

LE RITE NOUVEAU EN ARCHITECTURE

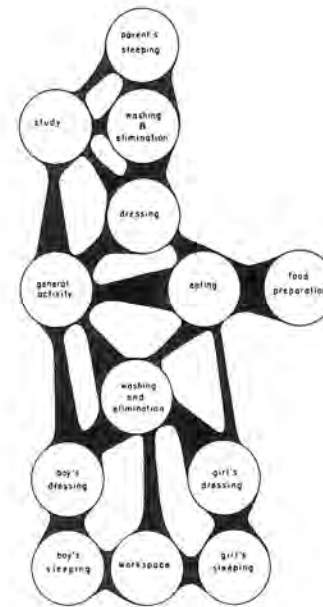
Dans le passé l'architecture a été profondément marquée par les rites. Ce fait a influencé son développement et notre intention est d'examiner ce phénomène sous son aspect contemporain. Le rapport rites - architecture devrait-il continuer à exister ou au contraire est-il devenu caduc ? Et dans l'affirmatif, quels sont les rites de l'époque que nous vivons ? Il est impossible de répondre d'emblée à cette question. La notion de rite n'est pas identique à celle de la forme tout court. Elle est la résultante d'actions conjointes de longue durée.

On peut aisément déceler ce processus sur le plan historique. Les formes architecturales en Chine, en Egypte, au Moyen Orient sont la résultante de l'interprétation de la forme et de comportements humains. Les éléments architecturaux grecs se sont développés d'une façon plus marquante que les autres et pendant des siècles ils n'ont cessé de s'adapter à de nouveaux genres de rites. Nous apercevons ce fait quand nous comparons les aspects esthétiques d'une culture qui a donné naissance au vieux musée de Berlin, oeuvre de SCHINKEL datant de 1825, au Parthénon érigé en 432 av. J. C. Ce phénomène est lié à l'évolution d'un rite donné de la même manière que la planification sociale à la sociologie. La différence entre les deux formes d'évolution ré-

NEW RITUAL IN ARCHITECTURE

In the past architecture has been connected with ritual. This connection has influenced its development, and it is the intention here to examine this from the present position of our society. Should the connection continue to exist, or is it now irrelevant? And if there should be a connection what are the rituals of the present time? There can be no immediate answer to this question. Ritual cannot be put forward like a formal concept. It must develop; to be established by the joint action of all parties - and this is a most complicated process.

Historically such a process has existed. Architectural elements produced under different conditions and circumstances - Egyptian, Greek, Chinese, Islamic - have passed through a creative process of arrangement and combination in a continuing channel of development. Greek elements have continued to develop more than others and through many centuries adapting continually to new kinds of ritual as they have done so. Consider the different aesthetic aspect of the culture which supported the Altes Museum in Berlin in 1825, designed by Schinkel and that which produced in 432 B. C. the Parthenon in Athens. This is related to ritual as the planning aspect of the culture is related to sociology. The two aspects are distinguished by the fact that sociology does not contain a visual, formal ingredient.



- Diagramme fonctionnel : structure intelligible.

- Function Diagram : a meaning structure without a form structure.

In defining ritual, therefore, there is one principal factor to be considered; it must become a clearly felt perception that form structure is not the same as meaning structure. Meaning structure is built up out of the significance of objects, not in themselves, but working in a situation. In the early period of modern architecture meaning structure simply could not exist.

What defined it was its form structure, fused with a meaning structure which had to be invented - quickly and totally - as a kind of working hypothesis which would fill the ritualistic vacuum. This has had many consequences, and is of great importance. The possibility that Walter Gropius and the Bauhaus used a type of form structure and derived from it the unity of art, living and technology - instead of the other way round, starting from a socio-physiological basis and arriving at it - is less interesting here than the possibility that they tried to explain a new form structure by its process of being used.

The laboriously worked out calculations undertaken at the Bauhaus produced an extension of the vocabulary of a meaning structure, and this was in turn presented through Bauhaus exhibitions as a demonstration of a new way of living. The idea of doing this seems in retrospect more significant than its lack of complete accuracy and viability.

TEMPLE AND TEAHOUSE

What is unresolved is the balance between the assumed and the actual reality of behaviour. A new behaviour must be as carefully prepared and rehearsed as a part being learned by an actor

side dans le fait que la dernière est dépourvue de tout élément formel.

Si nous avons l'intention de définir le rite, il faut admettre qu'une structure spatiale et une structure intelligible sont deux choses foncièrement différentes. Une structure intelligible résulte de la signification des objets dans un contexte donné. Aux débuts de l'architecture moderne il ne put guère être question de l'existence d'une pareille structure. En effet l'architecture moderne se définissait à prime abord en tant qu'une organisation de l'espace ; une structure intelligible due être superposée ultérieurement à la structure formelle d'une façon hypothétique et ceci pour combler le vide sur le plan rituel. Il ne faut pas oublier que Walter GROPIUS et le Bauhaus utilisèrent d'abord une structure spatiale et en déduisirent par la suite l'unité de l'art et de la technologie, au lieu de procéder par l'inverse : partir de la physiologie et de la sociologie pour aboutir à l'art. Le Bauhaus développa par la suite des efforts méritoires en vue d'établir le vocabulaire d'une structure intelligible et partant d'une nouvelle manière de vivre qui ne trouvait pas à ce moment sa contre partie dans la réalité.

LE TEMPLE BOUDDHISTE ET LA MAISON DE THE

En fait le BAUHAUS s'attacha à établir un équilibre entre un comportement présumé et actuel. Un nouveau comportement devrait être soigneusement préparé comme un rôle pour un acteur. Re-

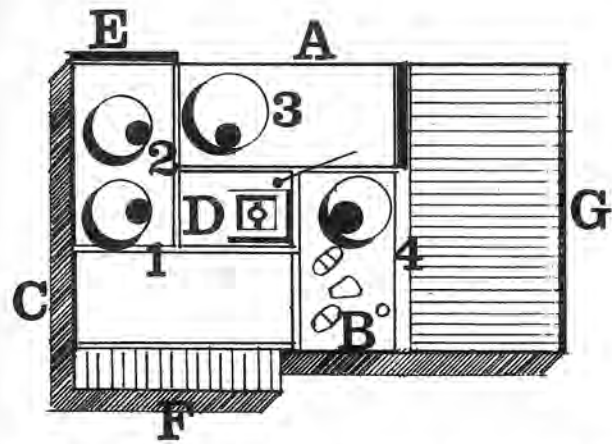
- not an exaggerated comparison if it is understood that the "actor" in human life plays numerous roles, and these may be both inside and outside the control of an architectural frame of the conventions of a performance. Inside such conventions is the act of drinking tea as it is practised in the ancient Japanese ritual of the Tea Ceremony, a very old pattern of behaviour but one in which meaning structure and form structure are completely fused. Under the guidance of tea masters, members of the Japanese traditional society have learned to understand a special atmosphere - partly created by the Teahouse form structure and partly by formalised ritual gestures in the enclosed space of a single room, without furniture and covered with yellow straw mats.

Helping to guide the few guests who sip the thick, green bitter tea in the appreciation of an aesthetic experience is the arrangement of every detail of the environment. The tea garden leading up to the Teahouse is an intermediary between the presence of the outer world and a world of isolation. The garden projects loneliness by moss growing on rocks and round trees; or by having no trees or flowers at all, these being outside the high fence, while inside there is only a sand desert with small and large rocks placed on it. The Teahouse interior itself is subjected to skillful rearrangements to create different conditions within a fixed frame - in winter to appear warm, and in summer cool; in the morning to be different to its effect at twilight. The teapot on its fire can be fitted with small pieces of iron in the water producing a curious sound as it boils, reminiscent of

Feuille internationale d'architecture, 19, rue Bleue, Paris (9^e)
Cercle de rédaction : Georges Candilis, Philippe Fouquey, Pierre Grobois, Lucien Hervé, Philippe Mallier, Yonel Schein, André Schimmerling, Denise Cresswell
Directeur : André Schimmerling.
Trimestrielle.

Prix de l'abonnement annuel : 20 F. Le numéro : 5,00 F.
C. C. P. PARIS 10.469-54

Collaborateurs : Roger Allame, Elie Azagury, Sven Backström, Aulis Blomstedt, Leimart Bergström, Giancarlo de Carlo, Eero Erikäinen, Ralph Erskine, Michel Eyquem, Sverre Fehn, Oscar Hansen, Arne Jacobsen, Reuben Lane, Henning Larsen, Sven Ivar Lind, Ake E. Lindquist, Charles Polonyi, Keijo Petäjä, Reima Pietilä, Aarno Ruusuvuori, Jørn Utzon, Georg Varneky.



marquons que celui-ci joue, dans la vie quotidienne, plusieurs rôles dont certains se situent à l'intérieur, d'autres à l'extérieur d'un cadre architectural. L'acte de boire du thé tel qu'il est pratiqué dans le cadre de l'ancienne cérémonie japonaise constitue un exemple marquant de la première catégorie d'activités. Il s'agit ici d'une tradition très ancienne ou forme et comportement sont intimement liés. Sous la conduite des maîtres du thé, les membres de la société traditionnelle japonaise avaient appris à comprendre la signification d'une ambiance.

- La cérémonie du thé. Une maison de thé de 4 modules et demi (reproduction d'après le livre de thé de Okakura Kakuzo.) a) Entrée. b) Unité ustensiles. c) Unité de l'hôte distingué. d) Unité foyer. e) Unité invité. f) Tokonoma. g) Réserves. - 1/ Premier invité. 2/ Deuxième invité. 3/ Troisième invité 4/ Maître de la maison.

- Tea Ceremony. A four and a half mat teahouse (redrawn from "The Book of Tea", Okakura Kakuzo.). KEY : a) Entry Mat. b) Utensil Mat. c) Distinguished Guest Mat. d) Hearth Mat. e) Guest Mat. f) Tokonoma. g) Utensil Room. - 1/ 1st or Chief Guest. 2/ 2nd Guest. 3/ 3rd Guest. 4/ Host.

Le milieu guide les invités ; ceux-ci boivent à petites gorgées le thé épais et vert. Le jardin conduisant à la maison de thé présente un espace intermédiaire entre le monde extérieur et un monde isolé. Ce milieu accuse le sentiment de solitude par la mousse sur les rochers ou les troncs d'arbre ; il peut même être dépourvu d'arbres ou de fleurs et se présenter comme un désert de sable parsemé de quelques pierres. L'arrangement interne de la maison obéit au souci de prévoir dans un cadre fixe des conditions changeantes selon les saisons et les heures : en

waterfalls, sea breaking on rocks, rain on reeds, the wind in pine trees.

The philosophy behind this was explained by the teachers of the great period of the Tea Ceremony, talking about art and the rules of Tea in a spirit of politeness, meditation, and perfect calm. Nothing outside the convention, of course, was ever allowed to happen. Architecture, behaviour, and equipment were associated in a smoothly interlocking relationship. Has this ever been achieved in modern architecture? Perhaps. But the standard of the Tea Ceremony is high; there is another example in Japan in which these is, without concession to the major form, an allowance for a more ordinary kind of participation in the experience of festival.

This is the Japanese Temple, such as the Hall of the Great Buddha in the Todaiji Temple at Nara. This temple has a huge timber structure : the timber dominates - in the use of its jointing, its technique of erection necessitating a strong base platform, and its consistent rightangle planning. The basic form has a great simplicity.

If it were a question, as it is in the case of the Teahouse, of only admitting guests who are prepared to behave as insiders, nothing more would be necessary. But it has to admit outsiders ; the spectators at the many sacred festivals for which the temple must act as the setting. These require the provision of elaborate ceremonial decorations and the Temple is obliged to allow for this. Colour and intensity are necessary to make these effective and there would be no question of trying to eliminate these, on

the ground that they obscured the simplicity of the structure. The problem is resolved by the architecture itself : the effect of this being to permit additions to the space defining timber structure in the form of flags and banners overlaid on it, together with numerous festival objects. The Japanese have always excelled at producing a variety of structural means for developing "secondary" objects - fences around temples, gates and canopies, etc. - and by treating the equipment of spectacle and ceremonial in secondary system of control it can be ensured that the timber basic form is never devalued by an untidy complication, while the maximum use is made of it as the power behind the spectacle. For example, one of the typical ceremonials is the destruction of a legendary serpent. This is represented by a material immediately connected with the setting, bamboo sticks ; to kill the serpent involves the simple act of cutting the bamboo - but performed without the Todaiji Temple behind it this would be insignificant.

To kill legendary a serpent would, in isolation, need an aesthetically structured expression, a dramatisation in formal terms. This would again lead to the need for increased perceptiveness - to an insider audience.

LAW AND BEHAVIOUR

There is a chain of effectiveness involved. To relate participant ritual to form structure as in the Todaiji Temple demands the search for an understanding of its method of handling secondary form in way which does not reduce primary form. In the Teahou-

se hiver elle apparaît chaude, en été fraîche. Le matin elle produit un effet différent de l'après-midi ou du crépuscule. La théière peut contenir de petites pièces d'acier qui provoquent dans l'eau bouillante un son qui rappelle les chutes d'eau, les vagues se brisant sur les rochers, la pluie ou le bruissement du vent dans les pins.

A la base du rituel nous trouvons une philosophie, expliquée par les grands maîtres de naguère, et composé d'un esprit de politesse, de méditation et de calme parfait. L'architecture et le comportement ont été reliés par des liens à la fois stables et souples. A-t-on jamais pu atteindre à une pareille fusion dans l'architecture contemporaine ? Peut-être. Mais avant de répondre plus amplement à cette question, notons qu'il existe au Japon un autre exemple d'une cérémonie où l'on admet une forme de participation plus libre de la part des assistants, sans compromettre pour autant le sens dicté par la forme majeure. Cette cérémonie se déroule dans le hall du grand BOUDDHA à l'intérieur de l'enceinte du temple Todaiji à Nara.

Ce temple a été réalisé au moyen d'une charpente puissante en bois. Ce matériau domine et impose l'emploi de l'angle droit et en vue d'une érection, une large plateforme. La forme de base possède une grande simplicité, en même temps qu'une vigueur remarquable.

Si le temple était réservé uniquement aux initiés, cette forme en tant que cadre de la cérémonie, était suffisante. Mais il doit

accueillir une catégorie de "fidèles" extérieurs qui viennent en tant que spectateurs aux festivités qui requièrent des décors variés.

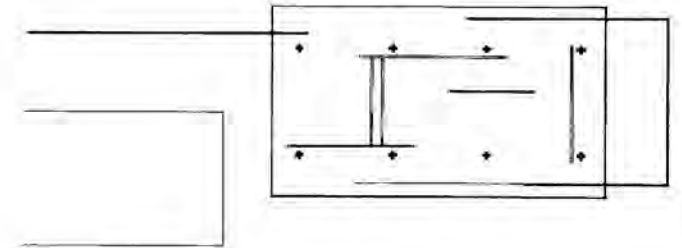
Le problème de concilier le cadre austère de temple avec les nécessités du festival est résolu par l'architecture : celle-ci tient compte d'un dispositif qui permet de compléter la structure portante qui définit l'espace de drapeaux, d'oriflammes, d'objets de toute sorte. Les Japonais ont toujours réussi à créer une variété de formes structurelles aptes à mettre en évidence des formes secondaires : palissades, portails, auvents, grâce à l'emploi d'une trame secondaire d'équipement sans que celle-ci diminue la prédominance de la forme primaire et partant la puissance du spectacle. Une des cérémonies typiques est constituée par la destruction du serpent légendaire. Celui-ci est représenté par un objet intimement relié au cadre : des tiges de bambou. Tuer le serpent équivaut à casser une tige. Sans le cadre qu'apporte le temple cet acte serait en soi-même insignifiant. Tuer le serpent seul, exigerait par contre une expression esthétiquement structurée - une dramatisation en termes formels, ce qui à son tour nécessiterait une réceptivité accrue et partant une audience composée d'initiés.

REGLES D'ESTHETIQUE ET COMPORTEMENT HUMAIN

La maison de thé se présente à nous comme une structure se suffisant à elle-même en opposition au temple Todaiji qui représente

- Mies van der Rohe. L'auteur a cristallisé sa conception d'un système unificateur dans ses travaux américains. Les 8 poteaux équidistants ne sont pas dans l'expression des travées de façade ; ils sont en même temps cachés de la vue. (Pavillon de Barcelone).

- Mies van der Rohe. The formulation of a primary, unified system was a development in the American work of Mies. The eight equidistant columns of the Barcelona Pavilion are not the visible expression of the Bay System because they are screened from view all at the same time.

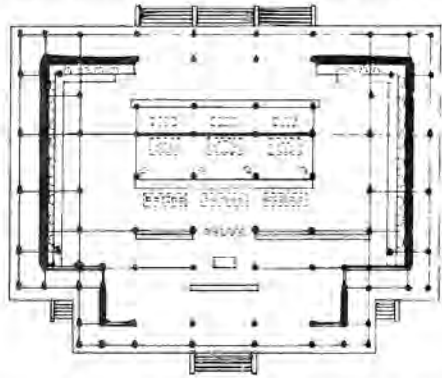


se there is no secondary form - in spite of the many levels of experience and the Buddhist meaning structure ; the difficulty of understanding is put entirely onto the exponents. It is a question of looking for a sign which sanctions the required kind of behaviour to outsiders. As the person receiving it must already know what to do, the "YES" of the sanction must be designed to set in motion these known ends. For example in a space, an empty volume, a group of chairs placed with great care could act as a sanction to its use ; the beginning of the process of trying to inform a person who wishes to sit down about the quality of the space. The space could be perceived immediately by an aesthetic apprecia-

tion of its form, but it is precisely this which is not available ; in fact, at this level all that is available is the desire to be seated.

There are with regard to a spatial context unlimited possible sanctions in a general sense, but in any particular case this becomes less true. The sanction must be entirely dictated by the nature of form structure which is the superior authority, the "law". There is evidence for this in the work of Le Corbusier. In his form structures of the twenties he was concerned with the provision of functional sanctions to "explain" the Purist aesthetic which was the "law", the reality. Furniture, new equipment

l'alliance d'une structure primaire et secondaire conséquence directe de la nature de la cérémonie qui se déroule dans les deux enceintes. Nous ne décelons aucune forme secondaire à l'intérieur de la maison de thé qui agit comme un signe à l'adresse des initiés qui règlent leur conduite en conséquence. Quelques objets disposés avec beaucoup de soin dans un espace vide tels des chaises - pourraient souligner la destination du local. En fait ils pourraient amorcer un processus de compréhension pour



- Plan d'un temple chinois à Nara, le centre spirituel établi par le bouddhisme chinois au Japon.
- Chinese temple plan preserved at Nara, the spiritual centre established in Japan of Chinese Buddhism.

les personnes désireuses de s'asseoir, qui n'étant pas des initiés, ne peuvent par un jugement esthétique saisir d'emblée la portée de l'espace.

On peut théoriquement concevoir un nombre illimités de sanctions (employé dans le sens de justification) en égard d'une structure spatiale mais en pratique leur nombre est limité : leur nature doit obéir à la forme qui représente la règle majeure. L'oeuvre de LE CORBUSIER datant des années 20 nous fournit des exemples à cet égard. L'architecte a été en effet très préoccupé de fournir des sanctions d'ordre fonctionnelles à l'esthétique puriste qui représentait cette règle. Ainsi furent tour à tour inventés le mobilier, le placard-cloison, l'équipement en tant que sanctions qui pouvaient être comprises quand la loi puriste ne pouvait l'être.

Nous pouvons découvrir des exemples analogues dans les oeuvres des néo-plasticiens notamment dans celui de RIETVELD. Dans la maison Schroeder le balcon, extension du séjour accentué les formes cubiques imbriquées les unes dans les autres en tant que signe extérieur intelligible le jeu des formes.

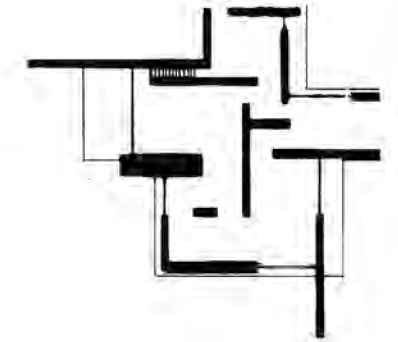
Dans tous ces cas les moyens mis en oeuvre expliquent l'évènement, ils ne constituent pas de l'art. Il en est de même des exemples japonais (la maison de thé et le temple) qui diffèrent moins par la nature des sanctions employées pour justifier la forme que par la destination des deux édifices : l'une étant réservée aux initiés, l'autre aux non-initiés. En transposant les constatations ci-dessus sur le plan des rapports de l'art et

de la vie courante on peut affirmer qu'en matière de structures formelles le but poursuivi est d'ordre artistique tandis que dans le domaine de la vie courante le but poursuivi est de susciter un sens de participation qui peut être associé à l'art mais ne s'identifie pas à lui.

FORMES ET SANCTIONS

Un grand nombre d'oeuvres de l'architecture contemporaine nous confrontent avec ces deux données. Elles pourraient être vérifiées si on procédait à une confrontation oeuvre et public. Celui-ci se diviserait (par choix libre) en deux groupes : les initiés et les simples participants. Chacun de ces groupes constitue une nécessité pour l'architecture dans la mesure où il suit un rituel propre d'ordre esthétique pour les initiés et de participation pour les seconds.

Il existe de nos jours un champ immense pour l'exercice du rituel de participation. En le limitant aux structures urbaines citons les fontaines, lumières, reflets, textures et silhouettes, tous les aspects de la piazza - autant d'éléments qui expliquent l'espace urbain à un public très large. Cette explication n'équivaut pas cependant à l'art. Le spectacle urbain représente une sanction et non pas une forme dans le sens esthétique. - Sur un autre plan l'aérogare d'Idlewild de SAARINEN témoigne d'une confusion entre sanction et forme quand il donne une forme visible à la fonction communication et rend par là-même la forme architecturale invisible. Il méconnaît les priorités en la matière, le rôle de l'architecte étant de créer en premier lieu une structure



- Détail d'un projet pour une maison en briques, à la campagne. (Mies van der Rohe)
- Part detail of brick country house project : Mies van der Rohe.

and the storage wall idea were invented as new patterns of behaviour which could be understood when the Purist "law" might not be ; as the "YES" given to the outsiders whose only known responses were taken to be on the level of function, the practical project.

Sanctions from Le Corbusier's Purist architecture cannot be applied in the context of his later work, for example Ronchamp. Ronchamp permits sanctions less clothed in the colours of the present than of the historic past, explainers of an original and modern form structure which reveals a different assessment of society and the kind of "YES" which it will respond to. Deep, dimly illuminating windows and storage walls are parts of a meaning structure which can be communicated, where the form structures which ratify them cannot.

It could equally be maintained that the same relationship is exemplified in the néo-plasticist spatial organisation of interlocked cubes of the projects by Van Doesburg and Rietveld, and in Rietveld's Schröder House, in that a proposed new living area - significant to outsiders, the balcony as living room extension, is fused with the interlocking form. The balcony is an explainer. In the above cases the role of the sanction is to explain but not to be art ; it is to do this making allowance for the degree of preparedness of the various kinds of spectators. However in the light of the Japanese examples, the above cases - because of the assumed hypothesis behind the treatment of new ritual - exist on the insider level more than anything else. The standard of the guests at the Tea Ceremony is not combined with accep-

tance of the simple acts of ordinary ceremonial. What differentiates the sanctions of the Teahouse and the sanctions of the Temple is, at the deepest level, very little ; but at the relatively surface level of participant ritual the Teahouse is unconcerned, whereas the Temple is. This can be expressed in the proposition that *within form structures the aim is to create original art, but within ordinary life the aim can only be to create a sense of participation which could be associated with art.* It is because we have no counterpart to the space context of the Todaiji Temple that ordinary ceremonial can not gain significance by being set against the power of its form structure. It is possible to refer back at this point to the question of relationships binding forms and sanctions.

TWO LEVELS

Firstly it can be shown that a working relationship between these two revealed by the study of modern works of architecture. Secondly, it is important that the prepared ground, as far as it exists, of the audience eventually to experience the form is checked. And thirdly, the linking up of forms and experience of forms is in a position to be controlled if this working relationship is put to use.

Putting it to use involves the building of ritual which can serve the "law" of form structure, because it requires the filling of roles by its supporters - one could almost say, by real people. The real people are divided by their own choice and on two levels

that of the initiates, and that of the crowd. These are both essential to architecture and in the building of ritual both types of roles must be filled : aesthetic ritual for the initiates, and for the others (who have not decided to opt out) participant ritual. There exists at present an immense field of participant ritual. Narrowing this down to urban patterns in the historical sense - the fountains, reflections, lights, textures, and silhouettes, and all the aspects of the piazza, - experience of these constitutes a participant ritual and is a means of explaining urban space, if and when it is created, to a wide audience. Explaining though not *being* urban space. Spectacle, in other words, is a sanction and not a form in the aesthetic context. The misunderstanding of this explains why so few imitations of the Piazza San Marco actually are carried out. In the designs by Eero Saarinen for the T.W.A. Terminal at Idlewild, and for the American Embassy in London, which are sometimes quoted as being symbols communicating something about the modern institutions of government and transport, something again has happened. Saarinen, although exploring the problems being described here, has made the communication out of the building - the *communication* made visible - and left the context invisible as an implied manifestation of society. This is to place the priorities the wrong way round, because the architect's main task is to make, first and foremost, a visible space context and not an invisible one. After that it is to arrange symbols or sanctions to "explain" this.

There is the work of one architect which is so closely related to the Japanese Temple, and the old Temple compound as ritual centre, that it indicates a way in which form structure could

spatiale visible : par la suite il peut rechercher les symboles ou justifications pour la forme créée.

L'oeuvre de MIES VAN DER ROHE nous apparaît comme étant la meilleure démonstration de la façon dont une architecture peut évoluer en vue d'admettre à la fois un rituel esthétique et de participation (comme dans le cas du temple japonais). En fait son

develop in order to accept both aesthetic and participant ritual. This is the architecture of Mies van der Rohe. In effect this does not go so far as to materialise secondary form, but it carries the process of elimination to the point where this seems to be the inevitable next step.

Mies van der Rohe produced in the Barcelona Pavilion a form structure which was not at all usable ; an exhibition building without a definite functional role. To provide a similar kind of building for an occasion in Paris Le Corbusier designed a mock-up of the Citrohan House and from the point of view of actual living this was a demonstration of what to do. The German Pavilion avoids the sequence of a coherent series of acts and contrives to exist only on the level of implied properties for which a coinciding level of actual properties has not been offered. This means there is no actual sociological basis, and no actual shelter - there is a roof, but no weather - excluding envelope beneath it ; there are subdividing planes, solid and glazed, but they do not form rooms. They do not even form one room, their main purpose being one of articulation which has been connected by Philip Johnson with the form structures of De Stijl and Van Doesburg. This attitude of Mies is very relevant. It does not suggest that he was not concerned with sanctions, but that his sanctions were different. They are of two kinds : first, the kind present in the Barcelona Pavilion as well as the later American work, is the sanction of historically fine materials - the figure of carefully of carefully cut onyx, the travertine floor, the natural grain of wood, leather, Silk. Also of this kind, as a sensual appeal, is

oeuvre n'a pas encore donné naissance à une forme secondaire ; néanmoins l'architecte a poussé le processus d'élimination suffisamment loin pour que l'apparition de cette forme devienne inévitable.

Le pavillon allemand à l'exposition de Barcelone de Mies représente une structure spatiale dépourvue d'une utilité quelconque.

Le Corbusier a dessiné une structure identique mais dédiée à un but pratique (habitat) dans le cas de la maison Citrohan. A Barcelone, l'architecte évite la séquence habituelle d'une série d'activités : la maison est dépourvue de toute justification sociologique. La principale fonction des parois verticales et des plans horizontaux est de former des articulations que PHILIP JOHN-SON attribue en propre à l'école néo-plasticienne. Les sanctions

de cette forme sont d'un genre particulier : notons l'emploi de matériaux ayant fait leur preuve dans l'histoire de l'art de bâtir : l'onix soigneusement taillé, les dalles de travertin, le bois naturel, le cuir, la soie. Remarquons la force d'attraction puissante qui se dégage des surfaces horizontales réalisées en marbre et l'encadrement savant des couleurs et des reflets du paysage environnant, autant de moyens qui expliquent la structure sur un plan décoratif. Le schéma d'organisation fonctionnelle qu'il a élaboré par la suite pour des projets de logement représentent également des sanctions pour conférer une validité pleine et entière à sa "règle". Son grand génie lui a permis de maintenir quasi intact sa vision originale et de développer la notion de structure.

Structure équivaut, selon lui, à nécessité. Le pavillon de Barcelone ne constitue pas encore un exemple à cet égard. Les 8 colonnes équidistants ne sont pas l'expression visible des travées de la façade. Le système unificateur n'est pas encore formulé ; l'effet de volume transparent fait également défaut. Les surfaces planes ne sont pas contenues dans le volume mais se projettent avec force vers l'extérieur.

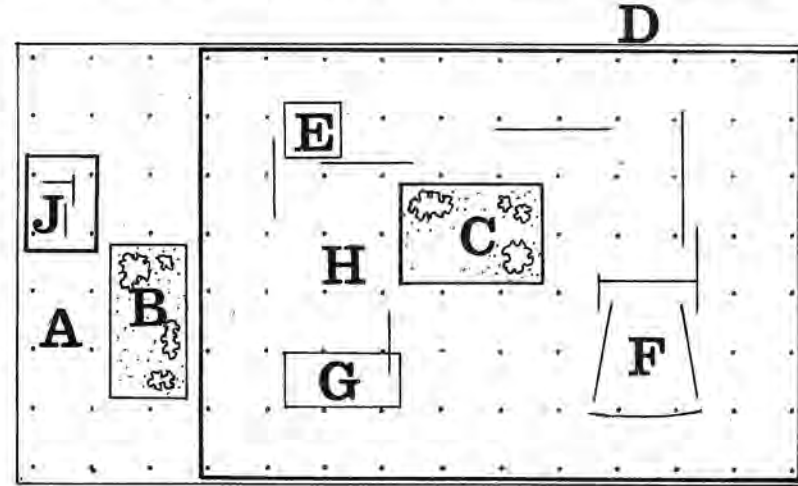
Ses travaux ultérieurs l'ont conduit graduellement vers la conception de deux éléments de base du programme spatial : la structure transparente en verre et le noyau destiné à des fins utilitaires. Il serait exagéré de prétendre que ces deux éléments se prêteraient à un rite de participation, malgré les suggestions répétées de l'auteur qu'ils se prêtent à une expression libre et à une transformation des espaces internes.

Cependant on est en mesure d'affirmer que ces éléments peuvent coexister avec une seconde autorité liée à un système visuel secondaire. Par la logique de son processus d'élimination qui aboutit à la création d'éléments d'espace-types, Mies nous offre un exemple d'organisation spatiale comparable à celui du vieux temple bouddhiste de Todaiji.

Il incombera à l'avenir de traiter les questions d'environnement d'une façon globale et non pas fragmentaire ; d'incorporer à l'architecture la notion de rite et tous les comportements associés à la forme. Pour y arriver il faudra réunir dans un même ensemble concret les deux extrêmes du rituel esthétique et de participation.

Geoffrey HOLROYD

Londres 1965



- Mies van der Rohe. Musée pour une petite ville. Les travées de façade donnent le ton à la structure. Les surfaces qui divisent l'espace sont contenues à l'intérieur du volume.

a) Patio. b) Ouverture dans le toit. c) Enveloppe vitrée. e) Espaces aménagés dans le plancher pour discussions en groupe. f) Petite salle de conférence. g) Imprimerie. h) Aire d'exposition. j) Bureaux.

the drawing power of a level marble platform ; and of framing the colours and reflections of surrounding foliage and landscape. These are the immediate sanctions which explain Miesian form structure indirectly and "decoratively". The second kind is the more direct sanction of a living pattern which Mies took a long time to harness to the task of giving binding force to his "lav". His great genius ensured that he did so, retaining the vision of 1929 throughout the long struggle to isolate the architectural elements, usable, air-conditionable, real, which were concealed within the Barcelona Pavilion. This has centred round the "structure, in Mies" usage a philosophic term.

Structure is in part what we must have, what is necessary. The Barcelona Pavilion is not really subjected to "structure" ; the eight equidistant columns supporting the roof are not the visible expression of the bay system and are deliberately screened so that they are not in view all at the same time. The visible, single, unified system is not formulated. The effect of a glass box is missing ; it is transcended by the interior of the roofed space.

The planes are not held within the volume but explode out. This is not Mies' later concept of structure - also described as "skeleton" space - which evolved out of the need to supply a form structure with provision for forcing obedience ; provisions connected with programme. Yet Mies' attitude preserves the form structure at all cost. Both the early and the late work are characterised by a strict and logical care in the contact with the structural frame and a feeling for precise articulation. It is this

articulation which gradually, in each fresh building, produced the two most typical Miesian elements - the clear structure with a glass envelope, and the idea of the "core" supplying functional requirements without destroying spatial continuity. It cannot be claimed that these two ideas in the form which Mies has left them would tolerate participant ritual - in spite of his suggestion that they permit free expression and changes to suit any arrangement of interior spaces.

But there is reason to think that they would be able to co-exist with a separate and independent controlling authority, a second authority served by second visual system of form. By the logic of his process of elimination, the reduction of elements to types of themselves, Mies van der Rohe produces the perfect example of first system, directly comparable with the old Chinese Buddhist Temple preserved by the Japanese in its purest form in the 8th century in the Todaiji Temple at Nara.

It is going to be the future task to treat the complexity of the environment comprehensively rather than in a fragmentary way ; intergrating with architecture ritual and all the patterns of behaviour identified with form. To do this it will be necessary to bring together the two extremes of ritual aesthetic in one direction and participant in the other, in one and the same structure of meaning.

Geoffrey HOLROYD

London, 1965

ACTIVITÉS SIMPLES ET FONCTIONS FLEXIBLES

Les processus de transformation de la fonction constituent aujourd'hui, sous plusieurs aspects, un aliment stimulant pour des recherches.

Il ne s'agit plus de considérer l'architecture en tant que l'expression de la fonction mais de cerner le problème des articulations, le lieu de rencontre et d'interprétation des diverses activités.

Nous avons examiné ce problème en cherchant une structure adéquate pour une école. Nous avons individualisé quelques groupements autour de certains axes d'activité :

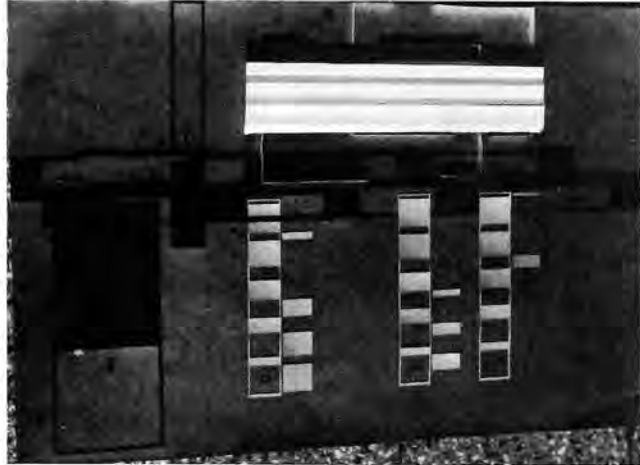
- le premier est formé par la rencontre d'activités de groupes limités (salle - classe)
- le deuxième établit la jonction de ces éléments avec certains espaces communs (salles de réunion, bibliothèques)
- le troisième axe se rapporte aux activités qui se déroulent dans les salles spécialisées

- le quatrième système est représenté par les relations avec la "rue" ouvrant l'école vers le tissu urbain tout entier. Il s'agit là de la bibliothèque, du gymnase, du réfectoire.

Chaque espace ayant trait à plusieurs sortes d'activités qui s'interpénètrent on peut être amené à concevoir, en fonction du nombre et de la qualité des fonctions, des espaces multi-fonctionnels. Ceux-ci ne constituent pas des espaces amorphes. Plus la capacité fonctionnelle d'un espace est vaste, plus elle doit être étudiée sur le plan de l'expression plastique.

Au point de vue de l'organisation spatiale nous pouvons individualiser trois moments :

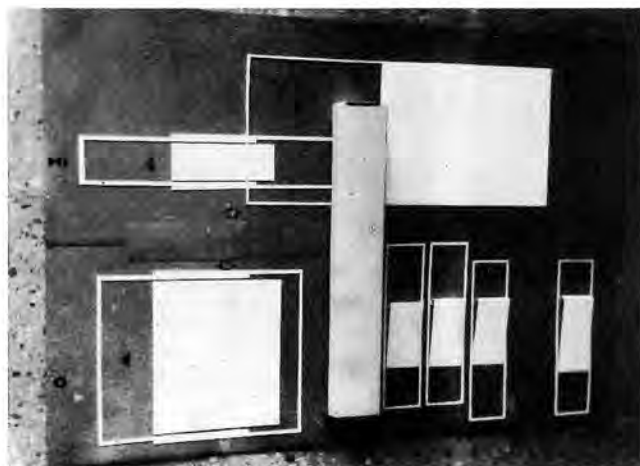
- les noyaux stables
- les zones de flexibilité
- les zones de relation



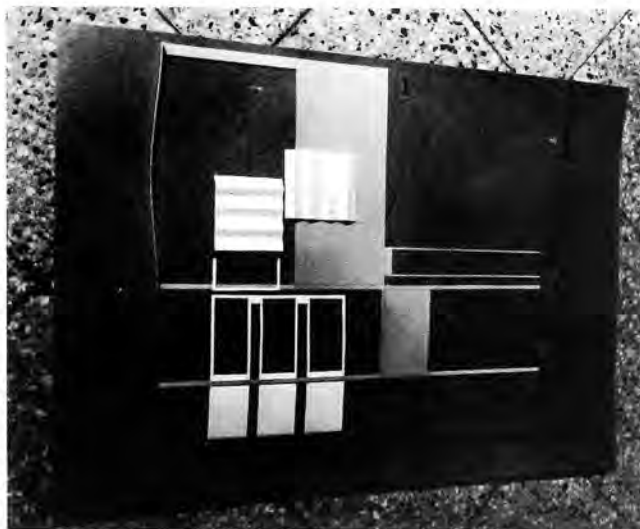
Le noyau stable inclue les services nécessaires mais considère comme stables également certains espaces où se manifeste une possibilité limitée de flexibilité. La réciprocité des divers domaines de flexibilité forme le domaine des relations.

De cette façon ce qui meut l'organisme scolaire ce n'est pas seulement une prédisposition intérieure mais les rapports avec le tissu urbain, notamment avec la rue avec laquelle elles sont en connexion. L'organisme tout entier dans ses formes et dans ses contenus, reflètera la même capacité de souplesse dans ses rapports internes et externes que celles qu'on retrouve dans un milieu urbain.

RICCARDO DALISI - MASSIMO PICA CIAMARRA,
Architectes. Naples



Les schémas ci-joints montrent quelques possibilités d'articulation des différents axes d'activité : dans les schémas A et B le quatrième axe aboutit dans une rue qui traverse d'un bout à l'autre tout le volume de l'école et sur laquelle se greffent les fonctions qui ont trait au deuxième et troisième axe d'activité. - Dans le schéma C la rue effleure le noyau scolaire.



EXPOSITION FINLANDAISE
HELSINKI - TAMPERE - TURKU

MUSEE D'ART MODERNE

11, av. du Pt. Wilson

Du 11 au 25 FEVRIER

EXPOSITION DU CARRÉ BLEU

Galerie des Beaux Arts du Centre régional des Oeuvres
Universitaires et scolaires, PARIS
12 - 24 novembre 1965

En publiant notre manifeste en 1958 nous avons souligné notre volonté d'aborder un débat sur les tâches et les méthodes de l'architecture contemporaine.

L'exposition que nous avons organisé devait dérouler devant les yeux des spectateurs les idées exposées dans notre feuille avec pièces de conviction à l'appui : projets, réalisations considérées en tant qu'aboutissements de ces idées.

L'exposition qui a bénéficié d'envois intéressants d'un peu partout, nous a permis de dégager certaines lignes de force de la pensée architecturale dont la confrontation est de tous points de vue utile. L'ensemble des travaux reflète la préoccupation majeure de l'architecture contemporaine : concilier le souci de quantité (architecture pour le plus grand nombre, réalité de cette époque) avec celui de la qualité, représenté par le facteur art.

Les conceptions que les architectes se font dans ces circonstances de leur tâche nous l'avons vu refléter dans les travaux exposés.

Une première tendance met l'accent sur la revalorisation du facteur forme en architecture. Elle se rattache directement aux idées développées par le mouvement néo-plasticien idées auxquelles elle réussit à insuffler une vie nouvelle. Citons parmi les représentants de cette tendance Aulis BLOMSTEDT dont les essais sur l'architecture sont bien connues de nos lecteurs, Keijo PETAJA Sverre FEHN. Le premier nous présente l'Institut des Travailleurs de Helsinki, le deuxième une église à Lauttasaari, le troisième un dépliant avec plusieurs oeuvres dont le pavillon d'exposition de la Norvège à Bruxelles. Aarne RUUSU-VUORI qui réalise aux environs de Helsinki une usine à l'échelle modeste mais attachante par la clarté de ses dispositions et de sa structure témoigne de la vivacité d'un nationalisme sensible aux valeurs de la nature environnante. Parmi nos collaborateurs ou amis nordiques Reima PIETILA de Helsinki occupe une place à part. Son vocabulaire des formes tel qu'il se manifeste dans l'église de Tampere ou le club d'étudiants d'Otaniemi nous rappelle ses recherches morphologiques et une conception de l'art qui est aux antipodes du rationalisme.

Avec les membres du Team X - ancien groupe de travail des C. I. A. M. - les recherches s'orientent résolument vers la solution des problèmes du grand nombre et partant vers les formes à conférer aux structures urbaines. La "déclaration" des



Avant plan : Bodiensky examinant les panneaux

SMITHSON au congrès de Dubrovnik ouvre la série de travaux ou nous retrouvons matérialisés dans des projets et réalisations, les idées de J. B. BAKEMA sur le groupe visuel (Projet sur Tel-Aviv, Hôtel de Ville de Marl) les conceptions d'une architecture évolutive dans les projets de Mirail et de Belleville de l'équipe CANDILIS, JOSIC, WOODS, les conceptions urbaines de Ralph ERSKINE (groupe résidentiel à Tibro). Le projet d'une ville ondoyante de Georg VARHELYI, se situe également à l'intérieur des mêmes préoccupations, qui débouchent avec les travaux d'un GIANCARLO DE CARLO (ensemble résidentiel à Urbino) et d'un Artur GLIKSON (ensemble à Kyriat Gad, Israel) sur un humanisme architectural remarquable par le respect de l'échelle humaine et du site environnant. Les projets pour deux universités de Henning LARSEN (Copenhague constituent des apports intéressants à la solution des espaces pluri-fonctionnelles maintenus dans une discipline d'architecture rigoureuse et ouverte à la flexibilité en même temps.

Ionel SCHEIN insiste sur notre tâche d'affronter l'industrialisation (projets de concours pour une cité d'habitation en Belgique) tandis que l'équipe FOUQUEY - GROSBOIS avec l'atelier d'urbanisme Tony Garnier abordent courageusement le problème quasi-inextricable de Paris (Paris logique).

De la maison individuelle et de son équipement jusqu'à la cité et la région notre exposition a voulu ainsi marquer les réponses aux problèmes contemporains apportés par nos collaborateurs et amis et renforcer en même temps les idées mis en avant dans notre feuille. Nous espérons que nos visiteurs ont pu déceler à travers cette exposition et malgré son apparente disparité, l'idée qui nous guide : contribuer au développement d'une culture architecturale homogène de notre temps.

A. SCHIMMERLING

Paris 1965



FABIANKATU 31 HELSINKI

INSTALLATIONS SANITAIRES
ETABLISSEMENTS J. BOROT

PARIS
48-50 RUE DE LA CHAPELLE

ASKON TEHTAAT OY - Finlande
vient d'ouvrir à Paris
sa dernière Filiale



ASKO-FRANCE

Mobilier contemporain
pour l'aménagement d'Entreprises
et Collectivités

197, Bd Saint-Germain - PARIS-7°
Téléphone : 548 46-21 et 90-54