

La revue internationale d'architecture, design et communication visuelle

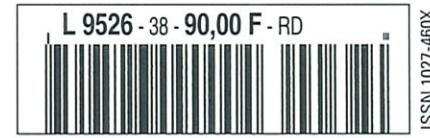
The international magazine of architecture, design and visual communication

Texte en français
English text

Bimestriel
Bimonthly
www.arca-int.com

Janvier
January

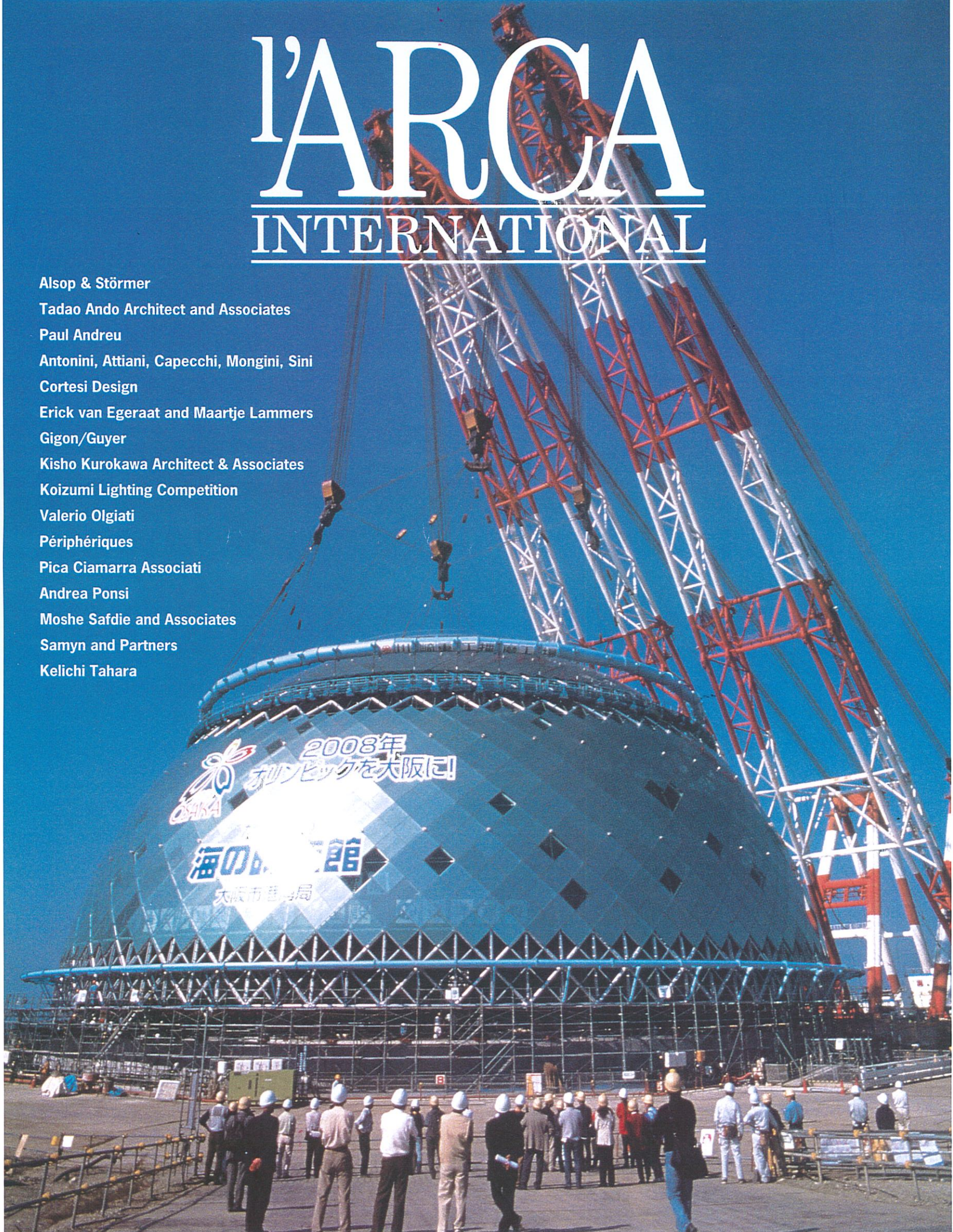
38



L'ARCA

INTERNATIONAL

Alsop & Störmer
Tadao Ando Architect and Associates
Paul Andreu
Antonini, Attiani, Capecchi, Mongini, Sini
Cortesi Design
Erick van Egeraat and Maartje Lammers
Gigon/Guyer
Kisho Kurokawa Architect & Associates
Koizumi Lighting Competition
Valerio Olgiati
Périphériques
Pica Ciamarra Associati
Andrea Ponsi
Moshe Safdie and Associates
Samyn and Partners
Kelichi Tahara



Comme une maison de thé

Osaka Maritime Museum

Projet : ADP-Paul Andreu

Dans son ouvrage publié à Berlin en 1936, *Grundlinien Japanischer Architektur*, Bruno Taut soutient qu'avec leurs salles réservées aux divers rituels, les maisons de thé japonaises sont indéniablement très belles. Ce n'est plus une architecture mais un art lyrique qui, d'un coup, se serait perdu avec les répétitions de bois, de bambou et de shoj. Seul un renouvellement de cette typologie aurait pu conserver la beauté pure et intime de cette atmosphère. Apparemment Paul Andreu a saisi le message de Taut et, appliquant de nouveaux composants technologiques dans son projet du Musée Maritime d'Osaka, il a réussi à préserver la spiritualité de ces anciennes cérémonies nippones.

Nous sommes là dans le quartier du port que l'administration publique a décidé de rénover. En 1997, Paul Andreu remporte le concours et il propose un espace éthéré - orné en son centre d'une copie d'une ancienne embarcation de la période Edo - flottant sur les eaux du port et destiné à accueillir des manifestations publiques. Il s'agit d'une simple figure géométrique, une coupole réalisée en verre et en acier inoxydable, une structure dense de mémoire, de pureté et de beauté, exactement comme les anciennes maisons de thé. Mais en même temps, avec ce projet qui le confronte à toute la tradition japonaise, Andreu montre sa volonté de s'affranchir de tout lien avec le passé. Toutefois, une telle option présente des risques car un architecte doit bien sûr soutenir un concept global jusqu'à ce qu'il soit en mesure de produire une valeur ajoutée, elle aussi globale.

C'est ce qui permet à un maître de l'architecture de garder son autonomie. Si celle-ci décline excessivement, l'architecte perd son statut de maître et rentre dans le rang des professionnels permanents, exactement comme les anciens nomades qui voyaient le nombre de leurs animaux baisser au-dessous d'un certain niveau. En revanche, à travers ses choix, Paul Andreu montre bien qu'il sait prendre de grandes responsabilités et disposer d'une grande richesse stylistique. D'où son exigence d'un effort permanent de tenir le pas avec l'actualité, d'un réinvestissement constant de ses capacités, comme un vrai maître d'architecture qui, avant tout, demande à son travail d'accroître ses compétences et ses relations. Il veut se construire un capital intangible et le réinvestir cas par cas dans des projets et des lieux différents.

C'est cet effort de donner forme à la capacité de faire de l'architecture que l'on retrouve pleinement dans ce projet. C'est une conception du projet qui se veut adéquation récipro-

que - entre événement et architecte - à la réalité sensible et à la raison. En d'autres termes, le projet n'est pas une *specie aeternitatis*, mais quelque chose qui se développe et se révèle à travers l'évolution historique de la pensée.

Le Musée Maritime d'Osaka nous amène également à réfléchir au fait que c'est dans l'évolution de la pensée scientifique que l'on doit rechercher les lois intimes qui rentrent dans le domaine de la raison. La nature scientifique de la structure qui prend forme, en allant jusqu'à se rapporter au cycle du soleil, montre que le calcul est si sophistiqué qu'il parvient à générer une coupole pure et à la faire virtuellement flotter sur la surface de l'eau; bref, il porte en soi l'image pure des anciennes cérémonies japonaises.

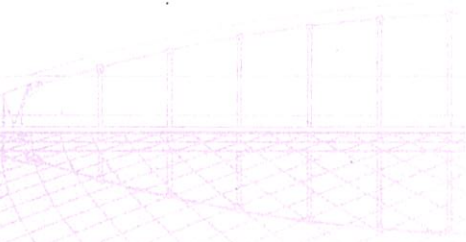
Mais alors, pourquoi nous limitons-nous à reconnaître l'ouvrage d'Andreu comme une raison dans le domaine circonscrit de l'activité scientifique? Parce que c'est justement là le domaine où l'idéal universel de la raison d'être de l'architecture doit s'ajouter aux affects et aux intérêts contingents des hommes. Par conséquent, pour une confrontation transparente à la pensée philosophique qui comprend toute réflexion sur le devenir de ses comportements, on peut confirmer encore une fois le point de vue de la critique régressive d'Emmanuel Kant qui remonte de la science aux conditions rationnelles qu'elle présuppose. Mais le point de départ de l'épistémologie kantienne était une science conçue comme un ordre de vérités éternelles sur lesquelles s'appuie le projet d'architecture.

Les formules et les calculs appliqués pour définir la composition des matériaux de la coupole révèlent un récit d'une réalité du port d'Osaka -

source de grand plaisir intellectuel -, un peu comme si les algorithmes de cette composition spatiale devenaient l'expression de l'humanisme le plus pur. C'est comme si le raisonnement mathématique était une religion capable de rendre la matière pas seulement rationnelle dans l'abstrait, mais concrètement compréhensible. C'est aujourd'hui le langage nécessaire et suffisant pour décrire la forme, ce que ce projet dit dans toute sa force. Ce qui étonne le plus, c'est le désir qu'il engendre - à travers son image à la fois d'extrême simplicité et de grande complexité structurelle - de la faire sienne.

Une réflexion qui nous amène à dire que cet ouvrage compte parmi les exemples concrets de la philosophie du Cercle de Vienne: il concentre l'attention sur la pratique scientifique et refuse toute tentation métaphysique.

Mario Antonio Arnaboldi



In his book entitled *Grundlinien japanischer Architektur*, published in Berlin in 1936, Bruno Taut claims that Japanese tea houses, furnished with special rooms for carrying out various rituals, are unquestionably of great beauty. They are not so much architecture as lyrical improvisation, which would be entirely lost if merely reproduced in wood, bamboo, or shoji.

Only a certain renewal could keep hold of the pure and intimate beauty of this atmosphere.

Paul Andreu seems to have heard Taut's plea and used new technological ingredients to keep the spiritual side of these ancient Japanese ceremonies alive in his design for the Osaka Maritime Museum in the port area the local authorities decided to completely redevelop.

Andreu actually won a competition organised in 1997 to create an airy floating space over the harbour water, specially designed for hosting public events and featuring a copy of an old-fashioned boat in the middle, used in Japan during the ancient Edo period.

A simple dome-shaped geometric figure made of glass and stainless steel, with the same kind of beauty, purity, and evocative force as those old tea rooms.

Paul Andreu has confronted Japanese tradition with a design that simultaneously shows signs of a certain independence from all these bonds with the past. But this kind of assumption is not without its risks, since architects must work on a well-defined global project until they are capable of producing their own added value, also on a global scale.

This is how master architects keep their independence. If this independence slips away to any notable extent, they lose their status as master architects and fall back into the ranks of stable professionals, like those ancient nomads when their herds started grazing below a certain height.

On the contrary Paul Andreu has never shirked from his responsibilities and always shown an abundance of stylistic mastery. This is why he is constantly striving to keep his work at the cutting-edge, like a real master architect who, above all else, uses his work to broaden his range of skills and expertise. He aims at accumulating his own intangible capital to be reinvested in a series of different projects in different places.

These projects epitomise his efforts to design architecture around form. Design is seen as a way of reciprocally adapting event and architect to the reality of reason

and of bringing reason into line with reality.

In other words, architectural design does not exist *sub specie aeternitatis*, it is actually something that develops and is revealed through the historical development of thought.

The design of the Osaka Maritime Museum forces us to reflect on the fact that we need to seek out those intimate laws belonging to the realms of reason when examining the development of scientific thought.

The scientific way in which structure takes shapes, even adapting to the solar cycle, shows how the calculations are intricate enough to purify the dome, so that it almost seems to skim across the surface of the water; in other words, it carries within itself a pure image of ancient Japanese ceremonies.

So why do we treat Andreu's work as part of the limited dominion of scientific activity? Because this is the field in which the universal ideal of architecture's reason for being has to superimpose itself on the contingent interests and emotions of ordinary people.

The regressive critique of Immanuel Kant, that traces science back to its own rational conditions of possibility. But Kantian epistemology was based on science treated as an order of eternal truths, that architecture also relies on.

The formulas and numbers defining the material composition of the dome provide a narrative account of great intellectual pleasure in Osaka Harbour, almost as if the algorithmic computation of this spatial design embodied the purest form of humanism.

It is as if mathematics were a religion capable of making materi-

al concretely comprehensible, not just abstractly rational.

Mathematics is now the necessary and sufficient language for describing form, as this design shows with such telling force.

The most striking thing of all is the desire to get involved in the design from the inside, through its extremely simple yet structurally complex image.

This suggests that this project ought to be considered a concrete example of the philosophy of the Vienna Circle: it focuses on scientific practice and refuses to concede anything to metaphysics.

■ *Élévation de la sphère vitrée du Musée Maritime d'Osaka inauguré en juillet dernier après trois ans de travaux. Le musée est situé dans l'enceinte de la digue du port et fait partie du projet de revitalisation de cette zone, dont la première phase a été la construction d'un tunnel sous la mer reliant le musée à la ville.*

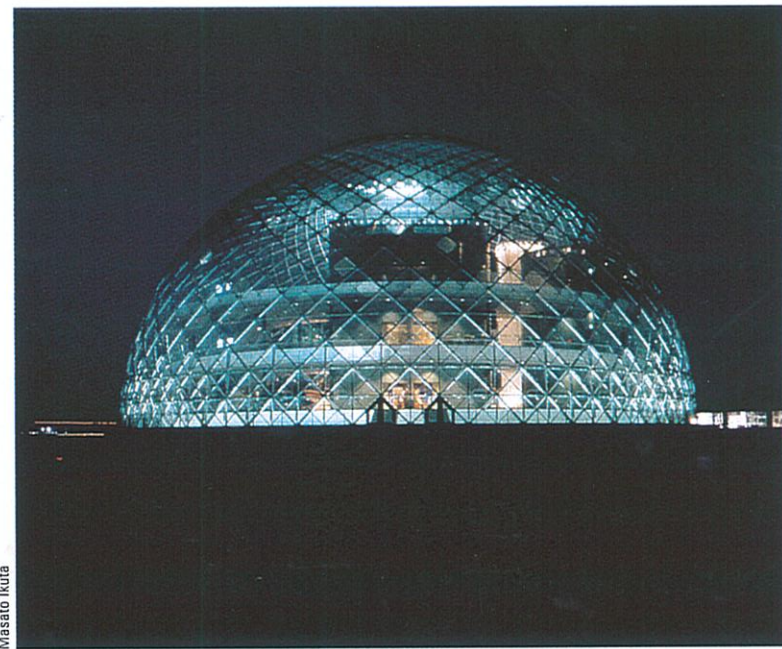
■ *Elevation of the glass sphere of Osaka Maritime Museum, that opened last July after about three years of building work. The museum is situated inside the port breakwater and is part of a project to redevelop this area, which began with the construction of an underground tunnel connecting it to the city.*

■ La sphère flottant, haute de 40 mètres, est visible tant du port que de la promenade en bord de mer et de la ville. L'édifice d'entrée, 500 mètres carrés, situé sur la terre ferme et se développant au rez-de-chaussée et sur deux niveaux souterrains, comprend le hall d'entrée, les entrepôts pour les œuvres et les locaux techniques.

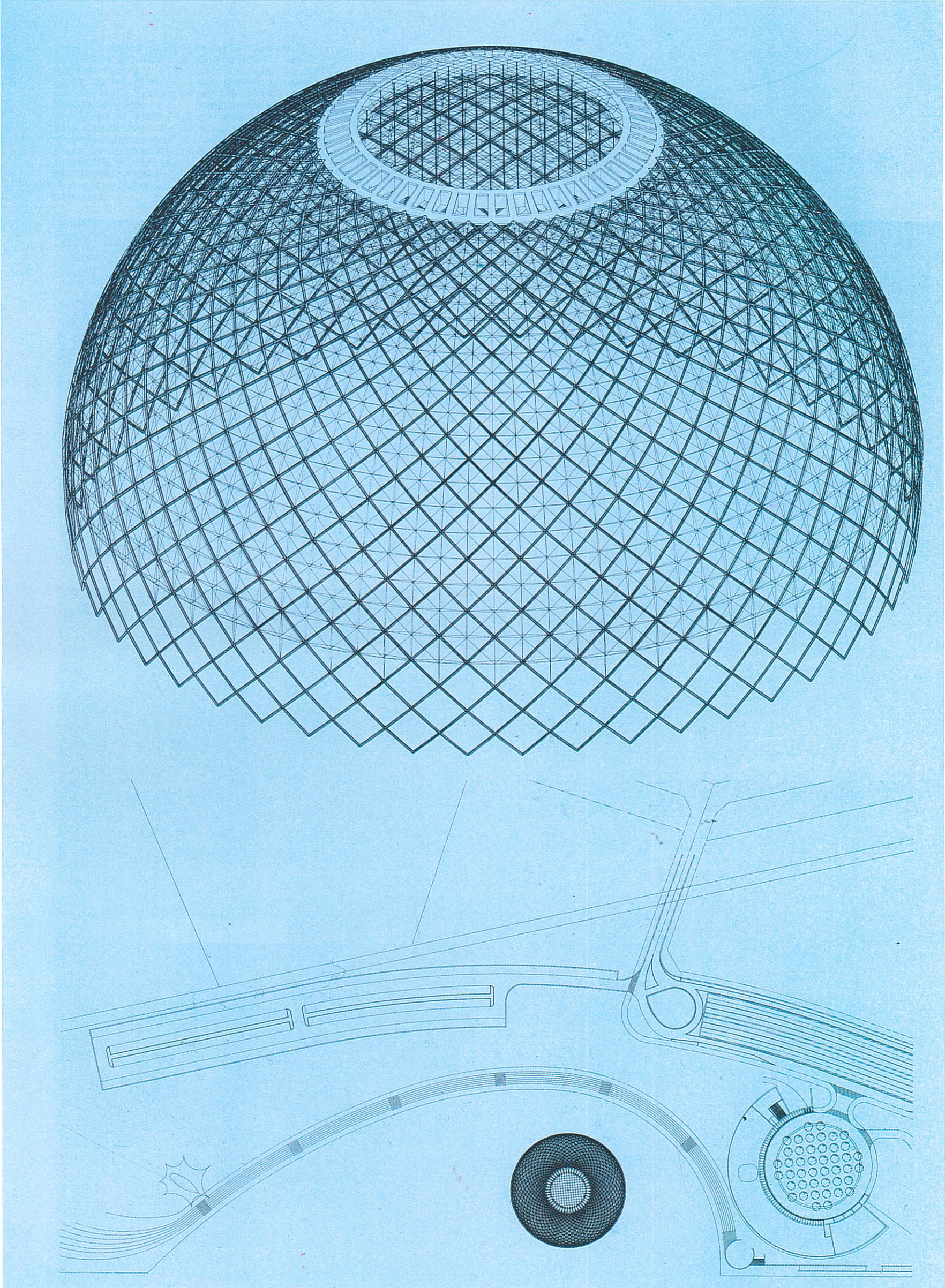
■ The 40-metre-high floating sphere can be seen equally well from the port, sea front promenade, and city. The 5000-square-metre entrance building is on the main land and occupies the ground floor and two underground levels. It holds the entrance, storeroom for the works of art, and utilities rooms.

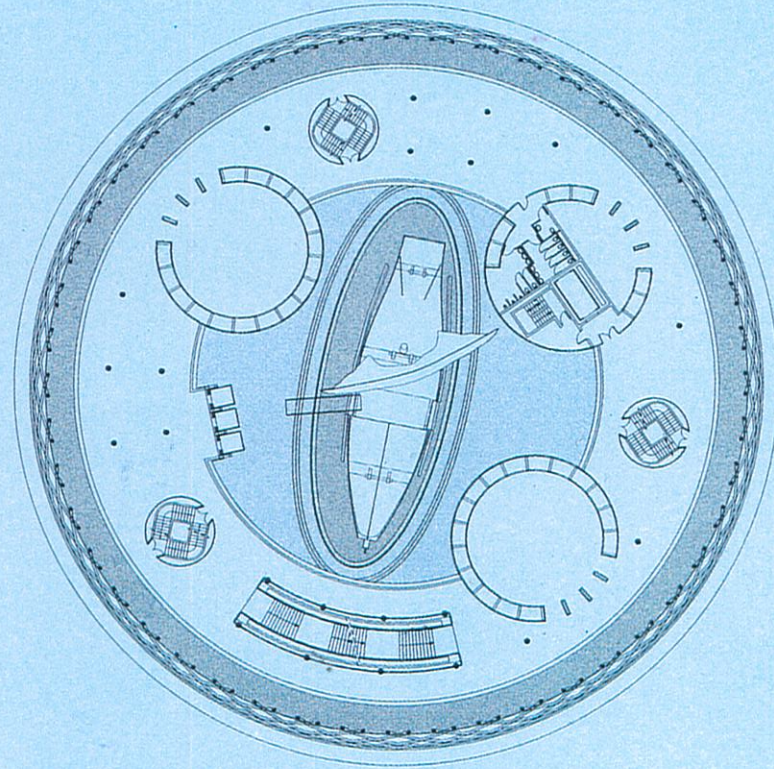
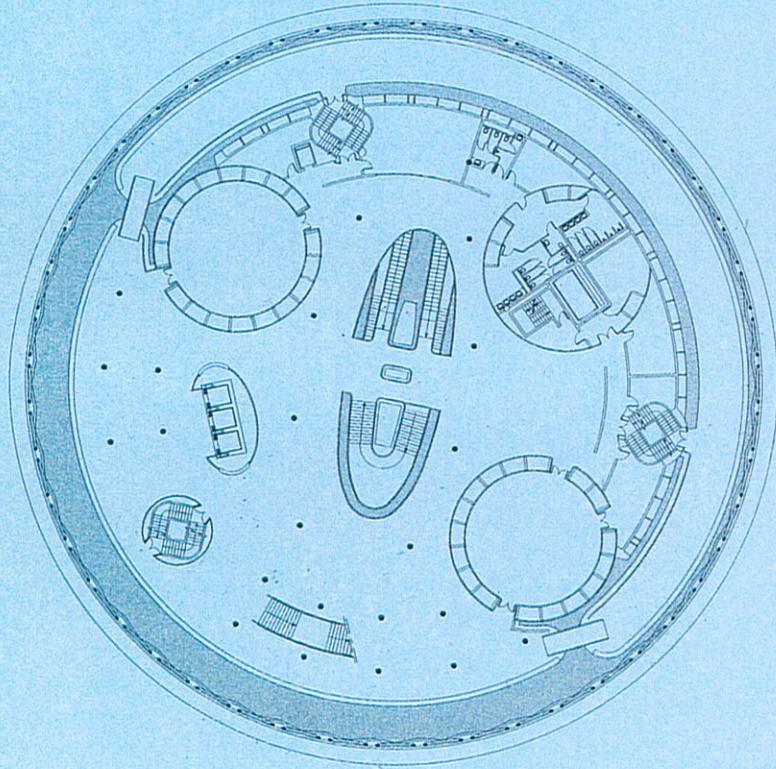
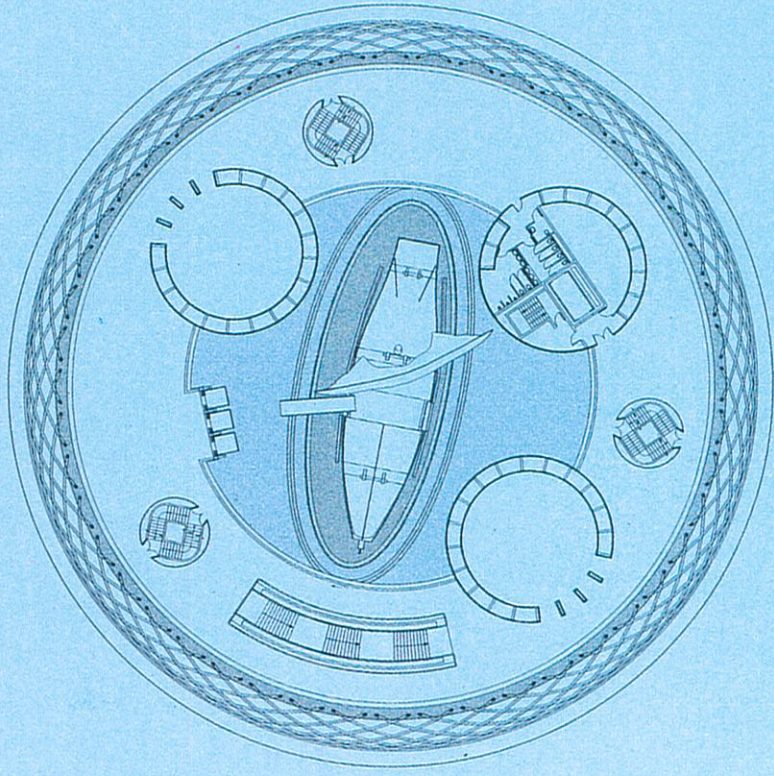
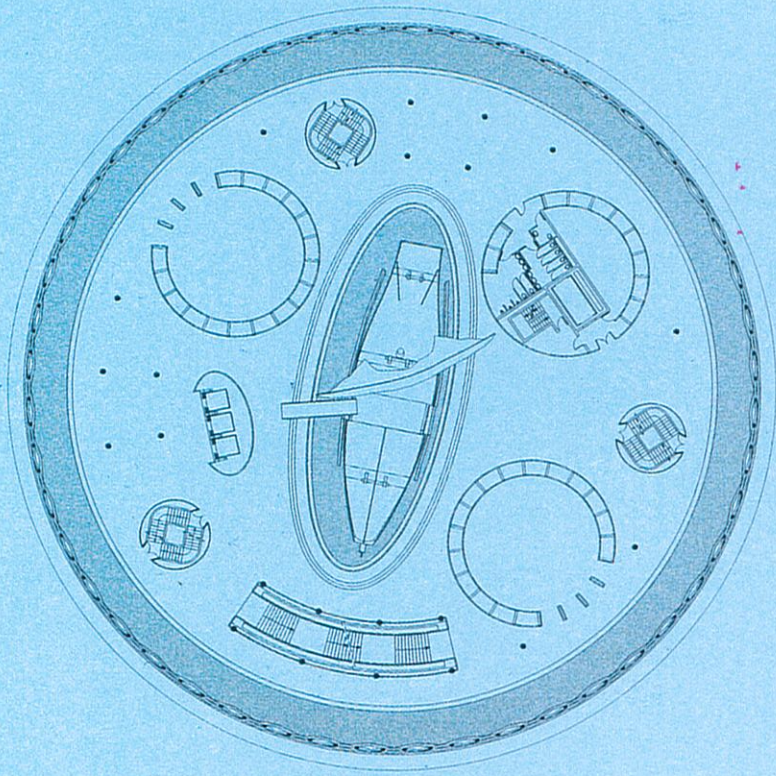


Shinkenchiku-Sha



Masato Ikuta



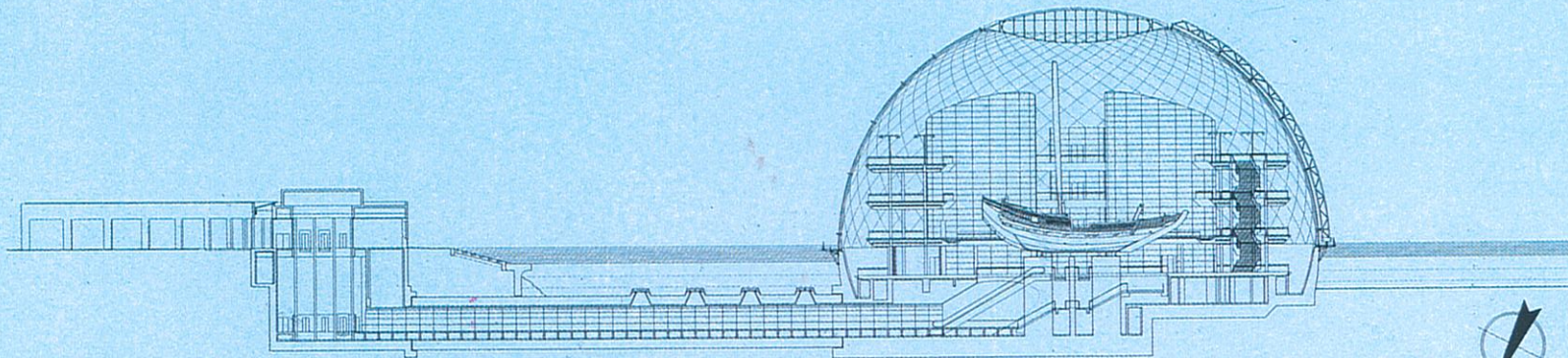


■ Page ci-contre, schéma du système structural de la sphère de type "lamella grid" constitué de losanges plats dont la dimension diminue vers le haut tandis que les angles droits et gauches sont constants à 90°. En bas, plan de masse. Dans cette page, de bas en haut, à gauche, plans

des premier et second niveaux ; à droite, plans des troisième et quatrième niveaux. En bas, coupe transversale du musée. La sphère contenant le musée est reliée à la terre ferme par une galerie sous-marine.

■ Opposite page, diagram of the structural system of the "lamella grid" sphere constructed out of flat lozenges, whose size diminishes near the top while keeping their 90 degree right and left angles. Bottom, site plan. This page, from bottom up, left, first and second floor plans; right, third and

fourth floor plans. Bottom, cross section of the museum. The sphere holding the museum itself is connected to the main land by an underground tunnel.

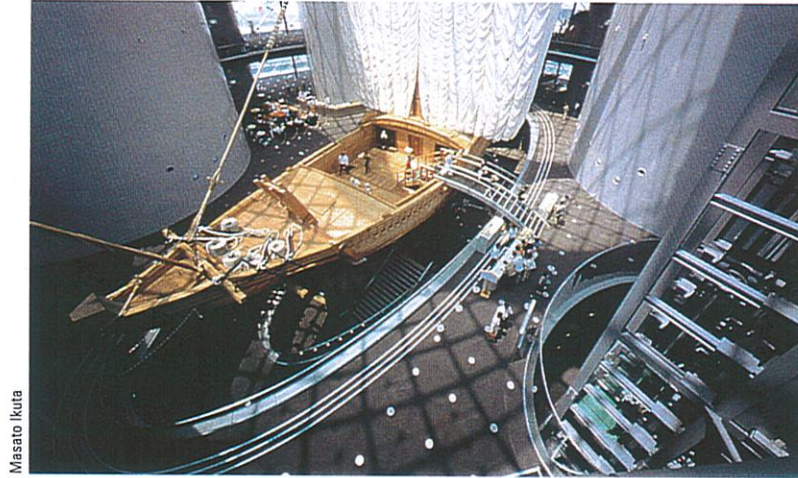




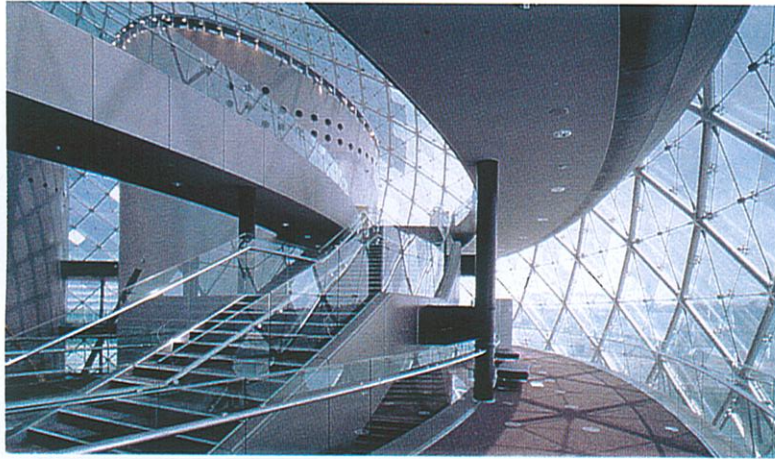
Kawasaki Heavy

■ L'intérieur du musée abrité dans la sphère vitrée. Les visiteurs accèdent au musée par le tunnel creusé sous la coque d'une ancienne embarcation en bois. De là, ils montent au dernier niveau en empruntant un ascenseur en verre et commencent la visite du musée en descendant les trois niveaux par un escalier central.

■ The inside of the museum holding the glass sphere. Visitors enter the museum through a tunnel under the shell of an old wooden boat, directly entering the top floor by a panoramic glass lift and then descending to the three museum levels down a central staircase to visit the museum.



Masato Ikuta



Masato Ikuta

