qui vient renforcer la perspective verticale.

Dans les façades de la Maison de la Culture à Firminy-Vert et du couvent de La Tourette, la composition de Le Corbusier et de Xenakis acquiert intentionnellement un rythme musical dans les variations entre les espaces définis par les structures de support.

Vide plein

Précédemment et parallèlement à la culture occidentale, on rencontre dans les philosophies orientales de l'Hindouisme, du Taoïsme et du Bouddhisme Zen, la notion de vide comme concept central de la cosmogonie, de la spiritualité et de l'esthétique. Dans la culture orientale, le vide n'est pas antagoniste du plein comme il l'est dans la culture occidentale, mais il est plutôt complémentaire et à l'origine de celui-ci. En outre, le vide n'est pas entendu comme nul ou neutre, mais comme le réceptacle et l'essence de toute forme, ainsi qu'à l'origine de la vie.

Le Tao, pour le Taoïsme, le *Dahar-makaya* pour le Bouddhisme et le *Brahmane* pour l'Hindouisme, conduisent à une idée du vide cosmogonique plein où « l'être est le produit du non-être » ; en sanskrit, *sunya* est le vide et le zéro, et *sunyata* la vacuité.

Dans le Taoïsme, le vide est considéré comme le fond originel et comme le principal fondement ontologique, lié au *souffle vital* du principe d'alternance *Yin/Yang*, à partir duquel le plein atteint sa complétude sur le plan phénoménologique.

Dans l'œuvre fondamentale du Taoïsme, le *Tao Te King*¹⁹ de Lao Tseu, on trou-

ve : « Le Tao est le vide et est néanmoins utile ; d'une certaine façon, il ne se remplit jamais. Il est si profond ! Il est comparable à l'origine de toute chose. » Le vide (wu) est lié au Tao, la voie, le sens, et se confond avec son origine et avec l'univers tout entier, ainsi que le rapporte Zhuanganzi : « Le Tao a pour origine le vide. Du vide naquit le Cosmos, duquel émane le souffle vital (chi) »²⁰ présent dans la vie et dans l'existence de toute chose. « Le Tao est la vacuité, le vide, le non-être duquel jaillit l'être »²¹.

La dichotomie des principes de Yin/Yang, de plein/vide, de positif/négatif, de clair/obscur, de masculin/féminin, opposés et complémentaires, attribue ce souffle de vitalité au système, permettant la vérification dynamique des mutations qui, selon le Taoïsme, régissent la cosmogonie, l'ensemble des éléments qui donnent naissance à la vie, aux phénomènes naturels, incluant la dimension oraculaire de la vérification et de l'évolution des événements, exprimée par le Yi King.²²

Le Tao originel duquel tout est issu est entendu comme le Vide Suprême, le souffle premier pré-ontologique qui génère les souffles vitaux : le Yang est la puissance active et le Yin la puissance réceptive qui donne naissance à la multiplicité des souffles des êtres et des choses. Le trois correspond à la combinaison des deux souffles vitaux qui constituent le Vide Intermédiaire qui habite toute chose et tout être - y compris l'homme - et qui, lui instillant le souffle qui lie le Tout au Vide Suprême (*Tai Xu*), lui permet de se transformer continuellement et de garder l'unité harmonieuse originelle du système cosmologique. L'homme, qui représente le microcosme, appartient à la même triade que la terre (*yin*) et le ciel (*yang*), et porte en son esprit les vertus de tous deux, se reliant au Vide Suprême par le Vide Intermédiaire, c'est à dire sur le plan phénoménologique, au plan Absolu.

La peinture chinoise synthétise dans les gestes et le registre, l'essence de la création et de la relation de l'homme avec l'univers ; le vide constitue le principe fondamental dynamique et transformateur qui, à travers les forces vitales, enveloppe le monde visible et le monde invisible, permettant ainsi d'atteindre la plénitude du Tao²³. Dans la peinture, tout comme dans la calligraphie, le vide se manifeste à travers le plein, sur lequel il s'appuie et s'ouvre, gagnant ainsi le statut de signe et forme qui articule et donne son sens à la composition. A travers le vide, l'artiste suggère la forme, le rythme et le mouvement, le

Paravent Namban, ville de Nagasaki,
XVIème s. Musée d'Art Antique, Lisbonne.



clair et l'obscur, le relief, la forme et le fond dans lequel coulent et confluent les espaces. La forme qui jaillit entre le coup de pinceau noir et le vide complète le cycle du visible et de l'invisible, et s'exprime dans la notion de *yinxian*, qui, préservant le mystère évite de tout dévoiler.

Le vide utilitaire qui constitue le thème central de l'œuvre de Lao Tseu (Le Tao Te King), peut être étendu à l'espace architectural, à partir des dimensions tectonico-structurelles, stéréotomico-matérielles et dans sa forme topologique utilitaire, ouverte à l'habitabilité du vécu pragmatique et esthétique :

trente rayons convergent vers le centre de la roue et c'est de la partie vide que dépend l'utilité de la roue. On modèle l'argile pour former un vase et c'est précisément dans l'espace vide (où il n'y a pas d'argile) que l'on peut l'utiliser comme vase. On ouvre des portes et des fenêtres dans les murs d'une maison et c'est à partir de ces espaces vides que l'on peut l'utiliser. Ainsi, on retire d'une part le bénéfice de leur existence et d'autre part de leur non-existence²⁴.

Le texte nous donne en outre la conscience des limites qui définissent la construction et le modelage des vides à parcourir et à habiter.

Les définitions dichotomiques d'espace-limite et d'espace-infini. Le vide dépasse l'utilisation et l'absence de matière permet la distance, par le *Vide Intermédiaire*, le vide sensible qui imprègne les sens et se dirige vers l'expérience esthétique de l'espace architectural. En définitive, l'espace vide est réceptacle de l'action et de l'occupation de la vie, et il véhicule le vécu esthétique qui s'ouvre au *Vide Suprême originel*, « invisible

et impalpable, où son aspect prend irrésistiblement forme à partir du Rien et dans lequel celui-ci doit se contenir pour apparaître »²⁵.

On trouve dans l'architecture traditionnelle japonaise la conception du vide et du dépouillement du bouddhisme zen, appliquée à l'espace par la fluidité et les subtiles transitions entre intérieur et extérieur, en contact direct avec la nature, suscitées par les longs prolongements des toitures, par les *shōji* (cloisons coulissantes en bois et papier de riz) et par la continuité de sols et de marches, dont les simples et successives variations de matériaux naturels bruts, dans un appel au toucher – pierre, bois, nattes (*tatamis*)... – tendent à une ritualisation de la vie, de l'extérieur ouvert aux gradations de l'intérieur privé.

La conception spatiale, selon l'éloge de l'ombre, vise à la création d'espaces habitables d'une grande sérénité, où la contemplation, le silence et le vide créé par la méditation zen, ont chacun leur place, afin qu'ils intègrent (dans son essence) la plénitude du corps et de l'esprit.

La réduction matérielle volontaire de la spiritualité bouddhiste mise en avant par le Japon, s'exprime dans la notion de *wabi*, appliquée à l'espace architectural où la recherche de l'essentiel acquiert une dimension esthétique à travers la contemplation dépouillée traduite par l'idéal *wabi-sabi*, révélant la sensibilité, l'empathie et l'osmose qui existent entre sujet et objet.

La perception de la profondeur comme dimension du vide embrasse les différents niveaux de la vie domestique, où s'instaurent le silence, le blanc et le vide interstitiel de l'espace nommé *Ma*, qui signifie « distance,

abysse, intervalle, brèche dans l'espace » mais également : « intervalle temporel, flux psychique » ; lié à la notion de cadence, Ma peut aussi signifier « intervalle entre les accents »²⁶.

C'est cette distance interstitielle vide qui rend possible la création du rythme qui donne une dimension esthétique à un mode de vie ritualisé.

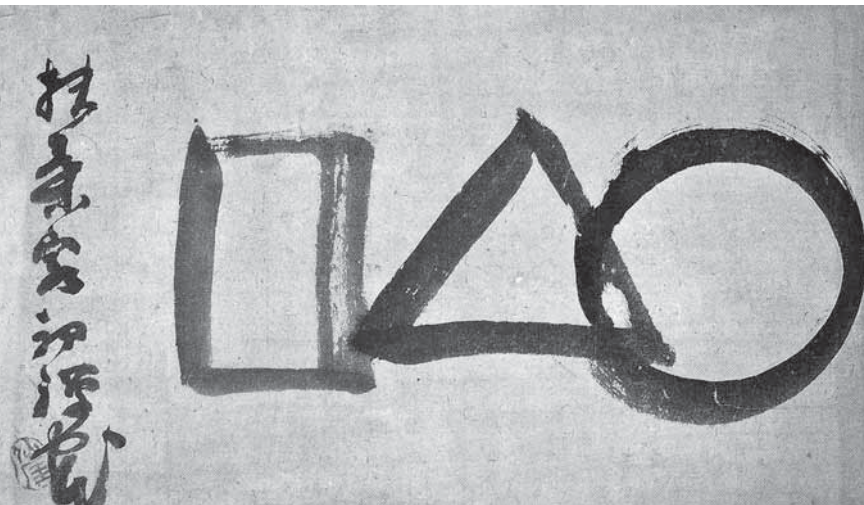
Bien que le concept de réduction et de valorisation du vide englobe toutes les dimensions de l'espace domestique traditionnel, il prend toute son ampleur dans la maison de thé (*sukiya*), dans la salle de méditation (*dojo*) et dans les jardins de pierre adjacents des monastères Zen, espaces dédiés à la contemplation, dans lesquels le vide remplit un rôle à la fois esthétique, énigmatique et plein, associé à l'esprit du Zen, comme c'est le cas dans le célèbre jardin du patio du Temple de Ryonaij à Kyoto.

Là, cinq groupes de rochers disposés avec naturel génèrent un principe d'équilibre dû à l'autonomie et l'interaction de leurs champs de forces, les faisant sembler des aimants, rendus visibles par le dessin des cercles concentriques creusés dans le sol de galets qui entoure les rochers, semblables aux ondes produites par un caillou lancé sur le miroir de l'eau.

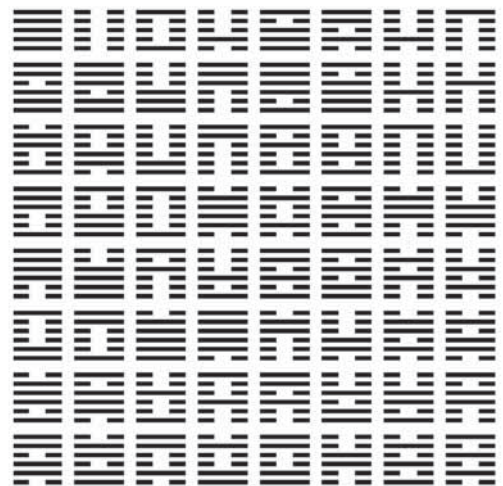


Onde de montagnes, Mêng Yu-chien (XIXsiècle)

Koan, Gibson Sengai (1750-1837)



Yi King, Hexagramme



Vide comme champ de forces

L'image de l'exemple précédent démontre clairement que le vide de l'espace architectural n'est pas un vide neutre, mais un champ dynamique de forces en interaction, semblable aux champs électriques, magnétiques et quantiques de la structure atomique, et aux champs gravitationnels de la structure macrocosmique. La mystique et la science, la pensée poétique et la raison se réconcilient face à une notion de vide définie comme origine cosmogonique et champ de forces.

Le vide potentiellement infini de la création s'incarne dans le *Brahmane* chez les hindous, le *Dharmakaya* chez les bouddhistes et le Tao chez les taoïstes et peut être comparé au champ quantique de la physique subatomique²⁷. Selon les mots d'Albert Einstein « dans ce nouveau type de physique, il n'y a pas de place pour champ et matière ; le champ est l'unique réalité ».

Transposé sur le plan architectural, l'interaction dans ce *vide plein* n'est pas seulement générée par la présence des éléments, des limites qui donnent forme à l'intérieur (murs, sols, toits, pièces...) et des limites externes (murs, forme des bâtiments, éléments végétaux, localisation, territoire...) : elle englobe également la perception du mode de vie de l'homme.

R. Arnheim fait une distinction entre vide abstrait et champ spatial, considérant le premier comme l'absence de tensions et le second comme l'espace des tensions générées par les différents objets et formes présents, captés par la perception au travers de relations dynamiques de forces, intera-

gissant et influençant en partie la compréhension et la vie de l'architecture.

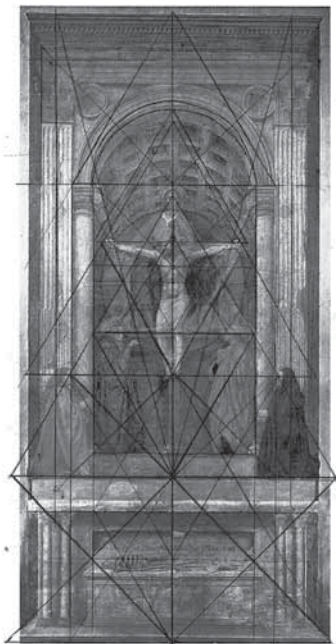
Dans une dimension plus phénoménologique, l'espace architectural est un champ de forces qui interagissent avec le sujet, en une gradation allant de leur expression la plus visible à leur condition la plus subtile et invisible.

De telles structures au niveau de la perception permettent que les formes et les espaces soient dotés d'un esprit dynamique, qui prend son origine dans leurs intérieurs. Cet esprit dynamique génère des champs de forces et des tensions vectorielles, effets de la présence et des irradiations qui s'étendent virtuellement et interagissent dans l'espace environnant, créant une série d'expansions, de contractions, de torsions et d'équilibres produisant un effet analogue dans l'esprit humain, ainsi que l'a démontré Arnheim²⁸.

Ces champs de forces peuvent être évalués au regard de l'habitabilité des ouvrages architecturaux, à travers l'attribution d'intentions technico-formelles définies dès la conception. On notera ce type d'attribution à propos du vide dans l'œuvre de Frank Lloyd Wright qui, influencé par Lao Tseu et par l'architecture japonaise, contribua consciemment à la compréhension de l'espace comme *essence de l'architecture*²⁹.

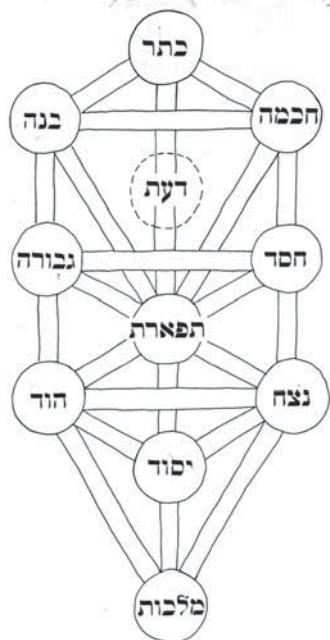
L'effet du champ de forces est rendu explicite par l'action de projection que Wright désigna comme « la destruction de la boîte » affirmant la décomposition planimétrique et le caractère indéterminé des limites dans l'espace fluide.

Autre effet de vide, dans l'œuvre de Frank Lloyd Wright : la sensation illusionniste de suspension dans le vide antigravitationnel.



Dans la Maison de la Cascade, un puissant contraste est produit par les vastes plates-formes en surplomb qui, par une illusion d'optique font apparemment disparaître les appuis structurels.

Ainsi, dans l'œuvre de Wright, le vide est au centre, sous différentes acceptions et *différentes formes* : comme concept et absence d'espace, comme contour d'absence par le biais de transparences et comme champ des différentes forces en présence ; *forces d'expression*, associées au langage plastique et forces de contenu technico-structurel des matériaux de construction soumis à la force de gravité. Le lexique scientifique relatif aux notions de force, de vecteur, de tension, de champ, d'irradiation et d'équilibre, remplace les formes du contenu, rapportées à des valeurs mathématiquement qualifiantes, appliquées à la création architecturale selon les caractéristiques génético-mécaniques de la matière première, associées à la finalité et à la technique correspondant aux différentes caractéristiques des forces participant au degré d'élasticité de la matière, comme semper l'a constaté³⁰.



La Trinité de Masaccio, notre interprétation géométrico-symbolique. Kabbale, Arbre de Vie.

Le Corbusier lui aussi fit l'éloge du vide dans le manifeste-ébauche de sa « *Boîte à Miracle* », le définissant comme la production et le lieu de perception architecturale qui rendent possible la projection de l'imaginaire. La « *Boîte à Miracle* » est la matrice cubique, le point de référence cosmologique qui rationalise le territoire extérieur plan et vide, créant un monde imaginaire plein dans son vide intérieur. L'espace intérieur est le lieu des projections et des désirs de l'imagination, où l'on peut affirmer que le rôle de l'architecture « *c'est d'é mouvoir* » ; un pathos qui découle des formes de force, inscrites dans la dimension de la profondeur vide, atteignant la sensibilité. Un tel vide se manifeste par la cubicité dans la formation de l'entresol domestique, l'espace public des salles de ses innombrables « machines à habiter » à l'intérieur de l'espace domestique.

L'espace esthétique méta-fonctionnel nous ramène à une vision cosmologique, métaphysique et sacrée, exprimée dans la boîte parallélépipède de l'église de *La Tourette* (1956-1959) et dans la forme distordue de la *Chapelle de Ronchamp* (1950-1953). Toutes deux suggèrent, grâce à la lumière et l'apparente absence de gravité, un moment épiphane : le lourd toit de ciment se détache des

murs et flotte dans le vide, laissant une entaille de lumière et consentant l'accès au miracle de « l'espace indicible »³¹.

L'espace indicible est un vide métaphysique dans l'espace-temps, qui produit un état altéré de la conscience permettant d'accéder à l'invisible et à la construction dynamique des sens cachés de l'œuvre.

Les forces ne sont pas visibles de façon directe, elles appartiennent à un niveau d'invisibilité ; seuls leurs effets sont visibles dans la matière ; elles se révèlent à l'extérieur par des puissances actives, des interactions qui s'établissent entre systèmes et sujets récepteurs, ainsi que nous l'avons rapporté précédemment à propos de la notion de champ et de la perception imprégnée de tensions. C'est dans cette zone, entre visible et invisible, qu'agissent les formes structurelles de la Gestalt, comme « forces » et « faisceaux de forces », qui régissent de l'intérieur le vide plein, entendu comme champ et « enchâssement du réel » selon Merleau-Ponty.

C'est cette même structure latente et dynamique de forces et de faisceaux de forces que l'on retrouve dans certains tracés régulateurs, au-delà de ce qui est habituellement décrit comme structure symbolico-canonique. C'est une de ces structures qui, selon les principes *ad triangulum* et *ad quadratum*, définit la matrice génétique des superfétations successives de la Mosquée-Cathédrale de Cordoue pendant plus de sept siècles. Le champ est le résultat d'interactions entre les structures géométriques latentes, allant des canons traditionnels aux formes de contenu technologique (en relation avec les charges et les tensions statiques

de la structure tectonique du bâtiment), et aux vecteurs directeurs de l'espace contenus dans les formes émergentes.

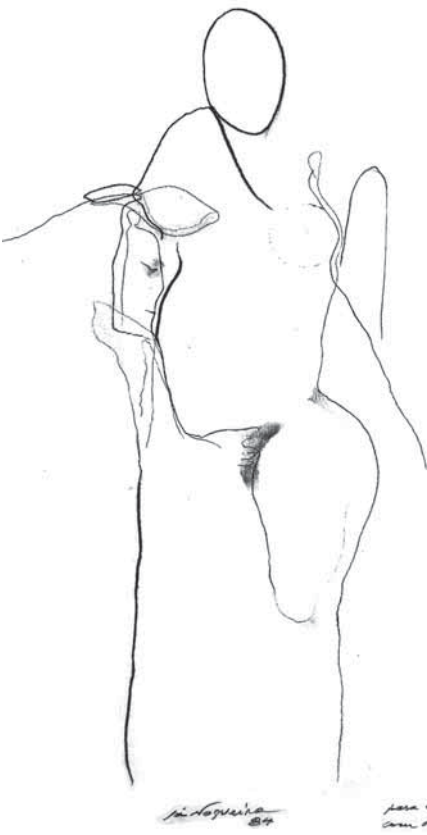
De la même façon, la composition picturale de l'architecture de la fresque de la *Trinité* de Masaccio émerge comme une succession de couches allant du visible à l'invisible. Dans une lecture proprement visuelle on note que les personnages et les éléments architecturaux – lésènes, pilastres et arc inséré dans la voûte en berceau – appuient la composition symétrique de la pyramide en perspective et de la disposition hiérarchique des personnages. Dans une lecture latente, on remarque qu'un réseau de faisceaux de forces vectorielles, fondé sur le principe *ad triangulum* ($1:\sqrt{3}$), unit, à partir de l'œil central de Dieu, les regards des personnages et celui du Christ, lequel s'inscrit dans l'Etoile de David (symbole de l'union de l'esprit et de la matière), définissant à la fois la structure de la perspective centrale et l'interaction entre visible et invisible. La complexité géométrique de la construction en perspective et des triangulations latentes que forment les forces vectorielles des regards, renferme l'iconologie et le symbolisme de la *Kabbale* qui identifie le vide transcendant *Aïn Sof* *Âour* à Dieu³².

Selon notre interprétation géométrique traditionnelle, la fresque recourt à la fois à l'univers hermétique du symbolisme et à l'ambiguïté de la Gestalt dans la relation fond/forme et dans les lignes de forces vectorielles qui structurent la composition entre visible et invisible.

Parallèlement à l'iconographie et au symbolisme, le champ formé par la trame du



Les Bons et les Mauvais Fruits,
Sa Nogueira, dessin.



point de fuite, de la perspective et des forces vectorielles de la triangulation géométrique des regards, enveloppe et attire le regard du spectateur.

L'aura de l'œuvre et l'émotion qu'elle suscite chez le spectateur, se traduit par une sorte d'osmose entre sujet et objet. Et d'après les mots de Duchamp : « ce phénomène peut être comparé à un *transfert* de l'artiste au spectateur, sous la forme d'une osmose esthétique qui s'accomplit à travers la matière inerte : couleur, plan, marbre etc. »³³.

C'est cette matière constructive inerte qui stimule la production de sensations visuelles, tactiles et auditives, et qui produit le transfert, la complémentarité et la transformation de ces mêmes sensations en émotions esthétiques.

Forces et esthétique sensationniste

On rencontre dans l'esthétique de la « Théorie Sensationniste » de Fernando Pessoa, la notion de force entendue comme force vitale dotée d'un pouvoir d'interaction et de désintégration qui s'oppose à l'idée classique de beauté, mettant directement en rapport l'art et la vie, tout comme les « formes de forces qui se manifestent dans la vie »³⁴.

Son hétéronyme Alvaro de Campos s'oppose à l'idée classique de beauté : « La beauté fut tout d'abord l'explication que la sexualité donna d'elle-même d'une préférence à l'origine probablement magnétique. Tout est un jeu de forces et dans une œuvre d'art, on ne recherche pas la beauté [...] mais deux choses seulement : la force et l'équilibre de force – énergie et harmonie »³⁵.

Transposant l'esthétique sensationniste en architecture, le jugement actuel suit avec difficulté les critères idéaux de beauté de l'objet et a plutôt tendance à s'orienter vers une sensation des forces d'équilibre ainsi que nous l'avons souligné précédemment concernant les théories de la Gestalt.

Le « cube de la sensation » de Pessoa met en évidence un modèle qui s'adapte à la transposition de la perception et de la production architecturales, composé de la façon suivante :

a) la sensation de l'univers extérieur ;
b) la sensation de l'objet en tant qu'objet dont on prend conscience à ce moment précis (le souvenir d'objets analogues et autres qui s'ajoutent spontanément et inévitablement à cette sensation) ;

c) les idées subjectives associées à l'objet (état d'esprit du moment) ;

d) le tempérament et l'attitude mentale de l'entité perceptive (la sensation essentiellement individuelle de l'observateur) ;

e) La conscience abstraite.

[...] Le Cube de la Sensation tient en un carré dans lequel les idées et les images mentales d'objets sont la base de l'art. Il s'agit de cet art classique qui, contrairement aux idées reçues, ne s'intéresse pas directement à la nature mais à son image³⁶.

La perception de l'espace architectural étant fondée sur la sensation réelle et l'invention sur une sensation prévisible et imaginée, le Cube de la Sensation pourra servir tout à la fois à la perception de l'œuvre et à la production du projet architectural. Concernant la perception et la production, l'architecture naît et est interprétée à partir d'un univers de sensations extérieures par rapport à notre univers mental intérieur, à partir également des images et analogies objectives et subjectives, jusqu'à se transformer en une abstraction de la conscience.

Ainsi, la méthode sensitive de Pessoa transposée en architecture peut se révéler être une modalité opérationnelle.

La sensation inconsciente et consciente produite par l'expérience architecturale permet de retenir les images visuelles, tacti-

les, olfactives et acoustiques transmises par les espaces, les matériaux et les contextes. Rien ne remplace la sensation réelle produite par le fait de vivre directement l'architecture, qui permet l'immersion totale et la complémentarité des sens.

C'est à partir de cette relation que l'on peut identifier, dans plusieurs types de production plastique, les *contours d'absence* remplis de vide.

Vide, réduction et « contours d'absence »

C'est dans l'espace vide et invisible qui constitue le champ, dans cette dimension intangible, que se produisent les relations les plus subtiles de *forces de formes* et de *formes de forces*.

On entend par *forces de formes*, les formes gestaltiques qui se libèrent des tensions des formes géométriques, du tissage et des couleurs...c'est à dire les gestalt dans leur rapport fond/forme qui, de par leur présence et de par leur halo territorial, interfèrent de façon subliminale avec la perception de l'utilisateur. On entend par *forme de force*, l'expression sensible (forme structurelle, construction, couleur, son) qui émerge de l'attribution d'une force intentionnellement directe (intention planifiée : de composition, programmée et fonctionnelle, tectonico-structurelle), définie par la construction d'une géométrie essentielle.

Le vide s'énonce à travers des contours d'absence³⁷, désignés par José Gil comme la

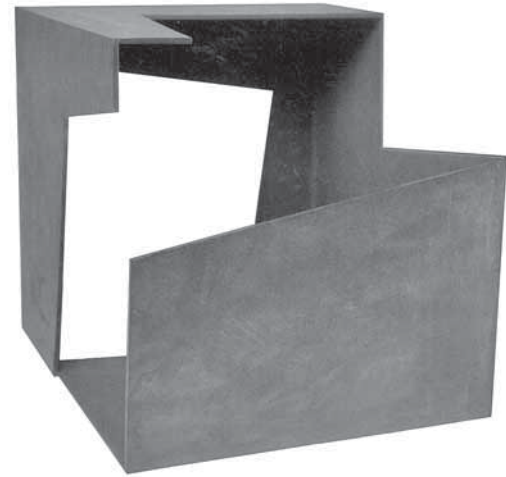
non-inscription qui s'insère entre l'absence de représentation de l'objet ou idée, et la pulsion correspondante qui talonne l'expression : dans les tracés manquants du dessin elliptique, à travers la ligne de la forme qui, étant interrompue, se mêle au fond, créant des indices suggestifs qui s'ouvrent à la libre projection qui amorce la construction imaginaire dans laquelle elle s'accomplit, ainsi que nous l'avons observé dans la peinture orientale.

Les interruptions de la forme reconnue correspondent, si l'on en fait une lecture gestaltique, aux « contours sans gradient » ou « contours cognitifs », identifiés par Kanizsa³⁸. Le contour absent nie ou interrompt la limite et se définit dans l'immatérialité de la dimension occulte qui produit un sens énigmatique, laissant la forme en suspens et l'ouvrant à d'éventuelles évolutions imaginaires, à travers la projection et la libre interprétation que la formation des sens qui lui est consécutive requiert. La soustraction marque l'absence de quelque chose qui semble avoir été retiré, acquérant la condition visuelle de présence invisible et immanente que l'on peut compléter par l'imagination, à partir du moment où la Gestalt reconstruit le contour de la totalité omise en achevant le cycle entre le visible et l'invisible.

La soustraction est une forme de dés-occupation spatiale, qui crée les dichotomies de type plein/vide, espace/surface. De la même façon, le dépouillement et le contour d'absence se distinguent en sculpture et en architecture tant dans les œuvres inachevées que dans les ruines. Dans de nombreux dessins de Sa Nogueira, la suspension des formes dans le vide de la feuille blanche, le caractère elliptique produit par le sens énigmatique des contours d'absence, à travers l'interruption, l'omission ou le tremblement du trait, est accentué par les thèmes érotiques qui sont suggérés (l'érotisme lui-même vivant de cette tension entre le voilé et le dévoilé), et se développe dans une occupation ouverte à l'espace imaginaire et à l'espace intérieur du corps.

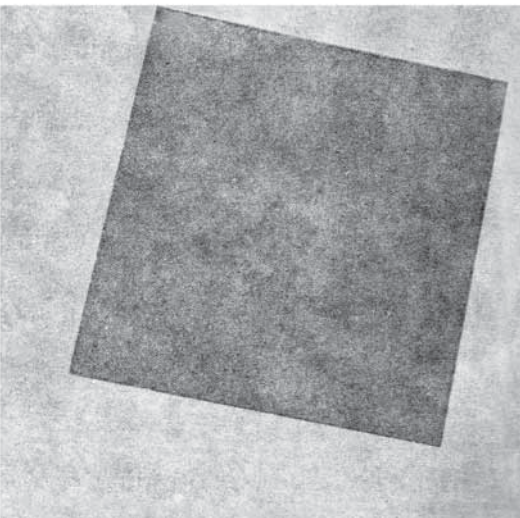
Toutefois, le contour d'absence et le dépouillement peuvent aussi être reconnus et intentionnellement compris comme des stratégies productives laissant émerger le caractère du vide, entre visible et invisible, rendant l'œuvre ouverte dans l'espace comme dans l'interprétation.

Les contours d'absence s'insèrent dans une des œuvres les plus représentatives de l'avant-garde du XXe siècle, « Carré blanc sur fond blanc » de Malevitch dont le rôle fut l'établissement d'un « niveau



La Boîte Métaphysique, Jorge Oteiza, 1958.

Carré Blanc sur Fond Blanc, Malevitch.



zéro » sur le plan artistique, produit par l'apparente abolition nihiliste des références culturelles traditionnelles. Cherchant à dépasser le visible à travers le vide, Malevitch tente d'accéder à la dimension invisible qui précède l'apparition des formes matérielles et s'approche de l'essence de l'être. Du visible subsiste seulement le « refuge » dans la forme géométrique pure du carré (en tant que création de la raison intuitive qui échappe à la subjectivité et à l'émotion) représentant la pure immatérialité de l'espace blanc qui cherche à atteindre la vérité spirituelle ; l'espace du vide est seulement révélé par le subtil contraste du coup de pinceau qui laisse entrevoir l'oblique du carré blanc contenu et ayant pivoté sur le fond blanc. Ainsi que l'énonce Malevitch : « je me suis converti au point zéro des formes et à partir de zéro »³⁹. C'est dans ce degré zéro des formes que l'on cherche à révéler le sens cosmogonique de l'origine absolue et sublime du Tout.

Dans l'espace vide et sans gravité de la dislocation de *l'activité suprématiste face à l'architecture*, Malevitch suspend les axonométries architecturales des Plans⁴⁰ comme de vastes compositions de parallélépipèdes entrecoupés.

En sculpture, la *Boîte Métaphysique* (1958) et le *Trièdre* (1959) de Jorge Oteiza constituent la conquête de l'espace vide réceptif, à travers la libération du cube qui se manifeste dans les contours d'absence entre le visible et l'invisible, traduisant le point culminant esthétique du degré zéro de Malevitch, selon l'ascèse consciente que l'on retrouve dans sa théorie de la *Ley de los Cambios*. La *Boîte Métaphysique*, insérée

dans l'archétype du cube désoccupé par les contours des carrés d'absence découpés obliquement dans le fer, correspond à la manifestation de la présence de l'invisible et constitue la représentation du vide et le silence spirituel. Le Trièdre, ultime sculpture d'Oteiza, est le point culminant du degré zéro ; il est l'indice minimum du cube entre visible et invisible, entre la limite et la totale désoccupation spatiale ; il est le rien spirituel défini par les trois niveaux de la formation élémentaire de l'espace vide, réceptif et métaphysique.

Concernant les contours d'absence en architecture, le *Pavillon de Barcelone* de Mies van der Rohe (1929) constitue le paradigme de la maison vide et méta-fonctionnelle, allié aux principes ascétiques d'immatérialité, d'inoccupation à travers l'éloge et la fluidité de l'espace, et aux principes de vérité comme révélation de clarté, à partir de la lumière et des transparences dans l'interruption des limites exprimées, tant dans les esquisses d'une géométrie essentielle – démonstrative d'une idée, traduite par l'aphorisme du presque rien qui réduit la matière à l'essence de l'espace et de la structure – que dans l'expression synthétique qui détermine les principales lignes de force de la composition, qui définiront elles-mêmes ensuite les formes visibles. L'espace du Pavillon est sujet au jeu perceptif de forces qui font appel aux sensations plastiques reliées à la théorie anthropomorphique, ossature et peau : structure et revêtement, dont les rôles sont complémentaires⁴¹.

Un certain sentiment d'étrangeté se dégage de la mystérieuse boîte de lumière

encastrée entre deux étages coulissants. Son intérieur vide est un espace perdu et indéterminé. La lumière, énigmatiquement suave, filtrée par les verres opalins dans trois directions différentes – extérieur, intérieur et zénith – illustre la manifestation des principes spirituels – *clarté, illumination et vérité* – chers à Saint Thomas d'Aquin. « l'architecture est toujours l'expression spatiale d'une décision spirituelle. »⁴².

De ces mots, se dégage un idéalisme dans lequel l'architecture acquiert la condition de forme symbolique.

« Pièce romaine », Tempio di Diana, Èvora
dessin de l'auteur.



Vides urbains - Vides architecturaux

Différents degrés de vides spatiaux émergents se créent, de la sphère architecturale privée de la chambre et du patio, aux espaces résiduels des banlieues, en passant par la sphère publique de la rue, de la place, de l'avenue, du parc. Le fil qui tisse la toile urbaine n'est pas l'espace plein mais plutôt le tracé du vide : la structure de la voirie rend possible la communication à travers les espaces publics des rues, boulevards, places, avenues, qui se forment à partir des masses édifiées de blocs, de murs, d'îlots qui définissent les contours d'absence des vides urbains.

La définition formelle des enceintes vides des places urbaines résulte de la rencontre des opérations typologiques – visant à délimiter, à contenir complètement ou partiellement l'espace, à modeler topographiquement, en relation avec la compréhension du lieu – et des opérations géométriques de tracé dans lesquelles s'insèrent les présences édifiées qui donnent forme à l'espace.

Dans le tissu urbain de la *cité-Etat grecque*, le vide devient protagoniste de l'espace public ouvert et vaste, multi et méta-fonctionnel de l'agora – centre civique, lieu public de rencontre, marché, assemblée, lieu de circulation philosophique et de divertissement – entouré et modelé par la scénographie architecturale, le vide des galeries de portiques des stoa, temples et bâtiments publics.

Dans la culture occidentale, l'héritage de l'agora donne naissance, dans la cité romaine, au forum, et la place, dans ses mul-

tiples expressions typologiques et morphologiques au cours du processus historique médiéval, de la Renaissance, baroque, classique puis moderne, correspond à la présence du vide signifiant, entendu comme l'espace public par excellence, au sein de la structure et de la hiérarchie des tracés urbains.

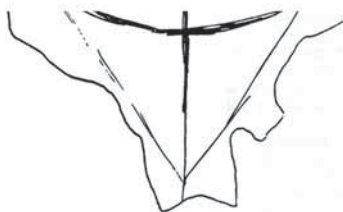
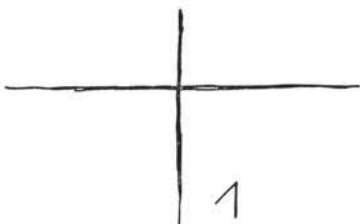
Le vide s'installe aussi dans la sphère urbaine et métropolitaine du mouvement moderne, proposée par Le Corbusier avec la Ville Radieuse pour Paris et dans la fameuse Carte d'Athènes (1941) qui énonce les fondements d'une nouvelle organisation de l'espace et de la société, en élargissant la sphère de la ville à la planification du territoire, dans laquelle l'espace urbain abandonne l'image de la rue et de l'îlot traditionnel et commence à être conçu en fonction de systèmes de voirie rapides et du zoning fonctionnel des blocs isolés insérés dans les espaces libres en jardin.

La conception urbanistique exprimée dans la *Relation du Plan-Pilote de Brasilia* (1957)⁴³, pour la fondation de la nouvelle capitale brésilienne, se base sur des principes géométriques, urbains, sociaux et politiques, ayant pour objectif de résoudre les fonctions vitales de la ville moderne. Lucio Costa énonce dans une synthèse holistique les concepts fondamentaux de la solution inspirée qui lui « apparut, pour ainsi dire, toute prête », à travers seize esquisses schématiques qui définissent le tracé général et le caractère particulier de chaque zone, et de vingt-trois principes urbanistiques qui contemplent le projet d'un art de vivre social quotidien appréciable ; une solution inten-

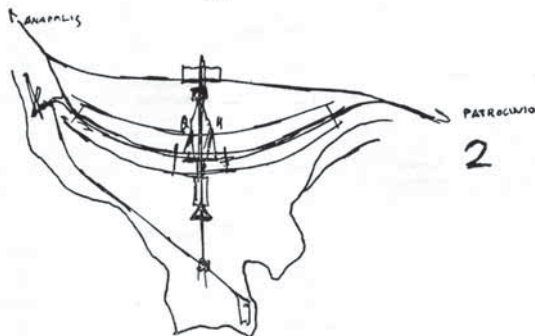


tionnellement planifiée et ouverte à la culture et au développement économique. Les esquisses correspondent à des idéogrammes se rapprochant peu à peu du tracé final : les schémas conceptuels définissent la structure matricielle génético-urbaine de l'origine et de la fondation de la capitale, jusqu'à sa planification et son organisation morphologique en rapport avec la rationalité fonctionnelle.

Le tracé de la ville part du point zéro de la croix qui indique le lieu et son orientation géographique, puis s'étend, en s'adaptant à la topographie et à l'hydrographie locales, par la courbe de l'axe transversal accompagnant la courbe de niveaux, sur laquelle s'inscrit la figure latente d'un triangle équilatéral définissant la zone urbaine, faisant correspondre la forme de la pointe aux limites du lac Paranoa. La forme canonique du triangle équilatéral émerge également dans la Place des Trois Pouvoirs ainsi que dans la tour de communication, inhérente au tracé de la ville.



2



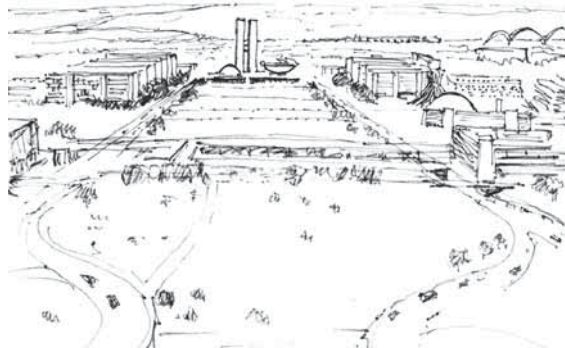
Dans le vide de l'axe monumental de la grande esplanade, la création de la perspective allant jusqu'à la Place des Trois Pouvoirs embrasse les édifices les plus significatifs : la coupole, la coupe et les tours jumelles du Congrès, le Palais du Gouvernement et le Tribunal Suprême.

Le grand vide du tracé de la ville imaginée par Lucio Costa est interprété de la même façon par l'architecture d'Oscar Niemeyer, en des formes audacieuses, à l'expression plastique et tectonique, continuité suspendue dans la générosité des escaliers et des vastes vides des portiques, ainsi que les intérieurs aux multiples escaliers.

Piazza del Campo, Siena
dessin de l'auteur.

Esquisses 1, 2 et 3
du Plan-Pilote de Brasilia, Lucio Costa.

Brasilia, Grande Esplanade,
dessin de J. Cruz Pinto.



Images de vide dans la culture architecturale portugaise

Dans la genèse et la définition de l'espace proto-urbain portugais, on peut identifier de grands espaces ouverts signifiants – *esplanades, places, avenues* – dont la nature topologique, en expansion et informelle, s'associe à l'éloge du vide multi et méta-fonctionnel qui prévaut sur l'image architecturale, contrairement à l'austérité géométrique, à la maîtrise et à la domination architecturale des places espagnoles et françaises⁴⁴.

Les espaces qui en d'autres temps étaient des territoires cultivés ou défrichés et des limites urbaines entre la nature et la cité, sont devenus des centres, comme par exemple le Rossio ou le Terreiro do Paço de la Lisbonne précédant le tremblement de terre de 1755, ou encore les ajouts successifs faits à la ville d'Evora qui, ont conquis la plaine à partir de vides intra et extra-muros.

C'est pourquoi ces espaces se structurent dans la nature topologique informelle et résiduelle, qui prédomine sur n'importe quelle imposition géométrique de tracé ou de hiérarchie architecturale.

L'ancien Terreiro do Paço de la Lisbonne pré-pombaline constitue le paradigme de ce territoire marginal cultivé, entre le naturel et le construit, ouvert sur le fleuve et qui accompagne de façon informelle une partie de son parcours. Son vide reflète la poésie d'un centre ressenti doublement comme un sol. Le même terme de sol (*chao*) - grâce auquel G.Kubler a désigné l'architecture portugaise de la Renaissance et Maniériste⁴⁵ - est peut-être l'une des principales constantes de la transformation métahistorique,

où le dépouillement, dans une recherche de valeurs architecturales essentielles, traduit un certain synchronisme dans l'actualisation qui traverse une grande partie de l'histoire de l'architecture portugaise.

Chez Alvaro Siza, le vide comme comportement se constate depuis son « processus initial », dans l'affrontement avec la feuille blanche au début de chaque projet, à travers la stratégie utilisée pour dessiner le lieu, ainsi que dans la tentative de chercher en lui les liens, les définitions et le potentiel expressif desquels naîtra ensuite le dessin de l'œuvre. Les métamorphoses opérées par le dessin, qui se rationalise petit à petit en des tracés géométriques plus stables, donnent forme, à travers la lumière, aux vides espaces blancs.

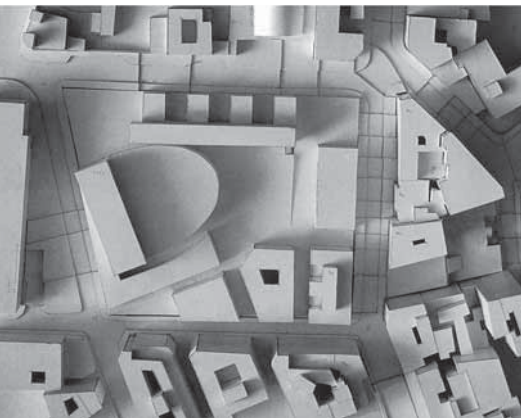
Nombreuses œuvres de Siza s'enroulent sur elles-mêmes en des topologies du concave génératrices de vides spatiaux externes et internes, reliés aux lieux, par le biais de tensions géométriques qui leur donnent forme grâce à des opérations variables distinctes : angle droit, angle droit / courbe, angle droit / obliquité, angle droit/obliquité/convergence, angle droit/obliquité/convergence/courbe.

Le recours dans de nombreuses œuvres, à la typologie du patio, grâce à l'adoption des morphologies H, U, E, V..., constitue une façon de former et de qualifier le vide spatial, en établissant plusieurs espaces de transition et d'accueil en relation avec l'environnement extérieur de chaque lieu.

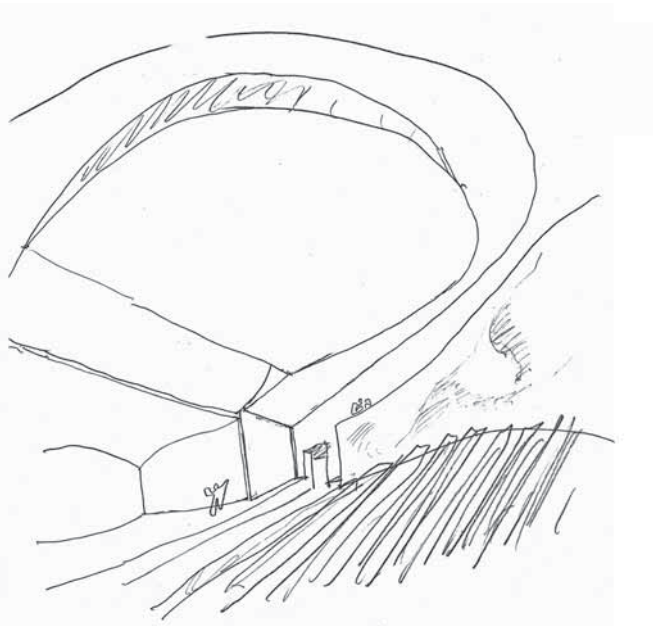
Dans le projet du *Centre Culturel de la Manzana del Revelin* (en plein centre historique de la ville de Ceuta), le grand espace to-



Lisbona pre-pombalina, vue sur le Terreiro do Paço



Centre Culturel de la Manzana del Revelin, Alvaro Siza



Esquisse de intérieur de l'auditoire, Alvaro Siza

talement enroulé est le plein éloge du vide dans la recherche insistante d'une synthèse des lignes essentielles inscrites dans les dessins. C'est dans la ligne qui entoure l'espace qu'est prévue et se résume la totalité d'enveloppement du vide.

Dans le Pôle Mitra de Vitor Figueiredo, le sens du vide informel redécouvert dans les esplanades de l'Alentejo se fond dans l'horizon lointain de la plaine ; et ce même éloge perdue dans les grandes surfaces blanches et dans les perforations murales qui filtrent la lumière vers de grands espaces de transition. Le vide réclame la plénitude dans son contraire, dans l'expression et le modelage des puissantes masses volumétriques et structurelles, intentionnellement opposés aux canons modernes légers en vigueur.

Lorsque que nous avons dessiné la petite église d'Albergaria dos Fusos, nous avons voulu rendre l'idée d'un mystère épiphanique, à travers la lumière qui inonde l'espace, comme symbole d'une Absence Présente ou d'une Présence Absente, dont on ne connaît pas l'origine, cachée par le tiburium, suggérant la suspension de la coupole dans le vide.

Pôle de Mitra, Universidade se Évora, Vitor Figueiredo



Modèles de production et de perception architecturale

C'est dans une œuvre modeste aux ressources minimales que Vitor Figueiredo révèle le mieux la poésie du marginal et du vide : dans l'élargissement d'un pavillon sportif à Oeiras, à travers l'addition oblique d'un simple mur blanc, légèrement sorti de l'anonymat par l'incision d'une fente horizontale, qui dénonce le « manque », par la discrète présence de la ligne reflétant la lumière, comme une déchirure métaphysique.

Le mur blanc, devenu lieu de projection imaginaire, et le manque lacanien de sa poésie d'absence, reflètent la condition ontologique de l'être et du rien, en un parfait éloge à la condition marginale, au vide et au silence.

Dans la poésie du vide, Vitor Figueiredo soutient ce que l'on pourrait désigner comme un anti-projet ; dans le projet d'arrangement d'un boulevard, il préconisera ainsi de ne pas intervenir et de laisser l'espace urbain existant totalement indemne.

Entendu comme principe essentiel de dépouillement esthétique, le vide est directement lié à la conception et à l'expression attachées à la production architecturale, et comme mode de perception, contemplation et interprétation, il est lié à la perception de l'architecture.

L'Eloge du Vide met en exergue la relation entre dépouillement, production et perception de l'espace architectural, à partir de la révision du modèle théorique de l'*Espace-limite*⁴⁶, duquel le vide deviendra l'élément central⁴⁷.

Ici, le modèle de production et la perception de l'espace architectural sont intimement liés, vu l'intention que renferme chaque ligne codifiée du projet, étant donné qu'elle constituera une limite matérielle ou éthérée dans la construction, et qu'elle est potentiellement porteuse de sens comme ce fut le cas depuis sa conception. Ainsi en architecture l'espace, les limites et le vide sont des concepts indissociables. C'est à partir de l'*espace-limite* que nous nous proposons d'accéder aux diverses phases d'où jaillissent les artefacts architecturaux, pour continuer ensuite vers la production et vers les diverses couches à travers lesquelles ils se manifestent à la perception. C'est dans l'ontologie d'Eugenio Trias⁴⁸, dans la phénoménologie de Merleau-Pont⁴⁹, dans la métaphénoménologie de José Gil⁵⁰, et dans la super-ontologie de Henry Maldiney⁵¹, que l'on trouve une partie du support de classification des niveaux que nous transposons à l'espace-limite.

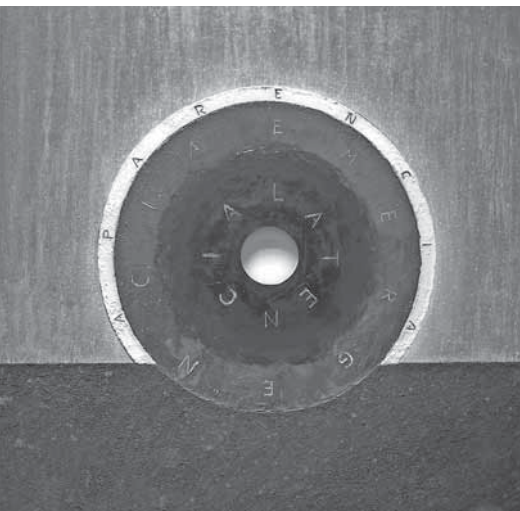
Eglise de Albergaria dos Fusos, 1989-92,
projet de l'auteur et Vitor Figueiredo
photo Antonio Cunha



SPAZIO-LIMITE E VUOTO

APPARENZA	EMERGENZA	LATENZA	VUOTO
SEMBRARE	APPARIRE	ESSERE	NULLA
Campo fenomenologico superficiale	Campo fenomenologico	Campo ontologico	Campo pre e supra-ontologico
spogliazione	Vuoto Mediano o spazio fisico vuoto	Vuoto Naumeno spazio Noetico	Vuoto Supremo
Effetti di pelle	Carne e ossa	Spirito, Anima l'invisibile	Non Essere e possibilità di essere
Forma percettiva	Forma formata	Forma formante	Origine e fine
Aspetti decorativi e stilistici superficiale		Aspetti stilistici profondi	Zero ed infinito
Simbolizante	Simbolizante	Simbolizado	assenza
Abbellimenti murari	Forma esterna materiale e costruttiva	Forma eidetica	L'indeterminato
Specchiamenti murari	Limiti, masse e volumini		spogliazione
Camuffamenti,	Pareti, coperture, pavimenti, porte-finestre	Caos - torbolenza Energia - forma di forza, matrice, pre-forma	svuotamento
Rivestimenti, tessiture e colore	Forme e sistemi strutturali	Legge di costruzione interna / struttura occulta / gestalt	Liberazione del ego
Percezione illusoria	Materialità cruda		Breccia immaginaria Giunta
			Fessura ermeneutica
Operatori di Trasfigurazione	Operatori di Trasformazione	Operatori di Formazione	Operatori di Spogliazione

Catégories de l'Espace-Limite
1.20m x 1.20m
2006 peinture de l'auteur



Les œuvres de Henry Maldiney mettent à nu le Vide et le Rien comme principes pré et super-ontologiques actifs proches de la philosophie orientale, à partir desquels il énonce le « non-lieu de la création », le *Vide Suprême* et l'ouverture à la profondeur vide du Rien, à l'unité qui, dans la perception, constitue l'essence et l'existence de l'œuvre d'art et qui s'épanouit à l'ouverture du sens.

Lorsque l'on interprète ces quatre théories philosophiques du point de vue de l'architecture, on peut identifier différents phénomènes comme les catégories de l'espace-limite : l'Apparence, l'Emergence et la Latence, auxquelles correspondent respectivement le Paraître, l'Apparaître, l'Être et le Rien.

Du point de vue du sujet, le vide est la brèche herméneutique qui correspond à la « déviation interstitielle entre le conscient et l'inconscient », brèche qui autorise l'accès à l'univers latent et invisible où réside le sens profond de l'œuvre⁵².

C'est à partir des concepts d'espace-limite et de vide que nous nous proposons d'accéder aux différentes phases de la formation des artefacts architecturaux, allant de la production aux étapes successives menant à leur perception, impliquant une relation étroite entre œuvre, contexte, perception et interprétation.

Nous avons identifié certains états aux catégories d'espace-limite – *Apparence, Emergence, Latence et un fond Vide* – et nous pouvons établir des correspondances avec le *Paraître, l'Apparaître, l'Être et le Rien*.

L'*Apparence* correspond à ce qui apparaît ou semble exister : la réalité de l'apparence, qui fait référence à l'aspect extérieur, perception immédiate résultant de la situation et du contexte - l'apparente réalité phénoménologique superficielle - qui peut avoir le statut de reconnaissance stylistique superficielle, effets de peau, de revêtement, de fausseté comme un masque illusoire, de *transfiguration*, de double qui occulte la réalité constructive (dérivant des opérateurs de *transfiguration*) ou qui coïncide avec elle, se transformant en une évidence.

L'*Emergence* correspond à l'*Apparaître* : manifestation qui émerge et devient une forme composée (en qualité d'opérateur de transformation de la phase latente intérieure et ectoplasmique et par rapport à la forme schématique), ou bien, qui émerge sous une forme externe se révélant dans le projet à travers l'expression du des-

sin et dans l'œuvre à travers le matériau et la construction effective, l' « être charnel », la réalité phénoménologique massive, le caractère « de chair et d'os » de l'architecture comme présence qui se laisse voir et sentir, comme forme réelle découlant des *opérateurs de transformation*..

La *Latence* correspond à l'Être : entendu comme essence métaphysique latente (sur le plan ontologique). Être en puissance, intérieur, invisible, contenu, aspect symbolique, dimension spirituelle, puissance comme idée pré-formatrice (chaos, turbulences, énergie, « forme de force », force à l'état pur qui précède le principe d'organisation – « loi de construction intérieure » – matrice, pré-forme ou structure occulte, forme-formante), c'est l'être, entendu comme opérateur de la formation du sens, que l'on devine : le *Vide Noumène* qui fait référence à l'origine, à l'indifférencié, à l'amorphe ou au virtuel.

Le *Vide* correspond au *Rien* primordial, au *Vide* suprême qui précède toute existence et potentialité ou possibilité d'Être (sur le plan pré-ontologique), à partir duquel toute chose est possible. Le *vide* est l'origine et la fin qui intègre le zéro, l'infini, l'indéterminé ; la brèche imaginaire productive, la fissure herméneutique d'accès au latent ; c'est l'opérateur de dépouillement lié à la soustraction et à la dés-occupation de l'espace, et à l'annulation de l'ego.

A travers deux peintures conceptuelles, nous allons tenter de rendre explicites les catégories de production et de perception. En traçant des cercles concentriques, on présente ces catégories sous forme d'un schéma en anneaux : le noyau interne correspond au *vide*, le cercle suivant, invisible, correspond à

l'espace latent, le cercle intermédiaire correspond à l'émergence et le cercle périphérique à l'apparence, la peau. La circonférence externe représente le champ de présence qui entoure l'objet et qui, de l'intérieur, outrepassé les différentes couches, comme un alentour territorial, une zone frontière, un lieu d'interaction de forces entre l'architecture, l'être humain, l'environnement et le monde extérieur.

Dans notre peinture conceptuelle, nous exposons des cycles des catégories de production et de perception à l'aide de schémas triangulaires : apparence/ émergence/latence, ayant le *vide* pour noyau central.

Le schéma triangulaire proposé permet d'établir des relations entre ces catégories, rendant possible le fait d'atteindre l'état latent à partir du niveau le plus apparent.

L'alternance des sens de rotation séquentielle détermine les relations selon qu'il s'agit de production ou de perception.

Concernant la production, c'est dans le passage de l'état latent à l'état émergent que se place le schématisation graphique de configuration.

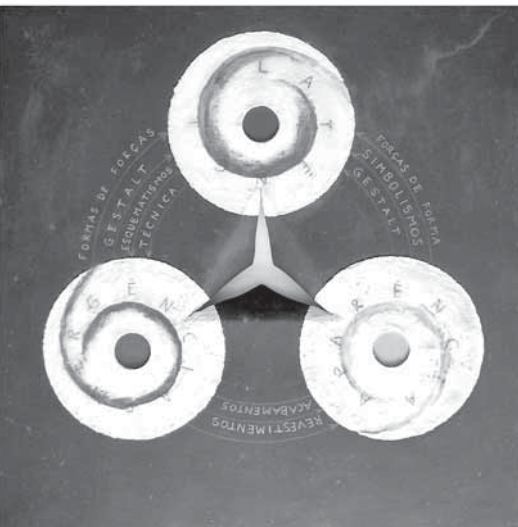
Concernant la perception, c'est dans le passage de l'émergent au latent que se situent les *gestalt* et les « formes de force ». Ainsi, c'est dans le passage direct entre apparence et latence que se situent les symboles et les forces.

Le *vide*, comme élément central, participe de toutes les activités productives (comme apparence nue, espace émergent, espace noétique) ainsi que des activités réceptives (comme brèche herméneutique d'accès à la dimension latente).



Logements à Vilamoura
2002, par l'auteur et Cristina Mantas

Catégories de l'Espace-Limite
1.20m x 1.20m
2006 peinture de l'auteur



Le Rien est le vide primordial qui précède l'existence et correspond à la potentialité ou à la *possibilité d'Être*, à partir desquelles toute chose est possible. Autour de lui il y a l'espace ambiant, le sujet récepteur et les forces du monde qui déterminent et influencent la production et la perception des objets architecturaux.

Dans la production architecturale, la composition est visible et tangible, lorsqu'elle est reliée à la vue, aux matériaux, limites et lieux qui définissent son existence, mais elle est également invisible et intangible lorsqu'elle est liée aux gestalt, aux forces latentes, à l'esprit qui s'insuffle et au vide du non-être qui précède la création et qui s'insère comme espace de soustraction, de dépouillement, d'indétermination...

Dans la perception de l'architecture, la visibilité et la tangibilité, allant de la cognition à l'interprétation en passant par l'appréciation, sont approfondies au-delà des gestalt, la visibilité et la tangibilité des forces approfondissant le sens des vides dans les diverses fissures herméneutiques, jusqu'au vide de sens du Rien et jusqu'à l'ouverture au Rien.

C'est dans ce retour au Rien à travers l'interprétation que l'on atteint le vide originel de la création dans lequel s'accomplit le cycle de la production et de la perception.

Il est évident que les limites entre ces catégories sont perméables, mais la différenciation nous aide à clarifier de plusieurs façons ce qui constitue un début possible à la perception et à la production architecturale.

Si l'on considère l'analogie biologique et anthropomorphique entre les catégories relatives à l'architecture et celles relatives au corps humain, l'apparence correspond aux aspects contingents de la peau et de l'expression superficielle que revêt la forme du corps. La constitution et la stéréotomie musculaire, les aspects formels de la chair et les aspects tectoniques de la structure osseuse peuvent être rapprochés de l'émergence de la forme architecturale qui sert de support et de structure à cette apparence.

La latence, elle, correspond à un niveau invisible à l'intérieur du corps, où se fait la jonction des matrices génétiques à l'origine du système physiologique : la jonction de relations synergétiques qui régule non seulement la totalité organoleptique de la perception, mais aussi les différentes composantes du mécanisme physiologique, mental et vital.

Vide

***L'abolition des images mentales,
réalisée spontanément,
permet cette sorte de plénitude du vide
qui est la condition première de
la construction de l'œuvre***

Antonio Ramos Rosa
l'Apprenti Secret

En définitive, ce niveau invisible englobe la totalité des conditions physiques, énergétiques, dynamiques, rationnelles et émotives, c'est l'ensemble de forces qui fonctionnent en interaction comme un souffle vital qui nourrit et est nourri par la vie : l'esprit, l'âme...

De là, on peut extraire la notion de synergie architecturale, comme combinaison logique coordonnée des divers composants et facteurs physiques, mentaux et métaphysiques, régulés par l'interaction des différentes forces en présence et qui entrent dans la constitution et la formalisation de l'architecture, produisant la cohésion du système.

Allant au-delà de l'opération classique de composition architecturale qui consiste à établir des combinaisons entre les composants, les synergies architecturales constituent des mécanismes qui s'autorégulent sans cesse dans la conception de l'objet, après s'être occupées des divers facteurs dynamiques : l'interaction entre le sujet créateur-interprète et sa perception cinétique, la relation d'habitabilité, la recherche de sens, les éléments extérieurs (les variations de lumière, de climat, de lieu) et les relations de cohésion et de potentiel entre matière, technique, structure, forme et utilisation.

Le vide et le non-lieu avant et après la vie, l'origine et la mort, le rien qui précède la création, habité par l'âme après l'abandon du corps ; c'est l'annulation du rien, précédant la vie et l'état latent pré-formel de la création architecturale : la brèche imaginaire ; c'est la fissure herméneutique qui précède l'interprétation à partir du rien : le silence total ; c'est l'état réceptif, le zéro, l'infini, l'indéterminé.

La production architecturale à partir du vide cherche d'une certaine façon à aller au-delà de ce qui est généralement reconnu, à savoir que la culture se fonde sur la culture à travers une transmission basée sur un processus mimétique, sous la tutelle d'une grammaire de la création⁵³, dans laquelle, à travers une référence à des modèles reconnus, à des collages et à des opérations combinatoires (quand bien même inédites) d'éléments et de matériaux préexistants et de technologies avancées, se génèrent les créations, les généalogies architecturales et les évolutions stylistiques.

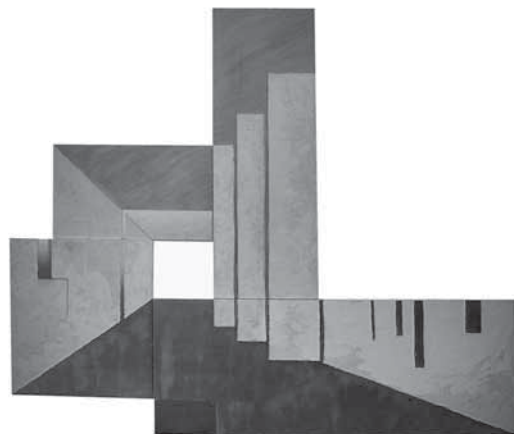
Une grande partie de la production architecturale se construit par accumulation de registres mnémotechniques et par mimétisme (connaissance des paradigmes et archétypes, et interprétation des modes de vie). Ce même corpus constitue un répertoire de modèles et de règles à appliquer dans la composition architecturale, comme un art combinatoire de la réinvention.

La mémoire et la connaissance des paradigmes font appel à un type d'imagination tourné vers passé, tandis que l'imagination productive du projet, même si elle prend



Bibliothèque Municipale à Vidigueira
1998, de l'auteur et Cristina Mantas

La Chambre, vide, polyptique,
3.00m x 2.40m,
2001, peinture de l'auteur



ceux-ci en considération, constitue un mouvement direct vers l'imagination future, visionnaire, provenant de la dimension latente de l'esprit, tourné vers l'émergence de formes et de sens nouveaux.

Le recours à la métaphore permet de dépasser la condition disciplinaire des grammaires architecturales et de stimuler l'imagination à partir d'autres univers imaginaires de possibles, sous la forme d'une analogie menant à des transpositions entre réalité, concepts, contextes différents et modes de vie augmentant la créativité.

Dans l'acte de projection, comme dans l'acte cognitif, on affronte l'inconnu à travers le connu. Le « voir comme », qui passe par la reconnaissance de schémas, permet d'élargir le champ des possibilités poétiques, interprétatives et créatives⁵⁴.

L'imagination productive est dynamique, omniprésente et synchrone par nature, à partir du moment où elle embrasse passé, présent et futur. Les images du passé, de la mémoire et de la perception sont déformées, multipliées et intensifiées dans le processus poétique même de l'imaginaire, qui s'appuie sur l'analogie afin d'atteindre la métaphore qui transformera ces images en d'autres, élargissant ainsi la signification initiale.

Ne niant pas l'importance de tel faits, nous tenterons toutefois, à travers l'éloge *du vide*, d'approfondir cette réflexion. Elle consiste fondamentalement en l'exploration de la créativité à partir du vide.

Citons à ce propos Gaston Bachelard : « la valeur d'une image se mesure à l'étendue de son aura imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive »⁵⁵. Une telle ouverture et une telle évasion constituent la brèche de l'imagination productive, qui va de la mémoire au vide et à la spontanéité innovatrice en passant par l'imitation, la transformation métaphorique et l'oubli.

En tant qu'élément productif, le vide constitue la brèche imaginaire qui rend possible son contraire, devenant réceptacle générateur de la nouvelle création.

L'esthétique des avant-gardes modernes – où s'instaurent le dadaïsme de Duchamp et Picabia, le suprématisme de Malevitch et Lissitzky, le néo-plasticisme de Mondrian et Doesburg, et le Bauhaus de Gropius et Klee – se fonde sur la condition nihiliste du *non-être* et de la vacuité minimaliste, en une négation historiciste affirmée et en une inauguration du degré zéro en esthétique.

La créativité avant-gardiste qui tire son origine du vide, hérite des fondements philosophiques de l'« absence génératrice », de la

« vacuité totale », où se combinent parfois le mysticisme théosophique et la dialectique de la « négation de la négation » hégélienne et de « la réduction à néant du néant » soutenue par G. Steiner citant Sartre, dans une fusion absolue qui unit le Rien et l'Être dans la genèse et dans l'extinction⁵⁶.

Le degré zéro de la créativité est analogue au point gris de la cosmogénèse artistique de Klee, ce point adimensionnel qui articule le visible et l'invisible l'être rien ou le rien être, principe naissant du chaos créatif qui entoure le peintre et la conception initiale de l'œuvre⁵⁷ : « Je commence logiquement à partir du chaos. Je suis tranquille car pendant un instant je suis moi-même le chaos »⁵⁸.

A propos de la reconnaissance de l'importance du vide dans la créativité architecturale, Gropius affirme dans le cadre de la pédagogie du Bauhaus : Saint Thomas d'Aquin, le grand mystique du Moyen Âge, dit une fois : « je dois vider mon âme afin que Dieu puisse entrer ».

Cet état de vide spirituel prépare à une conception créative sur le chemin de la Grâce. [...] Le devoir initial de l'éducateur devrait consister à libérer l'élève de sa torpeur intellectuelle et à l'encourager à laisser s'étendre son inconscient. Il doit, pour ainsi dire, chercher à reconstruire l'état de réceptivité sans préjugés de l'enfant chez son élève puis le guider [...] afin qu'il puisse atteindre, à travers l'observation et les expériences pratiques, la connaissance d'une régularité objective de l'expression⁵⁹.

De même, l'écriture automatique surréaliste ramène au vide à travers la catharsis produite par le flux d'images provenant de l'in-

conscient, sans aucune idée préconçue déterminée par la raison, images qui libèrent l'imagination et permettent de faire le vide afin de laisser advenir de nouvelles images et associations.

Un exemple connu de la conception architecturale moderne à travers le vide est celui rapporté par Alvar Aalto dans son projet pour la Bibliothèque de Viipuri, où il se réfère à ses esquisses préparatoires comme à des « dessins naïfs d'enfant », desquels nous avons déjà traité précédemment, comme exemple de schématisation géométrique dans le passage de l'état latent créatif au surgissement des images architecturales.

Reprenons cet exemple appliqué à la conception euristique du vide, à travers une métaphore. Alvar Aalto développa ce projet sur cinq ans. Dans les premières propositions de son projet on voyait encore clairement le mimétisme avec le langage classique de G. Asplund dans la *Bibliothèque de Stockholm*, duquel dérivait des images-clichés.

On peut néanmoins, identifier clairement le moment où son langage architectural prend un nouveau tournant, aussi bien concernant la conception de l'espace intérieur que dans le sens de l'expression : l'analogie indisciplinée dans l'adoption de langages architecturaux reconnus est remplacée par l'analogie poétique spontanée, lorsqu'il commence à dessiner toutes sortes de paysages avec des montagnes fantastiques, avec des versants éclairés par plein de soleils⁶⁰.

De l'écriture automatique surgissent inconsciemment les dessins de soleils qui seront successivement métaphorisés par les multiples



Caixa de crédito Agrícola de Vidigueira
1989-92, par l'auteur. Photo Antonio Cunha

lampes à huile de la grande salle de la bibliothèque, et les montagnes par le profil du toit de l'auditorium. Aussi bien les soleils que les montagnes trouvent l'adaptation architecturale qui leur confère des significations théologico-fonctionnelles, techniques et esthétiques.

Les croquis intermédiaires des sections transversales confèrent déjà au processus une certaine rationalisation, en raison de l'adaptation ergonomique et de l'illumination zénithale, où les « soleils » deviennent des lampes à huile dessinés comme des mécanismes synergétiques, en fusion avec la position de l'utilisateur dans les espaces de la salle de lecture. De la même façon, les montagnes surgissent tant sous la forme rationalisée d'une gradation et d'une différenciation des niveaux du toit de la salle de lecture, qu'à travers l'expression organique de l'ondulation fluctuante du toit de bois de l'auditorium, qui se base sur le sommet des murs, trouvant ainsi dans la géométrie, une justification fonctionnelle de la propagation du son.

Dans les deux cas, la composante esthétique-poétique précède l'intention fonctionnelle, pour donner lieu, durant la rationalisation du processus de projection, aux propos théologiques, qui seront ensuite convertis en expression plastique à portée esthétique-poétique. Ou, dans un sens plus holistique, ce propos est présent tout au long du processus de production, comme élaboration synergétique intégrée à la perception imaginaire et à la proprioception du producteur qui conduit le processus en y intégrant toutes les intentions conscientes et inconscientes.

Dans ce cas, la forme n'est pas le résultat de la fonction mais plutôt des intentions inconscientes, qui porteront en elles l'ensemble des diverses forces d'expression, s'adaptant progressivement à la conscience et aux forces de contenu technico-fonctionnel.

On retrouve également les origines du processus créatif par le vide dans la pensée orientale. Dans la pensée de Zhuangzi (330 avant J-C), la créativité devient effective dans le passage d'un « régime conscient inférieur » à un « régime supérieur où la conscience disparaît en partie, change de fonction ou se transforme », selon l'interprétation de François Billeter, permettant la spontanéité et le « fusionnement des choses ». Dans cet état, « le vide est le jeûne de l'esprit », la « voie se concentre » à partir du vide et c'est alors que se produit le « principe des phénomènes »⁶¹.

Dans une de ses paraboles, Zhuangzi nous raconte l'admiration que l'empereur Jaune nourrissait pour la technique de son boucher,

le voyant enlever la chair de la carcasse d'un taureau d'une main experte.

Ce à quoi le boucher répondit qu'il ne s'agissait pas de technique mais plutôt d'un « fonctionnement des choses », lié à la pratique et la connaissance du métier, puisque c'est seulement après être progressivement passé d'un stade de difficulté consciente à un état de total abandon, que la « voie se concentre » et que le couteau trouve seul le juste trajet entre les chairs de l'animal. Une histoire analogue est celle de Confucius et du nageur qui se laisse porter par les rapides d'un fleuve sans opposer aucune résistance à la force de l'eau, abandonnant son corps et la conscience de son corps. Encore une fois, il n'est pas question de technique mais, selon les dires du nageur, d'immersion dans un processus de vide qui conduit à l'état inconscient du « fonctionnement des choses ».

Dans les deux histoires la spontanéité du processus n'est pas liée à la technique, mais au rythme, à la dynamique des relations qu'un tel mode de fonctionnement implique.

A propos de la technique en architecture, Mies van der Rohe rapporte que : « l'important n'est pas la technique en elle-même, mais la relation qu'adopte l'être humain avec celle-ci ». En ce sens, la technique est seulement un instrument devant être adapté à un processus bien plus complet et profond, en relation avec la compréhension, la connaissance et la sagesse.

Pour Lao-Tseu, « apprendre c'est assimiler, et connaître c'est oublier ». L'apprentissage se fait par l'acquisition d'informations et de schémas, et la connaissance se fait par

un oubli créatif qui conduit à une sorte de vide et d'abstraction mentale, permettant ainsi l'afflux d'idées nouvelles. C'est ainsi que l'on parvient à la concentration de la voie et à la domination dynamique et flexible du processus que l'on assimile à la sagesse, qui comprend, non seulement la maîtrise du métier mais aussi la puissance d'une liberté créative, ouverte à toute problématique nouvelle, quelle que soit sa complexité. De cette façon, la connaissance et l'oubli deviennent paradoxalement indissociables au sein du processus créatif. Créer et innover c'est s'aventurer dans des territoires imaginaires inconnus ; c'est la spontanéité de l'intrépide saut dans le vide, au-delà de toute connaissance.

Le principe de spontanéité *Tzu-jan* et le principe de non-savoir et de non-faire *Wu-wei*, sont les deux principes où s'organise l'harmonie du Tao. Tous deux sont en relation avec le principe de l'utilité du vide, avec les mutations et la notion de relativité qui en découle. Le principe taoïste de spontanéité (*Tzu-jan*) consiste en un désapprendre ou un oubli de ce que l'on connaît déjà, afin que les connaissances n'influencent pas l'acte libre et qu'elles ne tendent pas à se répéter. A travers la création d'un vide intérieur, on rend possible le surgissement spontané de nouvelles idées, sans intention préméditée.

Chantal Maillard nous dit que « la sagesse consiste à atteindre la simplicité (yu) et l'ignorance d'un enfant [...]. L'ignorance n'est pas facile à conquérir ; il faut être conscient du fait que le point de départ se situe à la fin du parcours. L'action spontanée est celle qui correspond au comportement naturel et simple, l'« être soi-même' »⁶².

On ne peut atteindre la maîtrise totale de l'art que lorsqu'en faisant le vide, la technique est transcendée, et que lorsque, sans intention d'être art, elle naît de l'inconscient.

Ce processus d'oubli et de vide temporaire est rapporté par Alvar Aalto lorsqu'il affirme qu'au début de chaque projet, face à sa complexité labyrinthique, il dessine d'abord à la manière d'un enfant afin de pouvoir accéder à cet état réceptif et créatif.

Lao-Tseu énonce que « l'homme parfait n'a pas de méthode, il a la méthode de la non-méthode ». Une telle forme de connaissance n'est possible que dans la réelle acception du mot « éducation » (educere), sa signification originelle étant : mettre en relief les capacités de chaque individu, à la recherche de la réalisation du processus d'individuation qui consent à comprendre le sens et le propos créatif de la vie.

En définitive, créer en architecture, c'est aller au-delà des programmes, au-delà des ressources techniques de construction disponibles et des formes stéréotypées dictées par les clichés.

Créer, c'est faire un saut dans le vide ; c'est s'ouvrir au vide réceptif, au chaos et au non-lieu de la création qui constitue l'intervalle et le labyrinthe de l'inscription. Dans le processus créatif qui débute par le chaos de l'aléatoire de l'imaginaire, le rythme est le moteur qui imprime vitalité et amène les développements dynamiques de nouvelles images. Ainsi que l'affirme Maldiney : « Du vertige au rythme, le passage se fait par le vide ou, selon la façon dont il apparaîtra, par le rien. Ce non-lieu de l'être est également le lieu des mutations de l'espace-temps »⁶³.

Le rythme est la vibration restituée à l'utilisateur par un vécu quotidien et animique de l'espace architectural, par les fluctuations du regard qui circule, par les forts accents qui se laissent conduire par les rythmes constructifs, les structures, les modules, les stéréotomies, entre pleins et vides, lumière et ombre ; le rythme est la vibration qui chemine à travers les vecteurs de forces et qui impose aux sens cadence et direction. « Afin d'accéder à la plénitude totale de l'œuvre, il serait nécessaire de s'élever aux formes partielles et à l'unité rythmico-formelle du Tout, et il est nécessaire de faire de même pour recueillir l'origine de l'acte inaugural de la réalisation de l'œuvre, en descendant des formes partielles aux éléments formateurs [...]. C'est là le moment critique. C'est là la brèche équivalente à l'abîme du chaos »⁶⁴.

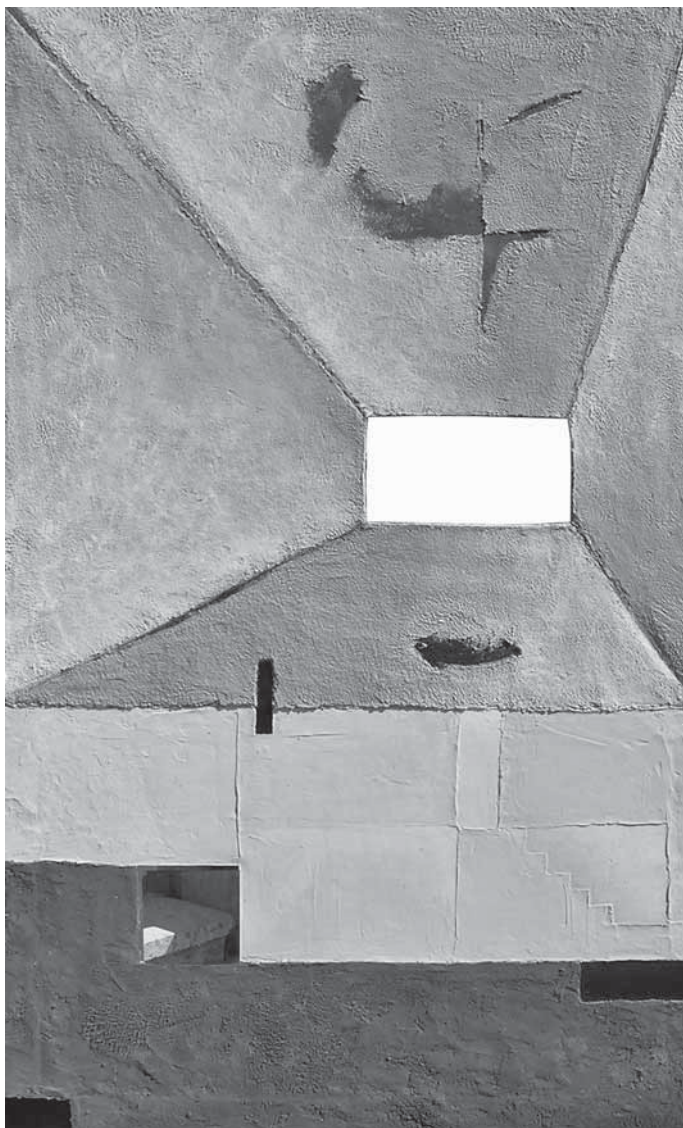
Roma_Piazza del Popolo
dessin de l'auteur.



Partant du processus de perception distraite, vers la perception de l'œuvre, l'ouverture se fait à travers différents espaces-limites : le vide sensible apparent et émergeant conformé par le dessin de la construction, qui s'étend à plusieurs niveaux architecturaux et urbains (par les salles, les corridors, les rues, les places), dans la cohésion de structures occultes, sujettes à des forces qui impriment les rythmes et les vibrations résultant de leur présence animique et d'interactions entre les champs topologiques, les vecteurs géométriques, l'irradiation et l'expression des matériaux, formes de force latentes qui affectent le ressenti et l'émotion de l'habitant, depuis un niveau subliminal jusqu'au vécu attentif et jusqu'à la perception.

C'est dans ce processus labyrinthique d'osmose, d'échange et d'altération des rythmes et vibrations, de dépouillement et de rendement, entre sujet et espace, que l'on peut dépasser les couches qui affectent l'expérience subjective, par le biais de brèches imaginaires et herméneutiques, s'ouvrant dans le Portail de l'espace-temps afin d'atteindre le Vide Originel, complétant ainsi le cycle évolutif infini qui existe entre production et perception.

Chambre,
technique mixte sur toile,
1,00m x 1,62m,
Para-arquitectura par l'auteur, 2003



Hommage à Mallarmé

Le vide est le principe et la fin.
C'est la matrice du zéro et de l'infini.

Le lieu où s'insère l'incertain dans l'indéterminé,
où le silence absolu du temps s'ouvre au rien et dans le rien.
p e r d u r e.

C'est le non-savoir et la quiétude du non-faire
La pleine absence de l'esprit

C'est la simplification de tout

C'est le non-Être. L'absence totale de sens

L a p l e i n e d i s s o l u t i o n d a n s l e r i e n

C'est la brèche de l'imagination sans images

Où la possibilité d'une architecture sans vides ou absolument vide reste

o u v e r t e

- 1 Cfr. M. Pica Ciarrara, *Apologia del (non) costruito*, in *Architettura-Città*, Di Bari, Milano, 2006, pp. .
- 2 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto: Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996, p.18.
- 3 Cfr. L. Moya, *El proyecto del espacio vacío*, «Urban» 7, Revista del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, ETSAM, UPM, Madrid, 2002, pp.75-79.
- 4 G. Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes Editora, 1989, p.221.
- 5 J. Gil, Portugal, Hoje, O Medo de Existir, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005, p. 103.
- 6 T. Yayama, *Cura pelo Ki*, Porto: publicações Maltreva, 2007.
- 7 Etude énoncée dans la thèse de doctorat chez l'ETSAM, Madrid (1998) e successivamente pubblicata con distinti sviluppi: cfr. Jorge Cruz Pinto, 'Lo Spazio-Limite dell'Architettura', «Il Cannocchiale», Rivista di Studi Filosofici, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2006. Lo Spazio-Limite, produzione e ricezione in architettura, Reggio Calabria: Edizioni Oikopolis, 2009.
- 8 Cfr. Albert Ribas Massanas, *La Biografía del Vacío*, su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la edad moderna, Barcelona: Ediciones destino, 2004.
- 9 Cfr. Severo Sarduy, *Barroco*, Lisboa: Vega Edições, 1989, pp.57-67.
- 10 cfr. Cornelis Van de Ven, *El espacio en Arquitectura*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- 11 Cfr. Kenji Tokitsu, *La Recherche du Ki dans le Combat*, Mèolans-Revel: Éditions Désirés, La Fresquièrre, 2004.
- 12 Carl Jung, *Arquétipos e Inconsciente Colectivo*, Barcelona: Editorial Paidós Ibèrica, S.A., 1994, p.91.
- 13 Ernest Cassirer, *La Philosophie des Formes Symboliques*, 2. La pensée mythique, Paris : Éditions de Minuit, 1972, pp.120-132.
- 14 Cfr. Jorge Oleiza, *Filología Vasca de Nuestro prindoeuropeo*, Pamplona: Pamiela, 1995.
- 15 Cfr. E. Trías, *La Edad del Espíritu*, Ensayos, Barcelona: Destino, 1995.
- 16 Ibid., pp.23-24.
- 17 H. Maldiney, *Art et Existence*, Paris: Klincksieck, 2003, p.191.
- 18 *Les rapports entre musique et architecture ont été énoncés par Trías*, Logica del Limite, Barcelona: Ed. Destino, 1991.
- 19 Lao-Tsé, *Tao Te King*, Lisboa: Editorial Estampa, 1980.
- 20 F. Cheng, *Vacío y Plenitud*, Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- 21 Chantal Maillard, *La Sabiduría como estética*. China: confucionismo taoísmo y budismo, Madrid: ed. Akal, S.A., 1995, p.36.
- 22 Cfr. I Ching, *Il Libro delle Mutazioni*, traduzione di Richard Wilhelm introduction de C. G. Jung, São Paulo: Editora Pensamento, 1998.
- 23 Cfr. F. Cheng, *Cit.*, pp. 65-78.
- 24 Lao-Tsé, *Tao Te King*, cap. XI.
- 25 H. Maldiney, *Art et Existence*, Paris: Klincksieck, 2003, p.173.
- 26 Kenji Tokitsu, *Op. cit.* p.30.
- 27 Cfr. Frijóf Capra, *O Tao da Física*, Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- 28 Cfr. R. Arnheim, *A dinâmica da forma arquitectónica*, Lisboa: Ed. Presença, 1988, pp.162-163.
- 29 Cfr. K. Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan*, London: Routledge, 2000.
- 30 Cfr. Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press , Cambridge, 1989 .
- 31 Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, Volume 7, Éditions d'Architecture (Artemis), Zurich, 1984.1957-65, p. 32.
- 32 Cfr. Zev Ben Shimon Halevi, *Kabbalah*, London: Thames and Hudson, 1995.
- 33 Marcel Duchamp, *Le Processus Créatif*, Paris : L'echoppe, 1987.
- 34 Fernando Pessoa, *Páginas da Doutrina Estética*, Lisboa: Editorial Inquérito, 1962, pp. 115-121.
- 35 Álvaro de Campos, cit. da José Gil, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- 36 F. Pessoa, *Ibidem*, p.181-183.
- 37 Cfr. J. Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa: Relógio D'Água editores, 1996, p. 210.
- 38 Cfr. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere - Saggi su percezione e gestalt*, Bologna: Società editrice il Mulino, 1980, pp. 273-308.
- 39 Malevich, *lettre à Malushin del 29 Maggio 1925*, cit. da Alberto Ruiz de Samaniego (coord. por Juan Gómez Molina), 85 "Malevich: la diferencia del ser y el existente", in *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Ed. Cátedra, S.A., 1999.
- 40 K. Malevich, "Suprematist manifesto Unovis", 1924, in *Programs and manifestoes in 20th-century architecture*, pp. 87-88, Edited by Ulrich Conrads, Cambridge (Mass., USA): The MIT Press, 1984.
- 41 l'on ici trouve une référence subtile aux principes de rivestimento e della tettonica di G. Semper. Cfr. Op. Cit., 42 Mies Van der Rohe, *Écrits*, cit. Da Fritz Neumeyer, Mies Van der Rohe, *Réflexions sur l'art de Bâtir*, Publications du Moniteur, 1986, p.21.
- 43 L. Costa, *Relatório do Plano Piloto (1957)*, Registo de uma vivência, Brasília e São Paulo: Organizadora e Editora Maria Luísa Costa, 1995.
- 44 cet aspect a été précédemment observé par Antonio Bonet Correa, *El Urbanismo en España e Hispano America*, Madrid: Ensayos Cátedra, 1982.
- 45 Cfr. Georges Kubler, *Arquitectura Portuguesa Chã*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.
- 46 modèle a été développé à partir de la transposition en architecture de concepts inclus dans les œuvres : *Le Visible et l'Invisible Barcelona*: Ed. Destino, 1991; *Merleau-Ponty*, Paris: Éditions Gallimard, 1964; *José Gil, A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996; *Eugenio Trías, Lógica del Limite*, Barcelona: Ed. Destino, 1991.
- 47 cette partie considère le vide en tant que nouvelle catégorie dans l'évolution des modèles de l'espace-limite, précédemment présentés Cfr. Jorge Cruz Pinto, *Lo Spazio-Limite dell'Architettura*, «Il Cannocchiale», Rivista di Studi Filosofici, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2006; *Lo Spazio-Limite*, produzione e ricezione in architettura, Reggio Calabria: edizione Oikopolis, 2009.
- 48 Cfr. E. Trías, *Logica del Limite*, Barcelona: Ed. Destino, 1991.
- 49 Cfr. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris: Ed. Gallimard, 1964.
- 50 Cfr. J. Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*; *estética e metafenomenologia*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.
- 51 Cfr. H. Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne: ed. encre marine, 2000 et *Art et Existence*, Paris: ed. Klincksieck, 2003.
- 52 la notion de « déviation interstiftelle » entre conscience et inconscience est référée à: José Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.
- 53 la notion, l'origine et le sens de la création, à partir de: George Steiner, *Grammaires de la Création*, Paris: Éditions Gallimard, 2001.
- 54 Cfr. P. Ricover, *La Metáfora Viva*, Madrid: Ediciones Europa, 1980.
- 55 G. Bachelard, *O Ar e os sonhos*, Ensaio sobre imaginação e movimento, São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990, p.1
- 56 Cfr. G. Steiner, *Grammaires de la Création*, Paris: Éditions Gallimard, 2001pp.145-147.
- 57 Cfr. Paul Klee, *Escritos sobre Arte*, Lisboa: Edições Cotovia, 2001.
- 58 Paul Klee, cit. da Merleau-Ponty, *Op.cit.*, p.9.
- 59 Walter Gropius, *Bauhaus*, *Novarquitectura*, São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 1994, p.50.
- 60 Alvar Aalto, *A Truta e a Corrente*, conférence à l'Académie Finlandaise, 1955, in *Catalogo della mostra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 25.
- 61 Cfr. J.F. Billefer, *Cuatro Lecturas sobre Zhuangzi*, Madrid: Ediciones Siruela, SA, 2003.
- 62 C. Maillard, *La Sabiduría como estética*. China: confucionismo, taoísmo e budismo, Madrid: Ediciones Akal S.A., 1995, pp.37-40.
- 63 H. Maldiney, *Op. cit.*, p. 184.
- 64 Ibid., p. 44.

PRAISE OF EMPTINESS - Reduction, Production and Reception in Architecture

JORGE CRUZ PINTO

The most propitious state for the work's construction is mental emptiness, because it is there that naive impulses can spontaneously arise

Antonio Ramos Rosa

The Secret Apprentice

INTRODUCTION

Positive Emptiness

The Praise of Emptiness gives a positive meaning to the concept of emptiness generally associated to the distress generated by horror vacui, since the age in which we are living is an age of praise of accumulation, reproduction, multiplicity of images and objects and of fixing the architectural image in appearance.

The reflection on emptiness tries thus to emphasize an alternative pathway to the present condition of architecture, city, territory and nature, characterized by the frantic culture of space occupation, excess of references and the consequent absence of meaningful emptiness, symptoms of the agoraphobia from which the present society is suffering.

In contemporary cities, urban public spaces, as qualification of emptiness recognised in the traditional public typologies of squares, plazas, avenues, parks – the heirs of the ancient Greek agora, of Roman fora, of medieval organicism, of folk culture and of planning, starting from the Renaissance – are rarer and rarer, in a

frenzy of functionalist and predominantly decorative filling of urban empty space.

Such void, in other times meaningful and potentially containing multiple experiences, multi and meta functional, is supplanted by residual spaces without any meaning and sense. City, landscape and territory are swallowed up by accumulation. In Gestalt terms the background is destroyed by the chaotic accumulation of the figures which have saturated it, producing visual noise and interfering with a clear perception and aesthetic appreciation. In this sense the praise of emptiness is converging with the "Apology of the un-built" by M. Pica Ciamarra¹.

The importance of emptiness is, at the same time, pragmatic, metaphysical and meta-functional and has to do with total productivity and the way of experiencing space. Such condition of emptiness is, like the mere need to breathe, valid in any implementation of space, whatever the form in which it appears, at the level of speech, music, painting, sculpture, territory, landscape, city or architecture. As F. Tavora states "the space left is as important as the space filled"². According to L. Moya, in urban projects it is up to the empty space to structure and shape the built space, not up to the buildings, as it is instead current practice in planning.³

In an in depth reflection on accumulation in present cities and territories, the following operations are increasingly fundamental: the shaping of new mea-

ningful public empty spaces, space removal and de-occupation through the speculative dismantling of buildings and urban areas, with a view to a qualitative and sustainable urban, landscape and social redefinition.

In short, criticisms and proposals of psychological, social, aesthetic, ethical, environmental and ecological character can be applied, in operational terms, to the decisions which are part of the project and of town-planning and architectural works, where the praise of emptiness is the way we are trying to explain.

The notion of emptiness is fundamental in order to understand the origin of space in architecture. Emptiness, closely connected to space, is, according to Bachelard's phenomenological perspective, potential being and the "matter of the possibility of being"⁴ which precedes the formal definition of architectural space and accounts for one of its contingencies and is subject to it.

Emptiness, as a thematic content, is above all related to the positive meaning generating rhythm creation, space cavity, architectural space and the consequent opening up to habitability, promoting values of use, ways of living and meanings.

The notion of emptiness acquires a fundamental condition for understanding and producing architectural space, having the objective of deepening the awareness of seeing, feeling, interpreting and planning architecture starting from its less

visible and less tangible nature: from mental space to internal architectural space, to the formal definition of urban public empty spaces, to the respect for landscapes and territories with open horizons.

Interpreting emptiness as a method and an experimental strategy linked to architectural concepts aims to stimulate the creative imagination which tries to go beyond the most common procedures associated to the mimetism of acknowledged models. José Gil's philosophical thought and words strengthen our apology: "From emptiness unique thoughts, never thought of before, are born, in the same way from it the absolutely original work (possibly of art) is born. For that to happen it is necessary to know how to produce emptiness"⁵.

We believe, like T.Yayama, that "the study in itself does not lead to the real knowledge of emptiness, such knowledge can be reached only through experience"⁶. In this sense, in a personal approximation, the search of emptiness derives from a set of experiences: spiritual, physical, intellectual and pragmatic, ranging from the attempt to have access to it as an eternal apprentice through the practices of Eastern meditation and arts; and from the comparison between reading, theoretical reflection and the practice of architecture, of painting; and para-architecture, meant as the almost inhabited or inhabited space for imagination, in the borderline territory between painting and architecture, on which we project also the intention of reaching emptiness.

Meant as an essential principle of aesthetic reduction, the Praise of Emptiness presents at the same time a strategy connected to mere concepts and expressions, linked to production, and as ways to perceive, contemplate and interpret, associated to architectural reception.

Reduction, production and architectural reception close the evolution cycle of emptiness as an operational way of seeing, connected to the creative and perceptive-interpretative process in which emptiness represents the development and peak of the concept model of space-limit and of production and reception categories: previously formulated appearance, emergence, latency.⁷

In short, looking for emptiness is a way to try and meet in the labyrinth of life.

"In a propitious moment the builder resumes his work but what dominates him is the feeling of emptiness, a fresh emptiness in which everything appears naked and bare as if waiting for a new primeval relation".

Antonio Ramos Rosa

"The Secret Apprentice"

Ideas and images of emptiness

In pre-philosophical mythologies and cosmogonies, primeval Chaos is the obscure and unlimited emptiness, identified with nothingness, with the absolute quiet preceding and favouring world generation and the rise of Logos.

The issue of emptiness goes through the whole history of the philosophical, theological, mystic and scientific thought, in a debate between "voidists" and "fullists", in a thick fabric of concepts intertwining between symbolic, mystic and scientific, psychological and aesthetic reasons. In such contexts often is emptiness confused with space, sometimes instead it is meant as a distinct reality.⁸

Different concepts of emptiness arise over time with some relations with the architectural space according to the spirit of the time or synchronisms: from the atomic structure of pre-Socratic philosophers; to Plato's geometrical cosmology which spatialises thought according to reason and number; to Stoic cosmogony; to the pneumatic mechanical concept; to the mystic reduction in Master Eckart's.

Scholastic thought; Copernicus' endless geometrical cosmological model centred on the sun finds its aesthetic counterpart in the architectural unit of Renaissance space-light in Brunelleschi's, Alberti's, Bramante's and Palladio's central plan. Kepler's model of elliptic planetary orbits finds its counterpart in the circle's anamorphosis, in Bernini's and Borromini's architectural resort to the Baroque elliptic form⁹ hinting to endless space.

Newton postulates the existence of the absolute geometric and endless space of gravitational attraction as an active mediator: it is the mechanical scientific thought which sets universal cohesion in order and at the same time corresponds to the symbolic deification, intentionally expressed in Boullée's sphere for his Cenotaph.

The influence of Chinese philosophy on Leibniz, starting from the cosmogony of I Ching, founded on the yang and yin principles, originates the binary system of the reduction of all to 0 and 1, and its transposition to the Christian cosmogony, in spite of the refusal of emptiness for metaphysical reasons, meant as complete impossibility of absence of the being as non-being; all the same, its concepts of energy and force and the indication of its preservation will be recovered by modern science.

The notions of energy and force were later adopted in the concept of modern physics of Einstein's relativity theory, where the empty space is meant as a field, setting thus an equivalence between energy and matter. Metaphorical analogies are even too well known between the space-time of relativity and the new concept of modern art enunciated by the various simultaneous representations of the cubist object and in the various hints of the architectural thought in the avant-gardes of the Modern Movement.

In spite of all that, the knowledge of the concepts of space and emptiness was a common matter within scientific and philosophical epistemologies and has influenced the evolution of the artistic and architectural thought in a learned and conscious, unconscious way or by synchrony.

The recognition of space, in a conscious and systematic way, as a category within the framework of aesthetics and architecture, appeared only at the end of

the 18th century thanks to Boullée and in the 19th century in the theories of German aesthetics of Semper, Hildebrand, Schmarsow, Worringer, Riegel, Ficher, Lipps and in the 20th century with Focillon, Frankl, Giedion, Zevi and Schultz¹⁰.

In different cultural expressions, emptiness is the matrix and whatever comes before creation, an ally of chaos... total darkness, total clarity, monochrome, silence, absence, infinite, nothingness.. and becomes the main common raw material shaping the creation of differentiated aesthetic worlds.

In literature, in "Un coup de dès jamais n'abolira le hasard" by Mallarmé, the economy of words makes sentences remain suspended in the field of emptiness of the white sheet of paper, creating alternative connections given by the continuity of sentences and words through distinct pages, where chance represents the syntactic form, like in the throwing of the dice suggested by the title. Both the formalization of words thrown in the air, and the essential content of indeterminateness, generated by chance, lead us to a silent emptiness, the producer of polysemies, in which pure randomness supports the essence of language and of reality, since for Mallarmé actually "only do words build up structures and are the support of a signifying 'reality' which opposes the glance".

In music, pause and silence are to time as emptiness is to architectural space. And both, music and architecture,

build up environments. According to such analogy, the "sounds of silence" by John Cage, in the score for piano 4' 33" are the paradigm of silence corresponding to a spatial emptiness, since both of them do not exist from the sensitive standpoint in absolute terms. For Cage, entering the wood of noises, sounds and silence imply the development of the capacity of oblivion of memory and of the subjectivism of the ego which controls taste and emotion, breaking the barriers of values and hierarchies which condition the feeling, opening up to the unknown, starting from the emptiness creation. Silence, when deprived of its intentionality, can be heard in the continuity of sound, noise and silence.

In dance, as in martial arts, and in particular in tai-chi, emptiness is not the hall, the dojo, the setting or the territory in which it takes place, but the potential space preceding and directly enveloping the internal movement of the body and its energy, and where dance goes on giving it rhythm and intentions. The body takes possession of time and of the empty space surrounding it, shaping them according to its movements. In kata (coded gestures of tai-chi and other martial arts) and in kumité (fight), emptiness shows itself in different ways. Through the repetition of kata, the technical perfection of the form is achieved and one tries to "go beyond the form by catching the form", to reach empty naturalness because "form is emptiness and emptiness is form", according to what the Buddhist sutra af-

firms. As K.Tokitsu reports, behind any martial movement there is an energy enhancement linked to chi (the breath of life present in everything) which evokes subtle "mysterious and vague" "physical feelings and impressions" showing an acuity of perception and prediction prolonged in space (but) beyond the body, strengthened through ritsu-zen (standing meditation) and the practice of fight.

Looking for emptiness, creating negative emptiness in the opponent and basing one's attack on it means upsetting the other's chi and permits to direct his force against himself. "Budo fight is the chi's and is also the fight of spirit" tells us the Master¹.

In Yves Klein's painting, the silent emptiness of the Zen Eastern influence (and of judo practice) takes possession of the blue mono-chromatic paintings, as "IKB 54" (1957) whose animist intention is irradiating a vital intensity (similar to the chi concept) which impregnates space and touches the spectator's feeling; Klein presents the exhibition of "Emptiness" (1958) in a completely whitewashed gallery, as to which Albert Camus left, in the visitors' book, the brief comment: "avec le vide, les pleins pouvoirs" ("with emptiness, full powers"). The art of performance in the photo of the self-portrait "jump into the emptiness" (1960), published in his newspaper "Théâtre du vide", is rooted in the dream-like suspension of the weightless body in the empty space and in the imagination of flight. An intentional utopian and ethereal architectural vision reveals itself in the painting "ANT 102, Air

Architecture" (1961), where he paints a tropical paradise without gravity in which - he writes - "man would be so free to even levitate! His only occupation: amusement. Obstacles imposed by traditional architecture have been eliminated".

In Giorgio De Chirico's painting, emptiness and elongated shadows populate metaphysical squares which take shape from architectural sceneries, in the form of a bare classicism, made of simple volumes marked by the rhythm of arches, dark spaces and lines of land of far away horizons.

As the painter used to report, it is the framing itself produced by the architectural emptiness of an arch or a space which gives the fragment of landscape or of scene its metaphysical condition, releasing it from its real physical condition, making it a supernatural aesthetic vision.

Another metaphysical condition is investigated by Lucio Fontana, through the non figurative formal expression resulting in a direct physical action, which takes shape in tears and rips on the canvas, as the sign of a gesture generating a field of forces linked to the form, destroying and transcending the spatial limits of the representation of painting itself, in simultaneous real empty spaces: outside the painting, within the painting and beyond it.

In sculpture, emptiness equally claims its presence, ranging from the need to give shape to the surrounding space to the actual creation of an internal empty space. In the famous classical work "The Death of Laocoon and his Sons", attributed to Agesandros, Polydoros and Athenodoros (1st

century B.C.), the space of the immediately surrounding setting is captured by the dynamism of the sculpted representation of the three men enveloped in the great snake's coils which produce at the same time internal residual empty spaces in the snake's deadly embrace.

In Isamu Noguchi's work, the great Japanese sculptor, the use of space translated from Zen Buddhism acquires the condition of sculptural formal element linked to the concept of "energy emptiness", a hint to the cosmogonic Great Emptiness from which everything derives and to chi, the breath of life, associated to it.

Another emptying at a spiritual scale can be found in the Henry Moore's thin women's bodies, revealing the original uterine condition and the receptive vacuity of life's origin and gestation.

The de-materialization deriving from it generates an internal space within the body hosting the invisible presence of the spirit through emptying and the background/figure inversion which declares the metaphysical condition of the work. From the rise of space "de-occupation" by cubes and spheres to Oteiza's trihedron in search of the zero degree of the sculptural expression which started in the megalithic culture and in the eternal return of the Ley de los Cambios on which we will dwell later on, to the sculptural minimalism of D. Judd's almost habitable boxes and works of architecture...: there are numberless examples.

Emptiness precedes the formation of the architectural space and sets itself as its topological generator at the level of

emerging form, the creation of rhythm and meaning. Space can be either full or empty, since emptiness is something preceding and a complementary contingency of the project, to which it gives reason of being and meaning.

In architecture, spatial emptiness is the protagonist whose investigation implies a reflection on its archetypal origins. At the dawn of life, like at the dawn of architecture, the uterine cavity is similar to the one of the cave and to the round-shaped primitive hut.

Concavity generates the empty embracing space relating thus to the sense of matrix of the interior organic space, of the Mother, the archetypes of the egg, of internal roundness, of the cave and of the hypogeum or dug architecture; as Jung reports, the archetype of "emptiness is, in short, the great female mystery... primeval oddity, what is hollow, abysmally deep, the yin".¹²

Empty space appears as the "symbolic form", translating the deep relations of use and physical and spiritual liveability with the architectural space, and that can be revealed by mythical and language contents.¹³

At the mythical and linguistic levels of pre-historic megalithic culture, the content of the circle in the cromlech space symbolises the abstract idea of deity, the "Great Mother", the cosmic matrix. *Arro* is the word denoting the cavity/matrix of pre-Indo European Iberian culture; and *Uts* is the word denoting pure emptiness expressing aesthetic, religious and political sensitivity, defined by the "poetics of absence"¹⁴

At the mythical level of the origins of architecture as "symbolic form", in the formation of the primitive temple (*Témenos*), emptiness has probably represented the element generating space, starting from the clearings in the wood, as primeval choice or definition of the sacrificial site as a holy enclosure, a matrix space linked to myth and language. The Latin word *Templum* and the Greek one *témenos* define at the same time the split of time and space (through the prefix *Tem* associated to the action of cutting), keeping the original relationship with the words *Temple* and *Time*: the open holy enclosure and the religious holiday.¹⁵

In the following evolution of the Greek temple, from the simple sacrificial altar in the clearing, to the architectural building, emptiness plays, inside and outside, determining functions: inside, the inaccessible space of the *cella* represents mystery, owing to its metaphysical condition, the residence of Olympic deities; outside, the empty space cannot be disconnected from the complex structure of the place, from the surrounding topographic-landscape and urban situation, and from further buildings – *Altar*, *Treasure*, *Propylea* – which topologically interact within the holy enclosure. In Ancient Greece as well, the construction of the theatre was doubly defined starting from emptiness, both physical and metaphysical. On the physical plan, the location of the Greek theatre was chosen according to the natural topography of the area.

On the metaphysical plan, emptiness as the contour of absence, fulfils, *par ex-*

cellence, an original symbolic function. In the hemicycle of Greek theatres in *Epidaurus*, *Priene*, *Syracuse...*, the emptiness of the surrounding landscape, the horizon of land and sea, virtually complete the absent form of the circle, whose missing part has been intentionally left to the invisible assistance of gods. The amphitheatre is the architectural space of tragedy, which mimetically reconstructs the action of life and celebrates the presence of gods in man's destiny, translating it through poetics. The amphitheatre's design translates this original symbolic relation that presupposes the split between sensitive reality and the hidden dimension of the holy mediated by the scene, the limit of the architectural scenery itself, the memory of the central temple and of the original archetypal theatre.

The word amphitheatre itself (two theatres) suggests the original existence of a double theatre conceived in a circular form, as a form of cosmological interpretation, of gathering and unity which celebrate the symbolic pact of co-existence between the profane and the holy, between men and gods. Such concept of the Greek amphitheatre takes us back to the origin of the concept of *Symbol* (*symbolon*), which was the coin that was cut when sealing an agreement, which for ancient Greeks was the unity (*Sym-balica*) which implies a split and a contour of absence. *Symballein* was the action of throwing the two halves at the same time, defining thus the symbolic act of the agreement. The hidden side of the symbol, therefore, corresponds to the undetermi-

ned and hermeneutic emptiness to which we have only partially access, through its numberless horizons of meaning.¹⁶

Already in antiquity, in the Pantheon, the concave roundness of internal space reshapes the metaphorical view of cosmos. The flow of light from the central disc, moulded by the zenithal eye, celebrates the metaphysical dimension, the Roman axis mundi and the measure of solar time. The eye is itself the intermediate emptiness uniting two empty spaces: it opens up to the outside and the inside, i.e. it opens up towards the cosmos itself and towards its symbolic-architectural representation, through the archetypical form of the sphere which shapes the dome corresponding to the vault of heaven.

Rhythm

Rhythm is the inscription of time in space; emptiness is the repository of such inscription. Emptiness is to space as pause is to time. Both – emptiness and pause – constitute fundamental elements of creation. It is empty spaces and silences which permit the construction of languages and environments. Over time, the discontinuities produced by pauses alternate with sounds and words, make notes and terms autonomous and build up rhythms and meanings, in music and in language.

In the same way, in architecture empty spaces alternate with the matter of full physical limits, shaping the space,

making it fit to be inhabited.

The full/emptiness alternation produces compositions of syncopated rhythms and environment creating meanings. Rhythm as "self-movement in space/time within itself"¹⁷ arranges the composition, alters the usual perception and introduces pulsions in listening and in emotion. Architecture and music are arts generating environments in which emptiness, pause and rhythm define the ability of being respectively inhabited and listened to¹⁸. In Louis Kahn's architectural conception the "principle of silence" is tantamount to darkness, and is associated to the depths of the soul aiming at expression.

In the composition and alternation of empty spaces on the façades, in the porticoes, planimetric and perspective structural sequence of spaces - which can be translated into alternation of full and void, light and shadow, into the syncopated progression of planes and scales and sequences of halls, into constructive stereotomies - it is rhythm which defines order, which imparts vitality to the composition and which lends eurhythmic emotion to architectural contemplation through the dynamic experience of the body.

For instance, the rhythm produced by the empty space/structure alternation acquires different expressions in the façades. In Torralva, in the Cloister of the Monastery of Christ in Tomar, rhythm is defined by the superimposition of composite structural porches and by the alternation of architectural chords or syntagms defined by serliane at two different scales, according to the vertical or horizontal modulation.

In the composition of the façades of Baixa Pombalina in Lisbon, the relation between empty space and wall acquires a simple syncopated character in the horizontal modulation and a subtle distinction in the decreasing vertical modulation in the ascending direction, strengthening thus the vertical perspective.

In the façades of the House of Culture in Firminy-Vert and of La Tourette Monastery, Le Corbusier's and Xenakis' compositions intentionally acquire a musical rhythm in the variations between the spacings defined by the bearing structures.

Full emptiness

Preceding and partly parallel to Western culture, the notion of emptiness can be found in the Eastern philosophies of Hinduism, Taoism and Zen Buddhism, as the central concept of cosmogony, spirituality and aesthetics. In Eastern cultures, emptiness is not the antagonist of full, as in Western culture, but appears as complementarity and origin. Emptiness, moreover, is not meant as something null or neutral, but as the repository and essence of all forms, as well as the origin of life.

Tao, for Taoism, Daharmakaya for Buddhism and Brahman for Hinduism lead to an idea of full cosmogonic emptiness where "being is the product of non-being"; in Sanscrit sunya is emptiness and zero and Sunyata is vacuity.

In Taoism, emptiness is considered as the original background and the main on-

tological foundation, linked to the breaths of life of the principle of Yang/Yin alternation, starting from which fullness becomes complete on the phenomenological plan. Taoism's fundamental work, Lao-Tse's "Tao Te-Ching 19", reads: "Tao is emptiness and all the same useful; in a way, it never fills. It is so deep! It can be compared to the origin of all things". Emptiness (wu) is linked to Tao, the way, the meaning, getting to mingle with its origin and the whole Universe as Zhuangzi reports: "Tao has its origin in emptiness. From emptiness the Cosmos was born, from which the breath of life²⁰ (chi) emanates" present in life and in the existence of everything. "Tao is vacuity, emptiness, the non-being from which being derives"²¹.

The dichotomy of the principles of Yan/Yin, full/empty, positive/negative, clear/dark, male/female, opposed and complementary, gives such a breath of vitality to the system, allowing for the dynamic occurrence of mutations which, according to Taoism, support cosmogony, the whole of the elements giving origin to life, to natural phenomena, including the oracular dimension of the occurrence and evolution of events, expressed by I Ching²².

The original Tao, from which everything originates, is meant as the Supreme Void, the primeval pre-ontological breath generating the breaths of life: Yang is the active power and Yin the receptive power giving life to the multiple breaths of beings and things on the phenomenal plan.

Three corresponds to the combination of the two breaths of life creating the

Intermediate Void which inhabits all the things and all the beings, including man, and which, instilling into him the breath which links the whole to the Supreme Emptiness (Tai xu), enables him to continuously transform and preserve the original harmonizing unity of the cosmological system. Man, who represents microcosm, is part of the triad together with the earth (Yin) and the sky (Yang), and contains in his spirit the virtues of both, linking himself to the supreme Emptiness through the Intermediate Emptiness, i.e. linking himself to the Absolute plan on the phenomenal plan.

Chinese painting synthesizes in gestures and register the essence of creation and the relation of man to the Universe; emptiness represents the fundamental dynamic and transforming principle which, through vital forces, envelopes the visible world and the invisible world, reaching the fullness of Tao²³. In painting, as in handwriting, emptiness shows itself through fullness, on which it relies and opens up, gaining a status of sign and form which shapes and gives meaning to the composition.

Through emptiness the artist suggests form, rhythm and movement, clear and dark, relief, figure and background to which spaces flow and merge. The form arising between the black brushstroke and emptiness completes the cycle between visible and invisible and is expressed by the notion of yinxian, which refrains from showing everything, preserving mystery.

The utilitarian emptiness, which in Lao-Tse's work – "Tao Te-Ching" – consti-

tutes the central philosophical theme, can be extended to the architectural space, starting from the tectonic-structural, stereotomic-material dimensions and in its utilitarian topological form open to the habitability of the pragmatic and aesthetic experience:

thirty radiuses converge to the wheel's centre; on this empty space, where there is nothing, the usefulness of the wheel depends. Clay is moulded into vases and it is exactly in the empty space where there is no clay that we can use it as a vase. We open doors and windows in the walls of a house and starting from those empty spaces we can use it. Thus, on one side we draw benefit from their existence; on the other, from their non-existence²⁴

The text makes us also aware of the importance of the limits defining the construction and shaping of the open and habitable empty spaces.

Dichotomous definitions of space-limit and space-infinite. Emptiness goes beyond use and the lack or absence of matter allows for distance, through the Intermediate Emptiness, the sensitive void which impregnates senses and addresses itself to the aesthetic experience of architectural space. In short, the empty space is the receptacle of action, of the occupation of life and the vehicle of aesthetic experience which opens up to the original Supreme Emptiness, "invisible and impalpable, in which its aspect takes irresistibly shape starting from Nothingness and in which it must be contained in order to appear"²⁵.

In Japanese traditional architecture we find the empty and bare concept of Zen Buddhism transferred to space in fluidity and in subtle transitions between outside and inside, of full contact with nature, evoked by the outstanding prolongations of roofings, by shoji (wooden and rice paper sliding partition walls) and by the continuity of floors and steps, whose simple and successive differences of natural raw materials, in an appeal to touch –stone, wood, matting (tatami)...- tend to a ritualization of living, from the open exterior to the gradations of the private interior.

The space concept, according to the praise of shadow, aims at the creation of habitable spaces of great serenity, where contemplation, silence and emptiness – created by Zen meditation – are equivalent, since they integrate the fullness of body, mind and spirit in its own essence. The voluntary reduction of material goods of Buddhist spirituality developed in Japan, is expressed in the notion of wabi, applied to architectural space where the search of the essential, according to the praise of emptiness, acquires an aesthetic dimension through the bare contemplation translated into the ideal of wabi-sabi, revealing sensitivity, empathy and osmosis between the subject and the object.

The perception of depth as a dimension of emptiness embraces different scales of domestic life where silence and white predominate, as well as the interstitial emptiness of space called Ma, which means “distance, abyss, interval, gap in space”; and also “time interval, psychic

flow”, linked to the notion of cadence; it actually also means “interval between cadences”²⁶. It is such empty interstitial distance which makes the creation of rhythm possible, giving an aesthetic dimension to the ritualized living style.

Although the concept of reduction and enhancement of void includes various scales of the traditional domestic space, it is particularly in the tea house (sukiya), in the meditation room (dojo) and in the stone steps adjacent to the Zen monasteries devoted to contemplation that it reaches its fullness. There, emptiness plays at the same time an aesthetic, enigmatic and full role associated to the Zen spirit, as happens in the famous garden in the patio of Ryonaj Temple in Kioto.

There, five groups of topologically arranged rocks generate a principle of equilibrium due to the autonomy and interaction of their fields of force, whose effects of presence are like magnets made visible thanks to the pattern of concentric circles rutted in the fine gravel surrounding the rocks, similar to the effect of the waves produced by pebbles thrown into a pond.



Emptiness as a field of forces

The image in the previous example shows that the emptiness of the architectural space is not a neutral void, but a dynamic field of interacting forces, like electric, magnetic and quantum fields of the atomic and gravity structure of the macrocosmic structure. Mystics and science, poetic thought and reason reconcile before the notion of emptiness as cosmogonic origin and field of forces. The potentially endless emptiness of creation is identified with the Brahman by Hindus, the Dharmakaya by Buddhists and with the Tao by Taoists and is compared with the quantum field of sub-atomic physics.²⁷ According to Albert Einstein's words: “In this new type of physics there is no room for field and matter, the field is the only reality”.

Transposed to the architectural plan, 51 interaction in this full emptiness is not only generated by the effects of the presence of elements, of the limits shaping the interior (walls, floors, roofs, rooms,...) and of the external and context limits (walls, buildings and their forms, plants, place and territory,...) but it incorporates also the interaction with the perception of man's life style.

R. Arnheim makes a distinction between abstract emptiness and spatial field, considering the former as the absence of tensions and the latter as the space of tensions generated by the different forms and objects captured by perception through dynamic relations of forces, interacting with and partly influencing the comprehension and life of architecture.

In the phenomenological dimension, architectural space is the field of forces which interacts with the subject with different levels of gradation, from their most visible expression to their subtlest and invisible condition.

Such structures at the level of perception make it possible for forms and architectural spaces to be endowed with a dynamic core which originates from within them, generating fields of forces and vector tensions, the effects of presences and irradiations which virtually expand and interact in the surrounding space, creating a series of expansions, contractions, torsions and balances which have a similar impact on human mind, as Arnheim reckoned.²⁸

Those perceptive fields of forces can be assessed in the liveability of architectural works through the attribution of technical-formal intentions defined starting from their conceptual production. One might read this type of attribution in connection with emptiness in some of Frank Lloyd Wright's works: under the influence of Lao-Tse'a writings and of Japanese architecture he knowingly contributed to interpret space as the main essence of architecture²⁹.

The field of forces effect is made explicit in the designing process that Wright named "the destruction of the box", affirming planimetric breaking down and the indeterminacy of limits in fluid space.

Another emptiness effect, in Frank Lloyd Wright's work, corresponds to the illusionistic feeling of suspension in the anti-gravitational emptiness. In Kauffman

House (Fallingwater), a powerful contrasting expression is generated by the large jutting platforms in the deceptive perceptive play of ostensible annihilation of structural bearings.

In Wright's work, emptiness becomes thus the main element in different interpretations and forms of forces: as a spatial concept and absence, as absence contour through transparencies and as a field of different present forces; forces of expression associated to plastic language and forces with a technological content associated to static forces related to the tectonic-structural potentialities of construction materials in connection with gravity.

The type of scientific vocabulary related to the notions of force, vector, tension, stress, field, irradiation, equilibrium, takes the place of the forms of content related to mathematically qualifying values applied to architectural creation according to genetic-mechanical features of raw materials, associated to the aims and technique corresponding to the individual features of forces intervening in the degree of elasticity of matter as Semper³⁰ has recognized.

Le Corbusier, in his draft-manifesto of the "Boite à Miracles" also sings emptiness's praise, as architectural production and reception which makes the projection of imagination possible.

The "Boite à Miracles" is the cube root, the cosmological referent which rationalizes the external flat and empty

territory, generating a full imaginary world in its internal void. The internal space is the site of projections and wishes of imagination, where one recognizes that the aesthetic role of "architecture is emotion", a pathos deriving from the forms of force, inscribed in the dimension of empty depth, reaching the feelings. Such emptiness appears in cubicity in the formation of the domestic mezzanine, the public space in the halls of his numberless "machines to live in" in domestic space.

The meta-functional aesthetic space makes reference to a cosmological, metaphysical and sacred view expressed in the parallelepipedal box of La Tourette Church (1956-59) and in the twisted form of Ronchamp Chapel (1950-53). Both works suggest an epiphanic moment through light and the ostensible absence of gravity: the heavy concrete roof detaches itself from walls and floats in emptiness leaving a blade of light, making possible the access to the miracle of the "inexpressible space"³¹.

Inexpressible space is a metaphysical emptiness in space-time producing an altered state of conscience which paves the way to the invisible and to the dynamic construction of the latent meanings of the work.

Forces are not directly visible, they belong to a level of invisibility, only are their effects visible in matter, as the expression reveals itself at the outside starting from active powers, of interactions between systems and receiving subjects, as already reported in connection with the notion of field and of perception impregnated with

tensions. It is in this region, between the visible and the invisible, that the structural forces of gestalt act, as "forces" and "bundles of forces" which internally bear the full emptiness, meant as a field and "frame of the real", as Merleau-Ponty reports. It is that latent and dynamic structure of forces and bundles of forces that is present in some schemes beyond what is generally described as a symbolic-canonical structure. It is one of those structures that, according to ad triangulum and ad quadratum principles defines the genetic matrix of the subsequent superfetations of the Mesquita Cathedral in Cordova more than seven centuries later. The field is the result of interactions between latent geometrical structures, starting from canons, to the forms with technological content related to the loads and static tensions of the building's tectonic structure, to the direction vectors of space implicit in the emerging forms.

In the same way, in Masaccio's Trinity fresco, the pictorial-architectural composition emerges from the different forms as overlapping layers from the visible to the invisible. In visual reading, figures and architectural elements – pilasters, pillars and the arch inscribed in the barrel vault – define the symmetrical composition in the perspective pyramid and in the hierarchical arrangement of figures. In latent reading, a network of bundles of vector forces, based on the ad triangulum principle (1:√3), unites the figures' eyes, starting from the central God's eye and Christ's inscribed in the Star of David (union

of spirit and matter), defining at the same time the structure of the central perspective and the interaction between the visible and the invisible. The geometrical complexity of the perspective construction and of the latent triangulations, formed by the vector forces of the eyes, close the iconology and the symbolism of Kabbalah in which transcending emptiness, AYIN SOF OR, identifies with God³².

The fresco resorts at the same time to the hermetic universe of symbolism and to the ambiguity of gestalt in the figure-background relationship and in the lines of vector forces which shape the composition between the visible and the invisible, according to our traditional geometric interpretation.

Parallel to iconography and symbolism, the field formed by the weft of the perspective's vanishing point and the vector forces of the geometrical triangulation of the figures' eyes envelopes and directly magnetizes the observer's gaze.

The aura of the work and the type of emotion aroused in the observer turn into a relation of osmosis between the object and the subject. In Duchamp's words: "This phenomenon can be compared to a transfert from the artist to the observer in the form of aesthetic osmosis occurring through inert matter: colour, plane, marble, etc."³³.

It is the inert construction matter that stimulates the production of visual, tactile, auditory sensations and produces the transfert, the complementarity and the transformation of those sensations into aesthetic emotions.

Forces and sensationist aesthetics

In Fernando Pessoa's "Sensationist Theory" we find the notion of force meant as the substance of sensation, as vital force with interaction and disintegration power opposed to the classical idea of beauty, relating art directly to life, as "the forms of force appearing in life".³⁴

His heteronym, Alvaro de Campos, opposes to the classical idea of beauty: "Beauty started by being an explanation that sexuality gave of itself preferably of possible magnetic origin. All is a play of forces and in the work of art we have not to look for beauty (...), we only look for two things, force and equilibrium of forces – energy and harmony."³⁵

If sensationist aesthetics is transferred to architecture, the present judgement hardly follows the criteria of beauty intrinsic in the object which derive from an ideal model, but is rather oriented towards a feeling of forces in equilibrium, of energy of forces and of harmonies and tensions, according to what already observed when Gestalt's theories were reported.

In its "cube of sensations", we find, in the same way, a model which adapts to the transposition of architectural reception and production, composed as follows:

- a) The sensation of the external universe;
- b) the sensation of the felt object of which one becomes aware at that very moment (the memory of similar and other objects which inevitably and naturally add to that sensation);
- c) the subjective ideas associated to the object (state of mind of that moment);

d) temperament and mental basis of the perceiving entity (the primeval sensation of the feeling personality);

e) the abstract phenomenon of conscience. (...) The cube of sensations turns into a square, for which the basis of art will be ideas and images of objects, here mental images. It is classical art which, unlike what is generally believed, does not directly go to nature, but to its mental image³⁶.

As the perception of architectural space is founded on real sensation and invention on foreseeable and imagined sensation, the cube of sensations will all the same be of use to the work's reception and to the architectural project's production. In reception and production as well, architecture is born and interpreted starting from the universe of external sensations against our internal mental universe, starting from images and objective and subjective analogies, to finally turn into an abstraction of conscience.

Thus, Pessoa's sensitive method can reveal itself as an operational modality in its architectural transposition.

The unconscious and conscious feeling that architectural experience produces permits to keep visual, tactile, olfactory, acoustic images that settings, materials and contexts transmit.

Nothing substitutes the real sensation produced by directly experiencing architecture, which allows for total immersion and complementarity of senses.

Starting from those relations one can recognise the absence contours filled by emptiness in different genres of plastic production.

Emptiness, reduction and "absence contours"

In the empty and invisible space constituting the field, the subtlest relations of forces of forms and forms of forces occur, generated in that intangible dimension. By forces of form, we mean the gestalt forces released from the tensions of geometrical forms, weaving and colours... i.e. gestalts, in their figure-background relations, through their levels of presence, as well as their halos of territoriality, subliminally interfering at the level of the user's perception. By form of force, we mean the sensitive expression (structural form, construction, colour, sound) emerging from the assignment of an intentionally directed force (designing intention: compositional, programmatic-functional, tectonic-structural), defined by the construction of an essential geometry.

Emptiness expresses itself through "absence contours"³⁷, by which José Gil denotes the non-inscription which is included between the absence of representation of the thing or image and the corresponding drive urging expression; in the omitted schemes of the elliptic drawing, through the figure's line which, being interrupted, mingles with the background, creating suggestive hints opening up to the free projection which triggers the imaginary construction in which it completes itself, as already observed in Eastern painting. The interruptions of the recognised figure correspond, in gestalt reading, to the "contours without gradient or cognitive contours", identified by Kanizsa³⁸.

The absent contour denies or interrupts the limit and is defined in the immateriality of the occult dimension generating an enigmatic sense, leaving the figure suspended in space and opening it up to potential imaginary developments through the projection and the free interpretation that the consequent formation of senses looks for and claims.

Reduction marks the absence of something which seems to have been withdrawn, acquiring thus a visual condition of invisible and immanent presence which can be completed by imagination, as gestalt reconstructs the contour of the omitted totality completing the cycle between visible and invisible.

Removal is a form of spatial de-occupation generating the dichotomous relations of full/empty, space/surface. In the same way, in sculpture and architecture, reduction and absence contours can be recognised both in unfinished works and in ruins.

In many of Sà Nogueira's drawings, the suspension of figures in the emptiness of the white sheet's background, the elliptic character produced by the enigmatic sense of absence contours, in interruption, in omission and in the unsteady lines is increased by the erotic themes suggested, since eroticism itself lives of the tension between the veiled and the unveiled, and develops in the occupation open to the imaginary space and to the body's internal space.

All the same, absence contours and reduction can also be recognised and intentionally meant as production strategies

which let the quality of emptiness emerge, between the visible and the invisible, opening up the work, both in the spatial sense and in the sense of the interpretation itself.

Absence contours fit in one of the most outstanding works of the 20th century avant-gardes – Malevich's White Square on White – whose role consisted in setting "zero degree" on the artistic plan, produced by the ostensible nihilistic emptying of cultural tradition's reference points.

Trying to overcome the visible, through emptiness, Malevich tries to have access to the invisible dimension preceding the appearance of material forms and gets close to the essence of being. Out of the visible only the "shelter" remains of the pure geometrical form of the square, as the creation of the intuitive region escaping subjectivism and emotion, by representing the pure immateriality of the white space which tries to attain spiritual truth; the space of emptiness appears only thanks to the subtle contrast of the brushstroke which half-reveals the oblique line of the white square's form contained in and rotated on the white background, as Malevich enunciates: "I was converted to the zero point of forms and starting from zero"³⁹.

In that zero degree of forms an attempt is made to reveal the cosmogonic sense of the absolute and sublime origin of the Whole.

In the empty space without gravity of the displacement of the suprematist activity in connection with architecture, Malevich suspends the architectural axonometric projections of Planes⁴⁰ as large compositions of intersecting parallelepipeds.

In sculpture, Jorge Oteiza's *Metaphysical Box* (1958) and the *Tried* (1959) represent the conquest of the receptive empty space through the release of the cube which appears in absence contours between the visible and the invisible, translating the aesthetic peak of Malevich's zero degree, according to the conscious ascesis of his theory of the *Ley de los Cambios*.

The metaphysical box, incorporated in the cube released by the contours of the absence squares obliquely cut out in iron, corresponds to the appearance of the presence of the invisible; it represents emptiness and spiritual silence.

The *Tried*, Oteiza's latest sculpture, is the peak of his zero degree, is the minimum clue of cube between the visible and the invisible, between limit and total spatial de-occupation, the nothingness of spiritual level defined for the angle by three planes in the elementary formation of empty, receptive and metaphysical space.

Within the framework of absence contours, in the territory of architecture, Mies van der Rohe's *Barcelona Pavilion* (1929) represents the paradigm of the meta-functional "empty house", allied to the ascetic principles of immateriality, of de-occupation through the praise and fluidity of space, and to the principles of truth as revelation of clarity, light and transparencies in the interruption of the limits expressed, both in the sketches of an essential geometry demonstrating an idea - translated into his aphorism almost nothing which reduces matter to the essence of space and structure - and in the

synthetic expression determining the composition's main lines of force, which define the visible forms. The empty space of the *Pavilion* enters the perceptive play of forces appealing to plastic sensations connected to his anthropomorphic theory, "bones and skin" – structure and coating - which have complementary roles⁴¹.

A certain estrangement comes from the mysterious box of light stuck between two sliding planes. Its empty interior is a lost and undetermined space. Light, enigmatically gentle, filtered by opal glasses from three different directions – external, internal and zenith - expresses spiritual principles - clarity, illumination and truth – according to Saint Thomas Aquinas' influence. "Architecture is always the spatial expression of a spiritual decision"⁶ – In his words an idealistic sense reveals, in which the condition of symbolic form is ac-

55

Urban Empty spaces Architectural Empty spaces

Different degrees of emerging spatial empty space form from the private architectural scale of the room and the patio to the urban scale of street, square, avenue, park, to the residual spaces of the suburbs. The thread making up the urban fabric is not full space, but rather the lines of emptiness: the road network which makes communication possible through the public spaces of streets, squares and avenues which take their shapes

from the built masses of blocks and walls defining the absence contours of urban empty spaces.

The formal definition of the empty enclosures of urban squares derives from the contact between the topological operations of delimitation, total or partial space containment, topographical modelling which have to do with the understanding of the place, with the geometrical operations of the scheme within which buildings give shape to space.

In the urban fabric of the Greek polis, emptiness plays the main role in the open and wide, multi- and meta-functional public space of the agora – community centre, public meeting point, market, assembly, philosophical and entertainment place – surrounded and moulded by the architectural scenery, by the emptiness of porticoes of stoà, temples and public buildings.

In Western culture, in a genealogy intentionally derived from such typology, the legacy of agora is left, in the Roman city, to the forum, and the square – in its multiform typological and morphological expressions during the medieval, Renaissance, Baroque, classicist and modern historic process – corresponds to the presence of the signifying emptiness, as public space par excellence, within the structure and hierarchy of urban schemes.

Emptiness affirms itself also at the urban and metropolitan scale in the Modern Movement proposed by Le Corbusier in La Ville Radieuse in Paris and in the famous Charter of Athens (1941) enunciating the bases for the organization of

space and society by increasing the city scale to territorial planning, where urban space abandons the image of the traditional street and block and is conceived as a function of rapid road systems and of functional zoning, of isolated blocks incorporated into free green spaces.

The town-planning concept expressed in the Report on the Pilot Plan of Brasília (1957)¹ for the foundation of the new Brazilian capital city is based on geometrical, urban, social and political principles, in which the vital functions of the modern city are to be solved. Lucio Costa enunciates, in a holistic synthesis, the basic concepts of the inspired solution which “appeared, so to say, ready”, through sixteen schematic sketches outlining the general project and the characterization of each area, and twenty-three town-planning principles envisaging a creditable daily social living intentionally planned and open up to culture and economic development. The sketches correspond to ideograms of step-to-step approximation to the final project: conceptual schemes defining the genetic-urban matrix structure from the origin and foundation of the capital city to its planning and morphological organization allied to functional rationality.

The city plan starts from zero point of the cross signalling the place and the geographical orientation followed by adapting to local topography and hydrography through the curve of the transversal axis accompanying the contour line, in which it is inscribed in the latent figure of an equilateral triangle defining the

urbanized area adjusting the shape of the wedge to the boundaries with Lake Paranoà.

The typical figure of the equilateral triangle emerges at a different scale in the Square of the Three Powers and in the Communication Tower characterising the city plan.

In the emptiness of the monumental axis of the great square, the creation of the perspective towards the Square of the Three Powers encompasses the most significant buildings: the Brazil Senate, the Federal Chamber and the twin towers of the Congress, the Government Building and the Supreme Court.

The great emptiness of the scheme of Lucio Costa's city is interpreted in the same way by Oscar Niemeyer, in daring plastic forms, with plastic and tectonic expression, suspended continuity in the generous flights of steps and in the broad empty spaces of porticoes and interiors at different scales.

Images of emptiness in Portuguese architectural culture

In the genesis and definition of Portuguese proto-urban space, significant great open spaces can be found – squares of different size – whose topological nature, expansion and informality is associated to the multi- and meta-functional praise of emptiness prevailing on the architectural image, unlike the geometrical austerity, containment and archi-

tectural domination of Spanish and French squares⁴⁴. Spaces which once were filled plots and urban border line areas, between nature and city, became town centres, as for instance Rossio and the Terreiro do Paço in Lisbon before the 1755 earthquake; the subsequent additions to the city of Evora starting from empty spaces inside and outside the walls, which have conquered the plain.

They are, therefore, structured in the informal and residual topological nature prevailing on any geometrical order of scheme or architectural geometry.

The ancient Terreiro do Paço of pre-Pombalina Lisbon constitutes the paradigm of that marginal filled territory between the natural and the built, open to the river and which informally accompanies part of its course. Its emptiness reflects a poetics of a centre doubly felt as a plan.

The sense of *chao* itself, by which G. Kubler has denoted Renaissance and Manneristic Portuguese architecture⁴⁵, is perhaps one of the main invariants of meta-historic transformation, in which reduction - in search of essential architectural values - translates a synchronic sense of relevance, which transversally crosses most of the history of Portuguese architecture.

In Alvaro Siza, emptiness as an attitude is recognized since his "initial procedure", in facing the white sheet of paper for the first time, at the beginning of any project, through the strategy of designing the place, as in the attempt to look into it for ties, definitions and the expressive potentiality from which the final

design will emerge. The metamorphoses originated by the drawing itself, which little by little gains rationality in more stable geometrical lines, give shape - through light - to its white empty spaces.

Most of Siza's works envelope themselves in topologies of concavity, generating external and internal spatial empty spaces, bound to places, through geometrical tensions which give it shape through distinct variable operations: right angle, right angle/curve, right angle/obliquity, right angle/obliquity/convergence, right angle/obliquity /convergence/ curve.

The resort, in many of his works, to the typology of the patio, through the adoption of H, U, E, V ... morphologies, is a way to give shape and qualify the spatial void by setting different transit and accommodation areas in relation with the surrounding external environment of each place.

In the project for the Cultural Centre of "la Manzana del Revelin" - in the historic centre of Ceuta - the great space of total enveloping is a real praise of emptiness in the unceasing search of the synthesis of the essential lines recorded in his drawings. In the line enveloping space he envisages and summarizes the emptiness's enveloping totality.

In Vitor Figueiredo's "Pole of Mithras", the sense of the informal emptiness rediscovered in the spaces of the Alentejo-style esplanades merges in the remote horizon of the plain; the same praise persists in the great white surfaces and in the walls' perforation filtering light towards the great transit spaces

Emptiness demands the fullness of its opposite, in the expression and modelling of the powerful volumetric and structural masses, intentionally opposed to the light rules of current modernity.

When we designed the small Church of Albergaria dos Fusos, we intentionally proposed the epiphanic mystery of the light flooding into space as the symbol of an Absent Presence or Present Absence, whose origin cannot be imagined, as it is hidden in the dome lantern, suggesting the suspension of the dome in emptiness. It is a small low cost work by Vitor Figueiredo which better reveals the poetics of the marginal and of emptiness - in the enlargement of a sport pavilion in Oeiras, through the oblique addition of a simple white wall, slightly redeemed from anonymity thanks to a horizontal cut, denouncing "lack", in the minimal perception of the line reflecting light, as a metaphysical tear. 57

The white wall, made a place of imaginary projection, and the Lacanian lack of its poetics of absence, reflect the ontological condition of being and nothingness, in a full praise of the marginal condition, of emptiness and silence. In the poetics of emptiness, Vitor Figueiredo maintains what we might define an anti-project: in a project for the organization of a square, he recommends to do nothing as to design, keeping the existing urban space totally intact.

Models of architectural production and reception

Emptiness, meant as the principle of essential aesthetic reduction, is directly connected with the concept and expression linked to architectural production, and as a way of perception, contemplation and interpretation, is linked to architectural reception.

The Praise of Emptiness emphasizes the relationship between reduction, production and reception of architectural space, starting from the theoretical model of Space-Limit⁴⁶, in which emptiness will constitute the central element⁴⁷.

Here, the model of production and the reception of architectural space are closely connected, since every coded line of the project is intentional, and it will represent a material or ethereal limit in the building, since it is a potential carrier of the meaning defined as such already starting from conception.

Space, limit and emptiness are thus inseparable concepts in architecture.

It is starting from Space-Limit that we propose to have access to the different steps from which architectural artefacts originate, in order to move towards production and the following levels at which they are represented in perception. In Eugenio Trias'⁴⁸ ontology, in Merlau-Ponty's⁴⁹ phenomenology, in José Gil's⁵⁰ meta-phenomenology and in Henry Maldiney's⁵¹ super-ontology we can find part of the support to the categorization of the levels that we transpose through Space-Limit.

Henry Maldiney's works lay bare Emptiness and Nothingness as pre- and super-active ontological principles, close to Eastern philosophy, starting from which he enunciates the "non-place of creation", Supreme Emptiness and the opening up to the empty depth of nothingness, to the unity that in reception represents the essence and existence of the work of art and that opens up to the directness of meaning.

Interpreting the four philosophical theories in a transposition towards the field of architecture, one can recognise the levels of the phenomena that can be identified as Space-Limit categories: Appearance, Emergence, Latency and Emptiness in the background, where one can find a correspondence with: Seeming, Appearing, Being and Nothingness.

From the subject's standpoint, emptiness is the hermeneutic breach corresponding to the "interstitial deviation between the conscious and the unconscious" permitting access to the latent and invisible universe where the deep sense of the work rests⁵².

It is starting from space-limit and emptiness concepts that we intend to have access to the various phases in which architectural artefacts form, from production to the following layers in which they appear to their reception, implying a joint interaction between work, context, perception and interpretation.

We recognise states that we identify with the categories of space-limit – Appearance, Emergence, Latency and Emptiness as background – where we find

a correspondence respectively with Seeming, Appearing, Being and Nothingness.

Appearance corresponds to what appears or seems to be, the reality of appearance, which is related to the external aspect, immediate perception resulting from the situation and the context – the ostensible superficial phenomenological reality – which can have a status of surface stylistic recognition, skin effects, coating, falsehood, as a deceiving mask, of transfiguration, of double which conceals the true construction reality (deriving from transfiguration operators), or coinciding with it, transforming into its own evidence.

Emergence corresponds to Appearing: manifestation which emerges and becomes formed form, as transformation operator of the latent interior ectoplasmic phase, in comparison with the schematic form, or, in an external form which reveals itself in the project through the expression of drawing and in the work through materials and the actual construction, the "bodily being", the massive phenomenological reality, the "flesh and bones" of architecture as presence, which lets itself be seen and felt in terms of real formal invariants, deriving from transformation operators.

Latency corresponds to Being: meant as a latent metaphysical essence (ontological field); potential Being, interior, invisible, contained, symbolized aspect, spiritual dimension, power, as pre-formative idea (chaos-turbulence-energy, "form of force", force in its pure state preceding the principle of organization-"law of internal construction"-matrix, pre-form or

hidden structure, forming form), is the being which is sensed and is present, meant as the operator of meaning formation: Noumenon Emptiness which is related to the origin or even the undifferentiated, amorphous and virtual.

Emptiness corresponds to the primeval Nothingness, to Supreme Emptiness preceding any existence and potentiality or possibility of Being (pre-ontological field) starting from which everything is possible. Emptiness is the origin and end integrating zero, the infinite, the undetermined; the imaginary production breach, the hermeneutic cleft of access to the latent; it is the reduction operator (linked to subtraction and de-occupation of space and to the annihilation of ego).

Through two conceptual paintings (2006), we will try to make the categories of production and reception explicit. Painting concentric circles presents categories in the form of a concentric rings model: the internal nucleus corresponds to emptiness, the following invisible circle corresponds to the latent state, the intermediate circle to the emerging state and the external circle to the ostensible final skin; the external circumference represents the field of presence enveloping the object and which, from the interior, crosses the different layers, as a territorial contour, a frontier zone, a place of interaction of forces between architecture, the human being and the environment or the external world.

In our conceptual painting, the presentation of the cycles of production and reception categories through triangular schemes: appearance/ emergen-

ce/latency, has emptiness as its central nucleus.

The triangular scheme suggested allows for setting relations between them, making it possible to reach the state of latency starting from the most evident level. The alternation of the ways of sequential rotation determines the relations according to production or reception.

At the production level, the graphic-configuration schemes are placed in the passage from the state of latency to emergence.

At the level of reception, in the passage from emergence to latency, gestalt and the "forms of force" are situated; or in the passage of appearance directly to latency, symbols and forces are placed.

Emptiness, as the central element, participates in all production activities, as a bare appearance, emerging space itself, noetic space and in interpretation activities, as hermeneutic breach of access to the latency dimension.

Nothingness is the primeval emptiness preceding existence and corresponds to the potentiality or possibility of Being, starting from which everything is possible. Around it there are the surrounding environment, the receiving and producing subject and the world forces which bring about and influence the production and reception of architectural objects.

In production, the architectural composition is visible and tangible, when it is connected with vision, materials, limits, elements and places defining its being, and is at the same time invisible and intangible, when it is connected with gestalt, la-

tent forces, inspiring spirit and finally with the emptiness of non-being before creation that penetrates it as space of removal, reduction, indeterminacy...

In architectural reception, visibility and tangibility, starting from cognition to evaluation and interpretation, are experienced in depth beyond gestalt and the visibility and tangibility of the present latent forces, deepening the sense of empty spaces in the different hermeneutic clefts down to the emptiness of meaning of nothingness and the opening to nothingness.

In this return to nothingness through interpretation the original emptiness of creation is reached, where the production and reception cycle is completed.

The boundaries between those categories are, of course, permeable, but differentiation helps clarifying in different ways what is a possible beginning for reception and architectural production. 59

If one considers a biological-anthropomorphic analogy between the categories related to architecture and the human body, appearance corresponds to the contingent aspects of skin and the superficial features of the form of the body. The muscle formation and stereotomy, the formal aspects of flesh and the tectonic aspects of the bone structure are meant together with the emergence of the architectural form which gives support and structure to that appearance. Latency, corresponding to an invisible stage of the internal body, represents the whole of genetic matrices at the origin of the physiological system: the whole of synergic re-

lations regulating not only all the organoleptic aspects of perception, but also the various components of the physiological-mental-vital mechanism.

In short, that stage includes all the physical, energy, dynamic, rational and emotional conditions, the whole of interacting forces, the breath of life which sustains and is sustained by life: spirit, soul...

Hence one can extrapolate the notion of architectural synergy, as the coordinated logic combination of the distinct components and of the physical, mental and metaphysical factors, regulated in the interaction of the different present forces and that enter in the constitution and formalization of architecture generating the system's cohesion.

More than the traditional action of architectural composition, consisting in setting the combinatory relations between components, architectural synergies form mechanisms which constantly regulate themselves in the object's conception, after having dealt with the different dynamic factors: the participation between the creating-interpreting subjects and their kinetic perception in connection with liveability and in search of sense, external elements, light, climate, place variations and the relations of cohesion and potentiality between materiality, technique, structure, form and use.

Emptiness is the non-place before and after life, origin and death, the nothingness preceding creation in which soul inhabits after abandoning the body; it is the annihilation of nothingness, before life and the pre-formal latent state of archi-

tectural creation: the imaginary breach; it is the hermeneutical cleft preceding interpretation itself starting from nothingness: total silence; it is the receptive state, zero, the infinite and the undetermined.

Emptiness

The abolition of mental images – spontaneously accomplished – allows for that kind of fullness of emptiness which is the precondition for work construction

Architectural production starting from emptiness tries, in a way, to go beyond what is generally recognised: that culture is founded on culture, through the transmission which lies in the mimetic process, under the safeguard of a "grammar of creation"⁵³, in which –through the reference to recognised models, to collages and combinatory operations (even though new) of pre-existing elements and materials and advanced technologies – creations, architectural genealogies and stylistic evolutions are generated.

Most of the architectural production builds up by accumulation of mnemonic registers and mimesis (knowledge of paradigms, archetypes and interpretation of the ways of living). Treatises themselves represent a repertory of models and rules to be applied in architectural composition as in a combinatory art of re-invention.

The memory and knowledge of paradigms make reference to types of ima-

gination of the past, whilst the productive imagination of the project, even though taking those types into account, constitutes a movement directed to future imagination, in a visionary sense, coming from the latent dimension of mind, towards the emergence to new forms and new meanings.

The resort to the metaphor helps go beyond the disciplinary condition of architectural grammars, and stimulate imagination, starting from other imaginary universes of possibilities, in the form of analogy, leading to transpositions between different realities, concepts, contexts and ways of living, enlarging creativity.

In the act of designing, as in the cognitive act, the unknown is faced through the known. "Seeing how", through the recognition of schematisms, permits to enlarge the field of poetic, interpretative and creative possibilities.⁵⁴

Productive imagination is dynamic, ubiquitous and synchronous in itself, as it encompasses past, present and future. The images of past, memory and perception are deformed, multiplied and enhanced in the very poetic process of imagination, which rests on analogy to reach the metaphor which transforms them into new images, enlarging their initial meaning.

We will try, all the same, to reflect more in depth, through the praise of emptiness, not denying the importance of those facts. Reflection, in that case, consists basically in exploring creativity, starting from emptiness. In Gaston Bachelard's words: "The value of an image is measured on the basis of the size of its

imaginary halo. Thanks to what is imaginary, imagination is essentially open, evasive"⁵⁵. Such opening and escape represent the breach of productive imagination, ranging from memory to mimesis, metaphorical transformation, oblivion, emptiness and innovative spontaneity.

As a productive element, emptiness constitutes the imaginary breach making its opposite possible, becoming thus the generating repository of the new creation.

The aesthetics of avant-gardes in the Modern Movement – from which Duchamp's and Picabia's Dadaism, Malevitch's and Lissitzky's Suprematism, Mondrian's and Doesburg's Neo-plasticism and Gropius' and Klee's Bauhaus originate - is based on the nihilist condition of non-being and in minimalist vacuity, in a historicist affirmed denial and in setting an inaugural zero degree from the aesthetic standpoint. The avant-garde creativity originated from emptiness is the heir of the philosophical foundations of "generating absence", of "total vacuity", in which sometimes theosophical mysticism combines with Hegel's dialectic of "denial of denial" and the "nullification of nothingness", according to what is maintained by G:Steiner starting from Sartre, "numa fusao absoluta que une o nada ao ser na genese e na extincao"⁵⁶.

The zero degree of creativity is similar to the grey point of Klee's artistic cosmogenesis, the a-dimensional point linking the invisible to the visible, the null being or being nothingness, the principle coming from creative chaos enveloping the painter and the initial conception of

the work⁵⁷: "I begin logically to start from chaos. I am calm, because for one moment I am chaos myself"⁵⁸.

In connection with the recognition of emptiness's importance in architectural creativity, within the framework of Bauhaus' pedagogy, Gropius affirms "Saint Thomas Aquina, the great mystic of the Middle Ages, once said: 'I must empty my soul for God to enter'.

That state of spiritual emptiness prepares to the creative conception of the course towards Grace.(...) The first task of the educator should consist in releasing the pupil from intellectual torpor and encouraging him to let his unconscious expand. He must, so to say, try and reconstruct the state of unprejudiced receptivity of the child and later guide him (...) so that the pupil can attain, through observation itself and practical attempts, the knowledge of an objective regularity of expression⁵⁹.

The surrealist automatic writing itself is related to emptiness through the catharsis produced by the flow of images coming from the unconscious without any bias produced by reason, images which release imagination and permit the emptying which lets new images and associations occur.

A well-known example of modern architectural conception through emptiness is the one reported by Alvar Aalto, in the Viipuri Library's project, in which he makes reference to his sketches as "naïve childish drawings"- already mentioned in other occasions - as an example of geometrical-designing schematism in the passage

from a latent creative stage to the rise of architectural images.

Let us take this example within the framework of emptiness's heuristic conception, through metaphor. Alvar Aalto developed that project in five years. In the early stages of the project the process of clear mimetic attitude was still evident with reference to G. Asplund's classicist language in the Stockholm Library, from which "cliché" images derive.

Nevertheless, there is a clearly identifiable turning point in his architectural language, both in the conception of internal space and in the sense of the expression in which the dogmatic analogy in the use of established architectural languages is substituted by a spontaneous poetic analogy, when he starts drawing any type of mountain fancy landscape, with slopes illuminated by many suns⁶⁰.

Through automatic writing the drawings of suns unconsciously appear: they are then expressed as metaphors in the multiple skylights of the Library's great hall, and mountains appear as metaphors in the profile of the Auditorium's roof. Both suns and mountains find their respective architectural adjustments which give them teleological functional, technical and aesthetic meanings.

The intermediate sketches of the cross sections give the process a certain rationalisation, owing to the ergonomic adaptation and the zenith illumination, where the "suns" turn into skylights designed as synergetic mechanisms, according to the user's position in the different areas of the reading hall.

Accordingly, the mountains arise, both in a rationalized form – in the gradation and differentiation of the steps of the reading hall's roof – and through an organic expression, in the fluctuating undulation of the Auditorium's wooden roof which merges with walls, finding its functional justification in the geometry of acoustic propagation.

In both cases, the aesthetic-poetic component precedes the functional intention, giving origin, during the rationalization of the designing process, to theological aims, finally converting itself into an aesthetic-poetic plastic expression. Or, in a holistic sense, such aim has never ceased to be present in the whole production process, as a synergetic elaboration integrated with the imaginary perception itself and with the proprioception of the producer who leads the process by integrating all the unconscious and conscious intentions.

In that case, form does not derive from function, but rather from unconscious intentions which will produce the set of the various forces of expression, progressively adjusting themselves to conscience and to the technical-functional content forces.

In Chinese thought too, the origins of the creative process through emptiness can be found. In Zhuangzi's (300 B.C.) thought, creativity becomes effective in the passage from a "lower conscious regime", "to a higher regime in which conscience partly disappears, or turns into function, or transforms", according to François Billeter's interpretation, allowing for spontaneity and the "working of things".

In this state "emptiness is abstinence of mind", since "the way concentrates" only starting from emptiness and there "the beginning of phenomena" is produced⁶¹.

In one of his parables, Zhuangzi tells us of the Yellow Emperor's admiration for his butcher's technique in stripping the flesh off the carcass of a bull.

The butcher explained to him that it was not a matter of technique, but rather of the "working of things", linked to the practice of a craft, because only after having passed gradually from a degree of conscious difficulty to a state of total abandonment of conscience "the way concentrates" and the knife finds by itself the right direction in the animal's flesh.

Zhuangzi tells also another story, this time about Confucius and a swimmer who lets himself be transported by the rapids of a river, abandoning his body and the awareness of his body, without opposing any resistance to the water's force.

Once again it is not a matter of technique, according to what the swimmer says, but of immersion into a process of emptying which leads to the unconscious state of the "working of things".

In both stories the spontaneity of the process is not tied to technique, but to rhythm, to the dynamics of relations that the way of working implies.

Talking about technique, in architecture, Mies van der Rohe reports that: "what is important is not technique itself, but the relation adopted by the human being in connection to it". In this sense, technique is only the instrumental means

that must be adjusted to a more complete and deeper process related to understanding, knowledge and wisdom.

For Lao-Tse "learning is assimilating and knowing is forgetting". Learning is processed through the acquisition of established information and schemes whilst knowledge is processed through a creative oblivion leading to a sort of mental emptying and abstraction to make the inflow of new ideas easier. The concentration of the way is thus attained as well as the dynamic and flexible mastery of the process identified with wisdom, which involves not only the mastery of the craft, but also the power of a creative freedom, open up to any new set of problems arising independently of its complexity. In that way, knowledge and oblivion are paradoxically inseparable in the creative process.

Creating and innovating is venturing into unknown imaginary territories; it is the spontaneity of the bald jump into the emptiness, beyond any granted knowledge.

The Tzu-jan principle of spontaneity and the Wu-wei principle of not-knowing and not-doing, are the two principles in which Tao's harmony is organized; both of them have to do with the principle of the usefulness of emptiness, with the mutations and the notion of relativity deriving from it. The Taoist principle of spontaneity (Tsu-jan) consists in unlearning or forgetting what is already known, for knowledge not to affect free action, and not to tend to repetition; through the creation of an internal emptiness the spontaneous rise of new ideas is possible, without premeditated intentions.

Chantal Maillard says that “wisdom consists in attaining the simplicity (yu) and the ignorance of a child (...)It is not easy to conquer innocence; it is necessary to be aware that the starting point is at the end of the course. Spontaneous action is the action corresponding to the attitude of naturalness and simplicity, ‘being oneself’”⁶². The total mastery of art is reached only when technique is transcended through emptying, where art itself, without any intention of being art, is produced starting from the unconscious.

That process of temporary oblivion and emptying is reported by Alvar Aalto when he affirms that at the beginning of every project he draws like a child, to be able to enter a receptive and creative state, when facing the difficulties of the project’s complex labyrinth.

Lao-Tse says that “the perfect man has no method, he has the method of non-method” Such form of knowledge is possible only in the true meaning of the word “education” (educere) in the original meaning of stressing the capabilities of each individual, in search of the implementation of the process itself of detection which permits to understand life’s meanings and creative intentions.

In short, creating, in architecture, is going beyond programmes, beyond the available technical construction resources and the stereotyped forms dictated by clichés. Creating is jumping into emptiness; it is opening up to receptive emptiness, to chaos and the non-place of creation which constitutes the interval and the labyrinth of inscription.

In the creative process which starts from the chaos of uncertain imagination, rhythm is the engine giving vitality and bringing about dynamic developments of new images. As Maldiney affirms: “From vertigo to rhythm, the passage is made through emptiness or, according to the way in which it will appear, through nothingness. This non-place of the being is also the place of space-time mutations”⁶³.

Rhythm is the vibration which is returned to the user in the daily and animic experience of architectural space, in the fluctuations of the glance circulating in the meaningful features which let themselves be led by constructive rhythms, by structures, by modules, by stereotomies, between full and emptiness, light and shadow, which crosses vectors of forces and imposes rate and cadence to feeling.

“In order to enter the total fullness of the work, it would be necessary to rise to partial forms and to the rhythmic-formal unity of the whole, and it is necessary to do the same in order to grasp the origin of the first act of making the work, descending from partial forms to the forming elements (...) This is the critical moment.

This is the breach equivalent to the abyss of chaos”⁶⁴.

Starting from the process of absent-minded perception to the reception of the work, the opening is made through different limit-spaces: the ostensible and emerging sensitive emptiness shaped by the design of the built expanding at different architectural and urban scales – thorough halls, corridors, streets, squares – in the cohesion of occult structures in the in-

visible emptiness, subjected to forces which impart rhythms and vibrations resulting from their animic presences and by the interaction relations of topological fields, geometrical vectors, irradiation and expression of materials, forms of latent forces which affect the feeling and the emotion of the inhabitant from a subliminal level to careful experience and reception.

It is in this labyrinthic process of osmosis, of exchange and alteration of rhythms and vibrations, of reduction and surrender, between subject and space, that layers are crossed through imaginary and hermeneutic breaches, affecting the subjective experience and opening up in the Portal of space-time to reach the Original Emptiness, completing thus an endless evolutionary cycle between production and reception.

Homage to Mallarmé

Emptiness is beginning and end. It is the matrix of zero and infinite. The place where the uncertainty of the undetermined fits in, where the absolute silence of time opens up to nothingness and lasts in nothingness. It is not-knowing and the quiet of not-doing. The full absence of spirit. It is the simplification of all. It is not-Being: The total absence of meaning. The full dissolution into the nothingness. It is the breach of imagination without images. In which the possibility of an architecture without empty spaces or absolutely empty remains open

ELOGIO DEL VUOTO - Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura

JORGE CRUZ PINTO

Lo stato più propizio alla costruzione dell'opera è il vuoto mentale, poiché è in esso che gli impulsi ingenui possono sorgere spontaneamente

António Ramos Rosa

L'Apprendista Segreto

INTRODUZIONE

Il Vuoto Positivo

L' *Elogio del Vuoto* da un significato positivo al concetto di vuoto, generalmente associato all'angoscia generata dall'*horror vacui*, data l'epoca in cui viviamo di elogio dell'accumulazione, riproduzione, molteplicità di immagini e di oggetti e di fissazione nell'apparenza dell'immagine architettonica.

La riflessione intorno al vuoto cerca così di evidenziare un percorso alternativo alla condizione attuale dell'architettura, della città, del territorio e della natura, caratterizzato dalla cultura frenetica dell'occupazione dello spazio, dall'eccesso di riferimenti e dalla conseguente assenza di vuoti significativi, sintomatici dell'agorafobia di cui la società attuale soffre.

Nella città contemporanea, gli spazi pubblici urbani, come qualificazione di vuoti riconosciuti nelle tradizionali tipologie pubbliche di piazze, larghi, piazzali, viali, parchi – eredi delle antiche agorà greche, dei *fori romani*, dell'organicismo medievale, della cultura vernacolare e della pianificazione a partire dal rinasci-

mento – sono sempre più inesistenti, in una necessità di riempimento funzionalista e decorativista dei vuoti urbani.

Tale vuoto, in altri tempi significativo e potenzialmente contenitore di molteplici vissuti, multi e meta funzionali, è scavalcato da spazi residuali privi di significato e di senso. La città, il paesaggio e il territorio sono inghiottiti dall'accumulazione. In termini gestaltici lo sfondo è distrutto dall'accumulazione caotica delle figure che lo saturano, producendo rumore visuale ed interferendo con una chiara percezione ed apprezzamento estetico. In questo senso, l'elogio del vuoto è convergente con la Apologia del (non) costruito di M. Pica Ciamarra¹.

L'importanza del vuoto è contemporaneamente pragmatica, metafisica e metafunzionale, ed ha a che vedere con la totalità produttiva e con il modo di vivere lo spazio. E tale condizione di vuoto è, come la semplice necessità di respirare, valida in qualsiasi attuazione nello spazio, qualsiasi sia la forma in cui si presenta, a livello di discorso, di musica, di pittura, di scultura, di territorio, di paesaggio, di città o di architettura. Come riporta F. Távara: «lo spazio che si lascia è tanto importante quanto lo spazio che si riempie»².

E secondo L. Moya, nell'intervento a livello di progetto urbano, è lo spazio vuoto che deve strutturare e configurare lo spazio costruito e non gli edifici, come invece è pratica abituale nella pianificazione³.

In una riflessione ponderata sull'accumulazione nella città e nel territorio attuali, si rendono sempre più fondamentali tali operazioni: la conformazione di nuovi vuoti pubblici significativi, la sottrazione e la dis-occupazione spaziale attraverso la demolizione di carattere speculativo di edifici e di aree urbane, con l'intenzione di una ridefinizione urbana, paesaggistica e sociale, qualitativa e sostenibile.

Insomma, le critiche e le proposte di portata psicologica, sociale, estetica, etica, ambientale e ecologica si estendono, in termini operativi, alle decisioni del progetto e dell'opera urbanistica e architettonica, dove l'elogio del vuoto costituisce la via che si cerca di spiegare.

La nozione di vuoto è determinante per la comprensione dell'origine dello spazio in architettura. Intimamente legato allo spazio, il vuoto è, secondo la prospettiva fenomenologica di Bachelard, l'essere in potenza e la «materia della possibilità di essere»⁴ che precede la definizione formale dello spazio architettonico e costituisce una delle sue contingenze e ad esso soggiace.

Il vuoto, come contenuto tematico, si relaziona soprattutto con il significato positivo che genera la creazione del ritmo, della cavità spaziale, dello spazio architettonico e della conseguente apertura all'abitabilità, istigatrice di valori d'uso, di modi di vivere e significati.

La nozione di vuoto acquisisce una condizione fondamentale per la com-

preensione e la produzione dello spazio architettonico, avendo come obiettivo quello di approfondire la coscienza di vedere, sentire, interpretare e progettare l'architettura a partire dalla sua materia meno visibile e meno tangibile: dallo spazio mentale, allo spazio architettonico interiore, alla definizione formale dei vuoti pubblici urbani, al rispetto per i paesaggi e i territori dall'orizzonte aperto.

L'intendere il vuoto come metodo e strategia sperimentale legati alla concezione architettonica mira a stimolare l'immaginazione creativa che cerca di andare oltre i procedimenti più comuni associati al mimetismo dei modelli riconosciuti. Il pensiero filosofico e le parole di Josè Gil rafforzano la nostra apologia: «Dal vuoto nascono i pensieri unici, mai pensati prima, così come da esso nasce l'opera (eventualmente d'arte) assolutamente originale. Perché avvengano è necessario sapere produrre il vuoto»⁵.

Crediamo, come T. Yayama, che «lo studio in se stesso non porta la vera conoscenza del Vuoto, questa conoscenza si raggiunge soltanto con l'esperienza»⁶. In questo senso, in una approssimazione personale, la ricerca del vuoto risulta da un congiunto di esperienze: spirituali, fisiche, intellettuali e pragmatiche che vanno dal tentativo di accedere ad esso come eterno apprendista attraverso le pratiche di meditazione e arti orientali; e dal confronto tra la lettura, la riflessione teorica e la prassi dell'architettura, della pittura; e le para-architetture, intese come lo spazio quasi abitato o abitato per l'immaginazione, nel territorio di confine tra pittura e

architettura, su cui proiettiamo anche l'intenzione di raggiungere il vuoto.

Inteso come principio di spoliazione estetica di carattere essenziale, l'*Elogio del Vuoto* costituisce contemporaneamente una strategia legata alla concezione e all'espressione spoglie, legate alla produzione, e come modi di percezione, contemplazione e interpretazione, associati alla ricezione architettonica.

Spoliazione, produzione e ricezione architettonica chiudono il ciclo evolutivo del vuoto come modo di vedere operativo legato al processo creativo e percettivo-interpretativo, in cui il vuoto costituisce lo sviluppo ed il culmine del modello concettuale dello spazio-limite e delle categorie di produzione e ricezione: *apparenza, emergenza, latenza, precedentemente formulate*⁷.

Insomma, cercare il vuoto è un modo di tentare di incontrarci nel labirinto dell'esistenza.

Portail de l'Espace-Limite,
Polyptique, technique mixte et miroir sur toile,
2,80m x 2,40m, peinture de l'auteur



“In un momento propizio il costruttore ricomincia il suo lavoro ma ciò che lo domina è la sensazione di vuoto, un vuoto fresco in cui tutto si raffigura nudo e spoglio come se aspettasse una nuova relazione primigenia”.

António Ramos Rosa

L'apprendista Segreto

Idee e immagini di vuoto

Nelle mitologie e cosmogonie prefilosofiche il Caos primordiale è il vuoto oscuro e illimitato, identificato con il nulla, con la quiete assoluta che precede e favorisce la generazione del mondo ed il sorgere del Logos.

La questione del vuoto percorre tutta la storia del pensiero filosofico, teologico, mistico e scientifico, in un dibattito tra “vuotisti” e “pienisti”, in una fitta trama di concetti che si intrecciano tra ragioni simboliche, mistiche e scientifiche, psicologiche e estetiche. In questi contesti, molte volte il vuoto si confonde con lo spazio, altre volte invece è inteso come realtà distinta⁸.

Diverse concezioni di vuoto sorgono attraverso il tempo con alcune relazioni con lo spazio architettonico seguendo lo spirito dell'epoca o sincronismi: dalla struttura atomica dei filosofi pre-socratici; alla cosmologia geometrica da Platone che spazializza il pensiero secondo la ragione ed il numero; alla cosmogonia stoica; alla concezione meccanica pneumatica; alla spoliazione mistica nel pensiero scolastico del Maestro Eckhart; il modello cosmologico geometrico infinito di

Copernico centrato nel sole, ha come equivalente estetico l'unità architettonica dello spazio-luce rinascimentale della pianta centrale di Brunelleschi, Alberti, Bramante e Palladio. Il modello delle orbite planetarie ellittiche di Keplero ha il suo equivalente analogico dell'anamorfo del cerchio, nel ricorso architettonico alla forma ellittica barocca⁹ di Bernini e Borromini nell'allusione allo spazio infinito.

Newton postula l'esistenza dello spazio assoluto geometrico e infinito di attrazione gravitazionale come mediatore attivo: è il principio scientifico meccanico che ordina la coesione universale e contemporaneamente corrisponde alla divinizzazione simbolica, espressa intenzionalmente nella sfera di Boullée per il suo Cenotaffio.

L'influenza della filosofia orientale cinese su Leibniz, a partire dalla cosmogonia de *I Ching* fondata sui principi *yang* e *yin*, dà origine all'invenzione del sistema binario nella riduzione del tutto a 0 e 1, e la sua trasposizione alla cosmogonia cristiana, nonostante il rifiuto del vuoto per questioni metafisiche, intese come impossibilità completa di assenza dell'essere come non essere; tuttavia i suoi concetti di energia e forza e l'indicazione della sua conservazione saranno riprese dalla scienza moderna.

Le nozioni di energia e forza sono più tardi adottate nella concezione della fisica moderna della teoria della relatività di Einstein, dove lo spazio vuoto è inteso come campo, stabilendo un'equivalenza tra energia e materia. Sono fin troppo

conosciute le analogie metaforiche tra lo spazio-tempo della relatività e la nuova concezione dell'arte moderna enunciata dalle varie rappresentazioni simultanee dell'oggetto cubista e nelle varie allusioni del pensiero architettonico delle avanguardie del movimento moderno.

Ciononostante, la conoscenza dei concetti di spazio e di vuoto era materia comune in seno alle epistemologie scientifiche e filosofiche ed ha influenzato l'evoluzione del pensiero artistico ed architettonico in modo colto e cosciente, incosciente o per *sincronia*. Il riconoscimento dello spazio, in modo cosciente e sistematico, come categoria nell'ambito dell'estetica e dell'architettura, si sarebbe avuto solo alla fine del XVIII sec. da parte di Boullée e nel XIX sec., attraverso le teorie dell'estetica tedesche di Semper, Hildebrand, Schamarsow, Worringer, Riegl, Ficher, Lipps e nel corso del XX sec. con Focillon, Frankl, Giedion, Zevi e Schultz¹⁰.

In varie espressioni culturali, il vuoto è la matrice e ciò che precede la creazione, alleato al caos... alla totale oscurità, alla totale chiarezza, alla monocromia, al silenzio, all'assenza, all'infinito, al nulla... e diventa la principale materia prima comune che modella la creazione di mondi estetici differenziati.

Nella letteratura, in "*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*" di Mallarmé, l'economia di parole fa sì che le frasi restino sospese nel campo del vuoto del foglio bianco, creando la possibilità di collegamenti alternativi dati dalla continuità di frasi e parole tra pagine distinte,

dove il caso costituisce la forma sintattica, come nel lancio di dadi suggerito dal titolo. Sia la formalizzazione delle parole lanciate in aria, sia il contenuto essenziale di indeterminatezza, generato dal caso, ci riportano ad un vuoto silenzioso, produttore di polisemie, in cui la pura aleatorietà sostiene l'essenza stessa del linguaggio e della realtà, poiché per Mallarmé, infatti, "solo le parole costruiscono strutture e sono il supporto di una 'realtà' significativa che si oppone allo sguardo".

In musica, pausa e silenzio stanno al tempo come il vuoto sta allo spazio architettonico. Ed entrambe, musica e architettura, costruiscono ambienti. Secondo tale analogia, i "suoni del silenzio" di John Cage, nello spartito per piano 4' 33" costituiscono il paradigma del silenzio corrispondente al vuoto spaziale, dal momento che entrambi non esistono dal punto di vista sensibile in termini assoluti. Per Cage, l'entrata nel bosco di rumori, suoni e silenzi implica lo sviluppo della capacità di oblio della memoria e del soggettivismo dell'io che controlla il gusto e l'emozione, rompendo le barriere dei valori e le gerarchie che condizionano il sentire, aprendosi allo sconosciuto, a partire dalla creazione del vuoto. Il silenzio, quando spogliato della sua intenzionalità, è udibile in una continuità tra suono e silenzio.

Nella danza, come nelle arti marziali, e in particolare nel *tai-chi*, il vuoto non è la sala, il dojo, lo scenario o il territorio nel quale si svolge, ma lo spazio potenziale

che precede e avvolge direttamente il movimento interno del corpo e la sua energia, e dove essa si espande imprimendogli ritmi e intenzioni. Il corpo si appropria del tempo e dello spazio vuoto che lo circonda, modellandoli a partire dai movimenti. Nei *kata* (forme gestuali codificate del tai-chi e di altre arti marziali) e nel *ku-mitè* (combattimento), il vuoto si manifesta secondo diverse accezioni. Attraverso la ripetizione dei *kata* si raggiunge la perfezione tecnica della forma e si cerca di "superare la forma catturando la forma", fino ad arrivare alla spontaneità vuota perché «la forma è il vuoto ed il vuoto è la forma», secondo quanto afferma il sutra buddista. Come riferisce K.Tokitsu, dietro ogni movimento marziale c'è un'intensificazione energetica legata al Chi (il soffio vitale presente in tutte le cose) che evoca «sensazioni ed impressioni fisiche» sottili, «misteriose e vaghe» che manifestano un'acutezza percettiva e di previsione che si prolungano nello spazio (*ma*), oltre il corpo, potenziate attraverso il *ritsu-zen* (la meditazione in piedi) e la pratica del combattimento. Cercare il vuoto, creare il vuoto negativo nell'avversario e appoggiare in esso l'attacco significa perturbare il *chi* dell'altro e permette di rivolgere la sua forza contro se stesso. "Il combattimento di *budō* è quello del *Chi*, ed è inoltre il combattimento dello spirito", ci dice il Maestro⁴.

Nella pittura di Yves Klein, il vuoto silenzioso dell'influenza orientale *zen* (e della pratica del judo) si appropria delle pitture monocromatiche blu, come "IKB 54"

(1957), la cui intenzione animista è quella di irradiare un'intensità vitale (analogo al concetto di *Chi*) che impregni lo spazio e tocchi il sentire dello spettatore; Klein presenta l'esposizione di "Vuoto" (1958) in una galleria interamente dipinta di bianco, a proposito della quale Albert Camus lasciò, nel registro dell'esposizione, il lapidario commento: "*avec le vide, les pleins pouvoirs*" (con il vuoto, pieni poteri). L'arte della performance nella foto dell'autoritratto "salto nel vuoto" (1960), pubblicata nel suo giornale "Theatre du vide", si radica nella sospensione onirica del corpo senza peso nello spazio vuoto e nell'immaginazione del volo. Un'intenzionale visione architettonica utopica ed eterea si rivela nel quadro "ANT 102, Architettura dell'Aria" (1961), in cui dipinge un paradiso tropicale privo di gravità in cui scrive che "l'uomo sarebbe così libero che potrebbe persino lievitare! L'unica occupazione: il divertimento. Gli ostacoli imposti dall'architettura tradizionale sono stati eliminati".

Nella pittura di Giorgio De Chirico il vuoto e le ombre allungate popolano le piazze metafisiche, che prendono forma da scenografie architettoniche, sotto forma di un classicismo spoglio, fatto di volumi semplici ritmati da arcate, vani scuri e linee di terra di orizzonti lontani. Come riportava il pittore, è l'inquadramento stesso prodotto dal vuoto architettonico di un arco o di un vano che conferisce al frammento di paesaggio o di scena la condizione metafisica, riscattandolo dalla sua condizione fisica reale, rendendolo una visione estetica soprannaturale.

Un'altra condizione metafisica è indagata da Lucio Fontana, attraverso l'espressione formale non figurativa risultante da un'azione fisica diretta, che si concretizza in strappi e lacerazioni della tela, come segno di un gesto che genera un *campo di forze* legato alla forma distruggendo e trascendendo i limiti spaziali della rappresentazione stessa della pittura, nella simultaneità di vuoti reali: esterni al quadro, dentro al quadro ed oltre esso.

In scultura, il vuoto ugualmente reclama la sua presenza, che va dalla necessità di dare forma allo spazio circostante fino alla creazione effettiva dello spazio vuoto interno. Nella celebre opera classica *Morte di Laocoonte e dei suoi figli*, attribuita ad Agesandro, Polidoro e Atanodoro (I sec. a.C.), lo spazio del contesto immediatamente circostante è catturato dal dinamismo della rappresentazione scultorea dei tre personaggi avvolti dal contorcimento del grande serpente che genera contemporaneamente vuoti residuali interni nel suo abbraccio mortale.

Nell'opera dello scultore giapponese Isamu Noguchi, l'uso dello spazio tradotto dal buddismo *zen* acquisisce la condizione di elemento formale scultoreo articolato con il concetto di *energy emptiness*, allusione al Grande Vuoto cosmogonico da cui tutto proviene e al *Chi*, la forza o soffio vitale, ad esso associato.

Un altro svuotamento di portata spirituale si ritaglia negli esili corpi femminili di Henry Moore, denunciando la condizione uterina originaria e la vacuità ricettiva del-

l'origine e della gestazione della vita. La smaterializzazione che ne deriva è generatrice di uno spazio interno al corpo che ospita la presenza invisibile dello spirito attraverso lo svuotamento e l'inversione sfondo/figura che dichiara la condizione metafisica dell'opera.

Dall'ascesa della dis-occupazione spaziale di cubi e sfere al triedro di Oteiza alla ricerca del grado zero dell'espressione scultorea iniziata nella cultura megalitica e nell'eterno ritorno della Ley de los Cármbios su cui più oltre ci soffermeremo, fino al minimalismo scultoreo delle scatole quasi abitabili e delle architetture di D. Judd...: sono innumerevoli gli esempi.

Il vuoto precede la formazione dello spazio architettonico e si installa come suo generatore topologico a livello di emergenza della forma, della costruzione di ritmo e significato. Lo spazio può essere pieno o vuoto, essendo il vuoto qualcosa che precede ed una contingenza complementare all'intervento, cui conferisce ragion d'essere e significato.

In architettura, il vuoto spaziale è il protagonista la cui analisi implica una riflessione sulle sue origini archetipiche. All'inizio della vita, così come all'inizio dell'architettura, la cavità uterina è analoga a quella della caverna e alla rotondità della capanna primitiva.

La concavità è generatrice dello spazio vuoto che abbraccia, rimettendo così al senso di matrice dello spazio organico interiore, della Madre, degli archetipi dell'uovo, della rotondità interna, della caverna e della architettura ipogea

o scavata; come riporta Jung, l'archetipo del "vuoto è, insomma, il grande mistero femminile... stranezza primordiale, ciò che è cavo, abissalmente profondo, lo yin"¹².

Lo spazio vuoto si costituisce come "forma simbolica" che traduce le relazioni profonde di uso e di vivibilità fisica e spirituale con lo spazio architettonico, e che può essere rivelata dai contenuti mitici e dal linguaggio¹³. Nei piani mitici e linguistici della cultura preistorica megalitica, il contenuto del circolo dello spazio cromlech, simboleggia l'idea astratta della divinità, la "Grande Madre", la matrice cosmica. Arro è la parola che designa la cavità matrice della cultura iberica pre-indoeuropea; e Uts è la parola che designa il vuoto puro che esprime la sensibilità estetica, religiosa e politica definita dalla "poetica dell'assenza"¹⁴.

Sul piano mitico delle origini dell'architettura come «forma simbolica», nella formazione del tempio primitivo (*témenos*), il vuoto avrebbe costituito l'elemento generatore dello spazio, a partire dall'apertura di radure nel bosco, come scelta o definizione primigenia del luogo sacrificale in quanto recinto sacro, spazio matrice legato al mito ed al linguaggio. La parola latina *Templum* e la greca *témenos* definiscono contemporaneamente la scissione del tempo e dello spazio (attraverso il prefisso *Tem* associato all'azione del tagliare), mantenendo la relazione originaria con le parole *Tempio* e *Tempo*: il recinto aperto sacro e il giorno festivo religioso¹⁵.

Nell'evoluzione posteriore del tempio greco, dal semplice altare di sacrificio nel-

la radura, alla costruzione architettonica, il vuoto svolge, dentro e fuori, funzioni determinanti: dentro, lo spazio inaccessibile della cella costituisce il mistero della sua stessa condizione metafisica, dimora delle divinità olimpiche; fuori, lo spazio vuoto è indissociabile dalla complessa struttura del luogo, dalla circostante situazione topografico-paesaggistica e urbana, e dalle ulteriori costruzioni – Altare, Tesoro, Propilei – che si articolano interagendo in termini topologici all'interno del recinto sacro.

Anche nella Grecia Antica, la costruzione del teatro si definiva doppiamente a partire dal vuoto, fisico e metafisico. Sul piano fisico, l'insediamento del teatro greco richiedeva la scelta di un luogo in funzione della topografia naturale. Sul piano metafisico, il vuoto come contorno di assenza svolge, per antonomasia, la funzione simbolica originaria. Nell'emiciclo dei teatri greci di Epidaurò, Priene, Siracusa, ..., il vuoto del paesaggio circostante, l'orizzonte della terra e del mare, completano virtualmente la forma assente del cerchio, la cui parte mancante è stata intenzionalmente lasciata all'assistenza invisibile degli dei. L'anfiteatro è lo spazio architettonico della tragedia che ricostruisce mimeticamente l'azione della vita e celebra la presenza del divino nel destino dell'uomo, traducendola attraverso la poetica. Il tracciato dell'anfiteatro traduce tale relazione simbolica originaria che presuppone la scissione tra la realtà sensibile e la dimensione occulta del sacro mediata dalla scena, il limite dello scenario architettonico

stesso, memoria del tempio centrale e del teatro archetipico originario.

La stessa parola anfi-teatro (due teatri) lascia presupporre l'esistenza originaria di un teatro doppio concepito in forma circolare, come forma di interpretazione cosmologica, di congregazione e di unità che celebrerebbe il patto simbolico della convivenza tra il profano ed il sacro, tra gli uomini e gli dei. Tale concetto dell'anfiteatro greco ci riporta all'origine del concetto di Simbolo (*symbolom*), che era la moneta che si tagliava per far un patto, che era per i greci l'unità (*Sym-bá-lica*) che presuppone una scissione e un contorno di assenza. *Symballein* consisteva nell'azione del lanciare le due metà nello stesso tempo, definendo l'atto simbolico del patto. Per ciò, il lato occulto del simbolo corrisponde al vuoto indeterminato ed ermeneutico a cui solo parzialmente abbiamo accesso, tramite i suoi innumerevoli orizzonti di significato¹⁶.

Già nell'antichità classica, nel Pantheon, la rotondità concava dello spazio interno ricostituisce la visione metaforica del cosmo. Lo sgorgare della luce dal disco centrale, modellato dall'occhio zenitale, celebra la dimensione metafisica, l'*axis mundi* romano e la misura del tempo solare. L'occhio è anch'esso il vuoto intermedio che unisce due vuoti: si apre sull'aperto e sull'interno, cioè, si apre verso il vuoto del cosmo stesso e verso la sua rappresentazione simbolico-architettonica, attraverso la figura archetipica della sfera che dà forma alla cupola corrispondente alla rappresentazione della volta celeste.

Il Ritmo

Il ritmo è l'iscrizione del tempo nello spazio; ed il vuoto è il ricettacolo di tale iscrizione. Il vuoto sta allo spazio come la pausa sta al tempo. Entrambi – vuoto e pausa – costituiscono elementi fondamentali della creazione. Sono i vuoti ed i silenzi che permettono la costruzione di linguaggi ed ambienti. Nel corso del tempo, le discontinuità prodotte dalle pause si intercalano a suoni e parole, rendono autonome note e parole e costruiscono ritmi e significati, nella musica e nel linguaggio.

Allo stesso modo, in architettura i vuoti si alternano alla materia dei limiti fisici pieni, che danno forma allo spazio, rendendolo adeguato ad essere abitato.

L'alternanza pieno/vuoto costruisce composizioni di ritmi sincopati e di significati creatori di ambienti. Il ritmo come "uto-movimento dello spazio-tempo all'interno di se stesso"¹⁷ ordina la composizione, altera la percezione abituale ed introduce pulsioni nel sentire e nell'emozione. Architettura e musica sono arti che generano ambienti in cui il vuoto, la pausa ed il ritmo definiscono la capacità di essere rispettivamente abitati ed ascoltati¹⁸. Nella concezione architettonica di Louis Kahn, il "principio del silenzio" equivale all'oscurità, ed è associato alle profondità dell'anima che tendono all'espressione.

Nella composizione e l'alternanza dei vuoti nelle facciate, nella sequenza strutturale porticata, planimetrica e prospettica di spazi, traducibile in alternanza di pieni e vuoti, luce e ombra, nella pro-

gressione sincopata di piani e scale e sequenze di sale, e nelle stereotomie costruttive, è il ritmo che definisce l'ordine, che imprime vitalità alla composizione e che attribuisce l'emozionalità euritmica alla contemplazione architettonica attraverso l'esperienza dinamica del corpo.

A titolo di esempio, il ritmo prodotto dall'alternanza vano vuoto/struttura acquisisce diverse espressioni nelle facciate. Nel chiostro di Torralva del Convento di Cristo a Tomar, il ritmo è definito dalla sovrapposizione dei portici strutturali composti e dall'alternanza compositiva degli accordi o sintagmi architettonici definiti dalle serliane a due scale differenti, secondo l'andamento verticale e orizzontale.

Nella composizione delle facciate della Baixa Pombalina di Lisbona, la relazione vano vuoto/parete cieca acquisisce un carattere sincopato semplice nell'andamento orizzontale ed una sottile distinzione nell'andamento verticale decrescente nella direzione ascendente, rafforzando la prospettiva verticale.

Nelle facciate della Casa della Cultura di Firminy-Vert e del convento di La Tourette, la composizione de Le Corbusier e di Xenakis acquisisce intenzionalmente un ritmo musicale nelle variazioni tra le spaziate definite dalle strutture di supporto.

Vuoto Pieno

Precedente ed in parte parallela alla cultura occidentale, incontriamo la nozione di vuoto nelle filosofie orientali dell'Induismo, del Taoismo e del Buddismo Zen, come concetto centrale della cosmogonia, della spiritualità e dell'estetica.

Nelle culture orientali, il vuoto non è antagonista del pieno, come lo è nella cultura occidentale, ma vi appare come complementarietà e origine. Il vuoto, inoltre, non è inteso come qualcosa di nullo o neutro, ma come ricettacolo ed essenza di tutte le forme, nonché origine della vita.

Il Tao, per il taoismo, il *Daharmakaya* nel buddismo e il *Brahman* per l'induismo conducono ad un'idea del vuoto cosmogonico pieno dove «l'essere è il prodotto del non essere»; *sunya* è il vuoto e lo zero in sanscrito, e *Sunyata* la vacuità.

Nel Taoismo, il vuoto è considerato come il fondo originario e come principale fondamento ontologico, legato ai soffi vitali del principio di alternanza *Yang/Yin*, a partire dai quali il pieno raggiunge la sua completezza sul piano fenomenologico. Nell'opera fondamentale del Taoismo, il *Tao Te-Ching*¹⁹ di Lao-Tse troviamo: "Tao è il vuoto e tuttavia utile; in un certo modo, non si riempie mai. È così profondo! È paragonabile all'origine di tutte le cose" Il vuoto (*wu*) si trova legato al Tao, la via, il senso, arrivando a confondersi con la sua origine e con tutto l'universo, così come riporta Zhuangzi: «Il Tao ha come origine il vuoto. Dal vuoto nacque il Cosmos, da cui emana il soffio vitale (*chi*)»²⁰ presente nella vita e

nell'esistenza di tutte le cose. "Il Tao è la vacuità, il vuoto, il non essere da cui sorge l'essere"²¹.

La dicotomia dei principi *Yang/Yin*, pieno/vuoto, positivo/negativo, chiaro/scuro, maschile/femminile, opposti e complementari, attribuisce tale soffio di vitalità al sistema, permettendo il verificarsi dinamico delle mutazioni che, secondo il taoismo, reggono la cosmogonia, l'insieme di elementi che danno origine alla vita, ai fenomeni naturali, inclusa la dimensione oracolare del verificarsi ed evolversi degli eventi, espressa da I Ching²².

Il Tao originario da cui tutto proviene è inteso come il Vuoto Supremo, il soffio primordiale pre-ontologico che genera i soffi vitali: *Yang* è la potenza attiva e *Yin* la potenza ricettiva che dà vita alla molteplicità dei respiri degli esseri e delle cose sul piano fenomenico. Il tre corrisponde alla combinazione tra i due soffi vitali che istituiscono il Vuoto Intermedio che abita in tutte le cose ed in tutti gli esseri, nonché nell'uomo, e che, instillandogli il soffio che lega il tutto al Vuoto Supremo (*Tai xu*), permette che esso si trasformi continuamente e che mantenga l'unità armonizzatrice originaria del sistema cosmologico. L'uomo, che rappresenta il microcosmo, fa parte della triade insieme alla terra (*Yin*) ed al cielo (*Yang*), e contiene nel suo spirito le virtù di entrambi, legandosi al Vuoto Supremo attraverso il Vuoto Intermedio, ossia legandosi sul piano fenomenico al piano Assoluto.

La pittura cinese sintetizza nei gesti e nel registro l'essenza della creazione e la relazione dell'uomo con l'universo, il vuoto co-

stituisce il principio fondamentale dinamico e trasformatore, che attraverso le forze vitali, avvolge il mondo visibile ed il mondo invisibile, permettendo di raggiungere la piechezza del Tao²³. Nella pittura, come nella calligrafia, il vuoto si manifesta attraverso il pieno, al quale si appoggia e si apre, guadagnando uno statuto di segno e forma che articola e conferisce significato alla composizione. Attraverso il vuoto l'artista suggerisce forma, ritmo e movimento, chiaro e scuro, rilievo, figura e sfondo nel quale fluiscono e confluiscono gli spazi. La forma che scaturisce tra la pennellata nera ed il vuoto completa il ciclo tra il visibile e l'invisibile, e viene espressa dalla nozione di *yinxian*, che evita di mostrare tutto, preservando il mistero. Il vuoto utilitario, che nell'opera di Lao-Tse – Tao Te-Ching – costituisce il tema filosofico centrale, è estendibile allo spazio architettonico, a partire dalle dimensioni tettonico-strutturali, stereotomico-materiali e nella sua forma topologica utilitaria aperta all'abitabilità del vissuto pragmatico ed estetico: *trenta raggi convergono verso il centro della ruota; e da questa parte vuoto in cui non c'è nulla dipende l'utilità della ruota. L'argilla si modella in forma di vasi ed è precisamente nello spazio vuoto in cui non c'è argilla che possiamo utilizzarla come vaso. Apriamo porte e finestre nelle pareti di una casa e a partire da questi spazi vuoti possiamo utilizzarla. Così, da un lato traiamo beneficio dalla loro esistenza; dall'altro, dalla loro non esistenza*²⁴.

Il testo ci dà inoltre la coscienza dell'importanza dei limiti che definiscono la costruzione e la modellazione dei vuoti percorribili ed abitabili.

Le definizioni dicotomiche di *spazio-limite* e di *spazio-infinito*. Il vuoto supera l'uso e la mancanza o assenza di materia permette la distanza, attraverso il *Vuoto Intermedio*, il vuoto sensibile che impregna i sensi e si dirige all'esperienza estetica dello spazio architettonico. Insomma, lo spazio vuoto è il ricettacolo dell'azione, dell'occupazione della vita ed il veicolo del vissuto estetico che si apre al Vuoto Supremo originario, «invisibile ed impalpabile, in cui il suo aspetto prende forma irresistibilmente a partire dal Nulla e nel quale esso deve contenersi per apparire»²⁵. Troviamo nell'architettura tradizionale giapponese la concezione vuota e spoglia del buddismo zen trasferita allo spazio nella fluidità e nelle transizioni sottili tra interno ed esterno, di pieno contatto con la natura, suscitate dagli estesi prolungamenti delle coperture, dagli shōji (pareti divisorie scorrevoli in legno e carta di riso) e dalla continuità di pavimenti e gradini, le cui semplici e successive differenze di crude materialità naturali, in un appello al senso tattile – pietra, legno, stuoie (tatami)... – tendono ad una ritualizzazione del vivere, dell'esterno aperto alle gradazioni dell'interno privato. La concezione spaziale, secondo l'elogio dell'ombra, mira alla creazione di ambienti abitabili di grande serenità, dove la contemplazione, il silenzio e il vuoto creato dalla meditazione zen sono equivalenti, poiché integrano nella sua essenza la pienezza di corpo, mente e spirito. La spoliazione materiale volontaria della spiritualità buddista portata avanti dal Giappone è espressa nella nozione di *wabi*, applicata allo spazio architettonico dove la ricerca dell'essenziale, se-

condo l'elogio del vuoto, acquisisce una dimensione estetica attraverso la contemplazione spoliata tradotte nell'ideale di *wabi-sabi*, rivelando la sensibilità, l'empatia, l'osmosi tra soggetto e oggetto.

La percezione della profondità come dimensione del vuoto abbraccia diverse scale della vita domestica dove si instaurano il silenzio ed il bianco, il vuoto interstiziale dello spazio denominato *Ma*, che significa "distanza, abisso, intervallo, falla nello spazio"; ed anche «intervallo temporale, flusso psichico», legato alla nozione di cadenza, infatti significa anche "intervallo tra le cadenze"²⁶. È tale distanza interstiziale vuota che rende possibile la creazione del ritmo che dà una dimensione estetica al modo di vivere ritualizzato.

Sebbene il concetto di spoliazione e valorizzazione del vuoto abbracci varie scale dello spazio domestico tradizionale, è soprattutto nella casa da te (*sukiya*), nella sala di meditazione (*dojo*) e nei giardini di pietra adiacenti ai monasteri Zen destinati alla contemplazione che esso raggiunge la sua pienezza. Qui il vuoto assume al tempo stesso un ruolo estetico, enigmatico e pieno associato allo spirito Zen, come nel famoso giardino nel patio del *Tempio di Ryonaij*, a Kioto.

Qui, cinque gruppi di rocce, topologicamente disposti con naturalità, generano un principio di equilibrio dovuto all'autonomia ed interazione dei loro campi di forza: calamite rese visibili dal disegno dei cerchi concentrici solcati nel ghiaio circostante le rocce, simili all'effetto delle onde prodotte da sassi gettati in uno stagno.

Vuoto come campo di forze

L'immagine dell'esempio precedente dimostra che il vuoto dello spazio architettonico non è un vuoto neutro, ma un campo dinamico di forze in interazione, analogo ai campi elettrici, magnetici e quantici della struttura atomica e gravitazionali della struttura macro-cosmica. La mistica e la scienza, il pensiero poetico e la ragione si riconciliano di fronte alla nozione di vuoto come origine cosmogonica e campo di forze. Il vuoto potenzialmente infinito della creazione si identifica con il *Brahman* degli indù, con il *Dharmakaya* dei buddisti o con il Tao dei taoisti ed è confrontato con il campo quantico della fisica sub-atomica²⁷. Secondo le parole di Albert Einstein: "In questo nuovo tipo di fisica non c'è posto per campo e materia, il campo è l'unica realtà".

71

Sul piano architettonico, l'interazione in questo vuoto pieno non è generata solamente dalla presenza degli elementi, dei limiti che danno forma all'interno (pareti, pavimenti, tetti, vani, ...) e dei limiti esterni e di contesto (muri, edifici e loro forme, elementi vegetali, luogo e territorio, ...), ma abbraccia anche l'interazione con la percezione del modo di vivere dell'uomo.

R. Arnheim fa una distinzione tra vuoto astratto e campo spaziale, considerando il primo come l'assenza di tensioni ed il secondo come lo spazio delle tensioni generate da differenti oggetti e forme presenti, catturate dalla percezione attraverso le relazioni dinamiche di forze, interagendo e influenzando, in parte, sulla com-

preensione e sulla vita dell'architettura.

Nella dimensione fenomenologica, lo spazio architettonico è campo di forze che interagiscono con il soggetto con distinti livelli di gradazione, dall'espressione più visibile fino alla condizione più sottile ed invisibile.

Tali strutture a livello della percezione permettono che le forme e gli spazi architettonici siano dotati di un animo dinamico che ha origine dai suoi interni generando campi di forze e tensioni vettoriali, effetti della presenza e irradiazioni che si espandono virtualmente e interagiscono nello spazio circostante, creando una serie di espansioni, contrazioni, torsioni ed equilibri che hanno un riflesso analogo nella mente umana, come ha riconosciuto Arnheim²⁸.

Questi campi di forze percettive possono essere valutati nella vivibilità dell'opera architettonica attraverso l'attribuzione di intenzioni tecnico-formali definite a partire dalla sua concezione. Potremmo leggere tale tipo di attribuzione a proposito del vuoto in alcune opere di Frank Lloyd Wright, sotto l'influenza della lettura di Lao-Tse e dell'architettura giapponese che ha contribuito coscientemente ad interpretare lo spazio come la principale essenza dell'architettura²⁹.

L'effetto del campo di forze è reso esplicito dall'azione progettuale che Wright designò come "la distruzione della scatola", affermando la scomposizione planimetrica e l'indeterminatezza dei limiti nello spazio fluido.

Un altro effetto di vuoto, nell'opera di Frank L. Wright, corrisponde alla sensa-

zione illusionista di sospensione nel vuoto anti-gravitazionale. Nella Casa della Cascata, una potente espressione contrastante è generata dalle estese piattaforme a sbalzo sotto il gioco percettivo illusorio di annullamento apparente degli appoggi strutturali.

Così, nell'opera di Wright, il vuoto diventa protagonista in varie accezioni e forme di forze: come concetto ed assenza spaziale, contorno di assenza mediante le trasparenze e come campo di distinte forze presenti; forze di espressione associate al linguaggio plastico e forze di contenuto tecnologico associate a forze statiche relazionate con le potenzialità tettonico-strutturali dei materiali costruttivi in relazione alla forza di gravità.

Il tipo di lessico scientifico relativo alle nozioni di forza, vettore, tensione, sforzo, campo, irradiazione, equilibrio, sostituiscono le forme del contenuto relazionate con valori matematicamente qualificanti che sono applicati alla creazione architettonica secondo le caratteristiche genetico-meccaniche della materia prima, associate alla finalità e alla tecnica corrispondenti alle distinte caratteristiche delle forze che intervengono nel grado di elasticità della materia come ha riconosciuto Semper³⁰.

Anche Le Corbusier, nella sua bozza-manifesto della «Boîte à Miracles», tesse un elogio del vuoto, come produzione e ricezione architettonica che rende possibile la proiezione dell'immaginario.

La «Boîte à Miracles» è la matrice cu-

bica, il referente cosmologico che razionalizza il territorio esterno piano e vuoto, generando un mondo immaginario pieno nel suo vuoto interiore. Lo spazio interno è luogo di proiezioni e desideri dell'immaginazione, dove si riconosce che il ruolo estetico de "l'architecture c'est emouvoir", un pathos che deriva dalle forme, inscritte nella dimensione della profondità vuota, raggiungendo il sentire.

Tale vuoto si manifesta nella cubicità della formazione del mezzanino domestico, lo spazio pubblico delle sale, nelle innumerevoli "macchine da abitare" dello spazio domestico. Lo spazio estetico metafunzionale riporta ad una visione cosmologica, metafisica e sacra espressa nella scatola (un parallelepipedo) della chiesa di La Tourette (1956-59) e nella forma complessa della Cappella di Ronchamp (1950-53). Entrambe le opere suggeriscono un momento epifanico attraverso la luce e l'apparente assenza di gravità: il pesante tetto in cemento si stacca dai muri e fluttua nel vuoto lasciando un taglio di luce, consentendo l'accesso al miracolo dello "spazio indicibile"³¹.

Lo spazio indicibile è un vuoto metafisico nello spazio-tempo che produce uno stato di coscienza alterato che permette di accedere all'invisibile ed alla costruzione dinamica dei sensi latenti nell'opera.

Le forze non sono direttamente visibili, appartengono ad un livello di non visibilità, solo i loro effetti sono visibili nella materia; come espressione si rivela all'esterno a partire da potenze attive, di interazioni che si stabiliscono tra i sistemi e i soggetti ricettori, come riportato pre-

cedentemente a proposito della nozione di campo e della percezione impregnata di tensioni. È qui, tra il visibile e l'invisibile, che agiscono le forme strutturali della gestalt, come "forze" e "fasci di forze" che reggono internamente il vuoto pieno, inteso come campo e "intelaiatura del reale", come dice Merleau-Ponty.

È questa struttura latente e dinamica di forze e fasci di forze che è presente in alcuni tracciati, al di là di ciò che abitualmente è descritto come struttura simbolico-canonica. È una di queste strutture che secondo i principi *ad triangulum* e *ad quadratum* definiscono la matrice genetica delle successive superfetazioni della Mesquita-Catedral di Cordova oltre sette secoli. Il campo è il risultato di interazioni tra strutture geometriche latenti, a partire dai canoni, fino alle forme di contenuto tecnologico, relazionate con i carichi e le tensioni statiche della struttura tettonica dell'edificio, fino ai vettori direzionali dello spazio impliciti nelle forme emergenti.

Allo stesso modo, nell'affresco della Trinità di Masaccio, la composizione pittorico-architettonica emerge dalle distinte forme come strati che si succedono dal visibile all'invisibile. Nella lettura visiva, i personaggi e gli elementi architettonici – lesene, pilastre e arco inserito nella volta della culla – definiscono la composizione simmetrica nella piramide prospettica e nella disposizione gerarchica dei personaggi. Nella lettura latente, una rete di fasci di forze vettoriali, che si fonda sul principio *ad triangulum* (1:√3), unisce gli sguardi dei personaggi, a partire dall'occhio centra-

le di Dio, e di Cristo che si iscrive nella Stella di David (unione di spirito e materia), definendo contemporaneamente la struttura della prospettiva centrale e l'interazione tra il visibile e l'invisibile. La complessità geometrica della costruzione prospettica e delle triangolazioni latenti, formate dalle forze vettoriali degli sguardi, chiudono l'iconologia ed il simbolismo della *Cabala* in cui il vuoto trascendente *AYIN SOF OR* si identifica con Dio³².

L'affresco ricorre simultaneamente all'universo ermetico del simbolismo ed all'ambiguità della gestalt nella relazione figura-sfondo e nelle linee di forza vettoriali che strutturano la composizione tra visibile ed invisibile, secondo la nostra interpretazione geometrica canonica.

Parallelamente all'iconografia ed al simbolismo, il campo formato dalla trama del punto di fuga della prospettiva e dalle forze vettoriali della triangolazione geometrica degli sguardi dei personaggi avvolge e magnetizza direttamente lo sguardo dello spettatore.

L'aura dell'opera e il tipo di emotività suscitata nell'osservatore si traduce in una relazione di osmosi tra oggetto e soggetto. Nelle parole di Duchamp: "questo fenomeno può essere paragonato ad un "transfert" dall'artista allo spettatore sotto forma di osmosi estetica che avviene attraverso la materia inerte: colore, piano, marmo, etc."³³

È tale materia costruttiva inerte che stimola la produzione di sensazioni visive, tattili, uditive, e produce il transfert, la complementarità e la trasformazione di queste stesse sensazioni in emozioni estetiche.

Forze e estetica sensazionista

Incontriamo nell'estetica della "Teoria Sensazionista" di Fernando Pessoa la nozione di forza intesa come sostanza di sensazione, come forza vitale con potere di interazione e disintegrazione che si contrappone all'idea classica di bellezza, relazionando l'arte direttamente con la vita, come "le forme di forza che si manifestano nella vita"³⁴. Il suo eteronimo Álvaro de Campos contrappone all'idea classica di bellezza: "La bellezza cominciò con l'essere una spiegazione che la sessualità diede di se stessa, probabilmente di origine magnetica. Tutto è un gioco di forze e nell'opera d'arte non dobbiamo ricercare bellezza (...) cerchiamo solo due cose, forza ed equilibrio di forza – energia ed armonia"³⁵.

Trasferendo l'estetica sensazionista all'architettura, il giudizio attualmente segue i criteri di bellezza intrinseca dell'oggetto che si rifanno ad un modello ideale; piuttosto si orienta verso un sentire di forze in equilibrio, di energie di forze e di armonie e di tensioni, secondo quanto osservato precedentemente quando si riportavano le teorie della Gestalt.

Nel suo "cubo delle sensazioni", troviamo allo stesso modo un modello che si adatta alla trasposizione della ricezione e produzione architettonica, composto nel seguente modo:

- a) La sensazione dell'universo esterno;
- b) la sensazione dell'oggetto di cui si prende coscienza in quel momento (il ricordo di oggetti analoghi e altri che inevitabilmente e spontaneamente si aggiungono a questa sensazione);

c) le idee soggettive associate all'oggetto (stato di spirito di quel momento);

d) temperamento e base mentale dell'entità percettiva (la sensazione primitiva della personalità di chi sente);

e) il fenomeno astratto della coscienza. (...) Il cubo delle sensazioni si risolve in un quadrato, per il quale la base dell'arte saranno le idee, e immagini di oggetti, qua immagini mentali. È questa arte classica che contrariamente a quanto si pensa non va direttamente alla natura, ma alla sua immagine mentale³⁶.

Essendo la percezione dello spazio architettonico fondata sulla sensazione reale e l'invenzione sulla sensazione prevedibile e immaginata, il cubo delle sensazioni servirà ugualmente alla ricezione dell'opera e alla produzione del progetto di architettura. Anche nella ricezione e nella produzione, l'architettura nasce ed è interpretata a partire all'universo delle sensazioni esterne a confronto con il nostro universo mentale interiore, a partire dalle immagini e analogie oggettive e soggettive, fino a trasformarsi in un'astrazione della coscienza.

Così, il metodo sensitivo di Pessoa può rivelarsi come modalità operativa nella sua trasposizione architettonica.

Il sentire incosciente e cosciente che l'esperienza architettonica produce, permettendo di trattenere immagini visive, tattili, olfattive, acustiche che gli ambienti, i materiali e i contesti trasmettono.

Nulla sostituisce la sensazione reale prodotta dal vivere direttamente l'architettura, che permette l'immersione totale e la complementarità dei sensi.

È a partire da queste relazioni che possiamo riconoscere i *contorni di assenza* riempiti dal vuoto in distinti generi di produzione plastica.

Vuoto, spoliazione e "contorni di assenza"

Nello spazio vuoto ed invisibile che costituisce il campo avvengono le relazioni più sottili di *forze di forma* e di *forme di forza*, generate in questa dimensione intangibile. Si intendono, per forze di forma, le forze gestaltiche che si liberano dalle tensioni delle forme geometriche, tessiture e colori... ossia le gestalt, nelle loro relazioni di figura-sfondo, tramite i loro effetti di presenza, così come le loro aureole di territorialità interferendo subliminalmente a livello della parte di percezione dell'utente. Si intende, per *forma di forza*, l'espressione sensibile (forma strutturale, costruzione, colore, suono) che emerge dall'attribuzione di una forza intenzionalmente diretta (intenzione progettuale: compositiva, programmatico funzionale, tettonico-strutturale), definita dalla costruzione di una geometria essenziale.

Il vuoto si enuncia attraverso contorni di assenza³⁷, con cui José Gil designa la non-inscrizione che si inserisce tra l'assenza di rappresentazione della cosa o immagine e la pulsione corrispondente che incalza l'espressione; nei tracciati omessi del disegno ellittico, attraverso la linea della figura che, nell'essere interrotta, si mischia con lo sfondo, creando indizi suggestivi

che si aprono alla libera proiezione che innesca la costruzione immaginaria in cui si completa, così come abbiamo potuto osservare nella pittura orientale.

Le interruzioni della figura riconosciuta corrispondono nella lettura gestaltica ai «contorni senza gradiente o contorni cognitivi», identificati da Kanizsca³⁸. Il contorno assente nega o interrompe il limite e si definisce nell'immaterialità della dimensione occulta che genera un senso enigmatico, lasciando in sospeso la figura ed aprendola a potenziali sviluppi immaginari attraverso la proiezione e la libera interpretazione che la conseguente formazione dei sensi cerca e reclama. La sottrazione marca l'assenza di qualcosa che sembra essere stato ritirato, acquistando una condizione visiva di presenza invisibile ed immanente che si può completare con l'immaginazione, dal momento che la gestalt ricostruisce il contorno della totalità omessa completando il ciclo tra il visibile e l'invisibile. La sottrazione è una forma di dis-occupazione spaziale che genera le relazioni dicotomiche del tipo pieno/vuoto, vano/superficie. Allo stesso modo, nella scultura e nell'architettura, la spoliazione ed il contorno di assenza si riconoscono, tanto in opere incomplete, quanto nelle rovine.

In molti dei disegni di Sá Nogueira, la sospensione delle figure nel vuoto dello sfondo del foglio bianco, il carattere ellittico prodotto dal senso enigmatico dei contorni di assenza, nell'interruzione, nell'omissione e nel tremore del tratto è aumentato dalle tematiche erotiche sug-

gerite, dal momento che l'erotismo stesso vive di questa tensione tra il velato e il rivelato, e si sviluppa nell'occupazione aperta allo spazio immaginario ed allo spazio interiore del corpo. Tuttavia, il contorno dell'assenza e la spoliazione possono anche essere riconosciuti ed intenzionalmente intesi come strategie produttive che lasciano emergere la qualità del vuoto, tra il visibile e l'invisibile, rendendo l'opera aperta, sia nel senso spaziale, sia nel senso dell'interpretazione stessa.

I contorni di assenza si inseriscono in una delle opere più rappresentative delle avanguardie del XX sec. -*Quadrato bianco su bianco* di Malevich – il cui ruolo consistette nello stabilire il «grado zero» sul piano artistico, prodotto dall'apparente svuotamento nichilista dei riferimenti della tradizione culturale.

Cercando di superare il visibile, attraverso il vuoto, Malevich tenta di accedere alla dimensione invisibile che precede l'apparizione delle forme materiali e si avvicina all'essenza dell'essere. Del visibile rimane solo il «rifugio» nella forma geometrica pura del quadrato, come creazione della ragione intuitiva che sfugge al soggettivismo ed all'emozione, rappresentando la pura immaterialità dello spazio bianco che cerca di raggiungere la verità spirituale; lo spazio del vuoto è rivelato solo dal sottile contrasto della pennellata che lascia distinguere la linea di obliquità della forma del quadrato bianco contenuto e ruotato sullo sfondo bianco. Così come Malevich enuncia: «mi sono convertito al punto zero delle forme

e a partire da zero»³⁹. In questo grado zero delle forme si cerca di rivelare il senso cosmogonico dell'origine assoluta e sublime del Tutto.

Nello spazio vuoto senza gravità della *dislocazione dell'attività suprematista di fronte all'architettura*, Malevich sospende le assonometrie architettoniche dei Pláni⁴⁰ come estese composizioni di parallelepipedi intersecati.

In scultura, *La Scatola Metafisica* (1958) e *Triedro* (1959) di Jorge Oteiza costituiscono la conquista dello spazio vuoto ricettivo attraverso la liberazione del cubo che si manifesta nei contorni di assenza tra il visibile e l'invisibile, traducendo il culminare estetico del grado zero di Malevich, secondo l'ascesi cosciente nella sua teoria della *Ley de los Cambios*.

La scatola metafisica, inserita nell'archetipo del cubo disoccupato dai contorni dei quadrati di assenza obliquamente ritagliati nel ferro, corrisponde alla manifestazione della presenza dell'invisibile; costituisce la rappresentazione del vuoto ed il silenzio spirituale. Il *Triedro*, ultima opera scultorea di Oteiza, costituisce il momento culminante del suo grado zero, è l'indizio minimo del cubo tra il visibile e l'invisibile, tra il limite e la totale dis-occupazione spaziale, il nulla di portata spirituale definita per l'angolo dai tre piani nella formazione elementare dello spazio vuoto, ricettivo e metafisico.

Nell'ambito dei contorni di assenza, nel territorio dell'architettura, il *Padiglione di Barcellona* (1929) di Mies van der Rohe costituisce il paradigma della casa vuota

e metafunzionale, alleato ai principi ascetici di immaterialità, di disoccupazione attraverso l'elogio e la fluidità dello spazio, ed ai principi di verità come rivelazione di chiarezza, dalla luce e dalle trasparenze nell'interruzione dei limiti espressi, tanto negli schizzi di una geometria essenziale, dimostrativi di un'idea, tradotta nel suo aforismo quasi niente che riduce la materia all'essenza dello spazio e della struttura - quanto nell'espressione sintetica che determina le principali linee di forza della composizione, che definiranno le forme visibili. Lo spazio vuoto del Padiglione è soggetto al gioco percettivo di forze che si appellano alle sensazioni plastiche collegate alla sua teoria antropomorfa, «ossatura e pelle» - struttura e rivestimento che hanno ruoli complementari⁴¹. Una certa estraniatura proviene dalla misteriosa scatola di luce incastrata tra due piani scorrevoli. Il suo interno vuoto è uno spazio perduto e indeterminato. La luce, enigmaticamente soave, filtrata dai vetri opalini da tre diverse direzioni – esterno, interno e zenith – esprime la manifestazione dei principi spirituali – *chiarezza, illuminazione e verità* – secondo l'influenza di S.Tommaso d'Aquino. «l'Architettura è sempre l'espressione spaziale di una decisione spirituale»⁴².

Nelle sue parole si rivela un senso idealista, in cui acquisisce la condizione di forma simbolica.

Vuoti Urbani

Vuoti Architettonici

Dalla scala architettonica privata della camera e del patio alla scala pubblica urbana della strada, della piazza, del viale, del parco, agli spazi residuali delle periferie, si costituiscono vari gradi di vuoti spaziali emergenti. Il filo che tesse il tessuto urbano non è lo spazio pieno, quanto piuttosto il tracciato del vuoto: la struttura viaria che rende possibile la comunicazione attraverso gli spazi pubblici di strade, larghi, piazze e viali che prendono forma dalle masse edificate di isolati, blocchi, muri che definiscono i contorni di assenza dei vuoti urbani.

La definizione formale dei recinti vuoti delle piazze urbane risulta dall'incontro tra le operazioni topologiche di delimitazione, di contenimento totale o parziale dello spazio, di modellazione topografica che hanno a che vedere con la comprensione del luogo, con le operazioni geometriche di tracciato in cui si inseriscono le presenze edificate che danno forma allo spazio.

Nel tessuto urbano della *polis* greca, il vuoto si rende protagonista dello spazio pubblico aperto ed ampio, multi e meta-funzionale dell'*agorá* – centro civico, luogo pubblico di incontro, mercato, assemblea, luogo di circolazione filosofica e di divertimento – circondato e plasmato dalla scenografia architettonica, del vuoto delle gallerie porticate di *stoá*, templi ed edifici pubblici.

In una genealogia che si voglia far derivare da questa tipologia, nella cultura

occidentale, l'eredità dell'*agorá* passa, nella città romana, al foro, e la piazza, nelle sue molteplici manifestazioni tipologiche e morfologiche nel corso del processo storico medievale, rinascimentale, barocco, classicista e moderno, corrisponde alla presenza del vuoto significante, come spazio pubblico per eccellenza, all'interno della struttura e gerarchia dei tracciati urbani.

Il vuoto si insedia anche alla scala urbana e metropolitana del movimento moderno proposta da Le Corbusier nella *Ville Radieuse* per Parigi e nella famosa *Carta di Atene* (1941) che enuncia i fondamenti per la nuova organizzazione dello spazio e della società dilatando la scala dalla città alla pianificazione del territorio, in cui lo spazio urbano abbandona l'immagine della strada e dell'isolato tradizionale e passa ad essere concepito in funzione dei sistemi viari rapidi e delle zonizzazioni funzionali, dei blocchi isolati inseriti negli spazi liberi a giardino. La concezione urbanistica espressa nella *Relazione del Piano Pilota di Brasília* (1957)⁴³ per la fondazione della nuova capitale brasiliana si fissa su principi geometrici, urbani, sociali e politici, in cui si propone di risolvere le funzioni vitali della città moderna. Lúcio Costa enuncia in una sintesi olistica i concetti fondamentali della soluzione ispirata che "apparve, per così dire, già pronta", attraverso sedici schizzi schematici che definiscono il tracciato generale e la caratterizzazione di ogni zona, e di ventitré principi urbanistici che contemplano una previsione del vivere sociale quotidiano apprezzabile intenzionalmente pianifica-

ta ed aperta alla cultura ed allo sviluppo economico. Gli schizzi corrispondono ad ideogrammi di approssimazione successivi al tracciato finale: schemi concettuali che definiscono la struttura matriciale genetico-urbana dall'origine e fondazione della città capitale, fino alla sua pianificazione ed organizzazione morfologica alleate alla razionalità funzionale. Il tracciato della città parte del punto zero della croce che segnala il luogo e l'orientamento geografico seguita dall'adattamento alla topografia ed idrografia locali attraverso la curva dell'asse trasversale accompagnando la curva di livello, su cui iscrive nella figura latente di un triangolo equilatero che definisce l'area urbanizzata adeguando la forma del cuneo ai confini con il Lago Paranoá.

La figura canonica del triangolo equilatero emerge in un'altra scala nella Piazza dei Tre Poteri e nella torre di comunicazione immanente al tracciato della città.

Nel vuoto dell'asse monumentale del grande piazzale, la creazione della prospettiva verso la Piazza dei Tre Poteri abbraccia gli edifici più significativi: la cupola, la tazza e le torri gemelle del Congresso, il Palazzo del Governo ed il tribunale Supremo.

Il grande vuoto del tracciato della città di Lucio Costa è allo stesso modo interpretato dall'architettura di Óscar Niemeyer, in forme plastiche audaci dall'espressione plastica e tettonica sospesa continuità nella generosità delle scale e negli estesi vuoti di portici ed interni a diverse scale.

Immagini di vuoto nella cultura architettonica portoghese

Nella genesi e definizione dello spazio proto-urbano portoghese si identificano grandi spazi aperti significanti – *piazali, piazze, larghi* – la cui natura topologica, espansione ed informalità si associa all'elogio del vuoto multi e meta funzionale che prevale sull'immagine architettonica, contrariamente all'austerità geometrica, al contenimento ed al dominio architettonico delle piazze spagnole e francesi⁴⁴. Spazi che in altri tempi erano territori coltivati dissodati e limiti urbani, tra la natura e l'urbe, sono diventati centri, così come per esempio il Rossio e il Terreiro do Paço nella Lisbona precedente al terremoto del 1755; le successive addizioni alla città di Évora a partire dai vuoti intra ed extra mura, che hanno conquistato la pianura. Perciò, si strutturano nella natura topologica informale e residuale che predomina su qualsiasi imposizione geometrica di tracciato o di gerarchia architettonica. L'antico Terreiro do Paço della Lisbona pre-pombalina costituisce il paradigma di tale territorio marginale di coltivazione tra il naturale ed il costruito, aperto verso il fiume e che accompagna informalmente parte del suo percorso. Il suo vuoto riflette una poetica di un centro sentito doppiamente come un suolo. Lo stesso senso di suolo (*chão*) con cui G. Kubler ha designato l'architettura portoghese rinascimentale e manierista⁴⁵ – è forse una delle principali invarianti di trasformazione meta-storica, in cui la spoliazione, nella ricerca di valori architettonici essenziali - traduce un certo senso sincro-

nico di attualizzazione che attraversa trasversalmente grande parte della storia dell'architettura portoghese.

In Álvaro Siza, il vuoto come atteggiamento si riconosce fin dal suo "procedimento iniziale", nell'affrontare l'incontro con il foglio bianco, all'inizio di ogni progetto, attraverso la strategia del disegnare il luogo, come nel tentativo di cercare in esso i legami, le definizioni e la potenzialità espressiva da cui emergerà poi il disegno dell'opera. Le metamorfosi operate dal disegno stesso, che a poco a poco si va razionalizzando in tracciati geometrici più stabili, danno forma attraverso la luce ai suoi vuoti spaziali bianchi. Gran parte delle opere di Siza si avvolgono su loro stesse in topologie della concavità, generatrici di vuoti spaziali esterni ed interni, vincolati ai luoghi, tramite tensioni geometriche che gli danno forma attraverso distinte operazioni variabili: angolo retto, angolo retto/curva, angolo retto/obliquità, angolo retto/obliquità/convergenza, angolo retto/obliquità/convergenza/curva. Il ricorso in gran parte delle opere alla tipologia del patio, tramite l'adozione delle morfologie H, U, „, E, V ... costituisce il modo di dare forma e qualificare il vuoto spaziale stabilendo diversi ambiti di transizione e di accoglienza in relazione all'ambiente circostante esterno di ogni luogo. Nel progetto per il *Centro Culturale di la Manzana del Revellín*, -in pieno centro storico della città di Ceuta, il grande spazio di totale avvolgimento è il pieno elogio del vuoto nella ricerca insistente della sintesi delle linee essenziali registrate nei disegni. Nella linea che

avvolge lo spazio prevede e riassume la totalità avvolgente del vuoto. Nel *Polo di Mitra*, di Vitor Figueiredo, il senso del vuoto informale riscoperto negli spazi delle spianate alentejane si fonde nell'orizzonte lontano della pianura; e lo stesso elogio perdura nelle grandi superfici bianche e nelle perforazioni murarie che filtrano la luce verso i grandi spazi di transizione.

Il vuoto reclama la pienezza nel suo contrario, nell'espressione e modellazione delle potenti masse volumetriche e strutturali, intenzionalmente contrapposte ai canoni leggeri della modernità vigente.

Quando progettammo la piccola Chiesa di Albergaria dos Fusos, ci fu un proposito intenzionale di mistero epifanico riguardante la luce che inonda lo spazio come simbolo di un'Assenza Presente o di una Presenza Assente, della quale non si immagina l'origine, restando nascosta dal tiburio, suggerendo la sospensione della cupola nel vuoto.

È in una piccola opera dalle risorse minime che Vitor Figueiredo meglio rivela la poetica del marginale e del vuoto – nell'ampliamento di un padiglione sportivo ad Oeiras, attraverso l'aggiunta obliqua di un semplice muro bianco, leggermente rimosso dall'anonimato attraverso l'incisione di un taglio orizzontale, che denuncia «la mancanza», nella percezione minima della linea che riflette la luce, come uno strappo metafisico. Il muro bianco, reso luogo di proiezione immaginaria, e la mancanza lacaniana della sua poetica di assenza, riflettono la condizione ontologica di essere e nulla, in un pieno elogio alla condizione marginale, al vuoto ed al silenzio.

Nella poetica del vuoto, Vítor Figueiredo sostiene ciò che possiamo designare come anti-progetto; in un progetto di sistemazione di un largo, raccomanda che non si faccia nulla dal punto di vista dell'intervento, mantenendo lo spazio urbano esistente totalmente in-columa.

Modelli di produzione e ricezione architettonica

Inteso come principio di spoliazione estetica di carattere essenziale, il vuoto si lega direttamente alla concezione ed all'espressione collegate alla produzione architettonica, e, come modo di percezione, contemplazione ed interpretazione si lega alla ricezione architettonica.

L'*Elogio del Vuoto* mette a manifesto la relazione tra spoliazione, produzione e ricezione dello spazio architettonico, a partire dalla revisione del modello teorico dello *Spazio-Limita*⁴⁶, in cui il vuoto passerà a costituire l'elemento centrale⁴⁷.

Qui, il modello di produzione e la ricezione dello spazio architettonico sono intimamente collegati, data l'intenzionalità che ogni linea codificata del progetto comporta, visto che costituirà un limite materiale o etereo nella costruzione essendo potenziale portatore di senso definito come tale già a partire dalla concezione. Così, *spazio*, *limite* e *vuoto* sono concetti indissociabili in architettura.

È a partire dallo *spazio-limite* che noi proponiamo di accedere alle varie fasi dalle quali scaturiscono gli artefatti ar-

chitettonici, per procedere verso la produzione e verso i successivi strati in cui si rappresentano nella percezione. Nell'ontologia di Eugenio Trias⁴⁸, nella fenomenologia di Merleau-Ponty⁴⁹, nella metafenomenologia di Josè Gil⁵⁰ e nella super-ontologia di Henry Maldiney⁵¹, possiamo trovare parte del supporto alla categorizzazione dei livelli che trasponiamo attraverso lo spazio-limite.

Le opere di Henry Maldiney mettono a nudo il *Vuoto* ed il *Nulla* come principi pre e super-ontologici attivi, prossimi alla filosofia orientale, a partire dai quali enuncia il «non-luogo della creazione», il *Vuoto Supremo* e l'apertura alla profondità vuota del nulla, all'unità che nella ricezione costituisce l'essenza e l'esistenza dell'opera d'arte e che si apre all'aperto del senso.

All'interpretare le quattro teorie filosofiche in una trasposizione verso il campo dell'architettura, si possono riconoscere livelli di fenomeni che identifichiamo come le categorie dello spazio-limite – *Apparenza*, *Emergenza* e *Latenza*

– dove troviamo una rispettiva corrispondenza: *il sembrare*, *l'apparire*, *l'essere* e *il nulla*. Dal punto di vista del soggetto, il vuoto è la breccia ermeneutica che corrisponde alla «deviazione interstiziale tra il cosciente e l'incosciente» che permette l'accesso all'universo latente ed invisibile in cui risiede il senso profondo dell'opera⁵². È a partire dai concetti di spazio-limite e vuoto che ci proponiamo di accedere alle varie fasi in cui gli artefatti architettonici si formano, dalla produzione ai successivi strati in cui si presentano alla loro ricezione, implicando un'interazione congiunta

tra opera, contesto, percezione ed interpretazione.

Riconosciamo stati che identifichiamo con le categorie di spazio-limite - *Apparenza*, *Emergenza*, *Latenza* ed uno *sfondo Vuoto* - dove troviamo una corrispondenza rispettivamente con il *Sembrare*, *l'Apparire*, *l'Essere* ed il *Nulla*. L'*Apparenza* corrisponde a ciò che appare o sembra essere, la realtà dell'apparenza, che si riferisce all'aspetto esterno, percezione immediata risultante dalla situazione e dal contesto - l'apparente realtà fenomenologica superficiale - che può avere uno statuto di riconoscimento stilistico superficiale, effetti di pelle, di rivestimento, di falsità, come maschera illusoria, di *trasfigurazione*, di doppio che occulta la vera realtà costruttiva (derivante dagli operatori di *trasfigurazione*), o che coincide con essa, trasformandosi nella sua evidenza.

L'*Emergenza* corrisponde all'*Apparire*: manifestazione che emerge e diventa *forma formata*, in quanto operatore di *trasformazione* della fase latente interiore ed ectoplasmica, rispetto alla forma schematica, o, in una forma esterna che si rivela nel progetto attraverso l'espressione del disegno e nell'opera attraverso il materiale e la costruzione effettiva, l'«essere carnale», la realtà fenomenologica massiccia, il «carne e ossa» dell'architettura come presenza che si lascia vedere e sentire in termini di invarianti formali reali, derivante dagli *operatori di trasformazione*.

La *Latenza* corrisponde all'*Essere*: inteso come essenza metafisica latente (campo ontologico); Essere in potenza, interiore, invisibile, contenuto, aspetto sim-

bolizzato, dimensione spirituale, potenza, come idea pre-formativa (caos – turbolenza – energia, «forma di forza»), forza allo stato puro che precede il principio di organizzazione - («legge di costruzione interna» - matrice, pre-forma o struttura occulta, forma formante), è l'essere che si intuisce e presente, inteso come operatore di *formazione del significato*: il *Vuoto Nomeno* che si riferisce all'origine o ancora all'indifferenziato, amorfo e virtuale.

Il *Vuoto* corrisponde al *Nulla* primordiale, al *Vuoto Supremo* che precede qualsiasi esistenza e potenzialità o possibilità di Essere (campo preontologico) a partire dal quale qualsiasi cosa è possibile. Il vuoto è l'origine ed il fine che integra lo zero, l'infinito, l'indeterminato; la breccia immaginaria produttiva, la crepa ermeneutica di accesso al latente; è l'*operatore di spoliazione* (*legato alla sottrazione ed alla dis-occupazione dello spazio*) ed all'annullamento dell'ego.

Attraverso due dipinti concettuali (2006), cercheremo di rendere esplicite le categorie di produzione e ricezione. Il dipingere i cerchi concentrici presenta le categorie sotto forma di modello ad anelli concentrici: il nucleo interno corrisponde al vuoto, il cerchio successivo, invisibile, corrisponde allo stato latente, il cerchio intermedio allo stato emergente ed il cerchio periferico all'apparente, alla pelle ultima; la circonferenza esterna rappresenta il campo di presenza che avvolge l'oggetto e che dall'interno oltrepassa i diversi strati, come un intorno territoriale, una zona di frontiera, un luogo di interazione di forze tra l'architettura, l'essere umano e l'ambiente

o mondo esterno. Nella nostra pittura concettuale, la presentazione dei cicli delle categorie di produzione e ricezione attraverso schemi triangolari: apparenza/ emergenza/latenza hanno il vuoto come nucleo centrale. Lo schema triangolare proposto permette di stabilire relazioni tra di esse, rendendo possibile il raggiungimento dello stato latente a partire dal livello più apparente. L'alternanza dei sensi di rotazione sequenziale determina le relazioni secondo la produzione o secondo la ricezione.

A livello di produzione, nel passaggio dallo stato latente all'emergente si collocano gli schematismi grafico-configurativi.

A livello della ricezione, nel passaggio dall'emergente al latente si situano le gestalt e le «forme di forza»; o nel passaggio dell'apparenza direttamente alla latenza, si situano i simboli e le forze.

Il vuoto, come elemento centrale, partecipa in tutte le attività produttive, in quanto apparenza nuda, spazio emergente stesso, spazio noetico e nelle attività interpretative, in quanto breccia ermeneutica di accesso alla dimensione latente.

Il Nulla è il vuoto primordiale che precede l'esistenza e corrisponde alla potenzialità o *possibilità di Essere*, a partire dal quale qualsiasi cosa è possibile. Intorno ad esso si trovano l'ambiente circostante, il soggetto ricettore e produttore e le forze del mondo che determinano ed influenzano la produzione e la ricezione degli oggetti architettonici.

Nella produzione, la composizione architettonica è visibile e tangibile, quando collegata alla visione, ai materiali, limiti, elementi e luoghi che definiscono il suo es-

sere, ed è contemporaneamente invisibile e intangibile, quando legata alle gestalt, le forze latenti, lo spirito che si infonde ed infine con il vuoto del non-essere che precede la creazione e che in esso si inserisce in quanto spazio di sottrazione, di spoliazione, di indeterminazione ...

Nella ricezione architettonica, la visibilità e la tangibilità a partire dalla cognizione fino all'apprezzamento ed all'interpretazione sono approfondite oltre le gestalt, e la visibilità e la tangibilità delle forze latenti presenti approfondendo il senso dei vuoti nelle diverse crepe ermeneutiche fino al vuoto di significato del nulla e all'apertura al nulla. In questo ritorno al nulla attraverso l'interpretazione si raggiunge il vuoto originario della creazione in cui si completa il ciclo della produzione e della ricezione.

Ovviamente i limiti fra queste categorie 79 sono permeabili, ma la differenziazione aiuta a chiarificare in diverse maniere, ciò che costituisce possibile inizio per la ricezione e per la produzione architettonica.

Se consideriamo una analogia biologico-antropomorfa fra le categorie relative all'architettura e al corpo umano, l'*apparenza* corrisponde agli aspetti contingenti della pelle e dell'espressione superficiale che riveste la forma del corpo.

La costituzione e la stereotomia muscolare, gli aspetti formali della carne e gli aspetti tettonici della struttura ossea vengono intesi congiuntamente con l'emergenza della forma architettonica che serve da supporto e da struttura a questa apparenza. La *latenza*, che corrisponde ad uno stadio invisibile del corpo interiore,

comporta il congiunto delle matrici genetiche che stanno all'origine del sistema fisiologico; il congiunto di relazioni sinergiche che regola non solo la totalità organolettica della percezione, ma anche le varie componenti del meccanismo fisiologico-mentale-vitale. Insomma questo stadio ingloba la totalità delle condizioni fisiche, energetiche, dinamiche, razionali ed emotive, l'insieme di forze che funzionano in interazione, come alito vitale che sostiene ed è sostenuto per la vita: lo spirito, l'anima...

Da qui estrapoliamo la nozione di *sinergia architettonica*, come la combinazione logica coordinata delle distinte componenti e fattori fisici mentali e metafisici, regolati nell'interazione delle diverse forze presenti e che entrano nella costituzione e formalizzazione dell'architettura generando la coesione del sistema.

Più che l'operazione classica di composizione architettonica che consiste nello stabilire le relazioni combinatorie fra i componenti, le sinergie architettoniche, costituiscono meccanismi che si autoregolano costantemente nella concezione dell'oggetto, dopo essersi occupate dei diversi fattori dinamici: la partecipazione fra il soggetto creatore-interpretante e la sua percezione cinetica con la relazione di vivibilità e alla ricerca di senso, gli elementi esteriori, le variazioni di luce, di clima, di luogo e le relazioni di coesione e potenzialità fra le materialità, la tecnica, la struttura, la forma e l'uso.

Il vuoto è il non-luogo prima e dopo la vita, l'origine e la morte, il nulla che precede la creazione in cui abita l'anima dopo l'abbandono del corpo; è l'annul-

lazione del nulla, precedente alla vita ed allo stato latente pre-formale della creazione architettonica: la breccia immaginaria; è la crepa ermeneutica che precede l'interpretazione stessa a partire dal nulla: il silenzio totale; è lo stato ricettivo, lo zero, l'infinito e l'indeterminato

L'abolizione delle immagini mentali, realizzata spontaneamente, permette questa specie di pienezza del vuoto che è la condizione prima della costruzione dell'opera.

**António Ramos Rosa
L'Apprendista Segreto**

Vuoto

La produzione architettonica da parte del vuoto cerca in un certo modo di andare oltre ciò che è generalmente riconosciuto: che la cultura si fonda sulla cultura, attraverso la trasmissione che risiede nel processo mimetico, sotto la tutela di una grammatica della creazione⁵³, in cui attraverso il riferimento a modelli riconosciuti, a collages ed operazioni combinatorie (seppure inedite) di elementi e materiali preesistenti e tecnologie evolute, si generano le creazioni, le genealogie architettoniche e le evoluzioni stilistiche.

Grande parte della produzione architettonica si costruisce per accumulazione di registri mnemonici e per mimesi (conoscenza di paradigmi, archetipi ed interpretazione di modi di vivere). La stessa trattatistica costituisce un repertorio di modelli e regole da applicare nella com-

posizione architettonica come in un'arte combinatoria della reinvenzione.

La memoria e la conoscenza dei paradigmi si riferiscono a tipi di immaginazione del passato, mentre l'immaginazione produttiva del progetto, anche se tiene questi ultimi in considerazione, costituisce un movimento diretto all'immaginazione futura, in senso visionario, proveniente dalla dimensione latente della mente, verso l'emergenza di nuove forme e di nuovi significati.

Il ricorso alla metafora permette di oltrepassare la condizione disciplinare delle grammatiche architettoniche, e di stimolare l'immaginazione, a partire da altri universi immaginari di possibilità, sotto forma di analogia, che porta a trasposizioni tra realtà, concetti, contesti differenti e modi di vivere ampliando la creatività.

Nell'atto progettuale, così come nell'atto cognitivo, si affronta lo sconosciuto attraverso il conosciuto. Il «vedere come», attraverso il riconoscimento di schematismi, permette di ampliare il campo delle possibilità poetiche, interpretative e creative⁵⁴.

L'immaginazione produttiva è dinamica, ubiqua e sincronica per natura, dal momento che abbraccia passato, presente e futuro. Le immagini del passato, della memoria e della percezione sono deformate, moltiplicate e potenziate nel processo poetico stesso dell'immaginario, che si appoggia nell'analogia per raggiungere la metafora che le trasforma in altre immagini, allargando il significato iniziale.

Non negando l'importanza di tali fatti, cercheremo, tuttavia, attraverso

l'elogio del vuoto, di approfondire la riflessione. Questa riflessione consiste fondamentalmente nell'esplorazione della creatività a partire dal vuoto. Nelle parole di Gaston Bachelard: "Il valore di un'immagine si misura sulla base dell'estensione della sua aureola immaginaria. Grazie all'immaginario l'immaginazione è essenzialmente aperta, evasiva"⁵⁵. Tale apertura ed evasione costituiscono la breccia dell'immaginazione produttiva, che va dalla memoria, alla mimesi, alla trasformazione metaforica, all'oblio, al vuoto e alla spontaneità innovatrice.

In quanto elemento produttivo, il vuoto costituisce la breccia immaginaria che rende possibile il suo opposto, diventando il ricettacolo generatore della nuova creazione. L'estetica delle avanguardie del movimento moderno – in cui si instaura il dadaismo di Duchamp e Picabia, il suprematismo di Malevitch e Lisitzky, il neoplasticismo di Mondrian e Doesburg e la Bauhaus di Gropius e Klee – si fonda sulla condizione nichilista del non-essere e nella vacuità minimalista, in una affermata negazione storicista e nello stabilire dal punto di vista estetico un grado zero inaugurale. La creatività avanguardista originata dal vuoto è erede dei fondamenti filosofici dell'«assenza generatrice», della «vacuità totale», in cui a volte si combina il misticismo teosofico con la dialettica della «negazione della negazione» hegeliana e della «nullificazione del nulla», secondo quanto sostenuto da G. Steiner a partire da Sartre, numa fusão absoluta que une o nada ao ser na gênese e na extinção⁵⁶.

Il grado zero della creatività è analogo al punto grigio della cosmogenesi artistica di Klee, il punto adimensionale che articola l'invisibile con il visibile, l'essere nulla o il nulla in se stesso, il principio che proviene dal caos creativo che avvolge il pittore e la concezione iniziale dell'opera⁵⁷: "Comincio logicamente a partire dal caos. Sono tranquillo, perché per un momento sono io stesso il caos"⁵⁸.

A proposito del riconoscimento dell'importanza del vuoto nella creatività architettonica, nell'ambito della pedagogia della Bauhaus, Gropius afferma: S.Tommaso d'Aquino, il grande mistico del Medio Evo, una volta disse: "devo svuotare la mia anima perché Dio possa entrare". Questo stato di vuoto spirituale prepara alla concezione creativa nel cammino verso la Grazia. (...) Il compito iniziale dell'educatore dovrebbe consistere nel liberare l'allunno dall'intorpidimento intellettuale ed incoraggiarlo a lasciar espandere il suo incosciente. Deve, per così dire, cercare di ricostruire lo stato di ricettività senza preconcetti del bambino ed in seguito guidarlo (...) perché l'allunno possa raggiungere, attraverso l'osservazione stessa e i tentativi pratici, la conoscenza di una regolarità oggettiva dell'espressione⁵⁹.

La stessa scrittura automatica surrealista riconduce al vuoto attraverso la cartarsi prodotta dal flusso di immagini provenienti dall'incosciente senza alcun preconcetto determinato dalla ragione, immagini che liberano l'immaginazione e permettono lo svuotamento che lascia accendere nuove immagini ed associazioni.

Un esempio noto della concezione architettonica moderna attraverso il vuoto è quello riportato da Alvar Aalto, nel progetto per la Biblioteca di Viipuri, in cui si riferisce ai suoi schizzi progettuali come «(ingenui disegni di bambino)», di cui abbiamo già trattato in altre occasioni, come esempio di schematicismo geometrico-progettuale nel passaggio da uno stato latente e creativo all'insorgere delle immagini architettoniche. Riprendiamo questo esempio nell'ambito della concezione euristica del vuoto, attraverso la metafora. Alvar Aalto sviluppò questo progetto in cinque anni. Nelle prime proposte progettuali era ancora evidente il processo di chiaro atteggiamento mimetico rispetto al linguaggio classicista di G. Asplund nella *Biblioteca di Stoccolma*, dal quale derivano immagini clichés. Tuttavia, c'è un momento di svolta chiaramente identificabile nel suo linguaggio architettonico, sia nella concezione dello spazio interiore, sia nel senso dell'espressione in cui l'analogia disciplinare nell'adozione dei linguaggi architettonici riconosciuti è sostituita dall'analogia poetica spontanea, quando comincia a disegnare ogni tipo di paesaggio montano, fantastico, con versanti illuminati da molti soli⁶⁰. Attraverso la *scrittura automatica* sorgono incoscientemente i disegni dei soli che sono successivamente metaforizzati dai multipli lucernai della grande sala della Biblioteca, e le montagne appaiono metaforizzate nel profilo del tetto dell'auditorio. Sia i soli, sia le montagne trovano i rispettivi adattamenti architettonici che gli conferiscono significati teologico funzionali, tecnici ed estetici.

Gli schizzi intermedi delle sezioni trasversali conferiscono già una certa razionalizzazione al processo, a causa dell'adattamento ergonomico e dell'illuminazione zenitale, in cui i "soli" si convertono in lucernai disegnati come meccanismi sinergici, in funzione del posizionamento dell'utente negli ambienti della sala di lettura. Allo stesso modo, le montagne sorgono, tanto in forma razionalizzata, nella gradazione e nella differenziazione delle scale nel tetto della sala di lettura, quanto attraverso l'espressione organica, nell'ondulazione fluttuante del tetto di legno dell'auditorio che si fonde sulla sommità con le pareti, trovando una giustificazione funzionale nella geometria di propagazione acustica.

In entrambi i casi, la componente estetico-poetica precede l'intenzione funzionale, per dare luogo, durante la razionalizzazione del processo progettuale, ai propositi teologici, ritornando, alla fine, a convertirsi in espressione plastica di portata estetico-poetica. O, in senso olistico, tale proposito non ha mai cessato di essere presente in tutto il processo produttivo, come elaborazione sinergica integrata con la percezione immaginaria stessa e con la propriocezione del produttore stesso che conduce il processo integrando tutte le intenzioni incoscienti e coscienti. In questo caso, la forma non risulta dalla funzione, quanto piuttosto dalle intenzioni incoscienti che comporranno l'insieme delle varie forze di espressione, adeguandosi progressivamente alla coscienza ed alle forze di contenuto tecnico-funzionale. Anche nel pensiero orientale cinese troviamo le origi-

ni del processo creativo attraverso il vuoto. Nel pensiero di Zhuangzi (300 a.C.), la creatività si rende effettiva nel passaggio da un «regime cosciente inferiore», «ad un regime superiore in cui la coscienza scompare in parte, o muta di funzione, o si trasforma», secondo l'interpretazione di François Billeter, permettendo la spontaneità ed il «funzionamento delle cose». In questo stato «il vuoto è il digiuno della mente», dal momento che solo a partire dal vuoto «la via si concentra» e lì si produce «il principio dei fenomeni»⁴¹. In una delle sue parabole, Zhuangzi ci racconta l'ammirazione che l'imperatore Giallo nutriva per la tecnica del suo macellaio, al vederlo spolpare con perizia la carcassa di un toro. Al che il macellaio gli spiegò che non era una questione di tecnica, quanto piuttosto di «funzionamento delle cose», legato con la pratica di una *conoscenza del mestiere*, poiché solo dopo essere passati progressivamente da un grado di difficoltà cosciente, ad uno stato di totale abbandono della coscienza, «la via si concentra» ed il coltello trova da solo il percorso giusto tra i tessuti dell'animale. Una storia analoga è raccontata da Zhuangzi, stavolta con Confucio ed un nuotatore che si lascia trasportare dalle rapide di un fiume, abbandonando il corpo e la coscienza del corpo, senza opporre alcuna resistenza alla forza dell'acqua. Ancora una volta, non è una questione di tecnica, secondo quanto confessa il nuotatore, ma di immersione in un processo di svuotamento che conduce allo stato incosciente del «funzionamento delle cose». In entrambe le storie la spontaneità del processo non è legata alla tec-

nica, ma al ritmo, alla dinamica delle relazioni che tale via di funzionamento implica. A proposito della tecnica, nell'ambito dell'architettura, riferisce Mies van der Rohe che: «l'importante non è la tecnica in se stessa, ma la relazione che adotta l'essere umano in relazione ad essa». In questo senso, la tecnica è soltanto un mezzo strumentale che deve essere adeguato ad un processo ben più completo e profondo che si relaziona con la comprensione, con la conoscenza e con la saggezza.

Per Lao-Tse «apprendere è assimilare e conoscere è dimenticare». L'apprendimento si processa attraverso l'acquisizione di informazioni e schematismi acquisiti ed la conoscenza si processa attraverso un oblio creativo che conduce ad una specie di svuotamento e di astrazione mentale per permettere l'afflusso di nuove idee. Si è portati così alla concentrazione della via ed al dominio dinamico e flessibile del processo che identifichiamo con la saggezza che comporta non solo la padronanza di una conoscenza del mestiere, ma anche la potenza di una libertà creativa, aperta a qualsiasi nuova problematica che possa insorgere, indipendentemente dalla sua complessità. In questo modo, le conoscenza e l'oblio si rendono paradossalmente indissociabili nel processo creativo. Creare ed innovare è avventurarsi in territori immaginari sconosciuti; è la spontaneità dell'intrepido salto nel vuoto, al di là di qualsiasi conoscenza garantita.

Il principio di spontaneità *Tzu-jan* e il principio del non-sapere e non-fare *Wu-wei*, sono i due principi in cui l'armonia del Tao si organizza; ed entrambi hanno a che ve-

dere con il principio dell'utilità del vuoto, con le mutazioni e con la nozione di relatività che da esso deriva. Il principio taoista di spontaneità (*Tsu-jan*) consiste nel disimparare o dimenticare ciò che già si conosce, perché le conoscenze non influiscano nell'azione libera, e non tendano alla ripetizione; attraverso la creazione di un vuoto interiore si rende possibile l'insorgenza spontanea di nuove idee, senza intenzioni premeditate. Dice Chantal Maillard che «la saggezza consiste nel raggiungere la semplicità (*yu*) e l'ignoranza di un bambino (...) Non è facile conquistare l'innocenza; è necessario essere coscienti del fatto che il punto di partenza si trova alla fine del percorso. L'azione spontanea è l'azione che corrisponde all'atteggiamento di naturalità e semplicità, l'essere se stesso»⁶². Il dominio totale dell'arte si raggiunge solo quando la tecnica è trascesa attraverso lo svuotamento, dove essa stessa senza intenzione di essere arte si produce a partire dall'inconscio. Questo processo di oblio e svuotamento temporaneo è riportato da Alvar Aalto, nell'affermare che all'inizio di ogni progetto *disegna come un bambino*, per poter accedere a tale stato ricettivo e creativo, di fronte alla difficoltà del labirinto complesso del progetto.

Dice Lao-Tse che «l'uomo perfetto non ha metodo, ha il metodo del non metodo». Tale forma di conoscenza è possibile solo nella vera accezione della parola educazione (*educere*) nel significato originario di mettere in risalto le capacità di ogni individuo, alla ricerca della realizzazione del processo stesso di individuazione che consente di capire i significati ed i pro-

positi creativi della vita. In definitiva, creare, in architettura, è andare oltre i programmi, oltre le risorse tecniche costruttive disponibili e le forme stereotipate dettate dai clichés. Creare è fare un salto nel vuoto; è aprirsi al vuoto ricettivo, al caos ed al non-luogo della creazione che costituisce l'intervallo ed il labirinto dell'iscrizione. Nel processo creativo che parte dal caos dell'aleatorio dell'immaginario, il ritmo è il motore che imprime vitalità e porta sviluppi dinamici di nuove immagini. Come afferma Maldiney: «Dalla vertigine al ritmo, il passaggio si fa attraverso il vuoto o, secondo la maniera in cui apparirà, attraverso il nulla. Questo non-luogo dell'ente è anche il luogo delle mutazioni di spazio-tempo»⁶³. Il ritmo è la vibrazione che è restituita all'utente nel vissuto quotidiano ed animico dello spazio architettonico, nelle fluttuazioni dello sguardo che circola negli accenti pregnanti che si lasciano condurre dai ritmi costruttivi, dalle strutture, dai moduli, dalle stereotomie, tra pieni e vuoti, luce e ombra, che si incamina attraverso vettori di forze ed impone andamento e cadenza al sentire. «Per accedere alla pienezza totale dell'opera sarebbe necessario elevarsi a forme parziali ed all'unità ritmico-formale del tutto, ed è necessario fare lo stesso per raccogliere l'origine dell'atto inaugurale del fare l'opera, scendendo dalle forme parziali agli elementi formatori (...) È questo il momento critico. Questa è la breccia equivalente all'abisso del caos»⁶⁴.

Partendo dal processo di percezione distratta, alla ricezione dell'opera, l'apertura è fatta attraverso vari spazi-limite: il vuoto sensibile apparente ed emergente confor-

mato dal disegno del costruito che si espande a diverse scale architettoniche ed urbane - attraverso sale, corridoi, strade, piazze - nella coesione di strutture occulte nel vuoto invisibile soggette a forze, che imprimono ritmi e vibrazioni risultanti dalle loro presenze animiche e dalle relazioni di interazione di campi topologici, di vettori geometrici, di irradiazione ed espressione di materiali, forme di forza latenti che affettano il sentire e l'emozione dell'abitante da un livello subliminale, fino al vissuto attento ed alla ricezione. È in questo processo labirintico di osmosi, di interscambio e di alterazione di ritmi e vibrazioni, di spoliamento e di resa, tra soggetto e spazio, che si oltrepassano gli strati attraverso breccie immaginarie ed ermeneutiche, che affettano l'esperienza soggettiva e si aprono nel Portale dello spazio-tempo per raggiungere il Vuoto Originario, completando così un ciclo evolutivo infinito tra produzione e ricezione.

83

Omaggio a Mallarmé

Il vuoto è il principio e la fine. È la matrice dello zero e dell'infinito. Il luogo in cui si inserisce l'incertezza nell'indeterminato, in cui il silenzio assoluto del tempo si apre al nulla e nel nulla perdura. È il non sapere e la quiete del non-fare. La piena assenza dello spirito. È la semplificazione di tutto. È il non - Essere. L'assenza totale di significato. La piena dissoluzione nel nulla. È la breccia dell'immaginazione senza immagini. In cui la possibilità di un'architettura senza vuoti o assolutamente vuota rimane in aperto





CAGGIANO

LE SEISME DE 1980 APPARTIENT AU PASSE

Il a contribué à accélérer
le changement physiologique,
la descente graduelle vers la vallée du bonheur
du château l'on perçoit
les contours du nouveau bâti
et d'une balade le long du périmètre
externe de la ville
l'on voit apparaître
les sept paysages, les uns plus hauts
les autres plus bas, comme autant de mirages concrets
d'une évolution marquée par un homme
en quête d'espaces plus ouverts
le sentier rupestre
gravé dans la pierre
a un charme primordial
sainte Veneranda
nue et naturelle
construite sur un rocher
a une spiritualité qui contient le nouveau sacré
son parvis attend
une œuvre d'art contemporain
riche en soupirs en en histoires de baptêmes
le long de son parcours on rencontre
bien des herbes royales

QUE CHACUN AIE SON NOM

le maire, seigneur des chiffres,
a un dessein végétal au parfum de Bacchus
une multitude de petits vignobles de Veneranda donneront
autant de nectars pour des palais exigeants

AUTOUR DE CAGGIANO

DE BOIS DE JEUNES OLIVIERI DE COLLINE
SAINS COMMES DES PLANTES MARINES
DONNENT DES HUILES PURES ET LEGERES
UNE VERITABLE OLEOTHEQUE ,
une compétition pour choisir la meilleure huile

ENTRETEMPS L'ECONOMISTE ECLAIRE
SUGGERE

AUX JEUNES ARCHITECTES
D'ACHETER LE BOURG
A RESTRUCTURER
CREER LEUR PREMIERE MAISON ICI
CE SERAIT LE PREMIER CHANTIER
DE RECHERCHE D'ARCHITECTURE
POUR DES ARCHITECTES-ENFANTS

ARCHITECTURE DECOSTRUENS
ASPECIFIQUE
OBLIQUE
GLISSANTE
RADICALE

LOGEMENTS - STUDIOS
OPIFICES LABORATOIRES PLEINS DE LUMIERE
UTOPIES DOMESTIQUES
TYPOLOGIES EXTRAVAGANTES
VOICI LE BOURG DECONSTRUIT QUI DEVIENT
VILLE DE L'ARCHITECTURE LIBRE
DE RECHERCHE EXPERIMENTALE
CHAQUE MAISON ETANT DIFFERENTE
TOUTES LES MAISONS DEVENANT UNE VILLE A ETUDIER
A VISITER
A VIVRE

les villageois vont
tous devenir entrepreneurs
et cela se passe dans le silence
mais au rythme des abeilles qui
cherchent les pollens dans des lieux toujours plus éloignés et
acquièrent à chaque fois des capacités supérieures

Caggiano et la soustraction nécessaire

Quand un village à la civilisation très ancienne abandonne doucement et rapidement à la fois les signes de son histoire millénaire et se replace dans les réseaux plus confortables du potentiel territorial beaucoup de questions attendent une réponse. Quand le vieux centre, un des plus beaux en Italie pour la spatialité des paysages à admirer le jour, avec des terrasses à neuf cent mètres qui permettent de se refléter dans le soleil et dans la lune à tout moment du jour et de la nuit, n'est vécu par les habitants que comme une image extérieure par rapport à leur vie quotidienne, il faut alors une révolution de la pensée urbaine.

Caggiano, veut-il vivre jusqu'au bout la soustraction nécessaire et croit-il pouvoir renoncer à jamais à entretenir son passé? La soustraction qui a eu lieu inconsciemment doit être annoncée définitivement en replaçant dans le contemporain chaque pierre de son histoire.

Le Château habité à 4/5 devra annoncer dans le cinquième vide que d'autres soustractions sont nécessaires, physiques et visuelles, pour faire du rocher d'amour et du non habité annoncé un laboratoire d'architecture de la soustraction.

Une architecture du potentiel qui annonce la bonne addition, celle qui en divisant les espaces du réseau des opportunités va multiplier les complémentarités nécessaires à la ville repositionnée, pour retrouver la nouvelle piazza contemporaine moteur de développement de cette vaste zone. Un artiste a déjà dessiné les sept paysages de l'esprit destinés à devenir le nouvel étalon d'or du projet de développement. De nouveaux paysages cognitifs, non matériels, vont occuper tous les espaces libérés et des architectes, redevenus adolescents, vont retrouver les joies de l'amour de tous les jours comme joie de croissance professionnelle.

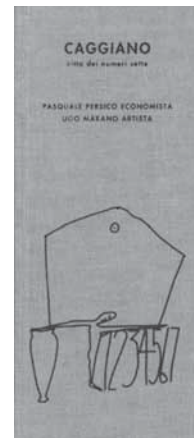
On leur offrira une maison, on leur confiera la responsabilité de la déconstruction physique et culturelle pour retrouver la capacité d'imaginer le nouveau vide potentiel.

Les architectes devront fonder une nouvelle école fondamentale du savoir-faire, discuteront d'arts appliqués, de matériaux, de fonctions, de réciprocité, de réseaux, de simplicité et complexité, d'un nouvel urbanisme radical et utopique, joueront avec leur profession pour la situer à une distance océanique des Architectes star trop intéressés aux gigantisme nécessaire pour les besoins de la mondialisation rapide, de la financiarisation du bâti.

Ils donneront un nouvel espoir aux millions d'architectes qui attendent de devenir des protagonistes en marche.

Les technologies vont bien tôt permettre de nouveaux modèles de villes constituées de réseaux vitaux entre conteneurs profondément durables, il faudra des hommes et femmes capables de concevoir avant les urgences qui arriveront soudaines comme des catastrophes annoncées. Pour faire une grande ville il ne faut pas un grand projet ma un projet qui soit conceptuellement plus grand que la ville.

Caggiano appelle pour la recherche des chiffres sept ceux qui multiplieront les espaces du projet obtenus par un processus profond de soustraction comme écologie de l'architecture nécessaire à l'architecture de l'addition.



Caggiano - città dei numeri 7

Pasquale Persico économiste, Ugo Marano artiste
ed. Plectica, 2009

Caggiano cache des théories des chiffres, des fragments de théories des groupes encore utiles pour recomposer des vitalités inattendues; des mathématiciens rebelles ont expérimenté des relations inusuelles entre des symétries et des asymétries jusqu'à se compliquer la vie; la complexité de leurs idées les projetait vers un contemporain impossible, vers de mélancolies malheureuses; aujourd'hui on peut recommencer, les mélancolies sont désormais conscientes et heureuses, les réseaux longs libèrent les esprits et permettent aux hommes de ne pas être seuls, aucune commune ne va plus être une île géographique et il y aura toujours quelqu'un qui sera curieux et voudra voyager pour savoir d'hommes à la pensée hors du commun ayant tracé de nouveaux chemins mentaux le long de la route pour Sainte Veneranda.

CAGGIANO

THE 1980 EARTHQUAKE HAS PASSED

It served to accelerate
the physiological change
the sweet flight into the happy valley
from the castle the outline
of the newly built is evident
as well as walking around the external perimeter
of the town
the seven higher
and lower landscapes appear as concrete mirages
of an evolution marked by a man
in search of more breathing spaces
the rocky path
hewed out into the stone
has a primeval charm
the bare and natural
Santa Veneranda
built on a rock
has a spirituality containing the new sacred
its parvis is waiting
for a contemporary work of art
full of sighs and stories of baptisms
along the path you meet
an endless variety of regal herbs

LET-S GIVE ALL OF THEM THEIR NAMES

the mayor who is the master of numbers
has a vegetable Bacchus scented drawing
many small vineyards in Veneranda will yield
as many nectars for demanding palates

ALL AROUND CAGGIANO
WOODS OF YOUNG HIGH GROUND OLIVE TREES
AS SOUND AS SEA PLANTS
YIELD PURE LIGHT OILS
A REAL OIL COLLECTION
it is a competition for the best oil

IN THE MEANTIME THE ENLIGHTENED ECONOMIST
IS INDUCING
THE YOUNG ARCHITECTS
TO PURCHASE THE SMALL VILLAGE
NEEDING REHABILITATION
BUILDING THEIR FIRST HOUSE HERE
WOULD BE THE FIRST JARD
FOR RESEARCH IN ARCHITECTURE
FOR CHILDREN ARCHITECTS
DECONSTRUCTING
A/SPECIFIC
OBLIQUE
SLIDING
RADICAL ARCHITECTURE
HOUSES/PRACTICES
WELL/LIT WORKSHOPS MILLS
DOMESTIC UTOPIAS
EXTRA/VAGANT TYPOLOGIES
HERE IS THE DE/CONSTRUCTED VILLAGE BECOMING
THE CITY OF FREE ARCHITECTURE
OF EXPERIMENTAL RESEARCH
EVERY HOUSE DIFFERENT FROM THE OTHER
ALL TOGETHER A TOWN TO STUDY
TO VISIT
TO LIVE IN

The village inhabitants are getting ready
to become all entrepreneurs
and that is happening in silence
but at the rate of bees looking for far away pollens
and every time acquiring higher skills

Caggiano and the necessary reduction

If a village of ancient civilization sweetly but rapidly abandons the marks of its millennial history and re/positions itself on more comfortable networks of territorial potential, many questions are waiting for answers. If the historic centre, among the most beautiful ones in Italy thanks to the wide landscapes to be admired during the day, with nine hundred meters high terraces from which it is possible to be mirrored in sun and moon at any time of day and night, is experienced by citizens only as an external image in their daily life, then it is necessary to make a revolution of urban thought.

Does Caggiano want to fully experience the necessary reduction and does it believe it is able to definitely give up the maintenance of its past? The unconsciously occurred reduction must be definitely announced by re/positioning every stone of its history in contemporary times.

The castle, inhabited by four fifths will have to announce in its empty fifth that more reductions are needed, also physical and visual, to put forward the love rock and the announced deserted town to become the laboratory of the architecture of reduction.

An architecture of the potential announcing the right addition, the one which by dividing the spaces of the opportunity network will multiply the complementarities necessary to the re/positioned city, to find the new contemporary square, the driving force of the development of the wide area. An artist has already

drawn the seven landscapes of the mind bound to become the new golden number of the project of development. New cognitive, immaterial landscapes will occupy all the liberated places and architects, new adolescents, will find again the joys of everyday love as the joy of professional growth. They will be given a house, they will be entrusted with the physical and cultural de/construction to find again the ability to imagine a new potential void. Architects will have to found a new fundamental school of know/how, they will discuss on applied arts, materials, functions, reciprocity, networks, simplicity and complexity, new radical and utopian town/planning, they will play with their profession to re/position it at an endless distance from the Archistars, who are too much interested in giant dimensions necessary to the needs of rapid globalization, in giving a financial value to the built.

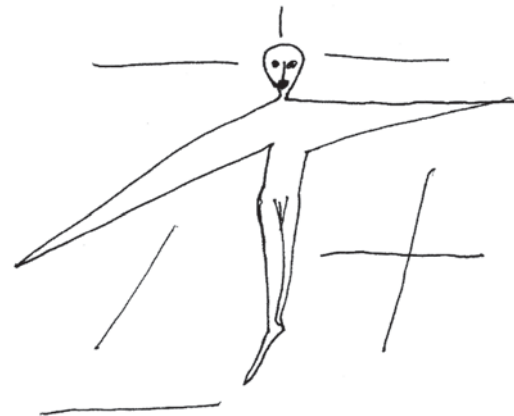
They will give new hope to millions of architects waiting for becoming active stakeholders.

Technologies will soon permit new models of cities made of vital networks between holders, having deep sustainability, men and women will have to be able to plan before the emergencies which will suddenly arrive as announced catastrophes. To make a great city you do not need a great project, but a project conceptually greater than the city.

Caggiano calls for the search of numbers seven, those who will multiply the planning spaces obtained through a deep process of reduction as ecology of

architecture necessary for the architecture of addition.

Caggiano conceals theories of numbers, fragments of theories of groups still useful for re/composing unexpected vitalities~ rebel mathematicians have experimented unusual relations between symmetries and asymmetries to the extreme | the complexity of their thought projected them towards an impossible contemporaneity, towards unhappy melancholy | nowadays restarting is possible, melancholy has become aware and happy, long networks release minds and help men not to feel lonely, no town will be any longer a geographical island and there will always be somebody who is curious and travels to know of men with an unusual thought who have drawn new mental courses along the road to Santa Veneranda.



CAGGIANO

IL TERREMOTO DELL'OTTANTA E' PASSATO

è servito ad accelerare
il cambiamento fisiologico
la dolce fuga nella valle felice
dal castello è evidente
la dissolvenza del nuovo costruito
così pure passeggiando intorno al perimetro
esterno della città
i setti paesaggi più in alto
e più in basso appaiono come miraggi concreti
di un'evoluzione segnata da un uomo
alla ricerca di spazialità più respiranti
il sentiero rupestre
scavato nella pietra
è di un fascino primordiale
santa Veneranda
nuda e naturale
costruita su un roccione
è di una spiritualità che contiene il nuovo sacro
il suo sagrato attende
un'opera d'arte contemporanea
piena di sospiri e di storie di battesimi
lungo il percorso s'incontrano
una varietà infinita di erbe regali

DIAMO A TUTTI IL LORO NOME

il sindaco ch'è signore dei numeri
ha un disegno vegetale profumato di Bacco
tantissime piccole vigne di Veneranda daranno
altrettanti nettali per palati esigenti

TUTT'INTORNO A CAGGIANO
BOSCHI DI GIOVANI ULIVI D'ALTURA
SANI COME PIANTE MARINE
DANNO OLI PURI E LEGGERI
UNA VERA E PROPRIA OLIOTECA
è una gara a chi fa l'olio più buono

INTANTO L'ECONOMISTA ILLUMINATO
STA INFORMANDO
I GIOVANI ARCHITETTI
AD ACQUISTARE IL BORGO
DA RISTRUTTURARE
CREARE QUI LA LORO PRIMA CASA
SAREBBE IL PRIMO CANTIERE
DI RICERCA DI ARCHITETTURA
PER ARCHITETTI BAMBINI

ARCHITETTURA *DECONSTRUENTE*
ASPECIFICA
OBLIQUA
SLITTANTE
RADICALE

CASE STUDIO
OPIFICI LABORATORI LUMINOSI
UTOPIE DOMESTICHE
TIPOLOGIE EXTRAVAGANTI
ECCO IL BORGO DECONSTRUITO DIVENIRE
CITTÀ DELL'ARCHITETTURA LIBERA
DI RICERCA SPERIMENTALE
OGNI CASA DIVERSA DALL'ALTRA
TUTTE INSIEME UNA CITTÀ DA STUDIARE
DA VISITARE
DA VIVERE

Gli abitanti del paese si preparano
per divenire tutti imprenditori
e ciò sta avvenendo in silenzio
ma al ritmo delle api che
ricercano pollini più lontani
e ogni volta acquisiscono capacità superiori.

Caggiano

e la sottrazione necessaria

Se un paese di antichissima civiltà abbandona dolcemente ma rapidamente i segni della sua storia millenaria e si ripositiona su reti più confortevoli del potenziale territoriale, molte domande attendono risposte.

Se il centro storico, tra i più belli d'Italia per la spazialità dei paesaggi da ammirare di giorno, con terrazzi a novecento metri che consentono di specchiarsi nel sole e nella luna in ogni momento del giorno e della notte, viene vissuto dai cittadini solo come immagine esterna al loro vivere di ogni giorno, allora occorre una rivoluzione del pensiero urbano.

Caggiano vuole vivere fino in fondo la sottrazione necessaria e crede di poter rinunciare definitivamente alla manutenzione del suo passato? La sottrazione avvenuta inconsciamente deve essere annunciata definitivamente ripositionando nel contemporaneo ogni pietra della sua storia.

Il castello abitato per 4/5 dovrà annunciare nel suo quinto vuoto che altre sottrazioni sono necessarie, anche fisiche e visive, per candidare la rocca d'amore ed il disabitato annunciato a diventare il laboratorio di architettura della sottrazione.

Un'architettura del potenziale che annuncia la giusta addizione, quella che dividendo gli spazi della rete delle opportunità moltiplicherà le complementarietà necessarie alla città ripositionata, per ritrovare la nuova piazza contemporanea motore di sviluppo dell'area vasta.

Un artista ha già disegnato i sette paesaggi della mente destinati a diventare il nuovo numero aureo del progetto di sviluppo. Nuovi paesaggi cognitivi, immateriali, occuperanno tutti gli spazi liberati ed architetti, diventati adolescenti, ritroveranno le gioie dell'amore di ogni giorno come gioia di crescita professionale. A loro verrà donata una casa, ad essi verrà affidata la responsabilità della decostruzione fisica e culturale per ritrovare la capacità di immaginare il nuovo vuoto potenziale. Gli architetti dovranno fondare una nuova scuola fondamentale del saper fare, discuteranno di arti applicate, di materiali, di funzioni, di reciprocità, di reti, di semplicità e complessità, di nuova urbanistica radicale ed utopica, giocheranno con la loro professione per ripositionarla ad una distanza abissale dagli Archistar troppo interessati al gigantismo necessario alle esigenze della globalizzazione veloce, della finanziarizzazione del costruito.

Essi daranno nuova speranza a milioni di architetti in attesa di diventare protagonisti in cammino.

Presto le tecnologie consentiranno nuovi modelli di città fatte di reti vitali tra tenitori a sostenibilità profonda, ci vorranno uomini e donne capaci di progettare prima delle emergenze che arriveranno improvvisate come cataclismi annunciati. Per fare una città grande non ci vuole un grande progetto, ma un progetto concettualmente più grande della città.

Caggiano chiama per la ricerca dei numeri sette quelli che moltiplicheranno

gli spazi progettuali ottenuti da un processo profondo di sottrazione come ecologia dell'architettura necessaria all'architettura dell'addizione.

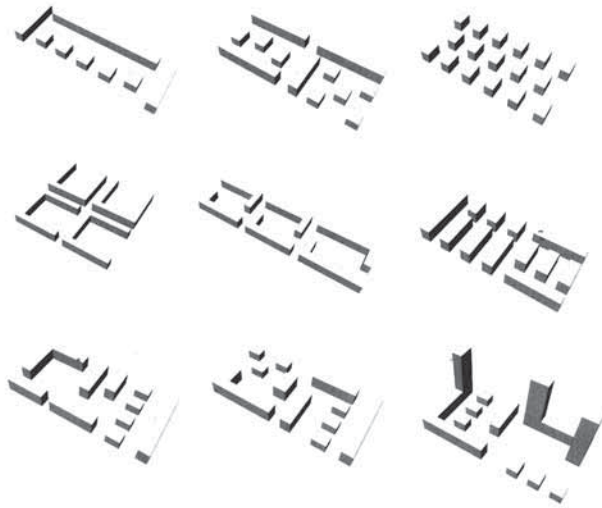
Caggiano nasconde teorie dei numeri, frammenti di teorie dei gruppi ancora utili per ricomporre vitalità inattese; matematici ribelli hanno sperimentato relazioni inusitate tra simmetrie e asimmetrie fino a complicarsi la vita; la complessità dei loro pensieri li proiettava verso una contemporaneità impossibile, verso le malinconie infelici; oggi la ripartenza è possibile, le malinconie sono diventate consapevoli e felici, le reti lunghe liberano le menti e consentono agli uomini di non sentirsi soli, nessun comune sarà più un isolato geografico e ci sarà sempre qualcuno che si incuriosirà e viaggerà per sapere di uomini di pensiero inusitato che hanno tracciato nuovi sentieri mentali lungo la strada che porta a Santa Veneranda. 91



European Housing ¹⁹⁹⁰₂₀₁₀ Concepts

Luisella Gelsomino
Ottorino Marinoni

Essays by Oriol Bohigas
Guido Ferrara
Philippe Gazeau
Herman Hertzberger
Theo Hotz
Massimo Pica Ciamarra
Francis Soler



European Housing Concept 1990/2010

Luisella Gelsomino et Ottorino Marinoni

Daive Vargas

93

Je me demande souvent, et encore plus aujourd'hui en temps de crise, si l'architecture peut influencer la réalité. Pour l'améliorer, bien entendu.

Je sais bien que l'idée de changer le monde n'est plus de mise. Ça relève de l'héroïsme. Pourtant la gamme de solutions pour l'habitat dont le livre *Territori europei dell'abitare_1990 2010* propose une analyse critique, suggère une série de considérations que je propose suivant l'ordre où elles me viennent à l'esprit et non pas selon ordre de priorité.

La première concerne l'écart énorme entre les bâtiments analysés et l'architecture spectacle.

European Housing Concept 1990/2010

Territori europei dell'abitare_1990 2010
de Luisella Gelsomino et Ottorino Marinoni
avec des textes de:

Oriol Bohigas, Guido Ferrara, Philippe Gazeau,
Herman Hertzberger, Theo Hotz,
Massimo Pica Ciarrara, Fmancis Soler
Editrice Compositori, Bologna 2009

A l'exception d'un petit nombre d'exemples (échappant au tri des auteurs mais qui ne modifient pas la qualité du travail), la qualité des projets réside moins dans leur langage unique que dans leur capacité d'instaurer des relations réciproques complexes et multi-directionnelles.

C'est à dire aucun autoréférentiel et une retombée sociale maximale. Une attitude responsable qui n'envisage pas de solutions retentissantes et propose, au contraire, une qualité urbaine inédite faite de résidences et de lieux d'agréations nouveaux, riches en identité et flexibilité, offerts à la ville. Intersections, fluides, pauses, liens, interactions, fusions.

Le livre enregistre donc un changement de cap marqué et très prometteur par rapport à la pratique habituelle des agglomérations de maisons particulières bien définies et d'espaces communs, ou mieux biens communs - un terme plus fort et précis - toujours résiduels, occasionnels et sans projet.

Et conséquemment sans qualité.

On parle du vert, des espaces collectifs, des services, des passages piétons, mais aussi des galeries portiques, des salles communes : tout ce qui donne du sens urbain aux agglomérations.

Le livre met en évidence que le thème de l'habitat est à l'origine d'une dynamique de transformation dans cette direction. C'est ma deuxième considération.

Le logement social est en train de remplacer les bâtiments résidentiels privés dont la crise économique a dénoncé les limites ou simplement leur infaisabilité. Tant mieux si l'intervention résidentielle est capable par définition d'engendrer un paysage de l'habitat articulant le public et le privé reliés dans une sorte de court-circuit vertueux où l'on passe de l'un à l'autre, de l'une à l'autre signification et régénération.

La ville entre dans les vides accueillants de l'habitat et se laisse revitaliser par celui-ci. On ne saurait pas qualifier de résiduels des vides ayant pareille fonction!

A l'époque des réseaux l'échelle des retombées peut aller au de là du quartier et de la ville. C'est un modèle qui se développe pour un territoire plus vaste. Le titre du livre ouvre d'amples perspectives.

Ma troisième considération concerne le développement durable et l'économie d'énergie. C'est un thème à maîtriser, selon le livre.



Architectural concept



Closed-court building



Open-court building



Clustered buildings



Horizontal buildings



Vertical buildings



Cluster of individual units



Integration in existing fabrics



Urban concept



Organization of small units



Layout with independent elements



Layout with built-up perimeters



Layout with aligned elements



Courtyard systems



Complex layouts



MIX
Integration of activities and multiple functions



Students



The elderly



SH
Social housing



Environmental sustainability and energy efficiency

Ce qui implique une méthodologie attentive en économie d'énergie, à l'élimination de toute sorte de gaspillage et à la lutte contre la pollution ainsi qu'à la recherche architecturale au sens propre.

Ce qui implique également une expérimentation constante, de la structure aux équipements techniques, de l'articulation spatiale aux matériaux et à l'enveloppe.

Les meilleures solutions dans le livre font entrevoir toujours un parcours qui n'est jamais conventionnel, qui mène à élargir le domaine de la réflexion, en incluant la création de microclimats, la construction de barrières contre les poussières, la régénération de sites marginaux ou dégradés.

Une considération d'ordre économique découle des deux précédentes. Le livre montre que l'objectif de réduire les coûts et rendre le logement en tant que bien accessible à plusieurs couches sociales oriente et qualifie les choix formels et de gestion.

Par exemple, une structure apparemment rigide, articulée seulement sur des géométries rationnelles et mesurées, peut être le registre d'une qualité architecturale possible. Il montre aussi qu'en poursuivant le but de la construction pas chère le projet peut également poursuivre une stratégie d'autofinancement par l'énergie que l'immeuble lui-même est capable de produire.

Ou encore que des questions telles que la modularité, l'auto-construction, le logement temporaire, la mobilité des habitants, la simplification des processus, la méthode participative, la haute densité peuvent être dictées par la nécessité de baisser les coûts tout en devenant l'occasion d'approfondir des aspects du projet par la mise au point

d'instruments et langages nouveaux.

La cinquième considération descend de la diversité extraordinaire des projets, en termes de langage, taille, poétique et surtout géographie. Le résultat est une photographie du logement en Europe de 1990 à 2010, où la géographie physique, économique, sociale et culturelle se traduit en autant de questions complexes qui demandent des réponses et des solutions différentes.

Une analyse de thèmes, donc.

Il est plus important d'identifier le thème correctement que d'en fournir une solution.

La dernière considération, enfin, est une réponse possible à la question initiale. Personne ne croit plus que l'architecture puisse changer le monde, d'accord. Au moins par ses outils habituels. Mais elle peut donner le bon exemple, comme disait Alvar Aalto. Celui-ci est un livre d'exemples.



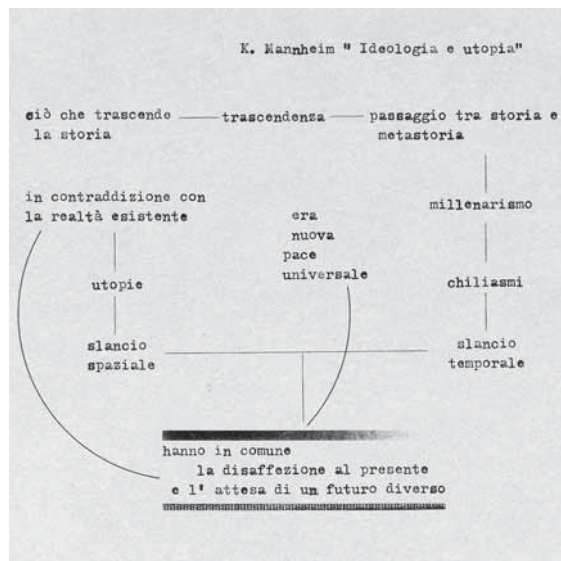
Utopia & Comunità Archeologia

Utopia & Comunità - Antologia

Brunetto De Battè et Giovanna Santinoli

Francesca Oddo

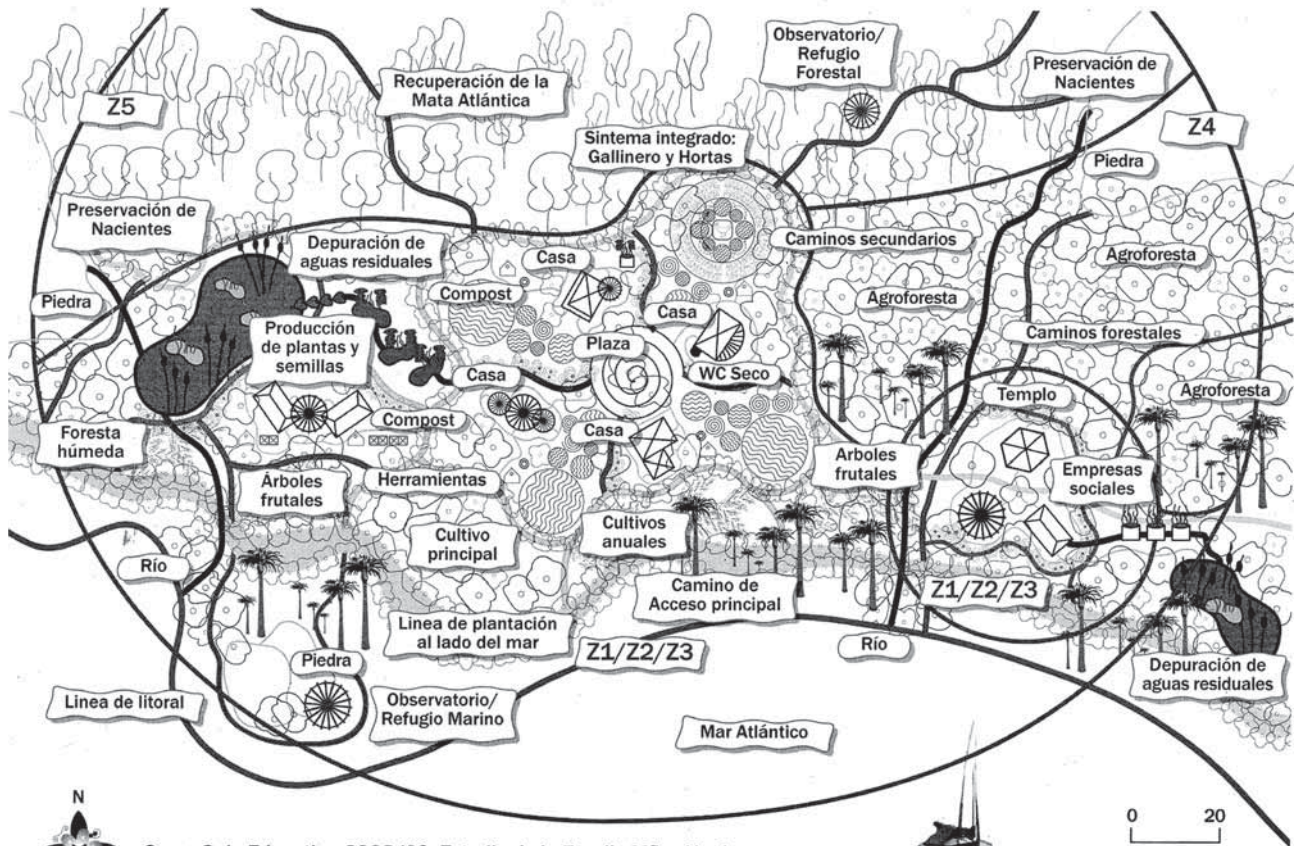
97



Ces pages sont un recueil (collection de citations) de fiches (exemples de communautés) cartes (morphologie d'une pensée philosophique et sociale) et représentent de manière synthétique un phénomène aux multiples facettes que l'on observe partout dans le monde, une reconnaissance où l'expérimentation et les processus sociaux coïncident dans l'action partagée et collective.

Osservare spazio & comunità propose une réflexion sur les nouvelles dimensions de l'habitat et sur les formes d'agrégation.

Des communautés ont été visitées et dans la Communities Directory plus de trois mille centres actifs ont été recensés sans compter les 22.000 Amish et les 270 Kibbutzim qui encore existent aujourd'hui et les



Curso Gaia Education 2008/09. Estudio de la Ecovila Mãos Verdes.
Estudio de los Principios de Permacultura



0 20
Escala (m)

communautés (40 Falanstères fourieriens, 21 communautés hutteriennes, 6 communautés icariennes, 24 communautés shaker, 19 expériences oweniennes) transformés en monuments et fondations.

Avant l'ère de l'internet ce phénomène n'avait été traité que dans quelques livres de niche; pus tard, avec l'aide des amis de la Toile il a été possible de repérer du matériel et élargir le domaine analysé lors de notre première reconnaissance de 1974 ('Tra il dire e il fare: Utopia e comunità', éd. Atelier Bizzarro, Genova, 1976).

Hier on construisait les utopies, aujourd'hui le réseau des communautés. Un phénomène qui se fait terrain d'analyse expérimentale, de formes qui ne sont pas autoréférentielles mais qui se projettent vers la relation entre l'espace et la collectivité, une nouvelle manière de faire de l'architecture, un espace commun vécu dans la relation avec la nature (grand modèle) en investissant sur un système économique basé sur la « décroissance » et en utilisant des matériaux et des techniques durables.

On enregistre: des stratégies de rénovation en Europe et surtout en Italie (usines, manoirs, bourgs abandonnés...) variantes évolutives géodésiques tirées de Fuller (développées par ses élèves aux Etats Unies et illustrées partiellement dans Domebook 2 et Shelter), applications de matériaux naturels et recyclés, de processus de construction qui fournissent souvent des inventions à la valeur créative et technique majeure (Friland, Drop City, Dome Village, Arcosanti... et les groupes Ant Farm et Earthship...).

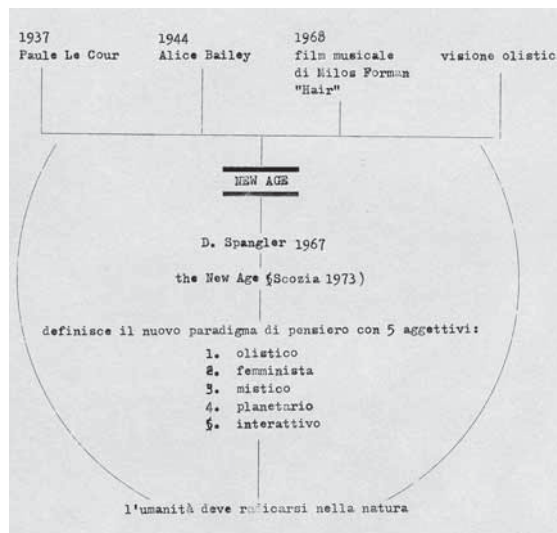
Projet et auto-construction, un nouveau mode de « vivre ensemble » en éco-to-

pie. Ce phénomène présente plusieurs nuances et met encore en évidence la fracture dans la relation entre la ville et la campagne.

Le choix de vivre dans des sites extra-urbains ou dans le désert caractérise les Communautés, les Eco-villages et les modèles d'autogestion liés à la terre et à la croissance spirituelle.

Los Horcones, Twin Oaks, Findhorn sont des points de référence encore aujourd'hui. Dans ce cadre, on ne saurait oublier les associations telles que les « communautés de familles » et les « maisons ouvertes », alors que dans les villes le phénomène se traduit dans le cohousing ou les maisons collectives (ex. Dom_Kommuny) et encore comme voisinage coopératif ou « communautés pour artistes ».

Enfin d'autres aspects « communautaires instantanés » sont représentés par les rassemblements annuels de Rainbow Gatherings et par les Community Garden œuvrant dans les espaces allotropes.



European Housing Concept

1990/2010

Edited by
Luisella Gelsomino and Ottorino Marinoni

With writings by: Oriol Bohigas, Guido Ferrara, Phippe Gazeau, Herman Hertzberger, Theo Holz, Massimo Pica Ciamarra, Francis Soler
Editrice Compositori, Bologna 2009

Davide Vargas

*I am often wondering, even more today in our time of crisis, whether architecture can affect reality. By improving its features, of course. I know well that the time of changing the world is over. It's stuff of heroic times. All the same the list of solutions for housing critically analysed in the book *Territori europei dell'abitare 1999-2010* opens up to a whole range of considerations. I'll try to discuss them in the order in which they appear, independently of their importance.*

The first one concerns the absolute distance between the buildings analysed and architecture as a show. Except for very few examples (which eluded the selection made by the editors but which do not mar the quality of the system), the projects find their recognised quality in the network of complex and multidirectional relations they are able to create, rather than in their individual language.

That is to say: zero self-reference and the highest social impact. It is a responsible attitude which does not envisage sensational solutions but highlights new urban qualities embodied in residences and new aggregation places, rich in identity and flexibility, supplied to the city. Intersections, fluids, pauses, linkings, connections, fusions.

The book records a determined and promising reversal compared to the practice of agglomerations of clearly defined private houses and common spaces, or common goods, which is the more precise and stronger term, always residual, occasional and without any design. And, consequently without quality. We are talking of green and common spaces, facilities, pedestrian precincts, but also open galleries, residents' halls: the whole machinery giving an urban sense to a settlement.

The book emphasizes that the theme of "inhabiting" is the seed of a dynamic transformation in this direction. That is the second consideration.

Social housing is taking the place of private residential buildings whose limits have been revealed by the economic crisis, or which cannot simply be implemented. Thank goodness, if the project is able to produce a connection between private space and public living space in a virtuous circle in which meaning and regeneration move from one space to the other.

The city enters into the friendly empty spaces of the complex and at the same time is re-vitalized by them. How could empty spaces having this function be residual? In times of networks the scale of the impact might go beyond the district and the city. It could appear as a model for the territory at large. The book's title opens up to a wide perspective.

The third consideration concerns sustainability and energy efficiency which emerge in the book as a design theme. This means a methodology targeted to energy saving, to cutting all wastes and

to controlling pollution, together with a more specific architectural research.

This also means a constant experimentation, from structure to services, from space distribution to materials and skin.

The best solutions in the book highlight a never conventional pathway leading to enlarge the scope. They include the construction of micro-climates, the implementation of barriers to fine dust, the re-naturalization of marginal and dilapidated areas. As a consequence of the two previous ones, an economic consideration. The book shows how the need to cut costs and make the good "house" accessible to more social groups guides and qualifies formal and management choices.

For instance, an apparently rigid system based on rational and measured geometries, can be the rule for a possible architectural quality. By adopting the objective of low cost building, the project itself can also be a strategic self-funding project using the energy the complex is able to produce. Even themes such as modularity, self-construction, temporary dwelling, mobility of inhabitants, simplification of processes, participative method, high density, can be dictated by needs of economy, and also become an opportunity to go into the depth of the project through the use of new tools and languages. The fifth consideration comes from the extraordinary variety of project experiences, due to language, dimension, poetics, and, above all, geography.

A cross-section of housing in Europe from 1999 to 2010 emerges, where geographical, environmental, economic, so-

cial and cultural conditions are translated into complex questions asking for different answers and solutions.

A review of themes, then.

It is more important to correctly highlight the theme than supplying a solution.

Finally, the last consideration is a possible answer to the first question. Nobody believes any longer that architecture can change the world, I agree. With the traditional tools, at least. But it can set an example, as Alvar Aalto used to say.

This is a book of examples

Utopia & Comunità - Antologia
Brunetto De Batté, Giovanna Santinelli
ed. Plug-in, 2009

Francesca Oddo

These pages appear as an anthological collection (collection of quotations), files (community examples), maps (morphology of a philosophical-social thought) and represent a multi-faceted phenomenon enlarged to the whole world, a survey in which experimentation and social processes coincide in a common participative action.

Observing space & community leads to reflecting on new dimensions of inhabiting and on aggregation forms.

Some communes have been visited and over three thousand active centres have been examined on-line in the Communities Directory, a part from the 22.000 Amish and 270 Kibbutzim still existing nowadays and the historic communities

(40 Fourier's Phalansteries, 21 Hutter's Communities, 6 Icarian Communities, 24 Shaker Communities, 19 Owen's experiments), turned into monuments or foundations. Before the Net's development this phenomenon had been dealt with only by some "niche" books, then with the help of our friends in the Web we were able to collect much material enlarging thus our first survey of 1974 ("Tra il dire e il fare : Utopia e comunità", ed. Atelier Bizzarro, Genova, 1976).

In the past Utopias were built up, now community networks are. It is a phenomenon which becomes an extraordinary area for the analysis of experimentation, in forms which are not an end in themselves but are projected towards a close relationship between space and community, a new way of interpreting architecture, a common space experienced in its relation with nature (the great model), investing in an economic system based on "de-growth" and using environment-friendly materials and practices.

In the book you will find: strategies of recovery in Europe and above all in Italy (factories, groups of farmhouses, derelict small villages...), geodesic evolutionary variants drawn from Fuller (developed by his pupils all over the United States and partly collected in Domebook 2 and Shelter), use of natural and re-cycled materials, construction processes which often supply extremely creative and technical inventions (Friland, Drop City, Dome Village, Arcosanti... and the buildings of Ant Farm and Earthship groups...)

Project and self-construction, a new

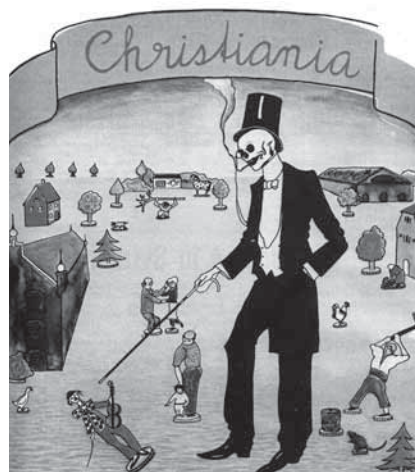
way to "live together" in eco-topia. This phenomenon is widespread and characterized by many different shades and still emphasizes the gap between the city and the countryside.

The choice of living in extra-urban places or in the desert highlights forms of Communities, Ecovillages and self-managed models linked to land and spiritual growth.

Los Orcones, Twin Oaks, Finhorn are still cases in point. In this context one cannot forget forms of associations such as the "families' communities" and the "open homes", whilst in cities and metropolises the phenomenon appears as "cohousing" or community houses (a historic example is the Dome Community) and also as neighbourhood cooperation or "communities of artists".

Finally, other "instantaneous community" aspects are represented by the yearly Rainbow Gatherings, and by the Community Gardens"

101



Territori europei dell'abitare

1990 2010

a cura di

Luisella Gelsomino e Ottorino Marinoni

con scritti di: Oriol Bohigas, Guido Ferrara, Philippe Gazeau, Herman Hertzberger, Theo Hutz, Massimo Pica Ciammarra, Finais Soler
Editrice Compositori, Bologna 2009

Davide Vargas

Mi chiedo spesso, e più insistentemente oggi che attraversiamo tempi di crisi, se l'architettura possa incidere sulla realtà. Migliorandone i tratti, beninteso. So bene che l'idea di cambiare il mondo è superata. Roba da tempi eroici. Eppure il campionario di soluzioni per l'abitazione su cui riflette criticamente il libro *Territori europei dell'abitare_1990 2010* apre a una serie di considerazioni. Cerco di affrontarle nell'ordine in cui emergono, senza valutazioni di importanza.

La prima riguarda l'assoluta distanza tra gli edifici analizzati e l'architettura spettacolo. Tranne pochissimi esempi (sfuggiti alle maglie della selezione operata dai curatori ma che nulla tolgono alla qualità dell'apparato), i progetti ricercano la propria riconoscibilità qualitativa nella trama di relazioni complesse e multidirezionali capaci di attivare, piuttosto che nella singolarità del proprio linguaggio.

Vale dire: zero autoreferenzialità e massima ricaduta sociale. Atteggiamento di responsabilità che non contempla soluzioni eclatanti e arriva viceversa a definire inedite qualità urbane fatte di residenze e nuovi luoghi di aggregazione, ricchi di identità e flessibilità, offerti alla città. Intersezioni, fluidi, pause, concatenazioni, nesi, fusioni.

Il libro registra pertanto una decisa e molto promettente inversione di tenden-

za rispetto alla prassi di agglomerati di case private definite e spazi comuni invece, o beni comuni che è termine più preciso e più forte, sempre residuali, occasionali e privi di un disegno.

E conseguentemente di qualità. Stiamo parlando di verde, spazi collettivi, servizi, pedonalità, ma anche logge, sale condominiali: tutta l'armatura che attribuisce senso urbano a un insediamento. Il libro evidenzia come il tema dell'abitare sia il seme primo nella dinamica di una trasformazione in questa direzione. Questa è la seconda considerazione.

L'abitazione sociale va sostituendosi all'edilizia residenziale privata di cui la crisi economica ha denunciato i limiti. O semplicemente l'impossibilità ad essere attuata. Meno male, se l'intervento residenziale è poi capace per definizione propria di generare un paesaggio dell'abitare strutturato sull'ambito privato e sull'ambito pubblico connessi in una sorta di corto circuito virtuoso in cui passi dall'uno all'altro significato e rigenerazione.

La città entra nei vuoti accoglienti dell'insediamento e reciprocamente da esso si lascia rivitalizzare. Come potrebbero essere residuali dei vuoti che hanno tale funzione? In tempi di reti la scala della ricaduta può andare oltre il quartiere e la città. Si può configurare come modello per il territorio vasto. Il riferimento del titolo del libro apre a una prospettiva ampia.

La terza considerazione riguarda la sostenibilità ed efficienza energetica. Dal libro emerge come tema progettuale.

Ciò significa una metodologia che concentra l'attenzione ai temi del risparmio

energetico, dell'eliminazione di ogni sorta di spreco e del controllo dell'inquinamento unitamente alla ricerca architettonica più specifica.

Ciò significa anche una sperimentazione costante, dalla struttura all'impianistica, dalle articolazioni spaziali ai materiali e alla pelle.

Le soluzioni migliori nel libro fanno intravedere comunque un percorso mai convenzionale, che porta ad ampliare il tema. Ne fanno parte tra l'altro la costruzione di microclima, la realizzazione di barriere alle polveri sottili, la rinaturalizzazione di aree marginali o degradate. Conseguente alle due precedenti, una considerazione di ordine economico. Il libro mostra come la necessità di contenere i costi e rendere accessibile il bene casa a più strati sociali orienti e qualifichi scelte formali e gestionali. Ad esempio, un impianto apparentemente rigido articolato solo su geometrie razionali e misurate, può costituire il registro di una possibile qualità architettonica. Oppure come assumendo l'obiettivo della costruzione a basso costo il progetto stesso possa essere anche progetto strategico di autofinanziamenti attraverso l'energia che il complesso è in grado di produrre. O ancora temi come la modularità, l'autocostruzione, l'alloggio temporaneo, la mobilità degli abitanti, la semplificazione dei processi, il metodo partecipativo, l'alta densità, possono essere dettati da esigenze di economicità, ma diventare occasione di approfondimento progettuale attraverso la messa a punto di strumenti e linguaggi nuovi.

La quinta considerazione scaturisce dalla straordinaria varietà di esperienze progettuali, per linguaggio, dimensione, poetica e, soprattutto, geografia. Ne viene fuori uno spaccato dell'housing in Europa dal 1990 al 2010, dove condizioni geografiche ambientali economiche sociali e culturali si traducono in questioni articolate che richiedono risposte e soluzioni differenti.

Una rassegna di temi, quindi.

E' più importante individuare correttamente il tema che fornire una soluzione.

Infine, l'ultima considerazione è una possibile risposta alla domanda iniziale. Nessuno crede più che l'architettura possa cambiare il mondo, d'accordo. Con gli strumenti di sempre, perlomeno. Ma può dare l'esempio, come diceva Alvar Aalto.

Questo è un libro di esempi.

Utopia & Comunità - Antologia
Brunetto De Batté, Giovanna Santinoli
ed. Plug-in, 2009

Francesca Oddo

"Queste pagine si presentano come una raccolta antologica (collezione di citazioni), schede (esempi di comunità), mappe (morfologie di un pensiero filosofico-sociale) e rappresentano in sintesi un fenomeno variegato ed esteso su tutte le parti del mondo, uno sguardo ricognitivo dove sperimentazione e processi sociali coincidono in un fare comune partecipato.

Osservare spazio & comunità pone la riflessione su nuove dimensioni dell'abitare

e sulle forme di aggregazione. Sono state visitate alcune comuni e visionati online nella Communities Directory più di tremila centri attivi senza contare i 22.000 Amish e 270 Kibbutzim presenti ancora oggi e le comunità storiche (40 Falansteri fourieriani, 21 comunità hutteriane, 6 comunità icariane, 24 comunità shaker, 19 esperimenti oweniani) tramutate in monumenti e fondazioni. Prima dello sviluppo della rete questo fenomeno è stato trattato solo in alcuni libri di nicchia, successivamente con l'aiuto degli amici del web siamo riusciti a raccogliere del notevole materiale ed ampliare così la nostra prima ricognizione del '74 ('Tra il dire e il fare: Utopia e comunità', ed. Atelier Bizarro, Genova, 1976).

leri si costruivano le utopie, oggi la rete delle comunità. Un fenomeno che diviene straordinario territorio di analisi delle sperimentazioni, forme non fini a se stesse ma proiettate verso una tensione di relazione tra spazio & collettività, un nuovo modo d'intendere il fare architettura, uno spazio comune vissuto nel rapporto con la natura (grande modello) investendo su un sistema economico basato sulla 'de crescita' e utilizzando materiali e tecniche ecosostenibili.

Si registrano: strategie di recupero in Europa e soprattutto in Italia (fabbriche, cascinali, borghi abbandonati...), varianti evolutive geodesiche tratte dal Fuller (sviluppate dagli allievi in tutti gli USA e raccolti in parte in Domebook 2 e Shelter), applicazioni di materiali naturali e riciclati, processi di costruzione che molte volte forniscono invenzioni di enorme valore crea-

tivo e tecnico (Filand, Drop City, Dome Village, Arcosanti... e le realizzazioni dei gruppi Ant Farm ed Earthship...).

Progetto & autocostruzione, un nuovo modo per 'vivere insieme' in ecotopia. Questo fenomeno è esteso ed articolato in molte sfumature ed evidenzia ancora la frattura del rapporto tra città e campagna.

La scelta di vivere in siti extraurbani o in puro deserto fa distinguere forme di Comunità, Ecovillaggi e modelli autogestiti legati alla terra e alla crescita spirituale. Los Horcones, Twin Oaks, Findhorn sono oggi ancora esempi di riferimento. In questo contesto non si possono dimenticare le forme di associazionismo come le 'comunità di famiglie' e 'case aperte', mentre nelle città e metropoli il fenomeno si caratterizza come cohousing o case collettive (es. storico la Dom_Kommuny) ed ancora come cooperazione di vicinato o 'comunità per artisti'.

Infine altri aspetti 'comunitari istantanei' sono rappresentati sia dagli annuali raduni di Rainbow Gatherings, sia dai Community Garden che operano negli spazi allotropi."

PROJECTE D'EXECUCIÓ EDIFICI D'HABITATGES A TERRASSA SUBSECTOR I DEL PLA DE MILLORA DEL SECTOR DE TORRE SANA, TERRASSA

NIVELL +290.27
PLANTA BAIXA (E1, E2, E3 I E5), PLANTA PRIMERA (E4)

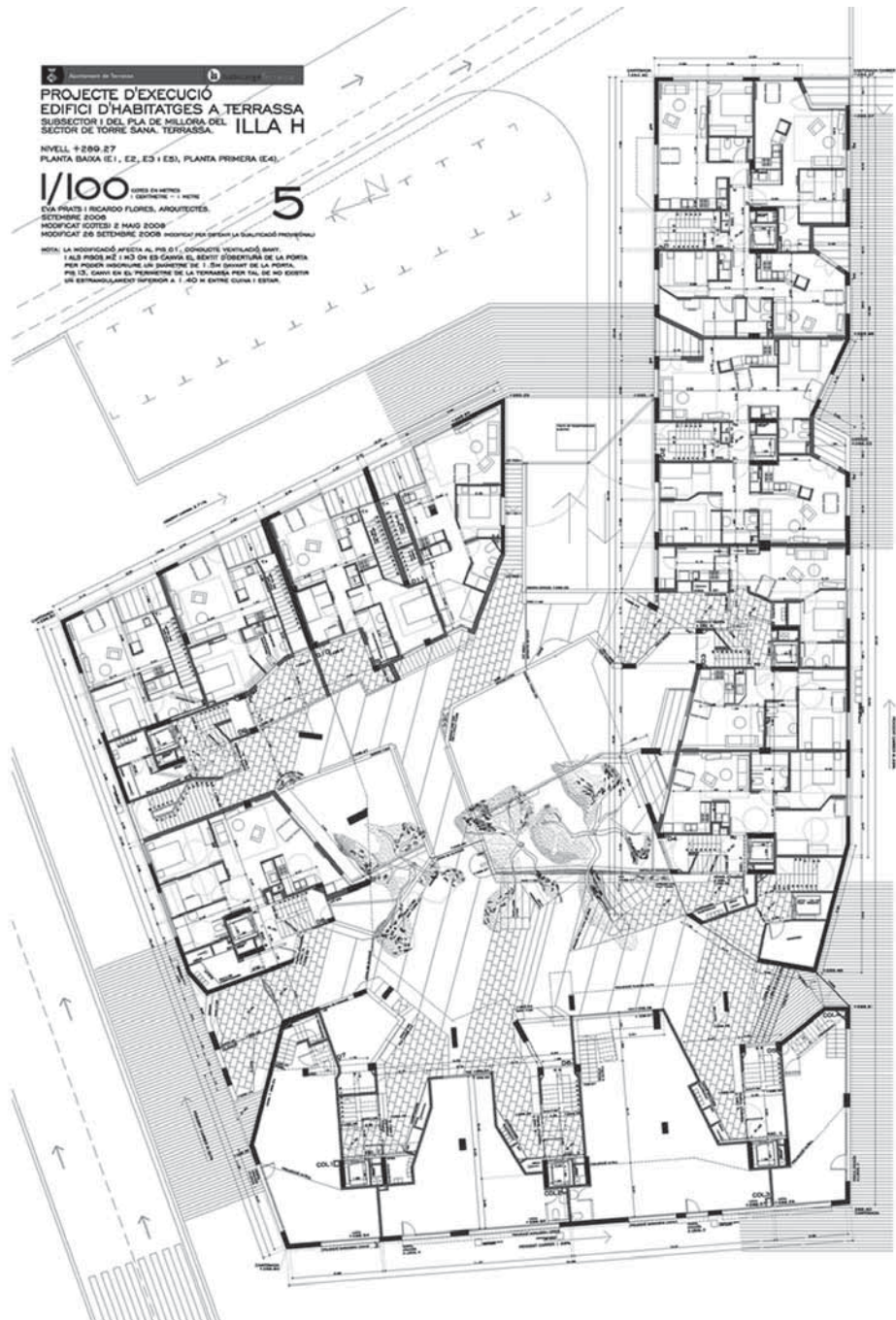
1/100

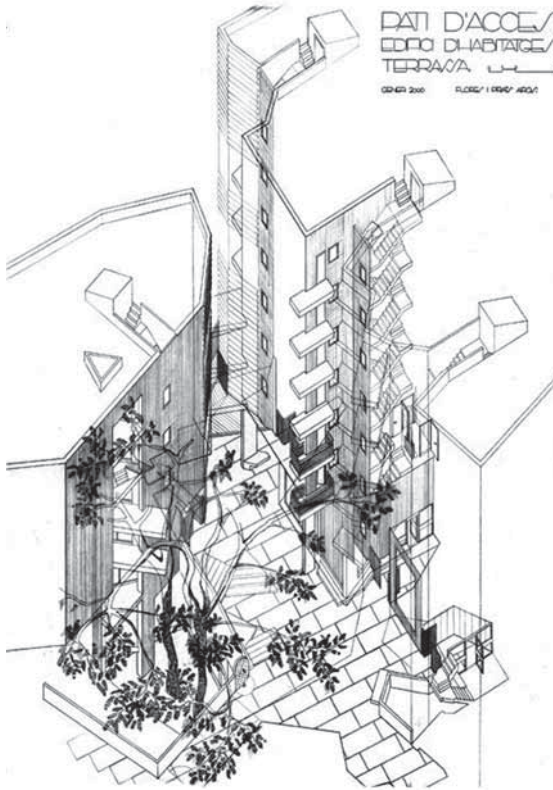
1:1000000

EVA PRATS I RICARDO FLORES, ARQUITECTES
SETEMBRE 2008
MODIFICAT 2008 I MAIG 2008

NOTA: LA MODIFICACIÓ AFECTA AL PLS 01, CONDUCCIO VERTICALS BANY,
I ALS PLS 02 I 03 ON ES CANVA EL SENSIT D'ORIENTACIÓ DE LA PORTA
PER PODER ADOPTAR UN QUADRANT DE 1.5m DAVANT DE LA PORTA,
PLS 02, CANVI EN EL PERÍMETRE DE LA TERRASSA PER TAL DE NO ADOPTAR
UN ESTRECHAMENT D'INFERRA A 1.40 M ENTRE CURVA I ESTAN.

5





SOCIAL HOUSING A TERRASSA

Flores & Prats Architectes

Le projet se situe aux marges de la ville. Il donne sur un parc naturel très significatif qui le sépare du centre urbain voisin.

La structure du quartier provient du Schéma Directeur de l'architecte urbaniste Manuel de Solà et prévoit une série de bâtiments pour des logements sociaux, bordant la ville, et profilant une sorte de ceinture dans le but de protéger le paysage de la future expansion urbaine.

Une fois conçu le Schéma Directeur, Manuel de Solà proposa à la municipalité de Terrassa d'organiser un concours afin de choisir des agences d'architecture pour les projets des différents immeubles. Le nôtre en est un. Les bâtiments adjacents ont été conçus par les architectes Josep





Llinás, Enric Soria et Manuel de Solà lui-même.

Les lots sont plus haut côté ville et descendent vers le paysage ouvrant chacun un centre dont chaque concepteur a pu définir la destination la mieux appropriée.

Dans notre cas, le défi était de transformer le centre en lieu clé pour la vie même du bâtiment : tous les futurs habitants accéderont de la rue au centre de l'immeuble par un porche central qui les conduira vers la loge de concierge puis vers les logements.

De cette façon on exprime la volonté de réduire graduellement l'échelle de ce site de banlieue, pour créer un lieu plus ouvert, terminant la ville, pour arriver progressivement aux logements de petite taille afférente aux logements sociaux.

Ainsi les étapes sont : en premier accéder au porche central, un véritable lieu à habiter, à ciel ouvert avec des jeux pour enfants, jardinières et une fontaine ; de là on se déplace vers différents halls d'entrée plutôt grands, d'où par les escaliers on accède aux appartements.

Dans tous les appartements les salons/salles à manger sont orientés vers le porche central, avec des balcons et terrasses s'allongeant vers l'extérieur pour établir un lien entre la partie la plus sociale du logement et l'espace de la place centrale. Les balcons et les terrasses participent ainsi à la vie sociale et communautaire que propose la place d'entrée, comme les balcons d'une salle de théâtre où la scène est au rez-de-chaussée.

Le projet vise à marquer le passage entre la ville et les logements, et de passer de l'un à l'autre, en essayant d'effacer les frontières entre le public et le privé. Il s'agit de logements sociaux, de petite taille, donc le projet envisage leur prolongement en proposant des terrasses, des balcons, des porches, une place d'entrée et une série d'espaces intermédiaires qui permettent aux appartements de prolonger leurs espaces intérieurs au delà des murs les délimitant.

La solution proposée détermine une condition communautaire de complicité qui fait en sorte que les habitants ne se sentent pas isolés chacun chez soi car tout l'espace, jusqu'à la rue, est à la fois à tous et à chacun.

Ce type d'organisation spatiale n'est pas commun dans les logements sociaux en Espagne. La plupart des immeubles sociaux sont articulés en blocs linéaires, sans espaces intermédiaires pour les relations publiques et communes. Donc, dans le contexte local, con-

cevoir cet espace « communautaire » est un véritable défi.

Dans les logements seulement deux espaces sont fermés, la chambre et la salle-de-bain ; le reste s'articule en continuité, les espaces fluctuent l'un dans l'autre, le bureau devient entrée, salon, salle à manger, puis cuisine et balcon, etc.

Cette continuité est possible grâce à la concentration de tous les appareils électroménagers dans un seul élément, autour duquel se déroule la vie quotidienne.

Une sorte de pivot qui, placé dans le bon endroit, organise le logement pour permettre le passage de sa partie la plus privée à la plus publique.

L'organisation du logement reproduit ainsi celle du bâtiment entier, pour confirmer la relation linéaire des deux extrêmes : public et privé. Son intérieur caractérisé par le continuum entre les deux seuils, où une réalité devient l'autre, reflète la configuration de passage entre privé et public dans les espaces communs du bâtiment.

La façade extérieure est en béton armé, avec bossage à bandes horizontales dont la dimension change dans le haut du bâtiment vers le ciel.

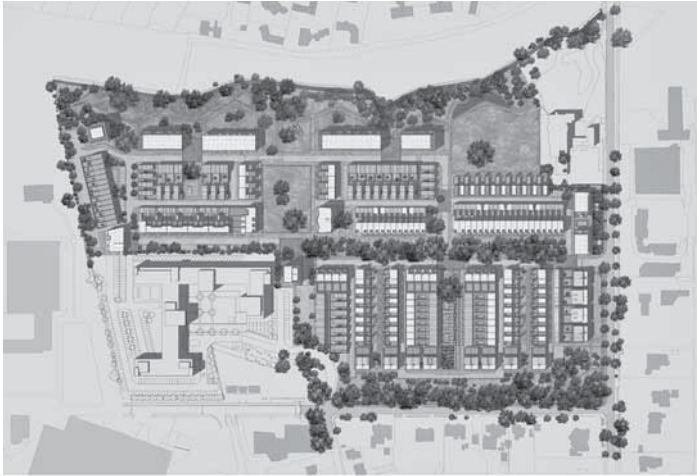
Les matériaux et la trame témoignent de la volonté de mettre le bâtiment en relation avec ses alentours, un beau bois de pin et un paysage sec et usé. La texture de ce lieu est très explicite, la lumière est comme suspendue dans le dense feuillage des arbres, les rochers et la végétation sauvage.

Les imperfections du béton favorisent la relation étroite avec ce type de paysage. Le bossage également, s'articule en bandes irrégulières le long de la façade, de façon

que le bâtiment change de dimension en fonction de la distance et de la taille de l'observateur.

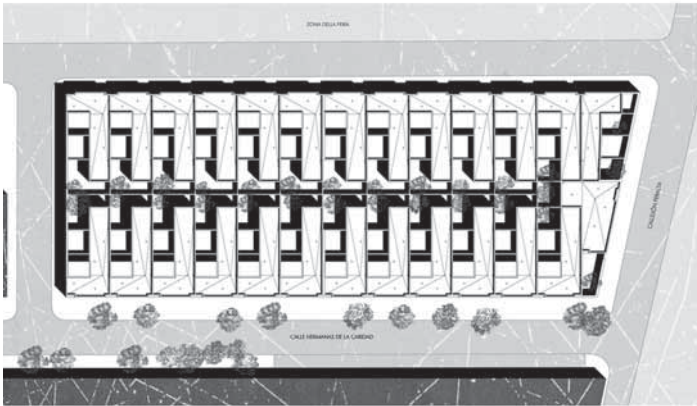
Le bossage permet ainsi de voir le bâtiment selon des perspectives à distances différentes de façon que les dimensions des bandes créent une relation de complicité avec ceux qui se rapprochent.





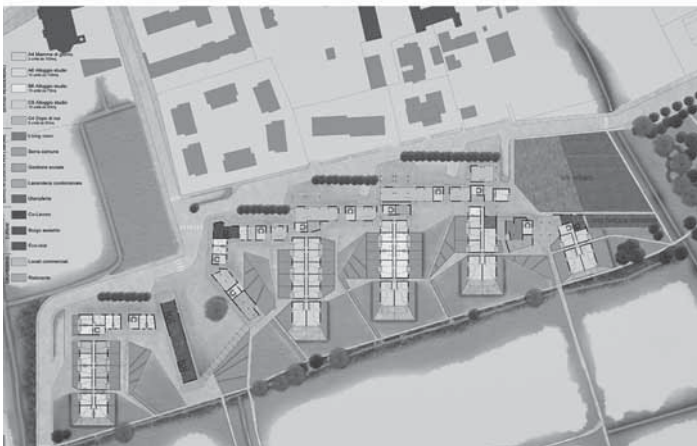
Accordia a City in a Garden

Feilden/Clegg/Bradley Studios
 Stirling Prize 2008



Umbrete, une maison andalouse

Solinas / Verd
 Prix Fassa Bortolo 2009



Figino, il borgo sostenibile

Pica Ciamarra Associati / Gnosis
 concours 2009

3 PROJETS D'HABITAT : CONFRONTATION :

- Feilden Clegg Bradley Studios à Cambridge •
- Solinas Verd à Umbrete •
- Pica Ciamarra Associati à Figino •

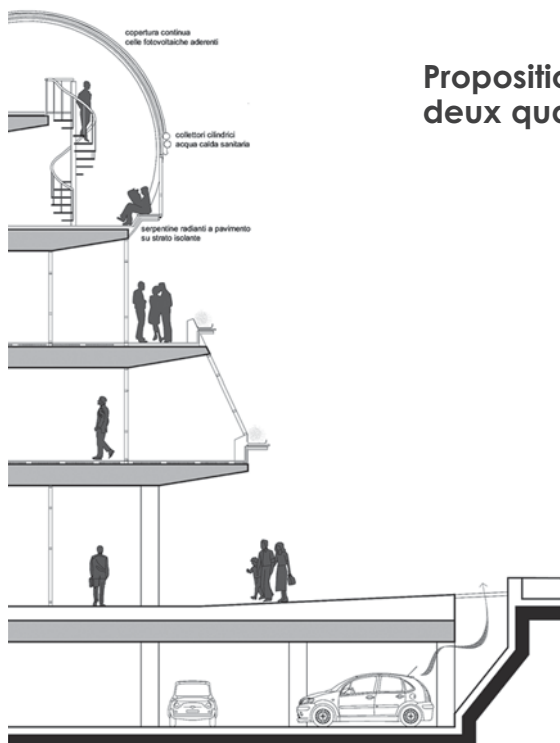
Propositions durables pour la résidence: deux quartiers achevés et un concours perdu

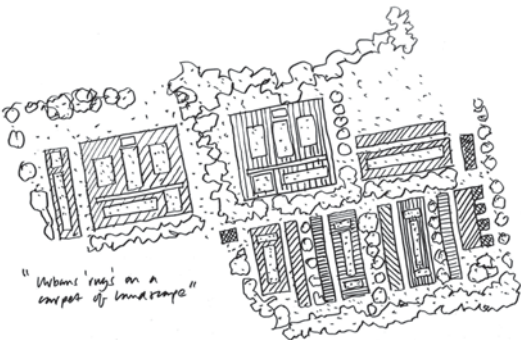
par Luciana de Rosa

“Only when we are capable of dwelling
can we build; dwelling is the basic property
of existence.”

Martin Heidegger.

Durable, en architecture et non pas seulement, est un mot abusé, plus encore qu'à la mode. Il n'y a aujourd'hui aucun concours ou projet qui n'ait le durable parmi ses prémisses et ses buts. Nous sommes tous sûrs de savoir ce qu'est le durable ou ce qu'il pourrait être ; par contre nous ne sommes pas toujours disponibles à renoncer à ce que nous plaît, mais qui n'est pas durable.



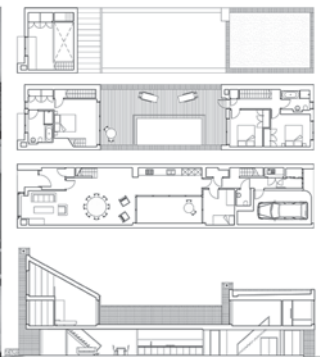


Seulement quand la société aura changé profondément ses modèles de développement et ses comportements, une architecture durable diffusée pourra être atteinte¹.

L'architecture ne doit pas être que seulement durable : c'est nécessaire, mais pas suffisant ; c'est seulement une partie de la « qualité » des bâtiments, de la ville, de la vie qui est ou devrait être le vrai but des clients et des architectes.

Les trois projets présentés très différents partagent une réponse très attentive aux enjeux du développement durable, et en même temps le désir de réaliser des espaces urbains de haute qualité.

- Feilden/Clegg/Bradley Studios
Accordia a City in a Garden Stirling Prize 2008
- Solinas / Verd
Umbrete, une maison andalouse Prix Fassa Bortolo 2009
- Pica Ciamarra Associati / Gnosis
Figno, il borgo sostenibile concours 2009



Accordia a City in a Garden



- deux réalisations récentes, en des contextes et climats très différents
- un projet rendu à un concours exemplaire pour son organisation, ses buts et ses outils, mais conclu peut-être un peu trop vite.

Les trois projets ont été signés par des architectes fortement engagés dans le combat pour la qualité de l'architecture durable plus que pour l'architecture durable tout court².

Le projet Accordia (Cambridge). lauréat du Stirling Prize 2008 est signé par Feilden Clegg Bradley Studios, Alison Brooks Architects et Maccreanor Lavington. Après Bed Zed, il est le seul complexe résidentiel primé avec le Stirling Prize. Le jury a motivé son choix. « un exemple unique d'habitat haute densité qui montre comment, en utilisant les volumes adaptés, une architecture de qualité peut être atteinte »

En parlant de la réalisation du quartier, Keith Bradley nous raconte : « Le projet, dans son ensemble vise à souligner les interactions : entre les architectes et le client, entre les trois agences d'architecture très différentes : Feilden Clegg Bradley, Maccreanor Lavington and Alison Brooks Architects ; entre les espaces ouverts publics et privés avec la conception d'un schéma innovant pour la vie à l'intérieur et à l'extérieur des logements à la fois, avec des espa-

ces verts privatifs sur les toits, des cours internes et des grands jardins semi-publics à usage commun ; de petits espaces verts protégés offrent à la petite enfance la possibilité de vivre et jouer en plein air.

En laissant de côté la tradition anglaise des grands jardins privatifs, les architectes ont conçu une alternance de grands espaces communs, petites vérandas et cours internes ; « l'inspiration nous vient de Cambridge en tant que « cité-jardin » ainsi que des maisons-villas de la tradition anglaise, « revisitées » pour remplir les exigences de la vie moderne » souligne Richard Lavington.

Le complexe se situe à la limite entre la ville et la campagne, dans la dernière aire non bâtie de Cambridge. L'agence Feilden Clegg Bradley, mandataire originelle de la conception du projet, a associé Alison Brooks Architects et Maccreanor Lavington, en leur confiant respectivement 25% de l'étude et 10% des bâtiments, avec le but de garantir une variété formelle aux 166 logements et aux 212 maisons unifamiliales prévues dans un site d'environ 10 ha et réalisées dans un contexte semi-rural en suivant les critères d'environnement durable et de qualité de vie pour les habitants. Les maisons et les appartements montrent un rapport réciproque harmonieux et intelligent.

En considérant que la densité résidentielle moyenne anglaise ne dépasse pas les 25 logements / ha, « Accordia », avec ses 47, est « particulièrement peuplé » par rapport à son site, presque étrange.

Néanmoins, les façades extérieures reprennent les murs en briques propres à la ville.

Le coût global de l'œuvre est estimé à quatre vingt millions d'euros et la première

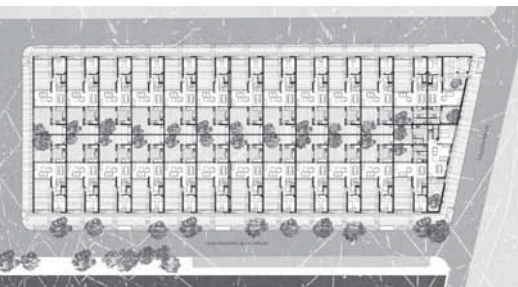
phase du projet est déjà achevée (187 logis)

Le projet a été largement apprécié³ Comme le dit Keith Bradley, « une balade autour du site suffit pour comprendre le bien-être des usagers ». Alison Brooks conclut : dans les projets d'habitat l'importance est concevoir des volumes en mesure d'offrir aux usagers un environnement de haute qualité. Durant des siècles, la qualité, le caractère et l'identité des maisons anglaises ont fait l'objet d'admiration.

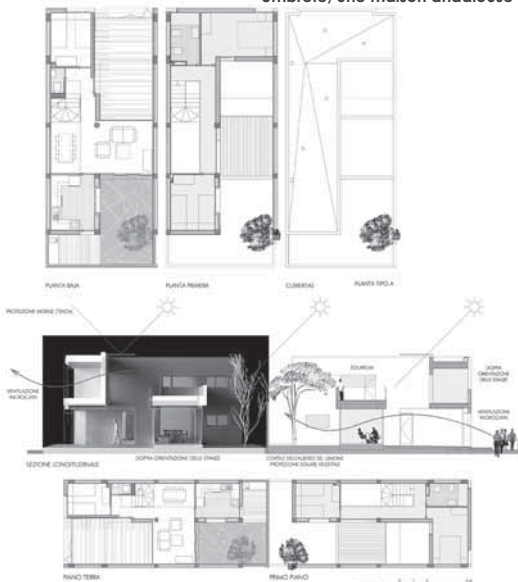
La relation entre chaque logement et la ville est le thème central du projet : la typologie d'agrégation pour atteindre par la qualité des espaces ouverts et la richesse de typologies et dimensions des logements prévus, plus qu'un typique habitat de banlieue anglais, une partie de la ville de Cambridge pas seulement pour les boulevards victoriens traditionnels avec ses rangées d'arbres. C'est une preuve en plus de l'excellence des architectes dans la conception et l'achèvement d'une approche articulée en mesure de faire face aux défis du projet, sans pour autant quitter l'idée que l'architecture doit être une activité en mesure de réfléchir et informer, et au delà de former et transformer.

Pour FCB « faire de l'architecture ne signifie pas seulement concevoir un environnement bâti fonctionnel. C'est une activité qui permet d'influencer les mutations sociales et de donner une réponse positive à la crise de l'environnement. »

En exposant le **projet pour Umbrete** (au sud ouest de l'Espagne) dont la dimension, la condition urbaine, la tradition culturelle sont tout-à-fait différentes de celles de Cambridge, Solinas / Verd font allusion à leur expérience de projets pour la résidence :



Umbrete, une maison andalouse



« ... ce sont des affirmations un peu provocantes, mais, aujourd'hui les provocations sont nécessaires pour favoriser le débat. Il y a avant tout une grande différence entre notre attitude d'architectes de concevoir les logements et l'esprit d'y vivre des « habitants réels ». Même si ils ont été conçus et bâtis dans la « conviction » qu'ils étaient pour nous (et nous avons souffert de les avoir abandonnés) c'est clair que chaque famille vivra différemment son logis.

Et c'est ça ! Reste la question : les usagers sont-ils prêts à y vivre ? Les architectes, ont ils le droit d'offrir des styles de vie aux usagers ?

En principe la société a-t-elle une idée, bien que vague, de ce que pourrait être une architecture cohérente (pour ne pas dire de qualité) ?

Peut-on accepter que les usagers (et les architectes) ne réfléchissent pas sur le sens de faire expérience de l'architecture et de vivre dans l'architecture ? »

Hypothèse de départ : il faut être conscient qu'un certain nombre de logements est en train d'être bâti pour un certain nombre d'usagers. Ils ne peuvent pas être tous différents. Des modèles flexibles et transformables peuvent être mis à point, mais il y a de limites.

« Dans le projet de Umbrete notre effort a été d'aller aussi près que possible des styles de vie locaux, toujours dans le but de remplir des besoins anciens avec des solutions modernes : les espaces de transition, le seuil entre intérieur et extérieur, la relation avec la ville. En même temps nous croyons que la maison peut s'accroître, mais à l'intérieur de sa parcelle et avec un certain ordre. La terrasse interne peut être transformée en chambre ; la buanderie est l'extension naturelle de la cuisine ; une partie du toit peut être investie ; les patios ont une très grande possibilité d'utilisation en adoptant les options proposées. Le problème est : qui fixe les critères, les limites au delà desquelles on ne peut pas aller ? Si un nouvel usager nous dit : le toit est trop haut, je ne l'aime pas ; quelle réponse ? J'ai répondu : vis-y six mois ; on en reparle après. Nous devrions fournir des manuels d'utilisation de l'espace.

Un grand effort des architectes (et de l'architecture) est nécessaire pour respecter les besoins de la société et un même effort de la société pour comprendre les possibilités offertes par l'architecture. L'habitat est l'une des questions fondamentales de l'architecture.

Construire veut dire prendre, en tant qu'architectes, une grande responsabilité à l'égard de la société. Les clients aussi, publics ou particuliers, doivent ou devraient en être conscients.

Le système des projets publics devrait prendre le rôle de modèle de référence pour les particuliers. Une société qui participe à la responsabilité de construire, de vivre, d'habiter le paysage, de concevoir des modèles d'habitat en mesure de construire une haute qualité environnementale, pourrait fournir une très grande contribution à la réalisation de la qualité de l'architecture. « Il faut du courage pour être architectes et observer ce qui a été bâti autour de nous, et continuer à projeter. Il a été beaucoup construit, en très grande quantité au cours des dernières années, peut être comme jamais dans l'histoire, qui plus est en ayant la possibilité d'utiliser le meilleurs outils, les meilleurs matériels, les meilleures ressources. Et pourtant, la plupart du bâti n'a aucune valeur, aucun sens ; elle est surtout le reflet d'une société qui n'est pas durable. »

L'enjeu du **projet pour le Social Housing à Figino** est offrir des espaces de vie de qualité pour des catégories moins privilégiées, avec des besoins diversifiés, à des prix acceptables :

- haute qualité de l'architecture, rapport avec le paysage et les caractéristiques des lieux
- logement pour tous, adapté aux différences des très jeunes aux personnes âgées
- espaces pour les enfants et pour le travail à domicile
- construction durable, bois plus que béton, fondations à faible impact.

Le projet organise les surfaces demandées selon un schéma établi sur des cours ouvertes au sud, disposées selon exigences de configuration du site.

Les cours sont liées par des bâtiments en continuité le long de la nouvelle rue qui suit la rue antérieure augmentée de trois cheminements piétonniers :

1. au nord, à l'extérieur du complexe résidentiel, public, parallèle à la rue, une galerie vers les commerces, de largeur variable le long d'espaces ouverts et fermés, lieux de convergence, d'échanges, de rencontres ; centre de vie du nouvel habitat, lien avec le centre urbain existant, protégé par des arbres dans les parties les plus larges pour y permettre des activités temporaires en plein air.

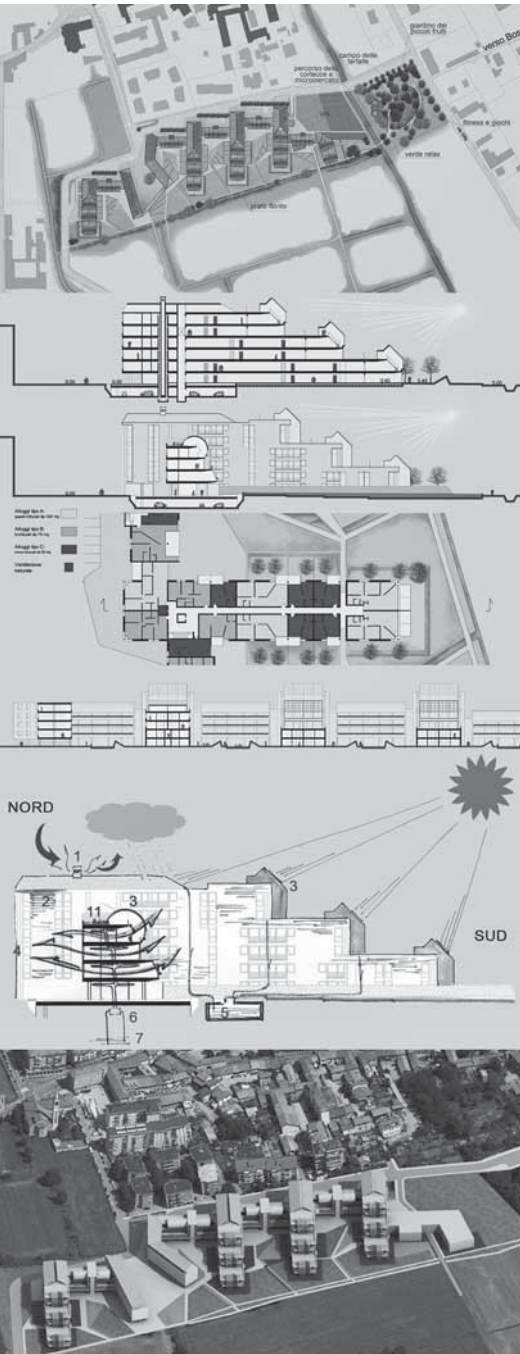
2. au nord, à l'intérieur du complexe résidentiel, semi-public, une galerie au dos des espaces de commerce, une connexion entre les entrées, les cours, les parties communes de la résidence.

3. au sud, à l'intérieur du complexe résidentiel, semi-public, en limite des terres agricoles.

Ce sont les lieux d'une « société durable » : reliés par les sentiers piétons nord/sud jusqu'à la campagne, publics le jour, comme dans la typologie des cours successives typiques des anciens logements sociaux de Milan ; ils relient les halls d'entrée à la limite sud, en longeant les plans d'eau dans les cours.

Les points d'eau en zone agricole sont les repères du nouveau paysage urbain.

Ces trois parcours se relient dans la nouvelle place, lieu de repère et de rencontre avec la place de l'église, le centre de Figino. Le rapport visuel, la courte distance entre les deux espaces urbains et les activités



prévues forment une « centralité nouvelle » en mesure de favoriser un rapport privilégié avec le centre existant.

Les thèmes-clé du projet ;

- rapport avec le paysage agricole : le caractère d'identité majeur demeure aujourd'hui dans le rapport, ancien et récent, avec la zone agricole au sud et ses réseaux de sources résurgentes ; qui suggèrent l'introduction de nouveaux points d'eau enrichis par les pluies.

- avec le territoire : le long la limite sud, un chemin piéton semi-public relie la ceinture en pelouse avec le parc public existant et le réseau de transport en commun.

- avec le centre actuel : l'axe visuel et de liaison ouvre une perspective vers la campagne ; la nouvelle place, avec ses galeries au rez-de-chaussée et le plan d'eau au sud, abrite des activités publiques situées au centre entre le quartier existant et le nouvel habitat.

La qualité de l'architecture prend en compte trois aspects :

1. la qualité du paysage reposant sur des éléments simples :

- des toits sur tous les bâtiments, avec extensions couvertes en pelouse

- bâtiments nord/sud dominant la campagne comme presque un lien physique vers la zone agricole

- points d'eau dans les cours, étangs d'eau courante avec des petits moulins et jeux de science

- conception des espaces verts en continuité entre espaces publics et privés, bien que de qualité différente

2. articulation volumétrique dans l'intersection des toits de hauteurs différentes suivant la géométrie du canevas d'implantation

3. technologies de construction et matériaux, uniformes mais susceptibles de traitements et coloris diversifiés

Les caractères de fonctionnalité, typologie, construction du modèle d'habitation proposés sont liés à l'interprétation des deux principes de base du projet :

- exigences de flexibilité propre à un habitat social

- caractéristiques des logements spéciaux tels que pour « mères de jour », « familles solidaires », logements studios ... conçus selon exigences particulières : jardins d'enfants, intimité relativement à la rue et à l'espace de travail ...

Les caractères de la construction sont synthétisés en un slogan : le logement léger, dans le sens de légèreté structurelle mais pas uniquement.

Les principes d'utilisation et de conception des espaces publics et semi-publics, parcours voitures, piétons et vélos se manifestent dans le concept de continuité adopté pour le rez-de-chaussée, avec commerces, espaces résidentiels compatibles, duplex pour l'habitation et le travail.

La circulation automobile, à part pour le service, la sécurité et le péril imminent, est totalement indépendante sans interférence avec les espaces de vie, de rencontre, de socialisation.

Les parkings, concentrés au dessous des bâtiments le long de la rue au nord, libèrent l'espace en cours pour les jardins privatifs et semi-publics ; le terrain creusé au cours de la construction est utilisé pour une nouvelle morphologie du site, incluant des barrières acoustiques entre espaces privatifs et espaces communs bruyants.

Les caractères du projet garantissent une qualité de vie élevée et un habitat flexible, lumineux, transparent, silencieux, facile à vivre et à gérer, léger, innovant, durable pour

- **développement social durable** : organisation des espaces publics, semi-publics, privatifs, relations interactives internes et entre ces espaces.

- **développement énergétique durable** : production des énergies renouvelables, réduction des consommations grâce à la conception de l'enveloppe, la typologie des systèmes techniques, ventilation naturelle, récupération de l'eau de pluie

- **construction durable** : technologies et matériaux cohérents avec les choix architecturaux, technologies liées à la tradition locale, au savoir-faire artisanal, réinterprété dans un sens évolutif et contemporain maté-

riaux durables et faciles à entretenir, sains, recyclables, ayant un impact minimal en phases de construction et démolition, requérant des quantités limitées d'énergie et d'eau pour leur production et mise en œuvre.

Ces trois projets, qui démontrent l'attention portée aux caractères des pays d'appartenance, à des contextes diversifiés, partagent une conception fondée sur la compacité, densité et sur l'exclusion de grands jardins privatifs au privilège s'un système d'espaces de transition du public au privatif.

L'architecture est une activité complexe dont les différents éléments doivent être appréhendés ensemble (structure, fluides, économie, systèmes actifs et passifs etc..) selon un processus global dont l'objectif majeur est la qualité globale. A partir des données du programme de projet et d'une étude exhaustive du contexte, en introduisant les cibles écologiques comme nécessaires mais non-suffisantes, il est possible d'atteindre les meilleures conditions de bien-être en réduisant les consommations, et en même temps une architecture de qualité globale ; ces projets montrent également que promouvoir le développement durable peut être une opportunité majeure pour atteindre une qualité plus élevée de l'architecture.

1 cfr. Silvestrini, Greco, La risorsa infinita

2 Ancora un contributo allo sviluppo del projet de déclaration des devoirs des hommes par rapport à l'habitat ... con la forza che spesso hanno, in architettura, le immagini, al di là delle parole.

3 "Housing Design Awards 2006", "Gold Standard" al "Building for Life Awards 2006", "National Homebuilder Design Awards 2006", "Civic Trust 2007".

SOCIAL HOUSING IN TERRASSA

Flores & Prats Arquitectes

The district is located at the margin of the city, overlooking a major natural park separating it from a neighbouring urban nucleus. The district's structure derives from the Master Plan developed by Architect Town-planner Manuel de Solà and envisages a set of buildings for social housing connecting the city and the landscape, forming a sort of boundary which aims to protect the landscape against the future growth of the city.

After having produced the Master Plan, Manuel de Solà proposed to the Municipality of Terrassa to open a call for ideas to choose different architects' practices to design the different buildings. Our building is one of them; the adjacent ones have been designed by Architects Josep Llinàs, Enric Soria and Manuel de Solà himself.

The areas have a higher side towards the city and lower parts towards the landscape, opening up in each block a central space that each practice can allocate to the most appropriate use.

In our project we aimed to turn the central space into a key place for the very existence of the building: all the future inhabitants will accede from the street to the centre of the building, a central patio will guide them towards the porter's lodge and from there to the dwellings.

Thus the will is expressed to gradually reduce the scale of this peripheral area, to create a more open place, a conclusion of the city, to gradually reach

the dwellings having the small size characteristic of social housing. Hence the steps are the following: first of all acceding to the central patio, a real open air dwelling with a children playground, flower-boxes and a fountain; from there moving to the different sizeable halls, from where the flats can be reached climbing the staircases.

In all the flats the living/dining areas are oriented towards the central patio, with balconies and terraces connecting the more social part of the dwelling with the space of the central square.

Thus, balconies and terraces become part of the social community life suggested by the entrance square, like boxes of a theatre which develops at ground floor.

The project aims to highlight the passage from the city to the dwellings, of movement between these two ends, trying to cancel the boundaries between the public and the private. Since the size of the dwellings is quite small, the project envisages its extension with terraces, balconies, halls, an access square and a set of intermediate spaces which make dwellings to go beyond their internal spaces, beyond their wall boundaries.

The solution proposed brings about a community condition which causes inhabitants not to feel isolated in their own homes because the whole space between the dwelling and the street belongs at the same time to each of them. This type of space organization is not common in so-

cial housing in Spain. Mostly, social houses are built in linear blocks, without intermediate spaces which lend themselves to public and community relations. Thus, in the local scenario, the concept of this "community space" represents a real challenge.

Within the homes only two spaces are closed, the bed-room and the bath-room; the rest is continually articulated: spaces flow from one to another, from the study you find yourself in the hall, living-room, dining-room, then kitchen and balcony...

The continuity between the spaces is made possible by the concentration of all domestic appliances in a single element, around which the daily life of the family develops; it is like a pivot which organizes the house placing itself in the right place to permit the passage from the most private area to the most public area of the dwelling.

The dwelling it thus organized in a form similar to the building's, proposing a linear connection between the two ends: the public and the private. The dwelling's interior, characterised by a continuity between the two areas reflects the behaviour of semi-public spaces in the whole common area of the building, in the passage between the private and the public.

The external façade of the building is in natural reinforced concrete, with horizontal bands of rustication which vary as the facade reaches the line of the margin towards the sky.

3 RESIDENTIAL DISTRICTS: CONFRONTATION:

Material and texture express the will to connect the building to the surrounding area, characterised by a beautiful pine-wood and a dry eaten away landscape. The texture of that place is very definite; the light is suspended between the rich canopies of the trees, on the rocks and the wild plants.

The blemishes of natural concrete favour a close relationship with this type of landscape. Rustication as well, articulated in bands, appears variable along the whole height of the façade, causing the building to alter its real dimension according to the observer's distance and size.

Rustication permits to see the building according to different perspectives, so that the bands' dimensions create complicity with those who are getting near.



- **Feilden, Clegg, Bradley Studios at Cambridge**
- **Solinas Verd at Umbrete**
- **PCA at Figino**

Sustainable proposals for dwelling: two prize-winning projects and a lost competition

"Only when we are capable of dwelling can we build; dwelling is the basic property of existence." *Martin Heidegger*

Sustainability, not only in architecture, is a word used in excess, even more than a fashionable word. No contest or project, either public or private, leaves out sustainability in its premise and objectives. We all believe we know what is or what can be sustainable, although we are not always ready to give up what we like but is not consistent with sustainability. Only when society radically changes its model of development and its behaviour will it be possible to attain a widespread sustainable architecture¹.

Architecture is sustainability, but not only that. Sustainability is necessary but not sufficient; it is only part of the "quality" of buildings, the city and life which is or ought to be the real objective of clients and designers.

The three projects analysed here, very different one from the other, have in common a way of consciously meeting sustainability needs, but also the aim to implement high quality urban spaces:

- **Feilden/Clegg/Bradley Studios**
Accordia a City in a Garden
Stirling Prize 2008

- **Solinas/Verd**
Umbrete, an Andalusian House
Fassa Bortolo Prize 2009
- **PicaCiamarra Associati/Gnosis**
Figino, il borgo sostenibile
2009 Competition

- two recent projects, in different contexts and climate
- a design submitted to a contest which was perfectly organised as to its objectives and instruments, then perhaps concluded in a too hasty way.

The three projects have been signed by architects all strongly committed in the battle for the quality of architecture for sustainability, more than for sustainable architecture tout court². 117

The **Accordia project** (Cambridge) signed by Feilden Clegg Bradley Studios, Alison Broks Architects and Maccreanor Lavington, won the Stirling Prize 2008. After BedZed, it is the only residential complex which was awarded the Stirling Prize. The judges commented: "This is high density housing at its very best, demonstrating that volume house-builders can deliver high quality architecture."

Reporting the district's construction, Keith Bradley says:
"The whole scheme is about relationships: between architect and developer/con-

tractor/client; between three very different practices of architecture – Feilden Clegg Bradley, Maccreanor Lavington and Alison Brooks Architects; and between private and public external spaces, providing a new model for outside-inside life with interior rooftop spaces, internal courtyards and large semi-public community gardens.”

It also shows a remarkable sensitivity to the inhabitants' needs: small shared and protected green spaces have been designed with a view to giving the very young an opportunity to play and live outdoors.

Disengaging themselves from the British tradition of great private gardens, the architects designed large common spaces alternating with small verandas and internal courtyards; according to Richard Lavington, they were inspired by Cambridge as a “garden-city” and the traditional English terraced houses, “revisited” to meet the needs of modern life.

The complex is located at the border between the city and the countryside, in the last un-built area of Cambridge. Feilden Clegg Bradley practice, who had originally been entrusted with the project, involved Alison Brooks Architects and Maccreanor Lavington, assigning to them respectively the design of 25% and 10% of the buildings with a view to giving a formal variety to the 166 dwellings and to the 212 detached houses, which cover an area of some 10 hectares and have been built in a semi-rural environment according to the criteria of environmental sustainability and livability for the inhabitants.

Houses and flats are in a harmonic and intelligent relation to one another.

Considering that the British average of house density is of 25 dwellings/ha, “Acordia”, with its 47, appears “unusually populated” in the place where it is located, almost foreign to it.

The external facades, however, take up again the brick walls which are traditional in the city. The total cost of the complex is estimated to eighty million pounds and the first construction stage has been already completed (187 dwellings).

The project has been widely appreciated⁹. As Keith Bradley comments, it is sufficient to walk around these areas to realize how people are satisfied. And, as Alison Brooks concludes: in house-building, thinking of volumes providing residents with a high quality environment is fundamental. For centuries, the value, the character and the identity of British houses have been the object of admiration.

The relation between the individual dwelling and the city is the central theme of the project: it is a way to combine them to build, rather than a typical peripheral residential district, a part of the city of Cambridge, not only owing to the traditional Victorian avenues lined with trees, but also thanks to the quality of external spaces and the wealth of typologies and dimensions of dwellings. This is a further proof of the excellence of the designers in conceiving and implementing a complex design, able to face the project's challenges without giving up the idea that architecture has to be an activity able to reflect and inform, besides educating

and transforming. For FCB, making architecture does not only mean creating a functional built environment. This activity permits to affect social changes and successfully face the environmental crisis.

Introducing the **project for Umbrete** (south-west of Spain), in a completely different urban dimension and cultural tradition, Solinas/Verd report their experience of residential projects: “... quite provocative statements, but nowadays provoking is necessary to open a debate. First of all there is a great difference between the way we think and the way we design, as architects, the houses and the way “real inhabitants” will live.

Even though they are conceived and built “believing” they are for us (and we suffered in abandoning them) each family will obviously live in them in a different way.

And rightly so. A question remains open: are they ready to live in them?

Is it acceptable that architects set living ways-models?

Has society at large an even vague idea of what a coherent (not to say good) architecture might be?

Is it right that users (and architects) do not reflect on what experiencing architecture and living in architecture can mean?”

Starting assumption: being aware that a certain number of houses are been built for a certain number of persons. They cannot be all different. “Flexible”, transformable models can be found, but only within certain limits.

"In Umbrete's houses we have tried to get as close as possible to the local ways of living, always meeting old needs by modern solutions: transition spaces, the threshold between interior and exterior, the relation with the city.

At the same time we have thought that the house could grow, but within each lot and in a certain order. The internal terrace may be transformed into a room; the laundry is the natural enlargement of the kitchen; a part of the roof might be "colonised"; patios offer endless possibilities of use, provided a criterion is adopted. The problem is: who sets the criterion, the limits which cannot be trespassed? If a new owner says: the roof is too high, I don't like it; how can we answer? I answered: use it for six months, and then we will talk about it. We ought to supply space handbooks."

Architects (and architecture) should strive to respect the needs of society and society should strive to understand the opportunities supplied by architecture.

Dwelling is one of the basic issues of architecture. Building means taking on, as architects, a great responsibility to the community. Clients too, either public or private, must or should be aware of that.

The system of public projects ought to be the reference model also for the private.

A society participating in the responsibility of building, of living, of inhabiting the landscape, of settlement models able to implement a high environmental quality, might strongly contribute to building up quality in architecture.

"Courage is needed to be architects and observe what has been made

around us" continue the designers. "Much has been built, very much in the last few years, perhaps as never before in history, having the best means, the best materials, the best resources available.

Yet, most of the built has no value, no meaning, it is mainly the reflection of a non-sustainable society".

In the **social housing project for Figino**, the objective is supplying high quality dwellings to less advantaged categories, with different requirements, at affordable costs:

- high quality of architecture, relations to the landscape, to the features of the place.
- house for everybody: disabled, young, elderly.
- space for children and for home work
- sustainable construction – wood more than concrete, low impact foundations.

The proposal organises surfaces according to a scheme with southward open courtyards. The scheme's east/west expansion is mandatory, owing to the shape of the lot.

The courtyards, connected by continuous buildings along the new street – which follows the existing one – are served by three pedestrian pathways:

1. in the north, outside the residential area, public, parallel to the street, portico towards the shops, with different width along open and closed spaces, points of aggregation, exchange, meeting, living centre of the new district, connection with the existing neighbourhood, protected by trees in the largest parts to allow for temporary open air activities

2. in the north, within the residential area, semi-public, portico at the back of the shops, connection between the different halls, courtyards, common spaces

3. in the south, along the boundary, within the public green space, semi-public, at the boundary with the rural area. They are the place of social sustainability: connected by north/south pedestrian pathways down to the countryside, public during the day, as in the typology of successive courtyards typical of old social housing in Milan; they connect the halls at the southern margin, passing near the water in the courtyards. The marks of water in the rural area are the reference point for the new urban design.

The three pathways flow into the new square, reference and meeting point with the church's square, the present centre of Figino: the visual relation, the small distance between the two spaces and the activities envisaged guarantee a "new centrality" able to create a privileged relation with the existing centre.

Key themes of the project are:

- **relation with the rural landscape:** the character of identity predominant nowadays is in the relation with the built, both ancient and recent, with the rural area facing it and with the drinking troughs: in the new organization, the drinking troughs suggest the introduction of new "water marks", - enriched by the rain water collected;
- **with the territory:** along the southern boundary, a semi-public pedestrian pathway connects the green at the border to the existing public green and to the networks of public transportation.

- **with the present centre:** the visual and connection axis opens up a perspective towards the countryside; the new square, characterized by the ground floor porticoes and the water pond to the south, houses public activities, located at the centre between the existing district and the new one.

The architectural quality is expressed in three aspects:

1. the quality of landscape: based on simple elements:

- roofing for all the buildings, with extensive green coverage

- north/south buildings overlooking the countryside: almost a "physical" connection between the district and the rural area facing it

- water marks in the courtyards, moving water ponds with small "mills" and science plays

- design of green spaces, based on continuity, but with a difference in quality, of public and private green

2. volumetric complexity of the intersection of roofing, different heights, geometry of the underlying network.

3. construction technologies and materials, uniform but susceptible of different treatments and colours.

The functional, typological and construction features of the dwelling proposed derive from the interpretation of two basic principles:

- the need for flexibility, characteristic of social housing

- features of "special" dwellings: day mothers, associated families, study dwellings... designed according to specific re-

quirements: children's gardens, closeness to the street, to the work place...

The construction features are summarized in a slogan: light house, in the sense of light structures, but not only that.

The principles of usability and the design of public and semi-public spaces, streets, cycle and pedestrian paths appear in the concept of continuity adopted for the ground floor with shops, spaces consistent with residence, the duplex apartments for dwelling and work.

Motor vehicles, apart from the service, security and emergency ones, find their own places and a substantial non-interference with the spaces for living and meeting.

Park areas, concentrated under the buildings along the street and the parallel pathways to the north and the south, leave space to the courtyards for private and semi-public gardens. Diggings are used to re-shape the spaces of the courtyards, also with acoustic barriers between open private spaces and noisy common spaces.

The project's features guarantee a high quality of life and a flexible, well-lit, transparent, warm, silent residential complex, easy to live in and manage, light, innovative, sustainable for

- **social sustainability:** organization of public, semi-public, private spaces; mutual internal relations and between spaces

- **energy sustainability:** production from alternative sources, reduction in consumption through actions on the envelope, typology of plant, natural ventilation, retrieval of energy, collection of rain water

- **construction sustainability:** technologies and materials coherent with architectural choices, of long duration, easy maintenance, but also sound, recyclable, of minimum impact during construction and decommissioning, requiring small quantities of energy and water for their production.

The three schemes, which in their layout show attention to the features of the countries of origin, to very different contexts, have in common compactness, density and the exclusion of great private gardens in favour of a system of transition spaces from the public to the private.

Architecture is a complex activity whose different elements have to work together (structure, services, economy, active and passive systems etc.) in a global process, whose primary objective is global quality. Starting from the data of the design programme and from a careful analysis of the context, introducing the targets of sustainability as necessary but not sufficient, one can obtain the best well-being conditions, restricting consumption, but also, as the projects examined show, a global quality architecture. They also show that promoting sustainability can be a great opportunity for a higher quality in architecture.

SOCIAL HOUSING A TERRASSA

Flores & Prats Arquitectes

Il progetto è ubicato al margine della città, affacciato su un parco naturale molto significativo che lo separa da un vicino nucleo urbano. La struttura del quartiere deriva dal Master Plan sviluppato dall'architetto urbanista Manuel de Solà e prevede una serie di edifici per alloggi sociali che conclude la città verso il paesaggio, formando un bordo, una specie di recinto che intende proteggere il paesaggio della futura crescita della città.

Una volta concepito il Master Plan, Manuel de Solà propose al comune di Terrassa di indire un concorso per scegliere studi d'architettura diversi per disegnare i diversi edifici previsti. Il nostro è uno degli isolati; quelli adiacenti sono degli architetti Josep Linás, Enric Soria e Manuel de Solà stesso.

I lotti presentano un bordo più alto verso la città, e parti laterali più basse verso il paesaggio, aprendo in ogni isolato un centro che ogni studio può destinare all'uso che ritiene più appropriato.

Nel nostro caso la sfida è stata di convertire il centro in un luogo chiave per l'esistenza stessa dell'edificio: tutti i futuri abitanti accederanno dalla strada al centro dell'isolato, un patio centrale che li possa guidare verso la portineria e da lì verso le abitazioni. In questo modo si esprime la volontà di ridurre gradualmente la scala di quest'area periferica, di creare un luogo più aperto, una conclusione della città, fino a raggiungere progressivamente gli alloggi che hanno la dimensione ridotta propria degli alloggi sociali.

Quindi i passaggi sono: in primis accedere al patio centrale, una vera e propria abitazione a cielo aperto con giochi per bambini, fioriere e una fontana; da lì inoltrarsi ai diversi atri, che hanno una dimensione abbastanza ampia e dai quali, attraverso le scale si accede agli appartamenti.

In tutti gli alloggi le zone soggiorno / pranzo sono orientate in direzione del patio centrale, con balconi e terrazze che si allungano per mettere in relazione questa parte più sociale dell'alloggio con lo spazio della piazza centrale. In questo modo i balconi e le terrazze degli alloggi partecipano della vita sociale e comunitaria proposta dalla piazza di ingresso, come i palchi di un teatro che si sviluppa poi al piano terra.

Il progetto punta sulla definizione del passaggio tra la città e gli alloggi, dello spostamento tra questi due estremi, tentando di dissolvere i confini tra pubblico e privato. Trattandosi di alloggi sociali di dimensioni ridotte, il progetto ne prevede l'estensione proponendo terrazze, balconi, atri, una piazza di accesso e una serie di spazi intermedi che consentono alle abitazioni di andare al di là dei loro spazi interni, dei loro confini murari.

La soluzione proposta determina una condizione comunitaria di complicità che fa sì che gli abitanti non si sentano isolati ciascuno nella propria casa perché tutto lo spazio fra l'alloggio e la strada appartiene al tempo stesso a ciascuno e a tutti.

Questo tipo di organizzazione degli spazi non è comune nella tipologia delle case sociali che si costruiscono in Spagna. La maggior parte dei social housing si articolano in blocchi lineari, carenti di spazi intermedi dove esistano occasioni di relazione pubblica e collettiva. Così, nel panorama locale, la concezione di questo spazio "comunitario" rappresenta una sfida. Anche all'interno degli alloggi solo due spazi sono chiusi, la camera da letto e il bagno; il resto si articola in continuità: gli spazi fluiscono da uno all'altro, lo studio può convertirsi in atrio, soggiorno, pranzo, poi cucina e balcone...

La continuità tra uno spazio e l'altro è resa possibile dalla concentrazione di tutti gli elettrodomestici in un solo elemento, intorno al quale si sviluppa la vita quotidiana; è come un perno che organizza l'alloggio collocandosi nel luogo giusto per consentire il passaggio tra la sua parte più privata e quella più pubblica.

Così, l'abitazione è organizzata in forma simile a quella di tutto l'edificio, proponendo una linearità tra i due estremi: il pubblico e il privato. L'interno dell'alloggio, muovendosi in continuità tra i due estremi, dove una realtà diviene un'altra, riflette il comportamento degli spazi semipubblici presenti in tutta la zona comune dell'edificio, nel tragitto tra il privato e il pubblico.

La facciata esterna dell'edificio è di cemento armato in opera, con bugnato a bande orizzontali che variano man-

mano che la facciata si solleva fino alla linea del bordo verso il cielo.

Materiale e trama esprimono la volontà di relazionare l'edificio con l'intorno, caratterizzato da una bella pineta e da un paesaggio molto secco e consumato. La texture di questo luogo è molto esplicita, la luce è come sospesa tra il fogliame ricco degli alberi, le rocce e la vegetazione selvaggia.

Le imperfezioni del cemento in opera favoriscono una stretta relazione con questo tipo di paesaggio. Anche il bugnato, articolato in fasce, appare variabile lungo tutta l'altezza della facciata, facendo sì che l'edificio alteri la sua reale dimensione al variare della distanza e delle dimensioni dell'osservatore.

Il bugnato permette così di vedere l'edificio secondo prospettive da distanze diverse, in modo che le dimensioni delle fasce stabiliscano una complicità con coloro che si avvicinano.



3 PROGETTI DI UNITA' RESIDENZIALI:CONFRONTO:

- **Feilden Clegg Bradley Studios a Cambridge**
- **Solinas Verd a Umbrete**
- **PCA a Figino**

**proposte sostenibili per la residenza:
due realizzazioni "premiata" ed un concorso perso**

"Only when we are capable of dwelling can we build; dwelling is the basic property of existence."
Martin Heidegger

La sostenibilità in architettura, e non solo, è parola abusata, forse ancor più che di moda. Non c'è oggi concorso o progetto, pubblico o privato, che non abbia la sostenibilità nelle sue premesse e nei suoi obiettivi. Crediamo tutti di sapere cosa sia o cosa possa essere sostenibile, pur non essendo sempre disponibili a rinunciare a ciò che ci piace ma non è coerente. Solo quando la società cambierà radicalmente il suo modello di sviluppo e i suoi comportamenti si potrà raggiungere anche un'architettura sostenibile diffusa¹.

L'architettura è sostenibilità, ma non solo. La sostenibilità è necessaria ma non sufficiente; è solo una parte di quella "qualità" degli edifici, della città e della vita che è o dovrebbe essere il vero obiettivo di committenti e progettisti.

I tre progetti qui presi in esame, molto diversi l'uno dall'altro, hanno in comune la risposta attenta agli obiettivi di sostenibilità, ma anche l'aspirazione di realizzare spazi urbani di qualità elevata:

- **Feilden/Clegg/Bradley Studios**
Accordia a City in a Garden
Stirling Prize 2008

- **Solinas / Verd**
Umbrete, una casa andalusa
premio Fassa Bortolo 2009
- **Pica Ciamarra Associati / Gnosis**
Figino, il borgo sostenibile
concorso 2009

- due realizzazioni recenti, in contesti e in climi molto diversi,

- un progetto presentato ad un concorso organizzato in termini esemplari, negli obiettivi e negli strumenti, poi forse concluso in modo un po' troppo frettoloso; a firma, tutti, di architetti fortemente impegnati nella battaglia per la qualità dell'architettura per la sostenibilità, più che per l'architettura sostenibile tout court².

Il **progetto Accordia** (Cambridge) firmato da Feilden Clegg Bradley Studios, Alison Brooks Architects e Maccreanor Lavington, ha vinto lo Stirling Prize per il 2008.

Dopo BedZed, è l'unico complesso residenziale premiato con lo Stirling Prize. I giudici lo hanno definito "un eccezionale esempio di quartiere ad alta densità residenziale che dimostra come con i volumi giusti si può ottenere un'architettura di qualità".

Raccontando della realizzazione del quartiere - Keith Bradley dice
Il progetto, nel suo insieme, punta sulle "relazioni": fra gli architetti ed il committen-

te, fra i tre studi di architettura impegnati, molto diversi fra loro - Feilden Clegg Bradley, Maccreanor Lavington and Alison Brooks Architects -, fra gli spazi aperti pubblici e privati, disegnando uno schema innovativo per la vita all'esterno ed all'interno degli alloggi, con spazi verdi privati sulle coperture, corti interne e grandi giardini semi-pubblici di uso comune; dimostra notevole sensibilità per le esigenze degli abitanti: piccoli spazi verdi condivisi e protetti sono stati disegnati pensando di offrire ai giovanissimi la possibilità di giocare e vivere all'aperto.

Svincolandosi dalla tradizione britannica dei grandi giardini privati, gli architetti hanno disegnato ampi spazi comuni alternati a piccole verande e corti interne; "ad ispirarci sono state Cambridge in qualità di "città-giardino" e le tradizionali ville a schiera all'inglese, 'rivisitate' per rispondere alle esigenze della vita moderna".precisa Richard Lavington.

Il complesso si colloca al limite tra città e campagna, nell'ultima grande area non edificata di Cambridge. Lo Studio Feilden Clegg Bradley, cui era stata originariamente affidata la concezione del progetto, ha coinvolto Alison Brooks Architects e Maccreanor Lavington, affidando loro rispettivamente il progetto del 25 e del 10% degli edifici con l'obiettivo di conferire varietà formale ai 166 alloggi e alle 212 case unifamiliari in programma, che occupano un'area di circa 10 ettari. e sono stati realizzati in un contesto semirurale secondo criteri di sostenibilità ambientale e di vivibilità per gli abitanti.

Case e appartamenti sono in rap-

porto armonico e intelligente tra di loro. Considerato che la media britannica di densità abitativa si attesta su 25 alloggi/ha, "Accordia", con i suoi 47, appare "insolitamente popolata" rispetto al luogo in cui sorge, quasi estranea.

Le facciate esterne, però, riprendono la muratura in mattoni di stretta tradizione per la città.

Il costo complessivo dell'opera è stimato sugli ottanta milioni di sterline e la prima fase della realizzazione del progetto è già completata (187 alloggi).

Il progetto ha ricevuto numerosi riconoscimenti³.

"Credo che sia sufficiente passeggiare attorno a queste aree per realizzare quanto la gente ne sia soddisfatta" commenta Keith Bradley." Nell'edilizia residenziale è fondamentale pensare volumi che offrano ai residenti un ambiente di alta qualità. Per secoli il pregio, il carattere e l'identità delle case britanniche sono state oggetto di ammirazione", conclude Alison Brooks.

Il rapporto fra il singolo alloggio e la città è il tema centrale del progetto: il modo di metterli insieme per realizzare, più che un tipico quartiere residenziale periferico inglese, una parte della città di Cambridge, non solo per i tradizionali viali con filari di alberi di Vittoriana memoria, ma per la qualità degli spazi esterni e la ricchezza di tipologie e dimensioni degli alloggi previsti: una ulteriore prova dell'eccellenza dei progettisti nell'elaborazione e attuazione di un approccio articolato, in grado di rispondere alle diverse sfide progettuali senza mai allontanarsi dall'idea che l'ar-

chitettura debba essere un'attività capace di riflettere ed informare, oltre che educare e trasformare. Per FCB "Fare architettura non significa soltanto creare un ambiente costruito funzionale. Questa attività permette di influenzare i cambiamenti sociali e di rispondere in modo positivo alla crisi ambientale."

Presentando il progetto per Umbrete (sud ovest della Spagna), in una dimensione, condizione urbana, tradizione culturale completamente diversa da Cambridge, Solinas / Verd raccontano la loro esperienza di progetti per la residenza: "..... affermazioni un po' provocatorie, ma è necessario oggi provocare per favorire il dibattito. Innanzi tutto, esiste una grande differenza tra come pensiamo e progettiamo, da architetti, le case e come le vivono i "veri abitanti"

Anche se sono pensate e costruite "credendo" che siano per noi, (e abbiamo sofferto nell'abbandonarle) è ovvio che ogni famiglia le vivrà in modo diverso.

Ed è giusto. Rimane una domanda cui rispondere: sono pronti ad occuparle e viverle?

É pretesa ammissibile che gli architetti offrano modi-modelli di vita?

La società in generale ha un'idea, ancorché vaga, di cosa potrebbe essere un'architettura coerente (per non dire buona)?

É giusto da parte degli utenti (e degli architetti) non riflettere su cosa possa significare vivere l'architettura, e vivere nell'architettura?"

Ipotesi di partenza: essere coscienti che si sta costruendo un certo numero di

case per un certo numero di persone. Non possono essere tutte diverse. Si possono cercare modelli "flessibili", trasformabili, ma entro certi limiti.

"Nelle **case di Umbrete** abbiamo cercato di avvicinarci il più possibile ai modi di vita locali, sempre rispondendo a necessità antiche con soluzioni moderne: gli spazi di transizione, la soglia tra interno ed esterno, la relazione con la città.

Allo stesso tempo abbiamo pensato che la casa potesse crescere, ma all'interno di ogni lotto e con un certo ordine. La terrazza interna può essere trasformata in una stanza; la lavanderia è il naturale ampliamento della cucina; si potrebbe "colonizzare" parte del tetto; i patii danno infinite possibilità di uso sempre che ci si muova con criterio. Il problema è chi stabilisce il criterio, i limiti oltre i quali non si può andare?

Se un nuovo proprietario dice: il tetto è troppo alto, non mi piace; come rispondere? Io ho risposto: lo usi per sei mesi, e poi ne riparlamo. Dovremmo fornire manuali d'uso dello spazio."

E' necessario un grande sforzo degli architetti (e dell'architettura) per rispettare le esigenze della società e uno sforzo della società per capire le possibilità offerte dall'architettura. L'abitare è una delle questioni fondamentali dell'architettura.

Costruire significa assumere, da architetti, una grande responsabilità verso la collettività. Anche i committenti, pubblici o privati, devono o dovrebbero esserne consapevoli.

Il sistema del progetto pubblico dovrebbe essere modello di riferimento an-

che per i privati. Una società partecipa della responsabilità del costruire, del vivere, dell'abitare il paesaggio, di modelli insediativi capaci di realizzare un'elevata qualità ambientale, potrebbe contribuire fortemente alla costruzione della qualità dell'architettura. "Ci vuole del coraggio ad essere architetti ed osservare quanto realizzato intorno a noi" continuano i progettisti. "Si è costruito molto, moltissimo negli ultimi anni, forse come non mai nella storia, con a disposizione i migliori mezzi, i migliori materiali, le migliori risorse. Eppure la maggior parte del costruito non ha valore, né significato, ma soprattutto è riflesso di una società non sostenibile."

Nel progetto di **social housing per Figino** l'obiettivo è offrire alloggi di qualità a categorie meno privilegiate, con esigenze diverse, a costi accettabili:

- qualità elevata dell'architettura, rapporto col paesaggio, con i caratteri del luogo
- casa per tutti, diversamente abili, giovani, anziani
- spazio per i bambini e per il lavoro in casa
- costruzione sostenibile - legno più che cemento, fondazioni a basso impatto.

La proposta organizza le superfici richieste secondo uno schema a corti aperte a sud, il cui andamento est/ovest è obbligato dalla configurazione del lotto.

Le corti sono collegate da edifici continui lungo la nuova strada - che ripercorre la strada esistente - e servite da tre percorsi pedonali:

1. a nord, esterno all'area residenziale, pubblico, parallelo alla strada, porticato

verso i negozi, con larghezza diverse lungo spazi aperti e chiusi, luoghi di aggregazione, scambio, incontro, centro di vita del nuovo quartiere, raccordo con l'abitato esistente, protetto da alberi nelle parti più ampie per consentire attività temporanee all'aperto

2. a nord, interno all'area residenziale, semi-pubblico, porticato alle spalle dei negozi, collegamento fra i diversi atri, le corti, gli spazi comuni alla residenza

3. a sud, interno all'area residenziale, semi-pubblico a confine con l'area agricola.

Sono il luogo della sostenibilità sociale: ricordati da percorsi pedonali nord/sud fino alla campagna, pubblici durante il giorno, come nella tipologia delle corti successive tipica delle case di ringhiera milanesi; collegano gli atri al margine sud, passando accanto all'acqua nelle corti. I segni d'acqua nell'area agricola sono il riferimento per il nuovo disegno urbano. I tre percorsi confluiscono nella nuova piazza, luogo di riferimento e di relazione con la piazza della chiesa, centro attuale di Figino: il rapporto visivo, la distanza ridotta fra i due spazi e le attività previste garantiscono una "nuova centralità" in grado di instaurare un rapporto privilegiato con il centro esistente.

Temi chiave del progetto

- rapporto col paesaggio agricolo: il carattere di identità oggi prevalente è nel rapporto del costruito, antico e recente, con l'area agricola antistante e con i fontanili: nella nuova sistemazione, i fontanili suggeriscono l'introduzione di nuovi

"segni d'acqua", - arricchiti dall'acqua piovana raccolta;

- **con il territorio:** lungo il confine sud, un percorso pedonale semi-pubblico collega il verde di bordo al verde pubblico esistente ed alle reti di trasporti pubblici.

- **con il centro attuale:** l'asse visivo e di collegamento apre una prospettiva verso la campagna; la nuova piazza, caratterizzata dai portici al piano terra e dalla vasca d'acqua a sud, accoglie funzioni pubbliche centrali fra il quartiere esistente e quello di progetto.

La qualità architettonica articola tre aspetti:

1. qualità di paesaggio: basata su elementi semplici:

- coperture a tetto per tutti i corpi di fabbrica, con coperture a verde di tipo estensivo,

- andamento degradante verso la campagna degli edifici nord/sud: come ricordo "fisico" fra il quartiere e l'area agricola

- segni d'acqua nelle corti, vasche con acqua in movimento con piccoli "mulini" e giochi di scienza,

- disegno del verde, basato sulla continuità, ma con differenza di qualità, del verde pubblico e privato

2. articolazione volumetrica nell'intersezione delle coperture, altezze diverse, geometria della rete che sottende l'impianto.

3. tecnologie costruttive e materiali, uniformi ma suscettibili di trattamenti e colorazioni diverse,

Caratteristiche funzionali, tipologiche e costruttive del modello abitativo

proposto derivano dalla interpretazione di due principi base dell'intervento;

- esigenza di flessibilità proprie dell'housing sociale

- caratteri degli alloggi "speciali": mamme di giorno, famiglie solidali, alloggi studio ... disegnati e secondo le esigenze specifiche: giardini per i bambini, vicinanza alla strada al lavoro

I caratteri costruttivi sono sintetizzati in uno slogan: casa leggera, nel senso della leggerezza strutturale, ma non solo.

I principi di fruibilità e disegno degli spazi pubblici e semi-pubblici, percorsi stradali, ciclabili e pedonali si manifestano nel concetto di continuità adottato per il piano terra che articola il commercio, gli spazi compatibili con la residenza, i percorsi pedonali ed automobilistici gli alloggi duplex casa/lavoro:

I percorsi automobilistici, a parte servizio, sicurezza ed emergenza, trovano luoghi propri ed una sostanziale non interferenza con gli spazi destinati alla vita, all'incontro, alla socializzazione .

I parcheggi, concentrati sotto gli edifici lungo la strada e i percorsi paralleli a nord e a sud lasciano le corti per giardini privati e semi-pubblici. Il terreno di scavo è utilizzato per riconfigurare le corti anche con barriere acustiche fra spazi aperti privati e spazi comuni rumorosi

I caratteri del progetto garantiscono un'elevata qualità della vita ed un complesso residenziale flessibile, luminoso, trasparente, caldo, silenzioso, facile: da vivere e gestire, leggero, innovativo, sostenibile per:

- **sostenibilità sociale:** articolazione degli spazi pubblici, semi-pubblici, privati; re-

lazioni reciproche interne e fra gli spazi,

- **sostenibilità energetica:** produzione da energie alternative, riduzione dei consumi con interventi su involucro, tipologia di impianto, ventilazione naturale; recupero dell'energia; raccolta dell'acqua piovana

- **sostenibilità costruttiva:** tecnologie e materiali coerenti con le scelte architettoniche, di lunga durata, facile manutenzione; ma anche sani, riciclabili, di impatto minimo in fase di costruzione e dismissione, che richiedono quantità limitate di energia e acqua per produzione e lavorazione. I tre schemi, che nel loro impianto denunciano l'attenzione ai caratteri dei paesi di appartenenza, a contesti molto diversi, hanno in comune compattezza, densità e l'esclusione di grandi giardini privati a vantaggio di un sistema graduato di spazi di transizione fra pubblico e privato.

L'architettura è un'attività complessa i cui diversi elementi devono funzionare insieme (struttura, impianti, economia, sistemi attivi, passivi, etc.) in un processo globale, il cui obiettivo primo è la qualità globale. Partendo dai dati del programma di progetto e da un'analisi attenta del contesto, introducendo gli obiettivi di sostenibilità come necessari ma non sufficienti, si possono ottenere le migliori condizioni di benessere, contenendo i consumi, ma anche, come dimostrano i progetti esaminati, un'architettura di qualità globale; dimostrano anche che promuovere la sostenibilità può essere una grande occasione per una più elevata qualità dell'architettura.

Avec lui vient de disparaître la dernière mémoire vivante de l'atelier du 35 rue de Sèvres où il a travaillé dans les premières années. Membre actif des CIAM jusqu'à leur dissolution, Il était aussi l'un des collaborateurs du Carré Bleu avant même que cette « feuille internationale d'architecture » soit transférée d'Helsinki à Paris. On se souvient entre autres de : « l'Ascoral » (n°1/1967), l'« Aperçu sur le logis dans le tiers monde » (n°2/1976) et l'« Enquête sur le devenir urbain » (n° 3-4 /1985).

Fortement lié à l'œuvre corbuséenne : en 1966 il est l'un des membres fondateurs de l'association internationale des Amis de Le Corbusier à Genève, en 1974 il est l'administrateur de la Fondation Le Corbusier dont il sera Secrétaire Général de 1982 à 1988. À l'occasion d'une exposition sur André Wogenscky, il rappelait qu'un jour il avait répondu à un journaliste qui lui demandait comment peut-on toujours travailler dans l'ombre de Corbu : « oui, c'est vrai ! Je travaille dans l'ombre, mais quel soleil ! »

Son CV – que l'on reprend en synthèse de Do.co.mo.mo international - nous rappelle qu'il fait la connaissance de Le Corbusier à Vézelay en 1942 (il est né en 1922 à Paris) et entame sept années de travail dans son atelier sur des projets tels que : recherches préliminaires sur l'Unité d'Habitation (1943-44), logements transitoires et Usine Verte (1944), le Modulor et le plan de la ville de Saint Dié (1945), les premiers projets de l'Unité d'Habitation de Marseille sur des terrains proposés par la ville, projet définitif dans le quartier de Marseille-Michelet. Maison Curutchet à la Plata en Argentine (1949). Il est envoyé à New York en 1948 pour travailler dans l'équipe des designers sur le chantier du Secrétariat des Nations Unies sous la direction de Wallace K. Harrison.

Au cours des années 50 -membre fondateur de l'ATIC- il réalise avec ce groupe et les Ateliers Jean Prouvé, 200 logements pour l'abbé Pierre à Argenteuil. Il collabore avec les architectes Guy Lagneau et Michel Weill sur le plan Directeur d'Abidjan en Côte d'Ivoire (1958), et sur l'impact régional et les infrastructures nécessaires pour l'installation à Boké en Guinée d'une usine de traitement d'alumine. En 1960 il est nommé expert de l'assistance technique des Nations Unies, chargé des études du plan Directeur de Kaboul - capitale de l'Afghanistan - où il séjourne quatre années avant de rejoindre le Centre de la Planification, de l'Habitation et de la Con-



31 MAI 1976: 1ère CONFERENCE DES NATIONS UNIES SUR LES ETABLISSEMENTS HUMAINS, A VANCOUVER

le carré bleu

struction des Nations Unies à New York, dans le Bureau des Affaires Sociales. En 1967, il est transféré au Secrétariat de l'Unesco à Paris comme architecte, conseiller technique à la Division du Financement de l'Education, dans le programme de coopération Unesco-Banque Mondiale où il participe à de nombreuses missions dans les pays en voie de développement. En 1969, il est invité comme « visiting critics » par le Graduate School of Design de l'Université de Harvard, à Cambridge Mass aux U.S.A. En 1984 il assiste Charlotte Perriand dans la préparation de sa grande exposition : « Charlotte Perriand : Un art de vivre » au musée des Arts décoratifs à Paris, avant de se consacrer, jusqu'en 1995, à l'élaboration de l'inventaire des créations de Ch. Perriand.

Auteur des 31 affiches « Connaître Le Corbusier » à l'occasion des célébrations en 1987 du centenaire de la naissance de l'architecte, il organise 3 expositions à la Fondation Le Corbusier : « Le Corbusier et Savina : Sculptures » ; « Genèse : histoire de quelques projets et réalisations de Le Corbusier » ; « Le Poème de l'Angle Droit »

On se rappelle aussi les 24 conférences sur l'œuvre de Le Corbusier : Afghanistan, Allemagne, Espagne, France, Italie, Roumanie, Suisse, Arabie Saoudite, Maroc, U.S.A. etc. ; et – en dehors de ses publications dans le Carré Bleu - l' « Etude comparée de la conception et de l'organisation des constructions scolaires en Europe et en Amérique du Nord » (en collaboration avec Edith Aujame).

Roger Aujame nous a laissé

127



- 0 - 2006 **FRAGMENTS / SYMBIOSE**
- 1 - 2007 **CENTRES / PERIPHERIES**
PAYS DU NORD, PIRJO AND MATTI SANAKSENAHO ARCHITECTS
- 2 - 2007 **MUSICALITE DE L'OEUVRE PLASTIQUE DE VICTOR VASARELY**
LIBAN - Bernard Khoury
- 3/4 - 2007 **L'ARCHITECTURE AU DE LA DE LA FORME**
AUTRICHE - feld72
- 1/2 - 2008 **LEGAMI / LIASON / LINKS**
ESPAGNE - MedioMundo
- 3 - 2008 **50 ANS - MEMOIRE ET AVENIR**
ESPAGNE - Flores & Prats
ITALIE - LabZero
- 4 - 2008 **project de DECLARATION DES DEVOIRS DES HOMMES**
- 1 - 2009 **UTOPIE ET REALITE - *hommage à Paolo Soleri***
- 2 - 2009 **SCIENCES DE LA VIE / ARCHITECTURE**
- 3/4 - 2009 **projet de "DECLARATION DES DEVOIRS DES HOMMES"
ET CONSTRUCTION DE LA VILLE CONTEMPORAINE**
- 1 - 2010 **KO-CO2 , L'ARCHITECTURE APRES LA « PRISE D'ACTE » DE COPENHAGUE**
- 2 - 2010 **ELOGE DU VIDE**
- 3 - 2010 **THE ENVIRONMENTAL EDUCATION OF ARCHITECTS** *à paraître*

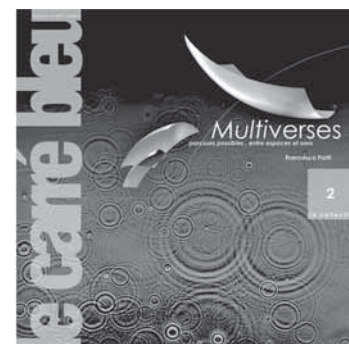
appel à abonnements

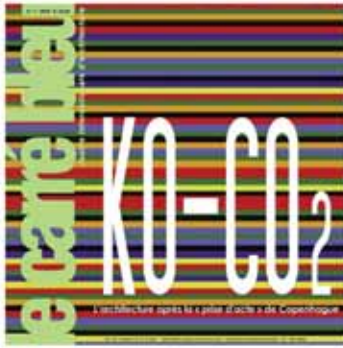
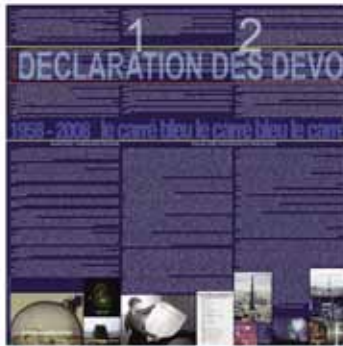
pour y souscrire : www.lecarrebleu.eu/contacts/abonnements

la collection

- n. 1 **MEMOIRE EN MOUVEMENT**
par L. de Rosa, C. Younés, O. Cinqualbre, P. Fouquey, L. Kroll, M. Pica Ciamarra, G. Puglisi, M. Nicoletti, A. Schimmerling
- n. 2 **MULTIVERSES - parcours possibles, entre espaces et sons**
par Francesco Fiotti
- n. 3 **DU SON, DU BRUIT ET DU SILENCE**
par Attila Batar
- n. 4 **L'ARCHITECTURE DURABLE COMME PROJECT**
par Bruno Vellut
- n. 5 **POLYCHROMIES**
par Riccardo Dalisi
- n. 6 **LE SONGE D'UN JOUR D'ETE**
par Georges Edery
- n. 7 **DIFFERENCE / DIFFERER / DIFFERENCE**
par Patrizia Bofiaro

www.lecarrebleu.eu







Centro
de
Investigação
em
Arquitectura
Urbanismo
e
Design



CiAUD

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Portugal