

# Sommario

n. 02 / aprile - giugno 2017

## 01. Editoriale

Gabriella Padovano

## 03. Pulsazione in architettura / Pulsation in Architecture

Eric Goldemberg

## 10. MAD

11. Pingtan Art Museum, Pingtan /  
Pingtan Art Museum, Pingtan

## 20. John Klein Design

21. Stazione ferroviaria di Bangalore /  
Bangalore Railway Station

25. Tende urbane, Città del Messico /  
Urban canopies, Mexico City

## 30. Tom Wiscombe Architecture

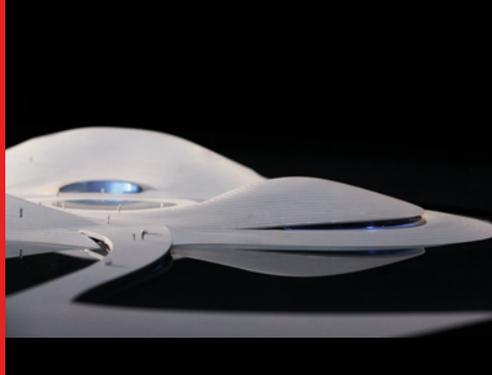
31. The Main Museum of Los Angeles Art, Los Angeles / The Main Museum of Los Angeles Art, Los Angeles

## 42. Xefirotarch

43. Lungomare di Sant Adria de Besos, Barcellona /  
Waterfront Sant Adria de Besos, Barcelona

## 49. Neopictonic

50. Biotic City. Nuovo urbanismo autoctono /  
Biotic City. Neo-Indigenous Urbanism



## Direttore responsabile

Gabriella Padovano

## Vice Direttore

Cesare Blasi

## Redazione

Atilio Nebuloni, Vittoria Bellasai,  
Silvia Bertolotti

## Comitato Scientifico

Hernan Diaz Alonso  
Andreas Kipar  
Tarek Naga  
Tom Wiscombe  
Gabriella Padovano  
Cesare Blasi

N. 2 - 2017

ISBN 978-88-255-0934-2  
ISSN 2532-8425

Stampato a dicembre 2017

dalla tipografia  
«la Cromografica S.r.l.»

per conto della  
«Giacchino Onorati editore S.r.l.  
unipersonale» di Canterano (RM)  
via Vittorio Veneto, 20  
info@giacchinoonoratieditore.it



## Editoriale PSC 02

Gabriella Padovano

“L’arte è la più alta forma di speranza”  
Gerhard Richter

Stiamo assistendo al passaggio, non sempre voluto anzi, più spesso ostacolato, da una organizzazione di tipo "gerarchico" ad una "interattiva" di tipo reticolare e informale, che investe sia i processi produttivi che quelli insediativi specifici e generali.

Questa trasformazione dalla gerarchia al reticolo appare come la soluzione alle anomalie e il passaggio obbligato per il processo di riassetto territoriale e architettonico, ma si presenta di non facile realizzazione in quanto l'ambiente istituzionale, accademico, professionale e delle grandi organizzazioni finanziarie è caratterizzato da resistenze e inerzie piuttosto forti. Affermando la libertà dei soggetti di credere e agire secondo le proprie convinzioni si contrastano gli automatismi che operano, in modo impersonale e autoreferente, sui territori, sulle comunità e sulle persone.

Il territorio della «complessità sostenibile e creativa» diviene il concetto sostitutivo e consiste in processi di trasformazione ecologica, nel senso più ampio del termine, degli insediamenti esistenti e nuovi, e dà risposte all'accrescimento di complessità, alla continua spinta che la scienza impone all'innovazione, alla diffusione di nuovi modelli culturali e di consumo. La complessità non è equilibrio stabile e non è caos; è una terza condizione creativa, come se manifestasse un comportamento intelligente di adattamento alle sollecitazioni ambientali.

La complessità è una situazione di transizione, in bilico tra il rigido ordine deterministico e l'anarchia del caos.

Lo studio del suo orientamento strategico, della sua rete di articolazioni, della sua capacità di trasformazione e del suo sviluppo qualitativo, dovrebbero essere gli obiettivi di una linea di ricerca relativa a nuovi modi di abitare complesso e sostenibile.

Con il concetto di nuove modalità di abitare complesso e sostenibile si individua la definizione di un insieme naturale e antropico, in accordo con una nuova concezione complessa del territorio e dell'architettura, che diviene un luogo di differenze, adattabile agli abitanti e a una nuova interazione con l'ambiente.

## Editoriale PSC 02

Gabriella Padovano

“Art is Highest Form of Hope”  
Gerhard Richter

*We are assisting in the passage, which is not always wanted, more often hindered, by a "hierarchical" type of organization to a reticular and informal "interactive", which invests both production processes and specific and general settlements.*

*This transformation from the hierarchy to the grid appears to be the solution to the anomalies and the obligatory passage for the territorial and architectural reorganization process, but it is not easy to realize because the institutional, academic, professional and large financial organizations are characterized by resistances and inertia rather strong.*

*By affirming the freedom of the people to believe and act according to their own beliefs, they contrast the automatisms that operate in an impersonal and self-referential way to territories, communities and people.*

*The territory of "sustainable and creative complexity" becomes the substitute concept and consists of processes of ecological transformation, in the broadest sense of the term, of existing and new settlements, and gives answers to the growing complexity, the constant push that science imposes innovation, the diffusion of new cultural and consumer models.*

*Complexity is not a stable balance and is not chaos; is a third creative condition, as if it showed a clever behavior of adaptation to environmental stresses.*

*Complexity is a transition situation, hovering between the rigid deterministic order and the anarchy of chaos.*

*The study of its strategic orientation, its network of articulations, its transformation capacity and its qualitative development should be the objectives of a research line on new ways of living in a complex and sustainable way.*

*With the concept of new ways of living complex and sustainable, one identifies the definition of a natural and anthropic set, in accordance with a new complex conception of territory and architecture, which becomes a place of differences, adaptable to inhabitants and a new interaction with the environment.*

È evidente che si sono persi, oggi, i confini dell'agire quotidiano nelle diverse dimensioni: economica, dell'informazione, dell'ecologia, della tecnica, dei conflitti transculturali, cosa che costringe tutti ad adeguarsi a queste trasformazioni e a provare a formulare delle risposte, sia pure provvisorie o almeno a immaginare ipotesi di soluzione.

Questo fenomeno costituisce una mutazione che si traduce, per quanto riguarda l'organizzazione spaziale, nella abolizione degli spazi chiusi e nella possibilità di vivere e agire oltre le distanze fisicamente prossime.

Globalizzazione e regionalizzazione divengono due dinamiche compresenti, da cui derivano altre contrapposizioni come congiunzione e frammentazione, centralizzazione e decentralizzazione, che caratterizzano la società odierna e in cui gli spazi dell'abitare dovranno, sempre più, adeguarsi alle dinamiche stesse, sfuggendo alle codificazioni ordinatrici, per ritrovare una corrispondenza con il mondo della vita contemporanea.

Questo richiede capacità di mutamento dei principi che governavano la modernità e comporta l'accettazione del rischio, dell'incertezza e a volte anche dell'errore, nel formulare risposte, che devono nascere perciò da una ricerca paziente. Sappiamo, infatti, che questa società è proprio caratterizzata da concetti, che non sono la sicurezza, non sono il murarsi dentro piccole enclaves, ma sono la necessità di buttarsi fuori, di rischiare, di avere l'incertezza come elemento dominante.

L'architettura occidentale è, viceversa, tradizionalmente caratterizzata dalla definizione dello spazio tramite l'allestimento di confini netti, questo per ragioni simbolico-istituzionali e ovviamente per ragioni ambientali, come il controllo delle proprie modalità di vita.

Reyner Banham in "Architecture of the Well-tempered Environment" faceva riferimento alle "società che non costruiscono strutture sostanziali, abitano uno spazio i cui confini sono vaghi, riconfigurabili e raramente regolari".

Questo modo di abitare, in cui sistemi multi performanti ed eterogenei dematerializzano il concetto di confine, tende, oggi, a definire spazi in cui il valore dell'involucro (del limite) esalta delle traiettorie, definendo intrecci più che superfici.

*It is evident that the boundaries of daily action in the various dimensions - economic, information, ecology, technique and transcultural conflict - are lost today, which forces everyone to adapt to these transformations and try to formulate of the responses, whether temporary or at least to imagine a solution hypothesis.*

*This phenomenon is a mutation that translates, as far as spatial organization is concerned, in the abolition of closed spaces and the possibility of living and acting beyond physically close distances. Globalization and regionalization become two coinciding dynamics, resulting in other contrasts such as conjunction and fragmentation, centralization and decentralization, which characterize today's society and where the spaces of living will increasingly have to adapt to the dynamics themselves, avoiding the sorting codes, to find a match with the world of contemporary life.*

*This requires changes in the principles governing modernity and involves acceptance of risk, uncertainty and sometimes even error, in formulating responses, which must therefore arise from patient research. We know, in fact, that this society is characterized by concepts that are not security, but are not embedded in small enclaves, but the need to get out, risk, to have uncertainty as a dominant element.*

*Western architecture, on the other hand, is traditionally characterized by the definition of space through the design of boundaries, for symbolic and institutional reasons, and of course for environmental reasons, such as controlling their way of life.*

*Reyner Banham in "Architecture of the Well-tempered Environment" referred to "societies that do not build substantial structures, inhabit a space whose boundaries are vague, reconfigurable and seldom regular."*

*This way of living, where multi-performance and heterogeneous systems dematerializes the boundary concept, today tends to define spaces where the value of the boundary enclosure enhances trajectories by defining more interwoven than surfaces.*

## Pulsazione in architettura Una nuova sensibilità: ritmo come agente di percezione spaziale Eric Goldemberg

"In accordo con Lyotard, in un determinato ritmo, la condizione per la ripetizione - l'identità formale e la regolarità - deve in qualche modo essere attribuita ad un matrice oggetto, il cui scopo è quello di far crollare tali regolarità e di spezzare tali identità nella propria direzione verso 'una forma difettosa'. Il ritmo stesso, composto sia dall'estinzione che dalla ripetizione, è l'aspetto di questa 'forma difettosa'. È la violenza che si trova in attesa per la forma, in quanto è la forma della violenza. All'interno dell'arte elevata, la forma è costruita in modo da evitare la violenza di questo ritmo, per ottenere la permanenza della configurazione, la sua impenetrabilità all'attacco. È, al contrario, attraverso le forme culturali più basse e più volgari che la visuale viene invasa quotidianamente dal pulsazioni: le luci lampeggianti dei segni al neon; i 'libri pieghevoli' attraverso i quali l'inerzia visiva viene spinta nella suggestiva oscenità; gli effetti stroboscopici delle macchine flipper e dei videogiochi e tutto questo essere circondati dall'insistente battere di musica rock, che sta attraversando gli stereo dell'auto o che sbocciano muti con le cuffie portatili". Rosalind E. Krauss [1]

L'impulso colloca la discussione sulle pratiche architettoniche che fanno largo uso della capacità animata fondamentale del disegno digitale per svelare le qualità emotive-percettive dello spazio attraverso l'articolazione ritmica. Le Muse della mitologia greca, della poesia e della letteratura sono le dee o gli spiriti che ispirano la creazione della letteratura e delle arti. Sono state considerate la fonte della conoscenza orale per secoli, nell'antica cultura che era contenuta in testi poetici, miti e ritmi erotici. Lo studioso romano Varro riferisce che esistono solo tre Muse: una che nasce dal movimento dell'acqua, un'altra che genera il suono colpendo l'aria, e una terza, che è incarnata solo nella voce umana. Tuttavia, la cultura classica delle Muse triplicò la loro triade, portandola a nove dee, che incarnano le arti e ispirano la creazione con le loro grazie.

La Percezione Ritmica dello Spazio potrebbe benissimo essere l'effetto irriducibile dell'architettura, la decima Musa. Un filo emergente di sensibilità lega liberamente l'insieme delle pratiche di progettazione; una frusta pulsante, una proliferazione ritmica di forme e di energia parametri-

## *Pulsation in Architecture A new sensibility: rhythm as agent of spatial perception Eric Goldemberg*

*"According to Lyotard in any given rhythm, the condition for repetition—formal identity and regularity—must somehow be vested in a matrix object whose aim is to collapse such regularities and smash such identities in its own drive toward 'bad form'. The beat itself, composed of both extinction and repetition, is the form of this 'bad form'. It is the violence lying in wait for form, as it is the form of violence. Within 'high art', form is constructed so as to ward off the violence of this beat, to achieve the permanence of the configuration, its imperviousness to assault. It is, on the contrary, through the lowest and most vulgar cultural forms that the visual is daily invaded by the pulsatile: the blinking lights of neon signs; the 'flip books' through which the visual inert is propelled into the suggestive obscene; the strobe effects of pinball machines and video games and all of this undergirded by the insistent beat of rock music surging through the car stereos or leaking voicelessly through portable headsets." Rosalind E. Krauss [1].*

*Pulsation situates the discussion of architecture practices that make extensive use of the fundamental animate capacity of digital design to unveil affective-perceptual qualities of space by means of rhythmic articulation. The Muses in Greek mythology, poetry, and literature are the goddesses or spirits who inspire the creation of literature and the arts. They were considered the source of knowledge, related orally for centuries, in the ancient culture that was contained in poetic lyrics, myths and erotic rhythms. The Roman scholar Varro relates that there are only three Muses: one who is born from the movement of water, another who makes sound by striking the air, and a third, who is embodied only in the human voice. However, the classical understanding of the Muses tripled their triad, set at nine goddesses, who embody the arts and inspire creation with their graces.*

*The Rhythmic Perception of Space might just well be the irreducible effect of architecture, the tenth muse. An emerging thread of sensibility loosely binds a survey of design practices; a pulsating whip, a rhythmic proliferation of forms and pools of parametric energy*

ca in grado di produrre nuove atmosfere, atteggiamenti e sensazioni che vanno dalla scala urbana alla progettazione del prodotto. Le strategie di aggregazione e di sistemi attivati da gruppi di affiliazione formali, remoti e forti, generano una fluida mobilità di sensazioni e feedback per i progettisti per sfruttare efficacemente la risonanza offerta dal mastering delle tecniche digitali, superando le esaurite nozioni del processo in cerca di una maggiore chiarezza.

Il motore della competenza digitale consente all'architettura di esplorare relazioni tassonomiche tra le parti in quanto riflettono una cosmologia di feedback continuo e sintetizzano le sfumature viscosse delle organizzazioni di materiali complessi. C'è un cambiamento di paradigma nella percezione spaziale a causa dell'utilizzo di tecniche computazionali nell'architettura e della capacità di elaborare e manipolare massicce quantità di dati, per cui il ritmo è percepito come un ruolo attivo nella formazione dello spazio e dell'articolazione tettonica, ponendo in primo piano il campo figurativo e non soltanto semplicemente incorporato o indicizzato nella struttura. Gli strumenti digitali hanno la capacità di rinnovare il grado e la complessità delle sensazioni nella costruzione di membrane ritmiche e ornamentali.

L'attività pulsante, che si traduce in un intenso progetto digitale, non è solo rivelata attraverso vincoli strutturali o programmati, ma sta ora assumendo una presenza molto più importante nell'articolazione della topologia degli edifici, creando modelli che operano per operare la transizione tra le diverse scale di rappresentazione, rinvigorendo la capacità di elaborazione per fornire carattere e provocare stati d'animo, ambiente e atmosfera attraverso la lente modificata e ri-sintetizzata della percezione spaziale e connessioni emotive.

"Emotività è l'aspetto soggettivo cosciente di un'emozione considerata al di fuori dei cambiamenti corporei. Emotività in architettura è semplicemente la risposta sensata ad un ambiente fisico". Peter Eisenman [2]. L'emotività è effimera, fugace e non esiste un preciso vocabolario culturale teorico per descrivere i suoi fenomeni in relazione a un discorso dell'architettura contemporanea. Tuttavia, la conoscenza percepisce per emotività: la vita psichica non è altro che un flusso di emozioni. L'attenzione all'emotività rivela che anche le funzioni cognitive superiori si verificano nel contesto del corpo: "Il corpo non assorbe solo impulsi o stimoli discreti; assorbe i contesti; infonde volontà e conoscenze che non sono nulla se non sono in un contesto", secondo Brian Massumi. [3]

L'emotività è un insieme di sensazioni diffuse. Parte di umori, ambiente e atmosfera. Le emozioni sono immerse nel nostro essere, come una sorta di intensa atmosfera emozionale.

*capable of producing novel atmospheres, attitudes and sensations ranging from urban scale to product design. Strategies of aggregation and systems activated by tenuous, remote and yet robust sets of formal affiliations generate a slippery mobility of sensations and feedback for designers to effectively exploit the resonance afforded by the mastering of digital techniques, superseding tired notions of process in pursuit of pure. The engine of digital expertise allows for architecture to explore taxonomic relationships between parts as they reflect a cosmology of continuous feedback and synthesize the viscous nuances of complex material organizations. There is a paradigm shift in spatial perception due to the intense use of computational techniques in architecture and the capacity to process and manipulate massive amounts of data, whereby rhythm is now perceived as playing an active role in the formation of space and the tectonic articulation, claiming the foreground figural field and not just merely embedded or indexed in the structure. Digital tools have the capacity to renew the range and complexity of sensations in constructing rhythmic, ornamental membranes. The pulsating activity that results from intense digital design is not just revealed through structural or programmatic constraints, but is now taking a much more important presence in the articulation of the topology of buildings, creating patterns that operate to transition the diverse scales of representation, reinvigorating the capacity of ornament to provide character and induce moods, ambiance and atmosphere through the modified, re-tuned lens of spatial perception and affective alliances. "Affect is the conscious subjective aspect of an emotion considered apart from bodily changes. Affect in architecture is simply the sensate response to a physical environment." Peter Eisenman[2]. Affect is ephemeral, fleeting, and there is no precise cultural/theoretical vocabulary to describe its phenomena in relation to a discourse of contemporary architecture. Yet, cognition apprehends through affect: psychic life being nothing but a flux of affects. Attention to affect reveals that even higher cognitive functions occur within the context of the body: "The body doesn't just absorb pulses or discrete stimulations; it infolds contexts; it infolds volitions and cognitions that are nothing if not situated", according to Brian Massumi.[3] Affect is a bundle of sensations diffused. It partakes of moods, ambiance, and atmosphere. Affects are immersive, like a sort of broad emotional climate. We*

Viviamo attraverso e all'interno di esse; noi scivoliamo al loro interno come immersi in stati d'animo; emozioni deteriorate, disperse, dimenticate, che svaniscono e riappaiono. Sono una realtà dinamica e il linguaggio tectonico della trasmissione generato dalle geometrie pulsanti contribuisce ad attivare le predisposizioni sensoriali verso una maggiore consapevolezza degli effetti ritmici e atmosferici derivanti dall'articolazione delle pulsanti relazioni geometriche nello spazio. L'emotività è un sentimento de-territorializzato nel movimento, attivato dai battiti simultanei che riflettono la nostra percezione dello spazio e degli eventi; è un sentimento generale che avvolge le persone e le cose in un determinato luogo, in un dato momento. L'emozione è un fenomeno corporeo materiale: esiste una specifica fisicità di trasmissione appassionata, per cui il ritmo è coinvolto come agente di articolazione percettiva di spazio attraverso la cognizione emotiva.

*live through and within them; we slip into affects like we slip into moods; affects deteriorate, disperse, decay, vanish, and reappear. They are a dynamic reality, and the tectonic language of transmission generated by pulsating geometries contributes to activate sensorial predispositions towards a heightened awareness of rhythmic, atmospheric effects yielded by the articulation of throbbing geometrical relations in space. Affect is a de-territorialized emotion—feelings in movement, activated by the simultaneous beats that inflect our perception of space and events; it is a general tonality that enfolds people and things at a given place, at a given time. Affect is a corporeal, material phenomenon: there is a specific physicality of passionate transmission, therefore rhythm is involved as agent of perceptual articulation of space through affective cognition.*



Evan Douglass Studio, Moon Jelly Restaurant – New York, USA

LINEA DI AUTONOMIA RITMICA:  
ROSALIND E. KRAUSS: "PULSE" E "MOTEUR"

La linea di percezione ritmica può essere ricondotta al saggio "Pulse" di Rosalind E. Krauss dove si avvicina alla descrizione di una nuova sensibilità, una specie di sensibilità battuta o campo percettivo di effetti ritmici. Krauss spiega come è stato inventato il film sfarfallio per interrompere il tempo, per disattivare il meccanismo percettivo del post-immagine, attraverso il quale la "persistenza" visiva delle informazioni contenute in un telaio cinematografico sfiorerebbe nel prossimo, creando l'illusione di un flusso ininterrotto di movimento. Questo arresto, il ragionamento è andato, renderebbe possibile guardare oltre l'illusione e in realtà "vedere" l'unità di base del film, il vero sostegno del mezzo: il singolo telaio. "Sebbene l'alternanza rapida di nero e bianco, o nero e frame di immagini, possa rompere il flusso di movimento, non può spegnere l'immagine successiva, che viene prodotta dallo spettatore allo stesso modo. Questo fenomeno è addirittura aumentato, si può dire, dal fatto che l'immagine successiva che si proietta sugli spazi "visivamente" vuoti forniti dalle intermittenze del flicker del leader nero, ora ha un posto dove esistere all'interno del quale può essere vissuto come lo spettrale controparti ai passaggi della rappresentazione cinematografica. Quello che vediamo in quegli spazi interstiziali non è la superficie materiale della "cornice" né la condizione astratta del campo cinematografico, ma la produzione corporea dei nostri sistemi nervosi, il battito ritmico delle risposte della rete neurale, della sua ritenzione e protensione, come il tessuto nervoso conserva e rilascia le sue impressioni"[4]. Questa stretta lettura dell'effetto della pellicola di sfarfallio si applica molto bene alle sensazioni che scaturiscono dai ritmi pulsanti nell'articolazione delle superfici in architettura, eccitati dalle sensazioni che scaturiscono da una maggiore consapevolezza del dettaglio all'interno di una sensibilità della tecnologia topologica; gli effetti ritmici accentuano l'immagine di un ornamento dettagliato come traccia, un indice di attività registrato su membrane architettoniche, che indica la trasformazione spaziale e la differenza. Un'altra atmosfera interessante di pulsazione è contenuta in un passaggio di "Moteur!" di Rosalind E. Krauss, in cui l'autrice descrive l'effetto pulsante di dischi nel film *Anémic Cinéma* di Man Ray e Duchamp: "Perché essi ruotano, creano l'illusione di una forma arrotondata che si sviluppa all'esterno verso lo spettatore -un tumulo che si proietta e trema leggermente e che, appena raggiunge la sua pienezza, improvvisamente comincia a girarsi verso di sé, ripresentandosi nel suo supporto, diventando concavità, tasca, sacco. Gonfiandosi e ritirandosi, la spirale trasforma la spinta d'azione in avanti nella ripetizione alternata e la continuità del moto nel ritmo sincopato di un impulso o di un battito."

LINEAGE OF RHYTHMIC AUTONOMY:  
ROSALIND E. KRAUSS: "PULSE" AND "MOTEUR!"

*The lineage of rhythmic perception can be traced back to the essay "Pulse" by Rosalind E. Krauss where she approaches the description of a new sensibility, a kind of beat awareness or perceptual field of rhythmic effects. Krauss explains how the flicker film was invented to stop time, to disable the afterimage's perceptual mechanism by means of which the visual "persistence" of information contained in one film frame would bleed into the next, creating the illusion of an uninterrupted flow of movement. This stoppage, the reasoning went, would make it possible to look past the illusion and actually "see" the basic unit of film, the real support of the medium: the single frame. "But though the rapid-fire alternation of black and white, or black and image frames, can break the flow of motion, it cannot turn off the afterimage, which is produced by the viewer all the same. This phenomenon is even heightened, one might say, by the fact that the afterimage—projecting itself onto the visually 'empty' spaces provided by the flicker's intermittencies of black leader—now has a place to exist within which it can be experienced as the ghostly counterpart to the passages of filmic representation. What we 'see' in those interstitial spaces is not the material surface of the 'frame', nor the abstract condition of the cinematic 'field', but the bodily production of our own nervous systems, the rhythmic beat of the neural network's feedback, of its retention and protention, as the nerve tissue retains and releases its impressions"[4]. This close reading of the effect of the flicker film applies very well to the sensations oozing from pulsating rhythms in the articulation of surfaces in architecture, energized by the sensations surging from an increased awareness of detail within a sensibility of topological tectonics; rhythmic effects accentuate the afterimage of detailed ornament as a trace, an index of activity registered upon architectural membranes that denote spatial transformation and difference. Another interesting atmosphere of pulsation is contained in a passage from "Moteur!" by Rosalind E. Krauss, where the author describes the pulsating effect of turning discs in the film *Anémic Cinéma* by Man Ray and Duchamp: "For as they turn, they create the illusion of a rounded form burgeoning outward toward the viewer—a projecting, slightly trembling mound, which, as soon as it reaches its full extent, suddenly begins to turn inward on itself, burrowing back into its own support, becoming concavity, pocket, sack. Swelling and retreating, the spiral transforms the forward thrust of action into the hiccup of repetition, and the continuity of motion into the syncopated rhythm of a pulse or beat."According to Krauss*

Secondo Krauss, il lancio dei dischi rotanti di Duchamp, pulsando da una suggestività erotica, apre il concetto stesso dell'autonomia visiva - di una forma di esperienza che è interamente e puramente ottica, senza alcuna cosa a tempo - dell'invasione di un senso di densa pressione corporea. Non solo perché, come le spirali, che gonfiano e sgonfiano, suggeriscono una successione di organi, il seno che si trasforma in un occhio che si trasforma in ventre e si trasforma ancora nel ventre, o anche all'impulso della pulsione erotica. Ma poiché l'impulso stesso, nella sua ripetitività diastolica, si associa alla densità del tessuto nervoso, con la sua temporalità di feedback, di tempo di risposta, di ritenzione e pretesa, deriva che, senza questa onda temporale, nessuna esperienza, visuale o altrimenti, potrebbe accadere. Quello che sembra guidare l'impulso ripetitivo di un organo, che si scioglie nell'immagine di un altro, è il senso della erosione della buona forma, di un'esperienza presa dalle forze della devoluzione, di un lancio che interferisce con le leggi della forma, le travolge. [5]

*the throb of Duchamp's revolving discs, pulsating as they do with erotic suggestiveness, opens the very concept of visual autonomy—of a form of experience that is wholly and purely optical, owing nothing to time—to the invasion of a sense of dense, corporeal pressure. Not simply because as the spirals swell and deflate they suggest a succession of organs, breast turning into eye turning into belly turning into womb, or even the pulse of erotic friction. But because the pulse itself, in its diastolic repetitiveness, associates itself with the density of nervous tissue, with its temporality of feedback, of response time, of retention and pretension, of the fact that, without this temporal wave, no experience at all, visual or otherwise, could happen. What seems to drive the repetitive pulse of one organ dissolving into the image of another is a sense of the erosion of good form, an experience in the grip of the devolutionary forces of a throb that disrupts the laws of form, overwhelms them, that scatters them. [5]*



Monad Studio / Eric Goldemberg + Veronica Zalberg: Tandanor Performing Arts Center

### PERCEZIONE E TRASMISSIONE DI AGGREGATI

La monadologia, come definita da Leibniz, potrebbe consentire l'estrapolazione di micro-comportamenti di trasmissione tra le cellule che trasmettono le alleanze affettive della percezione. Complessità dei sistemi materiali, condizioni del campo e sincronia del collettivo articolano le tecniche combinatorie per attivare le tassonomie dei componenti e del loro ambiente in un progetto olistico. Il pensiero di Leibniz è intrinsecamente costituito in una serie di trasferimenti e contaminazioni tra fisica, biologia, matematica, metafisica e teologia. I suoi concetti relativi alle monadi manifestano e attivamente sviluppano un materialismo concettuale di grande rilevanza nel campo del design contemporaneo e della speculazione informatica; si potrebbe effettivamente offrire la monade per operazioni di architettura che provocano la pluralità materiale. Le monadi sono, sulla superficie del pensiero, unite e unitarie, come concetti nel senso convenzionale. Eppure, considerato microscopicamente, ogni monade è, forse, infinitamente sub-divisibile in altre monadi, unità unitarie più piccole, e quindi operazione irriducibilmente non semplice. Oppure per chiarirlo con altre parole, la monade possiede una certa unità "architettonica", ma si svolge in numerosi spazi, cavità, giunti, cuciture e componenti più piccoli, non necessariamente sincronici. Questi, per estensione, definiscono un'espressione contemporanea per l'architettura, un campo ritmico di organizzazione intrinseca attivata da tecnologie di design digitale. Questa nuova espressione introduce l'idea della percezione come uno stato transitorio che contiene e rappresenta una moltitudine nell'uno o nella semplice sostanza, e facendo ciò va oltre la nozione che rappresenta la molteplicità nella monade come non più di una molteplicità dei vari stati. [6]

Secondo Leibniz, qualunque interscambio di parti possa avvenire tra aggregati corporei in casi di percezione veritiera, l'esperienza del soggetto percepito nella situazione totale non può comportare l'acquisizione di parti o proprietà esterne. Invece, avverrà perché i suoi stati percettivi si verificano come se fossero in armonia con il flusso di altri stati percettivi di una monade che percepisce corpi costituiti da altre monadi.

Note:

1. See Rosalind E. Krauss' essay "Pulse" in Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997):164.
2. Eisenman explains the difference between affect and effect in Chapter 4 of "The Affects of Singularity" compiled in Peter Eisenman's, *Written into the Void: Selected Writings*,

*PERCEPTION AND THE TRANSMISSION OF AGGREGATES*  
*Monadology, as defined by Leibniz, may allow for the extrapolation of micro-behaviors of transmission between cells that telegraph affective alliances of perception. Complexity of material systems, field conditions and synchronicity of the collective articulate the combinatorial techniques to activate the taxonomies of components and their environment in a holistic project. Leibniz's thought is intricately constituted in a series of transfers and contaminations between physics, biology, mathematics, metaphysics, and theology. His concepts about monads manifest and actively deploy a conceptual materialism of high relevance to the field of contemporary design and computer-aided speculation; one could indeed offer the monad for architecture operations that engender material plurality. Monads are, on the surface, units—and unities—of thought, like concepts in the conventional sense. Yet when considered microscopically, each monad is, arguably, infinitely sub-divisible into further monads, smaller conceptual units, and is thus irreducibly non simple. Or to put it differently, the monad possesses a certain "architectural" unity, but on closer inspection unfolds into numerous smaller, not necessarily synchronic, spaces, cavities, joints, seams and components. These, by extension, define a contemporary expression for architecture, a rhythmic field of inherent ornament activated by digital design technologies. This new expression introduces the idea of perception as a transitory state that contains and represents a multitude in the one, or in the simple substance, and in doing that it goes beyond the notion that represents the multiplicity in the monad as no more than a multiplicity of the various states.[6] According to Leibniz, whatever interchange of parts may take place between bodily aggregates in cases of veridical perception, the perceiving subject's experience in the total situation does not and cannot involve acquiring parts or properties from outside. Instead, it will be because its perceptual states occur as they do in harmony with the flow of other monad's perceptual states that one monad perceives bodies that are constituted by other monads.*

Notes:

1. See Rosalind E. Krauss' essay "Pulse" in Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997):164
2. Eisenman explains the difference between affect and effect in Chapter 4 of "The Affects of Singularity" compiled in Peter Eisenman's, *Written into the Void:*