

The Practice of Chance

Architecture is made and experienced through time, the relational conflict of materials, processes, atmospheres and emotions, all simultaneously interacting. This conflict is creative, influencing every stage of architectural production from conception and drawing to building construction and inhabitation. I therefore believe that architecture should develop a new area of knowledge that concerns the study and practice of chance. When I suggest that architecture should acknowledge chance and proactively include it in its practice, I mean the development of working modes that integrate design with non-design, accept and study the indeterminacy of experience, and critique the degrees of control demanded from and exercised by most architects. This practice of chance extends and prolongs the design process before and after the drawing stage. It is socially engaged and situated, sensitive to the complexity of human desires that are inevitably linked to the experience of spaces.

In many disciplines chance is appreciated both as a subject of study and a method. In philosophy indeterminism has been systematically debated since antiquity, whereas in psychoanalysis mistakes and accidents are studied as meaningful signs for uncovering the unconscious. Dada, surrealism, abstract expressionism and action painting used chance-related techniques, such as automatism and assemblage, to counterbalance causality and expand the limits of representation. Situational and performative urban practices, which flourished in the 1960s and 1970s, are currently being re-energised, welcoming social participation and activism, mixing the planned with the unpredictable in the dynamic realisation of public events. Aleatoric processes in dance, theatre, music and writing encourage improvisation, play and interaction, and in this sense various degrees of chance. At the same time new developments in science, cybernetic theory and digital technologies study the evolution of complex systems and employ probability in order to predict and generate patterns of behaviour and change. In this context, and given that buildings are especially vulnerable to contingency, it is extraordinary that architecture has avoided any serious consideration of the subject of chance in its discourse.

Architecture is the only design discipline that resists chance so persistently. But while buildings repress chance be-

De praktijk van het onvoorziene

Architectuur wordt gemaakt en ervaren, terwijl de tijd verstrikt en zich allerlei relationele conflicten tussen materialen, processen, sferen en emoties voordoet, die allemaal tegelijk op elkaar inwerken. Deze conflicten zijn creatief en beïnvloeden elke fase van de architectonische productie, van ontwerpen en tekenen tot bouwen en wonen. Ik stel daarom voor dat de architectuur een nieuw kennisdomein rond de studie en de praktijk van het onvoorziene gaat ontwikkelen. Met de suggestie dat de architectuur het toeval zou moeten erkennen en proactief in haar praktijk opnemen, bedoel ik dat er werkwijzen zouden moeten worden ontwikkeld, die het ontwerp met het niet-ontworpen integreren, die de onbepaaldheid van de ervaring accepteren en bestuderen, en die de mate van controle die deel uitmaakt van de gangbare architectuurpraktijk, kritisch toetsen. Het ontwerpproces wordt door deze praktijk van het onvoorziene uitgebreid met en verlengd tot voor en na de tekenfase. Deze praktijk is maatschappelijk geëngageerd, locatie-specifiek en ontvankelijk voor de complexiteit van menselijke verlangens, die onmiskenbaar met de ervaring van ruimten zijn verbonden.

Het onbepaalde wordt in veel disciplines begrepen als zowel een onderwerp van studie als een methode. In de filosofie wordt onbepaaldheid systematisch bediscussieerd sinds de Oudheid, terwijl vergissingen en toevalligheden in de psychoanalyse worden bestudeerd als betekenisvolle aanwijzingen voor de ontsluiting van het onderbewuste. Dada, het surrealisme, het abstract-expressionisme en action painting gebruikten aan het toeval verwante technieken, zoals automatisme en assemblage, om tegenwicht te bieden aan de causaliteit en om de grenzen van de representatie op te rekken. In de jaren 1960 en 1970 florerende, situationele en performatieve stedelijke praktijken worden momenteel nieuw leven ingeblazen. Zulke praktijken verwelkomen maatschappelijke participatie en activisme, waardoor bij de dynamische totstandkoming van openbare evenementen het geplande met het onvoorspelbare wordt vermengd. In de dans, het theater, de muziek en literatuur bevorderen aleatorische processen improvisatie, spel en interactie – en zodoende gradaties van toevalligheid. Tegelijkertijd zijn er nieuwe ontwikkelingen in de (natuur)wetenschap, de cybernetica en de digitale technologie, waarbij de evolutie van complexe systemen wordt bestudeerd en probabiliteit wordt gebruikt om gedrags- en veranderingspatronen te voorspellen en te genereren. In deze context, en aangezien gebouwen bijzonder gevoelig zijn voor onzekere factoren, is het opmerkelijk dat men de serieuze beschouwing van het on-

cause of their objective to be efficiently organised, solid and permanent, they inevitably emphasise chance as an oppositional spatial condition with which they interact. Time and context (people's actions, weather and the environment) are constantly interacting with the built fabric, making complex architectures of chance. I will discuss three design modes that are particularly aware of this interaction: observation, non-reconciliation and expansion.¹

Observation

The suggestion that architecture is part of the world and can be discovered, rather than made, may at first seem bizarre. But it is not. Star constellations, rock and sand patterns can be thought to form architectures made gradually by nature through time. For the architecture to be detected, an intense and creative mode of looking is required by the observer. Choosing where, when and how long to look is important. The observation must be patient, acute and open to difference and change. It is an activity that requires practice to become skilled.

Accidental formations, which are meaningful but are not or cannot be made by human intention, such as the appearance of a face on a cloud, have particular value in the history of human culture. In art they are widely called 'images made by chance', [chance images](#) for short.² The chance image phenomenon is a manifestation of the very primal human desire to find meaning in the world through pictorial association. Chance is a silent mediator in the experience space, adding some kind of temporal 'depth' to it. Hovering and oscillating between the observer and the world, it makes perceptions coincide, clash or match, until a new image is evoked in the mind of the observer.

The chance image phenomenon is useful for architects because it suggests open

voorzien binnen het discours van de architectuur in alle opzichten uit de weg is gegaan.

Architectuur is de enige ontwerpdiscipline die het onvoorziene zo halsstarrig afweert. Maar terwijl gebouwen het onvoorziene onderdrukken, omdat het de bedoeling is dat ze efficiënt georganiseerd, solide en permanent zijn, is het onvermijdelijk dat gebouwen het onvoorziene tegelijkertijd benadrukken als een tegengestelde ruimtelijke conditie waarmee ze een wisselwerking aangaan. Tijd, context (zoals de handelingen van mensen, het weer en het milieu) en gebouwde omgeving werken constant op elkaar in en scheppen zo complexe, onvoorziene architecturen. Ik zal drie ontwerpmethoden bespreken waarbij het besef van deze interactie specifiek een rol speelt: observatie, het onverzoenbare en expansie.¹

Observatie

De suggestie, dat architectuur deel uitmaakt van de wereld en kan worden ontdekt in plaats van gemaakt, kan op het eerste gezicht bizar lijken, maar dat is ze niet. In sterrenstelsels en rotsen zandpatronen kun je een soort architecturen zien, die geleidelijk aan door de eeuwen heen door de natuur zijn geschapen. Om deze architectuur te ontdekken, moet de waarnemer op een intensieve en creatieve manier kijken. De keuze waar, wanneer en hoe lang men kijkt is belangrijk. De waarnemer moet geduldig en scherp zijn, en open staan voor verschillen en veranderingen. Om bekwaam te kunnen observeren is ervaring een vereiste.

Accidentele formaties, die een betekenis hebben maar niet opzettelijk door mensen (kunnen) worden gemaakt, zoals wanneer er in een wolk een gezicht is te zien, hebben in de geschiedenis van de menselijke cultuur een bijzondere betekenis. In de kunst worden ze meestal [toevalsbeelden](#) genoemd.² Het fenomeen van het toevalsbeeld is een manifestatie van het zeer primaire menselijke verlangen om betekenis toe te kennen aan de wereld door middel van picturale associatie. Het toeval is een stille bemiddelaar in de ervaringsruimte en voegt er een soort temporele

¹ For related discussions and the definition of 'impulsive', 'systematic' and 'active' chance as three different categories, see Yeoryia Manolopoulou, 'The Active Voice of Architecture: An Introduction to the Idea of Chance', [Field Journal](#), vol. 1 (2008) no. 1, 62-72; 'Drawing on Chance: Drafting Pier 40', [The Journal of Architecture](#), vol. 11 (2006) no. 3, 303-314; and 'Drafting Pier 40: The Development of Chance as a Drawing Tool in the Process of Architectural Design', [Architectural Design Research RMIT](#), vol. 1 (2005) no.1, 19-38.

² For the evolution of the chance image idea in art see Philip P. Wiener (ed.), [Dictionary of the History of Ideas Volume 1](#) (New York: Charles Scribner's Sons, 1973), 335-353. See also Dario Gamboni's extensive research on the subject in his authored book [Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art](#) (London: Reaktion, 2002).

¹ Zie voor verwante discussies en de definities van 'impulsief', 'systematisch' en 'actief' toeval als drie verschillende categorieën: Yeoryia Manolopoulou, 'The Active Voice of Architecture: An Introduction to the Idea of Chance', [Field Journal](#), irg. 1 (2008), nr. 1, 62-72; 'Drawing on Chance: Drafting Pier 40', [The Journal of Architecture](#), irg. 11 (2006), nr. 3, 303-314 en 'Drafting Pier 40: The Development of Chance as a Drawing Tool in the Process of Architectural Design', [Architectural Design Research RMIT](#), irg. 1 (2005) nr. 1, 19-38.

² Zie voor de evolutie van het idee van het toevalsbeeld in de kunst: Philip P. Wiener (red.), [Dictionary of the History of Ideas Volume 1](#) (New York: Charles Scribner's Sons, 1973), 335-353. Zie ook Dario Gamboni's uitgebreide onderzoek op dit punt in zijn boek: [Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art](#) (Londen: Reaktion Press, 2002).

and multiple interpretations. Herzog & de Meuron look for the sensuality of the chance image phenomenon in their work and use the Chinese scholar's rocks as examples of what they aspire to achieve. It is, they argue, the tension between the figurative and the abstract radiated in 'the effect of an objet trouvé' that is so appealing in these rocks.³ They write:

To us the scholar's rocks are a conceptual model for some of our current architectural projects, like the Forum Building in Barcelona, the harbour in Tenerife, or Prada Tokyo. In these projects a blend of natural and artificial elements results in configurations that clearly resemble certain natural forms and therefore often radiate great sensuality, while still eluding a fixed interpretation. You might compare it to cloud formations in which you can recognize various things, although the forms in isolation can never be mistakenly pinpointed and explained. This is an aspect of natural phenomena that interests us a great deal.⁴

When the sensuality of the chance image is incorporated in the experience of the building, the architecture eludes interpretation, producing endless differences. The chance image is not flat, singular or static; it is spatial, multiple and temporal,

'diepte' aan toe. Het zweeft en oscilleert tussen de observator en de wereld; het maakt dat waarnemingen samenvallen, botsen of in overeenstemming zijn, totdat in de geest van de waarnemer een nieuw beeld wordt opgeroepen.

Het fenomeen van het toevalsbeeld is nuttig voor architecten, omdat het open en veelvoudige interpretaties suggereert. Herzog & de Meuron zoeken in hun werk naar de zinnelijkheid van het fenomeen van het toevalsbeeld en gebruiken de zogenaamde 'geleerdenstenen' of 'Gongshi' als voorbeeld van wat ze trachten te bereiken. Wat deze rotsfiguren zo interessant maakt, stellen ze, is de spanning tussen het figuratieve en het abstracte, door hun uitstraling van 'het effect van een objet trouvé'.³ Zij schrijven:

De geleerdenstenen bieden ons een conceptueel model voor sommige van onze huidige architectonische projecten, zoals het Forumgebouw in Barcelona, de haven van Tenerife of Prada Tokio. In deze projecten resulteert een mengsel van natuurlijke en kunstmatige elementen in configuraties die duidelijk op bepaalde natuurlijke vormen lijken en daardoor vaak een grote mate van sensualiteit uitstralen, terwijl ze zich niettemin aan een vaste interpretatie onttrekken. Je zou het kunnen vergelijken met wolkenformaties waarin je verschillende dingen kunt herkennen, ofschoon de vormen op zichzelf nooit onjuist zouden kunnen worden gelokaliseerd en verklaard. Wij zijn zeer geïnteresseerd in dit aspect van de natuurlijke fenomenen.⁴



Observations + Design Remains. Works by Yeoria Manolopoulou, 1999-2003



Observaties + Ontwerpresten. Werk van Yeoria Manolopoulou, 1999-2003

making associations with the unknown and the accidental. Michel Serres wrote that 'the name of chance is cloud' and Hubert Damisch proposed a 'theory of cloud' that strongly acknowledges the role of chance in perception. According to Damisch, linear perspective cannot encompass the visual experience in full and the cloud in art generates a counter situation of chance with which perspective interacts dialectically. The cloud stands for all these parts of experience that are uncontrollable, fleeting, impossible to fully see, know or talk about. It stands for the accident. In Damisch's words:

The cloud is this phenomenon – this phenomenon, not this object – which escapes both all intentional design and every essential position, and has no reality but the accidental and the transitory, for it is made of strictly external causes and conditions, all freedom also being left to the viewer to project his fantasies upon it.⁵

In his famous frescoes of the ceiling of the church of Sant Ignazio in Rome, the baroque painter and architect Andrea Pozzo used chance in the depiction of cloud formations in order to achieve the pictorial illusion of dematerialisation and of greater distance towards an open sky. But the chance condition, expressed as cloud and atmosphere, is a continuous concern in the history of architecture and today as relevant as ever. It is the same interest in atmosphere and the building's dematerialisation that led Diller+Scofidio in 2002 to produce the Blur Building. This mechanically driven project derives from different sensibilities but aims to create 'an architecture of air', and therefore of chance, in the most literal sense.

The chance image phenomenon requires an associative and creative way of seeing, which is sensual and has an emotional significance for the observer, freeing her to project her fantasies upon the observed. This particular type of observation is a foundational precondition for design because it links the remembered, the observed and the proposed in a synthetic manner. In his book A Scientific Autobiography, based on notebooks from the 1970s, Aldo Rossi makes a number of evocative remarks on the creative value of observa-

Wanneer de sensualiteit van het toevalsbeeld in de ervaring van het gebouw wordt verwerkt, dan onttrekt de architectuur zich aan interpretatie en produceert ze oneindig veel verschillen. Het toevalsbeeld is niet plat, enkelvoudig of statisch: het is ruimtelijk, veelvoudig en temporeel, en het roept associaties op met het onbekende en het accidentele. Michel Serres schreef: 'de naam van het toeval is wolk' en Hubert Damisch opwerpe een 'wolkentheorie' waarin de rol van het toeval bij de waarneming nadrukkelijk wordt erkend. Volgens Damisch kan het lineaire perspectief de visuele ervaring niet in zijn geheel bevatten en genereert de wolk in de kunst een toevallige contrasituatie, waarmee het perspectief dialectisch in wisselwerking staat. De wolk staat voor alle onderdelen van de ervaring, die onbeheersbaar en vluchtig zijn, en daarmee onmogelijk volledig zichtbaar, kenbaar of benoembaar. De wolk staat voor het accidentele. In de woorden van Damisch:

De wolk is het fenomeen (een fenomeen, geen object) dat zowel aan alle opzettelijke bedoelingen als aan iedere wezenlijke positie ontsnapt, en dat geen realiteit kent behalve een accidentele en tijdelijke, aangezien het bestaat uit strikt externe oorzaken en condities, en het de kijker bovendien volledig vrijlaat om er zijn fantasieën op te projecteren.⁵

In zijn befaamde fresco's op het plafond van de kerk van Sant' Ignazio in Rome gebruikte de barokschilder en architect Andrea Pozzo het toeval bij de afbeelding van wolkenformaties om een picturale illusie van dematerialisatie en een grotere afstand tot de hemel te bereiken. Maar de toevalsconditie, uitgedrukt als wolk en atmosfeer, is in de architectuurgeschiedenis voortdurend van belang geweest en vandaag de dag nog even relevant. Het is diezelfde belangstelling voor de atmosfeer en dematerialisatie van gebouwen die Diller+Scofidio er in 2002 toe bracht de Blur Building te maken. Dit mechanisch aangedreven project put uit verschillende waarnemingsvormen, maar in de meest letterlijke betekenis is het bedoeld om 'een architectuur van lucht' en bijgevolg van het toeval te creëren.

Het fenomeen van het toevalsbeeld vereist een associatieve en creatieve manier van kijken, die sensueel is en een emotionele betekenis heeft voor de waarnemer. Deze specifieke soort waarneming is een fundamentele voorwaarde voor het ontwerp, omdat deze op synthetische wijze verbindt wat men heeft onthouden, gezien en zich heeft voorgesteld. In zijn boek A Scientific Autobiography, gebaseerd op aantekeningen

³ Herzog & de Meuron in: Philip Ursprung (ed.), Herzog & de Meuron: Natural History (Montréal: CCA and Lars Müller, 2002), 84.

⁴ Ibid.
⁵ Hubert Damisch, A Theory of /Cloud /: Toward a History of Modern Painting (Stanford: Stanford University Press, 2002), 200.

³ Herzog & de Meuron in: Philip Ursprung (red.), Herzog & de Meuron: Natural History (Montréal: CCA & Lars Müller, 2002), 84.

⁴ Ibid.
⁵ Hubert Damisch, A Theory of /Cloud /: Toward a History of Modern Painting (Stanford: Stanford University Press, 2002), 200.

tion in the process of design. He characteristically writes:

Perhaps the observation of things has remained my most important formal education; for observation later becomes transformed into memory. Now I seem to see all the things I have observed arranged like tools in a neat row; they are aligned as in a botanical chart, or a catalogue, or a dictionary. But this catalogue lying somewhere between imagination and memory, is not neutral; it always reappears in several objects and constitutes their deformation, and in some way, their evolution.⁶

Some 30 years later, Herzog & de Meuron, for whom Rossi was the most influential teacher, produced the exhibition 'Archaeology of the Mind' and the book Natural History as a twofold project focusing on the creative interplay between processes of observation and processes of design. In Natural History discussions about visual perception, the attentive and creative gaze of the beholder and the ambiguity of natural phenomena observed on rocks and vortices, are paralleled by presentations of the material history of projects, including accidents and non-intentional outcomes. Is there a correspondence between ways of seeing and ways of designing? What connections can be made between the residues of observation and the remains of the design process?

Observation is the making of a new understanding of the world, a kind of architectural remaking in the mind of the individual. Observation is a design activity, an invention.

Non-Reconciliation

Jørn Utzon saw observation as a significant part of his practice. He conceived his design of the Bagsvaerd Church in Copenhagen, completed in 1976, as a chance image in the sky. One of his early sketches shows a sequence of clouds, looking curiously parallel to each other, echoing the beach, the sea and the horizon below. A second sketch presents the interior of the Bagsvaerd Church shown to resemble the earlier sketch. The church's vaults, built as thin concrete shells, make one of the most unusual interiors of the twentieth century. They look light and give the sensation of floating, although they are made of heavy reinforced concrete. They are inspired by clouds but seem to also function like clouds, distributing the Danish sky softly in the room. Utzon's early sketch is not to be seen as a picture that was literally translated into built form. The drawing

uit de jaren 1970, maakt Aldo Rossi een aantal indringende opmerkingen over de creatieve waarde van waarneming bij het ontwerpproces. Zo schrijft hij bijvoorbeeld:

Misschien bestond mijn belangrijkste onderwijs op het gebied van vorm uit het observeren van dingen, want waarneming wordt later getransformeerd tot herinnering. Nu lijkt het of ik alle dingen die ik geobserveerd heb vóór me zie als een rij keurig gerangschikte instrumenten; ze staan netjes geordend als in een botanische kaart, een catalogus of een woordenboek. Maar deze catalogus, die ergens tussen verbeelding en herinnering ligt, is niet neutraal: hij komt steeds opnieuw te voorschijn in verschillende objecten en maakt dat ze van vorm veranderen en, in zekere zin, evolueren.⁶

Zo'n 30 jaar later produceerden Herzog & de Meuron, van wie Rossi de invloedrijkste leraar was, de tentoonstelling 'Archaeology of the Mind' en het boek Natural History als een tweedelig project dat zich richtte op de creatieve samenwerking tussen waarnemingsprocessen en ontwerpprocessen. In Natural History worden discussies over visuele waarneming, de aandachtige en creatieve blik van de beschouwer en de dubbelzinnigheid van natuurlijke fenomenen die worden waargenomen in rotsen en wervelingen, vergeleken met presentaties van de materiële geschiedenis van projecten, inclusief toevalligheden en onbedoelde resultaten. Bestaat er een overeenkomst tussen manieren van zien en manieren van ontwerpen? Welke verbanden kunnen er worden gelegd tussen het residu van waarneming en de overblijfselen van het ontwerpproces?

Observeren is het scheppen van een nieuw begrip van de wereld, een soort architectonische reconstructie in de geest van het individu. Observatie is een ontwerpactiviteit, een uitvinding.

Het onverzoenbare

Jørn Utzon beschouwde de waarneming als een belangrijk onderdeel van zijn praktijk. Hij bedacht zijn ontwerp voor de in 1976 voltooide Bagsvaerdkerk in Copenhagen als een toevalsbeeld in de lucht. Op één van zijn vroege schetsen is een aaneenschakeling van wolken te zien die merkwaardig parallel aan elkaar lijken te zijn, en het strand, de zee en de horizon eronder nabootsen. Op een tweede schets staat het interieur van de Bagsvaerdkerk zodanig dat die op de eerdere schets lijkt. De gewelven van de kerk, gebouwd als dunne betonnen schelpen, behoren tot de meest bijzondere interieurs van de twintigste eeuw. Hoewel ze gemaakt zijn van zwaar gewapend beton, zien ze er licht uit en wekken ze de indruk te zweven. Ze zijn geïnspireerd op wolken, maar lijken ook te functioneren als wolken, die de Deense lucht zachtjes door de ruimte verspreiden. Utzon's vroege schets moet niet worden gezien als een afbeelding die letter-

suggested an image of a spatial understanding of the world that could potentially be manifested in the architecture. According to Christian Norberg-Schulz, the building's aim was to possess the quality of this image and make its 'understood world' manifest:

As a condensation and visualisation of a world, the image unifies components of incompatible or even contradictory nature. Thus it cannot be understood in rational terms. To serve as an image it has to have a simple appearance, but its nature is complex. . . . Being simultaneously simple and complex, the image may be understood as a 'type' with infinite possibilities of variation.⁷

To understand the complex nature of the building we just have to visit it again and again. The plain standardised rectilinear exterior makes it look like an industrial storage unit but its interior suggests another world, fluid and light. The disjunction between interior and exterior is acute for the visitor, both beautiful and confusing. Utzon brings incompatible desires into close contact, constantly folding and hiding choices in one another. Yet the opposition of building types and techniques forms perceptual effects, which paradoxically achieve a unity. If the building possesses the quality of a total image of the world, this is an image that expresses the difficulty of reconciling differences: earth and sky, exterior and interior, heavy and light, clear and ambiguous. The dilemmas are fully embodied in the architecture in an intertwined dialogue. In this way the architect makes analogies between the structure of the building and the structure of nature and the psyche.

For centuries architects have enjoyed, indulged and agonised over the simultaneous presence of opposites, particularly over the relation between heavy and light, earth and air. Robert Venturi's Complexity and Contradiction in Architecture celebrates ambiguity and the simultaneous presence of opposites, perhaps more openly than any other architecture book of the twentieth century. For Venturi 'richness of meaning' is favoured over 'clarity of meaning' and for him the tension that exists between the building and the chance circumstances under which it is produced and perceived is productive. Clearly one of Venturi's inspirations is poetry. In poetry

lijk is vertaald in een gebouwde vorm. De tekening suggereerde een beeld van een ruimtelijk begrip van de wereld, dat zich mogelijk kon manifesteren in de architectuur. Volgens Christian Norberg-Schulz was het de bedoeling dat het gebouw de kwaliteit van dit beeld zou bezitten en haar 'begrepen wereld' manifest zou maken:

Als een condensatie en een visualisatie van een wereld verenigt het beeld componenten van onverenigbare of zelfs tegenstrijdige aard. Het kan dus niet in rationele termen worden begrepen. Om dienst te doen als beeld moet het er eenvoudig uitzien maar het is complex van aard (...) Omdat het gelijktijdig eenvoudig en complex is, kan het beeld worden begrepen als een 'type' waarop oneindig kan worden gevarieerd.⁷

Wie de complexe aard van het gebouw wil begrijpen, moet het gewoon telkens opnieuw bezoeken. Het eenvoudige, gestandaardiseerde, rechtlijnige exterieur maakt dat het eruitziet als een industriële opslagruimte, maar het interieur suggereert een andere wereld, vloeibaar en licht. Voor de bezoeker is de ontkoppeling van interieur en exterieur intens, zowel mooi als verwarrend. Door zijn keuzes voortdurend in elkaar te vouwen en te verbergen, brengt Utzon onverenigbare verlangens dicht bij elkaar. Door het tegenover elkaar stellen van bouwtypen en bouwtechnieken worden echter waarneembare effecten gevormd die, paradoxaal genoeg, een eenheid tot stand brengen. Als het gebouw de kwaliteit van een totaalbeeld van de wereld heeft, dan is dit een beeld dat laat zien hoe moeilijk het is verschillen te overbruggen: aarde en lucht, exterieur en interieur, zwaar en licht, duidelijk en dubbelzinnig. De dilemma's worden volledig belichaamd door een in de architectuur vervlochten dialoog. Op deze manier creëert de architect analogieën tussen de structuur van het gebouw en de structuur van de natuur en de psyche.

Het spanningsveld van tegenpolen, zoals de verhouding tussen zwaar en licht, tussen aarde en lucht houdt architecten al eeuwenlang bezig – of ze nu ervan genieten of er mee worstelen. Robert Venturi's Complexity and Contradiction in Architecture is misschien wel openlijker een ode aan de ambiguïteit en de gelijktijdige aanwezigheid van tegenpolen dan enig ander architectuurboek uit de twintigste eeuw. Venturi prefereert 'rijkdom aan betekenis' boven 'duidelijkheid van betekenis', en hij vindt de spanning die bestaat tussen het gebouw en de onvoorziene omstandigheden waaronder het wordt geproduceerd en waargenomen, productief. Een van Venturi's inspiratiebronnen is ongetwijfeld de poëzie. In

6
Aldo Rossi, A Scientific Autobiography (Cambridge, MA / London: MIT Press, 1984), 23.

7
Christian Norberg-Schulz, 'Church at Bagsvaerd', GA (Tokyo, 1981), unpaginated.

6
Aldo Rossi, A Scientific Autobiography (Cambridge, MA / London: MIT Press, 1984), 23.

7
Christian Norberg-Schulz, 'Church at Bagsvaerd', GA (Tokyo, 1981), z.p.

ambiguïteit en paradox worden verkozen boven eenvoud. Hij schrijft:

Architecture is form and substance – abstract and concrete – and its meaning derives from its interior characteristics and its particular context. An architectural element is perceived as form and structure, texture and material. These oscillating relationships, complex and contradictory, are the source of the ambiguity and tension characteristic to the medium of architecture.⁸

It is through ambiguity and the making of differences that chance explicitly defines architecture as a poetic construct. These differences, material and immaterial, spatial and temporal, built and felt, are not always compatible but combined they enrich experience.

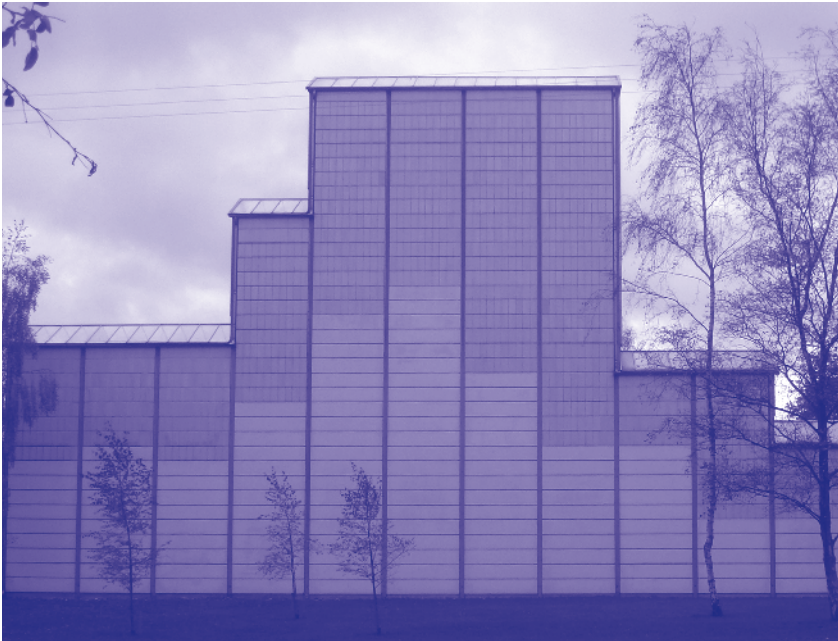
The architect's on-going negotiation between design and chance is an enactment of the dialogue between the finite solidity of the building and the indeterminacy of experience. Design and chance are two inseparable and dialectical preoccupations in architectural practice; it is just that chance is less spoken about. In breaking up our sense of order and our habitual structures of seeing and understanding, chance is a threatening and agonising affair for architects. We want it and we don't at the same time. Utzon

de poëzie worden dubbelzinnigheid en paradox verkozen boven klare eenvoud. Hij schrijft:

Architectuur is vorm en inhoud – abstract en concreet – en haar betekenis is ontleend aan haar innerlijke eigenschappen en haar specifieke context. Een architectonisch element wordt waargenomen als vorm en structuur, textuur en materiaal. Deze oscillerende verhoudingen, complex en tegenstrijdig, zijn de bron van de ambiguïteit en de spanning die kenmerkend zijn voor het medium architectuur.⁸

Het onvoorziene is ambigu en creëert verschillen, en daardoor definieert het de architectuur expliciet als een poëtische constructie. Deze verschillen, materieel en immaterieel, ruimtelijk en temporeel, gebouwd en gevoeld, zijn niet altijd verenigbaar, maar gezamenlijk verrijken ze de ervaring.

De aanhoudende bemiddeling van de architect tussen ontwerp en het onvoorziene is een bekrachtiging van de dialoog tussen de eindige soliditeit van het gebouw en de onbepaaldheid van de ervaring. Het ontwerp en het onvoorziene zijn twee onafscheidelijke en dialectische preoccupaties in de architectuurpraktijk; alleen wordt er over het onvoorziene minder gesproken. Omdat het ons gevoel voor orde en de gebruikelijke structuur van ons kijken en begrijpen ontwricht, is het onvoorziene voor architecten een bedreigende en kwellende aangelegenheid. We willen dat het er is en tegelijkertijd willen we dat niet. Utzon slaagde erin deze bedreiging te boven te komen toen hij het onverzoenbare inzet-



Bagsvaerd Church, Copenhagen, interior and exterior views

Bagsvaerd Kerk, Kopenhagen, beelden van interieur en exterieur

managed to overcome this threat when he used non-reconciliation as a productive device for the architecture of the Bagsvaerd Church. Non-reconciliation is a state of being, a mode of thinking about the world, and a mode of designing.

Expansion

The architectural practices of observation and non-reconciliation should be directed towards the study of aesthetic experience and natural phenomena but also, and perhaps more significantly, towards the study of social situations. Repeated human activity, habits and rituals are spatial social practices that create meaningful architectures over time. These need to be observed, better understood and embodied in the practice of design.

Today public art is increasingly devoted to the discovery and creation of situations.⁹ But it was in architecture and as early as the 1950s that Aldo van Eyck emphasised

8

Robert Venturi, [Complexity and Contradiction in Architecture](#) (London: Architectural Press, 1977), 20.

9

The recent book [Situation](#), edited by Claire Doherty, determines 'situation' as a key concept of twenty-first-century art. See Claire Doherty (ed.), [Situation](#) (Cambridge, MA / London: MIT Press and Whitechapel Gallery, 2009).

te als kunstgreep voor de architectuur van de Bagsvaerdkerk. Het onverzoenbare is een zinswijze, een manier van denken over de wereld en een manier van ontwerpen.

Expansie

Observatie en het ontwerpen vanuit het onverzoenbare zouden als architectonische praktijken moeten worden ingezet voor de bestudering van esthetische ervaring en natuurlijke fenomenen, maar ook (en misschien is dat belangrijker) voor de bestudering van maatschappelijke omstandigheden. Terugkerende menselijke activiteiten, gewoonten en rituelen zijn ruimtelijke maatschappelijke praktijken die in de loop der tijd architecturen van betekenis creëren. Deze moeten geobserveerd en beter begrepen worden, en vertegenwoordigd worden in de ontwerppraktijk.

Kunst in de openbare ruimte is tegenwoordig in toenemende mate toegewijd aan de ontdekking en creatie van situaties.⁹ Maar het was in de architectuur, al in de jaren 1950, dat Aldo van Eyck de waarde van de plek en de tussengebiede

8

Robert Venturi, [Complexity and Contradiction in Architecture](#) (Londen: Architectural Press, 1977), 20.

9

In het recente boek [Situation](#), onder redactie van Claire Doherty, wordt vastgesteld dat 'situatie' een centraal concept is in de eenentwintigste-eeuwse kunst. Zie: Claire Doherty (red.), [Situation](#) (Cambridge, MA / Londen: MIT Press en Whitechapel Gallery, 2009).



the value of situation and 'in-betweenness', and argued that 'whatever space and time mean, place and occasion mean more'.¹⁰ Occasion is the juncture of circumstances from which architecture, as a situated practice, is inseparable: partly found and partly designed, constantly undone and redone by future inhabitations. Naturally these complex relations prove to be elusive in the process of design. But acknowledging that architecture is co-produced by design and chance requires us to learn how to observe more in order to better know where and when to design and where and when to stop.

Lina Bo Bardi was particularly aware of the value of the situation and of the creative antagonism among building, people and time. In 1957 she designed the MASP São Paulo Art Museum, completely lifted up, creating a monumental void underneath it, and so letting the city 'breathe' and giving it a generous space for public gatherings. It is as if the building lifts and contracts in order to release space below for the chance occasion to occur. When John Cage, the advocate of chance and indeterminacy in music, visited the MASP museum, he exclaimed: 'It's the architecture of freedom!' He meant that it is an architecture beyond its material bounds that creates room rather than only taking up space.¹¹

Bo Bardi studied the evolution of social environments and her architecture was in many respects open to expand in its context, to engage with people and to be completed by them in time. She wrote that architecture is remade and reinvented by each person who walks into it, every time: 'Until people enter the building, climb the steps and take possession of the space in a "human adventure" that develops in time, the architecture does not exist, it is an inhumane cold scheme.'¹² Her drawings are beautiful and a striking evidence of this thought, colourfully occupied by life: people, objects, animals and plants in non-hierarchical relations and mixed with numerous notes.

Bo Bardi's own house, the Glass House, completed in 1950, uses a similar technique of expansion, meaning an exaggerated difference between contraction and release. In section the building lifts itself above the ground, hovering on pilotis and freeing the landscape. In plan the private parts of the house are tight cells, all contracted together, while the more public part of the house extends as a large airy space surrounded by glass. In addition the plant world pervades the building in an extraordinary manner and almost everywhere. Patios of tropical trees penetrate the

den benadrukte, en betoogde: 'wat ruimte en tijd ook betekenen, plek en situatie betekenen meer'.¹⁰ De situatie is het trefpunt van omstandigheden waarmee de architectuur, als een gesitueerde praktijk, onlosmakelijk is verbonden: deze wordt deels aangetroffen en deels ontworpen, en zal voortdurend ongedaan gemaakt en opnieuw geschapen worden door toekomstige bewoning. Natuurlijk blijkt tijdens het ontwerpproces dat deze complexe verhoudingen ongriepbaar zijn. Maar als we erkennen dat architectuur een co-productie is van het ontwerp en het onvoorzien, dan moeten we leren hoe we meer kunnen observeren, zodat we beter weten waar en wanneer we moeten ontwerpen, en waar en wanneer we daarmee moeten stoppen.

Lina Bo Bardi was zich bijzonder bewust van de waarde van de situatie en van het creatieve antagonisme dat speelde tussen het gebouw, de mensen en de tijd. In 1957 ontwierp zij het Museu de Arte de São Paulo (MASP), volledig opgetild zodat eronder een monumentale lege ruimte werd gecreëerd, waardoor de stad kon 'ademen' en er een royale ruimte voor openbare bijeenkomsten bij kreeg. Het is alsof het gebouw zich optilt en samentrekt om beneden ruimte vrij te maken, zodat zich daar toevallige situaties kunnen voordoen. Toen John Cage, voorstander van toeval en onbepaaldheid in de muziek, een bezoek bracht aan het MASP riep hij uit: 'Dit is de architectuur van de vrijheid!'. Hij bedoelde dat het een architectuur is die haar materiële beperkingen overstijgt en niet alleen ruimte inneemt, maar ook geeft.¹¹

Bo Bardi bestudeerde de evolutie van sociale milieus en haar architectuur stond in veel opzichten open voor contextuele expansie, voor het aangaan van relaties met mensen om in de loop der tijd door hen te worden voltooid. Ze schreef dat architectuur telkens door iedere gebruiker opnieuw wordt gemaakt en opnieuw wordt uitgevonden: 'Totdat mensen het gebouw betreden, de trappen oplopen en de ruimte in bezit nemen in een "menselijk avontuur" dat zich in de loop der tijd ontwikkelt, bestaat de architectuur niet, is het een inhumaan koud bedenkfel.'¹² Haar tekeningen zijn prachtig en vormen – kleurrijk in bezit genomen door het leven: mensen, objecten, dieren en planten in niet-hiërarchische verhoudingen en met talrijke aantekeningen ertussendoor – een trefende illustratie van deze gedachte.

Voor Bo Bardi's eigen huis, het in 1950 voltooide Glass House, is een soortgelijke expansietechniek gebruikt, wat betekent dat er een overdreven verschil bestaat tussen samentrekken en loslaten. In doorsnede tilt het gebouw zichzelf van de grond, het zweeft op pilotis en laat het landschap vrij. Op de tekening bestaat het privégedeelte van het huis uit geconcentreerde celletjes, terwijl het meer openbare deel van het huis zich uitstrekt als een grote, luchtige door glas omgeven ruimte. De plantenwereld dringt op een buitengewone manier en bijna tot overal in het gebouw door. Patio's met tropische bomen steken het gebouw

building while an overgrown wild forest surrounds the whole house. This dialogue between stillness and time, the permanence of the house and the complex and evolving forces of the environment, is evident throughout her projects. This is because Bo Bardi understood architecture as a reality much broader than the building. Her progressive and cross-disciplinary thinking defined architecture as an expanded spatial practice as early as 1957:

What does the word Architecture intend to mean? At first, limiting it to the art of building could seem passive and, in an even more restricted way, concern just the house construction. But Architecture is almost implicitly everything which is structure and representation, from the rocks, the skeleton, from the structure of the atom up to the appearance of the spheres that are part of the planetary system. The man made efforts, using the elements that nature gave him, in order to modify and reorganize this same nature, created architectures that, by improving themselves, spread through the world, giving origin to new architectures, from the rock to the interplanetary satellite, from the cave to the sky-scraper, from the pendulous to the cathedral.¹³

If, as she states, architecture is everything that is structure and representation in the world, the building inevitably has a troubled relation with the chance universe that contains it. How can it be structured like the world, and like chaos, be in this chaos, and represent it at the same time?¹⁴ How can it incorporate and represent chance?

In the first place, architecture acknowledges chance by engaging with it dialectically. The building embodies and represents it precisely because it tries to resist it. When you resist something, you make

in, terwijl het hele huis wordt omgeven door een wild woekereend bos. Deze dialoog tussen stilte en tijd, de bestendigheid van het huis en het complex, en de evolverende krachten van de omgeving komt naar voren in al haar projecten. Dit komt doordat Bo Bardi de architectuur opvatte als een realiteit die veel ruimer is dan het gebouw. Met haar progressieve en interdisciplinaire manier van denken definieerde ze de architectuur al in 1957 als een expansieve ruimtelijke praktijk:

Wat wil het woord Architectuur betekenen? Aanvankelijk, als het wordt beperkt tot de bouwkunst, kan het passief lijken en, nog beperkter, alleen betrekking hebben op de constructie van het huis. Maar Architectuur is, bijna impliciet, alles wat een structuur heeft en iets representeert, van de rotsen, het skelet, van de structuur van het atoom tot het verschijnsel van de sferen die deel uitmaken van het planetenstelsel. De door de mens gedane pogingen met behulp van door de natuur verschaft elementen diezelfde natuur te wijzigen en te reorganiseren, creëerde de architecturen die zich, door zichzelf te verbeteren, over de wereld verspreidden en de bron vormden voor nieuwe architecturen, van de rots tot de interplanetaire satelliet, van de grot tot de wolkenkrabber, van iets wat hangt tot de kathedraal.¹³

Als, zoals zij beweert, architectuur alles in de wereld is wat een structuur heeft en iets representeert, dan heeft het gebouw onmiskenbaar een moeizame relatie met het toevallige universum waarin het staat. Hoe kan het gestructureerd zijn als de wereld, en als de chaos, zich in deze chaos bevinden en die tegelijktijdig representeren?¹⁴ Hoe kan het gebouw het onvoorziene belichamen en representeren?

Ten eerste erkent de architectuur het onvoorziene door er een dialectische relatie mee aan te gaan. Het gebouw belichaamt en representeert het onvoorziene, juist doordat het er weerstand aan probeert te bieden. Als je ergens weerstand aan biedt, maak je het zichtbaar. In zijn poging het onvoorziene te temmen, om zich te

¹⁰ Aldo Van Eyck in: Liaine Lefaivre and Alexander Tzonis, Aldo Van Eyck: Humanist Rebel (Rotterdam: 010 Publishers, 1999), 103.

¹¹ Lina Bo Bardi in: Olivia de Oliveira, Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi (São Paulo / Barcelona: Romano Guerra and Gustavo Gili, 2006), 295.

¹² Ibid., 358.

¹³ Lina Bo Bardi, Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura, 1957 (translation by the Instituto Lina Bo Bardi P.M. Bardi, <http://www.institutobardi.com>).

¹⁴ Robin Evans was concerned with something similar when he wrote that architecture is substantial yet representational, meaning that it is 'more equivocally of the world and, at the same time, about the world than any other art form'. Robin Evans, Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 65.

¹⁰ Aldo van Eyck in: Liaine Lefaivre en Alexander Tzonis, Aldo Van Eyck: Humanist Rebel (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1999), 103.

¹¹ Lina Bo Bardi in: Olivia de Oliveira, Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi (São Paulo / Barcelona: Romano Guerra & Gustavo Gili, 2006), 295.

¹² Ibid., 358.

¹³ Lina Bo Bardi, Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura, 1957 (vertaling door het Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, <http://www.institutobardi.com>).

¹⁴ Robin Evans had het over iets dergelijks, toen hij schreef dat de architectuur substantieel maar representatief is, dwz: 'dubbelzinniger in de wereld en, tegelijkertijd, over de wereld dan enige andere kunstvorm'. Robin Evans, Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 65.

it apparent. The building, in its effort to tame chance, to defend itself against contingency, highlights what it represses, the very condition of chance. In its capacity to represent the world and itself in it, it manifests the tension between the necessary and the accidental as two oppositional and at the same time inseparable conditions.

Secondly, evolution and encounter are inherent in architecture, primarily because architecture is something beyond the building as a thing. Architecture expands beyond the building as an object, spatially and temporally. When Bo Bardi says that architecture is about a greater whole than the building, I understand this to include the matrix of dialogues and clashes that architecture creates with places, people, histories and disciplines synchronically and diachronically. Architecture is an evolutionary device of thought and a conversation happening materially and conceptually in the world. It produces buildings, tells stories, creates encounters, makes different situations and poses questions of and about the world. The chance condition is manifested in the antagonism of these differences.

It is obvious that my interest in chance as a spatial practice is in its poetic and social possibilities. I am concerned that in new architectural trends the experiential value

beschermen tegen de toevalligheid, benadrukt het gebouw wat het onderdrukt: dat toeval juist bestaat. In zijn hoedanigheid van representant van de wereld en van zichzelf in de wereld, maakt het de spanning zichtbaar tussen het noodzakelijke en het accidentele als twee tegenstrijdige en tegelijkertijd onafscheidelijke condities.

Ten tweede zijn evolutie en confrontatie inherent aan de architectuur, primair omdat architectuur het gebouw als ding overstijgt. Architectuur expandeert voorbij het gebouw als object, ruimtelijk en temporeel. Wanneer Bo Bardi zegt dat de architectuur over een groter geheel dan het gebouw gaat, dan neem ik aan dat de matrix van dialogen en botsingen, die de architectuur creëert met plaatsen, mensen, geschiedenissen en disciplines, synchroon en diachroon, daarbij is inbegrepen. Architectuur is een evolutionair instrument van het denken en een gesprek, dat materieel en conceptueel in de wereld plaatsvindt. Het produceert gebouwen, vertelt verhalen, creëert ontmoetingen, scheidt verschillende situaties en stelt vragen aan en over de wereld. De conditie van het onvoorzijene manifesteert zich in het antagonisme van deze verschillen.

Het mag intussen duidelijk zijn dat mijn belangstelling voor het onvoorzijene als een ruimtelijke praktijk zich toespitst op zijn poëtische en maatschappelijke mogelijkheden. Ik vrees dat de empirische waarde van het onvoorzijene in nieuwe architectonische trends zal worden overscha-



Through the Museu de Arte de Sao Paulo. Based on a photograph taken by Anthony Boulanger in 1987; drawing by Yeoryia Manolopoulou, 2011

Door het Museu de Arte de Sao Paulo. Gebaseerd op een foto van Anthony Boulanger uit 1987; tekening Yeoryia Manolopoulou, 2011

of chance is overshadowed by its more mathematical and utilitarian applications.

Chance has a long history in the evolution of ideas but it was in the nineteenth century that its probabilistic aspects started becoming critically influential in science and the creative industries. It was then that C.S. Peirce argued that probability permeates all aspects of life and that 'tychism', which derives from the Greek *tyche*, meaning absolute chance, is real. He reasoned for an evolutionary cosmology in which all law and order develops out of chance. Following Peirce and tracing the history of thought about the idea of chance, Ian Hacking has shown that since then our conception of indeterminism about the world has created an opposite effect in wanting us to calculate, regulate and control.¹⁵ The more we are aware of the chance universe, as Hacking argues, the more we want to tame and 'design' chance. In this context our increased knowledge of nature and of the indeterminate have gradually reinforced architects' desire to predict and control the environment quite excessively. New technologies in architecture use probabilistic mechanisms in order to find 'optimal' solutions for structures, economy, energy and use. Parametricism, in this regard, is a new way in which architects attempt to do an older thing: to predict and tame chance, resisting its unpredictability and more emotive spatial aspects.

The Bagsvaerd Church and the MASP Museum allude to a different appreciation of chance, one that is spatial, aesthetically felt and socially aware. The buildings and their sites are very different but have a common aspect: they locate most of their material mass in the air. Primarily experienced from below, they present the heavier part above, the lighter underneath. Lifted and airborne, nearly like 'clouds', they challenge architecture's conventional relation to earth and air and to different extents they undermine the visitor's typical anticipation that buildings abide by the laws of gravity. But with this reversal and the building's amplified detachment from the ground, an extra free and generous space is dialectically released below. The void of the MASP Museum is extraordinary in this respect because of the remarkable public gatherings it accommodates. This is the social domain of the ground, naturally expansive,

duwd door de meer wiskundige en utilitaire toepassingen ervan.

Het onvoorziene heeft een langdurig verleden in de ideeëngeschiedenis, maar zijn probabiliteit begon pas in negentiende eeuw wezenlijk invloed uit te oefenen op de wetenschap en de creatieve industrie. Toen ook stelde C.S. Peirce dat alle aspecten van het leven van waarschijnlijkheid zijn doortrokken en dat het 'tychisme' (ontleend aan het Griekse *tyche*, dat absoluut toeval betekent) echt is. Hij pleitte voor een evolutionaire kosmologie, waarin iedere vorm van gezag en orde zich uit het onbepaalde ontwikkelt. Ian Hacking, die zich aansloot bij Peirce en de geschiedenis van het denken over het toevalsidee traceerde, heeft laten zien dat ons begrip van een indeterministische wereld sindsdien een tegenovergesteld effect heeft teweeg gebracht, dat ons juist aanzet tot berekening, regulering en controle.¹⁵ Hoe meer we ons bewust zijn van het toevallige universum, zo stelt Hacke, hoe meer we het toeval willen temmen en 'ontwerpen'. In deze context is, door onze toegenomen kennis van de natuur en het onbepaalde, het verlangen van de architect om de omgeving te voorspellen en te beheersen geleidelijk aan tamelijk buitensporig versterkt. In nieuwe architectonische technieken worden probabilistische mechanismen gebruikt om 'optimale' oplossingen te vinden voor structuren, economie, energie en gebruik. Parametricisme is in dit opzicht een nieuwe manier waarop architecten proberen om te gaan met dit eeuwenoude thema: het onvoorziene voorspellen en temmen, en zijn onvoorspelbaarheid en meer gevoelsmatige ruimtelijke aspecten weerstaan.

De Bagsvaerdkerk en het MASP zinspelen echter op een ander soort waardering van het onvoorziene, één dat ruimtelijk, esthetisch waarneembaar en maatschappelijk bewust is. De gebouwen en hun locaties verschillen veel van elkaar, maar hebben één aspect gemeen: het grootste deel van hun bouwmassa bevindt zich in de lucht. Ze worden primair van onderaf ervaren en presenteren zich met het zwaarste deel boven en het lichtste deel beneden. Opgetild en in de lucht, bijna als 'wolken', tarten ze de conventionele relatie tussen de architectuur en de aarde en de lucht, en ondergraven ze min of meer de voor bezoekers typische verwachting dat het gebouw zich aan de wetten van de zwaartekracht houdt. Maar mét deze omkering en grotere afstand tot de grond, wordt er onder het gebouw dialectisch een extra vrije en royale ruimte losgelaten. De leegte onder het MASP is in dit opzicht buitengewoon, vanwege de opmerkelijke openbare bijeenkomsten die er plaatsvinden. Dit is het maatschappelijk domein van de grond

15

Ian Hacking, *The Taming of Chance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

15

Ian Hacking, *The Taming of Chance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

open to possibilities and the contingencies of inhabitation.

The practices of observation, non-reconciliation and expansion underline architecture as a dialogical and emotive process, continuously enriched by the potentialities of time and the situation. First, the architect should dare to observe and thereby discover. When the chance situation is given as a 'found environment', then integrating it in the project, non-designing or less-designing, are valuable tactics in her practice. Second, non-reconciliation is the architect's dilemmas and the fragility of her position concretely expressed and made public. When manifested in built form, non-reconciliation releases doubt, ambiguity and, often, the poetic. Finally, expansion is not only inevitable but exciting for the social life of spaces. The building, like the city and like its people, is an on-going chance event. Without chance and circumstance, architecture would be lifeless. Solely composed of permanence and causality, it would be disconnected from time and therefore impossible to comprehend, let alone enjoy.

die – van nature expansief – openstaat voor de mogelijkheden en toevalligheden van bewoning.

In de praktijk benadrukken observatie, het onverzoenbare en expansie dat de architectuur een proces is dat stoelt op dialoog en emotie, en dat continu wordt verrijkt door de ontwikkelingsmogelijkheden van tijd en situatie. Ten eerste zou de architect het moeten aandurven te observeren en daardoor te ontdekken. Een onvoorziene situatie wordt zo aanvaard als een 'gevonden omgeving' en vervolgens geïntegreerd in het project. In deze praktijk zijn niet-ontwerpen of minder-ontwerpen dus waardevolle tactieken. Ten tweede vormt het onverzoenbare hét dilemma voor de architect; het is de kern van de kwetsbaarheid van zijn positie. Wanneer het onverzoenbare zich in gebouwde vorm manifesteert, dan worden twijfel en ambiguïteit losgelaten en komt in veel gevallen het poëtische vrij. Ten slotte is expansie niet alleen onvermijdelijk, maar ook stimulerend voor het sociale leven van ruimten. Net zoals de stad en de mens is het gebouw een doorgaande toevallige gebeurtenis. Zonder onvoorzienigheid zou architectuur levenloos zijn; ze zou afgesneden zijn van de tijd, uitsluitend samengesteld uit permanentie en causaliteit. In dat geval zou het onmogelijk zijn architectuur te begrijpen, laat staan van haar te genieten.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol