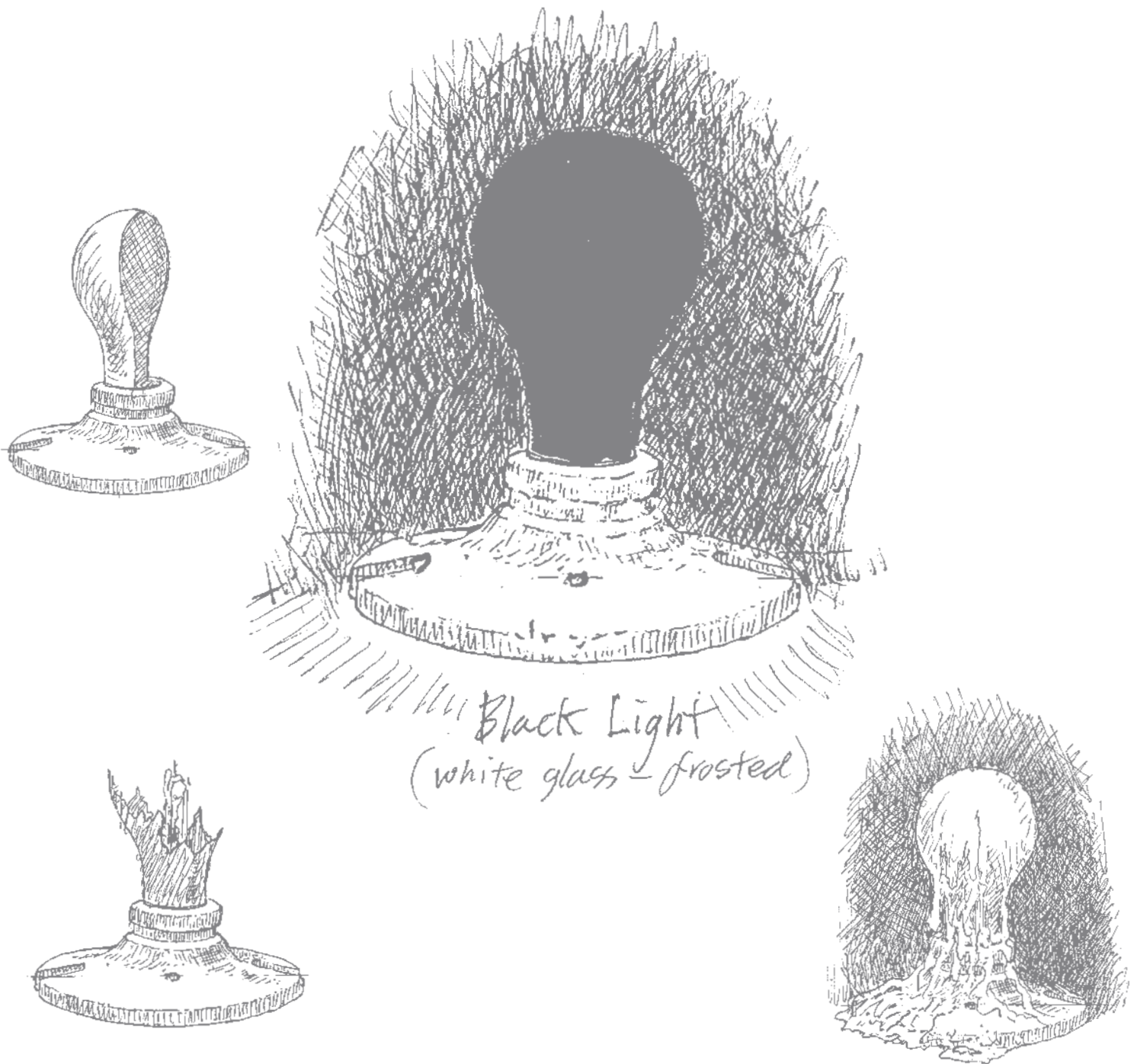


The Light Bulb Series

James Wines / SITE



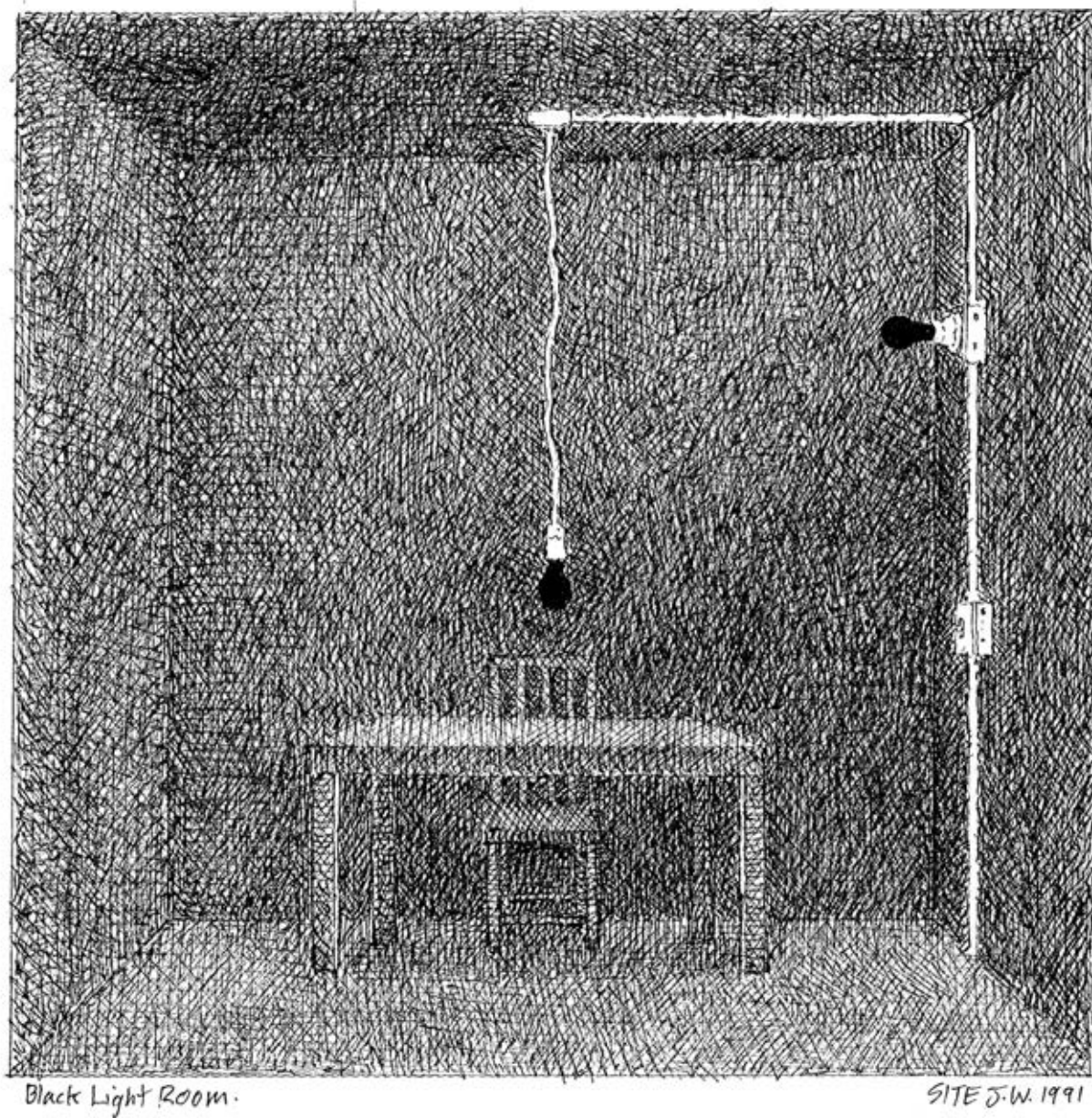
FOSCARINI

The Light Bulb Series
James Wines / SITE

The Light Bulb Series

James Wines / SITE

a cura di / *edited by*
Michele Calzavara



Black Light

SITE / 1991

Prototipo per / Prototype for Foscarini

Disegno / Drawing James Wines

Courtesy SITE

Corrispondenze *Correspondences*

di / by

Carlo Urbinati

Foscarini Founder and President

È sempre un privilegio, per un'azienda incentrata sul progetto, incrociare la propria storia con il percorso concettuale e artistico di creativi che le sono affini. È questo il caso di Foscarini e James Wines.

Abbiamo osservato con grande interesse il contributo teorico e pratico che Wines e i SITE hanno portato all'evoluzione dell'architettura e del costruire sostenibile negli ultimi 50 anni. Dal nostro primo progetto insieme – il *Table Light/Wall Light* ad *Abitare il Tempo* nel '91 – agli articoli usciti sui numeri 11 e 12 di *"Inventario"*, a questa collana di multipli che oggi (è proprio il caso di dirlo) vede la luce, ci siamo sempre sorpresi, e piacevolmente, della naturale convergenza fra la loro poetica e la nostra. È una questione, prima ancora che di concreta collaborazione, di mutuo e spontaneo riconoscimento. Perché nell'inquietudine di Wines, che fin dal programma di esordio dei SITE avverte l'urgenza di un complessivo ripensamento delle discipline, non possiamo non ritrovare quella tensione verso la sperimentazione, il fare meglio ma anche fare diversamente, che ci anima fin dalle origini.

Il progetto *Light Bulb* muove da una riflessione sulla lampadina come archetipo. Farlo ora, in un contesto di evoluzione dell'illuminotecnica sempre più spinta, non è casuale e non è, soprattutto, operazione nostalgica. È invece un riappropriarsi del neutro – la lampadina come simbolo della modernità ma anche dell'intuizione che interviene nel processo creativo – per concedersi a esplorazioni che di volta in volta lo sovvertono (la lampadina che diventa candela),

It is always a privilege, for a company that focuses on design, to intertwine its history with the conceptual and artistic research of creative talents having clear affinities with its approach. This is just what has happened in the case of Foscarini and James Wines.

We have observed the theoretical and practical contribution Wines and SITE have made to the evolution of architecture and sustainable building over the last 50 years with avid interest. From our first project together – the Table Light/Wall Light at Abitare il Tempo in 1991 – to the articles published in issues 11 and 12 of Inventario, to this series of multiples that now (to put it aptly) sees the light, we have always been pleasantly surprised by the natural resemblance between their poetics and our own. It is a question of reciprocal, spontaneous recognition, prior to any concrete collaboration. Because the restless curiosity of Wines, who ever since the debut of SITE has sensed the urgent need for an overall rethinking of disciplines, cannot help but remind us of the experimental drive, the desire to do things better but also to do them differently, that has been a part of our company from the outset.

The Light Bulb project starts with reflections on the light bulb as an archetype. Doing this today, in a context of increasingly radical evolution of technical lighting devices, is not a coincidence, nor is it – above all – a nostalgic undertaking. It is instead a way of again laying claim to a neutral ground – the light bulb as a symbol of modernity, but also of the intuition that happens in the creative process – to indulge in explorations that sometimes subvert its meaning (the light bulb that becomes

lo negano (la lampadina che si scioglie o la lampadina nera), o lo costringono a una *devoluzione* (la lampadina che diventa vaso per la pianta-natura che la colonizza). Esplorazioni mai gratuite né meramente formali che appartengono al linguaggio ormai codificato di Wines – manomissioni, inversioni, rovine, fusioni eccetera – e nelle quali noi, come Foscarini, ci rispecchiamo: perché ogni segno deve sempre essere portatore di senso.

Come già con “Inventario”*, compariamo qui, e orgogliosamente, nella veste di editori: sicuri che l’opera di un grande architetto e pensatore come James Wines non necessiti di altra azione se non quella di essere conosciuta, apprezzata, divulgata.

* “*Inventario*” è la rivista-libro, diretta da Beppe Finessi ed edita da Corraini, che Foscarini promuove come esplorazione multidisciplinare e multilaterale su tutto quanto è e fa progetto.

a candle), deny it (the light bulb that melts, or turns black), or force it into a devolution (the light bulb that becomes a pot for the plant-nature that invades it). Explorations that are never gratuitous, never merely a question of form, belonging to a language by now encoded by Wines – manipulations, inversions, ruins, fusions, etc. – in which we, as Foscarini, can see our mirror image: because every sign has to always be a vehicle of meaning.

As in the case of Inventario, here we proudly take the role of makers of editions: confident that the work of a great architect and thinker like James Wines requires no other action besides that of being known, appreciated, communicated.*

* *Inventario* is the book-magazine directed by Beppe Finessi and published by Corraini, which Foscarini supports as a multidisciplinary and multilateral exploration of everything that is and makes design.

Black Light

SITE / 1991

Prototipo per / Prototype for Foscarini
Courtesy SITE



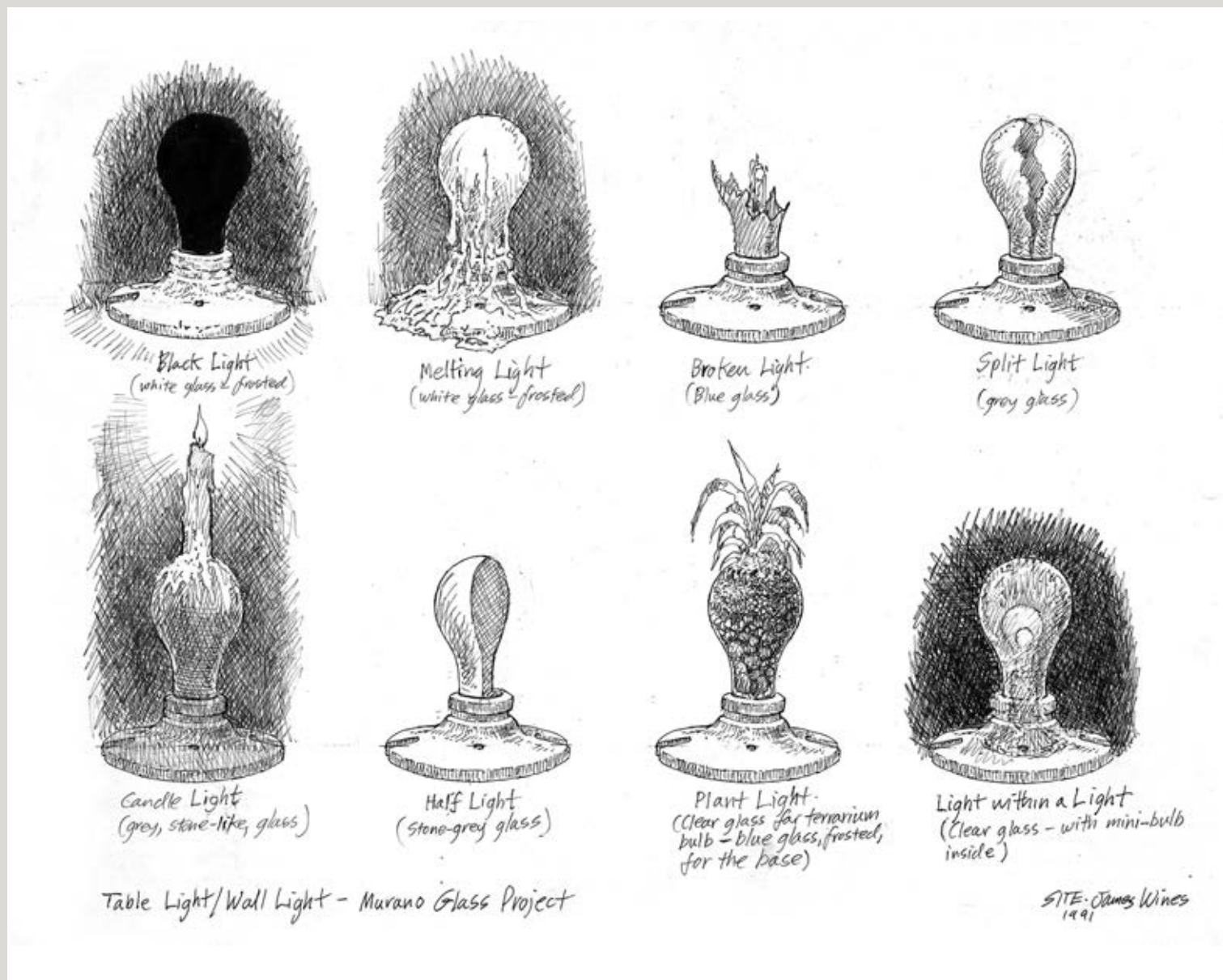


Table Light / Wall Light

SITE / 1991
 Prototipo per / Prototype for Foscarini
 Disegno / Drawing James Wines
 Courtesy SITE

Una e cinque lampade

One and five lamps

The Light Bulb Series è una collezione di multipli che nasce da un oggetto, la lampadina, poeticamente declinato in una serie di sorprendenti effrazioni, le cui radici affondano in liberi pensieri sulla luce che furono la cornice della prima collaborazione tra Foscarini e James Wines. Un dialogo che ci accompagna da molti anni, a più riprese e in diverse forme, e che oggi si rinnova in un concreto distillato di quelle riflessioni “luminose”. The Light Bulb Series ricapitola l’abaco concettuale di quella serie di lampade “violate”, ed estrae cinque esemplari paradigmatici che ne condensano i principi (e la poetica di Wines nelle sue forme ricorrenti), includendo in essi un bulbo bianco e incolume come grado zero delle loro trasformazioni, dissoluzioni e paradossi. The Light Bulb Series è il risultato di una felice corrispondenza d’intenti tra un gigante del progetto che della critica alla modernità ha fatto una “gaia scienza” e un’azienda che nella libertà, e nel piacere, di sperimentare ha sempre trovato la sua espressione più congeniale.

The Light Bulb Series is a collection of multiples that stems from an object, the light bulb, which has been poetically arranged in a series of surprising invasions, the roots of which delve into free thoughts about light, forming the basis of the first partnership between Foscarini and James Wines. A dialogue that has accompanied us for many years, in several steps and in different ways, and which today has been renovated in a concrete distillate of those “luminous” reflections. The Light Bulb Series sums up the conceptual abacus of that series of “violated” lamps, and it extracts five paradigmatic examples which condense the original principles (and the poetry of Wines in his recurrent shapes), including within them a white and unscathed bulb as grade zero of their transformations, dissolutions and paradoxes. The Light Bulb Series is the result of a happy correspondence of intents between a design giant who has turned the critique of modernity into a “joyful wisdom”, and a company which has always found its most congenial expression in the freedom, and in the pleasure, of experimentation.

Fare luce altrimenti *Shedding light differently*

di / by
Michele Calzavara

Ci sono progetti che hanno la qualità di un ologramma: ovvero, progetti che pur essendo solo una parte (dell'opera di un autore) hanno in sé l'informazione di un intero. Per quanto sia forse improprio parlare di "intero" nel lavoro dei SITE – leggendario gruppo fondato nel 1970 da James Wines con Alison Sky, Michelle Stone e Joshua Weinstein che, come disse Bruno Zevi, è stato il degno erede della programmatica incompiutezza nordamericana di Wright e di Olmsted (e tale linea di discendenza wrightiana, se riconosciuta da Zevi, è già una consacrazione) – il progetto *Light Bulb* ha questa qualità: un esauriente distillato dell'arte di Wines e soci, di quell'inesauribile catalogo d'invenzioni che ci hanno consegnato nella loro lunga, multiforme ma coerente storia progettuale.

Dirompenti ed esplosivi, decostruttori per costituzione genetica, il loro è un repertorio schiettamente critico nei confronti di qualsiasi rigida convenzione, sia essa formale o disciplinare (soprattutto disciplinare, a liberare le diverse pratiche dai confini protetti in cui si vorrebbero diligentemente custodite). È così che arte, architettura, natura, politica, comunicazione si sono di volta in volta amalgamate dando forma a dialoghi inattesi con l'ambiente, e regalandoci progetti straordinari: edifici sottoposti a "sbucciature", sottrazioni di parti, crolli e indeterminazioni, levitazioni, rovesciamenti funzionali, fusioni e colate di materia, evanescenze fantasmatiche, disorientamenti, sorprendenti salti di scala, squarci e fenditure, erosioni e contaminazioni da parte della natura. Immagini radicali che non impongono mai dei "pieni" conclusivi, ma assorbono il contesto e lo commentano con metafore spiazzanti (ma necessarie, e spesso rivelatrici).

Immagini che abbiamo percorso ampiamente sulle pagine della rivista "Inventario" e che qui ripercorriamo selettivamente, evidenziando come il progetto *Light Bulb* rappresenti il loro omologo alla scala dell'oggetto. Queste "lampadine" liquefatte, nere e "buie" e quindi invertite nella loro funzione, invase di vegetazione, poi divise e dimezzate, frantumate e incorporate l'una nell'altra come matriosche di luce, costituiscono davvero una sintesi delle strategie oblique con cui Wines e i SITE hanno sempre sognato, riuscendoci, di rivoluzionare le forme e le funzioni tradizionali dell'abitare e le nostre aspettative nei loro confronti.

There are projects that have the quality of a hologram: projects that although they are simply a part of the overall work of an author, contain all the information of the whole. While it might be inappropriate to speak of a "whole" in relation to the output of SITE – the legendary group founded in 1970 by James Wines with Alison Sky, Michelle Stone and Joshua Weinstein, which Bruno Zevi has indicated as the rightful heir to the North American programmed incompleteness of Wright and Olmsted (and this line of ancestry traced back to Wright by Zevi is already a consecration) – the Light Bulb Series does have this quality: an exhaustive distillation of the art of Wines and partners, of that inexhaustible catalogue of inventions that have offered us in their long, versatile but coherent history.

Disruptive and explosive, genetically predisposed for deconstruction, theirs is a repertoire explicitly critical of any rigid conventions of form or discipline (above all the latter, in order to free the various practices from the protective boundaries in which they are so diligently supposed to be relegated). In this way art, architecture, nature, politics and communication are amalgamated, work by work, giving rise to unexpected dialogues with the environment, gifting us with extraordinary projects: buildings subjected to "peeling", removal of parts, collapse and indeterminacy, levitation, functional reversals, fusions and pours of material, phantom-like evanescence, disorientation, surprising leaps of scale, breaches and piercings, erosion and contamination on the part of nature. Radical images that never impose conclusive "wholes", but absorb the context or comment on it with disorienting (but necessary, and often revealing) metaphors.

Images we have examined at length on the pages of Inventario to which we return in a selective way on the following pages, "shedding light" on how the Light Bulb Series represents their analogue on the scale of the object. These liquefied, "dark" and black "light bulbs", inverted in their function, invaded by vegetation, divided and split, fragmented and incorporated inside each other like matryoshkas of light, truly represent a summary of the strategies with which Wines and SITE have always dreamed (successfully) of revolutionizing the traditional forms and functions of habitation, and our expectations regarding them.

Lo fanno indagando l'icona più classica, e ancora oggi universale, che il nostro immaginario associa all'idea di illuminazione. Un'icona su cui molti autori si sono cimentati, ma che a differenza di altri casi non ha qui nulla di estemporaneo, essendovi depositata un'intera poetica: la quale non cessa di invitarci a pensare un mondo (del progetto, e quindi del possibile) in cui è sempre immaginabile fare luce in un altro modo.

They do this by investigating the most classic icon, still universal today, which our imagination associates with the idea of illumination. An icon that has been addressed by many authors, but which here – unlike many other cases – has nothing extemporaneous about it, since it becomes the repository of an entire poetics: one that never stops urging us to think about a world (of design, and therefore of the possible) in which we can always imagine shedding light in another way.



White Light / The Light Bulb Series

Design: James Wines / SITE
2018



Candle Light / The Light Bulb Series

Design: James Wines / SITE
2018



Melting Light / The Light Bulb Series

Design: James Wines / SITE
2018



Plant Light / The Light Bulb Series

Design: James Wines / SITE
2018



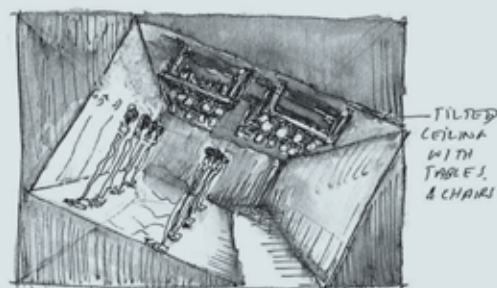
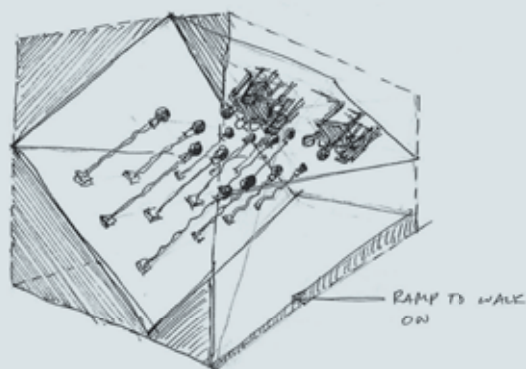
Black Light / The Light Bulb Series

Design: James Wines / SITE
2018

Foscarini

Reverse Room, 2018

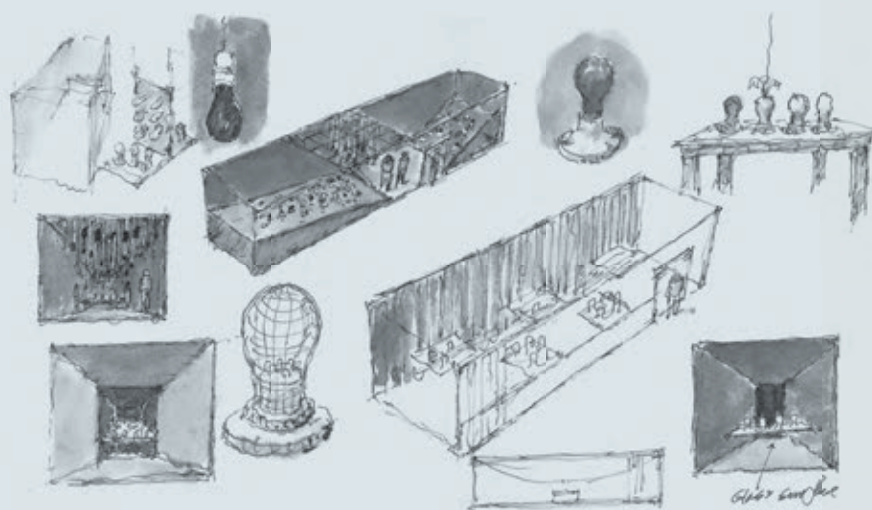
Un'installazione di / An installation by
James e / and Suzan Wines

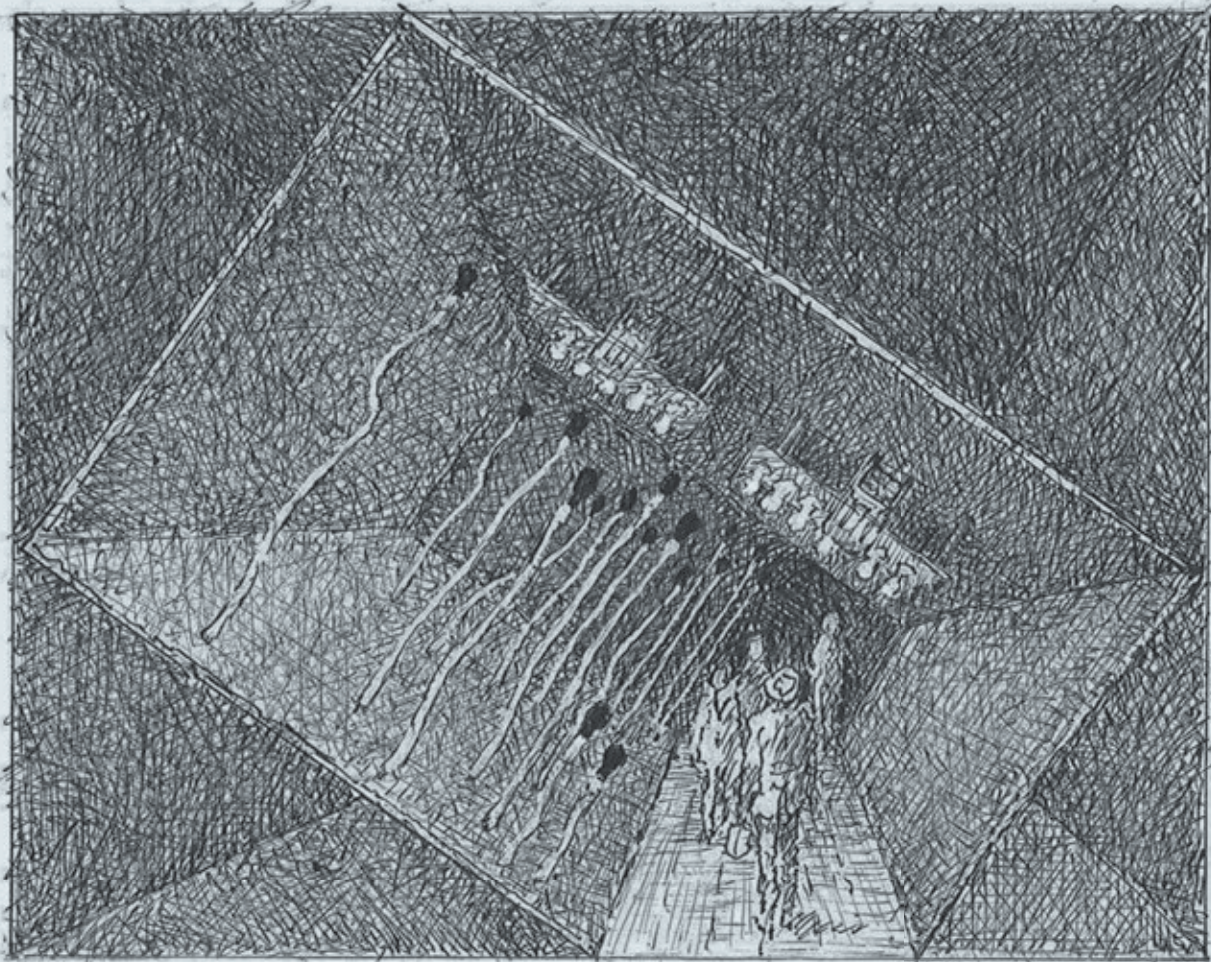
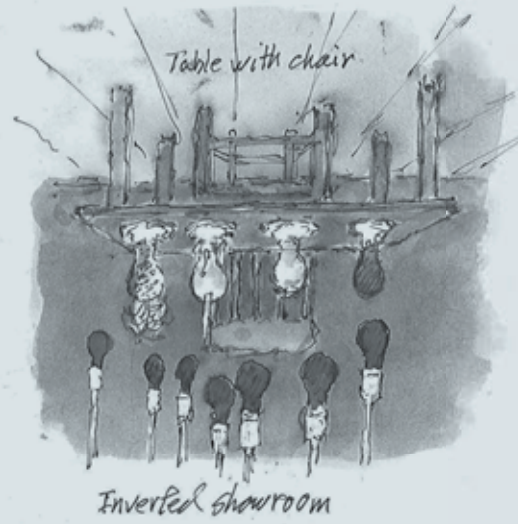
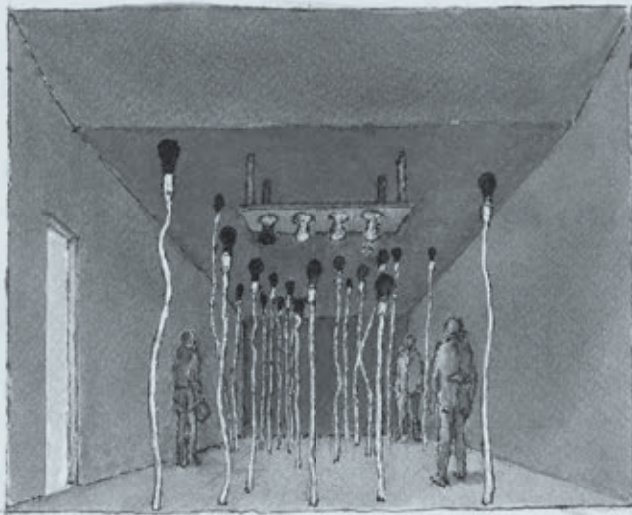


La serie nasce dall'idea di stravolgere il design classico delle lampadine a incandescenza: un'idea che risveglia un commento critico sulle forme per nulla iconiche delle moderne lampade a led e che funge da interpretazione estensiva del vetro di Venezia a tal punto da riuscire a trasformare un artefatto comune in un materiale artistico di alto livello. Il concept realizzato da Foscarini prende spunto dall'immedesimazione introspettiva della gente con la forma e la funzione degli arredi convenzionali. Nello specifico, le lampadine si fondono, evolvono, si crepano, si infrangono, si fulminano e provocano, così, un cambiamento radicale delle aspettative. Ad enfatizzare i tratti surreali e stravolti della serie, i modelli sono stati esposti in una stanza inclinata e capovolta con le pareti di colore grigio scuro, arredi minimali e tavole e sedie monocromatici.

This product series is designed as an inversion of the classic light bulb configuration. The concept proposes a critical commentary on the much less iconic shapes of contemporary LED units. It also serves as an expanded interpretation of Venetian glass, transforming a commonplace artifact into a high art material. Manufactured by Foscarini, the idea takes advantage of people's reflex identification with the form and function of conventional fixtures. In this case, the bulbs are melting, growing, cracking, splitting, going completely black and thereby changing expectations.

To enhance the inverted and surreal characteristics of these products, all variations are displayed in a dark gray, upside-down and obliquely tilted room, a very minimal interior with simple, monochrome tables and chairs.





Architetti Trasversali / Crossover Architects

SITE

di / by
Michele Calzavara

“Una costruzione è conclusiva solo quando abbia raggiunto il suo più alto grado di indecisione”¹.

Forse nulla più di questa frase può sintetizzare il programma d'esordio dei SITE, a corollario di una stagione – gli anni Sessanta e Settanta del Novecento – che preparò il terreno e alimentò la loro traiettoria con l'inquietudine di chi sente necessario ripensare le discipline e liberarsi di ogni accademismo. Per la cultura architettonica più irrequieta, le stesse derive di un funzionalismo ritenuto ormai logoro erano accademia, e più tardi lo sarebbe stato anche lo storicismo ammiccante e affabulatore di un postmoderno che “si sbarazza del progetto del Bauhaus gettando il bambino, la sperimentazione, insieme all'acqua del bagno funzionalista”² (come disse Lyotard che pure di quel “Post” era il padre filosofico più citato); mentre, in parallelo, un'altra sperimentazione avviava certa architettura a farsi puro segno autoreferente, legittimato dalla natura astratta e convenzionale del linguaggio, in un radicale processo di riflessione su se stessa³. Fu un bel caos, ambiguo, disordinato e pluralista (comunque nulla in confronto alla situazione attuale). Fatto sta che, in quel clima effervescente, anche eroico e gravido di promesse, nacquero ufficialmente i SITE, a New York, nel 1970. E non furono certo estranei a tutte queste autoriflessioni, ma cercarono di digerirle con la loro personale, obliqua strategia.

“Sculpture In The Environment”, così recitava per esteso il nome del gruppo originariamente fondato da James Wines e Alison Sky (cui da subito si unirono Michelle Stone, artista, ed Emilio Sousa, architetto), per dire dell'urgenza con cui

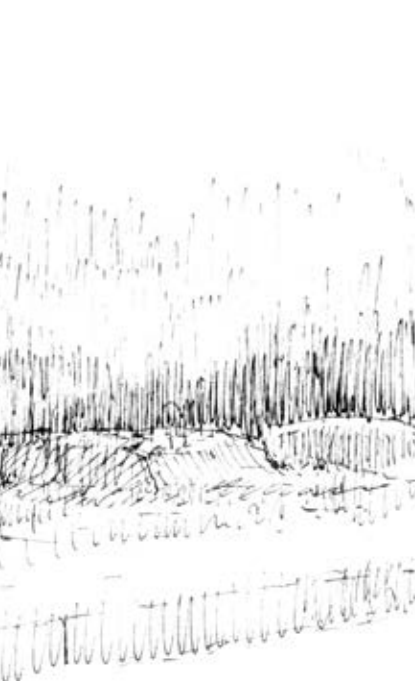
“A construction is conclusive only when it has reached its highest degree of indecision”¹.

Maybe no other phrase can more aptly sum up the initial program of SITE, as a corollary of a time span – the 1960s and 1970s – that laid the groundwork and nurtured their career with the restlessness of those who feel it is necessary to rethink disciplines and to break free of all academic tenets.

For the liveliest architectural culture, the drifts of a functionalism considered depleted at that point were academic, as would later be the case for the coy yarn-spinning of a Postmodernism that rid itself “of the Bauhaus project, throwing out the baby, the experimentation, with the bath water of functionalism”² (as Lyotard said, in spite of his role as the most often cited philosophical father of that “Post”); while, in parallel, another kind of experimentation was pushing certain architecture to become a pure self-referential sign, legitimized by the abstract, conventional nature of the language, in a radical reflection on itself³.

It was quite a state of chaos, ambiguous, disorderly and pluralist (in any case nothing compared to the present situation). The fact of the matter is that in that effervescent atmosphere, also heroic and packed with promise, SITE was born in New York, in 1970. Its members were certainly no strangers to such self-reflection, but they tried to digest it with their own personal, oblique strategy.

“Sculpture In The Environment” is the long version of the name of the group originally set up by James Wines and Alison Sky (immediately joined by Michelle Stone, artist, and Emilio Sousa, architect), to address the urgency of making a mark on



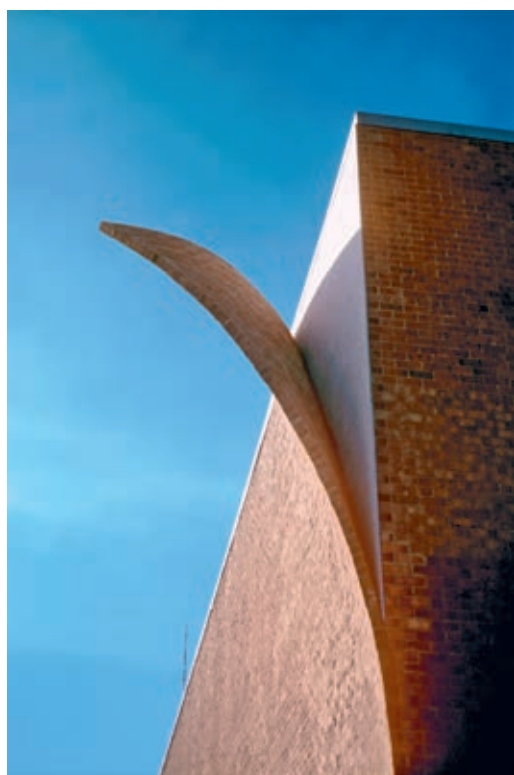
Ghost Parking Lot

Hamden, Connecticut, USA / 1977

Disegno / Drawing James Wines
SITE Archive

Fusioni. Realizzato in un'area commerciale di periferia, "Ghost Parking Lot" è un compendio di tipici contenuti progettuali dei SITE: rovesciamento dei convenzionali rapporti tra gli elementi (sopra/sotto, oggetto/ambiente), indissolubilità dell'opera rispetto al luogo in cui è collocata, commento ironico delle dinamiche sociali del contesto, dallo shopping alla mobilità individuale. Non solo: con venti automobili annegate in modo permanente sotto strati di asfalto, la superficie occupata non è monetizzabile, dunque davvero pubblica, e per quanto sia sotto le spoglie figurative di un deserto artificiale di dune derivate dal petrolio (non a caso), non manca di riscattarsi in gioco collettivo. Che è un altro, tipico, "SITE-effect".

Fusions. Made in a suburban shopping centre, "Ghost Parking Lot" is a compendium of typical design content of SITE: reversal of conventional relations between elements (above/below, object/environment), indissolubility of the work with respect to the place, ironic commentary on the social dynamics of the context, from shopping to individual mobility. And more: with twenty cars permanently embedded under the asphalt, the occupied surface cannot be economically exploited, so it becomes truly public, and though it takes the figurative guise of an artificial desert of dunes derived from petroleum (not coincidentally), it redeems itself in a sense of collective play. Which is another typical "SITE-effect".



Best Showroom, Peeling Projects

Richmond, Virginia, USA / 1972

Kick off. Nel “BEST Showroom, Peeling Project” per i magazzini BEST, primo progetto costruito dai SITE, un rivestimento disgiunto genera un’apparente instabilità nella facciata, letteralmente “sfogliata” (ma resa salda nella sua precarietà da tondini di ferro e da un legante epossidico). Grazie al sostegno che Sydney e Frances Lewis, proprietari della BEST Products e grandi collezionisti d’arte, diedero al gruppo fin dagli esordi, il progetto segna l’avvio di un insieme di opere che scalfiranno in modo trascinate gli standard del paesaggio commerciale americano.

Kick off. In the “BEST Showroom, Peeling Project” for the BEST warehouses, the first project built by SITE, detached cladding generates apparent instability of the facade, literally “peeled” (but reinforced by iron rods and an epoxy bond). Thanks to the support granted to the group from the outset by Sydney and Frances Lewis, the owners of BEST Products and great art collectors, the project marked the beginning of a set of works that would forcefully alter the standards of the American commercial landscape.

era necessario intaccare il territorio, e per sottolineare la disciplina deputata a dargli forma, dissolvendone i confini soprattutto rispetto all'arte (arte pubblica, quindi, in special modo). Salvo poi ancorarsi nell'acronimo di quel nome, una volta riconosciuto che gran parte del loro lavoro, più che produrre oggetti scultorei da depositare nell'ambiente (una pratica considerata tanto irrilevante da essere definita "Plop Art", se non più volgarmente *turds in the plaza*), era sostanzialmente architettura, quindi luogo, quindi "SITE".

Ma non certo un'architettura pacificata. Anzi, se proprio questo doveva essere, che fosse almeno "De-Architettura", come Wines la definì: qualcosa, cioè, disposto a rovinarsi, contaminarsi con l'ambiente, talvolta diluirsi in esso. Per fare questo, bisognava come minimo scorticarla, l'architettura, e fu la loro prima "mossa del cavallo".

Architettura, istruzioni per l'uso.

Nel 1972, a Richmond in Virginia, la facciata di un classico magazzino (della BEST Products Company, allora la più grande compagnia di vendita e distribuzione per catalogo degli Stati Uniti) fu letteralmente sbucciata: era il "BEST Showroom, Peeling Project", primo progetto per il marchio cui i SITE legarono la loro iniziale notorietà. Dietro i mattoni in via di srotolamento, rimaneva allora la parete grezza di una scatola ancora intatta: ma fu solo il primo gesto di una serie che avrebbe fatto dell'architettura un espediente narrativo à la Perec, come una specie di *La vita, istruzioni per l'uso* (*La Vie mode d'emploi*, 1978), celebre romanzo-edificio di Parigi dal quale viene idealmente tolta la facciata facendo delle stanze che lo compongono la vera interfaccia comunicativa con la città, in un brulichio di storie in esposizione (tutte da seguire secondo la mossa scacchistica "non lineare" del cavallo, appunto). Le storie dei SITE, non certo legate a un unico procedimento, dispiegano da allora un intero catalogo di disorientanti invenzioni.

Seguirono progetti come quello per il Molino Stucky a Venezia (1978), in diverse versioni, delle quali celebre fu la proposta di James Wines di rovesciare i rapporti tra il costruito, ribaltato sull'acqua, e la laguna che diventava un fronte liquido e trasparente; il "BEST Showroom, Tilt Building" nel Maryland (1976), da cui la facciata si distaccava inclinandosi in un'obliqua levitazione; il "BEST Showroom, Cutler Ridge Building" in Florida (1979), che smembrava il prospetto stratificandone surreali ritagli sul parcheggio antistante; il "BEST Showroom, Inside/Outside Building" nel Wisconsin (1984), che apriva voragini nelle pareti come per effetto di una bomba ed esponeva funzioni, tecnologie e prodotti interni; il "Theater for the New City" nel Lower East Side di Manhattan (1992), con la sua facciata-palco protesa su strada a fare di questa la scena teatrale di uno spettacolo invertito e dell'edificio un oggetto dalle interiora rovesciate verso l'esterno. Tutte manomissioni in cui tra oggetto architettonico e contesto si creano rapporti non solo

the territory and to underline the discipline responsible for giving it form, dissolving its boundaries, above all with respect to art (and therefore public art, in particular). Nevertheless, they later focused more on the acronym, having realized that much of their work, rather than producing sculptural objects to deposit in the environment (a practice considered so irrelevant that it was defined as "Plop Art", or more vulgarly as "turds in the plaza"), was substantially architecture, the making of places, and therefore "SITE". But this was certainly not a pacified architecture. In fact, if it had to take this direction, it would at least be "De-Architecture", as Wines called it: something open to ruin, that is, to contamination with the environment, at times dissolving in it. To do this, the architecture had to at least be stripped down, and this was their first "knight's move".

Architecture, a user's manual.

In 1972, at Richmond, Virginia, the facade of a classic warehouse (of the BEST Products Company, then the largest mail-order retailer in the United States) got literally peeled: this was the "BEST Showroom, Peeling Project", the first creation for the brand with which SITE gained its initial reputation. Behind the separating brick surface the raw wall of a still intact box remained: this was just the first gesture of a series that would make architecture into a narrative expedient à la Perec, like a sort of Life: A User's Manual (La vie mode d'emploi, 1978), the famous building-novel of Paris that ideally removes the facade of the apartment house, making its rooms a true communicative interface with the city, seething with stories on display (which all unfold in keeping with the "non-linear" move of chess, that of the knight). The stories of SITE, certainly not linked to a single procedure, have unfolded since then in an entire catalogue of disorienting inventions.

Next came projects such as the one for Molino Stucky in Venice (1978), in different versions, including the famous proposal by James Wines of overturning the relationship between the construction, folded down over the water, and the lagoon which became a liquid, transparent facade; the "BEST Showroom, Tilt Building" in Maryland (1976), whose facade was detached, leaning in oblique levitation; the "BEST Showroom, Cutler Ridge Building" in Florida (1979), which broke up the elevation, layering surreal cut-outs on the parking lot in front; the "BEST Showroom, Inside/Outside Building" in Wisconsin (1984), which opened gaps in the walls as if the place had been bombed, displaying the internal functions, technologies and products; the "Theater for the New City" on the Lower East Side of Manhattan (1992), with its facade-stage extending towards the street to make it the theatrical setting of an inverted spectacle, and to make the building into an inside-out object. All alterations in which not only disorienting but also active relationships are created between the architectural object and the context, where the very act of entering, through premature, delayed and multiplied thresholds (also the

spiazzanti ma anche attivi, dove lo stesso atto di entrare, attraverso soglie anticipate, differite, moltiplicate (anche l'ingresso del "MAK Bookstore" a Vienna, del 1992, rientra in qualche modo in questo insieme), diventa una continua digressione, ambigua e indefinita, e non poco divertente.

Fusioni, rovine, fantasmi et al.

Attraverso questi "stati di difetto" architettonico, le forme di dialogo che i SITE istituiscono con l'ambiente sfidano qualsiasi idea compiuta di costruzione, intesa come oggetto finito da inserire in un contesto altrettanto determinato, fino all'indecidibilità dei loro rispettivi limiti. Fino, nientemeno, a fonderli l'un l'altro. D'altra parte, nel 1969 volevano fondere enormi gocce d'acciaio nello spazio pubblico di Syracuse in "Everson Museum Plaza"; nel 1971 sciogliere la base di un edificio nell'ambiente con una colata di mattoni in "Peekskill Melt"; nel 1973 far rovinare una parete di una scuola di New York in un organico cedimento di pietre e ciottoli in "Intermediate School 25" (un anno dopo avrebbero realizzato quella "rovina" nel "BEST Showroom, Indeterminate Facade Building" di Houston, icona universalmente nota di dissolvimento dei confini tra costruzione e demolizione). Mentre, finalmente, il paradosso di fondere un oggetto, in questo caso l'automobile, con un altro oggetto che lo contiene, un parcheggio, prendeva corpo in un unico e fantasmatico versamento bituminoso: "Ghost Parking Lot" (1977), alla faccia del feticcio automobilistico. Ma di più: del feticcio di tutti i mezzi di trasporto in generale.

Infatti, per l'Esposizione Internazionale di Vancouver del 1986, i SITE avrebbero prodotto un'onda autostradale a quattro corsie saturata d'auto, navi, moto, biciclette, capsule spaziali, aerei, scarpe da ginnastica e qualsiasi cosa abile al trasporto e al movimento: era "Highway 86 Processional", un corteo tecnologico in cammino verso l'utopia o l'apocalisse, tutto dipinto di un'unica tonalità di grigio per confondersi con l'asfalto in un'evanescente ed esilarante fantasmagoria. Di quella spettacolare scultura ambientale, l'espedito monocromatico non era isolato: si sarebbe ripetuto nelle figure capovolte e annegate al suolo per la "Isuzu Space Station" a Yokohama (1989) in una metafora antigravitazionale; ma prima ancora sperimentato nel "BEST Showroom, Inside/Outside Building" (1984), che chiudeva la serie dei magazzini BEST, dove il grigio rendeva omogeneo lo spazio di transizione tra esterno e interno; nei negozi Williwear (1982), in cui ricopriva tutto (mattoni, tubature, reperti di strada, arredi, impalcature) di una neutra patina di sfondo ai colori accesi dell'abbigliamento esposto; nella "Laurie Mallet House" a New York (1985), dove quell'artificio si sarebbe trasferito sul piano privato, in una straordinaria architettura d'interni in cui oggetti e arredi affiorano dalle pareti come fantasmi mescolando la storia oggettiva della casa, risalente al 1820, con la biografia soggettiva degli abitanti in una narrazione ad alto tenore simbolico.

entrance of the "MAK Bookstore" in Vienna, in 1992, somehow fits into this set), becomes a continuous digression, ambiguous and indefinite, and quite a lot of fun as well.

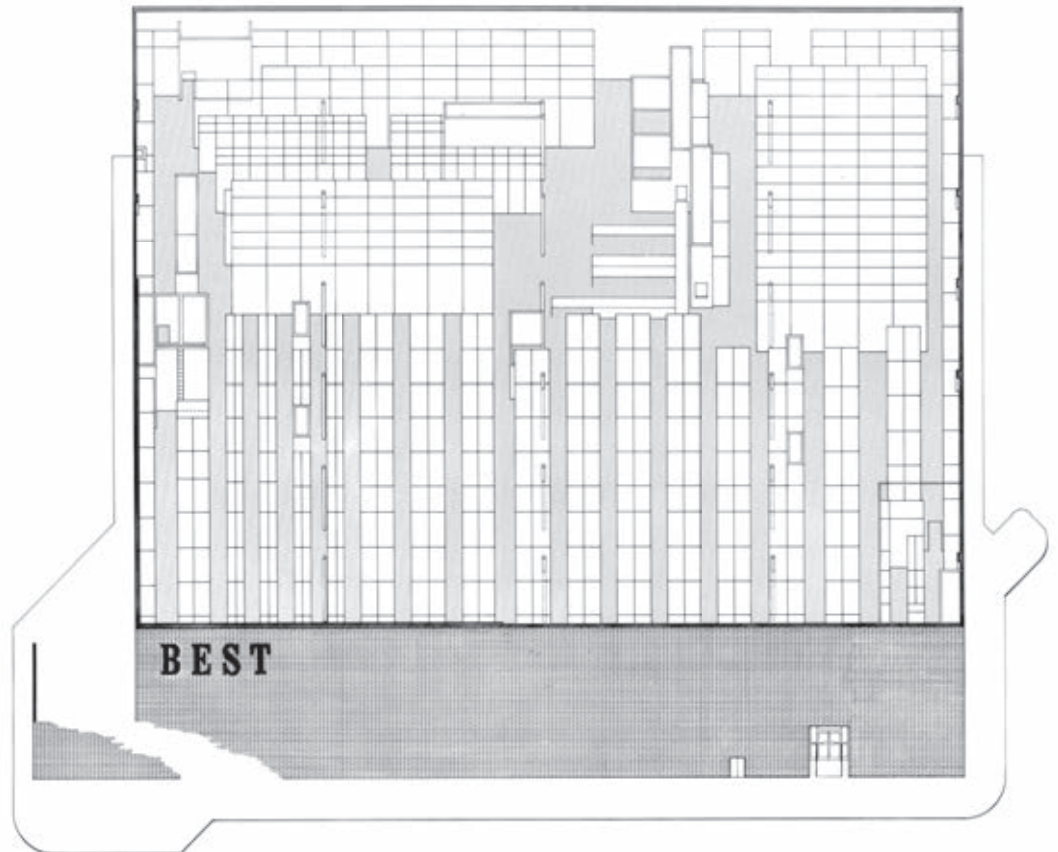
Fusions, ruins, phantoms et al.

Through these architectural "defect states" the forms of dialogue SITE establishes with the environment challenge any complete idea of construction, seen as a finished object to insert in an equally determinate context, making it impossible to decide on the respective limits of object and environment. Even to the point of fusing them together. After all, in 1969 the group wanted to put enormous drops of steel in the public space of "Everson Museum Plaza" in Syracuse; in 1971 to melt the base of a building in the environment by pouring bricks, in "Peekskill Melt"; in 1973 to ruin a wall of a school in New York with an organic collapse of stones and pebbles in "Intermediate School 25" (one year later they would make that "ruin" in the "BEST Showroom, Indeterminate Facade Building" of Houston, a universally famous icon of dissolving of the boundaries between construction and demolition). While, finally, the paradox of fusing an object, in this case an automobile, with another object that contains it, a parking lot, took form in a unique, phantasmatic bituminous pour: the "Ghost Parking Lot" (1977), so much for the car fetish! Or even the fetish of all means of transportation, in general.

For the Vancouver International Expo in 1986, SITE would produce a wave of four-lane highway saturated with cars, ships, motorcycles, bicycles, space capsules, airplanes, running shoes and anything that lends itself to transport and movement: it was the "Highway 86 Processional", a technological parade moving towards utopia or apocalypse, all painted in a single grey hue to blend with the asphalt in an evanescent, exhilarating phantasmagoria. The monochrome expedient of that spectacular environmental sculpture was not isolated: it was repeated in the overturned figures planted in the ground for the "Isuzu Space Station" in Yokohama (1989), an antigravitational metaphor; and tested prior to that in the "BEST Showroom, Inside/Outside Building" (1984), the last in the series of BEST warehouses, where the grey made the space of outdoor-indoor transition homogeneous; in the Williwear stores (1982), where it covered everything (bricks, pipes, street relics, furnishings, scaffolding) with a neutral background coating to set off the colourful clothing on display; in the "Laurie Mallet House" in New York (1985), where this artifice shifted into the private, in an extraordinary interior design where objects and furnishings sprouted from the walls like phantoms, mixing the objective history of the house, dating back to 1820, with the subjective biography of the inhabitants in a narrative of high symbolic tone.

De-

In the rather spectral character of these projects we might say that a sort of "denial of the form" peers forth (almost in

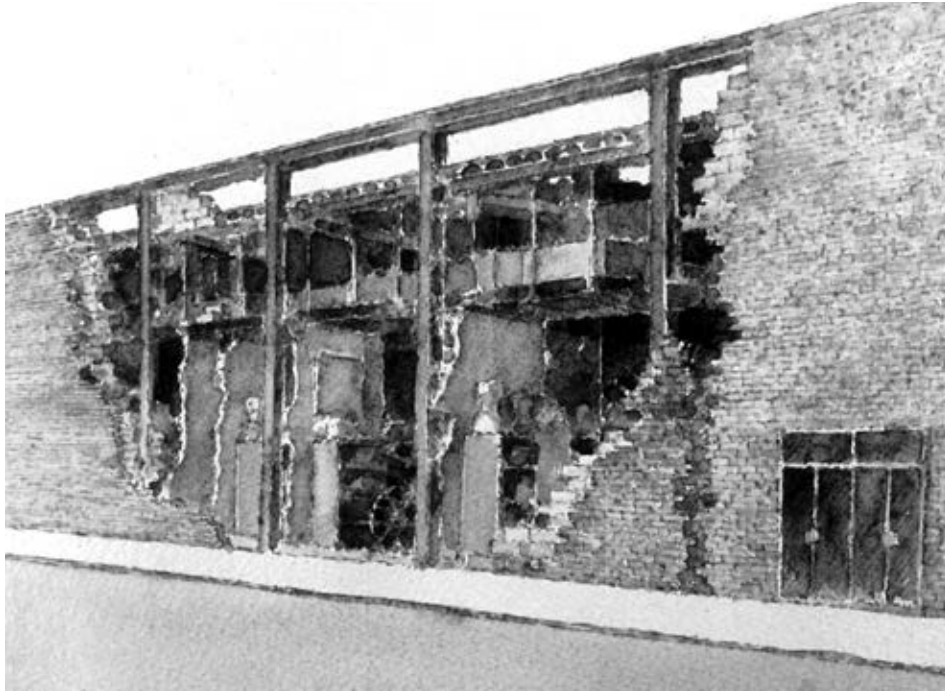


Best Showroom, Notch Building

Miami, Florida, USA / 1975

Parti mancanti. Non solo “shed decorati” (alla Robert Venturi) ma sottrazioni e slittamenti di materia che producono nuove profondità, o vuoti e buchi (analogamente a quelli coevi di Gordon Matta-Clark), ma sempre sul modulo del mattone. E così, mentre i box commerciali rimangono intatti nella loro funzionalità e organizzazione interna, pelli murarie a brandelli diventano tridimensionali (“BEST Showroom, Cutler Ridge Building”), interi angoli si staccano dagli edifici scorrendo su rotaie e formano ingressi principali (“BEST Showroom, Notch Building”), mentre inducono nuovi comportamenti e pubbliche utilità.

Missing parts. Not only “decorated sheds” (like those of Robert Venturi) but subtractions and slippages of material that produce new depths, or voids and holes (like those of the same period by Gordon Matta-Clark), though always using the module of the brick. In this way, while the commercial boxes remain intact in their internal functioning and organization, masonry skins in tatters become three-dimensional (“BEST Showroom, Cutler Ridge Building”), entire corners are separated from buildings, sliding on tracks to form entrances (“BEST Showroom, Notch Building”), triggering new behaviours and public roles.



Best Showroom, Inside/Outside Building

Milwaukee, Wisconsin, USA / 1984

De-

Nel carattere un po' spettrale di tali interventi si potrebbe dire che fa capolino (nell'ultimo – la "Laurie Mallet House" – quasi psicanaliticamente) una sorta di "rimosso della forma". Ed è una frase, questa, con cui venivano illustrate anche alcune strategie decostruttive di quegli anni. A buon diritto i SITE avrebbero potuto esservi inclusi, condividendone in più di un progetto la sintassi: il "BEST Showroom, Twist Building" (1979) o il progetto per il "Frankfurt Museum of Modern Art" (1983) sono tanto cristallini quanto la "Firehouse" di Brooklyn (1983-1985) o l'"IBA Social Housing" di Berlino (1981-1985) di Eisenman, se pensiamo alla cosiddetta "perfezione violata" della forma tramite rotazioni sovrapposte o giochi frammentati tra geometria architettonica e giaciture urbane; mentre per dire di tanti loro rovesciamenti, materiali o concettuali che siano, la casa di Wonko il Sano della *Guida galattica per gli autostoppisti* di Douglas Adams (1979) è tanto efficace quanto lo era per Reyner Banham dicendo dell'architettura di Frank Gehry⁴. Di fatto, non è mancata qualche polemica per la loro esclusione dalla mostra del MoMA di New York "Deconstructivist Architecture" del 1988. Ma l'hanno scampata, peraltro senza rammarico. Mentre quel fenomeno, che ha forse rappresentato l'ultimo tentativo di creare un "ismo" a tavolino, generando un riverbero intenso e immediato per poi diluirsi nel mare aperto e davvero incontrollabile delle tecnologie digitali e della proliferazione dei linguaggi (più o meno di ritorno), lasciava il posto ad altre parole d'ordine. Due su tutte sarebbero progressivamente emerse con la forza di un mantra: informazione ed ecologia, diventata poi sostenibilità, a corollario di una crisi – energetica, ambientale, di trasmissione del sapere – iniziata quasi vent'anni prima, per la quale la coscienza collettiva chiudeva il suo periodo di latenza altalenante e, finalmente, entrava in uno stato conclamato.

Info-natura.

In quello stato, a dir il vero, i SITE erano da tempo, avendo sempre lavorato per la possibilità di un amalgama tra architettura e ambiente. Fin da quel progetto seminale di ponte vetrato, "Glassbridge Project" (1968), che come un'onda si immergeva nelle acque del Fallen Leaf Lake, al confine tra Nevada e California, di fatto svanendo nella natura. E che l'architettura dei SITE possa trovare in tale sparizione un possibile destino era già indicato in progetti come il "BEST Showroom, Terrarium Project" (1978) o il "BEST Showroom, Forest Building" in Virginia (1980), il primo avvolto da uno strato geologico, il secondo eroso da una foresta che lo invade fino a una possibile consunzione. Dell'edificio, ovviamente.

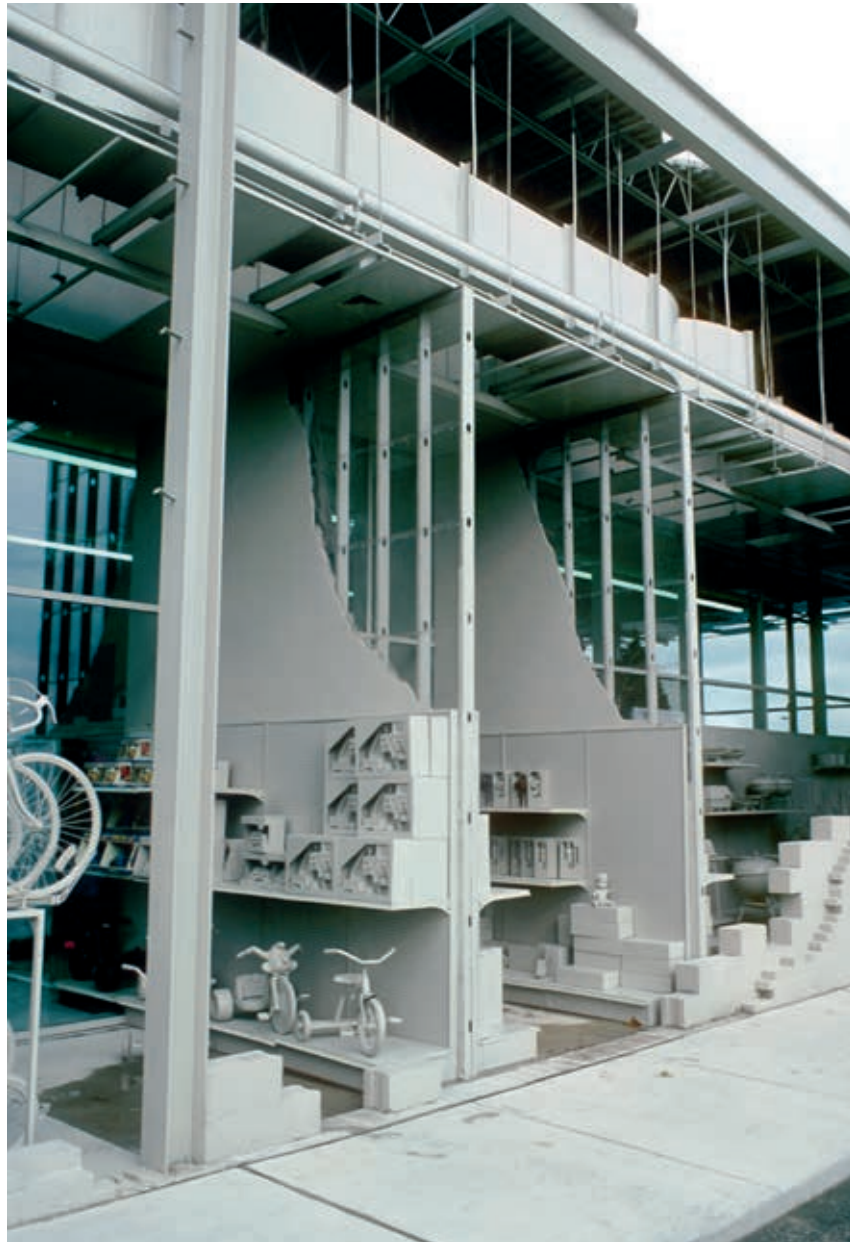
Questo però, prima di estinguersi, può anche limitarsi a un'autoriduzione e farsi neutra struttura di contenimento:

psychoanalytic terms, in the last one, the "Laurie Mallet House"). And this was a phrase with which certain strategies of deconstruction of those years were illustrated. Justifiably SITE could have been included, since they shared this syntax in more than one project: the "BEST Showroom, Twist Building" (1979) or the project for the "Frankfurt Museum of Modern Art" (1983) are as crystalline as the "Firehouse" of Brooklyn (1983-1985) or the "IBA Social Housing" in Berlin (1981-1985) by Eisenman, if we consider the so-called "violated perfection" of the form through overlaid rotations or fragmented games between architectural geometry and urban footprints; while to speak of their many reversals – material or conceptual – the house of Wonko the Sane from The Hitchhiker's Guide to the Galaxy by Douglas Adams (1979) is just as effective as it was for Reyner Banham with reference to the architecture of Frank Gehry⁴. Actually, some debate was generated by their exclusion from the exhibition at MoMA New York, "Deconstructivist Architecture", in 1988. But they escaped its clutches, and without regrets. That phenomenon, which perhaps represented a last attempt to create an "ism" by committee, generated intense, immediate repercussions but then dissolved in the open and truly uncontrollable sea of digital technologies and the proliferation of (more or less resurgent) languages, and new buzzwords took its place. Two of them, above all, have gradually emerged with the force of a mantra: information and ecology, which then became sustainability, as the corollary of a crisis – of energy, environment, transmission of knowledge – that began almost twenty years earlier, towards which the collective consciousness concluded its period of wavering latency and finally developed a general, shared awareness.

Info-nature.

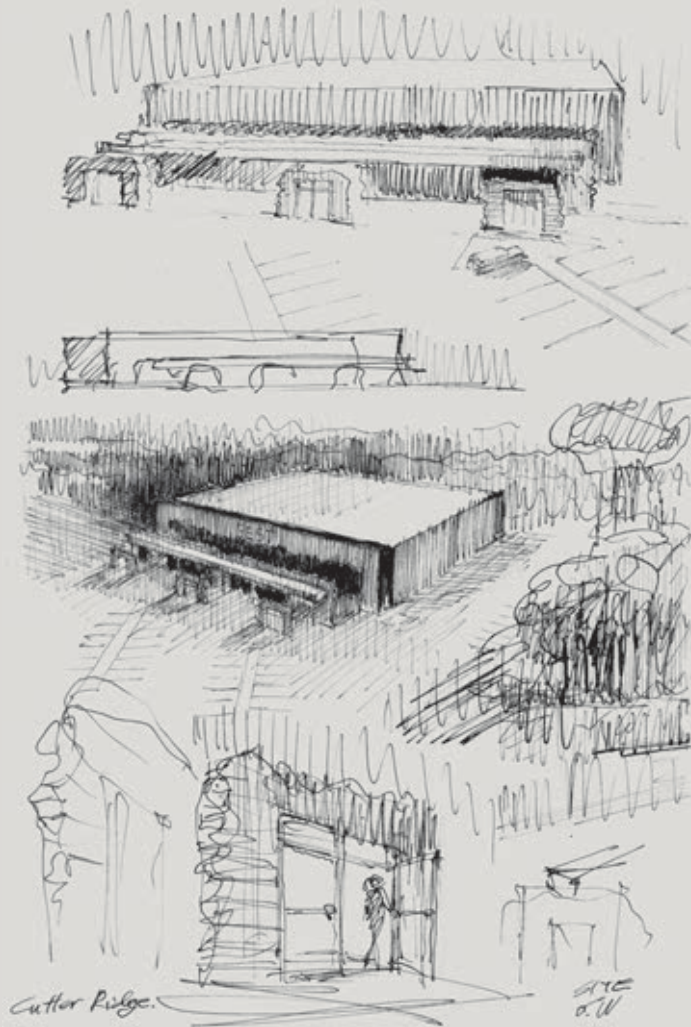
Actually SITE, for some time, had already been in such a state, having always worked on the possibility of an amalgam between architecture and environment. Ever since the seminal project of the crystalline bridge, "Glassbridge Project" (1968), which like a wave immersed itself in the waters of Fallen Leaf Lake, on the Nevada-California border, practically vanishing into nature. The fact that SITE's architecture could find a possible destiny in such disappearance had already been revealed in projects like the "BEST Showroom, Terrarium Project" (1978) or the "BEST Showroom, Forest Building" in Virginia (1980), the former wrapped in a geological stratum, the latter eroded by a forest that invades it to the point of possible consumption. Of the building, of course.

The building, however, prior to extinction, can also limit itself to self-reduction, making itself into a neutral structure of containment: as in "Highrise of Homes" (1981), which condenses a free outburst of individual houses amidst greenery in a multilevel urban matrix, of a thousand possible styles and vernaculars (with a forerunner in the "Plan Obus" for Algiers of Le Corbusier), thus responding to the (not only) American rural yearning while at the same time safeguarding acres of territory



Best Showroom, Inside/Outside Building

Milwaukee, Wisconsin, USA / 1984



Best Showroom, Cutler Ridge Building

Miami, Florida, USA / 1979

Disegno / Drawing James Wines

SITE Archive

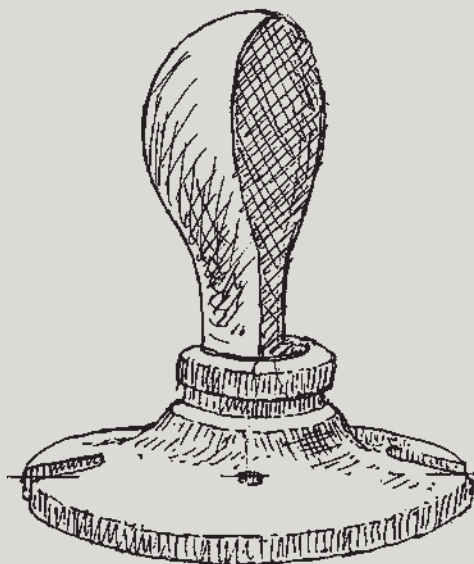


Best Showroom, Cutler Ridge Building

Miami, Florida, USA / 1979

The Light Bulb Series

Half Light



Half Light
(stone-grey glass)

Half Light. "Sono le parti mancanti che generano vitalità... rappresentano domande umanizzanti per rimpiazzare risposte autocratiche... sono l'interpretazione positiva del negativo, la ricerca del meno in un mondo ossessionato dal più."

(James Wines).

Half Light. "Missing pieces generate vitality ... they represent humanizing questions to replace autocratic answers ... they are the positive interpretation of the negative, the pursuit of less in a world obsessed by more."

(James Wines).



Best Showroom, Tilt Building

Towson, Maryland, USA / 1976

come in "Highrise of Homes" (1981), che addensa in una matrice urbana multipiano un libero sfogo di case individuali nel verde, dai mille stili e vernacoli possibili (con un precedente nel "Plan Obus" per Algeri di Le Corbusier), appagando così l'anelito rurale americano (e non solo) ma allo stesso tempo salvaguardando ettari di territorio dalla dispersione urbana che di quell'ideale bucolico è stato ovunque l'irreversibile appendice.

Dagli anni Novanta l'architettura dei SITE sarà sempre più soggetta al contagio di una natura intesa come programmatico "infestante". Non può che uscirne a pezzi (l'architettura), a buchi o per lo meno a fette: come il "World Ecology Pavilion" progettato nel 1990 per l'Esposizione Universale di Siviglia (1992), dove tranci sospesi di terreno scavalcano il padiglione segmentandolo nei paesaggi di sette continenti (estendendo così un'idea maturata pochi anni prima in "The Four Continents Bridge" a Hiroshima, ponte "bucato" da campionature geologiche e climatiche); l'"Aquatorium" di Chattanooga (1993), dove quinte parallele affettano l'edificio e lo aprono a profonde infiltrazioni vegetali; il "Ross's Landing Park and Plaza" (1992), dove trentacinque fasce di pavimentazione, acqua e vegetazione frazionano l'area d'intervento in bande parallele (principio paesaggistico che fu anche del progetto di Koolhaas per il "Parc de La Villette" a Parigi nel 1982); il "Saudi Arabian National Museum" di Riyadh (1996) o il "Museum of Islamic Arts" di Doha (1997), dove la topografia del deserto seziona gli edifici in sinuosi piani stratificati come ziggurat o in coperture discontinue e ondulate come dune di sabbia. Poi simili discontinuità ricorrono anche in più piccoli inserti d'architettura nel paesaggio, come in "Casa Fabiani" sul Lago Maggiore in Italia (2000), e tutto fa intravedere una precisa ricerca grammaticale.

Tutte queste immersioni, interruzioni, ritagli e altro ancora, non derivano solo da un'idea di "verde sopra il grigio", per usare le parole con le quali Emilio Ambasz riassume, per difetto, il suo orizzonte progettuale (e al quale i SITE guardano inevitabilmente), ma più da un principio di decomposizione, organico e disciplinare insieme. Poiché quel verde e tutti gli altri colori che compongono il paesaggio sociale, culturale, simbolico – oltre che fisico e naturale – che i SITE hanno sempre usato come movente primo dei loro progetti, non si sovrappongono semplicemente al costruito, ma lo intersecano e lo contaminano, gli danno forma dall'esterno, o non gliene danno affatto, di forma: così mettendo ogni progetto sempre un po' a repentaglio.

Che è poi il sale di una stagione che ha fatto di quel rischio il carburante (non fossile) con cui alimentare un altro immaginario, un po' laterale, trasversale e con buone dosi d'umorismo, dal quale piace ancora lasciarsi attraversare.

against the sprawl that had become the irreversible outcome of that bucolic ideal.

Starting in the 1990s, SITE's architecture is increasingly subject to the contagion of a nature programmatically interpreted as "infestation". The architecture cannot help but end up in pieces, with holes, or at least in slices: like the "World Ecology Pavilion" (1990) for the Seville World Expo (1992), where suspended strips of terrain straddle the pavilion, splitting it into the landscapes of seven continents (extending an idea developed a few years earlier in the "Four Continents Bridge" in Hiroshima, a bridge "perforated" by geological and climate samples); the "Aquatorium" in Chattanooga (1993), where parallel wings slice the building and open it to deep infiltrations of greenery; the "Ross's Landing Park and Plaza" (1992), where 35 bands of pavement, water and vegetation subdivide the project area into parallel bands (a landscape principle also found in the project by Koolhaas for "Parc de la Villette" in Paris in 1982); the "Saudi Arabian National Museum" in Riyadh (1996) or the "Museum of Islamic Arts" in Doha (1997), where the topography of the desert cuts through the buildings in sinuous layered levels like ziggurats, or in discontinuous, undulated roofs, like sand dunes. Comparable discontinuities also return in smaller insertions of architecture in the landscape, as in "Casa Fabiani" on Lago Maggiore in Italy (2000), and everything points to a precise area of grammatical research.

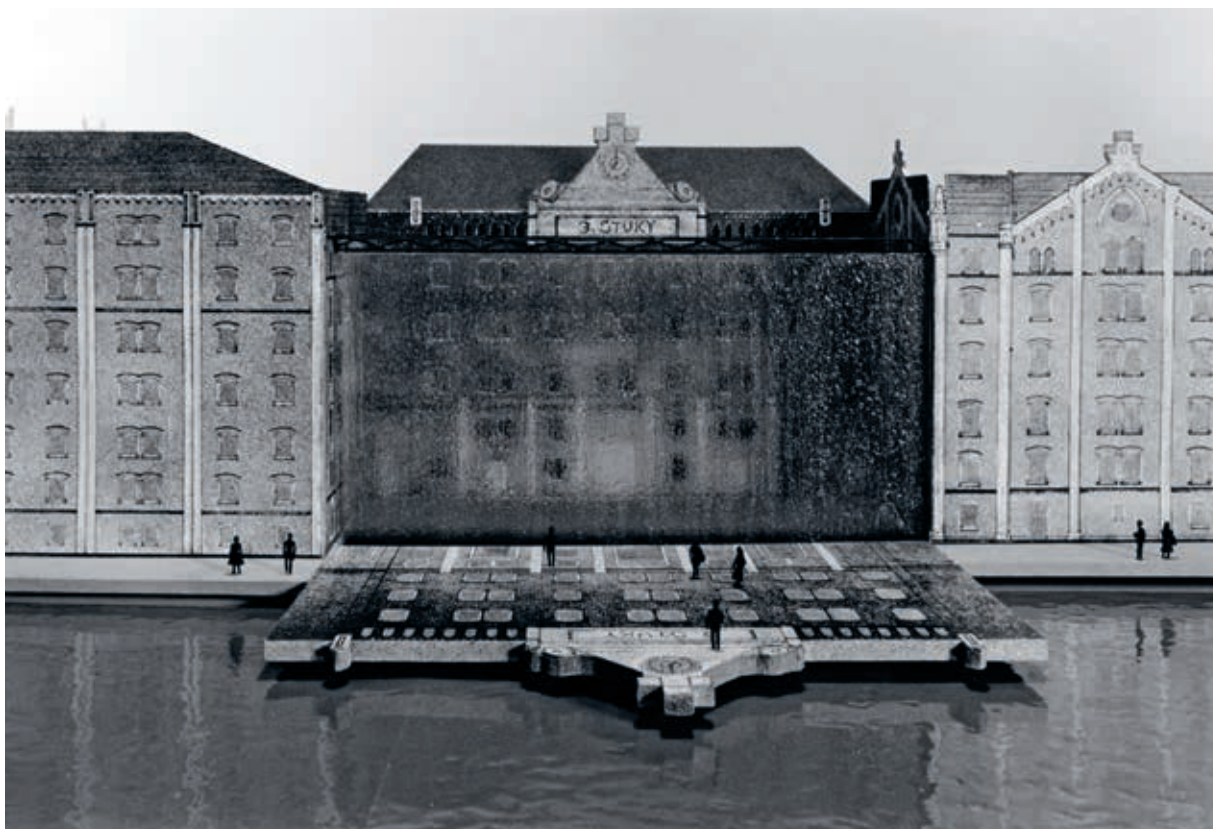
All these immersions, interruptions, cut-outs and other tactics are not just based on an idea of "green over grey", to use the words with which Emilio Ambasz sums up, in understatement, his design perspective (an inevitable reference for SITE), but on a principle of both organic and disciplinary decomposition. That green and all the other colours that go into the social, cultural, symbolic – as well as physical and natural – landscape, which SITE have always used as the prime motivation of their projects, are not simply overlaid on the construction, but intersect and contaminate it, give it form from the outside, or refrain from giving it any form at all. As a result, every project is always a bit in jeopardy. This, after all, adds the flavour to a period that has made risk into the (non-fossil) fuel with which to drive another imaginary, somewhat lateral, transverse, with a good dose of humour, which we still enjoy having in our midst.

1) SITE, *De-architetturizzazione. Progetti e teorie 1969-1978*, Dedalo, 1979.

2) Jean-François Lyotard, *Intervento italiano*, in "Alfabeta", n. 32, gennaio/January 1982.

3) Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, 1975.

4) Reyner Banham, *Building Inside Out*, in "New Society", vol. 81, n. 1282, 24 luglio/July 1987.



Molino Stucky

Progetto / Project
Venezia, Italia / 1978

Inversione. Una parola “fondamentale” dei SITE, da agire rovesciando il focus dello “spettacolo” architettonico sulla folla e sulla strada (o su un canale veneziano) con esemplari capovolgimenti: “Camera Barn” (dove una facciata è messa in una bacheca trasparente popolata da una folla virtuale), “Theater for the New City” e “Molino Stucky” sono accomunati dall’idea, situazionista, per cui le azioni più che gli edifici danno forma alla città.

Inversion. A primary concept of SITE, to implement by reversing the focus of the architectural “spectacle” onto the crowd and the street (or on a Venetian canal) with exemplary inversions: “Camera Barn” (where a facade is placed in a transparent display case populated by a virtual throng), “Theater for the New City” and “Molino Stucky” share the Situationist idea that actions, more than buildings, give form to the city.

The Light Bulb Series

Black Light

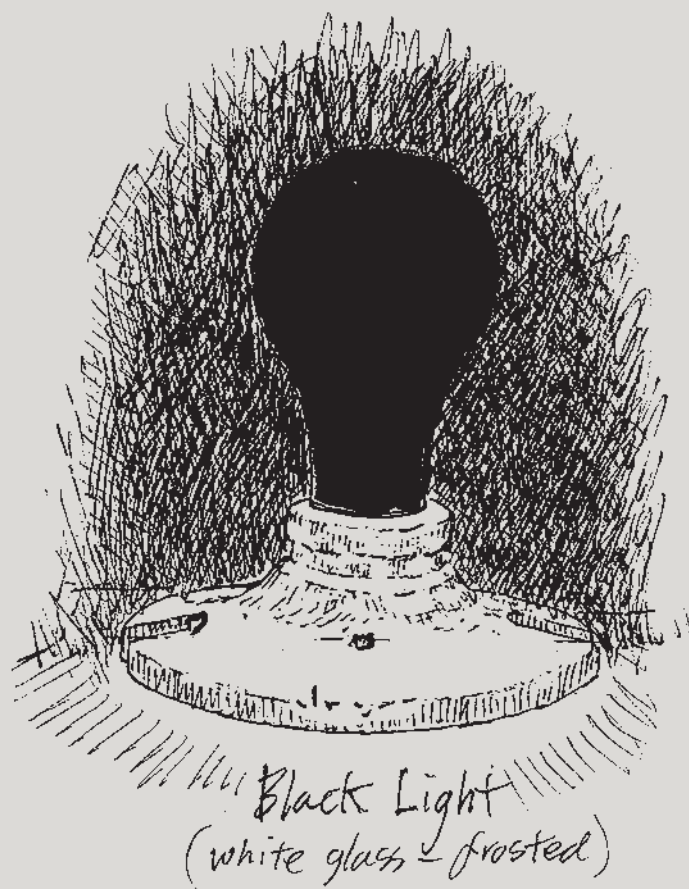
Design: James Wines / SITE

2018



The Light Bulb Series

Black Light



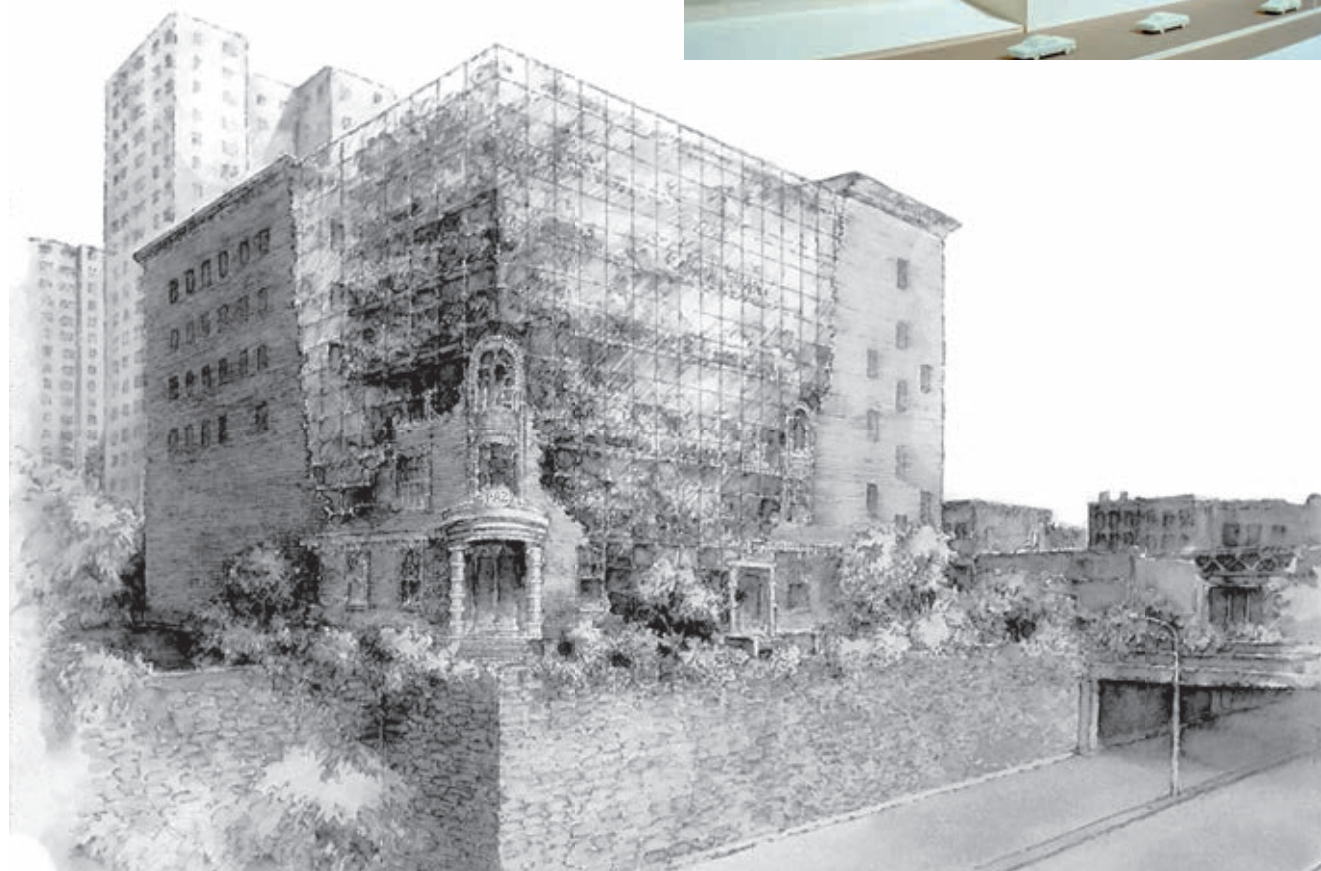
Black Light. Un filo e un portalampada che emanano luce, mentre la lampadina rimane nera e "buia": un'inversione pura delle funzioni e delle parti, come una facciata capovolta sulla laguna o un teatro rovesciato su strada.

Black Light. A wire and a light bulb socket that emit light, while the bulb remains black and "dark": a pure inversion of functions and parts, like a facade turned over on the lagoon, or a theatre reversed onto the street.



Theater for the New City

New York, USA / 1992



Paz Building

Progetto / *Project*
New York, USA / 1984
Disegno / *Drawing* James Wines
SITE Archive

Inclusione, indeterminatezza. Sono altre parole chiave dei SITE per dischiudere l'architettura a nuovi rapporti con l'ambiente: da cogliere anche a velocità autostradale, come nel "BEST Showroom, Tilt Building"; da perseguire attraverso erosioni e dualismi, come nel "Paz Building" (dove un nuovo volume vetrato affiora sotto una facciata storica parzialmente rimossa); da praticare in soglie differite come nel MAK Bookstore a Vienna.

Inclusion, indeterminacy. These are other key words of SITE to open architecture to new relationships with the environment: to intercept also at highway speed, as in the "BEST Showroom, Tilt Building"; to pursue through erosions and dualisms, as in the "Paz Building" (where a new glass volume emerges under a partially removed historical facade); to act in deferred thresholds as in the "MAK Bookstore" in Vienna.



Best Showroom, Indeterminate Facade Building

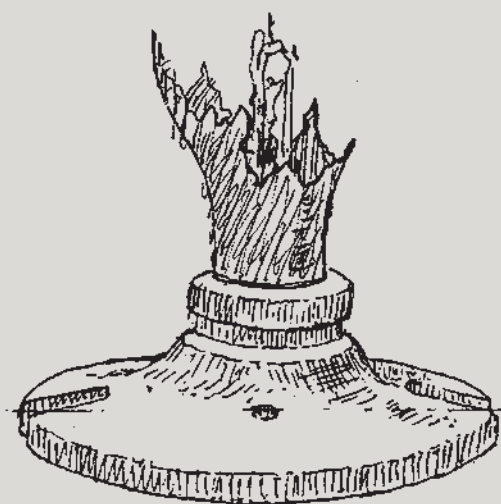
Houston, Texas, USA / 1978

Rovine. Un profilo frastagliato, 'pericolante', in parte crollato in una colata di mattoni sulla pensilina sottostante è il sofisma dell'Indeterminate Façade: un'architettura 'lacunosa' e destrutturata fatta di un surplus di materia e di struttura, poiché i suoi muri perimetrali oltrepassano, di circa otto metri, l'altezza originaria di un magazzino standard della BEST e proseguono fino a interrompersi arbitrariamente tra la forma e il disfacimento, fondendoli insieme.

Ruins. A jagged, "precarious" profile, partially collapsed in a cascade of bricks on the front canopy, is the sophism of the "BEST Showroom, Indeterminate Façade Building": a deconstructed architecture of "gaps" made of a surplus of material and structure, because its perimeter walls exceed by about eight meters the height of a standard BEST warehouse and continue to the point of arbitrary interruption between the form and its breakdown, fusing them.

The Light Bulb Series

Broken Light



*Broken Light.
(Blue glass)*

Broken Light. Tra produzione e scarto, uso e disuso, conservazione e disfacimento: un bulbo frantumato, oppure indeterminato come un'architettura in rovina, ma una rovina progettata.

Broken Light. Between production and scrap, use and disuse, conservation and breakdown: a broken bulb, or indeterminate, like a work of architecture in ruins, but a designed ruin.



Best Showroom, Indeterminate Facade Building

Houston, Texas, USA / 1978



Intermediate School 25

Progetto / *Project*
New York, USA / 1973



Melting Silver Candlestick

Baleri Italia / 1985

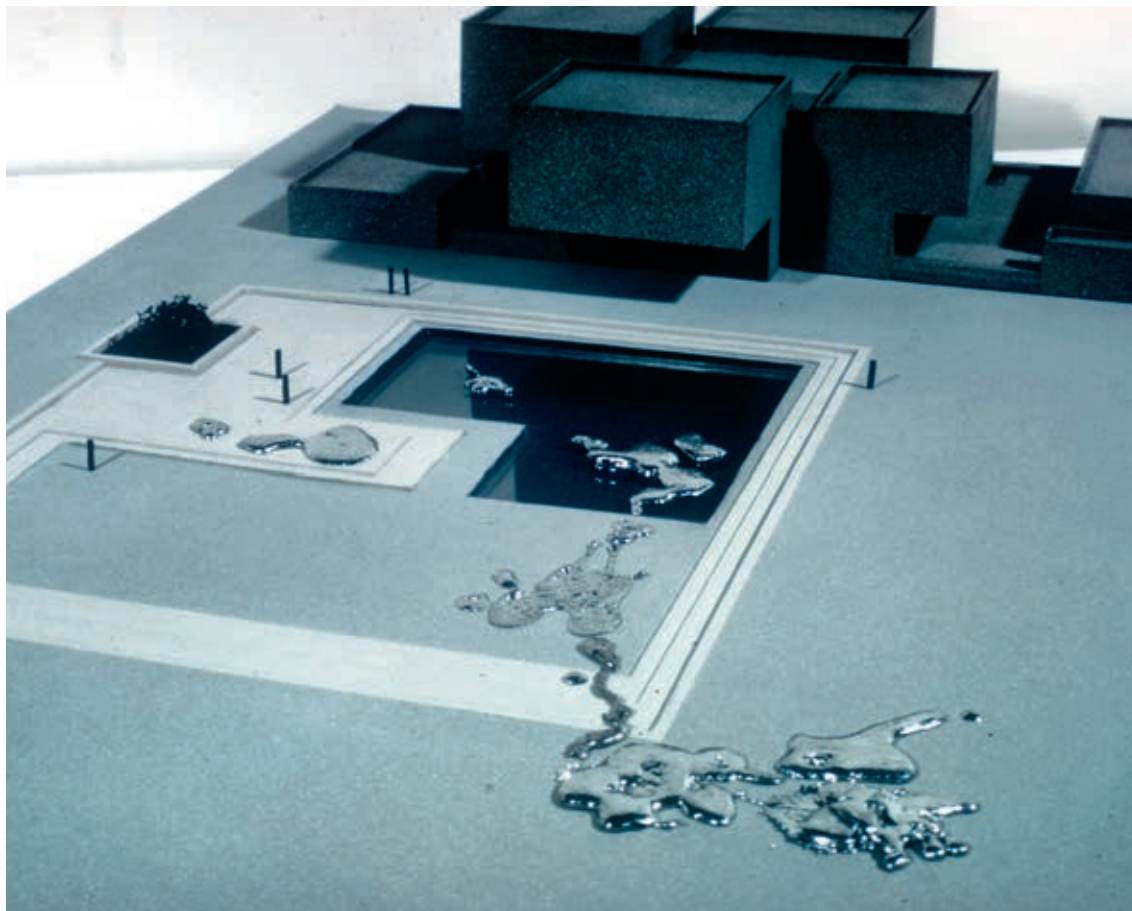
Rovine / Fusioni. Ci sono precedenti in alcuni progetti germinali, non realizzati, mentre un oggetto come "Melting Silver Candlestick" prosegue, nel 1985, tale euforico stato (con)fusionale alla piccola scala di un candelabro.

Ruins / Fusions. There are precedents in several germinal projects, never built, while an object like "Melting Silver Candlestick" continues, in 1985, the euphoric (con)fusional state on the small scale.



Peekskill Melt

Progetto / *Project*
Peekskill, New York, USA / 1971



Everson Museum Plaza

Progetto / Project
Syracuse, New York, USA / 1969

Binary Watch

Jack Marcuse Corporation
USA / 1995



Fingerprints Series

ACME Studio
Honolulu, Hawaii, USA / 2004

Flash-back, flash-forward. Istituire dialoghi tra tempi diversi, provocare déjà-vu a piacimento, con azioni che sono contemporaneamente di andata e ritorno: come disegnare orologi in cui lancette analogiche si muovono su quadranti di byte, oggetti su cui impronte di polpastrelli restituiscono identità tattili al nostro paradigma digitale, oppure candele e lampadine unite in gesti di reciproca (e calda) accoglienza.

Flash-back, flash-forward. Setting up a dialogue between various eras, causing déjà-vus at leisure, with actions that move concurrently forwards and backwards: like designing watches whose analogue hands move around dials of bytes (Binary Watches), objects on which finger prints return tactile identities to our digital paradigm, or candles and light bulbs joined together in gestures of reciprocal (and warm) welcome.

The Light Bulb Series

Candle Light

Design: James Wines / SITE

2018



The Light Bulb Series

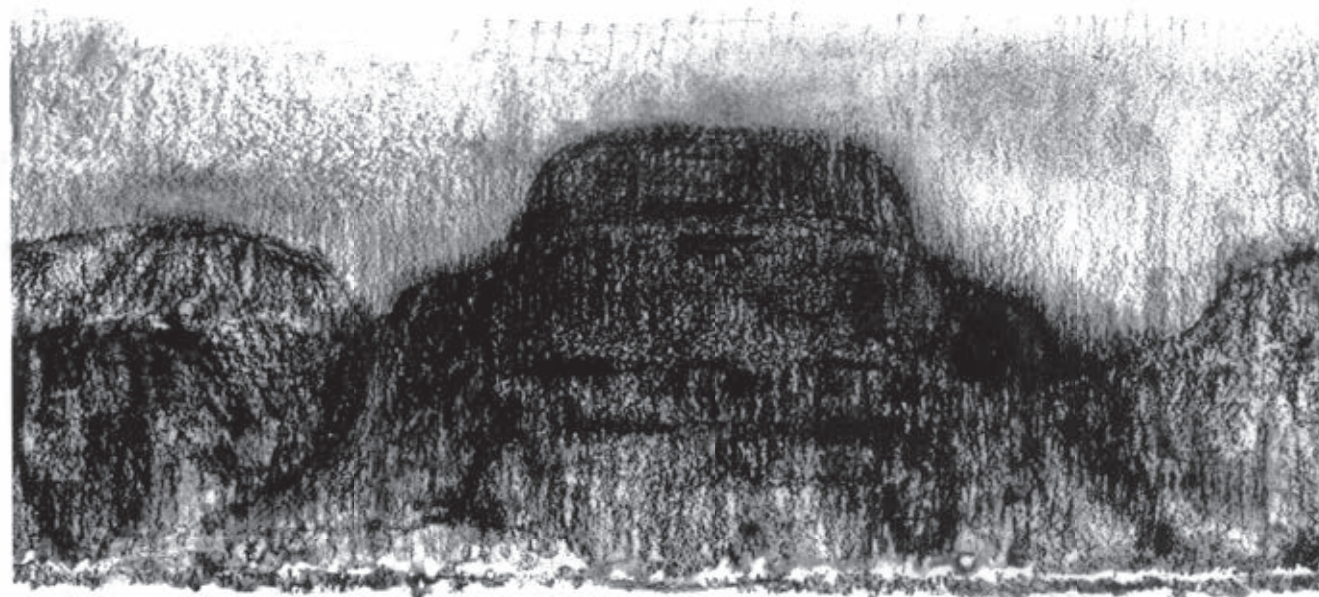
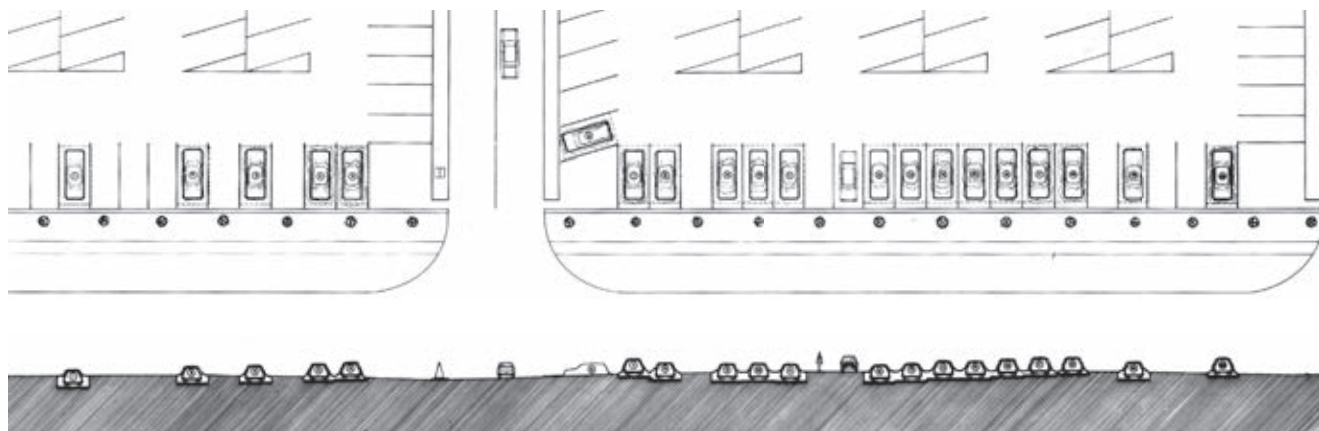
Candle Light



*Candle Light
(grey, stone-like, glass)*

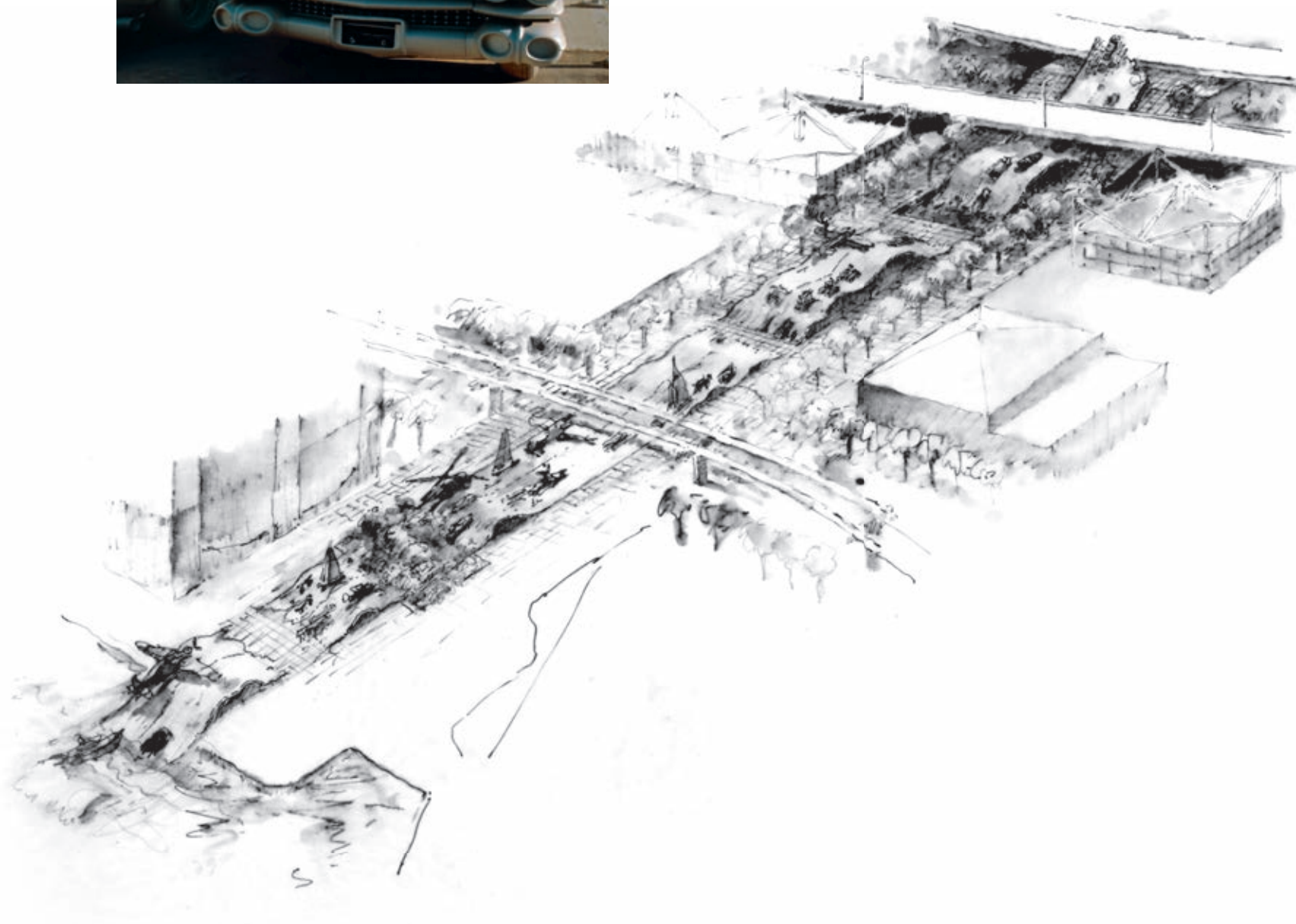
Candle Light. Candela su lampadina: un cortocircuito tra modi ed effetti diversi di fare luce, due storie illuminotecniche alla fiamma e al tungsteno che si fondono insieme e formano un nuovo oggetto ambiguo e paradossale.

Candle Light. A candle on a light bulb: a short circuit between different ways and effects of shedding light. Two histories of lighting technique, the flame and the tungsten, that blend and form a new ambiguous, paradoxical object.



Ghost Parking Lot

Hamden, Connecticut, USA / 1977
Disegno / *Drawing* James Wines (1978)
MoMA Museum of Modern Art, New York, USA



Highway 86 Processional

Vancouver International EXPO

Canada / 1986

Disegno / Drawing James Wines

The Light Bulb Series

Melting Light

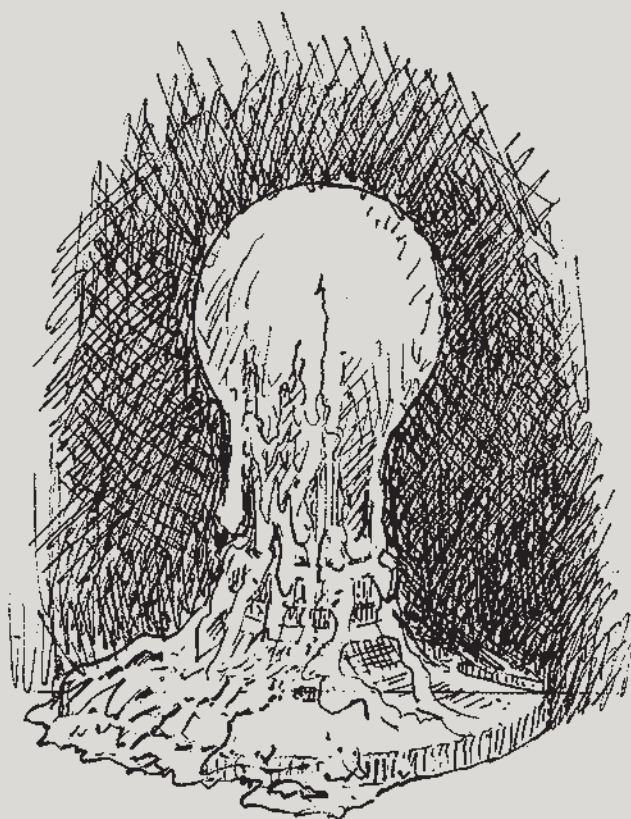
Design: James Wines / SITE

2018



The Light Bulb Series

Melting Light



Melting Light
(white glass - frosted)

Melting Light. Come durante una fusione, un bulbo è immortalato in un fotogramma intermedio tra forma e liquefazione, rimane sospeso in uno stato transitorio, diventa l'icona evanescente di un fantasma.

Melting Light. As during fusion, a bulb immortalised in a photogram, halfway between form and liquefaction, suspended in a state of transition, becomes the evanescent icon of a ghost.



Highway 86 Processional

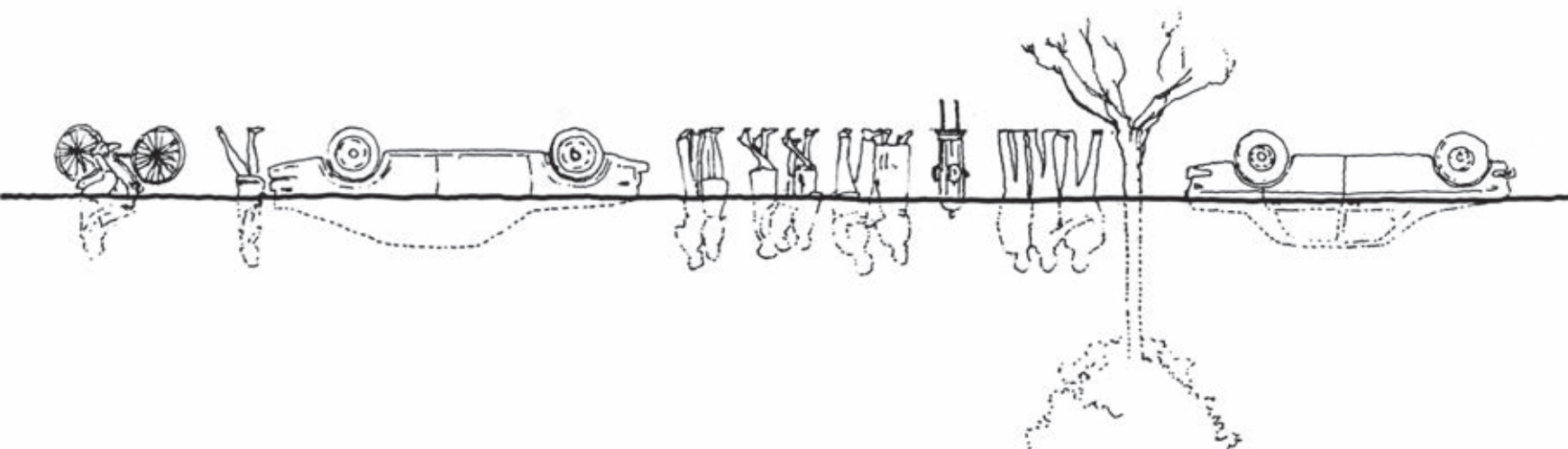
Vancouver International EXPO
Canada / 1986

Fantasm... L'Esposizione Internazionale di Vancouver dà occasione ai SITE di estendere in modo spettacolare la questione della mobilità: si immergono nel tema dell'esposizione – dedicato al trasporto e alla comunicazione – e ne emergono con un nastro stradale in cemento armato lungo oltre 200 metri, popolando il più importante spazio processionale della fiera con veicoli d'ogni tipo, ma tutti grigi come il cemento. Affiorante dalla baia, il nastro si insinua con moto ondulatorio tra due viadotti sospesi e termina con un'atletica impennata a mezz'aria: un capolavoro che rappresenta, tra l'ottimismo tecnologico e una sorta di esodo biblico in versione meccanica, un'ambiziosa e riuscita integrazione tra arte e spazio pubblico.

Phantoms... The Vancouver International Expo offers SITE a chance to spectacularly extend the question of mobility: they immerse themselves in the theme of the Expo – transport and communication – and emerge with a road ribbon in reinforced concrete, over 200 meters long, invading the most important processional space of the fair with vehicles of all kinds, but all in grey, like the concrete. Surfacing from the bay, the ribbon winds and undulates between two suspended viaducts and ends with an athletic leap into the air: a masterpiece that represents, between technological optimism and a sort of biblical exodus in a mechanical version, an ambitious and successful integration between art and public space.

Highway 86 Processional

Vancouver International EXPO
Canada / 1986



Isuzu Space Station

Yokohama, Japan / 1989

...Altri fantasmi. “Isuzu Space Station” di Yokohama è un spazio pubblico dedicato al trasporto e in particolare ai viaggi spaziali. È una piazza per i bambini, e i SITE la trattano come un playground senza gravità immerso nel cosmo, abitato da figure in vetroresina che incedono su un invisibile piano rovesciato. Come a Vancouver, sono dipinte di grigio, evidenziando la loro appartenenza a uno spazio altro. Come lo spazio interstiziale del “BEST Showroom, Inside/Outside Building”: né dentro né fuori, si direbbe una zona grigia e così è dipinta, compresi gli oggetti che contiene, separati da un vetro oltre il quale riassumono i colori originari e dismettono il loro stato pseudo-onirico.

...Other phantoms. The “Isuzu Space Station” of Yokohama is a public space about transport, and space travel in particular. It is a plaza for children, and SITE treats it as a playground without gravity, immersed in the cosmos, inhabited by figures in fiberglass that walk on an invisible overturned surface. As in Vancouver, they are painted grey, indicating the fact that they belong to an “other” space. Like the interstitial space of the “BEST Showroom, Inside/Outside Building”: neither in or out, a grey zone, and so it is painted, including the objects it contains, separated by a glass beyond which they regain their original colours and divest themselves of their pseudo-dream state.



Best Showroom, Inside/Outside Building

Milwaukee, Wisconsin, USA / 1984



Williwear Men's Showroom

New York, USA / 1982

Stesso stratagemma cromatico nei negozi Williwear e nella "Laurie Mallet House": i quali condividono anche lo stesso committente (Laurie Mallet, fondatrice con Willi Smith della casa di moda Williwear), che affida ai SITE anche la ristrutturazione della propria abitazione privata, un edificio di tre piani del XIX secolo nel Greenwich Village a New York. E qui avviene una sofisticata trasposizione dei meccanismi narrativi utilizzati negli spazi commerciali: da una ruvida scenografia di strada alla temporalità istantanea, a un più intimo, perché domestico, teatro della memoria dove tempi stratificati emergono dalle pareti con vecchi reperti e oggetti d'affezione, sempre su un unico sfondo "fantasmatico".

The same chromatic stratagem is used in the Williwear stores and the "Laurie Mallet House", which share the same client (Laurie Mallet, co-founder with Willi Smith of the fashion company Williwear), who also commissioned SITE to renovate her own home, a three-story building from the 19th century in Greenwich Village in New York. Here a sophisticated transposition of the narrative mechanisms used in the retail spaces happens: from a rugged street setting with a snapshot time frame to a more intimate, domestic milieu, a theatre of memory where layered times emerge from the walls with old relics and objects of affection, still against a uniform "ghostly" backdrop.

SITE

Laurie Mallet House New York, 1985

di / by
Deborah Duva





“Se il progetto di architettura non può essere esclusivamente una forma intesa come estensione delle funzioni, ma deve essere in grado di elaborare un contenuto spaziale come amplificazione del contesto fisico e psicologico, allora la “Laurie Mallet House” è un esempio che ben rappresenta, con particolari mirati, questa intenzione. [...] La meraviglia si compie nei tre piani fuori terra dove, al teorico bivio tra il recupero filologico e lo smantellamento dei vani, si fa strada un'altra possibilità – discreta visivamente e dirompente concettualmente – che non è un indeciso compromesso ma una vera e propria “dichiarazione d'interni”: le vecchie assi di pino del pavimento si sbiancano mantenendo i segni dell'usura, e tutte le pareti impallidiscono; i nuovi percorsi si affiancano ai precedenti; alcuni mobili coevi alla costruzione si scolorano, e sembrano interrompersi nel movimento di fare largo al nuovo arredamento, immobilizzati come in un fermo immagine nel dissolvimento dentro ai muri. Tutto diventa latteo, e l'ingombro delle preesistenze, ruotate, diminuite nel volume e talvolta negate nell'uso, consente l'arrivo dei nuovi abitanti, delle loro abitudini insieme alle loro collezioni di mobili e opere d'arte. [...] Un camino, un tavolo, una sedia, una testiera del letto, una pendola, uno specchio, una porta chiusa, alcuni soprammobili, una libreria, dei volumi, una statua e il fusto di un albero nel giardino, sono tutte icone disseminate per la casa a testimoniare la vita del luogo, “fantasmi” benevoli che non possono essere sfrattati e narrano il loro vissuto”.

«Si tratta del progetto di conservazione e restauro di una casa degli anni Venti dell'Ottocento nel Greenwich Village, per la presidente di un'importante azienda di moda e per la sua famiglia. [...] Concettualmente, l'interno della casa è una sovrapposizione di idee narrative, generate dalla storia dell'edificio, da oggetti e arredi ritrovati durante i lavori e dalla biografia personale della committente, Laurie Mallet. La dimensione metafisica è prodotta dalla presenza di elementi architettonici e domestici parzialmente inglobati nei muri, dai quali emergono più o meno visibilmente. L'inserimento e le posizioni di queste presenze surreali all'interno delle varie stanze sono determinati dalla loro scala, dal senso e dalle loro possibili associazioni mentali e psicologiche.»

«Designed for the president of a prominent fashion company and her family in Greenwich Village, this project called for the preservation and renovation of an 1820's house. [...] The interior was based on a layering of narrative ideas, drawn from the history of the building, existing artefacts found inside and the personal biography of the owner, Laurie Mallet. To add a metaphysical dimension, a series of ghost-like architectural and household artefacts are partially buried in the walls, allowing for various degrees of exposure. The scale, purpose and psychological associations within different rooms determined the choice and positioning of these surreal elements.»

James Wines, 2016

“If the architectural project cannot be only a form seen as the extension of functions, but has to also be able to develop spatial content as an amplification of the physical and psychological context, the “Laurie Mallet House” is an excellent example of this intention, thanks to its strategic details. [...] The wonder unfolds on the three upper levels, where at the theoretical crossroads between philological conservation and dismantling of the rooms, a third possibility arises – visually discreet but conceptually transforming – that is not a hesitant compromise, but a true “interior declaration”: the old pine planks of the floor are whiten, conserving the signs of wear, and all the walls become pale; new paths are created alongside the old ones; furnishings from the epoch of the construction lose their colours, and seem to be interrupted in the movement of making room for a new decor, caught in a freeze frame as they dissolve into the walls. Everything gets milky, and the encumbrance of the past is rotated, diminished in volume and at times denied its use, permitting the arrival of new inhabitants with their habits, their collections of furniture and art. [...] A fireplace, a table, a chair, a headboard, a pendulum clock, a mirror, a closed door, some knick-knacks, a bookcase, some volumes, a statue, and a tree trunk in the garden, are all icons scattered throughout the house to bear witness to the life of the place, benevolent “ghosts” that cannot be evicted, and tell of their experiences”.





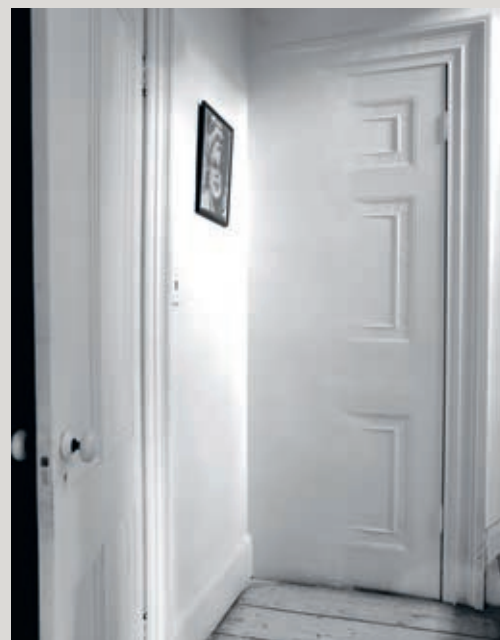


Photo: © Paul Warchol

«Durante i sopralluoghi nei seminterrati abbiamo ritrovato pezzi "storici" come sedie, tavoli, porte, argenteria e suppellettili varie, lasciati da chi aveva precedentemente vissuto nella casa. Dovendo portare l'edificio a standard abitativi correnti, abbiamo avuto la precisa intuizione che sarebbe stato interessante creare una "interfaccia trans-epocale" tra generazioni: la storia avrebbe cioè dovuto apparire e scomparire come si trattasse di memorie fantasma, piuttosto che tradursi in un display molto tradizionale di arredi d'epoca. L'accostamento tra queste presenze fisiche evanescenti e gli oggetti domestici contemporanei genera un dialogo ininterrotto tra passato e presente.»

«While examining the foundations and basement, we discovered "historic" chairs, tables, doors, silverware and other household equipment, which had been left behind by much earlier residents. Since the building was being renovated for current living standards, we felt that it would be interesting to create a kind of "epochal interface" between generations. In this way, history could appear and disappear as ghosted memories, rather than being installed as a conventional showcase of antique furniture. The placement of modern objects for living in front of these fading artefacts created a continuing dialogue between past and present.»

James Wines, 2016



Photos: Antoine Bootz



Photo: SITE Archive

«Gli oggetti inglobati nelle pareti di intonaco e di stucco, misteriosi e funzionali, aprono psicologicamente a un aldilà, amplificando la percezione e l'esperienza dello spazio. La finitura di pittura bianca forma una pelle monocromatica sui muri e sugli oggetti/memoria. Lacerando questa pelle, passato e presente potrebbero congiungersi. Il punto di bianco, risultato della scelta fra decine di tipi e di marche, è stato scelto non tanto come colore, ma come "agente atmosferico".»

«Real, found, objects embedded in the plaster and stucco walls are both mysterious and functional. They psychologically open the walls to a realm beyond, expanding your perception and experience of the space. The final coat of white paint forms a monochromatic skin over the walls and memory/objects. If this skin were broken, past and present might meet in the house. The monochrome of white was selected among dozens of brands to function as "atmosphere agent" more than specific colour.»

Alison Sky, 2016



Photo: SITE Archive



Photo: SITE Archive



Photo: © Paul Warchol





Photos: Antoine Bootz

«Come memoria di una parete interna eliminata, sono stati conservati lo stipite e la soglia di una porta, che segnano la divisione tra soggiorno e biblioteca. I pavimenti originali, in assi di pino e di pioppo, sono stati riparati. La vernice traslucida bianca fa risaltare la loro filigrana, rivelandone la storia. Anche singoli frammenti della vita dei precedenti abitanti, semplici segni nelle finiture in legno, sono stati conservati come caratteri intrinseci della casa.»

«An existing door frame and base, the memory of the wall removed, were retained to define the living room and library in this space. The original wide board pine and poplar floors were patched and repaired. A translucent white stain blends with the texture and grain, revealing the history of the wood. Existing details found in woodworking and layers from previous inhabitants, all part of the inherent character of the house, were preserved and retained.»

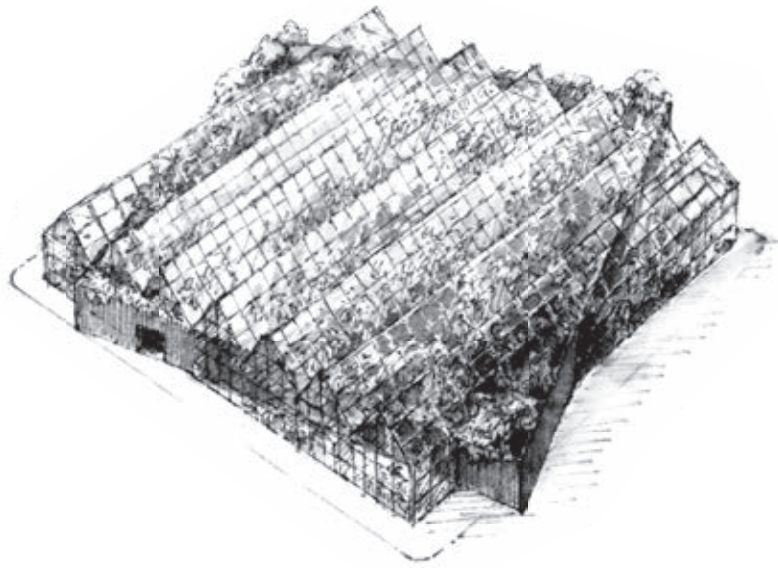
Alison Sky, 2016



Photo: SITE Archive

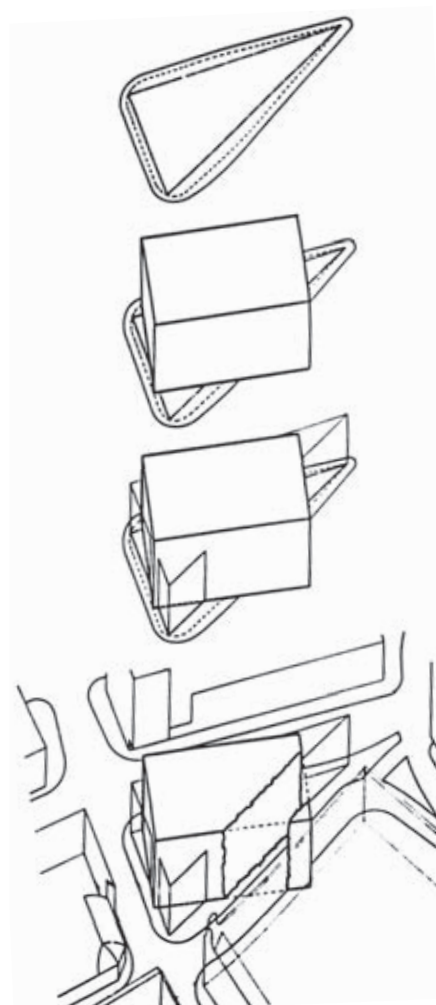
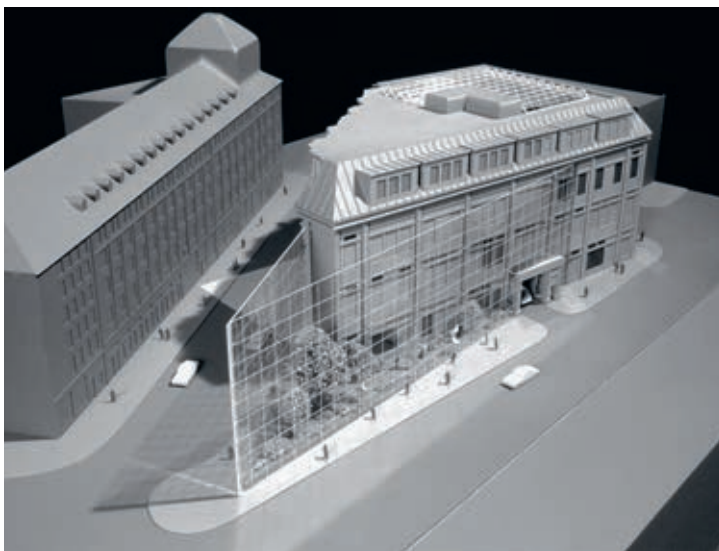
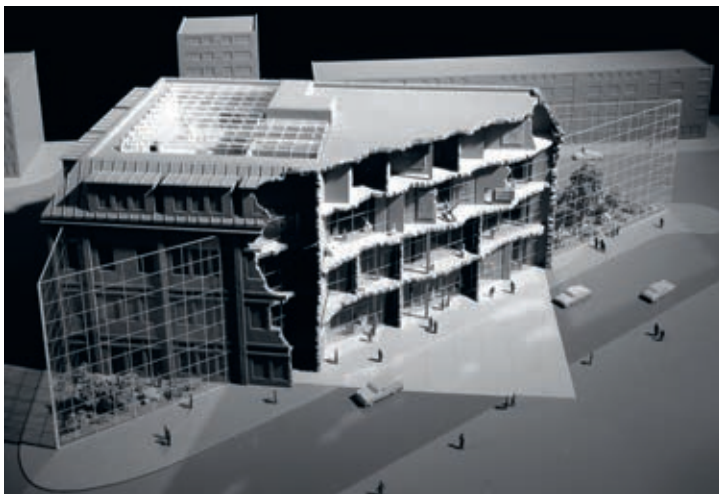
Best Showroom, Greenhouse Project

Progetto / Project
San Leonardo, California, USA / 1982



Best Showroom, Twist Building

New Jersey, USA / 1979

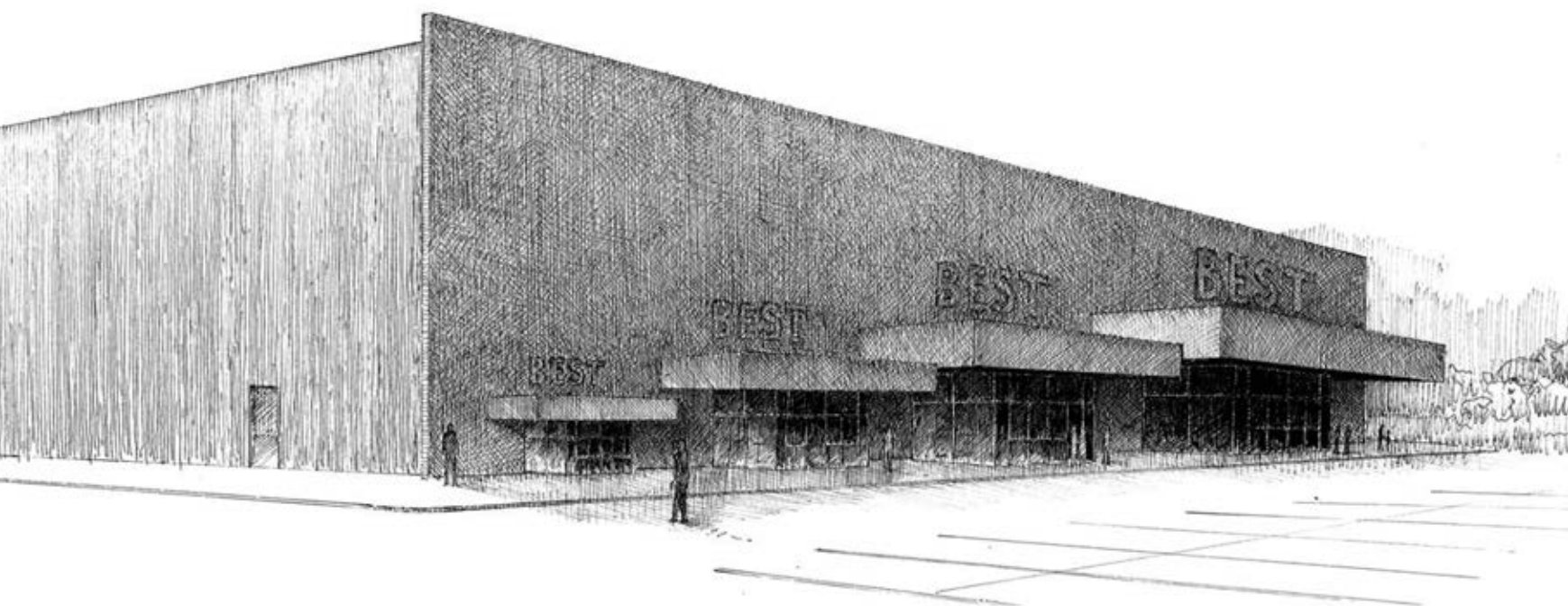


Frankfurt Museum of Modern Art

Progetto / Project
Frankfurt, Germany / 1983

Disorientamenti. In una situazione contraddittoria, per esempio quella in cui si hanno due diversi orientamenti possibili, perché decidere per l'uno o per l'altro, se l'indecisione è il massimo grado di conclusività di un'opera? Il "BEST Showroom, Twist Building" li adotta entrambi, raddoppiando un edificio tipo della BEST (e così avviene in un primo progetto per McDonald's); il "BEST Showroom, Greenhouse Project" incorpora una serra preesistente in un nuovo magazzino, nonostante il conflitto di giacitura; il "Frankfurt Museum of Modern Art" gioca con leggere sfasature e tagli radicali includendo le contraddizioni tra reticolo urbano e architettura: metri quadri di follia nei chilometri quadrati della realtà, aveva detto Alighiero Boetti a proposito del suo "Pavimento" (1967).

Disorientation. In a contradictory situation, such as that in which two different orientations are possible, why opt for one or the other, if indecision is the maximum degree of conclusivity of a work? The "BEST Showroom, Twist Building" adopts both, doubling a typical BEST building (as also happens in an initial project for McDonald's); the "BEST Showroom, Greenhouse Project" incorporates an existing greenhouse in a new facility, in spite of the conflicting footprints; the "Frankfurt Museum of Modern Art" plays with light staggering and radical cuts, including the contradictions between the urban grid and the architecture: square meters of madness in the square kilometres of reality, Alighiero Boetti said, regarding his "Pavimento" (1967).



Best Showroom, Scale Reference Project

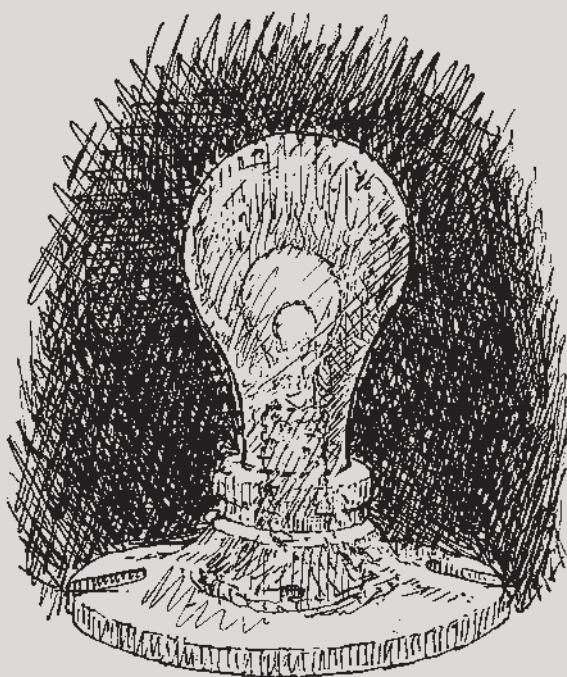
Progetto / Project
1979

Scaling. L'interesse dei SITE per la scala architettonica è un sondaggio sulla percezione della monumentalità, ma anche sui gradi di libertà di un'idea tanto rassicurante quanto astratta e virtualmente autoritaria: l'architettura "a misura d'uomo". Ma quale uomo? A ognuno la scala che vuole, piuttosto: a ognuno la sua porta in "Door within a door within a door within a door within a door", il suo ingresso in "BEST Showroom, Scale Reference Project", e a ognuno l'intera Los Angeles nel progetto per Pershing Square, dove il rilievo di tutto il territorio losangeleno è scalato fino a coincidere con il perimetro della piazza in un verde tappeto urbano, un microcosmo che accorda cittadinanza a qualunque diversità in un solo e molteplice luogo.

Scaling. SITE's interest in architectural scale is a survey of the perception of monumentality, but also of the degrees of freedom of an idea that is as reassuring as it is abstract and virtually authoritarian: architecture on a "human scale". But which human? To each his own scale, instead: i.e., to each his own "Door within a door within a door within a door within a door", his own entrance in "BEST Showroom, Scale Reference Project", and his own entire Los Angeles in the project for Pershing Square, where the survey of the whole territory of the city is scaled to coincide with the perimeter of the square in a green urban carpet, a microcosm that grants citizenship to any diversity in a single and multiple place.

The Light Bulb Series

Light within a Light



*Light within a Light
(Clear glass - with mini-bulb
inside)*

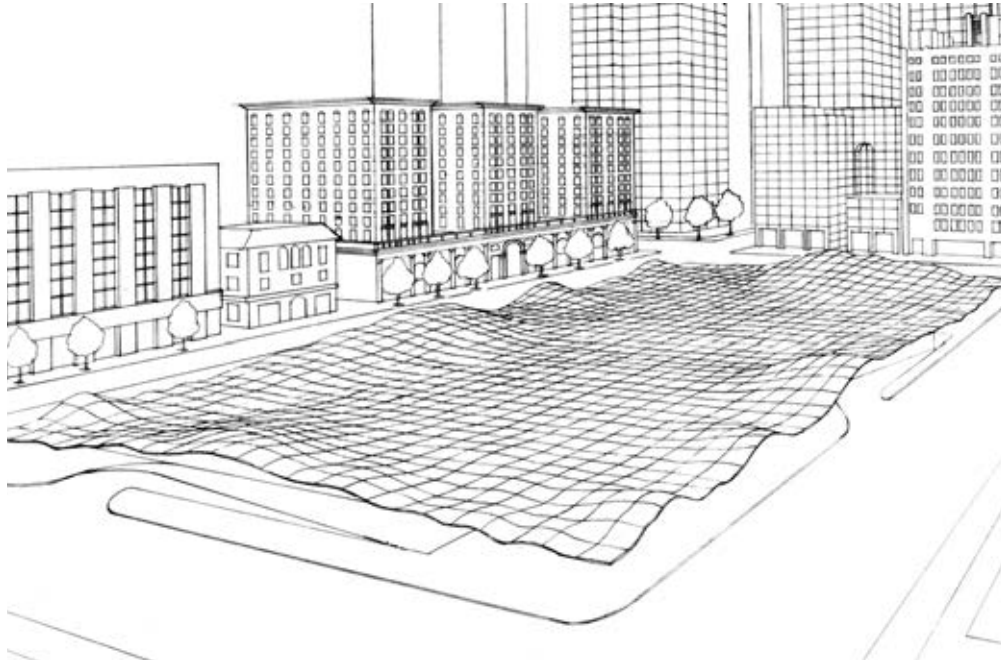
Light within a light. L'inquietante analogia-differenza del tre formato da tre cose uguali con solo la dimensione diversa (ma potrebbero essere quattro, come portali di un magazzino, o cinque, come una porta d'interni) e per di più una dentro l'altra: una luce-matryoshka.

Light within a light. The disturbing similarity-difference of the three formed by three equal things, only of a different dimension (but they could be four, like the doors of a department store, or five, like an interior door) and, furthermore, one inside the other: a lamp-matryoshka.



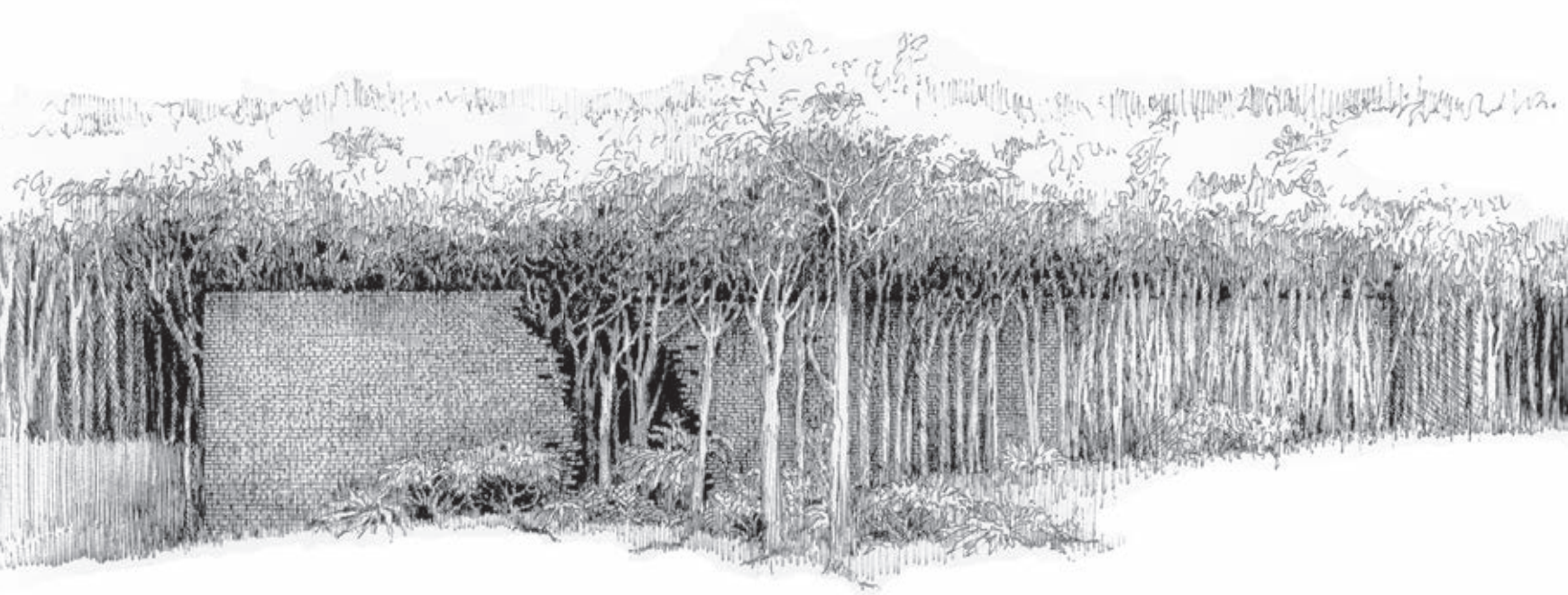
Door Within A
Door Within A
Door Within A
Door Within A Door

1985



Pershing Square

Progetto / Project
Los Angeles, California, USA / 1987



Best Showroom, Forest Building

Richmond, Virginia, USA / 1980

Disegno / Drawing James Wines

Sydney e / and Frances Lewis Collection



Trawsfynydd International Energy Communications Centre

Progetto / Project

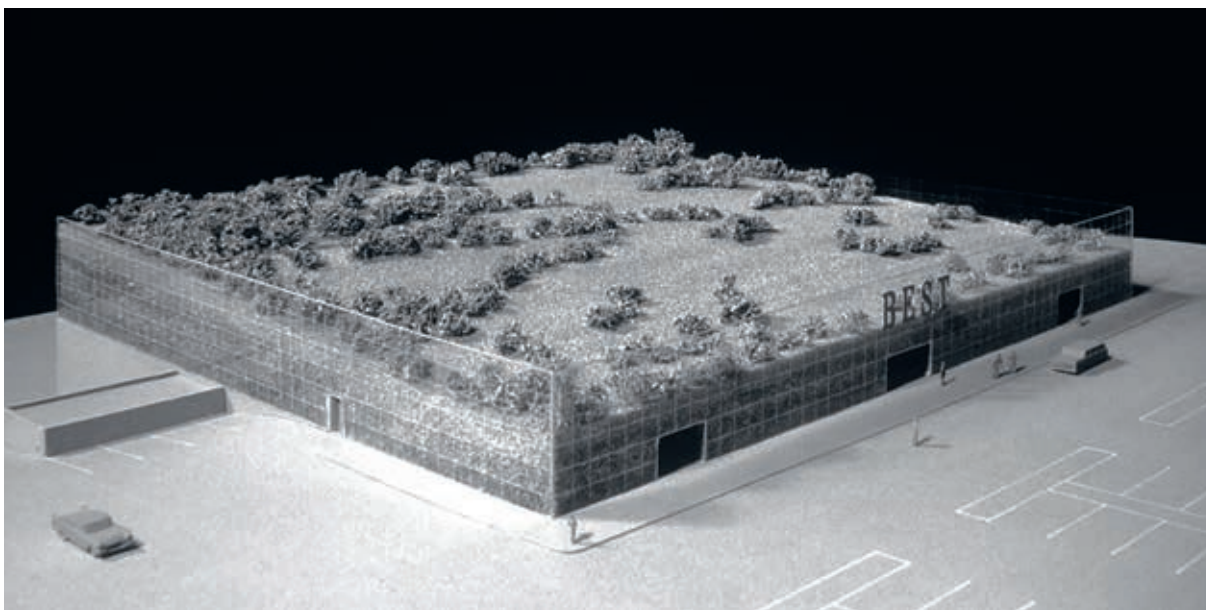
Snowdonia National Park, Trawsfynydd, UK / 1994

Acquerello / Watercolour James Wines

SITE Archive

Sparizioni nel verde. Un'architettura disposta a sparire dietro una coltre di terra, o a lacerarsi per salvare il maggior numero d'alberi della foresta in cui è collocata: così l'altruismo del "BEST Showroom, Terrarium Project" e del "BEST Showroom, Forest Building". E poi c'è un'architettura che sarebbe bene far sparire, o almeno disattivare: così il progetto di smantellamento della centrale nucleare "Trawsfynydd International Energy Communications Centre" nel Galles del Nord (risalente al 1959), secondo la proposta dei SITE un rapido smontaggio dell'impianto con robot teleguidati, e poi soprattutto un'imponente messa a dimora di vegetazione che invade tutta l'area coprendo completamente gli edifici con muschio, edera e ambrosia: una natura avvolgente e "fitocorrettiva" che avrebbe rimosso le tossine dal terreno attraverso l'azione biochimica di alcune specie vegetali.

Disappearances in the Green. Architecture ready to vanish inside a mantle of earth, or to shred itself to save the largest number of trees of the forest in which it is placed: the altruism of the "BEST Showroom, Terrarium Project" and the "BEST Showroom, Forest Building". Then there is a work of architecture that ought to vanish, or at least be deactivated: the project of dismantling of the nuclear facility at the "Trawsfynydd International Energy Communications Centre" in Northern Wales (dating back to 1959), in SITE's proposal, calls for a rapid knock-down of the facility with remotely guided robots, followed by extensive planting of vegetation that invades the whole area, completely covering the buildings with moss, ivy and ragweed: an enveloping nature that purifies, removing toxins from the soil thanks to the virtues of certain botanical species.



Best Showroom, Terrarium Project

Progetto / Project
South San Francisco, California, USA / 1975
Disegno / Drawing James Wines
SITE Archive

The Light Bulb Series

Plant Light

Design: James Wines / SITE

2018



The Light Bulb Series

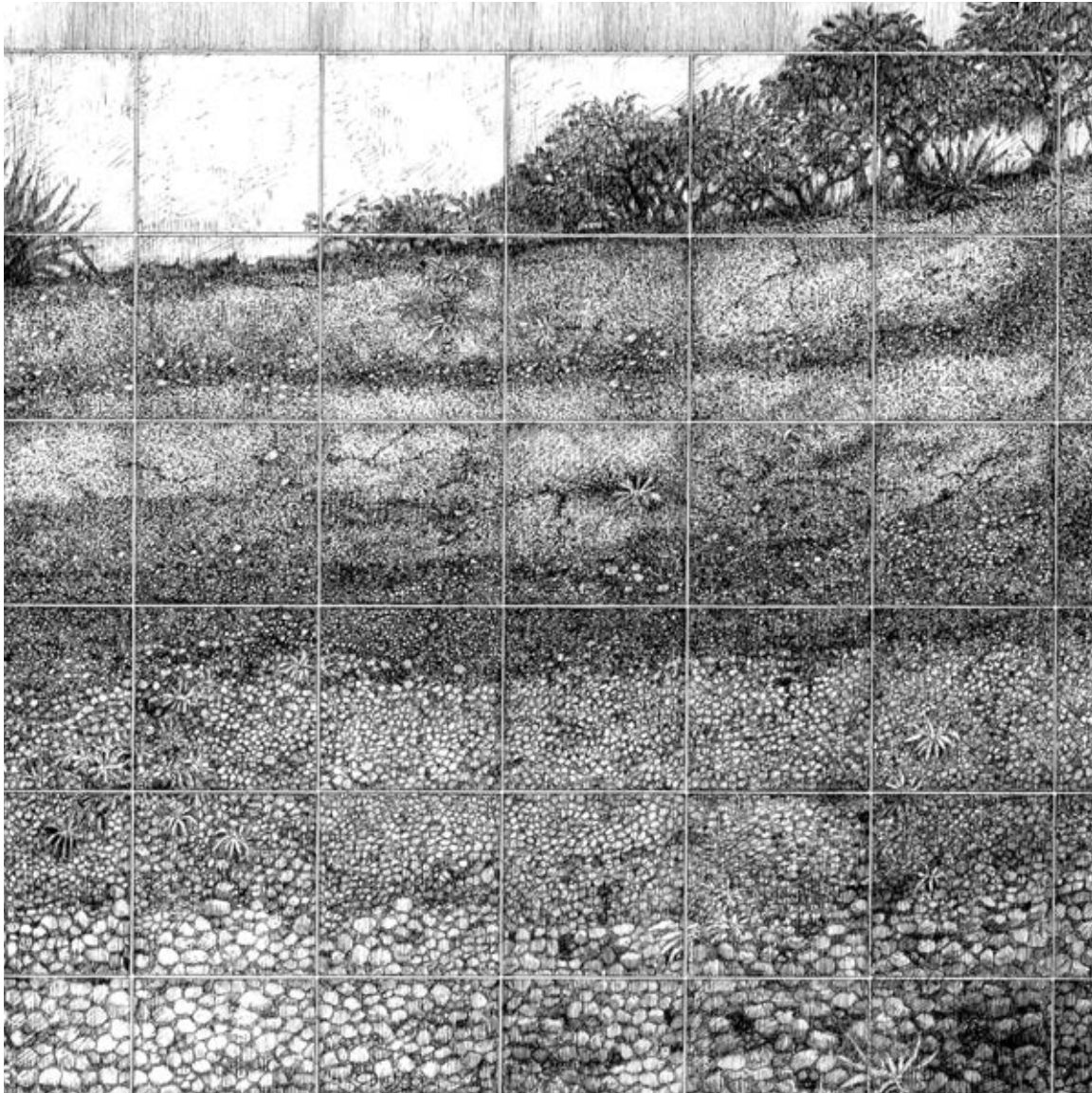
Plant Light



Plant Light.
(Clear glass for terrarium
bulb - blue glass, frosted,
for the base)

Plant Light. Un bulbo invaso dalla natura, ciottoli e terra, può scomparire come lampada e trasformarsi in terrario, oppure in bulbo-vaso per la pianta che lo colonizza, un destino comune a tanta architettura dei SITE erosa da foreste o avvolta in strati geologici.

Plant Light. A bulb invaded by nature, pebbles and earth, can vanish as a bulb and be transformed as a terrarium, or in a bulb-pot for the plant that colonises it, a fate shared by many works of architecture by SITE, eroded by forests, wrapped in geological strata.



Best Showroom, Terrarium Project

Progetto / Project
South San Francisco, California, USA / 1975
Disegno / Drawing James Wines
SITE Archive



World Ecology Pavilion

Seville World EXPO, Spain / 1992

Disegno / Drawing James Wines (1990)

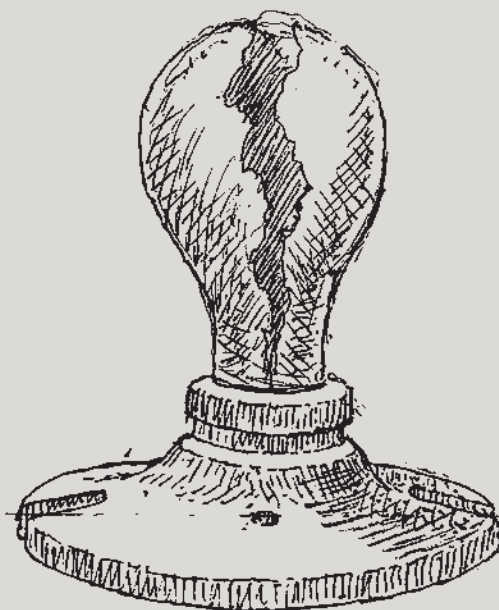
SITE Archive

Architettura al trancio. La natura interseca l'architettura dei SITE, equilibrandone il peso con profonde penetrazioni di verde, terreno, paesaggio. Il quale, nelle giuste occorrenze (le grandi esposizioni), diventa globale e rappresentativo del mondo: con "carotaggi" nel suolo dei principali quadranti bioclimatici della terra ("The Four Continents Bridge"), o compendi universali della vegetazione di tutti i continenti ("World Ecology Pavilion"). In altre occasioni il paesaggio è locale, come nell'"Horoscope Ring", che combina la topografia regionale con la forma simbolica di un cielo astrale, o è specificamente dedicato all'acqua come nell'"Aquatorium" di Chattanooga. È una natura che assume forme "didattiche", affettando organicamente in ogni caso il costruito.

Architecture by the slice. Nature intersects SITE's architecture, balancing its weight with deep penetrations of greenery, terrain, landscape. On the right occasions (major exhibitions) it becomes global, representative of the world: with "bores" drilled into the ground of the main bioclimate sectors of the earth ("The Four Continents Bridge"), or universal compendia of vegetation from all continents ("World Ecology Pavilion"). In other cases the landscape is local, as in the "Horoscope Ring", which combines regional topography with the symbolic form of an astral sky, or is specifically devoted to water, like the "Aquatorium" in Chattanooga. A nature that takes on "educational" forms, organically slicing construction in each case.

The Light Bulb Series

Split Light



Split Light
(grey glass)

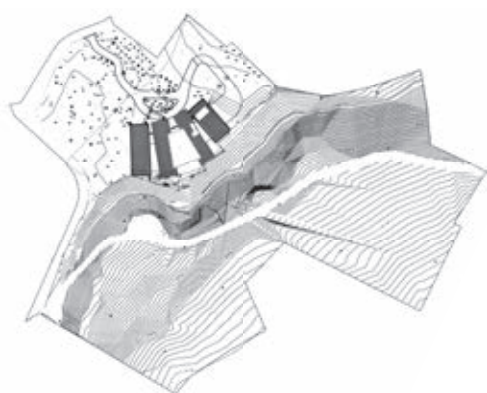
Split Light. Spezzata, incrinata da una crepa, divisa in due: una lampadina che rappresenta il primo atto necessario a compromettere l'unità compiuta della forma e predisporla a infiltrazioni e impurità, e a tutte le dovute indecisioni a seguire.

Split Light. A split light bulb, rippled by a rift, divided in two: the first act required to compromise the unity of the form and to ready it for infiltrations and impurities, and for all the due indecisions to follow.



The Four Continents Bridge

Sea and Island EXPO, Hiroshima, Japan / 1989

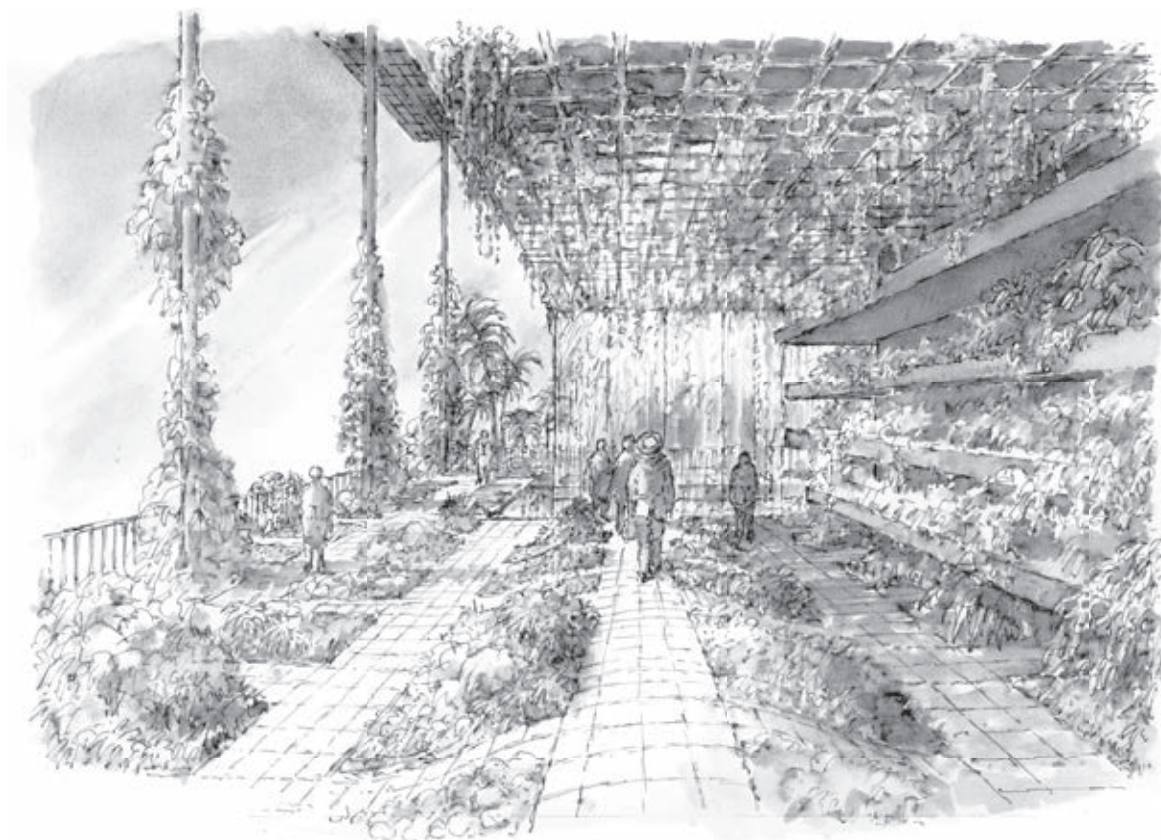


Casa Fabiani

Nebbiuno, Italia / 2000
Disegno / Drawing James Wines
SITE Archive

Orizzontale rarefatto. La natura si fa onda, si solleva e si apre a ventaglio sui pendii di una collina affacciata sul Lago Maggiore, formando i lembi di copertura sotto i quali si sviluppano gli spazi abitati di "Casa Fabiani" immersa nel verde fino a confondersi in esso. Nella Fondazione Rossini, a Briosco, l'architettura potrebbe dirsi addirittura invisibile, da un preciso punto di vista, salvo disseminarsi in un sistema che si estende nel paesaggio per esporre sculture, e si dirama in aree di sosta e muri sinuosi in pietra, mattoni, vetro e altri materiali riciclati, a partire dal Padiglione che tutto osserva con un sorriso rurale.

Horizontal sparsity. In the "Casa Fabiani" nature becomes a wave, raising up and fanning out on the slopes of a hill facing Lago Maggiore, forming the roof sheets sheltering the living spaces of this house immersed in greenery to the point of mingling with it. In Fondazione Rossini, at Briosco, the architecture could even be invisible, from a precise vantage point, though it is scattered in a system that extends into the landscape to display sculptures, branching out into rest areas and sinuous walls in stone, brick, glass and other recycled materials, starting from the Pavilion that observes it all with a rural smile.



Antilia “Vertiscape” Tower

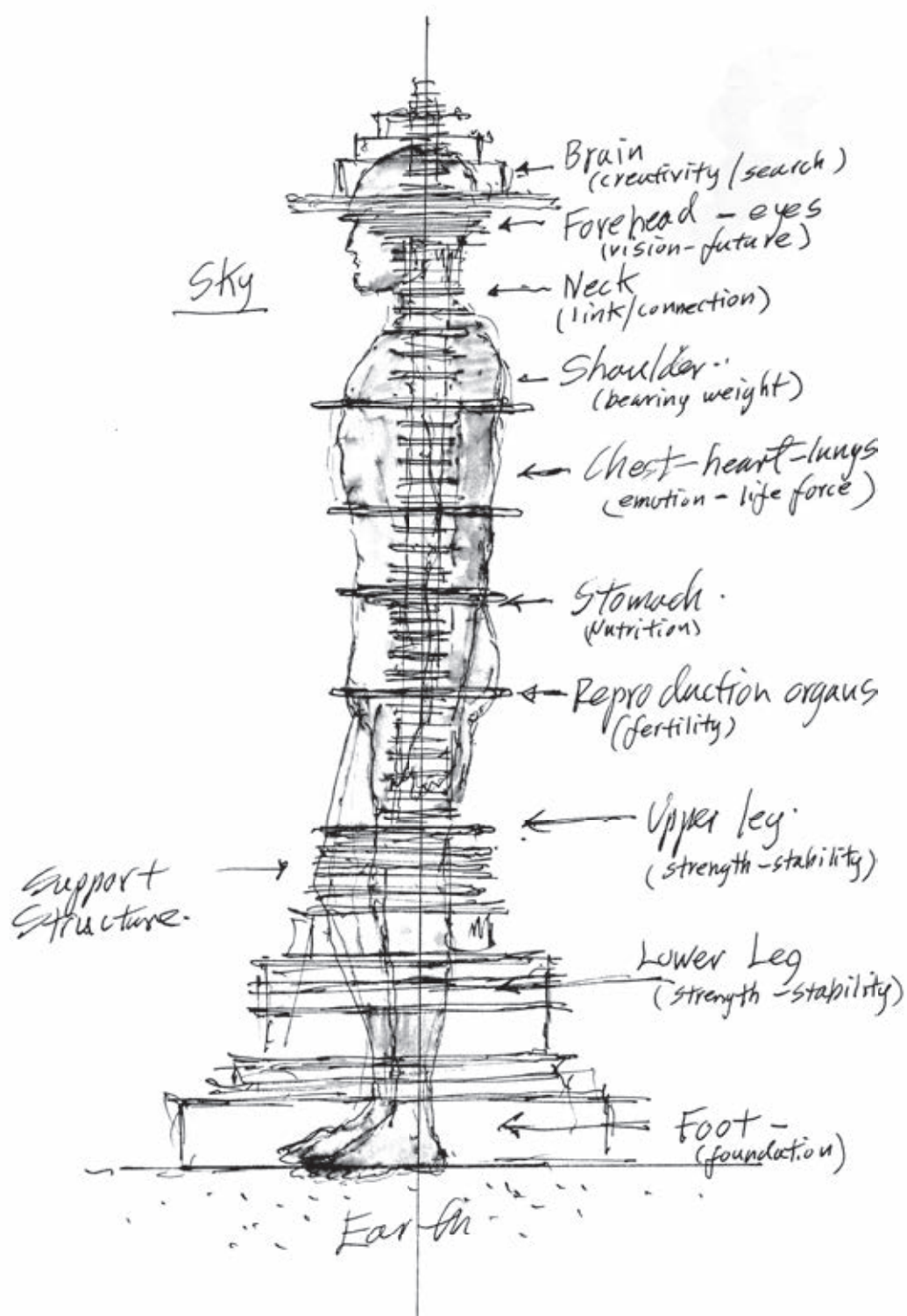
Progetto / Project
Mumbai, India / 2003

Disegno / Drawing James Wines, SITE Archive
Acquerello / Watercolour James Wines (2013)
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, USA

Denso verticale. Per una ricca famiglia di industriali indiani, il progetto di concorso per una torre residenziale con giardini pensili aggettanti, strutturalmente ancorati a una “spina dorsale” centrale e coronati da un’ampia piattaforma sorretta da grandi travi reticolari cui i diversi livelli dell’edificio sono appesi tramite cavi d’acciaio. Ogni piano è dedicato a un elemento della natura in un movimento ascensionale che culmina in una grande residenza privata, mentre i giardini sono pubblici e mossi da terrazzamenti minori, graticci, giochi d’acqua, strutture ricreative, luoghi di contemplazione. Il tutto è una macchina organica che, mentre si ispira alla tradizione vedica e alle relazioni tra architettura e corpo umano del Vastu Shastra, estremizza e moltiplica aggetti wrightiani in un originale dialogo interculturale.

Vertical density. For a wealthy industrial family in India, the competition project for a residential tower with overhanging gardens, structurally attached to a central “backbone” and topped by a large platform supported by big reticular beams from which the different levels of the building are hung using steel cables. Each floor is assigned to one element of nature in an ascending movement that culminates in a large private home, while the gardens are public and shaped by smaller terraces, grates, water games, recreational facilities, places for meditation. The whole is an organic machine inspired by the Vedic tradition and the relationship between architecture and the human body of Vastu Shastra, in an extreme take on Wright’s overhangs to create an original intercultural dialogue.





Antilia "Vertiscape" Tower

Progetto / Project
Mumbai, India / 2003
Disegno / Drawing James Wines, SITE Archive
SITE Archive

The Light Bulb Series

White Light

Design: James Wines / SITE

2018



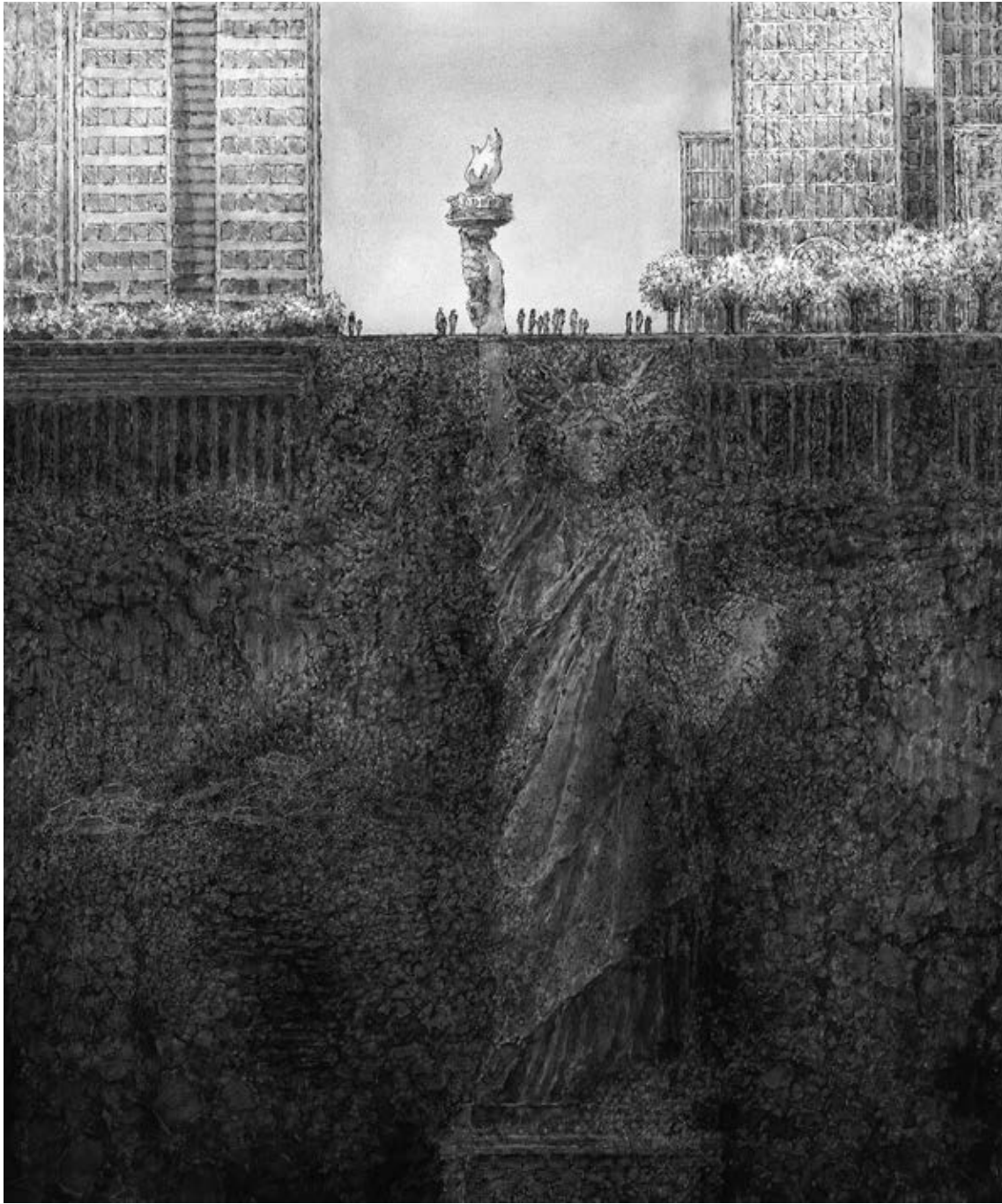
The Light Bulb Series

White Light



White Light. È la matrice, l'icona di base ancora intatta di un oggetto in probabile attesa dell'imponderabile.

White Light. The matrix, the basic icon, still intact, probably awaiting the imponderable.



Liberty Landfill Plaza

Protest poster against proposals to increase Lower Manhattan landfill for real estate interests + a commentary on parallels between the Trump era presidency and his development policies.

Acquerello / Watercolour James Wines (2017)

SITE Archive

James Wines / Suzan Wines

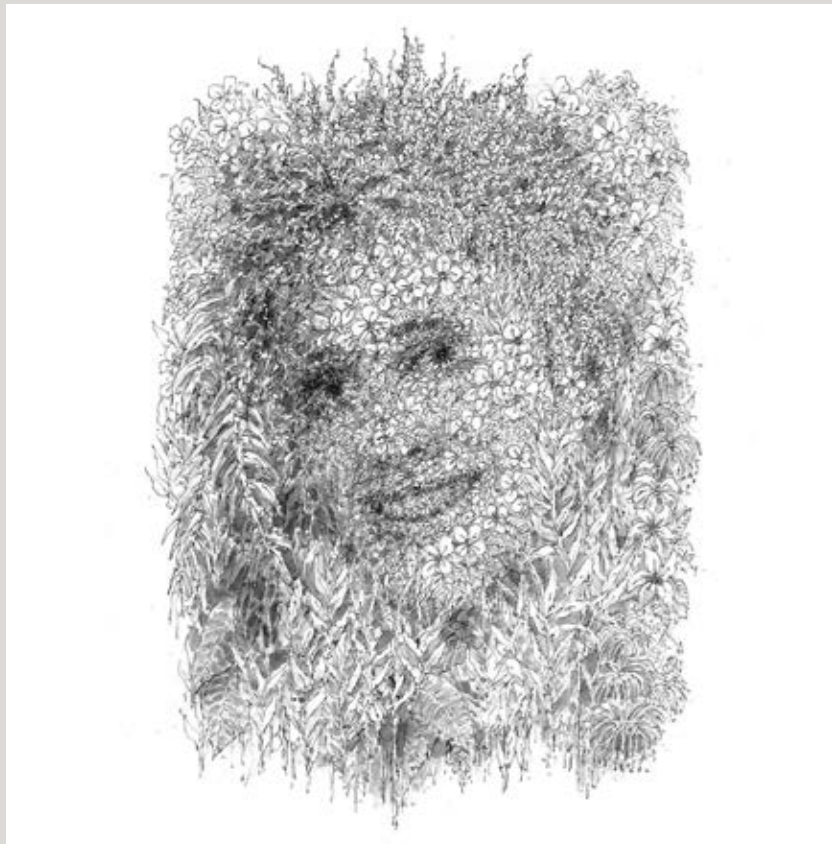
James Wines è il fondatore e presidente di SITE, un'organizzazione per l'architettura multidisciplinare e per l'arte dell'ambiente fondata a New York nel 1970. Nel 2013 riceve il National Design Award per la categoria Lifetime Achievement, premio alla carriera assegnato dal Smithsonian's Cooper-Hewitt, National Design Museum, in onore dei meriti del design americano. Il suo libro *De-Architettura* è stato pubblicato nel 1987 da Rizzoli International e nel 2000 la casa editrice tedesca Taschen Verlag ha pubblicato *Green Architecture*. L'architetto è sempre attento al contesto ambientale nei suoi progetti architettonici, paesaggistici e urbanistici, e vanta oltre 150 progetti di interni per clienti privati e pubblici realizzati in undici Paesi. Vincitore di 25 premi di arte e design, tra cui il Chrysler Award for Design Innovation nel 1995, è attualmente docente di architettura presso la Pennsylvania State University. Sempre alla ricerca del perfetto connubio tra arte, architettura, paesaggio e ambiente, continua a scrivere saggi e a trasmettere su scala internazionale il pensiero integrativo e le problematiche ambientali.

Suzan Wines è architetto e partner di I-Beam Design, pluripremiato studio di architettura e design co-fondato con Azin Valy dopo aver vinto il Concorso Internazionale per il Lt. Petrosino Park di New York City.

Il loro lavoro è stato ampiamente pubblicato e ha vinto numerosi premi per le "soluzioni progettuali sensibili all'ambiente seppur altamente innovative". Inoltre, il loro impegno umanitario è riconosciuto in tutto il mondo. Hanno esposto propri progetti alla Triennale di architettura di Milano, ai Centers for Architecture di New York City e di Boston, oltre che ai Giardini Reali del Principe Carlo a Londra. I-Beam Design è annoverata tra le migliori aziende di progettazione dal New York Magazine. Suzan Wines ha scritto articoli per la rivista *Domus* e insegnato in varie università tra le quali Cooper Union, Pratt, Parsons e City College di New York.

James Wines, winner of the 2013 National Design Award for Lifetime Achievement, is the founder and president of SITE, an environmental art and design organization chartered in New York City in 1970. His architecture, landscape and public space designs are based on a response to surrounding contexts. His book entitled "De-Architecture" was released in 1987 by Rizzoli International and, in 2000, Taschen Verlag in Germany published "Green Architecture". He has designed and built more than one hundred and fifty projects for private and municipal clients in eleven countries. He is the recipient of twenty-five art and design awards, including the 1995 Chrysler Award for Design Innovation. James Wines is also a Professor of Architecture at Penn State University. The main focus of his current work is on the fusion of art, architecture, landscape and the surrounding context. He continues to write and lecture on integrative thinking and environmental issues internationally.

Suzan Wines is an architect and partner at I-Beam Design, an award winning architecture and design firm co-founded with Azin Valy after winning the International Competition for Lt. Petrosino Park in New York City. Their work has been widely published and won numerous awards for its "sensitive yet highly innovative design solutions". Their humanitarian work is world-renowned. Exhibitions include the Milan Architecture Triennale, NYC and Boston Centers for Architecture and Prince Charles' Royal Gardens in London. I-Beam is featured among the top design firms by New York Magazine. Suzan has written for Domus Magazine and taught at Cooper Union, Pratt, Parsons and City College.



中文

回响

作者：卡洛·厄比那提

对于一个专注于设计的公司来说，能将其历史与有着相近理念的创造天才的概念性与艺术性研究相结合，始终是一种荣幸。Foscarini和James Wines的这次合作正是如此。

我们注意到Wines和SITE在过去的50年里以极大的热忱为建筑学及可持续发展的建筑的发展做出了理论和实践上的贡献。从我们的第一个合作项目——1991年维罗纳家居艺术展 (Abitare il Tempo) 的“桌灯/壁灯”，到《Inventario》第11期和第12期里发表的文章，到现在（确切地说）的这个系列的作品，我们总是对大家共同的诗意情怀上自然的相似感到惊喜。这关乎一种自发的相互认知，即使在任何实际的合作之前。Wines从未间断的好奇心使SITE自首次亮相以来就令人感到对各种原理进行全面反思的迫切需要，这不禁让我们有种实验性的冲动，以及希望把设计做得更好且与众不同的渴望——这从一开始就始终是公司的一部分。

“灯泡”项目以对灯泡的反思的典型案例作为起点。在技术照明设备的革新愈演愈烈的今天，如此举动并非巧合，也并非怀旧。相反，它是种对中立角度的重申：灯泡是种现代性的标志；它也代表发生在创作过程中的直觉——它沉浸在有时颠覆自身的探索（变成一支蜡烛的灯泡）和否定（融化或变黑的灯泡）中，或被迫地委付（灯泡变成侵入它的植物或自然的花盆）。探索从来都不是没有原因的，也绝不仅仅关乎形式，它属于Wines“编写”的一种“语言”——操纵、反转、破坏、融合等——而我们，Foscarini，在其中看到了自己的镜像：因为每个迹象必然是意义的载体。

关于《Inventario》*——我们自豪地担任其编辑者的角色：我们确信伟大的建筑师和思想家如James Wines的作品仅需被人知道、欣赏和交流。

*《Inventario》是由Beppe Finessi主编、由Corraini出版社发行的杂志书。

它由Foscarini赞助，是对所有设计及制造设计的事物的多学科和多方面的探索。

有些设计具有全息图的特质：尽管只是设计者所有作品的一部分，它们却包含了设计总体的所有信息。然而，“总体”一词可能难以概括SITE——一个传奇的组合，由James Wines、Alison Sky、Michelle Stone和Joshua Weinstein于1970年共同创立，并被Bruno Zevi誉为Wright和Olmsted的“北美程序式的非完整性风格”的合法继承人（由Zevi追溯至Wright的设计脉络已是对此的赞礼）——而“灯泡”系列设计确实具有全息图的特点：它是SITE长久而多元的设计历史中的作品里，对James和设计伙伴们艺术风格的彻底提炼。 破坏性和爆炸性、在基因中倾向解构主义，一出明确地批评任何僵化形式或原理的剧目（批判性的后者更为重要，它将各种艺术实践从保护性边界中解放出来）。通过这种方式，艺术、建筑、自然、政治和沟通融合在一起，每件作品都引发与环境意想不到的对话，为我们带来超乎寻常的项目：被“剥落”、部分移除、崩塌、不确定性、悬浮、功能反转、材料的融合和倾泻、幻像般地消失、错置、规模的跃变、缺口和穿孔，或者自然的侵入与入侵的建筑。这些从不强调决定性“整体”的激进画面，与所在的环境同化，或以令人迷惑的（然而必要的、并且经常具有揭示性的）隐喻对其进行“评论”。 在《Inventario》——一本由Foscarini全力支持、广泛关注各种设计形式的刊物（即是杂志也是书）中，我们有选择性地重读以下篇章：阐明“灯泡”系列如何呈现在对象尺度上的类比。这些液态的、“黑暗”的“灯泡”，在功能上被反转、被植物侵袭、被切割和分裂、被打碎，以及俄罗斯套娃一样融入彼此。它们真实的总结了Wines和SITE（成功地）实现梦想的策略——革新住宅传统形式和功能及人们的期待。他们研究目前仍被广泛使用的、最经典的符号，使我们联想到光亮。许多设计师尝试使用过该符号，但在SITE的手中——不像其它设计里——它没有任何即时元素，因此涵盖所有诗篇：永不停止地促使我们去设想一个世界（即设计的世界，因此也是所有可能性的世界），在那里，我们总能想象用新的方式造光。	
---	--

Foscarini 反转的房间, 2018年 作者：James Wines 和 Suzan Wines	
该系列产品被设计为对经典灯泡构造的一种反转。该设计理念对现代LED组件毫无特色的外形提出了批判性评论；它也是对威尼斯玻璃的拓展性的诠释——将普通的装饰物转化为高端艺术的素材。由Foscarini制作，该系列作品想法来自于人们对常规装置的形式与功能的认知。在这个项目中，灯泡融化、生长、开缝、分裂、完全变黑——改变了观者的期待。为了加强它们反转和超现实的特质，所有灯均在一个上下颠倒并倾斜的深灰色房间中被展出，房间内的布置极简简化，并配有简单的单色桌椅。	
SITE 作者：米歇尔·卡尔扎瓦拉	
“建筑只有达到最大不确定性时，才具有决定性”¹。 也许没有其他句子能更恰当地描绘SITE最初的设计项目，这句话是对60至70年代的总结——一群认为应该反思既定法则、摆脱所有学术信条的设计师为其奠定了基础，发展了他们的事业。对于极具活力的建筑文化而言，当时被认为已枯竭的功能主义的新趋势是种空论，这亦是后来的摆脱了“包豪斯项目，抛弃了成果、实验与孕育它的功能主义”的后现代主义所面临的情况²（利奥塔说的，尽管他扮演着最常被引用的后现代主义哲学之父的角色）。与此同时，另一些实验正在使个别建筑成为一种纯粹的自指符号，语言的抽象且传统的本质使这些建筑在对自身激烈的反思中合理化³。 当时的设计界是混乱、模棱两可、无序和多元的（无论如何，与目前的情况相比，它没什么大不了）。事情的实质是：在这纷乱的、百家争鸣且充满希望的氛围中，SITE于1970年诞生于纽约。它的成员当然熟悉这种建筑上的反思，但他们试图用个人的设计策略将其消化。 “环境中的雕塑（Sculpture In The Environment）”是这个由James Wines和Alison Sky最初创立（艺术家Michelle Stone和建筑师Emilio Sousa随即加入）的小组的全名，以此在建筑领域内留下标记；强调促使其成型的设计实践并化解其界限；最重要的是——以它表达对艺术的致礼（尤其是公共艺术）。然而，他们后来更多地将注意力集中在该名称的首字母缩略词——“SITE（现场、地点）”上，他们意识到自身的大部分工作并非制作雕塑物件以摆放在环境中（一种被认为是无关紧要的艺术实践，被定义为“噢通艺术”，或被俗称为“广场上的粪便”），而实质上都是在做建筑——打造一个场地，即“现场（SITE）”。但他们做的不是遵循常规的建筑。事实上，如果必须循规蹈矩，至少可以像Wines所说的那样，通过“去建筑化”来实现——破碎化的建筑：与环境融为一体，有时会消解在其中。为了达到这一点，建筑至少必须应被精简，这是SITE的第一个“跳马（国际象棋）”。 建筑——用户手册。 1972年，在弗吉尼亚州里士满市，BEST 产品公司（当时美国最大的邮购零售商）的一个典型仓库的外观遭到真正的“剥皮”——BEST的“剥落”展厅是第一件使SITE获得声誉的作品。在剥离的砖面后，仓库的墙面仍然完好无损——这只是一系列将建筑当作叙述手法的作品的开端，它就像书本《生活：用户手册》（La vie mode d'emploi, 1978年）中，巴黎的著名小说中的建筑：理想地去除了公寓的立面，使其房间成为与城市真正的交流界面，上演着故事情节（这一切都像国际象棋“非线性”的步法般展开，就如“跳马”一样）。从那时起，SITE的故事就像一本充满令人眼花缭乱的发明的画册般展开，绝不单一。接下来他们的项目包括了诸如威尼斯的莫利诺·斯塔基（Molino Stucky in Venice, 1978年）——它有着不同的设计版本，其中包括James关于颠覆建筑间关系、在水面上向下折叠和将蓝泻湖变成液体透明墙面的著名提案；在马里兰州的BEST公司“倾斜”展厅（1976年）的外墙面被分离出来，倾斜地悬在空中；在佛罗里达州的BEST公司“卡特勒岭”展厅（1979年）破开了建筑立面，在楼前的停车场叠置多层超现实般的切口；威斯康星州的BEST公司“内部 / 外部”展厅（1984）在墙面上打开缺口，好像被轰炸了一样，展示了建筑的内部功能、技术和产品；曼哈顿下东区的“新城剧院”（1992年）的立面舞台向街道延伸，使其反转景观中的戏剧性场景，并使建筑物成为一个内外反转的物体。所有的改变使建筑物和场景之间产生了错乱却又活跃的关系。在这种情况下，从提前的入口、延迟入口的和多重入口进入建筑物的这个动作（1992年维也纳“MAK书店”的入口处也属该类别）也变成一个连续的小插曲，它充满不确定性且非常有趣。 融合，废墟，幻影等。 通过这些建筑的“非常状态”，SITE与环境建立的对话形式挑战任何对建筑的固有理念，被视为完成品的建筑被放入约定俗成的环境下，使人无法界定建筑和环境各自的极限，甚至在一定程度上将它们混为一体。不管怎样，在1969年，SITE团队希望在锡拉丘兹的“埃弗森博物馆广场”的公共空间放置巨大的钢滴；在1971年通过在“皮克斯基尔融化项目”中倾倒砖块来覆盖建筑物的地基；在1973年的“25中学”中以石头和鹅卵石的自然倒塌来毁掉纽约这所学校的墙面（一年后，他们将在休斯敦的BEST“不确定墙面”展厅——一个著名的消除建构和拆毁间边界的标志性建筑中故技重施）。最后，将一个物体（这次是一辆汽车）与另一个包含它的物体（一个停车场）融合的悖论以一种独特的沥青倾	

倒方式成型——1977年的“幽灵停车场”。SITE为车痴狂，甚至对所有交通工具都迷恋。

在1986年的温哥华国际博览会中，SITE制作了装载着汽车、轮船、摩托车、自行车、太空舱、飞机、跑鞋及任何适于运输和运动的物件的四车道高速公路带——作品“86号高速公路，游行”是一场迎向乌托邦或“启示”的技术游行。物体全部涂以单一的灰色，以便与沥青在瞬息万变中形成整体。这种在大型环境雕塑中使用单色的手法并非偶然：它也被用于隐喻反向引力的横滨“五十铃空间站”（1989）地面上倒植的雕塑；在此之前，在BEST系列展厅的最后一个设计——“内部/外部”展厅（1984）中，SITE也尝试了这种手法：灰色使室内外的过渡空间变得均质；在Williwear商店（1982）中，灰色覆盖了一切（砖头、管道、街上废墟、家具和脚手架），中性色的背景涂层衬托了店内陈列的多彩服饰；在纽约的“罗丽·马利特住宅”（1985）中，这种手法被挪用 to 私人空间中——在奇特的室内设计中，物品和家具像幽灵一样从墙壁显露出来，与房屋可追溯到1820年的历史完美融合，以极其符号化的手法陈述了居住者的个人历史。

否定主义

在这些项目的诡秘特色中，我们可以看出一种“对形式的否定”（在罗丽·马利特住宅中，它几乎以精神分析的视角呈现）。那个年代的某些建筑采用的解构手法也是对该短语的说明。我们有理由认为SITE的设计可以被包括在内，因为他们 在多个项目中采用了类似的方式：BEST公司“旋扭”展厅（1979年）或“法兰克福当代美术馆”（1983年）的项目，就像布鲁克林的“消防站”（1983-1985年）和由皮特·艾森曼设计的柏林“lba社会住房”（1981-1985年）般，通过在建筑几何学和城市移动路径之间的叠加旋转或分块的方式，达到所谓的在形式上“违背完美”，他们也有许多材料或概念上相反的案例——道格拉斯·亚当斯的《银河系漫游指南》（1979年）中沃恩科的房子对雷纳·班纳姆来说，就像弗兰克·盖里的建筑⁴。实际上，1988年SITE被MoMA的“解构主义建筑”展览排除在外的 事实引发了一些争议。但是他们对此并不感到遗憾。“解构主义建筑”这一术语也许代表着机构委员会最后一次创建某种“主义”的尝试——该术语制造了强烈的直接反响，但随后亦消失在数字技术开放且无序的世界和语言的滥觞（或是复活）中，而后被新的流行术语取代。其中最常见的两个已经逐渐成为人们的口头禅：“信息”和“生态”，随后变成“可持续发展”——这是对能源、环境和知识传播危机的反馈，其实它在20年前就开始了——集体意识总结了它动摇的潜伏期，并最终形成了普遍共识。

信息·自然。

事实上，自从种子式/尝试性的“玻璃桥项目”（Glassbridge Project，1968年）以来，SITE研究建筑与环境间的融合物的可能性已有一段时间。在内华达州与加州边界，玻璃桥就像落叶湖（Fallen Leaf Lake）水域中的波浪，几乎消失于大自然中。SITE的建筑能在与自然的融合中找到归宿的事实已经在诸如BEST“水晶球项目”展厅（1978）或弗吉尼亚州的BEST“建造森林”展厅（1980）等项目中被展示——前者被地质层包裹着，而后的建筑部分被可能将其瓦解的森林“侵蚀”。

然而，建筑物在消亡之前，也可以进行自身的精简，使自己变成一种有容量的中性结构：如“高层住宅”（1981年）将有上千种风格和植物可选的带绿植私人住宅浓缩成高层城市建筑（在Le Corbusier阿尔及尔的“奥布斯计划”中已有先例），从而回应了（不仅是）美国人对田园的渴望，同时保护了大片土地免受田园理想不可逆转的侵占。

从20世纪90年代开始，SITE的建筑逐渐受到某种被程序性地解释为“感染”的影响。建筑不能自己地变得支离破碎、充满孔洞或至少呈片状：像塞维利亚世博会（1992年）的“世界生态馆”（1990年），其中悬挂的地层条横跨展馆，将其分割成七大洲的景观（将几年前在广岛的“四大洲桥”——一座被地质和气候条件“穿孔”的桥的理念进一步延伸）；查塔努加的“水域”（1993年）中，平行横梁将建筑物切分并对深入其中的植被敞开；“罗斯平台公园和广场”（1992年），其中35条带状路面、水域和植被区将项目区域细分为平行带（1982年库哈斯设计的巴黎“Parc de la Villette”项目中也使用这种景观）；利雅得的“沙特阿拉伯国家博物馆”（1996年）或多哈的“伊斯兰艺术博物馆”（1997年）中，沙漠的地形以曲折层状结构像金字塔般穿过建筑物或以沙丘般的不连续波状屋顶“覆盖”其上。如同意大利马焦雷湖的“法比亚尼之家Casa Fabiani”（2000）一样，相似的不连续性以更小规模在景观建筑中呈现，而且所有元素都指向了对术语的精确研究。

¹SITE:“去建筑化”，《1969年至1978年的项目和理论》，迷宫出版社，1979年。

²利奥塔：《意大利的干预》，发表于《Alfabeta》，32期，1982年1月。

³Fililberto Menna:《对现代艺术的线性分析》，Einaudi出版社，1975年。

⁴雷纳·班纳姆:“建筑里翻外”，《新社会》，第81卷，第1282页，1987年7月24日。

融合。在城郊购物中心制作的“幽灵停车场”是SITE典型设计手法的汇总：元素之间常规关系的颠倒（上与下、物体与环境）；作品与地点的不可分性；对场所的社会动态的反诂性评论；从购物到个体流动性。以及更多：二十辆汽车永久嵌入沥青之下，所占据的地面无法从经济上利用——因此它真正地成为公共场所。尽管它有着石油制的人造沙丘的象征性外观（故意为之），它以一种回归公共的方式赎回自我。这是另一种典型的“SITE / 现场效应”。

起步。SITE实施建造的第一个设计——BEST公司厂房的“剥落”展厅项目中，脱落的墙衣使立面看起来不太稳定——它确实被“剥落”了（但以铁竿和环氧纽带从后方加固）。多亏了BEST公司的拥有者及伟大的艺术家西尼与弗朗西丝·刘易斯对SITE团队始终如一的支持，该项目标志着一系列设计作品的开端——这些作品将对美国商业建筑的标准带来巨大的改变。

缺失的部分。并非“装饰化的棚屋”（如罗伯特·文丘里所指的那种），而是材料的拆除和位移所产生新的景深、空隙和孔洞（像Gordon Matta-Clark同时期的作品），尽管他们使用的都是砖块元素。通过这种方式，商业厂房内部的功能和格局保持不变，但碎石砌的墙面以立体的方式呈现（BEST公司卡特勒岭展厅）——整个角落从建筑物中分离出来，平移以构成建筑的入口（BEST公司“缺口”展厅），引发新的行为和公共角色。“墙面缺失的部分激发生机……它们构成的人文主义诘问将取代专制性的解答……”对负形的积极诠释，在迷恋“多”的世界中寻找“少”。（詹姆斯·怀恩斯）

半边灯。“缺失的部分激发生机……它们构成的人文主义诘问将取代专制性的解答……它们是对消极的积极诠释，在迷恋“多”的世界中寻觅“少”。（James Wines）

废墟/融合。在一些尝试性设计中已有先例，但从未实践。像“熔化的银烛台”这样的物件，在1985年以小规模持续着这种令人欣快(或“迷惑”)的融合式设计手法。

黑灯。电线和灯泡插座发着光，而灯泡保持黑色和“暗”——这是功能和部件的完全反转，就像在泻湖上翻下来的墙面，或者倒置在街上的剧院。

倒叙，预叙。在不同时间建立对话，随意引起既视感，采取同时往返的行动：就像画钟，模拟指针在模拟表盘（一种二进制手表）上移动，指纹上的对象将我们数字模式的触觉身份回馈给对象，或者蜡烛和灯泡以相互接受（热烈）的姿态结合在一起。

破碎的灯。介于产品和废品、使用与废弃、保存和破坏之间：一个破碎的灯泡，或充满不确定性的物件，就像一个废墟中的建筑作品，一个经过设计的废墟。

蜡烛灯。一支蜡烛在一个灯泡上：不同照明方式和发光效果之间的短路。火焰和钨丝，两种照明技术的历史，混合并形成一个新的、模棱两可的并充满矛盾的物件。

熔化的灯。在融化之时，一个灯泡在物影照片中定格——介于有形和液化间的灯停滞在一个过渡的状态里，成为一个鬼魅消逝的符号。

幻影……温哥华国际博览会为SITE提供了一个大规模地探讨流动性问题的机会：他们完全投入于世博会的主题-交通和通信当中，并带着200多米长的钢筋混凝土路带与各种各样泥灰色的交通工具，入侵最重要的公共空间。从海湾浮出水面的作品在两个悬挂的高架桥之间蜿蜒起伏，并以空中飞跃的方式收尾——一件介于技术乐观主义和机动版出埃及记之间的杰作，亦是一种对艺术和公共空间的宏伟而完美的融合。

…其它幻影。横滨的“五十铃空间站”是关于交通，特别是太空旅行的公共空间。这是一个儿童广场，SITE将它视为一个没有重力并沉浸在宇宙中的游乐场，居住着穿着玻璃纤维的、走在隐形倾覆表面上的人。就像在温哥华国际博览会的作品一样，它们被涂成灰色，表明它们属于“其它”空间。与BEST公司“内部/外部”展厅的间质空间一样：内外都是灰色地带，因此它与内部的物体都被涂上了灰色，被玻璃隔开。在玻璃以外，物体恢复了原有的色彩，并脱离了自己的伪梦境状态。

Williwear商店和“罗丽·马利特住宅”也采用了同样的色彩策略，它们的共同委托者罗丽·马利特（与威廉·史密斯一起创立了时装公司Williwear）还委托SITE改造自己的住宅——一幢位于纽约格林威治村的19世纪三层建筑。在这里，零售空间中所使用的叙述机制发生了复杂的转变：从凹凸不平的街道背景飞快地切换到更具亲密感的家庭环境中——这是个记忆剧场，层叠的时间从有着古老物件和私人物品的墙壁浮现，违背着统一的“鬼魂般”的背景。

错乱。在矛盾出现的情况下，例如有两种不同的方向可选，如果“不作选择”这一设计手法赋予建筑最高决定性，那为什么非要二选一？BEST公司“旋扭”展厅将两个“选项”同时选择，将典型的BEST建筑物增加了一倍体量（在一个为麦当劳设计的初稿也曾采用此手法）；BEST公司“温室”展厅将一个现有的温室合并到新的设施中——哪怕两者有着相矛盾的占地面积；法兰克福当代美术馆的设计采取了轻微的交错和激进的削切，将城市格状布局与建筑间的矛盾包容其中，它契合了阿里吉耶罗·波提对他的作品“Pavimento”（1967）的评论——“平方公里的现实中含有的平方米的疯狂”。

缩放。 SITE对建筑规模的兴趣是对“庞大”的观念的探索以及考察一个既可靠、又抽象、实际上也是权利主义的理念的自由度：以“人的尺度”所造的建筑。但是以哪个人为基准？每个人都有自己的标准，即每个人都有他自己的“门内的门内的门内的门”，有属于他自己的BEST公司“规模参考”展厅项目的入口，以及在潘兴广场项目中属于他自己的整个洛杉矶——在该项目中，对洛杉矶整个地域的调查规模与绿地（一个使公民在任何地方都能适应任何多样性的宇宙）中广场的大小一致。

灯中灯。 由令人不安的不同而又相似、仅尺寸不同的三个相同的物件组成（但也可以是四个，就像百货商店的门；或五个，就像室内的一扇门）；此外，它们层层相套：灯的俄罗斯套娃。

消失。 建筑物做好了在地幔内消失的准备，或者为了尽力拯救它所在的森林中的树木而被消解——这就是BEST公司的“水晶球项目”展厅和“建造森林”展厅的利他主义。而另一个建筑工程应该消失或至少被停用——这就是拆除在北威尔士的特劳斯瓦尼兹国际能源通讯中心（建于1959年）核装置的项目。SITE提案建议用遥控引导机器人将其迅速拆除，然后大规模地植入能侵入整个区域的植被——用苔藓、常春藤和豚草完全覆盖建筑物。这些可包裹土地的植被因某些植物的特点，可净化土壤中的毒素。

植物灯。 一个受到自然、鹅卵石和土壤侵袭的灯泡，可以像个灯泡般消失，也可被转化为一个水晶球，或成为统治它的植物的承载物——一种SITE的建筑的共有命运——被森林侵蚀、被地质层包裹。

分散式建筑 / 片式建筑。 自然与SITE设计的建筑物相交，以绿植、土地和景观的深入渗透来平衡其体量。在适当的场合（重要展会）中，这种手法变得全球化，成为世界的代表：如在地球主要生物气候部分（“四大洲之桥”）的地里钻“孔”；或来自各大洲植被的纲要（“世界生态馆”）。在其他情况中，植被景观位于不同的局部：如在“星座环”中，它将区域地形与星空的象征相结合；或者被专门用于水中——如查塔努加市的“水域”。具有“教育”形式的自然，在每种情况下都有机地分割建筑。

分裂的灯。 灯泡由一条裂缝撕开、分成二瓣：这一幕需要牺牲形式的统一性——准备迎接参与杂质，为将至的不确定性做好准备。

水平分散性。 在“法比亚尼之家”中，土地本身成了一道波浪，在面对马焦雷湖的山坡上耸起，并呈扇形散开来，形成了这绿树掩映的房子起居空间的屋顶，并与绿植融合在一起。从一个特定的位置观望位于布廖斯科的罗西尼基金会，建筑群甚至会“隐匿”起来——它们的设计是为了绵延至景观，使雕塑可见；休息区及含有石头、砖块、玻璃和其他再生材料的蜿蜒墙壁能从纵览全景的展馆延伸而出。

垂直密度。 为印度富裕的工业家庭所设计的这个参赛项目，是一座带悬垂花园的住宅大楼。花园在结构上与中央的“支柱”相连接，支柱顶部是一个由大型网状梁支撑的巨大平台，建筑各楼层以钢索挂在梁上。每个楼层都配有一个自然元素和一个大型私人住宅，而花园是公共的——由小梯田、格栅、水上游戏、娱乐设施和冥想空间构成。建筑的整体是个有机“机器”，其设计灵感源于吠陀传统以及建筑与印度风水学（Vastu Shastra）中的人体之间的关系。它是一种对赖特（Wright）的垂悬建筑极端的延伸，创造了原创的跨文化对话。

白灯。 一个矩阵；一个基本图标。它仍完整无瑕，也许正等待着不可估量的未知。

罗丽·马利特住宅，纽约，1985年
作者：黛博拉·杜瓦

如果建筑项目不应只是功能的延伸，而且还必须能将空间内容作为对身心双重情境的呈现，那么“罗丽·马利特住宅”及其战略性细节是对该理念的一种绝佳呈现。奇迹在地上的三层展开，在保存抑或拆除房间的讨论之间，第三种可能性出现了——视觉上看似谨慎，概念上却充满革命性——这不是一个带着犹豫的妥协，而是一个真正的“室内宣言”：保存了磨损痕迹的旧松木地板涂白；所有的墙壁变成了白色；新的动线与旧的并行；来自建筑同时期的家具仿佛失去了色彩，在为新的布置腾出空间的过程中被打断、在融入墙壁时陷入冻结的构图中。一切都变成乳白色，过去的累赘被转化，在体积上被消减，有的不再具有用途，等待着新屋主与他们的生活习惯、他们的家具和艺术收藏的到来。花园里的壁炉、桌子、椅子、床头板、摆钟、镜子、闭合的门、小摆件、书柜、书卷、雕像和树干，都是分散在房子各处的符号，见证着该处的生活——这些无法被驱逐的友好“鬼魅”陈述着它们的经历。

“该设计是为一位著名时装公司的总裁及她在格林威治村的家而打造的，主要内容是维护并翻新一幢1820年的房屋。建筑内部的设计基于多种故事性的堆叠——房屋的历史、其中找到的旧物和屋主罗丽·马利特（Laurie Mallet）的

个人生活。为了给房屋增加一种抽象维度，一些鬼魅般的建筑文物和家用物品被部分埋入墙体中，或多或少地“浮现”出来。各个房间的规模、用途和心理意义决定了对这些超现实元素的选取和摆位。”
詹姆斯·怀恩斯，2016年

“在检查地基和地下室时，我们发现了充满“历史感”的椅子、桌子、门、银器和其它家用物品——这些都是很早前的住户留下的。由于该建筑是按照现代生活标准进行翻新，我们认为在不同世代之间创造一种“时代的交界面”会很有趣。通过这种方式，历史可像幻影般的记忆出现或消失，而无需像陈列古董家具那样传统地呈现。现代生活物品在这些褪色文物面前的摆放，创造了过去和现在间的持续对话。”
詹姆斯·怀恩斯，2016年

“那些被发现的原有物件嵌入石膏和泥墙中，既神秘又具有实用性。在心理感受上，它们使墙面向另一个场域敞开，扩大了你空间的感知和体验。最后一层白色油漆形成了墙壁与记忆（物件）的单色“外皮”。若这层“外皮”破裂，过往与当下或许会在屋中交汇。白色作为一种“气氛因子”从数十个品牌中被甄选出来——它的作用远不止于一种颜色。”
阿里森·斯凯，2016年

“墙的记忆被移除，现有的门框和地基被保留下来，以打造该空间的客厅和书房。原有的松木和杨木宽地板被补全并修复。半透明白色乳剂与木头的纹理混合在一起，揭示了木材的历史。以前木工活的细节和过往住户的生活痕迹，作为房屋固有的特征的一部分，都被保护和存留下来。”
阿里森·斯凯，2016年

作者简介

James Wines (詹姆斯·怀恩斯)
James Wines是2013年度美国设计终身成就奖的获得者，他是SITE——一个于1970年成立于纽约的环境艺术和设计组织的创始人和总裁。他的建筑、景观和公共空间设计以回应周围的环境为基础。他的书《去建筑》(DE-ARCHITECTURE) 于1987年由Rizzoli 国际出版社发布；2000年，德国Taschen Verlag出版社发行了他的书《绿色建筑》(GREEN ARCHITECTURE)。他为十一个国家的私人客户及政府设计并建造了一百五十多个建筑项目，并获得了二十五个艺术与设计奖项，包括1995年的克莱斯勒设计创新奖 (Chrysler Award for Design Innovation)。James Wines也是宾夕法尼亚州立大学的建筑学教授。他目前工作的关注重点是艺术、建筑、景观和周围环境的融合。他持续写作，并在世界各地进行关于整体性思维和环境问题的演讲。

Suzan Wines (苏珊·怀恩斯)
Suzan Wines是屡获殊荣的建筑和设计公司I-Beam Design的建筑师和创始合伙人。她在纽约州获得执照，也曾是著名意大利艺术和建筑杂志《Domus》在纽约的记者。她曾在库珀联盟学院 (Cooper Union)、普瑞特艺术学院 (Pratt Institute)、帕森斯设计学院 (Parsons New School of Design) 和纽约城市学院的斯皮策建筑学院 (The Spitzer School of Architecture at the City College of New York) 教授建筑设计。I-Beam的设计项目曾在许多出版物中亮相，并在米兰建筑三年展、威尼斯双年展和伦敦查尔斯王子皇家园林被展出。

Textos en español

Correspondencias

de Carlo Urbinati, presidente y fundador de Foscarini

Es siempre un privilegio, para una empresa basada en el proyecto, unir su historia con el recorrido conceptual y artístico de creativos que le son afines. Esto es lo que sucede con Foscarini y James Wines.

Hemos observado con gran interés la contribución teórica y práctica que Wines y los SITE han aportado a la evolución de la arquitectura y de la construcción sostenible en los últimos 50 años. Desde nuestro primer proyecto juntos – el *Table Light/Wall Light a Abitare il Tempo* en el 1991 – a los artículos salidos en los números 11 y 12 de “*Inventario*”, a esta colección de múltiples que actualmente (es apropiado decirlo) ve la luz, nos hemos sorprendido siempre, y con placer, por la natural convergencia entre su poesía y la nuestra. Es una cuestión de reconocimiento mutuo y espontáneo, incluso antes que de concreta colaboración, porque en la inquietud de Wines, que desde el programa inicial de los SITE advierte la urgencia de una compleja reflexión sobre las disciplinas, no podemos no encontrar de nuevo esa tensión hacia la experimentación, el hacer mejor pero también el hacer de forma distinta, que nos impulsa desde el principio.

El proyecto *Light Bulb* nace de una reflexión sobre la bombilla como arquetipo. Hacerlo ahora, en un contexto de evolución de la iluminotécnica cada vez más atrevida, no es casual y no es, sobre todo, una operación nostálgica. Es en cambio un reapoderarse del neutro – la bombilla como símbolo de la modernidad, pero también de la intuición que interviene en el proceso creativo – para concederse a exploraciones que en su momento lo subvierten (la bombilla que se convierte en vela), lo niegan (la bombilla que se derrite o la bombilla negra), o lo obligan a una devolución (la bombilla que se convierte en maceta para la planta-naturaleza que la coloniza). Exploraciones jamás gratuitas ni meramente formales que pertenecen al lenguaje ya codificado de Wines – manipulaciones, inversiones, ruinas, fusiones, etcétera – y en las que nosotros, como Foscarini, nos reflejamos, porque cada rasgo tiene que ser portador de sentido siempre.

Como ya sucedió con “*Inventario*”*, estamos aquí, y con orgullo, en el papel de editores, con la seguridad de que la obra de un gran arquitecto y pensador como James Wines no necesita otra acción si no la de ser conocida, apreciada y divulgada.

* “*Inventario*” es la revista-libro, dirigida por Beppe Finessi y editada por Corraini, que Foscarini promueve como exploración multidisciplinar y multilateral sobre todo lo que es y hace proyecto.

Una y cinco lámparas

The Light Bulb Series es una colección múltiple que nace de un objeto, la bombilla, poéticamente declinada en una serie de sorprendentes transgresiones, cuyas raíces se pierden en pensamientos libres sobre la luz que fueron la base de la primera colaboración entre Foscarini y James Wines.

Un diálogo que nos acompaña desde hace muchos años, en varias ocasiones y en diversas formas, y que actualmente se renueva en un concreto destilado de esas reflexiones “luminosas”.

The Light Bulb Series resume el ábaco conceptual de esa serie de lámparas “violadas”, y extrae cinco ejemplares paradigmáticos que condensan los principios (y la poesía de Wines en sus formas recurrentes), incluyendo en ellos un bulbo blanco e ileso como grado cero de sus transformaciones, disoluciones y paradojas.

The Light Bulb Series es el resultado de una feliz correspondencia de intenciones entre un gigante del proyecto que ha transformado la crítica a la modernidad en una “ciencia alegre”, y una empresa que ha encontrado en la libertad, en el placer de experimentar, su expresión más congenial.

Hacer luz de otra forma

de Michele Calzavara

Existen proyectos que tienen la calidad de un holograma, es decir, proyectos que, aunque son sólo una parte (de la obra de un autor), llevan consigo la información de un todo. Por cuanto sea quizás inapropiado hablar de “todo” en el trabajo de los SITE – un legendario grupo fundado en el 1970 por James Wines con Alison Sky, Michelle Stone y Joshua Weinstein que, como dijo Bruno Zevi, fue el digno heredero de la programática imperfección norteamericana de Wright y de Olmsted (y esta línea de descendencia wrightiana, si la reconoce Zevi, es ya una consagración) – la Light Bulb Series tiene esta calidad. Se trata de un exhaustivo destilado del arte de Wines y socios, de ese inagotable catálogo de invenciones que nos han entregado en su larga, multiforme pero coherente historia proyectiva.

Sensibles y explosivos, deconstructores por constitución genética, el suyo es un repertorio totalmente crítico con respecto a cualquier rígida convención, tanto si es formal como disciplinaria (sobre todo disciplinaria, para resolver los diversos trámites de límites protegidos en los que se querían conservar cuidadosamente). Es así que arte, arquitectura, naturaleza, política y comunicación se han unido cada vez, dando forma a diálogos inesperados con el ambiente y regalándonos proyectos extraordinarios, como edificios sometidos a “peladuras”, eliminación de partes, derrumbamientos e indeterminaciones, levitaciones, volcados funcionales, fusiones y coladas de materia, evanescencias fantasmales, desorientaciones, sorprendentes saltos de escala, laceraciones y hendiduras, erosiones y contaminaciones por parte de la naturaleza. Imágenes radicales que no imponen nunca “llenos” conclusivos, sino que absorben el contexto y lo comentan con metáforas sorprendentes (pero necesarias y a menudo reveladoras).

Imágenes que hemos recorrido ampliamente en las páginas de “*Inventario*” – libro-revista (o “bookzine”) libremente dedicado al proyecto en todas sus formas gracias al generoso apoyo de Foscarini – y que aquí recorremos de forma selectiva, en las páginas siguientes, destacando cómo la Light Bulb Series representa su homólogo a la escala del objeto. Estas “bombillas” licuadas, negras y “oscuras”, y por tanto invertidas en su función, invadidas de vegetación, divididas e incompletas, trituradas e incorporadas una en la otra como matrioskas de luz, representan realmente una síntesis de las estrategias con las que Wines y los SITE han soñado siempre, consiguiéndolo, para revolucionar las formas y las funciones tradicionales del habitar y nuestras expectativas en relación con ellas.

Lo hacen indagando el icono más clásico, y todavía universal, que nuestra imaginación asocia a la idea de iluminación. Un icono sobre el que muchos autores han experimentado, pero que, a diferencia de otros casos, no tiene aquí nada de extemporáneo, al haberse depositado una poética completa que no deja de invitarnos a pensar un mundo (del proyecto, y por tanto del posible) en el que es siempre imaginable hacer luz de otra forma.

Foscarini, Reverse Room, 2018

de James y Suzan Wines

La serie nace de la idea de alterar el diseño clásico de las bombillas incandescentes. Una idea que despierta un comentario crítico sobre las formas para nada icónicas de las lámparas modernas de led y que hace las veces de interpretación extensiva del vidrio de Venecia, hasta conseguir transformar un artefacto común en un material artístico de alto nivel. El concept realizado por Foscarini se inspira en la empatía introspectiva de la gente con la forma y la función del mobiliario convencional. De forma específica, las bombillas se funden, evolucionan, se agrietan, se rompen, se queman y provocan, de esta forma, un cambio radical de las expectativas. Para acentuar los rasgos surrealistas y distorsionados de la serie, los modelos se han expuesto en una habitación inclinada y girada con las paredes de color gris oscuro, mobiliario minimalista y mesas y sillas monocromáticas.

SITE

de Michele Calzavara

“Una construcción es conclusiva sólo cuando ha alcanzado su nivel más elevado de indecisión”.

Seguramente no existe nada mejor que esta frase para sintetizar el programa de inicio de los SITE, como conclusión de una temporada – la década de los sesenta y los setenta del siglo XX – que preparó el terreno y alimentó su trayectoria con la inquietud de quien cree que es necesario cambiar de idea sobre las disciplinas y librarse de los academicismos. Para la cultura arquitectónica más inquieta, las mismas variaciones de un funcionalismo considerado ya desgastado eran academia, y más tarde lo habría sido también el historicismo simpático y fabulador de un posmoderno que “se desembaraza del proyecto del Bauhaus tirando al niño (la experimentación) junto con el agua del baño funcionalista”² (como dijo Lyotard que de ese “post” era además el padre filosófico más citado); mientras, en paralelo, otra experimentación planteaba a cierta arquitectura que se convirtiera en simple autorreferente, justificado por la naturaleza abstracta y convencional del lenguaje, en un proceso radical de reflexión sobre sí misma³.

Fue un gran caos, ambiguo, desordenado y pluralista, pero en cualquier caso, no fue nada si lo comparamos con la situación actual. Pero el hecho es que, en ese clima chispeante, incluso heroico y cargado de promesas, nacieron oficialmente en Nueva York, en el 1970, los SITE. Y no se mantuvieron en ningún caso ajenos a todas estas autorreflexiones, pero intentaron digerirlas con su estrategia personal y oblicua.

“Sculpture In The Environment”, este era el nombre completo del grupo inicialmente fundado por James Wines y Alison Sky, al que se unieron enseguida Michelle Stone (artista) y Emilio Sousa (arquitecto). La finalidad del grupo era mostrar la urgencia con la que era necesario influir en el territorio, y destacar la disciplina destinada a darle forma, disolviendo las fronteras sobre todo respecto al arte (especialmente, por tanto, arte público). Aunque luego se radicaron en el acrónimo de ese nombre, tras haber reconocido que gran parte de su trabajo, más que fabricar objetos escultóricos para colocar en el ambiente (una práctica considerada tan insignificante que se definía “plop art”, si no más vulgarmente *turds in the plaza*), era sustancialmente arquitectura, por tanto lugar, por tanto “SITE”, pero seguramente no una arquitectura reconciliada. Es más, si tenía que ser precisamente esto, que fuera por lo menos “de-arquitectura”, como la definió Wines, es decir, algo dispuesto a estropearse, a contaminarse con el ambiente, incluso a diluirse con él. Para hacer eso era necesario como mínimo despellejarla, la arquitectura, y esa fue su primera buena jugada.

Arquitectura, modo de empleo.

En el 1972, en Richmond (Virginia), la fachada de un clásico almacén (de la Best Products Company, en aquella época la mayor compañía de venta y distribución por catálogo de los Estados Unidos) se peló literalmente; era el “BEST Showroom, Peeling Project”, el primer proyecto para la marca a la que los SITE unieron su fama inicial. Detrás de los ladrillos que se iban sacando, quedó la pared desnuda de una caja todavía intacta. Pero fue solo el primer gesto de una serie que habría hecho de la arquitectura un expediente narrativo à la Péric, como una especie de *La vida, modo de empleo* (*La Vie mode d'emploi*, 1978), una famosa novela-edificio de París del que se eliminó idealmente la fachada, convirtiendo las habitaciones que lo componían en la auténtica interfaz comunicativa con la ciudad, en un pulular de historias en exposición, que se tenían que seguir según el movimiento de ajedrez “no lineal” del caballo, precisamente. Las historias de los SITE, que no estaban unidas evidentemente a un único procedimiento, se manifestaron a partir de entonces con un catálogo entero de invenciones desorientadoras.

Luego llegaron proyectos como el preparado para el Molino Stucky en Venecia (1978), en diversas versiones, de las cuales la más famosa fue la propuesta de James Wines de invertir las proporciones entre lo construido, volcado sobre el agua, y la laguna, que se convertía en un frente líquido y transparente; el “BEST Showroom, Tilt Building” en el Maryland (1976), del que la fachada se separaba inclinándose en una oblicua levitación; el “BEST Showroom, Cutler Ridge Building” en Florida (1979), que desmembraba la fachada estratificando

recortes surrealistas sobre el aparcamiento situado enfrente; el “BEST Showroom, Inside/Outside Building” del Wisconsin (1984), que abría abismos en las paredes como por efecto de una bomba y exponía funciones, tecnologías y productos internos; el “Theater for the New City” en el Lower East Side de Manhattan (1992), con su fachada-escenario extendida sobre la calle, transformando la calle en la escena teatral de un espectáculo invertido y el edificio en un objeto con las entrañas volcadas hacia el exterior. Todas ellas manipulaciones en las que entre objeto arquitectónico y contexto se crean relaciones no sólo sorprendentes sino también activas, donde el acto de entrar, a través de umbrales anticipados, diferidos y multiplicados (también la entrada del “MAK Bookstore” en Viena, del 1992, forma parte en cierto modo de este estilo), se convierte en una digresión continua, ambigua e indefinida, y muy divertida.

Fusiones, ruinas, fantasías y otros.

A través de estos “estados de defecto” arquitectónico, las formas de diálogo que los SITE crean con el ambiente desafían cualquier idea realizada con construcciones, entendida como objeto acabado y listo para introducirlo en un contexto igualmente determinado, hasta la imposibilidad de decidir sus respectivos límites. Hasta nada menos que fundirlos el uno con el otro. Por otra parte, en el 1969 querían fundir enormes gotas de acero en el espacio público de Syracuse en “Everson Museum Plaza”; en el 1971 derretir la base de un edificio en el ambiente con una colada de ladrillos en “Peekskill Melt”; en el 1973 hacer derrumbar una pared de una escuela de Nueva York con un hundimiento orgánico de piedras y guijarros en “Intermediate School 25” y, un año después reprodujeron ese “derrumbe” en el “BEST Showroom, Indeterminate Facade Building” de Houston, un icono universalmente conocido de disolución de las fronteras entre construcción y desguace. Mientras, finalmente, la paradoja de fundir un objeto, en este caso el coche, con otro objeto que lo contiene, un aparcamiento, tomaba cuerpo en un único y fantasmal derrame bituminoso: “Ghost Parking Lot” (1977), a desecho del ídolo automovilístico. Incluso más: del ídolo de todos los medios de transporte en general.

En efecto, para la Exposición Internacional de Vancouver del 1986, los SITE fabricaron una ola de autopista de cuatro carriles saturada de coches, barcos, motos, bicicletas, cápsulas espaciales, aviones, zapatillas de deporte y cualquier cosa que fuera válido para el transporte y el movimiento; era la “Highway 86 Processional”, un desfile tecnológico en marcha hacia la utopía o el apocalipsis, todo pintado con una única tonalidad de gris para confundirse con el asfalto en un evanescente e hilarante espectáculo. El expediente monocromático de esta espectacular escultura ambiental no fue aislado, se repitió en las figuras invertidas y ahogadas en el suelo de la “Isuzu Space Station” de Yokohama (1989), en una metáfora antigravitacional; pero se experimentó antes en el “BEST Showroom, Inside/Outside Building” (1984), que cerraba la serie de los almacenes BEST, donde el gris hacía que el espacio de transición entre exterior e interior fuera homogéneo; en las tiendas Williwear (1982), en las que cubrió todo (ladrillos, tuberías, hallazgos de la calle, mobiliario, andamios) con una pátina neutra que hacía de fondo para los colores llamativos de la ropa expuesta; en la “Laurie Mallet House” de Nueva York (1985), donde ese artificio se transfirió al ámbito privado, en una extraordinaria arquitectura de interiores en la que objetos y mobiliario emergían de las paredes como fantasmas, mezclando la historia objetiva de la casa, que se remonta al 1820, con la biografía subjetiva de los habitantes, en una narración con un gran contenido simbólico.

De-.

En el carácter un poco espectral de estas intervenciones se podría decir que se asomaba (en el último – la “Laurie Mallet House” – casi de forma psicoanalítica) una especie de “represión de la forma”. Y esta es una frase con la que se ilustraban también algunas estrategias deconstructivas de esos años. De hecho, los SITE se hubieran podido incluir en ellas, puesto que compartían su sintaxis en más de un proyecto: el “BEST Showroom, Twist Building” (1979) o el proyecto para el “Frankfurt Museum of Modern Art” (1983) son tan cristalinos como la “Firehouse” de Brooklyn (1983-1985) o la “Iba Social Housing” de Berlín (1981-1985) de Peter Eisenman, si pensamos en la llamada “perfección violada” de la forma mediante rotaciones superpuestas o juegos fragmentados entre geometría arquitectónica y colocaciones

urbanas; mientras para hablar de muchos de sus volcados, materiales o conceptuales que fueran, la casa de Wonko el sano de la *Guía del autoestopista galáctico* de Douglas Adams (1979) es tan eficaz como lo era para Reyner Banham hablando de la arquitectura de Frank Gehry⁴. De hecho, no han faltado las controversias por su exclusión de la muestra del MoMa de Nueva York “Deconstructivist Architecture” del 1988. Pero se han salvado y además sin pesar. Mientras ese fenómeno, que quizá haya representado el último intento de crear un “ismo” en teoría, generando un reverbero intenso e inmediato para luego diluirse en el mar abierto y realmente incontrolable de las tecnologías digitales y de la proliferación de los lenguajes (más o menos de retorno), dejaba lugar a otras contraseñas. Sobre todo, dos de ellas surgieron progresivamente con la fuerza de un mantra: información y ecología, que se convirtió luego en sostenibilidad, para coronar una crisis – energética, medioambiental, de transmisión del saber – que había iniciado hacía veinte años, y para la que la consciencia colectiva cerraba su periodo de incubación fluctuante, entrando en un estado de clara evidencia.

Info-naturaleza.

Los SITE, en realidad, estaban en ese estado desde hacía tiempo, al haber trabajado siempre con la idea de amalgamar arquitectura y ambiente. Desde los tiempos del proyecto inicial del puente de vidrio, “Glassbridge Project” (1968), que como una ola se sumergía en las aguas del Fallen Leaf Lake, situado entre Nevada y California, y desaparecía de hecho en la naturaleza. Y que la arquitectura de los SITE pueda encontrar en esta desaparición un posible destino, ya estaba indicado en proyectos como el “BEST Showroom, Terrarium Project” (1978) o el “BEST Showroom, Forest Building” en Virginia (1980), el primero envuelto en una capa geológica, el segundo erosionado por un bosque que lo invade hasta una posible consunción. Del edificio, por supuesto.

Pero esto, antes de extinguirse, también puede limitarse a una autorreducción y convertirse en una estructura de contención neutra: como en “Highrise of Homes” (1981), que acumula en una matriz urbana de varias plantas una erupción libre de casas individuales en medio de la naturaleza, de mil estilos y dialectos posibles (con un precedente en el “Plan Obus” para Argel de Le Corbusier), colmando de esta forma el anhelado rural americano (y no sólo eso) y protegiendo, al mismo tiempo, hectáreas de territorio de la dispersión urbana que de ese ideal bucólico ha sido en todas partes el irreversible apéndice.

A partir de la década de los noventa, la arquitectura de los SITE estará cada vez más sometida al contagio de una naturaleza entendida como programático “que infesta”. El resultado es sólo una arquitectura a pedazos, a huecos o a rodajas, como el “World Ecology Pavilion” proyectado en el 1990 para la Exposición Universal de Sevilla (1992), donde fragmentos suspendidos de terreno saltan por encima del pabellón segmentándolo en los paisajes de siete continentes, extendiendo de esta forma una idea madurada pocos años antes en “the Four Continents Bridge” en Hiroshima, un puente “agujereado” de muestras geológicas y meteorológicas; o el “Aquatorium” de Chattanooga (1993), donde bastidores paralelos cortan en rodajas el edificio y lo abren a profundas infiltraciones vegetales; o el “Ross’s Landing Park and Plaza” (1992), donde treinta y cinco bandas de pavimentación, agua y vegetación fraccionan el área de intervención en tiras paralelas, un principio paisajístico que adoptó también Koolhaas para el proyecto del “Parc de la Villette” de París en el 1982; o el “Saudi Arabian National Museum” de Riyadh (1996) o el “Museum of Islamic Arts” de Doha (1997), donde la topografía en el desierto secciona los edificios en sinuosos planos estratificados como zigurat o en revestimientos discontinuos y ondulados como dunas de arena. Discontinuidades similares se encuentran también en inserciones de arquitectura más pequeñas en el paisaje, como en “Casa Fabiani” en el Lago Maggiore en Italia (2000), y todo deja entrever una precisa investigación gramatical.

Todas estas inmersiones, interrupciones, recortes, etc., no derivan sólo de una idea de “verde encima del gris”, para utilizar las palabras con las que Emilio Ambasz resume, por defecto, su horizonte proyectivo (y al que los SITE miran de forma inevitable), sino más bien de un principio de descomposición, orgánico y disciplinar al mismo tiempo. Puesto que ese verde, y todos los demás colores que componen el paisaje social, cultural y simbólico – además de físico y natural –, que

los SITE han utilizado siempre como primera causa de sus proyectos, no se superponen simplemente a lo que ya se ha fabricado, sino que lo atraviesan y lo contaminan, le dan forma desde el exterior, o no le dan ningún tipo de forma, poniendo de esta manera siempre cada proyecto un poco en peligro. Que es, al fin y al cabo, la sal de una temporada que ha convertido ese riesgo en el carburante (no fósil) con el cual alimentar otro imaginario, un poco lateral, transversal y con buena dosis de humor, con el que todavía gusta dejarse atravesar.

¹ SITE, *De-architetturizzazione. Progetti e teorie 1969-1978*, Dedalo, 1979.

² Jean-François Lyotard, *Intervento italiano*, en “Alfabeta”, n.º 32, enero/January 1982.

³ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, 1975.

⁴ Reyner Banham, “Building Inside Out”, en «New Society», vol. 81, n.º 1282, 24 de julio de 1987.

Fusiones. Realizado en un área comercial de las afueras, “Ghost Parking Lot” es un compendio de contenidos proyectivos típicos de los SITE: inversión de las relaciones convencionales entre los elementos (encima/debajo, objeto/ambiente), indisolubilidad de la obra respecto al lugar en el que se coloca, comentario irónico de las dinámicas sociales del contexto, desde las compras a la movilidad individual. Y no sólo eso: con veinte coches ahogados de forma permanente bajo capas de asfalto, la superficie ocupada no se puede monetizar, es por tanto realmente pública, y aunque se encuentre bajo los despojos figurativos de un desierto artificial de dunas derivadas del petróleo (no por casualidad), no deja de redimirse en juego colectivo. Que es otro típico “SITE-effect”.

Kick Off. En el “BEST Showroom, Peeling Project” para los almacenes BEST, el primer proyecto construido por los SITE, un revestimiento inconexo genera una aparente inestabilidad en la fachada, literalmente “laminada” pero que, gracias a varillas de hierro y un aglutinante epoxídico, recupera solidez. Sydney y Frances Lewis, propietarios de la BEST Products y grandes coleccionistas de arte, apoyaron al grupo desde su aparición y esto permitió que el proyecto fuera el inicio de un conjunto de obras que sorprendieron de forma irresistible los estándares del paisaje comercial estadounidense.

Partes Que Faltan. No “shed decorados” (a la Robert Venturi) sino eliminación y deslizamiento de materia que produce nuevas profundidades, o vacíos y huecos (de forma análoga a los coetáneos de Gordon Matta-Clark), pero siempre sobre el módulo del ladrillo. Así pues, mientras los locales comerciales mantienen intactas su funcionalidad y organización interna, pieles murales en jirones se vuelven tridimensionales (“BEST Showroom, Cutler Ridge Building”), rincones enteros se separan de los edificios, desplazándose sobre rieles, y forman entradas principales (“BEST Showroom, Notch Building”), mientras inspiran nuevos comportamientos y utilidades públicas.

Half Light. “Son las partes que faltan las que generan vitalidad... representan demandas humanizantes para reemplazar respuestas autocráticas... son la interpretación positiva del negativo, la búsqueda del menos en un mundo obsesionado por el más” (James Wines).

Inversión. Una palabra “fundamental” de los SITE, que se tienen que aplicar invirtiendo el focus del “espectáculo” arquitectónico sobre la multitud y sobre la calle (o sobre un canal veneciano) con inversiones ejemplares como “Camera Barn”, donde una fachada se coloca en un tablón de anuncios transparente poblado con una multitud virtual, como “Theater for the New City” y “Molino Stucky” unidos por la idea, situacionista, de que son las acciones, más que los edificios, las que dan forma a la ciudad.

Black Light. Un hilo y un portalámpara que emana luz, mientras la bombilla sigue siendo negra y “oscura”, una inversión pura de las funciones y de las partes, como una fachada girada hacia la laguna o un teatro volcado sobre la calle.

Integración, Indeterminación. Son otras palabras claves de los SITE para abrir la arquitectura a nuevas relaciones con el ambiente: que se tienen que aprovechar también a velocidad de autopista, como en el “BEST Showroom, Tilt Building”; que se tienen que perseguir a través de erosiones y dualismos, como en el “Paz Building” (donde un nuevo volumen de vidrio emerge debajo de una fachada histórica parcialmente eliminada); que se tienen que ejercer en umbrales diferidos como en el MAK Bookstore de Viena.

Ruinas. Un perfil accidentado, “inseguro”, parcialmente derrumbado en una colada de ladrillos sobre la marquesina inferior, este es el sofisma del “BEST Showroom, Indeterminate Facade Building”, una arquitectura “incompleta” y desestructurada, hecha de superávits de materia y de estructura, puesto que sus paredes perimetrales superan, aproximadamente con ocho metros, la altura de un almacén estándar de la BEST, y continúan hasta interrumpirse de forma arbitraria entre la forma y la decadencia, fundiéndolos.

Broken Light. Entre producción y residuo, uso y desuso, conservación y destrucción, un bulbo triturado, o bien indeterminado como una arquitectura en ruinas, pero una ruina proyectada.

Ruinas/Fusiones. Existen precedentes en algunos proyectos germinales, sin realizar, mientras un objeto como “Melting Silver Candlestick” continúa, en el 1985, este eufórico estado (con)fusional en la pequeña escala de un candelabro.

Flash-Back, Flash-Forward. Establecer diálogos entre tiempos distintos, provocar *déjà-vu* según las propias necesidades, con acciones que son al mismo tiempo de ida y vuelta: como diseñar relojes cuyas manecillas analógicas se mueven sobre cuadrantes de byte (Binary Watch), objetos sobre los que las huellas de pulgares devuelven la identidad táctil a nuestro paradigma digital, o bien velas y bombillas unidas en gestos de recíproca (y cálida) acogida.

Candle Light. Vela y bombilla: un cortocircuito entre formas y efectos distintos de hacer luz, dos historias luminotécnicas de llama y de tungsteno que se unen y forman un nuevo objeto ambiguo y extravagante.

Melting Light. Como durante una fusión, un bulbo se immortaliza en un fotograma intermedio entre forma y licuefacción, permanece suspendido en una capa transitoria, se convierte en el icono evanescente de un fantasma.

Fantasmas... La Exposición Internacional de Vancouver permite ampliar a los SITE la cuestión de la movilidad de forma espectacular. Se sumergen en el tema de la exposición – dedicado al transporte y a la comunicación – y emergen con un cinturón vial de hormigón armado de más de 200 metros de longitud, llenando el espacio procesional de la feria más importante con vehículos de todo tipo, pero todos grises como el cemento. Saliendo de la bahía, el cinturón se insinúa con un movimiento ondulatorio entre dos viaductos suspendidos y termina con un atlético alzamiento a media altura. Se trata de una obra maestra que representa, entre el optimismo tecnológico y una especie de éxodo bíblico en versión mecánica, una ambiciosa y conseguida integración entre arte y espacio público.

...Otros Fantasmas. “Isuzu Space Station” de Yokohama es un espacio público dedicado al transporte y concretamente a los viajes espaciales. Se trata de una plaza para los niños, y los SITE la tratan como un playground sin gravedad sumergido en el cosmos, repleto de figuras en vidrio orgánico que caminan con distinción sobre un plano invertido invisible. Como en Vancouver, están pintadas en gris, poniendo de manifiesto su pertenencia a otro espacio. Como el espacio intersticial del “BEST Showroom, Inside/Outside Building”, es decir, ni dentro ni fuera, parece una zona gris y así está pintada, incluidos los objetos que contiene, separados por un vidrio más allá del cual recuperan los colores originales e interrumpen su estado pseudo-onírico.

La misma estrategia cromática en las tiendas Williwear y en la “Laurie Mallet House”, que comparten también el mismo cliente (Laurie Mallet, fundadora con Willi Smith de la casa de moda Williwear), que también encargó a los SITE la reestructuración de la propia vivienda, un edificio de tres plantas del siglo XIX en el Greenwich Village de Nueva York. Y aquí se produce una sofisticada transposición de los mecanismos narrativos utilizados en los espacios comerciales: de una escenografía callejera áspera de temporalidad instantánea, a un más íntimo, porque doméstico, teatro de la memoria donde tiempos estratificados emergen de las paredes con viejos hallazgos y objetos afectivos, siempre sobre un único fondo “fantasmal”.

Desorientaciones. En una situación contradictoria, por ejemplo esa en la que se dispone de dos orientaciones posibles distintas, ¿por qué decidir por una o por la otra si la indecisión es el nivel máximo de conclusividad de una obra? El “BEST Showroom, Twist Building” los adopta ambos, duplicando un edificio tipo de la BEST (y así sucede en un primer proyecto para McDonald’s); el “BEST Showroom, Greenhouse Project” incorpora un invernadero preexistente en un nuevo almacén, a pesar del conflicto de la posición; el “Frankfurt Museum of Modern Art” juega con ligeros desfases y cortes radicales incluyendo las contradicciones entre retículo urbano y arquitectura: metros cuadrados de locura en los kilómetros cuadrados de la realidad, había dicho Alighiero Boetti a propósito de su “Pavimento” (1967).

Scaling. El interés de los SITE por la escala arquitectónica es un sondeo sobre la percepción de la monumentalidad, pero también sobre los grados de libertad de una idea tan tranquilizadora como abstracta y virtualmente autoritaria: la arquitectura “a escala de hombre”. ¿Pero qué hombre? A cada uno la escala que quiere, pero mejor a cada uno su puerta en “Door within a door within a door within a door within a door”, su entrada en “BEST Showroom, Scale Reference Project”, y a cada uno toda Los Ángeles en el proyecto para Pershing Square, donde el relieve de todo el territorio de Los Ángeles está escalado hasta coincidir con el perímetro de la plaza en un tapete urbano verde, un microcosmos que otorga ciudadanía a cualquier diversidad en un único y múltiple lugar.

Light within a Light. La preocupante analogía-diferencia del tres formado por tres cosas iguales, distintas sólo por el tamaño (pero podrían ser cuatro, como portales de un almacén, o cinco, como una puerta de interior) y además una dentro la otra, en definitiva, una luz-matrioska.

Desapariciones En El Verde. Una arquitectura dispuesta a desaparecer detrás de una capa de tierra, o a desgarrarse para salvar el mayor número de árboles del bosque en el que se encuentra situada: es así el altruismo del “BEST Showroom, Terrarium Project” y del “BEST Showroom, Forest Building”. Y luego hay una arquitectura que sería mejor hacer desaparecer o por lo menos desactivar, como el proyecto de desmantelamiento de la central nuclear “Trawsfynydd International Energy Communications Centre” en el Gales del Norte, del 1959. Según la propuesta de los SITE, mediante un rápido desmontaje de la instalación con robots teledirigidos, y luego sobre todo una imponente plantación de vegetación que invade toda el área cubriendo completamente los edificios con musgo, hiedra y ambrosía, una naturaleza envolvente y “fitocorrectiva”, se habrían eliminado las toxinas del terreno a través de la acción bioquímica de algunas especies vegetales.

Plant Light. Un bulbo, cubierto por naturaleza, guijarros y tierra, puede desaparecer como lámpara y transformarse en terrario, o bien en bulbo-maceta para la planta que lo coloniza, un destino común en gran parte de la arquitectura de los SITE, erosionada por selvas o envuelta en capas geológicas.

Arquitectura A Trozos. La naturaleza se cruza con la arquitectura de los SITE, equilibrando su peso con profundas penetraciones de verde, terreno y paisaje. Un paisaje que, en los momentos adecuados, como las grandes exposiciones, se vuelve global y representativo del mundo, con “sondeos” en el suelo de los principales cuadrantes bioclimáticos de la tierra (“The Four Continents Bridge”), o compensaciones universales de la vegetación de todos los continentes

(“World Ecology Pavilion”). En otras ocasiones el paisaje es local, como en el “Horoscope Ring”, que combina la topografía regional con la forma simbólica de un cielo astral, o está dedicado de forma específica al agua como en el “Aquatorium” de Chattanooga. Es una naturaleza que asume formas “didácticas”, rebanando orgánicamente en cada caso lo que ya estaba construido.

Split Light. Una bombilla rota, rajada por una grieta, dividida en dos: es el primer acto necesario para comprometer la unidad creada por la forma y prepararla a infiltraciones e impurezas, y a todas las debidas indecisiones siguientes.

Horizontal Enrarecido. Es el propio terreno que se convierte en ola, se levanta y se abre como un abanico sobre las laderas de una colina con vistas sobre el Lago Maggiore, formando las solapas de cobertura bajo las que se desarrollan los espacios de vida de “Casa Fabiani” sumergida en el verde hasta confundirse con él. En la Fondazione Rossini, en Briosco, la arquitectura podría considerarse incluso invisible, desde un preciso punto de vista, salvo diseminarse en un sistema que se extiende en el paisaje para exponer esculturas, y se ramifica en áreas de parada y paredes sinuosas de piedra, ladrillos, vidrio y otros materiales reciclados, a partir del Pabellón que observa todo con una sonrisa rural.

Denso Vertical. Para una familia rica de industriales indios, el proyecto de concurso para una torre residencial con jardines colgados sobresalientes, anclados estructuralmente a una “columna vertebral” central y coronados por una amplia plataforma que apoya sobre grandes vigas reticuladas de las que cuelgan los diversos niveles del edificio mediante cables de acero. Cada planta está dedicada a un elemento de la naturaleza en un movimiento ascensional que culmina en una gran residencia particular, mientras los jardines son públicos y cuentan con terrazas menores, cañizos, juegos de agua, estructuras recreativas y lugares de contemplación. El conjunto es una máquina orgánica que, mientras se inspira en la tradición védica y en las relaciones entre arquitectura y cuerpo humano del Vastu Shastra, lleva al extremo y multiplica salientes wrightianos en un original diálogo intercultural.

White Light. Es la matriz, el icono de base todavía intacto, en probable espera de lo imprevisible.

Laurie Mallet House, New York, 1985
de Deborah Duva

Si el proyecto de arquitectura no puede ser exclusivamente una forma entendida como una extensión de las funciones, sino que tiene que ser capaz de elaborar un contenido espacial como ampliación del contexto físico y psicológico, la “Laurie Mallet House” se convierte entonces en un ejemplo que representa perfectamente, con detalles específicos, esta intención.

La maravilla se materializó en las tres plantas externas. A la teórica encrucijada entre la recuperación filológica y el desmantelamiento de los tabiques, se abrió camino otra posibilidad – discreta visualmente y explosiva conceptualmente – que no se trataba de un compromiso indeciso sino de una auténtica “declaración de interiores”: las antiguas tablas de pino del suelo se blanquearon manteniendo las huellas del desgaste, y todas las paredes palidecieron; los nuevos itinerarios complementaban los precedentes; algunos muebles coetáneos con la fabricación perdieron color, y parecían interrumpirse en el movimiento de dejar espacio al nuevo mobiliario, inmovilizados como en una imagen fija en la disolución dentro de las paredes. Todo se volvió lechoso, y el volumen de las preexistencias, giradas, disminuidas en el volumen y a veces negadas en el uso, permitió la llegada de los nuevos habitantes, de sus costumbres junto con sus colecciones de muebles y obras de arte.

Una chimenea, una mesa, una silla, una cabecera de la cama, un reloj de péndulo, un espejo, una puerta cerrada, algunos bibelots, una librería, volúmenes, una estatua y el tronco de un árbol en el jardín, eran todos ellos iconos diseminados por la casa que testimoniaban la

vida del lugar, “fantasmas” benévolos que no se podían desalojar y que contaban las experiencias vividas.

«Se trata del proyecto de conservación y restauración de una casa de la década de los veinte del siglo XIX, situada en el Greenwich Village, para la presidenta de una importante empresa de moda y para su familia. Conceptualmente, el interior de la casa es una superposición de ideas narrativas, generadas por la historia del edificio, por objetos y mobiliario que se han encontrado durante las obras y por la biografía personal de la cliente, Laurie Mallet. La dimensión metafísica es producto de la presencia de elementos arquitectónicos y domésticos parcialmente englobados en las paredes, de las que emergen más o menos visiblemente. La aplicación y las posiciones de estas presencias surrealistas dentro de las diversas habitaciones están determinadas por su escala, por el sentido y por sus posibles asociaciones mentales y psicológicas.»

James Wines, 2016

«Durante las inspecciones en los sótanos encontramos piezas “históricas” como sillas, mesas, puertas, cubiertos y diversos adornos, dejados por quien había vivido en la casa anteriormente. Al tener que conseguir que el edificio obtuviera un estándar residencial corriente, pensamos que habría sido interesante crear una “interfaz transepocal” entre generaciones; es decir, la historia habría tenido que aparecer y desaparecer como si se tratara de memorias fantasma, en lugar de traducirse en una exposición completamente tradicional de mobiliario de época. La combinación entre estas presencias físicas evanescentes y los objetos domésticos contemporáneos genera un diálogo ininterrumpido entre pasado y presente.»

James Wines, 2016

«Los objetos englobados en las paredes de enlucido y de estuco, misteriosos y funcionales, abren psicológicamente a un más allá, amplificando la percepción y la experiencia del espacio. El acabado de pintura blanca forma una piel monocromática en las paredes y en los objetos/memoria. Desgarrando esta piel, pasado y presente podrían unirse. El punto de blanco, resultado de la selección entre decenas de tipos y marcas, se ha elegido no tanto como color, sino como “agente atmosférico”.»

Alison Sky, 2016

«Como memoria de una pared interna eliminada, se ha conservado la jamba y el umbral de una puerta, que dividen la sala de estar y la biblioteca. Los suelos originales, en tablas de pino y de álamo, se han restaurado. El barniz translúcido blanco hace resaltar su filigrana, revelando la historia. Incluso sencillos fragmentos de la vida de los precedentes habitantes, simples huellas en los acabados en madera, se han conservado como caracteres intrínsecos de la casa.»

Alison Sky, 2016

Perfiles autores

James Wines

James Wines es el fundador y presidente de SITE, una organización para la arquitectura multidisciplinar y para el arte del ambiente fundada en Nueva York en el 1970. En el 2013 recibió el National Design Award en la categoría Lifetime Achievement, premio a la carrera asignado por el Smithsonian’s Cooper-Hewitt, National Design Museum, en honor por los méritos del diseño americano. Su libro *De-Architecture* lo publicó en el 1987 la editorial Rizzoli International y en el 2000 la editorial alemana Taschen Verlag publicó *Green Architecture*. El arquitecto presta siempre atención al contexto medioambiental en sus proyectos arquitectónicos, paisajísticos y urbanísticos, y cuenta en su haber más de 150 proyectos de interiores para clientes particulares y públicos realizados en once países. Ganador de 25 premios de arte y diseño, entre los que destaca el Chrysler Award for Design Innovation en el 1995, actualmente es docente de arquitectura en la Pennsylvania State University. Siempre en busca de la alianza perfecta entre arte, arquitectura, paisaje y ambiente, sigue escribiendo ensayos y transmitiendo a escala internacional el pensamiento integrativo y los problemas ambientales.

Suzan Wines

El I-Beam Design, uno de entre los estudios de proyectación más importantes según el New York Magazine, lo fundaron Suzan Wines y Azin Valy tras ganar el concurso internacional para el Lt.Petrosino Park de New York City con un proyecto que se ha publicado varias veces y ha recibido diversos premios por sus soluciones proyectivas, muy innovadoras, pero sensibles y en armonía con el ambiente. Además, las dos arquitectas son conocidas a nivel mundial por su compromiso humanitario. Han expuesto proyectos propios en la Trienal de arquitectura de Milán, en los Centers for Architecture de Nueva York y Boston, y en los Jardines Reales del Príncipe Carlos de Londres. Tras licenciarse en arquitectura en Nueva York, Suzan Wines escribió artículos para la revista Domus y enseñó en diversas universidades como Cooper Union, Pratt, Parsons y el City College de Nueva York.

Textes en français

Correspondances

de Carlo Urbinati, président et fondateur de Foscarini

C'est toujours un privilège pour une entreprise axée sur le projet, de croiser son histoire avec le parcours conceptuel et artistique de créatifs qui lui ressemblent. C'est le cas de Foscarini et James Wines.

Nous avons observé avec beaucoup d'intérêt la contribution théorique et pratique que Wines et les SITE ont apportée à l'évolution de l'architecture et de la construction durable au cours des 50 dernières années. De notre premier projet ensemble - la *Table Light/Wall Light* pour *Abitare il Tempo* en 1991 - aux articles publiés dans les numéros 11 et 12 de « *Inventario* », à cette série de multiples qu'aujourd'hui (c'est vraiment le cas de le dire) voit le jour, nous avons toujours été surpris, et agréablement, de la convergence naturelle entre leur poétique et la nôtre. Il s'agit, plus encore qu'une collaboration concrète, d'une reconnaissance mutuelle et spontanée. Parce que dans le souci de Wines, qui depuis le programme des débuts des SITE a ressenti l'urgence de repenser globalement les disciplines, on ne peut s'empêcher de trouver cette tendance à l'expérimentation, faire mieux mais aussi faire autrement, qui nous anime depuis le début.

Le projet *Light Bulb* est basé sur une réflexion sur l'ampoule en tant qu'archétype. Le faire aujourd'hui, dans un contexte d'évolution sans cesse croissante de la technique d'éclairage, n'est pas une coïncidence et, surtout, n'est pas une opération nostalgique. Il s'agit plutôt d'une réappropriation du neutre - l'ampoule comme symbole de la modernité mais aussi de l'intuition qui intervient dans le processus créatif - pour se permettre des explorations qui la subvertissent de temps en temps (l'ampoule qui devient une bougie), la désavouent (l'ampoule qui fond ou l'ampoule noire), ou l'obligent à une dévolution (l'ampoule qui devient un vase pour la plante-nature qui la colonise). Des explorations qui ne sont jamais gratuites ou simplement formelles et qui appartiennent au langage désormais codifié de Wines - altérations, inversions, ruines, fusions, etc. - et dans lesquelles nous nous réfléchissons, en tant que Foscarini, parce que chaque signe doit toujours être porteur de sens.

Comme pour « *Inventario* »*, nous apparaissions ici, et fièrement, en tant qu'éditeurs : certains que le travail d'un grand architecte et penseur comme James Wines n'a pas besoin que d'être connu, apprécié, divulgué.

* « *Inventario* » est la revue-livre, dirigé par Beppe Finessi et publié par Corraini, que Foscarini promeut comme une exploration multidisciplinaire et multilatérale de tout ce qui est et fait projet.

Une et cinq lampes

The Light Bulb Series est une collection de multiples qui provient d'un objet, l'ampoule, déclinée poétiquement dans une série d'effractions surprenantes, dont les racines naissent dans des pensées libres sur la lumière qui ont été le cadre de la première collaboration entre Foscarini et James Wines. Un dialogue qui nous accompagne depuis de nombreuses années, à plusieurs reprises et sous différentes formes, et qui se renouvelle aujourd'hui dans un distillat concret de ces reflets « lumineux ». The Light Bulb Series résume l'abaque conceptuel de cette série de lampes « violées », et extrait cinq exemples paradigmatiques qui condensent leurs principes (et la poésie de Wines dans ses formes récurrentes), en y incluant une ampoule blanche et indemne comme le degré zéro de leurs transformations, dissolutions et paradoxes. The Light Bulb Series est le résultat d'une heureuse correspondance d'intentions entre un géant du projet qui de la critique à la modernité a fait une « science gaie » et une entreprise qui dans la liberté, et dans le plaisir, d'expérimenter, a toujours trouvé son expression qui lui correspond le plus.

Faire de la lumière autrement
de Michele Calzavara

Il y a des projets qui ont la qualité d'un hologramme : c'est-à-dire des projets qui, même s'ils ne sont qu'une partie (de l'œuvre d'un auteur), ont en eux l'information d'un tout. Bien qu'il soit peut-être inapproprié de parler de « tout » dans l'œuvre des SITE - un groupe légendaire fondé en 1970 par James Wines avec Alison Sky, Michelle Stone et Joshua Weinstein qui, comme l'a dit Bruno Zevi, était le digne héritier du programme inachevé nord-américain de Wright et Olmsted (et cette lignée de descendance de Wright, si elle est reconnue par Zevi, c'est déjà une consécration) - la série Light Bulb a cette qualité : un distillat exhaustif de l'art de Wines et de ses associés, de ce catalogue inépuisable d'inventions qu'ils nous ont livré dans leur longue, multiforme mais cohérente histoire de design.

Perturbateurs et explosifs, déconstructeurs par constitution génétique, leur répertoire est franchement critique de toute convention rigide, qu'elle soit formelle ou disciplinaire (surtout disciplinaire, pour libérer les différentes pratiques des frontières dans lesquelles on voudrait les protéger avec diligence). C'est ainsi que l'art, l'architecture, la nature, la politique et la communication ont été combinés tour à tour, donnant forme à des dialogues inattendus avec l'environnement, et nous donnant des projets extraordinaires : bâtiments soumis au « peeling », soustractions de certaines parties, effondrements et indéterminations, lévitations, inversions fonctionnelles, fusions et moulages de matière, évanescences fantomatiques, désorientations, sauts d'échelle surprenants, entailles et fissures, érosions et contaminations naturelles. Des images radicales qui n'imposent jamais des « pleins » concluants, mais qui absorbent le contexte et le commentent avec des métaphores troublantes (mais nécessaires et souvent révélatrices).

Des images que nous avons largement couvertes sur les pages de « Inventario » - livre-magazine (ou « bookzine ») librement consacré au projet sous toutes ses formes grâce au généreux soutien de Foscarini - et que nous parcourons ici de manière sélective, dans les pages qui suivent, en soulignant comment la série Light Bulb représente leur contrepartie à l'échelle de l'objet. Ces « ampoules » liquéfiées, noires et « sombres » et donc inversées dans leur fonction, envahies par la végétation, divisées et coupées en deux, brisées et incorporées les unes dans les autres comme des matriochkas de lumière, représentent réellement une synthèse des stratégies avec lesquelles Wines et les SITE ont toujours rêvé, avec succès, de révolutionner les formes et fonctions traditionnelles de notre mode de vivre et nos attentes à leur égard.

Ils le font en explorant l'icône la plus classique, et encore universelle aujourd'hui, que notre imagination associe à l'idée d'éclairage. Une icône que beaucoup d'auteurs ont essayé d'aborder, mais qui contrairement à d'autres cas n'a rien d'impromptu ici, car elle contient toute une poétique : ce qui ne cesse de nous inviter à penser à un monde (du projet, et donc du possible) dans lequel il est toujours imaginable de faire la lumière d'une autre manière.

Foscarini, Reverse Room, 2018
de James et Suzan Wines

Cette série de produits est conçue comme une inversion de la configuration de l'ampoule classique. Le concept propose un commentaire critique sur les formes beaucoup moins iconiques des unités LED contemporaines. Il sert également d'interprétation élargie du verre vénitien, transformant un artefact commun en un matériau de grand art. Fabriqué par Foscarini, l'idée profite de l'identification réflexe des personnes avec la forme et la fonction des luminaires conventionnels. Dans ce cas, les ampoules fondent, grandissent, se fissurent, se fendent, se fractionnent, deviennent complètement noires et changent ainsi les attentes. Pour mettre en valeur les caractéristiques inversées et surréalistes de ces produits, toutes les variations sont présentées dans un espace gris foncé, à l'envers et incliné obliquement, un intérieur très minimal avec des tables et des chaises simples et monochromes.

SITE
par Michele Calzavara

« Une construction n'est conclusive que lorsqu'elle a atteint son plus haut niveau d'indécision »¹.

Rien de mieux que cette phrase ne peut peut-être résumer le programme des débuts des SITE, en corollaire d'une saison - les années 1960-1970 - qui prépara le terrain et alimenta leur trajectoire avec l'inquiétude de ceux qui sentent qu'il est nécessaire de repenser les disciplines et de se libérer de tout académisme. Pour la culture architectonique plus agitée, les mêmes dérives d'un fonctionnalisme retenu désormais épuisé étaient une académie et, plus tard, il en aurait été de même également pour l'historisme entendu et affabulateur d'un postmoderne qui « se débarrasse du projet du Bauhaus en jetant le bébé, l'expérimentation avec l'eau du bain fonctionnaliste »² (comme l'affirma Lyotard qui était aussi le père philosophique le plus cité de ce « post »); alors que, parallèlement, une autre expérimentation orientait une certaine architecture à devenir un pur signe auto référent, légitimé par la nature abstraite et conventionnelle du langage, en un processus radical de réflexion sur elle-même³.

Ce fut un beau chaos, ambigu, désordonné et pluraliste (mais rien par rapport à la situation actuelle). Le fait est que, dans ce climat effervescent, même héroïque et plein de promesses, les SITES virent le jour officiellement à New-York en 1970. Et ils ne furent certainement pas étrangers à toutes ces autoréflexions, mais ils tentèrent de les digérer avec leur stratégie oblique personnelle.

« Sculpture In The Environment », c'est ainsi que se nommait le groupe fondé à l'origine par James Wines et Alison Sky (auquel s'unirent immédiatement Michelle Stone, artiste, et Emilio Sousa, architecte), pour parler de l'urgence avec laquelle il était nécessaire d'attaquer le territoire, et pour souligner la discipline désignée à lui donner forme, en dissolvant les frontières, surtout par rapport à l'art (art public, donc en particulier). Pour s'ancrer ensuite dans l'acronyme de ce nom, lorsqu'il fut reconnu qu'une grande partie de leur travail, plus que de produire des objets sculptés à déposer dans l'environnement (une pratique considérée si insignifiante qu'elle fut définie « plop art », sinon plus vulgairement *turds in the plaza*), était substantiellement de l'architecture, donc un lieu, donc « SITE ». Mais certainement pas une architecture pacifiée. Au contraire, si cela devait vraiment être, que ce fusse au moins une « de-architecture » comme la définit Wines: quelque chose disposé à se détériorer, à se contaminer avec l'environnement, à se diluer parfois en lui. Pour faire cela, il fallait au moins l'égratigner l'architecture, et ce fut leur premier « coup du cavalier ».

Architecture, mode d'emploi.

En 1972, à Richmond en Virginie, la façade d'un entrepôt classique (de la Best Products Company, à l'époque la plus grande compagnie de vente et de distribution par catalogue des États-Unis) fut littéralement décortiquée: c'était le « BEST Showroom, Peeling Project », le premier projet pour la marque à laquelle les SITE allèrent leur notoriété initiale. Derrière les briques, comme déroulé, il ne restait alors que le mur brut d'une boîte encore intacte: mais ce fut seulement le premier geste d'une série qui fera de l'architecture un expédient narratif à *la Perec*, comme une espèce de « *La Vie mode d'emploi*, 1978 », célèbre roman-édifice de Paris duquel est ôté idéalement la façade en faisant des pièces qui le composent la véritable interface de communication avec la ville, en un fourmillement d'histoires en exposition (toutes à suivre selon, justement, le coup d'échec « non linéaire » du cavalier). Les histoires des SITE, qui ne sont certainement pas liées à un seul procédé, offrent depuis lors tout un catalogue d'inventions désorientantes.

Des projets suivirent, comme celui pour le Molino Stucky à Venise (1978), en plusieurs versions, dont la proposition de James Wines de renverser les rapports entre le construit, basculé sur l'eau, et la lagune qui devient un front liquide et transparent, fut célèbre; le « BEST Showroom, Tilt Building » dans le Maryland (1976), duquel la façade se détachait en s'inclinant en une lévitation oblique; le « BEST Showroom, Cutler Ridge Bulding » en Floride (1979), qui démembrait la façade en en stratifiant des coupes irréelles sur le parking situé au-devant; le « BEST Showroom, Inside/Outside Building » dans le Wisconsin (1984), qui ouvrait des gouffres dans les murs, comme sous l'effet d'une bombe, et exposait des fonctions, des technologies et des produits internes; le « Theater for the New City » dans le Lower East Side de Manhattan

(1992), avec sa façade-scène avancée sur la rue pour en faire une scène théâtrale d'un spectacle inversé et faire de l'édifice un objet aux entrailles déversées vers l'extérieur. Ce sont là des altérations où, entre l'objet architectonique et le contexte, se créent des rapports non seulement déstabilisants mais aussi actifs, où le même acte d'entrer, à travers des seuils anticipés, différés, multipliés (l'entrée du « MAK Bookstore » à Vienne, de 1992, fait partie aussi d'une certaine manière de cet ensemble), devient une digression continue, ambiguë et indéfinie, et plutôt amusante.

Fusions, ruines, fantômes et al.

À travers ces « états de défaut » architectonique, les formes de dialogue qu'instituent les SITE avec l'environnement défient toute idée accomplie de construction, entendue comme objet fini devant être intégré dans un contexte tout autant déterminé, jusqu'à l'indécidabilité de leurs limites respectives. Jusqu'à, rien de moins, les fondre à l'autre. D'autre part, en 1969, ils voulaient fondre d'énormes gouttes d'acier dans l'espace public de Syracuse sur « Everson Museum Plaza »; en 1971 dissoudre la base d'un édifice dans l'environnement avec une coulée de briques à « Peekskill Melt »; en 1973 faire endommager un mur d'une école de New-York dans un effondrement organique de pierres et de cailloux à « Intermediate School 25 » (un an après ils réaliseront cette « ruine » dans le « BEST Showroom, Indeterminate Facade Building » de Houston, icône universellement connue de dissolution des confins entre la construction et la démolition). Alors que, finalement, le paradoxe de fondre un objet, l'automobile dans le cas précis, avec un autre objet qui le contient, un parking, prenait corps en un versement bitumineux unique et fantasmagique: « Ghost Parking Lot » (1977), à la barbe du fétichisme automobile. Mais encore: du fétichisme de tous les moyens de transport en général.

En effet, pour l'Exposition Internationale de Vancouver de 1986, les SITE produiront une vague autoroutière à quatre voies saturée de voitures, de bateaux, de vélos, de capsules spatiales, d'avions, de chaussures de sport et de toute autre chose apte au transport et au mouvement: c'était « Highway 86 Processional », un cortège technologique, en route vers l'utopie ou l'apocalypse, peint d'une seule tonalité de gris pour se confondre avec l'asphalte en une fantasmagorie évanescence et hilarante. L'expédient monochromatique n'était pas isolé de cette sculpture environnementale spectaculaire: il se répètera dans les figures renversées et noyées au sol pour la « Isuzu Space Station » à Yokohama (1989) en une métaphore antigravitationnelle; mais expérimenté quelques années auparavant dans le « BEST Showroom, Inside/Outside Building » (1984), qui clôturait la série des entrepôts BEST, où le gris rendait homogène l'espace de transition entre l'extérieur et l'intérieur; dans les magasins Williwear (1982), où il recouvrait tout (briques, tuyaux, pièces de rue, décors, échafaudages) d'une patine neutre de fond aux couleurs vives de l'habillement exposé; dans la « Laurie Mallet House » à New-York (1985), où cet artifice se transférera sur le plan privé, en une architecture extraordinaire d'intérieurs où les objets et les décors affleurent des murs tels des fantômes en mélangeant l'histoire objective de la maison, remontant à 1820, avec la biographie subjective de ses habitants en une narration à la teneur hautement symbolique.

De-

Dans le caractère un peu spectral de ces interventions, on pourrait dire que pointe une sorte d'« amovibilité de la forme » (dans la dernière – la « Laurie Mallet House » – presque psychanalytiquement). Et il s'agit-là d'une phrase par laquelle étaient illustrées aussi plusieurs stratégies de déconstruction de ces années. Les SITE auraient pu y être inclus de tout droit, en en partageant la syntaxe dans plus d'un projet: le « BEST Showroom, Twist Building » (1979) ou le projet pour le « Frankfurt Museum of Modern Art » (1983) sont tout autant cristallins que la « Firehouse » de Brooklyn (1983-1985) ou l'« Iba Social Housing » de Berlin (1981-1985) de Peter Eisenman, si nous pensons à la « perfection violée » de la forme par des rotations superposées ou des jeux fragmentés allant de la géométrie architectonique à des dispositions urbaines; alors qu'au niveau de leurs nombreux renversements, matériels ou conceptuels, la maison de Wonko le Sain du *Guide galactique pour les autostoppeurs* de Douglas Adams (1979) est aussi efficace que l'était pour Reyner Banham en parlant de l'architecture de Frank Gehry⁴. En effet, quelques polémiques n'ont pas manqué pour leur exclusion de l'exposition du

MoMA de New-York « Deconstructivist Architecture » de 1988. Mais ils en ont réchappé, d'ailleurs sans regret. Alors que ce phénomène laissait la place à d'autres mots d'ordre. Un phénomène qui a peut-être représenté la dernière tentative de créer un « isme » en théorie, en engendrant une réverbération intense et immédiate pour se diluer ensuite en pleine mer, une mer vraiment incontrôlable des technologies numériques et de la prolifération des langages (plus ou moins de retour). Deux desdits mots d'ordre émergeront progressivement avec la force d'un mantra: information et écologie, devenue ensuite durabilité, en corollaire d'une crise –énergétique, environnementale, de transmission du savoir– commencée presque vingt ans auparavant, pour laquelle la conscience collective terminait sa période de latence fluctuante et entraînait, finalement, dans un état évident.

Info-nature.

Il faut dire que les SITE étaient depuis longtemps dans cet état, ayant toujours travaillé pour la possibilité d'un amalgame entre l'architecture et l'environnement. Dès ce projet séminal de pont vitré, « Glassbridge Project » (1968), qui s'immergeait comme une vague dans les eaux du Fallen Leaf Lake, aux confins du Nevada et de la Californie, en disparaissant effectivement dans la nature.

Et que l'architecture des SITE puisse trouver un destin possible dans cette disparition, cela était déjà indiqué dans des projets comme le « BEST Showroom, Terrarium Project » (1978) ou le « BEST Showroom, Forest Building » en Virginie (1980), le premier enveloppé d'une couche géologique, le second érodé par une forêt qui l'envahit jusqu'à une consommation possible.

De l'édifice bien entendu.

Mais, avant de s'évanouir, elle peut se limiter aussi à une auto-réduction et devenir une structure neutre pour contenir : comme dans « Highrise of Homes » (1981), qui amoncelle dans une matrice urbaine de plusieurs étages une libre éruption de maisons individuelles dans la végétation, aux multiples styles et langages possibles (avec un précédent dans le « Plan Obus » pour Alger de Le Corbusier), en satisfaisant ainsi le désir rural américain (et non seulement) et, dans le même temps, en protégeant des hectares de territoire contre la dispersion urbaine qui a été partout l'appendice irréversible de cet idéal bucolique.

À partir des années quatre-vingt-dix, l'architecture des SITE sera de plus en plus sujette à la contamination d'une nature considérée comme programmatique « nuisible ».

Elle ne pourra qu'en sortir en lambeaux (l'architecture), en trous ou tout du moins en tranches: comme le « World Ecology Pavilion » conçu en 1990 pour l'Exposition Universelle de Séville (1992), où des tranches suspendues de terrain enjambent le pavillon en le segmentant dans les paysages de sept continents (en développant ainsi une idée élaborée quelques années auparavant dans « the Four Continents Bridge » à Hiroshima, un pont « troué » par des échantillonnages géologiques et climatiques); l'« Aquatorium » de Chattanooga (1993), où des coulisses parallèles coupent l'édifice et l'ouvrent en de profondes infiltrations végétales; le « Ross's Landing Park and Plaza » (1992), où trente-cinq bandes de dallage, d'eau et de végétation fractionnent l'aire d'intervention en bandes parallèles (principe paysagiste adopté aussi dans le projet de Koolhaas pour le « Parc de la Villette » à Paris en 1982); le « Saudi Arabian National Museum » de Riyad (1996) ou le « Museum of Islamic Arts » de Doha (1997), où la topographie dans le désert sectionne les édifices en étages stratifiés sinueux comme des zigzurgats ou en couvertures discontinues et ondulées comme des dunes de sable. De telles discontinuités sont présentes également dans de plus petits inserts d'architecture dans le paysage, comme la « Casa Fabiani » sur le Lac Majeur en Italie (2000), et tout fait entrevoir une recherche grammaticale précise.

Toutes ces immersions, interruptions, coupes, etc, ne dérivent pas seulement d'une idée de « vert sur le gris », pour utiliser les mots avec lesquels Emilio Ambasz résume, par défaut, l'horizon de son projet (que les SITE considèrent inévitablement), mais plus d'un principe de décomposition, organique et disciplinaire dans le même temps. Puisque ce vert et toutes les autres couleurs composant le paysage social, culturel, symbolique – outre que physique et naturel – que les SITE ont toujours utilisé comme premier mobile de leurs projets, ne se superposent pas simplement à la construction, mais la croisent et la contaminent, lui donnent une forme de l'extérieur, ou ne lui en

donnent pas du tout, de forme: mettant toujours ainsi chaque projet un peu en danger. Ce qui constitue le piquant d'une saison ayant fait de ce risque le carburant (non fossile) avec lequel alimenter un autre imaginaire, un peu latéral, transversal, et avec de bonnes doses d'humorisme, duquel on aime encore se laisser traverser.

¹ SITE, *De-architettureizzazione. Progetti e teorie 1969-1978*, Dedalo, 1979.

² Jean-François Lyotard, *Intervento italiano*, dans « Alfabeto », n° 32, Janvier/January 1982.

³ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, 1975.

⁴ Reyner Banham, « Building Inside Out », dans « New Society », vol. 81, n° 1282, 24 juillet 1987.

Fusions. Réalisé dans une zone commerciale de périphérie, « Ghost Parking Lot » est un condensé de contenus de design typiques des SITE: renversement des rapports conventionnels entre les éléments (dessus/dessous, objet/environnement), indissolubilité de l'ouvrage par rapport au lieu où il est situé, commentaire ironique des dynamiques sociales du contexte, du shopping à la mobilité individuelle. Et ce n'est pas tout: avec vingt voitures ensevelies de manière permanente sous des couches d'asphalte, la superficie occupée n'est pas monnayable, donc vraiment publique, et bien qu'elle prenne l'apparence figurative d'un désert artificiel de dunes dérivées du pétrole (ce n'est pas un hasard), elle ne manque pas de se racheter en un jeu collectif. Qui est un autre « SITE-effect » typique.

Kick Off. Dans le « BEST Showroom, Peeling Project » pour les entrepôts BEST, premier projet construit par les SITE, un revêtement désuni engendre une apparence instabilité sur la façade, littéralement « effeuillée » (mais solidifiée dans sa précarité par des ronds en fer et par un liant époxy). Grâce au soutien que Sydney et Frances Lewis, propriétaires de BEST Products et grands collectionneurs d'art, donnèrent au groupe dès ses débuts, le projet marque le lancement d'un ensemble d'ouvrages qui altéreront irrésistiblement les standards du paysage commercial américain.

Parties Manquantes. Non pas des « sheds décorés » (à la Robert Venturi) mais des soustractions et des glissements de matière produisant de nouvelles profondeurs, ou des vides et des trous (comme ceux datant de la même période de Gordon Matta-Clark), mais toujours sur le module de la brique. Et, alors que les boxes commerciaux restent intacts dans leur fonctionnalité et leur organisation interne, c'est ainsi que des peaux murales en lambeaux deviennent tridimensionnelles (« BEST Showroom, Cutler Ridge Building »), que des angles entiers se détachent des édifices en glissant sur des rails et forment des entrées principales (« BEST Showroom, Notch Building »), induisant de nouveaux comportements et de nouvelles utilités publiques. « Les parties manquantes engendrent la vitalité... constituent des questions humanistes qui remplacent des réponses autocratiques... interprètent positivement le négatif, la recherche du moins dans un monde obsédé par le plus » (James Wines).

Half Light. « Ce sont les parties manquantes qui génèrent la vitalité.... elles représentent des questions humanisantes pour remplacer les réponses autocratiques... elles sont l'interprétation positive du négatif, la recherche du moins dans un monde obsédé par le plus » (James Wines).

Inversion. Un mot « fondamental » du SITE, pour implémenter en renversant le focus du « spectacle » architectonique sur la foule et la rue (ou sur un canal vénitien) avec des inversions exemplaires: « Camera Barn » (où une façade est placée dans une vitrine transparente peuplée par une foule virtuelle), « Theater for the New City » et « Molino Stucky » unis par l'idée situationniste selon laquelle les actions, plus que les édifices, donnent forme à la ville.

Black Light. Un fil et un support de lampe qui émettent de la lumière, tandis que l'ampoule reste noire et « sombre » : une inversion pure des fonctions et des parties, comme une façade à l'envers sur la lagune ou un théâtre renversé sur la rue.

Inclusion, Indétermination. Ce sont d'autres mots-clés des SITE pour ouvrir l'architecture vers de nouveaux rapports avec l'environnement : à cueillir aussi à toute vitesse, comme dans le « BEST Showroom, Tilt Building »; à poursuivre à travers des érosions et des dualismes, comme dans le « Paz Building » (où un nouveau volume vitré affleure sous une façade historique partiellement ôtée); à pratiquer sur des seuils différés comme dans le MAK Bookstore à Vienne.

Ruines. Un profil découpé, « précaire », écroulé en partie en une coulée de briques sur l'avent situé au-dessous, voici le sophisme du « BEST Showroom, Indeterminate Facade Building »: une architecture « lacunaire » et déstructurée faite d'un surplus de matière et de structure, car ses murs périmétraux dépassent de plus de huit mètres environ la hauteur d'un entrepôt standard de BEST et continuent en s'interrompant arbitrairement entre la forme et la désintégration, en les fusionnant.

Broken Light. Entre production et rebut, utilisation et désuétude, conservation et décomposition : une ampoule brisée, ou bien indéterminée comme une architecture en ruine, mais une ruine pensée.

Ruines/Fusions. Il existe des précédents dans plusieurs projets germinaux, jamais réalisés, alors qu'un objet comme « Melting Silver Candlestick » poursuit, en 1985, un état euphorique et (con)fusionnel à la petite échelle d'un chandelier.

Flash-Back, Flash-Forward. Instituer des dialogues entre des temps différents, provoquer un déjà-vu à volonté, avec des actions qui sont, dans le même temps, d'aller et retour: comme dessiner des montres où les aiguilles analogiques se déplacent sur des cadrans binaires (Binary Watch), des objets sur lesquels des empreintes de doigts restituent des identités tactiles à notre paradigme numérique, ou bien des bougies et des ampoules unies dans des gestes d'accueil réciproque (et chaleureux).

Candle Light. Bougie sur une ampoule : un court-circuit entre manières et effets différents de faire de la lumière, deux histoires d'éclairage avec flamme et au tungstène qui se mélangent et forment un nouvel objet ambigu et paradoxal.

Melting Light. Comme lors d'une fusion, un bulbe est immortalisée en un cadre entre forme et liquéfaction, elle reste suspendue dans un état transitoire, elle devient l'icône évanescence d'un fantôme.

Fantômes... L'Exposition Internationale de Vancouver offre l'occasion aux SITE d'élargir de manière spectaculaire la question de la mobilité : ils s'immergent dans le thème de l'exposition – consacré au transport et à la communication – et en émergent avec un tapis routier en béton de plus de 200 mètres de longueur, en peuplant l'espace processionnel le plus important de la foire avec des véhicules de tous genres, mais tous de couleur grise comme le béton. Affleurant de la baie, le tapis s'insinue par un mouvement ondulatoire entre deux allées suspendues et se termine par un cabrage athlétique en l'air: un chef-d'œuvre qui, entre l'optimisme technologique et une sorte d'exode biblique en version mécanique, représente une intégration ambitieuse et réussie entre l'art et l'espace public.

...D'autres Fantômes. « Isuzu Space Station » de Yokohama est un espace public consacré au transport et, en particulier, aux voyages spatiaux. C'est une place pour les enfants, et les SITE la traitent comme une aire de jeu sans gravité immergée dans le cosmos, peuplée de figures en fibre de résine avançant sur un plan renversé invisible. Comme à Vancouver, elles sont peintes en gris, en soulignant leur appartenance à un « autre » espace. Comme l'espace interstitiel du « BEST Showroom, Inside/Outside Building »: ni dedans, ni dehors, on dirait une zone grise et elle est peinte ainsi, y compris les objets qu'elle contient, séparés par un verre au-delà duquel ils résument leurs couleurs d'origine et cèdent leur état pseudo-onirique.

The Light Bulb Series

Stratagème chromatique identique dans les magasins Williwear et dans la « Laurie Mallet House »: ils partagent également le même client (Laurie Mallet, fondatrice avec Willi Smith de la maison de mode Williwear), qui confie aussi aux SITE la rénovation de sa demeure privée, un bâtiment de trois étages du XIX^e siècle dans le Greenwich Village à New York. Et on assiste ici à une transposition sophistiquée des mécanismes narratifs utilisés dans les espaces commerciaux: d'un rude décor de rue à la temporalité instantanée, à un théâtre de la mémoire plus intime, car domestique, où les temps stratifiés émergent des murs avec de vieilles pièces et de vieux objets aimés, toujours sur un fonds uniforme « fantasmatique ».

Désorientations. Dans une situation contradictoire, celle par exemple où il existe la possibilité de deux orientations différentes, pourquoi décider pour l'une ou pour l'autre si l'indécision est le niveau maximum du caractère conclusif d'un ouvrage ? Le « BEST Showroom, Twist Building » les adopte toutes les deux, en doublant un bâtiment type de BEST (comme il s'est avéré dans un premier projet pour McDonald's); le « BEST Showroom, Greenhouse Project » incorpore une serre préexistante dans un nouvel entrepôt, malgré le conflit de position; le « Frankfurt Museum of Modern Art » joue avec de légers déphasages et des coupes radicales en incluant les contradictions entre le réseau urbain et l'architecture: des mètres carrés de folie dans les kilomètres carrés de la réalité, avait affirmé Alighiero Boetti à propos de son « Pavimento » (1967).

Scaling. L'intérêt des SITE pour l'échelle architectonique est un sondage sur la perception de la monumentalité, mais aussi sur les niveaux de liberté d'une idée aussi rassurante qu'abstraite et virtuellement autoritaire: l'architecture « à mesure humaine ». Mais quel homme ? À chacun l'échelle qu'il désire, plutôt: à chacun sa porte dans « Door within a door within a door within a door », son entrée dans « BEST Showroom, Scale Reference Project », et à chacun la ville de Los Angeles toute entière dans le projet pour Pershing Square, où le relevé de tout le territoire de Los Angeles est gradué jusqu'à coïncider avec le périmètre de la place en un tapis vert urbain, un microcosmos accordant la citoyenneté à n'importe quelle diversité en un seul et multiple lieu.

Light within a Light. L'analogie-différence troublante du trois formé par trois choses identiques mais de dimension différente (mais elles pourraient être quatre, comme les portails d'un entrepôt, ou cinq, comme une porte intérieure) et, de plus, l'une à l'intérieur de l'autre: une lumière matriochka.

Disparitions Dans Le Vert. Une architecture disposée à disparaître derrière un manteau de terre, ou à se lacérer pour sauver le plus grand nombre d'arbres de la forêt où elle est située: voici l'altruisme de « BEST Showroom, Terrarium Project » et de « BEST Showroom, Forest Building ». Et puis il existe une architecture qu'il serait mieux de faire disparaître, ou au moins de désactiver: il s'agit du projet de démantèlement de la centrale nucléaire « Trawsfynydd International Energy Communications Centre » dans le nord du Pays de Galles (remontant à 1959), selon la proposition des SITE un démontage rapide de l'installation à l'aide de robots téléguidés, et puis surtout une imposante plantation qui envahit toute la zone en couvrant complètement les bâtiments avec du musc, du lierre et de l'ambrosie: une nature enveloppante et « phyto corrective » qui aurait ôté les toxines du terrain à travers l'action biochimique de plusieurs espèces végétales.

Plant Light. Un bulbe envahi par la nature, les cailloux et la terre, peut disparaître en tant que lampe et se transformer en terrarium, ou en bulbe-vase pour la plante qui la colonise, un destin commun à l'architecture des SITE érodée par les forêts ou enveloppée par des couches géologiques.

Architecture À La Coupe. La nature coupe l'architecture des SITE, en équilibrant leur poids avec de profondes pénétrations d'espaces verts, de terrain, de paysage. Qui, dans les justes occasions (les grandes expositions), devient globale et représentative du monde: avec des « carottages » dans le sol des principaux cadrans bioclimatiques de la terre (« The Four Continents Bridge »), ou des recueils universels de la

végétation de tous les continents (« World Ecology Pavilion »). En d'autres occasions le paysage est local, comme dans l'« Horoscope Ring », qui combine la topographie régionale avec la forme symbolique d'un ciel astral, ou est consacré spécifiquement à l'eau comme dans l'« Aquatorium » de Chattanooga. C'est une nature qui assume des formes « didactiques », en coupant organiquement la construction dans chaque cas.

Split Light. Une ampoule cassée, fissurée par une rayure, divisée en deux: c'est le premier acte nécessaire pour compromettre l'unité complète de la forme et la prédisposer à l'infiltration et aux impuretés, et toutes les indécisions qui en découlent.

Horizontal Raréfié. C'est le terrain lui-même qui se fait vague, se soulève et s'ouvre en éventail sur les pentes d'une colline donnant sur le Lac Majeur, en formant les pans de couverture sous lesquels se développent les espaces habités de « Casa Fabiani » immergée au cœur d'espaces verts tout en s'y confondant. Dans la Fondation Rossini, à Briosco, l'architecture pourrait même se dire invisible, dans un point de vue précis, en se disséminant dans un système qui s'étend dans le paysage pour exposer des sculptures, et se ramifie dans des aires d'arrêt et des murs sinueux en pierre, des briques, du verre et d'autres matériaux recyclés, à partir du Pavillon qui observe tout d'un sourire rural.

Densité Verticale. Pour une riche famille d'industriels indiens, le projet de concours pour une tour résidentielle avec des jardins suspendus en saillie, ancrés structurellement à une « épine dorsale » centrale et couronnés par une grande plateforme soutenue par de grandes poutres réticulaires auxquelles les différents niveaux du bâtiment sont pendus par des câbles d'acier. Chaque étage est consacré à un élément de la nature en un mouvement ascensionnel culminant en une grande résidence privée, alors que les jardins sont publics et présentent des petits terrassements, des treillages, des jeux d'eau, des structures récréatives, des lieux de contemplation. Le tout est une machine organique qui, s'inspirant de la tradition védique et des relations entre l'architecture et le corps humain du Vastu Shastra, extrême et multiplie des encorbellements de Wright en un dialogue interculturel original.

White Light. C'est la matrice, l'icône de base encore intacte, attendant probablement l'impondérable.

Laurie Mallet House, New York, 1985
par Deborah Duva

Si le projet d'architecture ne peut pas être exclusivement une forme considérée comme extension des fonctions, mais doit être en mesure d'élaborer un contenu spatial comme amplification du contexte physique et psychologique, alors la « Laurie Mallet House » est un exemple qui représente bien cette intention avec des détails ciblés.

La merveille est créée dans les trois étages hors sol où, outre le choix théorique entre la récupération philologique et le démantèlement des pièces, une autre possibilité se fraie un chemin – discret au niveau visuel et énorme au niveau conceptuel – qui n'est pas un compromis indécis, mais une véritable « déclaration d'intérieur »: les vieilles lattes de pin du plancher sont blanchies en conservant les signes de leur usure, et tous les murs sont pâlis; les nouveaux parcours côtoient les précédents; plusieurs meubles contemporains à la construction sont décolorés et semblent s'interrompre dans le mouvement de faire place au nouvel ameublement, immobilisés comme dans un arrêt sur image dans leur dissolution à l'intérieur des murs. Tout devient lacté, et l'encombrement des préexistences, retournées, diminuées dans leur volume et quelquefois niées dans leur utilisation, permet l'arrivée des nouveaux habitants, de leurs habitudes ainsi que de leurs collections de meubles et d'œuvres d'art.

Une cheminée, une table, une chaise, une tête de lit, une pendule, un miroir, une porte close, quelques bibelots, une librairie, des volumes, une statue et le tronc d'un arbre dans le jardin: des icônes disséminées dans la maison et témoignant de la vie du lieu, des « fantômes » bénévoles ne pouvant pas être expulsés et qui racontent leur vécu.

« Il s'agit du projet de conservation et de restauration d'une maison des années vingt du XIX^e siècle dans le Greenwich Village, pour la présidente d'une importante maison de mode et pour sa famille. Au niveau conceptuel, l'intérieur de la maison est une superposition d'idées narratives, engendrées par l'histoire de l'édifice, par des objets et des décorations retrouvés durant les travaux, et par la biographie personnelle de la cliente, Laurie Mallet. La dimension métaphysique est produite par la présence d'éléments architectoniques et domestiques englobés partiellement dans les murs, desquels ils émergent plus ou moins visiblement. L'insertion et les positions de ces présences surréelles à l'intérieur des différentes pièces sont déterminées par leur échelle, par leur sens et par leurs associations mentales et psychologiques possibles. »

James Wines, 2016

« Durant les états des lieux dans les sous-sols nous avons retrouvé des pièces « historiques » comme des chaises, des tables, des portes, de l'argenterie et différents bibelots, laissés par les anciens occupants qui avaient vécu précédemment dans la maison. Ayant dû convertir l'édifice à des standards courants d'habitation, nous avons eu l'intuition précise qu'il aurait été intéressant de créer une « interface trans-historique » entre des générations: l'histoire aurait dû ainsi apparaître et disparaître comme s'il s'agissait de mémoires fantômes, plutôt que de se traduire en un écran très traditionnel de décorations d'époque. L'assortiment entre ces présences physiques évanescences et les objets domestiques contemporains engendre un dialogue ininterrompu entre le passé et le présent. »

James Wines, 2016

« Les objets englobés dans les murs d'enduit et de stuc, mystérieux et fonctionnels, créent une ouverture psychologique vers l'au-delà, en amplifiant la perception et l'expérience de l'espace. La finition de peinture blanche forme une peau monochromatique sur les murs et sur les objets/mémoire. En lacérant cette peau, le passé et le présent pourraient se réunir. Le point de blanc, sélectionné parmi des dizaines de types et de marques, a été choisi non pas tant comme couleur mais comme "agent atmosphérique". »

Alison Sky, 2016

« Comme mémoire d'un mur interne éliminé, le montant et le seuil d'une porte ont été conservés pour marquer la division entre le séjour et la bibliothèque. Les sols originaux, en parquet de pin et de peuplier, ont été réparés. La peinture translucide blanche souligne leur filigrane en révélant leur histoire.

Même des fragments individuels de la vie des habitants précédents, de simples signes dans les finitions en bois, ont été conservés comme caractères intrinsèques de la maison. »

Alison Sky, 2016

Profils des auteurs

James Wines

James Wines, lauréat du National Design Award for Lifetime Achievement 2013, est le fondateur et président de SITE, un organisme d'art et de design environnemental fondé à New York en 1970. Ses conceptions de l'architecture, du paysage et de l'espace public sont basées sur une réponse aux contextes environnants. Son livre intitulé *De-Architecture* a été publié en 1987 par Rizzoli International et, en 2000, Taschen Verlag en Allemagne a publié *Green Architecture*. Il a conçu et réalisé plus de cent cinquante projets pour des particuliers et des municipalités dans onze pays. Il a reçu vingt-cinq prix d'art et de design, dont le Chrysler Award for Design Innovation en 1995. James Wines est également professeur d'architecture à la Penn State University. Son travail actuel porte principalement sur la fusion de l'art, de l'architecture, du paysage et du contexte environnant. Il continue d'écrire et de donner des conférences sur la pensée intégrative et les questions environnementales à l'échelle internationale.

Suzan Wines

Suzan Wines et Azin Valy ont fondé I-Beam Design après avoir remporté le concours international pour le Lt. Petrosino Park à New York. Leur travail a été largement publié et a remporté de nombreux prix pour ses solutions de design à la fois sensibles et très innovantes. Leur travail humanitaire est reconnu dans le monde entier. Leurs expositions comprennent la Milan Architecture Triennale, les NYC et Boston Centers for Architecture et les Royal Gardens du Prince Charles à Londres. I-Beam figure parmi les meilleures marques de design du New York Magazine. Suzan a écrit pour *Domus Magazine* et a enseigné à Cooper Union, Pratt, Parsons et City College. Elle est architecte agréée à New York.

日本語の文章	
一致	
カルロ・ウルピナーティ	
デザインを重んじる企業にとって、ゆかりの深いデザイナー達が理論と芸術を進化させていく道のりに、社の歴史を交差させることができるのはいつでも特別な名誉だ。フォスカリーニとジェームズ・ワインズとの例はまさにそれだ。	
建築界と持続可能な建築の発展に対して、ワインズとSITEがこの50年間に果たしてきた理論的・実践的貢献に、私たちは大いに注目してきた。私たちの初めてのプロジェクトである1991年「時間を住まうテンプル・ライト／ウォール・ライト」から『インヴェンタリオ』11号と12号、そして（まさに明言しておきたいのだが）今日誕生する製品群に至るまで、彼らと私たちの美学が自然に一点に収束していくさまに、私たちはいつでも嬉しい驚きを抱えてきた。	
それは私たちのコラボレーションが具体化する以前から、双方が自然に互いを認め合ってきたということなのだ。SITEが世に出た時代から、数々の規範を包括的に問い正そうとするワインズの切実なまでの探究心の中に、私たちは創業時から我々を駆り立ててきた、実験し、より良く、しかも今までと異なるものを生み出そうとする牽引力を見出さずにはいられなかった。	
「ライト・バルブ」プロジェクトは、原型としての電球について省察する試みから発動した。まさに今、照明技術の進化がますます加速する状況の中でそのような省察を行うことは、偶然のなせる技でもなければ、ましてや回顧的な試みでもない。むしろ中立的な視点に今いちど立ち返ろうとする試みなのだ。電球は近代性のシンボルであると同時に、創造の過程にひらめく直感のシンボルでもある。それは、こうしたシンボルをひっくり返し（電球がろうそくになる）、否定し（電球は溶け、あるいは黒くなる）、役割を転覆する（電球は植物がはびこる容器となる）試みなのだ。この探索は、侵害、転覆、崩壊、溶解など、今や記号化されたワインズの言語をただなぞるだけでも、単に形式上のものでもなく、その中に、フォスカリーニとして私たち自身の姿を映し出す試みなのだ。記号はすべからず意味を持つのだから。	
『インヴェンタリオ』*ですで行ったように、編集者としての私たちを誇りをもって世に問おうと思う。ジェームズ・ワインズという一人の建築家にして思索家の作品は、まさしく世に知られ、賞賛され、伝えられるべきものであると私たちは確信している。	
*『インヴェンタリオ』はベッペ・フィネッシの監修のもとコッライーニ社から出版されたムック本である。デザインとデザインすることのすべてについて分野や枠組みを超えて探求する試みとして、フォスカリーニがプロモートしている。	
一つそして五つの照明器具	
The Light Bulb Seriesはある物体、電球を基に誕生した多様性に富んだコレクションで、驚くべき破壊力を持つシリーズの詩的な広がりであり、その根本は、Foscarini と James Winesの最初のコラボレーションの枠となった明かりに対する自由な思想の中に根付いています。もう長い間私達と共にいた、異なる形で何度も繰り返されて来た対話、それが今日「輝く」反射の具体的な純化によって一新されました。The Light Bulb Seriesによって一連の「背く、汚す」の照明器具のコンセプトは要約され、原理（Winesの美学は彼の回帰性を持つ形の中に見られます）を濃縮する5つのパラダイム的な手本が創り出され、それらの変形、溶解、パラドックスに関しての度合いが0であるかの様な純白な電球もそれらの中に含まれています。The Light Bulb Seriesは「科学の地球」をつくり上げた近代性に批判的なとつともなく大きなプロジェクトが持つ意志と、自由と喜びと実験の中に常に最も適切な表現を見つけ出して来た企業が持つ意志の幸福な一致により誕生しました。	
もっと違った明かりの作り方 ミケーレ・カルツァヴァーラ	
ホログラムのような性質をもつデザインがある。つまり、（ある作家の作品の）一部にすぎないにもかかわらず、全ての作品の情報を内包するかの様なデザインだ。SITEは1970年にジェームズ・ワインズが	

アリソン・スカイ、ミッシェル・ストーン、ジョシュア・ワインスタインとともに設立した伝説的なグループだ。彼らは、ブルーノ・ゼーヴィ曰く、ライトやオルムステッドが築いた北米スタイルの計算された未完成性を正しく継承する者たちである。（ライトの系譜をゼーヴィに認められること自体がすでにお墨付きをもらったに等しい）。そのSITE作品の「全容」を語るのはおそらく適切ではないと承知しつつも、ライト・バルブ・シリーズはまさにこのホログラムの性質を持っている。そこには、彼らの長く多岐にわたるが首尾一貫したデザインの歴史における、ワインズと仲間たちの芸術と、果てることなき創造力の成果の数々が、余すことなく凝縮している。
遺伝子組成のために粉々に炸裂させ破壊する。彼らのデザインは、フォルムにおいても方法論においても、いかに強固なものであろうとあらゆる決まりごとに対して率直なまでに批判的だ。（特に方法論では、通常であれば固く守ろうとする保護区域の境界線から、いくつもの手法を解放した）。芸術、建築、自然、政治、コミュニケーションが、そのつど混ぜ合わされ、環境と思いがけない対話をはかるフォルムを形成する。その結果、並々ならぬプロジェクトの数々を私たちにを見せてくれるのだ。建築物は「皮を剥がされ」、部分が欠損し、崩壊し、輪郭を失い、空中に浮遊し、機能が転覆し、素材が溶けてしたり、まぼろしのように姿を消し、方向感覚を失い、階段はいきなり跳躍し、裂け目や隙間が開き、削り取られ、自然に侵食される。こうした過激なイメージは、決して「完結した」結末を提示しないが、そこには文脈があり、その文脈を否定的な（だが必要不可欠で、しばしば本質を暴くような）比喩で物語る。
雑誌／書籍（もしくは「Bookzine」）『Inventario』では、フォスカリーニ社の全面的な協力により、私たちは自由に特集を組み多角的にこのプロジェクトの全容をたどった。そこで紹介したフォトから厳選して、次ページ以降もう一度このプロジェクトの歩みをたどり、ライト・バルブ・シリーズが、いかにして製品という形で彼らの同族を生み出してきたのかを明らかにしよう。これらの「電球」は液化し、黒く、「暗闇」だ。つまり電球として機能が反転し、植物に侵食され、分割され、半分に割れ、破片になり、光のマトリョーシカ人形のように入れ子になる。それらはまさに、居住空間にあるもののフォルムと機能、そしてそれに対する私たちの意識に革命を起こそうとする、ワインズとSITEが常に夢想し実現してきた戦略の集合体なのだ。
彼らはそうした試みを、現在でも普遍的な存在であり、照明というと即座に私たちが思い浮かべる最も古典的なアイコンをつぶさに調べながら行う。このアイコンには多くの作家が挑んできたが、他の場合とは異なり、そこには一切の即興性を排した、ひとつの完全な芸術理論が繰り広げられている。その理論は絶えず私たちにひとつの（デザイン、すなわち可能性の）世界を思い起こさせる。それは、真実に光をあてるのはひとつの方法だけではないと想像を巡らせることができる世界だ。
フォスカリーニ、リバース・ルーム、2018年 ジェームズ&スーザン・ワインズ
この一連のプロダクトでは、電球の典型的な形状や配置が反転している。作品コンセプトは、現代のLED照明ユニットのおよそアイコンックとはいえない形状について批判的な実証をおこなうと同時に、ありふれた大量生産品を芸術作品の材料とすることで、ヴェネチアン・ガラスの可能性を広げる視点をも提示する。作品はフォスカリーニ社によって製作され、ありふれた器具の形状と機能に対して人々がもつ思い込みを逆手にとる。そこでは、電球は溶解し、膨張し、ひびが入り、破裂し、完全に黒くなって見る者の予断をくつがえす。製品の特徴が反転して超現実的な雰囲気帯びる様子を引き立てるため、全てのバリエーションが、上下が反転して斜めに傾いた暗い灰色の部屋で、シンプルで無彩色のテーブルと椅子が置かれたごくミニマルな内装の中に展示されている。
SITE Michele Calzavara文
「建設はそれが高い優柔不断性に到達した時にのみ最終的になり得る」 ¹
初期のSITEのプログラムを適切に要約するのにこれ以上のフレーズは存在しないであろう。1960年代から1970年代における原則、その時期、規律についての再思考と全てのアカデミックな教義から自由になることが必要だと考える者が持つ不安を噛み締めながら、地盤を固めつつ

彼らのキャリアに関する経験を積み重ねていた。最も落ち着いた建物の文化にとって、機能主義の成り行と同様に、今や枯渇したと考えられていたのはアカデミーであり、その後、内向的な歴史主義と愛想だけ良いポストモダン主義は「機能主義者の風呂の湯と共に実験と子供を捨て去ることでバウハウスプロジェクトを追い払う」²（しかしながらその「Post」は最も引用された哲学の父であるというLyotardの言葉の様に）：そうしている内に平行線上に、その他の種類の実験があるタイプの建築をセルフレフェレンシャルの純粋なサインとなるよう促進し、ラディカルな自己反省³のランゲージの抽象的・因襲的な本質によって正当化された。

その状態はかなりカオス、不確か、混乱、そして多元主義だった（とにかく今の状態とは比べ物にならない）。実際、活気に満ちた雰囲気と同時に英雄的で飽和しそうな約束をかざしながら、SITEは1970年にニューヨークで誕生した。メンバー達もまた自己反省を行う人種に属していたが、一人で、そして間接的な戦略をもって消化しようと試みていた。

「Sculpture In The Environment」とはJames Wines と Alison Sky によって創立された（直ぐに芸術家Michelle Stoneと、建築家Michelle Stoneが参加）グループの正称であり、急を要して行わねばならなかったことには、テリトリーに印をつけ、形を与えるために、責任を負うべき規律に下線を引き、その境界線、とりわけ芸術への尊重（特にパブリックアート）を消すことであった。しかし彼らは後に頭文字に焦点を当てることを更に重んじ、ただ単に環境に設置するための彫刻の様なオブジェと言う概念を越えた（実際、Plop Art、もしくは更に下品に「turds in the plaza」と定義されるのを時代遅れだと考えた）多くの仕事を行ったが、それは本質的に建築、場所を作る、そして、それ故「SITE」なのである。しかし当然平和的な建築物ではなかった。実際、もしそれが彼らの方向性であるのなら、Winesがそう呼んだように少なくとも「de-architecture」であるであろう。何か、つまり破壊され、環境と共に汚され、時にはその中に溶け込む。このことを行うためには建築は少なくとも裸にならねばならず、これは彼らにとって最初の「ナイトの動き」であった。

建築、ユーザーズマニュアル

1972年バージニア州のリッチモンドで、典型的な倉庫(当時米国で最も大手のカタログ販売の会社BEST Products Companyの倉庫)のファサードが文字通り皮をむかれた：それは「BEST Showroom、Peeling Project」と呼ばれ、ブランドのために行った最初のプロジェクトであり、それによりSITEが評価を受け始めた。表面が剥がれかけたレンガの後ろにボックス状に残った未加工の壁が現れている：これは建築を便宜な物語à la Perecにずするシリーズの最初のジェスチャーに過ぎず、ある意味、ライフ：ユーザーズマニュアル(La vie mode d'emploi, 1978年)であり、街との実際のコミュニケーションのインターフェイスを建築物の部屋に持たせることで、アパートメントのファサードを理想的に取り除いたバリの有名な小説的ビルディング、過激なディスプレイの歴史(全ては「nonlinea」を保つナイトのチェスの動きに現れている)。SITEの歴史、当然唯一の展開と繋がる物ではなく、その時以来方向感覚が狂った考案のカタログ全体は広げられている。

続くプロジェクトの中にはヴェネツィアのMolino Stucky(1978年)の様なものがあり、James Winesの有名な案、水の上の逆さまになった構造物と液体で透明なファサードになったラグーンの間の逆転した関係の異なるバージョンである；マリーランドの「BEST Showroom、Tilt Building」(1976年)では、分離し浮揚するファサードが斜めに傾いている；フロリダの「BEST Showroom、Cutler Ridge Building」(1979年)では、建築物の前にある駐車場に超現実的なカットアウトを並べることにより、正面図は分割されている；ウイスコンシンの「BEST Showroom、InsideOutside Building」(1984年)では、その場所に爆弾が落ちたかのように壁に割れ目があり、内部の機能とテクノロジーそして製品を展示している；マンハッタンのロウワー・イースト・サイドの「Theater for the New City」(1992年)では、そのファサードステージはストリートの方向へ広がり、逆さまのショーの劇場的セッティングを創り出し、建築物をインサイダーアウトオブジェクトに変えている。建築的オブジェクトとコンテクストの間の全ての変質は困惑だけでなく活動的な関係を、ほかならぬ入ると言う行動にも、早め、遅め、倍増した敷居を通じて創り出し、(1992年ウィーンの「MAK Bookstore」の入り口もこれらの様式に加えられる) 主題から脱線し曖昧で漠然とし続けるが、同様にとても楽しいものになっている。

融合、破壊。幽霊

これらの建築的に「欠陥がある状態」を通して、SITEが環境と共に制定するダイアログの形は、全ての構築の完成されたアイディアに挑戦し、同等で限定的なコンテクストの中に挿入される完成したオブ

ジェクトと解釈され、それをオブジェクトと環境の尊重されるべきリミットの決定に対し不可能にしている。それらが共に融合するポイントでさえも。結局、1969年にグループはシラクーサの公共の空間である「Everson Museum Plaza」に巨大なスチール製の滴を置くことを望んだ；1971年の溶解したレンガを用い街の建築物の基部を溶かした「Peekskill Melt」；1973年の有機的に石を陥没させることによりニューヨークの学校の壁を壊した「Intermediate School 25」(その一年後に彼らはその破壊をヒューストンの「BEST Showroom, Indeterminate Facade Building」にももたらし、構築と解体の間にある境界線の融合としてそのアイコンは世界的に有名になった)。そしてようやくオブジェクトの融解のパラドクスの番であり、この場合には、車と車を収容するオブジェクトである駐車場にタールが注がれ、ユニークでファントム的な存在がづくり上げられている：「Ghost Parking Loj」(1977年)、車への盲目の信仰の終わり、もしくはそれ以上に全ての一般的な交通手段という意味でのフェティシズムの無視を表す。

1986年のVancouver International Expoにおいて、SITEは車、船、オートバイ、自転車、スペースカプセル、飛行機、ランニングシューズ、トランスポートとムーブメントに相応しい全ての物で飽和状態になった波打つ四本のレーンを持つハイウェイを造った：それが「Highway 86 Processional」であった。技術的なパレードはユートピアもしくは黙示録へ向かって移動し、消えゆくアスファルトと愉快で快活な移り行く幻影とを融合するために、その色彩は灰色一色のみが用いられた。スベクタクルな環境芸術の彫刻の便宜的なモノクロームはしかし孤独ではなかった：横浜の「Isuzu Space Station」(1989年)において、反引力の比喩として、逆さまな状態で地面で溺れるフィギュアにそれは繰り返された；しかしそれより以前に、BEST warehousesシリーズの最後の作品「BEST Showroom、InsideOutside Building」(1984年)において、灰色はアウトドア・インドアのトランジションの空間を均質化した；Williwearショップ(1982年)において、カラフルな衣服のディスプレイが際立つ様に全ての物が(レンガ、パイプ、ストリートレリク、ファニシング、骨組み)ナチュラルバックグラウンドコーティングされた；ニューヨークの「Laurie Mallet House」(1985年)、そこではこの策略はプライベートへと転化し、オブジェクトとファニシングが壁から幽霊のように姿を現す非凡なインテリアデザインは、1820年からの家の客観的な歴史と新しい住居人の主観的なバイオグラフィーの交わりを、シンボリックな高いトーンで物語る。

De-

これらのプロジェクトの幾分幽霊的な特徴の中には、ある種「形の除去」が垣間見えると言えるだろう（最後の「Laurie Mallet House」はほぼ精神的分析とも言える）。そしてこれはそれらの年月の脱構築の幾つかの戦略についても説明したフレーズであった。複数のプロジェクトにおいてこのシンタクスを共有したことによりSITEも含まれる権利がある；もしいわゆる重ねられた物の回転もしくは建築的なジオメトリーと都会のフットプリントの間で、粉々になった遊びを通した形の「冒された完璧」を考える場合には、「BEST Showroom、Twist Building」(1979年)もしくは「Frankfurt Museum of Modern Art」(1983年)の為のプロジェクトはブルックリンの「Firehouse」(1983年-1985年)もしくはPeter Eisenmanによるベルリンの「Iba Social Housing」(1981年-1985年)のように明晰である；彼らの多くの素材やコンセプトの反転を語るには、Douglas Adams によるWonko the Saneの家from The Hitchhiker's Guide to the Galaxy (1979年)はReyner Banhamにとって Frank Gehry⁴の建築に関してと同等の効果があるだろう。実際、ニューヨークのMoMAの1988年の展示会「Deconstructivist Architecture」での彼らの不参加は論争を生んだ。しかし彼らは小集団から逃げ出し、悔いることは無かった。その現象はおそらく、強く即自的な余波を生み出すことにより委員会による「イズム」が作られる最後の企ての象徴であったのかもしれないが、広く、正にコントロール不可能と言えるデジタルテクノロジーの海の中で薄まり、そしてランゲージの増殖（ほぼ再起）と新しい専門用語が取って代わった。それらの中の二つがとりわけマントラの力と共に徐々に姿を現した：インフォメーションとエコロジー、それらはクライシス（エネルギー、環境、知識の伝達）の結果として継続可能になった。約20年前に始まり、集団意識は揺れ動く潜伏期間を終え、ようやく多くの人々に認められるようになった。

Info-nature.

実際SITEの現状を語るなら、かなり前から、ネバダ州とカリフォルニア州の境にあるフォールン・リーフ・レイクの水中に漂う波の様な、事実上自然の中に消えるかのような、ガラスの橋「Glassbridge Project」(1968年)と言う成長性のあるプロジェクトを行って以来、建築と環境の混合の可能性に関する仕事を行って来た。実際SITEの建築には、宿命とも言える消滅は既に「BEST Showroom, Terrarium Project」

The Light Bulb Series

(1978年)、もしくはバージニアの「BEST Showroom, Forest Building」(1980年)で登場しているが、前者は地質的な層に包まれ、後者は、生命力（当然建築物のことを指すのだが）の最後まで奪い取る森に浸食された。

しかしながら建築物は消滅する前に、セルフ・リダクションに自己制限を加えることも可能で、自身に抑制のニュートラルな構造をつくり上げる：無数のスタイルと在来型の工夫の可能性を秘めた（前例にル・コルビュジェのアルジェのための「Plan Obus」がある）都会の高層のマトリックスの中にある植物に囲まれた個人の家の自由な噴出物を濃縮し、このようにアメリカの田園への憧れ（それだけではない）を満たしながら同時に何ヘーカーもの土地を、理想的な田園詩がもたらした不逆的な結果であるスプロールから保護している。

1990年代からSITEの建築には益々自然破壊がテーマとして扱われる様になり、それを計画的な「体内侵入」として解釈した。建築は助けることは出来ないが、最終的に穴を開けるか少なくともスライスして断片化できる：Seville World Expo (1992年)のための「World Ecology Pavilion」(1990年)の様に、7大陸を表現するために分割され、吊るされた土地のストリップがパビリオンにまたがっている（数年早く実現化された広島地質的そして気候的サンプルにより「穴を開けられた」橋「Four Continents Bridge」の発展的なアイデアを更に拡大させた）；チャタヌーガの「Aquatorium」(1993年)では、平行なウィングが建物をスライスし、緑を深く侵入させるためにそれを開いている；「Ross's Landing Park and Plaza」(1992年)では、ペープメントの35本で、水と緑がプロジェクトエリアを平行なバンドに小分けにしている（主要ランドスケープもまたパリの1982年のKoolhaasによる「Parc de la Villette」のためのプロジェクトに見られる）；リヤドの「Saudi Arabian National Museum」(1996年)もしくはドーハの「Museum of Islamic Arts」(1997年)では砂漠の地形図が波打つ面が重なった建物を区分してジググラトの様、もしくは中断し波打つ屋根は砂丘の様である。そしてイタリアのラゴ・マッジョーレの「Casa Fabiani」(2000年)の様に、類似した中断はランドスケープの中の建築物の小さいインサーションにも反映され、そして全ては文法的なりサーチの正確な区域を指している。

全てこれらの浸し、中断、切断、そしてその他の手段は、「灰色の上の緑」と言うアイデアのみがベースになったのではない。この言葉はEmilio Ambaszが要約した物なのだが、彼の新しい視野を持ったプロジェクトは（SITEにとって必然的もの）、有機的かつ規律的な腐敗の原理以上の物であり、なぜなら緑とその他全ての色は社会的、文化的、シンボリックな一様に心理的そして自然的ーランドスケープを形成し、それらをSITEは常に自らのプロジェクトにおいて優先的なモチベーションとして用いている。構造の上に単純に重ねられるのではなく、それを交差させ、それを汚染し、それに外側から形を与えるか、もしくは全く与えないことを繰り返すか：その結果全てのプロジェクトは常に危険性を抱えている。結局、何処かの横道もしくは十字路にあるその他のイマジネーションへと車を走らす動力用燃料（化石ではない）にリスクを負わせていた期間に味わいに加え、常に適切な量のユーモアを忘れないことにより、その真っただ中でも楽しむことが出来るのである。

¹ SITE, *De-architetturizzazione. Progetti e teorie* 1969 年 1978 年, Dedalo, 1979 年
² Jean-François Lyotard, *Intervento italiano*, in „Alfabeta“, Nr. 32, 一月号 1982 年
³ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, 1975 年
⁴ Reyner Banham, „Building Inside Out“, in «New Society», Bd. 81, Nr. 1282, 24. Juli 1987.

フュージョン. 郊外のショッピングセンターにつくられた「Ghost Parking Lot」はSITEの典型的な設計の趣旨が要約されたものである：エレメント間の型通りの関係の反転（上/下、物体/環境）、配置された場所に比べてのプロジェクトの不変性、コンテキストの社会的な原動力に対しての皮肉的な評論、ショッピングから個人のモビリティまで:更にアスファルトの層の下に20台の車が永久的に埋め込まれ、占領された表面は経済的利用不可である。故にそこは正しく公共となり、そしてそこは石油を原料にした（偶然ではない）人工的な砂丘の象徴的な外観持つが、集合的な遊びの意味で自らを贖っている。まさしくもう一つの“SITE効果”。

Kick Off. BEST倉庫のための「BEST Showroom、Peeling Project」はSITEが最初に建てた建築物のプロジェクトで、剥がれかけたクラッディングがファサードの外見に不安定感を作り出し、文字通りの「ピーリング」（しかし鉄のロッドとエポキシポンドによって補強されている）である。BEST Products のオーナーそして素晴らしいアートコレクターでもあるSydney、Frances Lewis両氏からプロジェクトの初期よりグ

ループは惜しむことない支援を受け、プロジェクトはアメリカの商業的ランドスケープを力強く変える数々の作品が誕生する兆しとなり得た。

ミッシングパーツ.「装飾された小屋」ではない（Robert Venturiの作品のような）、しかしレンガのモジュールは常に使用されながらも、マテリアルの引き算と下落、もしくは空と穴（Gordon Matta-Clarkと同時代のもの）が新しい深みを生み出している。このようにして、商業的な箱たちは内部の機能性と構成を完全に保ち、切り刻まれた石積み壁の地肌は三次元になり (BEST Showroom, Notch Bulding)、全てのコーナーは建物から分離し、トラックの上をスライドしてエントランスを形成し (“BEST Showroom, Notch Bulding”), 新しい振る舞いと公共の役割を誘発している。「足らない部分が生命力をつくり出す…人間的なクエスションを提示し、独裁的な答えの変わりとするだろう…ネガティブのポジティブな解釈、“より多く”に固執した世界の中で“より少なく”を追求する」(James Wines)。

ハーフ・ライト.「欠損した部分こそが生命力を生む…それは否定的なものに対する肯定的な解釈であり、絶対的な解答をひっくり返すための人間的な問いだ…欠損部分は、より多くのものを求める妄執にとらわれた世界における、より少ないものへの探求なのだ」(ジェームズ・ワインズ)。

包含、不確定、逆、これらは建築物と環境との新しい関係を開くためのSITEのキーワード：「BEST Showroom、Tilt Building」のように、ハイウェイのスピードさえも遮るための、「Paz Building」(新しいガラスの立体感が部分的に除去された古いファサードの下に姿を現している)のように浸食と二元論を通して追求するため；模範的な反転と共に群衆や道に（もしくはヴェネツィアの運河に）向けての建築的な「スベクタクル」のフォーカスを逆にするにより実行するため:「Camera Barn」(ファサードに透明なディスプレイケースが置かれ、そこに仮想群集が集まっている)、「Theater for the New City」と「Molino Stucky」、シチュエーション的なアイデアが共有され、それ故アクションは建物よりも街に形を与えている。

ブラック・ライト.コードとソケットが発光し、電球自身は黒く「暗い」ままだ。干涸に倒れるファサードや道路にひっくり返る劇場と同じように、各機能と部品が反転している。

廃墟.ジグザグで「崩壊しそうな」輪郭、壁の一部のブロックが下のひさしの上に滝の様に崩れ落ちている。それが「BEST Showroom, Indeterminate Facade Building」の詭弁法：「欠落」部分のある破壊された建築物は素材と構造の過剰から成っていて、なぜなら周辺の壁の高さはスタンダードなBEST warehouseの高さより8メートル高いからであり、そして形と崩壊の間の任意の中断点までそれらを融合させながら続いている。

ブロークン・ライト.製品と不良品、使用と不使用、保存と瓦解。電球は割れている。もしくは崩壊する建造物、しかもその崩壊がデザインである建造物のように原形をなくしている。

破壊/融合.以前に実現に至らなかった幾つかの初期段階のプロジェクトがあるが、「Melting Silver Candlestick」のようなオブジェクトは1985年に続行されたが、それは融合（混乱）ー(con)fusionalーして高揚間に満ちた小さいスケールの燭台であった。

Flash-Back, Flash-Forward.異なる時代の間のダイアログを確立し、同時に行きと帰りをを行う動作と共に喜びのデジャブを呼び起こす：アナログの針がバイトの象限の上を動く時計をデザインするように（バイナリ時計）、指の指紋が乗った物体は我々のデジタルパラダイムに感触によるアイデンティティを与えるか、もしくはろうそくと電球は相互受け入れ（そして温かい）の行為の中で一体となる。

キャンドル・ライト.電球に立てられたロウソク。明かりを灯す異なる方法と効果がショートする。炎とタングステンという二つの異なる照明技術の歴史が一つに溶け合い、曖昧で矛盾した新たな物体を作り出す。

メルティング・ライト.溶解の最中に形を崩して液化する中間段階でカメラのひとコマにとらえられたように、電球が変化の一過程の状態にとどまる。そし消えゆくまぼろしのアイコンとなる。

幽霊… Vancouver International ExpoはSITEにモビリティに関する素晴らしい発展のチャンスを与えた：EXPOのテーマトランスポートと

コミュニケーションーに彼らは没頭し、そして全長が200メートルを超えるコンクリートで強化されたリボン状の道を出現させ、EXPOの最も中心的な行列スペースをあらゆる種類の乗り物と共に占領したが、その全てはコンクリートの様な灰色であった。湾岸からもその姿が見え、リボンは二つの吊るされた高架橋の間を波打ちながら伸び、そして空中にアスレチック的な急上昇と共に消えていく：技術的な楽観主義と聖書の出エジプト記のメカニカルバージョンの間を表現するマスターピース、芸術と公共の場の間の野心的で成功した統合。

… **他の幽霊** 横浜の「Isuzu Space Station」は交通手段に関する公共の場であるが、とりわけ空間の旅を物語る。それは子供用の広場だが、SITEはそこを宇宙に浮かぶ重力の無い遊び場にした。そこには見えない逆さになった地面を堂々と歩くファイバーグラスのフィギュアが住んでいた。バンクーバーの時の様に灰色に色付けされ、実際に彼らは違う空間に属することを強調していた。「BEST Showroom, Inside/Outside Building」のインタースティシャルなスペースのようである：中でも外でもない、そこに含まれるオブジェも含めてただ単に灰色に塗られたゾーン、ガラスにより隔離され、もしそれを越えることができればオリジナルカラーを取り戻し、見せかけの夢の状態から逃げ出せる。

Williwearのショップと「Laurie Mallet House」には同じ色彩的な戦略が用いられていた：依頼人は同一人物（Laurie Mallet、Willi Smithと共にファッションブランドWilliwearを創立）であり、彼女はSITEにニューヨークのグリニッチ・ヴィレッジ地区にある3階建ての19世紀に建築された自宅のリフォームを依頼した。ここに商業用スペースで使用する洗練された物語的なメカニズムが持ち込まれた：スナップショットタイムフレームのデコボコ道のセッティングから、更に内密なこもって、ドメスティックな環境、愛情のこもったオブジェクトや古い遺物と共に重ねられた時間が壁から姿を現す記憶の劇場、常に均一な「幽霊的な」背景から。

方向感覚の喪失 矛盾した状態、例えば異なる方向性が存在しうる場合、もし、ある作品の最終的な答えが不決断であった場合、なぜどちらか一つを選択しなければならないのか？「BEST Showroom, Twist Building」は二つとも採用し、BESTの典型的な建物をダブルにした（McDonald'sのための最初のプロジェクトでこのようなことが起こった）：「BEST Showroom, Greenhouse Project」生憎占有スペースに相争が生じるが、既に存在する温室を新しい施設の中に組み込んだ：「Frankfurt Museum of Modern Art」はこの軽い不一致と斬新な切断の遊びだが、都会の街路の基盤目と建築物の間の矛盾も含まれている：実際の平方キロメートルの中にある狂気に満ちた平方メートル、Alighiero Boettiは彼の「Pavimento」（1967年）に関してこう語った。

スケールリング SITEが興味を持つ建築学的なスケールは、大きさに対する知覚の検証であるが、それはまた抽象的で実質的な権威主義と同等にエネルギーなアイディアの自由の度合いの検証でもある：「ヒューマンスケール」の建築物。しかし人とはだれなのか？生憎人には其々のスケールがある：「Door within a door within a door within a door within a door」では各自が自分のドアを持ち、パーシング・スクエアのプロジェクトの「BEST Showroom, Scale Reference Project」ではロサンゼルス全体が用いられ、ロサンゼルス全領域であるレリーフは都会の緑のカーペットの広場の周囲の長さと同等になるようにスケールされていて、唯一のもしくは複数の場所の全ての異なる人々に市民権を与える小宇宙である。

ライト・ウィズイン・ア・ライト 異なる3つの大きさの同じ物体の類似／差異が不安を誘う。同じ3つの物体（それは倉庫の扉のように4つでもいいし、内装のドアのように5つでもかまわない）は、ただサイズだけが異なり、しかもそれぞれが入れ子になっている。光のマトリョーシカだ。

消滅 地球のマントルの中へ消えていくか、もしくは自らが置かれている森林の多くの木を救うために砕け散る覚悟のできている建築物：「BEST Showroom, 利他主義なプロジェクト」そして「BEST Showroom, Forest Building」。この世には消えるべき、もしくは少なくとも不活性化されるべき建築物がある：北ウエールズの原子力発電所「Trawsfynydd International Energy Communications Centre」の解体プロジェクト（1959年に遡る）に関して、SITEは遠隔操作型ロボットを用いたプラントの迅速な分解、続いてその区域全体の広範囲に植樹をし、また建築物全体を苔、鳶、フタクサで完璧に覆う提案をした：自然の覆いは浄化をもたらし、幾つかの植物種の恩恵により地表から有害物質を除去できる。

プラント・ライト 植物や砂利や土に侵略された電球は、照明器具としての存在は消え、はびこる植物のためのテラリウム、あるいは電球型の鉢に変化する。森林に侵食され地層に包まれる、SITEの多くの建築物の行く末と同じ運命をたどる。

スライスされた建築物 自然はSITEの建築物を貫通する、建築物のウエイトは、深く入り込んだ緑と地形そしてランドスケープによりそのバランスを保たれている。適切な機会（大きな展覧会）において、それはグローバルかつ世界の代表となった：地球の主要な生気候の区域の地面にドリルで開けられた「穴」（The Four Continents Bridge）、もしくは全ての大陸からの植生のユニバーサルな要約(World Ecology Pavilion)。その他のケースでは、「Horoscope Ring」の様にランドスケープはローカルで、地域の地勢とアストラルスカイのシンボリックな形と一つになるか、チャタヌーガの「Aquatorium」の様にとりわけ水に専心するかである。自然は「教育的な」形を持ち、有機的に其々のケースの構造をスライスする。

スプリット・ライト 砕いてひびを入れ、二つに割った電球。フォルムの完全な調和をけがし、侵入して純性を損ない、それに続く曖昧な状態にさらすために必要な最初の行為だ。

地平線に散らばる ラーゴ・マッジョーレに面した丘の麓に持ち上がり扇状に広がるその区域自体が波打っている。緑の中に溶け込むように存在する「Casa Fabiani」の住居スペースを保護するように屋根板が形成されている。プリオスコのロッシーニ・フォンデーションの建築物は姿を見せないといいてもいいであろう、正確に言うならば、彫刻を置くためのランドスケープの中に広がるシステムの中に点在し、幾つかの休息の場に分かれ、そして石、煉瓦、ガラスその他のリサイクルの素材で作られたカーブした壁はその全てが田舎の優しさで溢れるパビリオンから始まっている。

垂直の密度 裕福な企業家のインドの一族のための、住居型タワーのコンペティションプロジェクト、構造上は中心の「バックボーン」に固定された空中ガーデンと、網状の梁に支えられた大きなブラットフォームが頂上にあり、その梁には建物の異なる階を形成する水平面がスチールワイヤーで吊るされている。各フロアには大きなプライベートホームの頂上に達する上昇する動きを持つ一つの自然のエレメントがあてがわれているのに対し、庭は公共の場で小さなテラスや柵、ウォーターゲーム、レクリエーション設備、瞑想の場等になっている。全体は、ヴェーダ教の伝統と、建築とヴァーストゥ・シャーストラのヒューマンボディの間にある関係からインスパイアされたオーガニックマシンで、オリジナルなインターカルチャー的なダイアログを創造するために建築家ライトの張り出しを極端化して倍増させた。

ホワイト・ライト 母型であり、いまなお不動のアイコンだが、おそらく不確実さが待ち受けている。

Laurie Mallet House、ニューヨーク、1985年
Deborah Duva文

もし建築的なプロジェクトが機能拡張の様な合意的形式の唯一であり得ないのなら、身体的かつ精神的なコンテキストの拡大等の空間に含まれる物を発展させる能力を持たねばならず、この意図において「Laurie Mallet House」は、その戦略的なディテールのおかげで素晴らしい一例でありえた。[...] 言語学的意味での保存と部屋の解体の間の理論的な分岐点となる地上3階で驚くべきことが展開され、第三の可能性が生まれた。一視覚的には控えめだが概念的な変革—それはためらいがちな和解ではなく、正に「室内の宣告」であった：松の木の板張りの古い床はすり減って白くなり、壁全体が色あせていた；古い物と並んで新しい進路が創造された：構築された時代から存在していたファニシングは色あせ、新しい室内装飾としての生命力を失っている様な趣で壁の中に溶け込み、静止画のようにたたずんでいた。全てはミルク色で、過去の邪魔物はひっくり返りポリウム感を失い、ある物は使用不可であり、新しい住居者が自らの習慣と家具や芸術作品のコレクションと共に訪れることを許可している様であった。[...] 暖炉、テーブル、椅子、ヘッドボード、振り子時計、鏡、閉じた扉、幾つかの小間物、本棚、何冊かの本、彫像、そして庭には木の幹、家中至る所に散在するそれら全てはアイコン、場所の生命の証人、立ち退かすことのできない優しい幽霊であり自らの経験を物語ってくれる。

The Light Bulb Series

「グリニッジビレッジの1820年代に建てられた家の修復と保存プロジェクトは、ファッション業界の有名ブランドの経営者とその家族のために行われました。[...] 家の内部は建物の歴史、改築の最中に発見された小物や家具、依頼者Laurie Malletの個人的なバイオグラフィーから生じた物語的なアイディアで詰まっていました。抽象的なディメンションを加えるために、様々な幽霊の様な建築的そして家庭的な用品が一部壁の中に埋め込まれ、その姿の現れ具合も様々でした。これらのシュールなエレメントはそれが持つスケールと目的そして心理的な部屋との結びつきを基にして様々な部屋への配置が決定されました。」

James Wines、2016年

「半地階の実地調査を行っていた時、私達は以前この家に住んでいた住人が残していった「歴史的な」椅子、テーブル、扉、銀食器、そしてその他の家庭用品を発見しました。建物は現代のスタンダードな住居への改築途中だったの、二つの時代の間の「エボカルインターフェース」の様なものをつくり上げたのなら面白いと思いました。この方法性を用いれば、アンティーク家具のありふれたショーケースの設置ではなく、歴史は幽霊の記憶の様に現れたり消えたりできます。現代的なオブジェクトをこれらの消えかけている物体の前にあるリビングへ配置することで、過去と現在の間での途切れることのないダイアログを生み出しています。」

James Wines、2016年

「漆喰の壁の中に埋め込まれた物体は神秘的かつ機能的であり、空間の経験と知覚を広げることにより、心理的に壁をあちらの世界へと開いています。仕上げに壁に塗られた白色は、壁の上にそして物体/記憶の上にモノクロームの肌をつくりあげています。もしこの肌が破壊されたのなら、過去と現在が家の中で一体となるかもしれません。モノクロームの白は十数社のメーカーの中から、特定の色という観念を越えて「環境に作用」する機能性をもとに選ばれました。」

Alison Sky、2016年

「取り壊された壁の記憶と共に、応接間と図書室を隔てていた残存のドアフレームと敷居は保存されました。松とボブラの木の床板は修理されました。テクスチャーとグレインと混じり合った透明感のある白色の染料は木の歴史を明らかにしています。昔住んでいた人の人生の欠片や、木の仕上げに見られる単純な痕跡も家の本質的な特徴として保存されています。」

Alison Sky、2016年

作家プロフィール

ジェームズ・ワインズ

ジェームズ・ワインズは、2013年ナショナル・デザイン・アワード特別功労賞受賞者で、1970年ニューヨークに設立された環境アートとデザインを手がけるSITEの創設者にして代表を務める。彼の建築・ランドスケープ・公共空間のデザインは、取り巻く環境のコンテクストに呼応することを基礎としている。著作は1987年にリッツォーリ・インターナショナル社から『デ・アーキテクチュア』が2000年にドイツのタッシェン社から『グリーン・アーキテクチュア』が出版されている。世界11カ国の個人および公共のクライアントのために150以上のプロジェクトを立案し完成させているほか、これまでに1995年のクライスラー・デザイン賞を含む、25のアートおよびデザイン賞を受賞。ペンシルベニア州立大学建築学部教授でもある。近年の彼の作品は、アート・建築・ランドスケープ・環境コンテクストの融合を図ることに主眼を置く。現在もインテグレートティブ・シンキングや環境問題について執筆や講演を重ね、国際的に活動している。

スーザン・ワインズ

スーザン・ワインズとアズィン・ヴァリーは、ニューヨークのLt.ジョゼフ・ベトロシーノ公園の国際コンペティションに優勝したのち、I-Beam Design社を創設する。彼女らの作品は「感性豊かだが、高い革新性をもつデザイン・ソリューション」で広く知られ、数多くの受賞歴を持つ。人道支援に関わる業績は世界的に認められている。ミラノ建築トリエンナーレ、ニューヨークとボストンのセンター・フォー・アーキテクチュア、ロンドンのチャールズ皇太子ロイヤル・ガーデンなどで作品を発表している。I-Beamは、ニューヨーク・マガジン誌ではトップ・デザイン事務所のひとつに選出されている。スーザンは建築・デザイン専門誌Domusでの執筆のほか、クーバー・ユニオン、ブラット・インスティテュート、パーソンズ美術大学、ニューヨーク市立大学シティ校で教鞭をとっている。ニューヨーク州認定建築士。

Deutsche Texte

Übereinstimmungen

von Carlo Urbinati, Präsident und Gründer von Foscarini

Es ist immer ein Privileg für ein Unternehmen, das sich auf Design fokussiert, die eigene Geschichte mit der konzeptuellen und künstlerischen Suche kreativer Talente, die nach diesem Ansatz arbeiten, zu verbinden. Genau das war bei Foscarini und James Wines der Fall. Wir haben den theoretischen und praktischen Beitrag von Wines und SITE zur Entwicklung der Architektur und des nachhaltigen Bauens über die vergangenen 50 Jahre mit großem Interesse verfolgt. Von unserem ersten Projekt an – vom *Table Light/Wall Light* bei *Abitare il Tempo* im Jahr 1991 – über die Artikel, die in den Ausgaben 11 und 12 von *Inventario* veröffentlicht wurden, bis zu diesen Serien, die jetzt (treffend ausgedrückt) das Licht der Welt erblicken, wurden wir immer von der natürlichen Ähnlichkeit zwischen ihrer und unserer eigenen Poetik angenehm überrascht. Noch vor der konkreten Zusammenarbeit ist es eine Frage der gegenseitigen, spontanen Anerkennung. Weil die rastlose Neugier von Wines, der seit dem Beginn von SITE an das dringende Bedürfnis verspürte, die Disziplin gänzlich neu zu denken, uns zwangsläufig an den experimentellen Antrieb und das Verlangen, die Dinge besser aber auch anders zu tun, die von Anfang an Teil unseres Unternehmens waren, erinnert.

Das *Light Bulb*-Projekt beginnt mit Reflexionen über die Glühbirne als Archetyp. Dieses Projekt heute, in einem Kontext der zunehmend radikalen Entwicklung technischer Beleuchtungskörper zu realisieren, ist kein Zufall, noch ist es – vor allem – ein nostalgisches Unterfangen. Es ist stattdessen eine Art, Anspruch auf neutralen Boden zu erheben – die Glühbirne als Symbol der Modernität, aber auch als Intuition, die im kreativen Prozess stattfindet – oder Forschungen zu betreiben, die manchmal ihre Bedeutung untergraben (die Glühbirne, die zur Kerze wird), sie verleugnen (die Glühbirne, die schmilzt oder schwarz wird), oder sie in eine Devolution hineindrängen (die Glühbirne, die zu einem Topf für die pflanzliche Natur, die in sie eindringt, wird). Forschungen, die nie überflüssig und nie eine einfache Frage der Form sind, die zu einer Sprache gehören, die jetzt von Wines codiert ist – Manipulationen, Umkehrungen, Ruinen, Fusionen, etc. – in denen wir, als Foscarini, unser Spiegelbild sehen können: weil jedes Zeichen immer ein Träger von Bedeutung sein muss.

Wie im Fall von *Inventario**. Hier übernehmen wir stolz die Rolle der Hersteller von Ausgaben: überzeugt, dass die Arbeit eines großen Architekten und Denkers wie James Wines keine andere Aktion erfordert, als bekannt, geschätzt, kommuniziert zu sein.

* *Inventario* ist das von Beppe Finessi geleitete und von Corraini herausgegebene Buchmagazin, das Foscarini als multidisziplinäre und multilaterale Erforschung von allem, das Design ist und macht, unterstützt.

1+5 Lampen

The Light Bulb Series ist eine Sammlung, eine Objektreihe zum Thema Lampen. Die Serie ebenso poetischer wie überraschender Regelüberschreitungen basiert auf Überlegungen zum Phänomen Licht, die den Rahmen für die erste Zusammenarbeit zwischen Foscarini und James Wines bildeten. Ein Dialog, der uns seit vielen Jahren begleitet, mit Unterbrechungen und in unterschiedlicher Form, und der nun mit einem bewussten „Destillat“ dieser „erhellenden“ Überlegungen wieder aufgegriffen wird. The Light Bulb Series rekapituliert den begrifflichen Abakus dieser Serie „verletzter“ Lampen und präsentiert fünf paradigmatische Beispiele, die deren Prinzipien verkörpern (sowie Wines’ Poesie der sich wiederholenden Formen). Darunter auch eine weiße, unversehrte Glühbirne – der referentielle Nullpunkt für die dargestellten Transformationen, Auflösungen und Paradoxa. The Light Bulb Series ist das Ergebnis einer glücklichen Übereinstimmung der Absichten eines Design-Großmeisters, der aus der Kritik an der Modernität eine „fröhliche Wissenschaft“ gemacht hat, und eines Unternehmens, das in der Lust am freien Experimentieren seine ureigene Ausdrucksform gefunden hat.

Das Andere Licht

von Michele Calzavara

Es gibt Projekte, die die Qualität eines Hologramms haben: das heisst Projekte, die, obwohl sie nur ein Teil (des Werkes eines Autors) sind, die Information eines Ganzen in sich tragen.

Auch wenn es vielleicht nicht zutreffend ist, bei der Arbeit von SITE – der legendären Gruppe, die 1970 von James Wines mit Alison Sky, Michelle Stone und Joshua Weinstein gegründet wurde und die, wie Bruno Zevi sagte, der würdige Erbe der programmatischen nordamerikanischen Unvollständigkeit von Wright und von Olmsted war (und diese Abstammung von Wright ist, wenn sie von Zevi anerkannt wurde, schon eine Weihe) – von einem „Ganzen“ zu sprechen, hat die Light Bulb Serie doch diese Qualität: ein umfassendes Destillat der Kunst von Wines und Co., dieses unerschöpflichen Katalogs an Erfindungen, den sie uns in ihrer langen, vielfältigen aber dennoch kohärenten Planungsgeschichte überliefert haben.

Birsant und explosiv, von Natur aus dekonstruktiv, ihr Repertoire ist unverblümt kritisch gegenüber jeder starren Konvention der Form oder der Disziplin (vor allem der Disziplin, um die verschiedenen Praktiken aus den geschützten Grenzen, in denen sie gerne eifrig verwahrt werden, zu befreien). Und so haben sich Kunst, Architektur, Natur, Politik und Kommunikation immer wieder vermischt, unerwarteten Dialogen mit der Umwelt Form gegeben und uns außergewöhnliche Entwürfe geschenkt: Gebäude die „abgeschält“ wurden, von denen Teile herausgeschnitten wurden oder zusammenbrachen, Unentschlossenheiten, Levitationen, Umkehrungen der Funktionen, Verschmelzen und Wegfließen von Material, fantastisches Dahinschwinden, Verunsicherungen, überraschende Skalensprünge, Risse und Einschnitte, Erosionen und Kontaminationen durch die Natur. Radikale Bilder, die niemals endgültig „vollständig“ sind, sondern den Kontext absorbieren und ihn durch verunsichernde (aber notwendige und oft aussagekräftige) Metaphern kommentieren.

Bilder, die wir oft auf den Seiten von „Inventario“ – der Buch-Zeitschrift (oder „bookzine“), die dank der großzügigen Unterstützung von Foscarini frei dem Entwurf in allen seinen Formen gewidmet ist – gesehen haben und auf die wir hier selektiv auf den folgenden Seiten eingehen und zeigen, wie die Light Bulb Serie auf der Objektebene ihre Entsprechung repräsentiert. Diese flüssigen, schwarzen und „dunklen“ also in ihrer Funktion umgekehrten, von Vegetation durchdrungenen, geteilten und halbierten, zerkleinerten und wie Matroschkas ineinander gesteckten „Glühbirnen“ stellen tatsächlich eine Synthese der Strategien, mit denen Wines und SITE immer den Traum verfolgt haben, die traditionellen Formen und Funktionen des Wohnens und unsere Erwartungen ihnen gegenüber zu revolutionieren, dar.

Sie tun es, indem sie die klassischere und noch heute universelle Ikone untersuchen, die unsere Vorstellung mit der Idee der Beleuchtung assoziiert. Eine Ikone, an der sich viele Autoren versucht haben, aber die im Unterschied zu anderen Beispielen nichts Zeitgemäßes an sich hat, da in sie in eine ganze Poetik hineingelegt wird; die nicht aufhört, uns einzuladen, eine Welt (des Projekts und daher des Möglichen) zu denken, in dem es immer denkbar ist, auf eine andere Weise Licht zu machen.

Foscarini, Reverse Room, 2018

von James und Suzan Wines

Diese Produktserie wurde als Umkehrung der klassischen Glühbirnenkonfiguration entworfen. Der Entwurf kommentiert auf kritische Weise die Formen moderner LED-Lampen, die viel weniger Kultcharakter besitzen. Er ist auch eine erweiterte Interpretation des venezianischen Glases, das aus einem alltäglichen Artefakt einen kunstvollen Gegenstand macht. In dem Entwurf von Foscarini wird die Tatsache genutzt, dass sich die Menschen reflexartig mit der Form und der Funktion der konventionellen Befestigungen identifizieren. In diesem Fall sehen wir, dass die Glühbirnen schmelzen, wachsen, zerspringen, zersplittern, komplett schwarz werden und dadurch die Erwartungen ändern. Um die umgekehrten und surrealen Eigenschaften dieser Produkte zu steigern, werden alle Variationen in einem dunkelgrauen, auf den Kopf gestellten und schräg stehenden Raum, mit einer minimalistischen Innenausstattung und monochromen Tischen und Stühlen ausgestellt.

SITE

von Michele Calzavara

„Ein Bau ist erst fertig, wenn das Höchstmaß an Unentschlossenheit erreicht ist.“¹

Wahrscheinlich gibt es keinen besseren Satz, um das erste Programm von SITE zu beschreiben. Es war die logische Konsequenz einer Periode – die sechziger und siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts –, die den Boden dafür bereitete und seine Entwicklung mit der Unruhe derer, die das Gefühl hatten, dass man die Disziplinen neu denken und sich vom Akademismus befreien musste, nährte. Für die rastlosere Architekturkultur waren die Auswüchse eines Funktionalismus, der heute abgegriffen wirkt, damals das akademische Programm so wie später der augenzwinkernde Historismus und das verschämte Fabulieren einer Postmoderne, die sich „vom Bauhaus-Entwurf befreite, und das Kind, nämlich das Experimentieren, mit dem funktionalistischen Bade ausschüttete“² (wie Lyotard es ausdrückte, obwohl er der am häufigsten zitierte philosophische Vater dieser „Post“-Ära war); während parallel dazu eine andere Art des Experimentierens dazu führte, dass eine bestimmte Architektur zu einem auf sich selbst bezogenen Zeichen wurde, das in einem radikalen Prozess der Selbstreflexion von der abstrakten und konventionellen Natur der Sprache legitimiert wurde³.

Es war eine ziemlich chaotische, unklare, ungeordnete und pluralistische Situation (jedenfalls nichts im Vergleich zur jetzigen Situation). Tatsache ist, dass in dieser übersäumenden Atmosphäre, die auch heroisch und voller Verheißungen war, SITE im Jahr 1970 in New York offiziell gegründet wurde. Ihren Mitgliedern waren diese Selbstreflexionen nicht fremd aber sie versuchten, sie mit der ihnen eigenen persönlichen und schrägen Strategie zu verdauen.

Die Langversion des Namens der Gruppe, die ursprünglich von James Wines und Alison Sky gegründet wurde (zu ihnen gesellten sich sofort Michelle Stone, Künstlerin, und Emilio Sousa, Architekt, hinzu), lautete „Sculpture In The Environment“, damit wollte man ausdrücken, wie dringend es nötig war, ein Zeichen in der Landschaft zu setzen, und welche Disziplin dafür verantwortlich war, dieser Notwendigkeit Form zu verleihen, indem die Grenzen vor allem zur Kunst aufgelöst werden sollten (und insbesondere zur öffentlichen Kunst). Dennoch konzentrierten sie sich später mehr auf das Akronym jenes Namens, nachdem klar war, dass ein großer Teil ihrer Arbeit sich nicht so sehr darauf konzentrierte, skulpturale Objekte zum Aufstellen in der Umgebung zu produzieren (eine Praxis, die als so unbedeutend galt, dass man sie als „Plop art“ bezeichnete, oder auch etwas vulgärer *Turds in the plaza*), sondern es war vom Wesen her Architektur, ein Ort, daher „SITE“. Aber es war ganz gewiss keine ruhig-gestellte Architektur. Ganz im Gegenteil, wenn sie „de-architettura“ sein sollte, wie Wines sie definierte: Etwas, was bereit ist, sich zu zerstören, sich mit der Umgebung zu kontaminieren, sich manchmal in ihr aufzulösen. Dafür musste man zumindest etwas an der Architektur kratzen, und das war ihr erster „Rösselsprung“.

Architektur, Gebrauchsanweisung.

Im Jahr 1972 wurde in Richmond im Staat Virginia die Fassade eines klassischen Lagers (der Best Products Company, damals der größte Versandhändler in den Vereinigten Staaten) buchstäblich abgeschält: Es war das „BEST Showroom, Peeling Project“, das erste Projekt für dieses Unternehmen mit dem SITE erstmals Bekanntheit erlangte. Hinter den Ziegelsteinen, die an der Fassade hinunterrollten, kam die rohe Wand einer noch intakten Schachtel zum Vorschein: Aber das war nur die erste einer Reihe von Gesten, die aus der Architektur ein narratives Hilfsmittel *à la* Perec machten, eine Art von *La vita, istruzioni per l'uso* (*La Vie mode d'emploi*, 1978), das berühmte Roman-Gebäude von Paris, dem ideell die Fassade abgenommen wird, um aus den Räumen eine echte Kommunikationsschnittstelle mit der Stadt zu erzeugen, in einem Gewimmel von Geschichten, die ausgestellt werden (und die sich alle entwickeln wie der „nicht lineare“ Rösselsprung). Die Geschichten der Mitglieder von SITE, die man gewiss nicht mit einem einheitlichen Verfahren in Verbindung bringen kann, haben seit damals einen ganzen Katalog an irritierenden Erfindungen hervorgebracht.

Es folgten Projekte wie jenes für die Stucky-Mühle in Venedig (1978), mit unterschiedlichen Versionen, berühmt wurde jene von James Wines, der das Verhältnis zwischen der Konstruktion, die er auf das

The Light Bulb Series

Wasser kippte, und der Lagune, die zu einer flüssigen und transparenten Front wurde, umkehrte; dann das „BEST Showroom, Tilt Building“ in Maryland (1976) mit einer abgelösten Fassade, die schräg dahinschwebt; der „BEST Showroom, Cutler Ridge Building“ in Florida (1979), der die Fassade auflöste und surreale Ausschnitte auf dem davorliegenden Parkplatz aufschichtet; der „BEST Showroom, Inside/Outside Building“ in Wisconsin (1984), in dem wie von einer Bombe Löcher in die Wand gerissen waren, die die Funktionen, Technologien und Produkte im Inneren freilegte; das „Theater for the New City“ in der Lower East Side von Manhattan (1992), mit seiner Fassaden-Bühne, die auf die Straße hinausragt, um aus dieser theatralischen Szene ein umgekehrtes Spektakel zu machen und aus dem Gebäude ein Objekt, dessen Eingeweide nach außen gekehrt sind. All dies sind Veränderungen, bei denen zwischen einem architektonischen Objekt und dem Kontext nicht nur überraschende sondern auch aktive Beziehungen entstehen, wo aus dem eigentlichen Akt des Eintretens durch vorgelagerte, verschobene, vervielfältigte Schwellen (auch der Eingang zum „MAK Bookstore“ in Wien von 1992 passt in gewisser Weise in diese Reihe) ein fortlaufender, mehrdeutiger und undefinierter Exkurs wird, der durchaus unterhaltsam ist.

Fusionen, Ruinen, Phantome et al.

Durch diese architektonisch „fehlerhaften Zustände“, die Formen des Dialogs, den SITE mit der Umwelt erzeugt, wird jegliche vollendete Vorstellung vom Bauen, aufgefasst als fertiges Objekt, das in einen ebenfalls festgelegten Kontext eingefügt wird, in Frage gestellt, bis sich schließlich die Grenzen zwischen dem Objekt und der Umwelt auflösen. Bis sie sogar ineinander verschmelzen. Schließlich wollten sie in Syracuse im Jahr 1969 in „Everson Museum Plaza“ enorme Stahltröfen im öffentlichen Raum schmelzen; im Jahr 1971 in „Peekskill Melt“ den Sockel eines Gebäudes durch das Ausschütten von Ziegeln auflösen; im Jahr 1973 in der „Intermediate School 25“ die Wand einer Schule in New York mit einer organischen Schüttung aus Steinen und Schotter zerstören (ein Jahr später wurde die „Ruine“ im „BEST Showroom, Indeterminate Facade Building“ von Houston, eine Ikone, die allgemein für das Auflösen der Grenzen zwischen Bauen und Abreißen bekannt ist, realisiert). Während schließlich das Paradoxe, einen Gegenstand, in diesem Fall ein Auto, mit einem anderen Gegenstand, der ihn umgibt, nämlich dem Parkplatz, zu verschmelzen, in einem einzigartigen, phantasmatischen, bituminösen Erguss Gestalt annahm: „Ghost Parking Lot“ (1977), so viel zum Fetisch Auto. Mehr noch: zum Fetisch aller Verkehrsmittel im Allgemeinen.

Für die Weltausstellung in Vancouver 1986 wollte SITE eine Autobahnwelle mit vier Fahrbahnen, voll mit Autos, Booten, Motorrädern, Fahrrädern, Raumkapseln, Flugzeugen, Sportschuhen und allen anderen Dingen, mit denen man transportieren und bewegen kann, realisieren: Es war der „Highway 86 Processional“, eine technologische Parade auf dem Weg in die Utopie oder in die Apokalypse, alles in einem einzigen Grauton gefärbt, sodass es mit dem Asphalt in einem verschommenen und komischen Trugbild verschmolz. Das monochrome Hilfsmittel dieser spektakulären Umweltskulptur war kein Einzelfall: es wiederholte sich in den umgekehrten und im Boden ertränkten Figuren für die „Isuzu Space Station“ in Yokohama (1989) in einer antigravitationalen Metapher; aber zuvor noch wurde damit experimentiert im „BEST Showroom, Inside/Outside Building“ (1984), mit dem die Serie der BEST-Kaufhäuser abgeschlossen wurde und wo das Grau den Übergangsbereich zwischen Außen- und Innenraum homogen machte; in den Williwear-Geschäften (1982), in denen alles (Ziegel, Rohre, Straßenüberreste, Möbel, Gerüste) mit einer neutralen Hintergrundpatina für die farbenfrohen ausgestellten Kleidungsstücke überzogen wurde; im „Laurie Mallet House“ in New York (1985), wo dieser Kunstgriff auf die private Ebene verlagert wird, in eine außergewöhnliche Innenarchitektur, in der Objekte und Möbel der Wand entsproßen wie Phantome und die die objektive Geschichte des Hauses aus dem Jahr 1820 gemeinsam mit der subjektiven Biographie der Bewohner in eine Erzählung mit hohem Symbolgehalt verwandelt.

De-.

Man könnte sagen, dass in dem etwas geisterhaften Charakter dieser Aktionen (in der letzten – dem „Laurie Mallet House“ – quasi psychoanalytisch) eine Art „Verdrängung der Form“ durchscheint. Mit diesem Satz wurden auch einige dekonstruktive Strategien dieser Jahre

beschrieben. SITE hätte man mit gutem Recht zu ihnen zählen können, da sie diese Syntax in mehr als einem Projekt umsetzten: das „BEST Showroom, Twist Building“ (1979) oder der Entwurf für das „Museum für Moderne Kunst in Frankfurt“ (1983) sind genauso kristallklar wie das „Firehouse“ von Brooklyn (1983-1985) oder der „IBA Sozialbau“ in Berlin (1981-1985) von Peter Eisenman, wenn wir an die sogenannte „verletzte Perfektion“ der Form durch die übereinander gelagerten Rotationen und das fragmentierte Spiel zwischen architektonischer Geometrie und urbanem Fußabdruck denken; in Bezug auf die vielen Umkehrungen, egal ob materieller oder konzeptueller Art, ist das Haus von Wonko dem Verständigen aus *Per Anhalter durch die Galaxis* von Douglas Adams (1979) genauso effektiv wie für Reyner Banham in Bezug auf die Architektur von Frank Gehry⁴. Tatsächlich gab es einige Kontroversen über ihren Ausschluss von der Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ des MoMA New York im Jahr 1988. Aber dies hatten keine negativen Auswirkungen. Das Phänomen, das vielleicht der letzte Versuch war, einen „-ismus“ auf dem Reißbrett zu entwerfen, hatte intensive, unmittelbare Auswirkungen, verlor sich aber in der Folge in dem offenen und unkontrollierbaren Meer der digitalen Technologien und der Verbreitung von (mehr oder weniger wieder auflebenden) Sprachen und ihr Platz wurde von neuen Schlagworten eingenommen. Vor allem zwei unter ihnen tauchten nach und nach mit der Kraft eines Mantras auf: Information und Ökologie, die später zur Nachhaltigkeit wurde, als logische Folge einer Krise – in den Bereichen Energie, Umwelt und Wissenstransfer –, die beinahe zwanzig Jahre früher begonnen hatte, und in deren Richtung das kollektive Bewusstsein seine Periode der wankelmütigen Latenzzeit beendete und schließlich ein allgemeines, gemeinsames Bewusstsein entwickelte.

Info-Natur.

In jenem Zustand war SITE offen gesagt schon längere Zeit, da die Mitglieder immer an der Möglichkeit eines Amalgams aus Architektur und Umwelt gearbeitet hatten. Seit jenem zukunftssträchtigen Projekt der Glasbrücke, „Glassbridge Project“ (1968) an der Grenze zwischen Nevada und Kalifornien, die wie eine Welle in das Wasser des Fallen Leaf Lake eintaucht und praktisch in der Natur verschwindet. Und dass die Architektur von SITE in diesem Verschwinden ein mögliches Schicksal finden könnte, zeigte sich schon in Projekten wie „BEST Showroom, Terrarium Project“ (1978) oder „BEST Showroom, Forest Building“ in Virginia (1980), das erste ist eingewickelt in eine geologische Schicht, das zweite ist ausgehöhlt von einem Wald, der so weit eindringt, dass er es verzehrt. Das Gebäude natürlich.

Das Gebäude kann sich jedoch auch, bevor es vernichtet wird, auf eine Selbstreduktion beschränken und zu einer neutralen Einhausungsstruktur werden: wie in „Highrise of Homes“ (1981), wo die freie Phantasie von einzelnen Häusern im Grünen, mit Tausenden möglichen Stilen und Ausdrucksweisen in eine mehrstöckige urbane Matrix verdichtet wird (mit einem Vorläufer des „Plan Obus“ für Algier von Le Corbusier), und so der (nicht nur) amerikanischen Vorliebe für das Leben auf dem Land entspricht, während gleichzeitig große Flächen vor der Zersiedelung, die überall das irreversible Ergebnis dieses bukolischen Ideals geworden war, gerettet werden.

Ab den 1990er Jahren breitet sich in der Architektur von SITE immer mehr eine Natur, die programmatisch als „Heimsuchung“ verstanden wird, aus. Die Architektur bleibt in Bruchstücken zurück, zumindest mit Löchern oder in Scheiben zerschnitten; wie beim „World Ecology Pavilion“, der 1990 für die Weltausstellung in Sevilla (1992) entworfen wurde, wo hängende Erdstreifen den Pavillon überspannen (und so eine Idee weiterführen, die wenige Jahre zuvor für die „Four Continents Bridge“ in Hiroshima, eine durch die geologische und klimatische Bemusterung „perforierte“ Brücke, entwickelt wurde); beim „Aquatorium“ von Chattanooga (1993), wo parallele Kulissen das Gebäude teilen und es für die tief eindringende Vegetation öffnen; im „Ross's Landing Park and Plaza“ (1992), wo fünfunddreißig Schichten aus Bodenbelag, Wasser und Vegetation den Projektbereich in parallele Streifen teilen (ein Landschaftsplanungsprinzip, das sich auch im Projekt von Koolhaas für den „Parc de la Villette“ in Paris im Jahr 1982 findet); beim „Saudi Arabian National Museum“ in Riyadh (1996) oder beim „Museum of Islamic Arts“ in Doha (1997), wo die Topographie in der Wüste die Gebäude in gewunden geschichtete Ebenen wie Zikkurats oder in unterbrochene, wellenförmige Dächer, die Sanddünen gleichen, durchschneidet. Ähnliche Diskontinuitäten treten auch in kleineren

architektonischen Einschüben in die Landschaft auf, wie in der „Casa Fabiani“ am Lago Maggiore in Italien (2000), und alles verweist auf eine präzise grammatikalische Suche.

All dieses Eintauchen, die Unterbrechungen, Ausschnitte und anderen Taktiken basieren nicht einfach auf einer Idee des „Grün über Grau“, wie Emilio Ambasz seine Entwurfsperspektive untertreibend zusammenfasst (und die für SITE offensichtlich eine Referenz sind), sondern auf einem Prinzip der organischen und disziplinären Dekomposition. Dieses Grün und all die anderen Farben, aus denen – neben der physischen und natürlichen – die soziale, kulturelle und symbolische Landschaft, die SITE immer als Hauptmotivation für die eigenen Projekte verwendet hat, bestehen, werden nicht einfach über die Konstruktion darübergelegt sondern sie zerschneiden und kontaminieren sie, sie verleihen ihr die Form des Außenraumes oder lassen ihr gar keine Form. So wird jedes Projekt einer gewissen Gefahr ausgesetzt. Das ist schließlich das Interessante an einer Periode, die aus dieser Gefahr den (nicht fossilen) Treibstoff macht, mit dem eine andere Vorstellungswelt genährt wird, ein wenig abseits, schräg und mit einer großen Portion Humor, von dem wir uns auch heute noch gerne durchdringen lassen.

¹ SITE, *De-architetturizzazione. Progetti e teorie 1969-1978*, Dedalo, 1979.

² Jean-François Lyotard, *Intervento italiano*, in „Alfabeta“, Nr. 32, Januar/January 1982.

³ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, 1975.

⁴ Reyner Banham, „Building Inside Out“, in „New Society“, Bd. 81, Nr. 1282, 24. Juli 1987.

Fusionen. In einem Einkaufszentrum an der Peripherie gelegen ist „Ghost Parking Lot“ ein Compendium typischer Entwurfsinhalte von SITE: Umkehrung der konventionellen Beziehungen zwischen den Elementen (oben/unten, Objekt/Umwelt), untrennbare Verbindung des Werkes mit dem Ort, an dem es sich befindet, ironischer Kommentar der sozialen Dynamiken des Kontextes, vom Shopping bis zur individuellen Mobilität. Nicht nur das: Mit zwanzig Autos, die permanent unter Asphaltsschichten versenkt sind, kann die Fläche wirtschaftlich nicht verwertet werden, daher wird sie wirklich öffentlich und obwohl sie die bildliche Gestalt einer Wüste mit Dünen aus Benzin (nicht von ungefähr) annimmt, befreit sie sich in einer Art kollektivem Spiel. Ein weiterer typischer „SITE-Effekt“.

Kick Off. Im „BEST Showroom, Peeling Project“ für die BEST-Warenhäuser, dem ersten von SITE erbauten Projekt, erzeugt eine abgelöste Verkleidung eine scheinbare Instabilität der Fassade, die sich buchstäblich „abschält“ (sie ist jedoch mit Bewehrungsstäben aus Eisen und ein Epoxidbindemittel befestigt). Dank der Unterstützung, die die Gruppe von Sydney und Frances Lewis - Eigentümer von BEST Products und große Kunstsammler - von Anfang an erhalten hatte, wird dieses Projekt das erste einer Reihe von Werken, die auf hinreißende Weise die Standards der Geschäftsarchitektur in Amerika verändert haben.

Fehlende Teile. Nicht „dekorierte Sheds“ (wie bei Robert Venturi), sondern weggenommene und wegrutschende Masse, die neue Vertiefungen, Leerräume und Löcher erzeugen (wie die Zeitgenossen von Gordon Matta-Clark), aber immer unter Verwendung von Ziegeln. Und während die Handelsboxen in ihrer Funktionalität und inneren Organisation intakt bleiben, werden die zerrissenen gemauerten Außenhülle dreidimensional („BEST Showroom, Cutler Ridge Building“), ganze Ecken lösen sich von den Gebäuden ab, rollen auf Schienen weg und bilden Haupteingänge („BEST Showroom, Notch Building“), während sie neue Verhaltensweisen und öffentliche Funktionen einführen.

Half Light. „Es sind die fehlenden Teile, die Vitalität erzeugen ... sie verkörpern menschliche Fragen, die autokratische Antworten ersetzen sollen ... sie sind die positive Interpretation des Negativen, die Suche des Wenigen in einer Welt, die vom Mehr besessen ist“ (James Wines).

Umkehrung. Ein Schlüsselwort von SITE, die dazu dient, den Fokus vom architektonischen „Spektakel“ auf die Menge und die Straße zu lenken (oder auf einen venezianischen Kanal) mit exemplarischen Umkehrungen: „Camera Barn“ (wo eine Fassade in einen durchsichtigen, von einer virtuellen Menschenmenge besiedelten Schaukasten gestellt

wird), „Theater for the New City“ und „Stucky-Mühle“ sind verbunden durch die situationistische Idee, dass die Aktionen und nicht so sehr die Gebäude der Stadt ihre Form verleihen.

Black Light. Ein Faden und eine Halterung, die Licht ausstrahlen, während die Glühbirne schwarz und „dunkel“ bleibt: eine reine Umkehrung der Funktionen und der Teile, wie eine umgekehrte Fassade an der Lagune oder ein Theater, das auf die Straße verlegt ist.

Inklusion, Unbestimmtheit. Das sind andere Schlüsselwörter von SITE, mit der die Architektur für eine neue Beziehung zur Umwelt geöffnet werden soll: Die auch bei Geschwindigkeit, mit der man auf der Autobahn fährt, erkennbar ist, wie beim „BEST Showroom, Tilt Building“; die durch Erosionen und Dualismen verfolgbar ist, wie im „Paz Building“ (wo ein neuer verglaste Baukörper unter der teilweise entfernten historischen Fassade sichtbar ist); die in versetzten Schwellen erlebbar wird, wie beim MAK Bookstore in Wien.

Ruinen. Ein gezacktes Profil, „baufällig“, zum Teil eingebrochen in einem Strom von Ziegelsteinen auf dem darunter liegenden Regendach, das ist der Sophismus des „BEST Showroom, Indeterminate Facade Building“: eine „lückenhafte“ und destrukturierte Architektur, die aus einem Überschuss an Materie und Struktur besteht, da ihre Außenmauern das Kaufhaus um acht Meter - die Höhe eines BEST Standardgeschäftes - überragen, und weitergehen, bis sie einander wirklich zwischen Form und Zerfall unterbrechen und diese verschmelzen.

Broken Light. Zwischen Produktion und Ausschuss, Verwendung und Missbrauch, Konservierung und Auflösung: eine zerbrochene Glühbirne, oder eine unbestimmte Glühbirne, wie eine Ruinenarchitektur, aber eine geplante Ruine.

Ruinen/Fusionen. Es gibt Vorläufer in einigen Projekten im Keimstadium, die niemals realisiert wurden, während ein Objekt wie der „Melting Silver Candlestick“ im Jahr 1985, einen sehr euphorischen (kon)fusionistischen Zustand für einen so kleinen Gegenstand wie einen Kandelaber hervorrief.

Flash-Back, Flash-Forward. Dialoge zwischen unterschiedlichen Zeiten schaffen, nach Belieben Déjà-vu-Erlebnisse provozieren, mit Aktionen, die gleichzeitig hin und zurück gehen: wie das Zeichnen von Uhren, bei denen die Zeiger sich analog auf Byte-Quadranten bewegen (Binary Watch), von Objekten, auf denen Fingerabdrücke unserem digitalen Paradigma die taktische Identität zurückgeben, oder Kerzen und Glühbirnen, in einer Geste gegenseitiger (und warmer) Aufnahme vereint.

Candle Light. Kerze auf Glühbirne: Ein Kurzschluss zwischen unterschiedlichen Wegen und Wirkungen, Licht zu machen, zwei beleuchtungstechnische Geschichten über Flamme und Wolfram, die sich gemeinsam schmelzen und ein neues zweideutiges und paradoxes Objekt bilden.

Melting Light. Wie während einer Fusion wird eine Glühbirne in einem Standbild zwischen Form und Verflüssigung verewigt, bleibt in einem Zwischenstadium stehen, wird zur verschwindenden Ikone eines Phantoms.

Phantome... Die Weltausstellung in Vancouver gibt SITE die Gelegenheit, auf spektakuläre Weise die Frage der Mobilität aufzuwerfen: Sie tauchen ein in das Thema der Ausstellung – diese ist dem Transport und der Kommunikation gewidmet – und tauchen wieder auf mit einem Straßenabschnitt aus Stahlbeton, der über 200 Meter lang ist und den wichtigsten Prozessionsraum der Messe bevölkert mit Fahrzeugen unterschiedlichster Art, aber alle grau wie der Zement. Das Band taucht aus der Bucht auf, windet sich zwischen zwei hängenden Viadukten und endet in einem athletischen Aufbäumen mitten in der Luft: Ein Meisterwerk, das zwischen technologischem Optimismus und einer Art biblischem Exodus eine mechanische Version darstellt, eine ambitionierte und gelungene Integration zwischen Kunst und öffentlichem Raum.

...Andere Phantome. Die „Isuzu Space Station“ in Yokohama ist ein öffentlicher Raum, der dem Transport und insbesondere der Raumfahrt gewidmet ist. Es ist ein Platz für Kinder und SITE behandelt ihn wie einen Spielplatz ohne Schwerkraft im Kosmos, bevölkert von Figuren aus Fiberglas, die sich auf einer unsichtbaren umgekehrten Ebene bewegen. Wie in Vancouver sind sie grau gestrichen, um zu zeigen, dass sie einem anderen Raum angehören. Wie der Zwischenraum des „BEST Showroom, Inside/Outside Building“: weder Innen- noch Außenraum, man würde sagen eine Grauzone und diese Farbe hat sie auch, einschließlich die Gegenstände, die sich darin befinden, getrennt durch ein Glas, nach dem sie wieder die Originalfarben haben und ihren Pseudo-Traumzustand wieder aufgeben.

Dasselbe Farbprogramm finden wir in den Williwear-Geschäften und im „Laurie Mallet House“, die denselben Auftraggeber haben (Laurie Mallet, sie gründete mit Willi Smith das Modehaus Williwear), sie beauftragte SITE auch mit dem Umbau ihres Privathauses, einem dreistöckigen Gebäude aus dem 19. Jahrhundert in Greenwich Village in New York. Hier sehen wir eine raffinierte Transposition der in den Geschäftsräumen verwendeten narrativen Mechanismen: von einer rauen Straßenszenerie mit einem sofortigen Zeitbezug hin zu einer intimeren, weil häuslichen, Szene der Erinnerung, wo die geschichteten Zeiten aus den Wänden auftauchen mit alten Relikten und Objekten der Zuneigung, alles vor einem einförmigen, „gespenstischen“ Hintergrund.

Desorientierung. Warum sollte man sich in einer widersprüchlichen Situation, zum Beispiel in einer Situation, in der zwei unterschiedliche Orientierungen möglich sind, für die eine oder die andere entscheiden, wenn die Unentschlossenheit der höchste Grad der Vollendung eines Werkes ist? Das „BEST Showroom, Twist Building“ verwendet beide, indem ein typisches BEST-Gebäude (wie auch beim ersten Projekt für McDonald's) verdoppelt wird; beim „BEST Showroom, Greenhouse Project“ wird ein bestehendes Glashaus in ein neues Geschäft integriert, trotz des Lagekonfliktes; das „Museum für Moderne Kunst in Frankfurt“ spielt mit leichten Staffelungen und radikalen Schnitten und schließt die Widersprüche zwischen dem städtischen Raster und der Architektur mit ein: Quadratmeter der Verrücktheit inmitten von Quadratkilometern der Realität, nannte es Alighiero Boetti in Bezug auf sein „Pavimento“ (1967).

Scaling. Das Interesse von SITE für den architektonischen Maßstab ist eine Untersuchung über die Wahrnehmung von Monumentalität, aber auch über den Grad der Freiheit, einer Idee, die ebenso beruhigend wie abstrakt und virtuell autoritär ist: Architektur im „menschlichen Maßstab“. Aber welcher Mensch? Jedem Menschen der Maßstab, den er möchte, oder eher: jedem seine eigene Tür in „Door within a door within a door within a door within a door“, sein eigener Eingang in „BEST Showroom, Scale Reference Project“ und jedem sein ganzes Los Angeles im Projekt für Pershing Square, wo das Relief des gesamten Stadtgebietes von Los Angeles so skaliert wird, dass es in den Umriss des Platzes, in einen grünen urbanen Teppich passt, ein Mikrokosmos, der jeder Vielfalt an einem einzigen und vielfältigen Ort das Bürgerrecht gewährt.

Light within a Light. Der beunruhigende Analogie-Unterschied der drei, die aus drei gleichen Dingen mit einer unterschiedlichen Dimension geformt sind (aber es könnten vier sein, wie Portale in einem Warenlager, oder fünf, wie eine Innentür) und darüber hinaus eine in der anderen: ein Matroschka-Licht.

Verschwenden Im Grünen. Eine Architektur, die bereit ist, hinter einer Schicht Erde zu verschwinden, oder zu zerreißen, damit mehr Bäume des Waldes im dem sie steht, gerettet werden können: Das ist der Altruismus des „BEST Showroom, Terrarium Project“ und des „BEST Showroom, Forest Building“. Und dann gibt es die Architektur, die besser verschwinden oder zumindest deaktiviert werden sollte: wie beim Projekt der Stilllegung des Atomkraftwerkes „Trawsfynydd International Energy Communications Centre“ in Nordwales (das 1959 entstand), SITE schlug einen raschen Abbruch mit ferngesteuerten Robotern vor und danach weitläufige Pflanzungen von Vegetation, die das gesamte Gebiet durchdringen und die Gebäude mit Moos, Efeu und vor allem Ragweed überwuchern sollte; eine einhüllende Natur, die reinigt und dank der Wirkung einiger Pflanzenarten den Boden entgiftet.

Plant Light. Eine Glühbirne, die von der Natur durchdrungen ist, Kiesel und Erde, kann verschwinden, wie Lampen, und sich in ein Terrarium oder in eine Glühbirnen-Vase für Pflanzen, die sie bevölkern, verwandeln, ein Schicksal, das so vielen Architektorentwürfen von SITE gemeinsam ist, die von Wäldern ausgehöhlt werden oder in geologische Schichten eingewickelt werden.

Architektur In Scheiben. Die Natur durchschneidet die Architektur von SITE und gleicht ihr Gewicht durch das tiefe Eindringen von Grün, Erdboden und Landschaft aus. Sie wird bei den richtigen Gelegenheiten (den großen Ausstellungen) global und in der Welt repräsentativ: mit „Bohrungen“ im Boden der wichtigsten Bioklimabereiche der Erde („The Four Continents Bridge“), oder universellen Kompendien der Vegetation aller Kontinente („World Ecology Pavilion“). Bei anderen Gelegenheiten ist die Landschaft lokal, wie im „Horoscope Ring“, der die regionale Topografie mit der symbolischen Form eines Sternenhimmels kombiniert oder speziell dem Wasser gewidmet ist, wie im „Aquatorium“ von Chattanooga. Es ist eine Natur, die „didaktische“ Formen annimmt, und in jedem Fall die Konstruktion organisch in Scheiben trennt.

Split Light. Eine gebrochene Glühbirne, von einem Riss gespalten, in zwei Teile geteilt: das ist der erste Akt, der nötig ist, um die vollendete Einheit der Form zu gefährden und sie Infiltration und Verunreinigungen auszusetzen und allen nötigen Unentschlossenheiten, die folgen.

Horizontal Verdünnt. Es ist der Boden selbst, der sich wellt, der sich hebt und auffächert an den Abhängen eines Hügels am Lago Maggiore und der die Dachstreifen bildet. Darunter liegen die bewohnten Räume der „Casa Fabiani“, die in das Grün versinkt, bis sie sich darin auflöst. In der Fondazione Rossini in Briosco könnte man aus einem bestimmten Blickwinkel sogar sagen, die Architektur ist unsichtbar, obwohl sie sich in einem System ausbreitet, das sich in der Landschaft erstreckt und Skulpturen zeigt, sich in Rastplätze und geschwungene Mauern aus Stein, Ziegel, Glas und anderen recycelten Materialien verzweigt, ausgehend von einem Pavillon, der alles mit einem ländlichen Lächeln beobachtet.

Vertikale Dichte. Das Wettbewerbsprojekt für eine reiche Industriellenfamilie in Indien. Ein Wohnturm mit überhängenden Gärten, die strukturell in einem zentralen „Rückgrat“ verankert sind und von einer weiten Plattform gekrönt sind, die von großen rechteckigen Balken getragen wird, an denen die unterschiedlichen Ebenen des Gebäudes mit Stahlkabeln aufgehängt sind. Jede Ebene ist einem Element aus der Natur gewidmet, in einer Aufwärtsbewegung, die von einer großen privaten Wohnung gekrönt wird, während die Gärten öffentlich und mit kleinen Terrassen, Gittergeflechten, Wasserspielen, Erholungseinrichtungen und Meditationsplätzen gestaltet sind. Alles ist eine organische Maschine, die, inspiriert von der vedischen Tradition und der Beziehung zwischen Architektur und menschlichem Körper des Vastu Shastra, mit einer extremen Neigung zu Wrights Überhängen einen beispiellosen interkulturellen Dialog erzeugt.

White Light. Das ist die Gussform, die Grundikone, die noch intakt ist, wahrscheinlich in Erwartung des Unwägbaren.

Laurie Mallet House, New York, 1985
von Deborah Duva

Wenn ein Architekturprojekt nicht nur Formen als Ausdruck von Funktionen bieten soll, sondern im Stande sein muss, ein auf den physischen und mental-emotionalen Kontext abgestimmtes Raumkonzept zu entwickeln, dann ist das „Laurie Mallet House“ mit seinen wohlgedachten Details ein perfektes Beispiel für diesen Zugang. Das wahre Wunder wird aber in den drei darüber liegenden Etagen vollbracht, wo am theoretischen Scheideweg zwischen Rekonstruktion und Abriss der Räume eine dritte Option gewählt wird. Optisch dezent, aber konzeptuell stark, kein zögerlicher Kompromiss, sondern eine „Deklaration des Interieurs“. Die alten Kieferholzdielen werden aufgehellt, wobei vorhandene Gebrauchsspuren jedoch erhalten bleiben, alle Wände „erbleichen“, neue Wege durch die Wohnräume ergänzen die bereits bestehenden. Einige Möbel aus der Zeit, in der das

Haus erbaut wurde, verlieren ihre Farben.

Es sieht fast so aus, als hätten sie gerade Platz machen wollen für neues Mobiliar und wären erstarrt, während sie mit der Wand verschmolzen. Alles wird milchig. Die Körper der Vergangenheit werden gedreht, verlieren an Volumen sowie zum Teil ihre Funktionalität, und erlauben so die Ankunft neuer Bewohner mit ihren eigenen Gewohnheiten, Möbeln und Kunstgegenständen.

Ein Kamin, ein Tisch, ein Stuhl, der Kopfteil eines Bettes, eine Pendeluhr, ein Spiegel, eine geschlossene Tür, einiger Nippes, ein Bücherregal, Bücher, eine Statue und ein Baumstamm im Garten: im Haus verstreute Ikonen, die Zeugnis ablegen vom Leben an diesem Ort, wohlmeinende Geister, die nicht delogiert werden können und von ihren Erlebnissen erzählen.

»Es handelt sich hier um ein Projekt zur Sanierung und Restaurierung eines Hauses aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts in Greenwich Village für die Chefin eines bedeutenden Modeunternehmens und ihre Familie. Die Gestaltung der Innenräume basiert auf der gezielten Überlagerung mehrerer narrativer Ebenen, die auf die Geschichte des Gebäudes, die im Zuge der Arbeiten im Haus gefundenen Objekte und Einrichtungsgegenstände sowie auf die persönliche Lebensgeschichte der Eigentümerin, Laurie Mallet, Bezug nehmen. Um eine metaphysische Dimension hinzuzufügen, wurde in diesem Zusammenhang eine Reihe geisterhafter architektonischer Elemente und Gegenstände in die Wände integriert, aus denen diese mehr oder weniger stark hervorragen. Für die Auswahl und die Positionierung dieser surrealen Elemente waren in erster Linie deren Größe und Zweck sowie die möglichen damit verbundenen mental-emotionalen Assoziationen in den verschiedenen Räumen entscheidend.«

James Wines, 2016

»Bei der Inspektion des Souterrains und des Fundaments fanden wir „historische“ Stühle, Tische, Türen, Silberzeug und andere Haushaltsgegenstände, die frühere Bewohner zurückgelassen hatten. Da das Gebäude aktuellen Wohnstandards angepasst werden musste, hielten wir es für eine interessante Idee, eine Art generationen- und „epochenübergreifender Schnittstelle“ herzustellen. Die Geschichte des Gebäudes sollte sich zeigen und wieder verschwinden wie Geister aus der Vergangenheit, statt in Form traditionell ausgestellter antiker Möbel präsentiert zu werden. Durch diese Kombination geisterhafter Artefakte und moderner Einrichtungsgegenstände entsteht ein anhaltender Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart.«

James Wines, 2016

»Die in die verputzten Stuckwände eingeschlossenen Objekte präsentieren sich geheimnisvoll und funktionell zugleich. Auf psychologischer Ebene öffnen sie den Blick in eine Dimension jenseits der Wände, sie erweitern unsere Wahrnehmung und unser Raumerleben, während sich die weiße Farbschicht wie eine einfarbige Haut über die Wände und Erinnerungen/Objekte spannt. Verletzte man diese Haut, könnten Vergangenheit und Gegenwart im Haus eins werden. Der verwendete Weißton wurde aus einigen Dutzend verfügbaren Marken ausgewählt und dient vielmehr als „atmosphärisches Element“ denn als spezifische Farbe.«

Alison Sky, 2016

»Die Pfosten und die Schwelle einer Tür wurden als letzte Spuren einer abgerissenen Zwischenwand bewahrt und markieren den Übergang vom Wohnbereich zur Bibliothek. Die Originalfußböden aus Kiefer- und Pappeldielen wurden vollständig repariert. Eine weißliche, durchscheinende Lackschicht lässt ihre Struktur und damit ihre Geschichte erkennen. Auch einzelne Spuren früherer Bewohner, einfache Zeichen im Holz wurden als Teil des individuellen Charakters des Hauses bewusst erhalten.«

Alison Sky, 2016

Autorenprofile

James Wines

James Wines, Gewinner des National Design Award for Lifetime Achievement 2013 ist der Gründer und Präsident von SITE, einer Organisation für Kunst und Design in der Umwelt, die 1970 in New York City gegründet wurde. Seine Entwürfe für Architektur, Landschaft und öffentlichen Raum basieren darauf, dass er auf den umliegenden Kontext reagiert. Sein Buch mit dem Titel DEE-Architecture wurde 1987 von Rizzoli International veröffentlicht, im Jahr 2000 publizierte der Taschen Verlag in Deutschland Green Architecture. Er hat über einhundertfünfzig Projekte für private und kommunale Kunden in elf Ländern entworfen und errichtet. Er wurde mit fünfundzwanzig Kunst- und Designpreisen ausgezeichnet, unter anderem mit dem Chrysler Award for Design Innovation im Jahr 1995. James Wines ist auch Professor für Architektur an der Penn State University. Der Hauptfokus seiner derzeitigen Arbeit ist die Verschmelzung von Kunst, Architektur, Landschaft und dem umliegenden Umfeld. Er verfasst Texte über integratives Denken und Umweltfragen und hält internationale Vorträge über diese Themen.

Suzan Wines

Suzan Wines und Azin Valy gründeten I-Beam Design, nachdem sie den internationalen Wettbewerb für den Lt. Petrosino Park in New York City gewonnen hatten. Ihre Arbeit wurde vielfach publiziert und gewann zahlreiche Preise für die „sensiblen und dennoch hochinnovativen Designlösungen“. Ihre humanitäre Arbeit ist weltbekannt. Zu den Ausstellungen, an denen sie teilgenommen haben, zählen die Milan Architecture Triennale NYC, das Boston Center for Architecture sowie Prince Charles' Royal Gardens in London. I-Beam zählt laut der Zeitschrift New York Magazine zu den Top Designfirmen. Suzan hat für die Zeitschrift Domus Magazine geschrieben und am Cooper Union, am Pratt, am Parsons und am City College unterrichtet. Sie ist lizenzierte Architektin in New York.

The Light Bulb Series

James Wines / SITE

Un volume a cura di
/ *A book edited by*
Michele Calzavara

Progetto grafico
/ *Graphic design*
Designwork
Artemio Croatto
con/ *with*
Erika Pittis

Contributi critici
/ *Critical writings*
Michele Calzavara
Deborah Duva

Contributi artistici originali
/ *Original artistic contributions*
James and Suzan Wines

Fotografie / *Photographs*
Massimo Gardone

Referenze iconografiche /
Iconographic references
SITE Archive
Antoine Bootz
Paul Warchol

Grazie a
/ *Thanks to*
La rivista "INVENTARIO. Tutto
è progetto", diretta da Beppe
Finessi, edita da Corraini e
promossa da Foscarini, per i
contenuti sull'opera dei SITE
qui riprodotta / *The magazine*
"INVENTARIO. Everything is a
project", edited by Beppe Finessi,
published by Corraini and
promoted by Foscarini,
for the contents on the work
of SITE reproduced here.

Fotolito
/ *Colour separation*
Luce Group / Udine
Grafiche GFP / Azzano Decimo

Stampato in Italia da
/ *Printed in Italy by*
Grafiche GFP / Azzano Decimo

Nessuna parte di questo libro può
essere riprodotta o trasmessa
in nessuna forma e con nessun
mezzo (elettronico o meccanico,
inclusi la fotocopia, la
registrazione od ogni altro mezzo
di ripresa delle informazioni)
senza autorizzazione scritta
di Foscarini / *No part of this book*
may be reproduced or transmitted
in any form or by any means
(electronic or mechanical, including
photocopying, recording or any
information retrieval system)
without written permission
from Foscarini.

© 2018
by Foscarini

Prima edizione
/ *First edition*
Aprile / *April* 2018



Foscarini SpA
via delle Industrie 27
30020 Marcon / Venezia / Italy
foscarini@foscarini.com

Foscarini Inc
20 Greene Street, New York
NY / 10013 / USA
foscarini.inc@foscarini.com

Foscarini Japan K.K.
Oak Minami-Azabu
Building, 19-23,
Minami-Azabu 3-chome,
106-0047 Minato-ku
Tokyo / Japan
foscarini.jpn@foscarini.com

Foscarini Spazio Brera
via Fiori Chiari 28 /
via Pontaccio 19
20121 / Milano / Italy
spaziobrera@foscarini.com

Foscarini Spazio Soho
20 Greene Street, New York
NY / 10013 / USA
spaziosoho@foscarini.com

www.foscarini.com

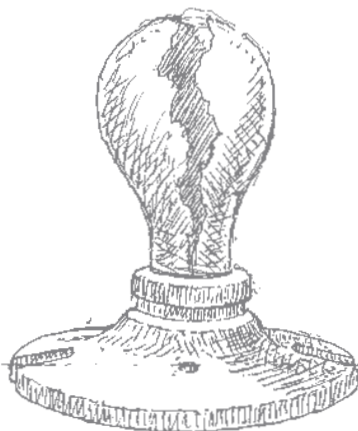
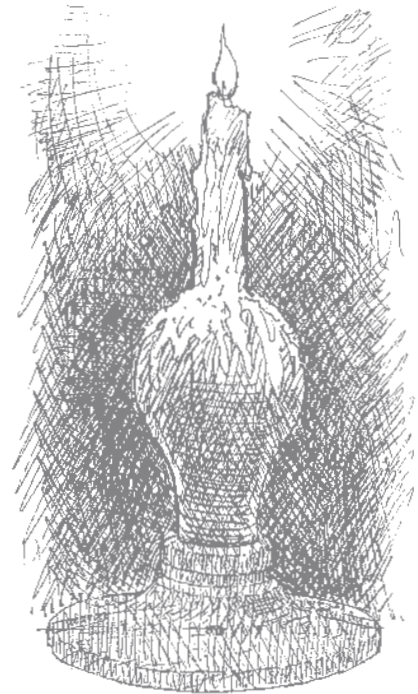
The Light Bulb Series
James Wines / SITE
by

FOSCARINI

Opera in copertina/
Artwork on the cover

James Wines
Table Light / Wall Light 1991
Disegno / *Drawing for* Foscarini
Courtesy SITE

FOSCARINI



Plant Light.
(Clear glass for terrarium
bulb - blue glass, frosted,
for the base)