

Claudia Battaino*
Luca Zecchin**

ET EGO – QUOD... – QUO – QUARE – QUID? DETAL JAKO FORMA EKSPRESJI W ARCHITEKTURZE GIANUGO POLESELLO

W dobie współczesnej, gdy techniki rozwijają się zgodnie z logiką produkcyjną, która nie ma związku z architekturą, zaś relacje pomiędzy budownictwem a rynkiem uległy zasadniczym zmianom, lekcja, której udziela nam Polesello jest bezcenna. Potrzeba architektury, która nie byłaby „zjawiskowa”, sztuki kombinatorycznej, w której u podstaw całego procesu kompozycyjnego leży abstrakcja, wykorzystującej środki ekonomiczne w kategoriach ilości, kosztów, odnawialności, a nie łączącej zdefiniowane już rozwiązania, „upatrując złożoności w *complessività*”.

Słowa kluczowe: architektura, kompozycja, detal, abstrakcja

Zwiedzając wenecką wystawę zatytułowaną „Gianugo Polesello. Maestro dell’indecifrabile. Auto-ritratti veneziani”, nie można przeoczyć szkicu *Et ego – quod... – quo – quare – quid?* z roku 1990, który przedstawia serię kresek przypominających rozczochrane przegrody.

Zjazd z autostrady we wschodniej części Padwy, ostatnie z zaprojektowanych przez Polesello i zrealizowanych dzieł [1], to skrzyżowanie utworzone przez metaliczne sklepienie oraz szklaną ścianę o dziewięciu przegrodach skomponowanych w sposób swobodny. Każda jest prostopadła w stosunku do następnej niczym strzała w odniesieniu do łuku. Uzyskany układ architektoniczny to kompozycja przestrzenna odznaczająca się lakoniczną prostotą, w której kilka elementów mierzy się z pustką nowego „placu” między infrastrukturami.

Architektura zbiega się tu z detalem, który również skomponowany jest z niezależnych elementów minimalnych.

Detal dotyczy kompozycji architektonicznej.

Na słynnej fotografii Kertésza [2] widelec opiera się o krawędź talerza, a na zbliżeniu widać minimalne części całości: grę światłocienia na powierzchni, tonalną wartość czerni i bieli, związek między formami. Na zdjęciu tym detal zachowuje swe precyzyjne znaczenie, ponieważ nie tylko wskazuje na podział przedmiotu, ale też na tworzącą go część minimalną. Celowo umieszczony w całości lub wyszukany w powiększeniu **detal oznacza wybór** umotywowany kompozycją.

Detal to wybrany obiekt-przestrzeń identyfikowany przez obserwatora. Barthes twierdzi: „Czuję, że sama obecność zmienia moją interpretację, że to, na co patrzę, to nowa fotografia, zaznaczająca się przed moimi oczami od góry. Jest to szczególne *punctum*” [3].

Znajdujemy się we wschodniej części Padwy. Jesteśmy obserwatorami pozostającymi w ruchu, którzy patrzą przez przednią szybę samochodu.

* Battaino Claudia, dr inż. arch., prof. UT, Uniwersytet w Trento.

** Zecchin Luca, dr inż. arch., Uniwersytet w Trento.

W przyspieszonej percepcji kadry wybierane są nierzadko w sekwencji filmowej. Perspektywa, skomponowana z trwałych elementów – smukłego dachu (120 m), długiej opalizującej ściany oraz teorii barwnych przegród o charakterze lokalnym (240 m) – zmienia się wraz z prędkością i odległością. Wariacje i rytmy, obopólne różnice pomiędzy bryłami, detale, które wynikają z precyzyjnych wyborów.

Pojęcie detalu właściwie zniknęło ze współczesnego słownictwa architektonicznego. Zostało zastąpione przez bardziej „zaawansowane” [4] terminy natury proceduralno-graficznej przeznaczone dla operacji projektowych, które generują formy, lub też przez bardziej krzepiący „detal konstrukcyjny” wszechobecny we wszystkich technicznych/technologicznych aspektach projektu.

Detal nie pokrywa się z detalem konstrukcyjnym. O ile dla Ridolfiego [5] detal konstrukcyjny odsłania „techniczną eksplorację, w najmniejszej skali, architektury zbudowanej” [6] – tego, co nie powinno być ukryte przed osobami znajdującymi się wewnątrz, to dla Polesello detal oznacza coś bliskiego sformułowanej przez Albertiego definicji „concinntas”, czyli piękna jako „harmonii pomiędzy wszystkimi członkami będącymi częścią jednostki, opartej na precyzyjnym prawie, nie możemy więc niczego dodawać, usuwać ani zmieniać, chyba że na gorsze” [7].

Wskazuje to na ideę projektu, w której z kolei warta jest idea kompozycji/konstrukcji.

W „Project-made” opublikowanym w 1980 r. Polesello proponuje, żeby „myśleć o głębi architektury” [8], w której detal architektoniczny, określony przez zasadę kompozycyjną, stanowi punkt wyjścia dla znalezienia właściwego rozwiązania technicznego, co nie działa w odwrotnym kierunku. „Dzieło architektury to konieczność konstrukcja (...) jeżeli dodamy, że chcemy zrozumieć konstrukcję jako wynik użycia instrumentów technicznych (...) łatwiej zrozumieć, że architektura to operacja techniczna (montaż), która

sugeruje użycie określonych narzędzi” albo że „architektura to technika” [9].

Polesello powraca do tego tematu w eseju pt. *Sul progetto complessivo* z roku 1990. „Ostatnimi czasy konstrukcja architektoniczna przyjęła podwójną złożoność: jedną podyktowaną przez głębokie modyfikacje metod produkcyjnych (...) która obecnie obejmuje szeroką grupę umiejętności, ról i zdolności wykonawczych; oraz drugą powiązaną z nowymi tematami (kompozycyjnymi), które zmieniają ciągłość proceduralną między kompozycją architektoniczną a projektowaniem. (...) Nowe procesy konstrukcyjne szybko adaptują się do potrzeb rynku, podczas gdy związki architektura-technologia i architektura-kompozycja przechodzą kryzys” [10].

Techniki rozwijane są zgodnie z logiką produkcyjną, która nie ma już związku z architekturą, natomiast relacje pomiędzy budownictwem a rynkiem uległy drastycznej zmianie. Cykl dobiegł końca. Możliwości oferowane przez nowe materiały, ich zestawienia, potrzeba kontroli wydajności – urbanistycznej, ekologicznej, energetycznej itp. – nie dotyczą już tylko architektonicznego pola dyscyplinarnego jako genezy i wyniku budowy.

Tworzą one:

1. „przesunięcie w związku technologia/kompozycja architektoniczna na stronę technologii lub, co gorsza, w kierunku nieuporządkowanego zestawu technik kontrolnych” [11];
2. „lukę między technologią a technikami kontrolnymi, która uwolniła status architektury w porównaniu z ograniczeniami historycznymi i materiałowymi” [12].

Współczesne eksperymenty badają języki oraz sposoby ekspresji tworzące nowe tożsamości formalne identyfikowane na poziomach niezależnych (czasami niespójnych) od struktur. Wolność oferowana przez nowatorstwo technologiczne pozwala przewyższyć klasyczną tektonikę i skierowuje architekturę

G. Polesello, *Et ego – quod... – quo – quare – quid?*, szkic na papierze, 24.04.1990. Z wystawy „Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Auto-ritratti veneziani”, Wenecja 2011



na „powierzchnię istnienia figuratywnego, zapominając przy tym o spójności własnych przyczyn wewnętrznych wobec zewnętrznych poprzez otwarcie się na architekturę jako zjawisko” [13]. Siatka wewnętrzna wypełniona jest zewnętrznym „wrażliwym” [14] obszarem wzajemnego oddziaływania.

Ekspresyjność, która nieczęsto i przy bardzo wysokich kosztach wpływa na zwykłą architekturę, miejsca, które zamieszkujemy na co dzień. W owych „objektach jednostkowych”, zwykle o charakterze publicznym, „znak” architektoniczny nie ma na celu prefiguracji konstrukcyjnej. Można go z łatwością stosować w różnego rodzaju technologiach proponowanych przez rynek: coraz nowocześniejszych, wyrafinowanych, jednorazowego użytku, typu *prêt à porter*. Nie chcemy raczej, by architektura stała się pakietem, a dzieło architekta rodzajem makijażu, estetycznym liftingiem maskującym to, o czym twórca nie pomyślał – detal, który nie powinien wyjść na światło dzienne: konstrukcję, projekt „wykonawczy”.

Detal to fakt widzialny. To nie przypadek, że rysunki „wykonawcze” architektury gwiazdorskiej są odległe od postrzeganego/postrzegalnego obrazu końcowego.

Kiedy jednak detal zaprojektowany jest kompozycyjnie, zostaje ujawniony niczym w promieniach rentgenowskich. Tak więc wracamy do fotografii nawet tam, gdzie „już go nie ma, ponieważ uległ czystej precyzji promieniowania rentgenowskiego oraz swej zdolności wyrażania treści bez naruszania związku między funkcją a pięknem, między matematyką a kreacją” [15].

Kwestie te są dla Polesello oczywiste. W jego dziele stworzonym w Padwie **detal jest „dokładny”, a zatem ewidentny.** Materiały i elementy zostały skomponowane zgodnie z zasadą geometrii. Struktura siatki kartezyjskiej ze stopniem 7,5 m w planie i elewacji definiuje proporcje architektoniczne zjazdu z autostrady. „Elementy zjawiska architektonicznego”

– „jednostki minimalne”, o których wspomina Rogers [16] – to elementy pionowe (kolumny, filary, przegrrody), spięte przez okratowanie przestrzenne, oraz poziome (płyta posadzkowa, dach siatkowy, wiadukt dla pieszych).

U podstaw całego procesu kompozycyjnego leży abstrakcja [17]. Widać to wyraźnie we wcześniejszych szkicach – połączeniu par kolumn i dachu siatkowego – **abstrakcja tkwi w szczególe, w strukturze projektu.**

Długa ściana z jednego materiału, kultywująca miejscową tradycję, pełni funkcję kontrapunktu dla smukłego dachu: nie ma tu żadnych otworów ani elementów, za pomocą których można by wysnuwać hipotezy na temat jego realny wymiaru. Za dnia ma taki sam kolor jak asfalt, nocą zaś staje się lekkim ekranem, który wprowadza rozpoznawalne ograniczenie dla chaotycznie rozmieszczonych okolicznych budynków.

Detal jako związek między różnymi skalami – od urbanistycznej do skali poszczególnych części składowych – który określa jakość architektury [18].

Polesello wykorzystuje ograniczony repertuar komponentów, rozróżniając elementy stałe (ramy z galwanizowanej blachy stalowej złożonej z części matowych, kolumny z malowanej stali dachowej, chropowaty beton przegród) nieprzezroczyste, przezroczyste i półprzezroczyste oraz ruchome (szklany blok ściany, mikro-perforowane blachy dla biur i przestrzemi technicznych, malowana blacha metalowa przegród i blacha falista na dachu, panele w spawanej i galwanizowanej sieci przemysłowej łączników i klatek schodowych).

Materiałowe/strukturalne/funkcjonalne części składowe mają ścisły związek z precyzyjnymi regulami. Jak w grze [19] lub w strategii wojskowej [20].

W zjeździe z autostrady struktury są podnoszone przez zastosowanie spoin i sprowadzanych prefabrykatów, tak że metoda kompozycyjna staje się tu techniką konstrukcyjną, jak w świecie maszyn.

Uzewnętrzona zostaje obramowana struktura, linie poziome (belki), pionowe (przegrody) oraz punkty (kolumny) określają typ łączenia, zestawienia materiałów wykorzystywanych „w czystości”, by użyć terminu zapożyczonego ze sztuki kulinarnej.

Tak więc architektura Polesello opiera się na realizacji jedynie niezbędnych elementów, na mówieniu tylko tego, co powinno być powiedziane, co Cacciari nazwał „zasadą ekonomii (...) *simplex sigillum veri* [21], elementarnością, która poprzez kompozycję elementów wyraźnie oddzielonych od siebie, rygor geometryczny, modularność oraz przejrzystość konstrukcji, dochodzi do „braku potrzeby” oraz „nieobecności detalu” [22].

Detal jest wyrazem samej architektury. Architektury będącej detalem. Prowadzą ze sobą dialog, nie potrzebują więc detalu. Później staje się on monologiem, gdyż każda kompozycja przemawia.

Potrzeba architektury, która nie byłaby „zjawiskowa”, sztuki kombinatorycznej wykorzystującej środki ekonomiczne w kategoriach ilości, kosztów

i odnawialności, a nie łączącej uprzednio określone rozwiązania.

Czego Polesello musi nas jeszcze nauczyć?

Potrzeba architektury „jednoznacznie cywilnej, zewnętrznej wobec architektury ocenianej w ramach autonomii lingwistycznej i technicznej (...) połączonej ze społeczną (...) by w sposób odpowiedzialny odgrywać rolę zawodową podobnie do modeli organizacji wolnych lub państwowych w dojrzałych stadiach epoki przemysłowej” [23]. Lekcja, która pokrywa się z etyczną wizją roli architekta zdolnego przewyciężyć uwarunkowania i ograniczenia technologii – która, jak wiemy, nie rozróżnia skal ani poszczególnych problemów – i „wyjść poza antynomie, eksperymentując z teoriami ogólnymi i szczegółowymi, upatrując złożoności w *complessività*” [24].

Udajemy się teraz na wyspę św. Michała, gdzie czeka na nas rozbudowa cmentarza zaprojektowana przez Chipperfielda. Nie zatrzymujemy się wcale, by wyobrazić sobie, jakiego ogrodzenia życzyłby sobie Gianugo Polesello.

PRZYPISY

[1] G. Polesello, *Highway exit of Padova East*, 1999–2005.

[2] A. Kertész, *The fork*, 1928.

[3] R. Barthes, *Le Chambre claire: Note sur le photographie*, Cahier du cinéma, Gallimard, Éd. du Seuil, Paris 1980.

[4] Por. VV.AA., *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, technology and society in the information age*, Actar, Barcelona 2003. Brak tu hasła „detal”.

[5] M. Ridolfi, *La poetica del dettaglio*, red. F. Moschini, L. Rattazzi, Ed. Kappa, Roma 1997.

[6] *Ibidem*.

[7] L.B. Alberti, *De ra aedificatoria*, ks. IX, roz. V, 1550.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*.

[10] G. Polesello, [w:] VV.AA., *Sul progetto complessivo*, Udine-Venezia 1990.

[11] *Ibidem*.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*.

[14] Powierzchnie te są wymienne niczym maski, a ich zasadniczym celem jest stymulacja swego rodzaju autoerotyzmu percepcyjnego. Zob. M. Bariero, *Architettura e costruzione*, w VV.AA., *Gianugo Polesello. Maestro dell'ideificabile. Auto-ritratti veneziani*, *Giornale IUAV n. 114*, Venezia 2011.

[15] D. Pizzi, *Conchiglie ia raggi X*, Ed. Corraini, Mantova 2006. Radiogramy Pizziego ukazują relację między detalem a konstrukcją naturalnych muszli podobnych do „wykonawczych” rysunków z natury autorstwa G. Batensona i G. Tompsona.

[16] E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, red. de Seta, Guida Editori, Napoli 1981.

[17] Por. Współczesna abstrakcyjna metoda kompozycyjna, sztuka abstrakcyjna, abstrakcja/korekta/ekstrakcja dla lepszego wizerunku.

[18] A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Ed. Marsilio, Venezia 1985. „Wierzimy, że jednostka to ogniwo, które tworzy całość, np. zgodność między częściami a całością, że obiekty są tak skomponowane, że wszystkie detale i dodatki mogą działać w warunkach koordynacji w punkcie, który staje się środkiem”.

[19] Tym, co odróżnia jedną grę od drugiej, są reguły: podanie do przodu dopuszczalne jest w piłce nożnej, ale już nie w rugby. W futbolu odległość 5 cm może oznaczać różnicę między spalonym a regularnym zagranem, np. bramką lub poprzeczką. Detal to właśnie taka architektoniczna reguła.

[20] G. Polesello: „Możliwe jest odwoływanie się do sztuki wojennej: broni artyleryjskiej, lub szachów: pionka. Bardziej interesuje mnie tworzenie *elementu* pracującej maszyny (...) Nasza praca przypomina sztukę wojenną: wymaga strategii, taktyki, celu oraz odpowiednich narzędzi”.

[21] M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, w G. Polesello, *Architetture 1960–1992*, red. M. Zardini, Electa, Milano 1992.

[22] S. Carbonera, *Coerenti contraddizioni*, w VV.AA., *Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Auto-ritratti veneziani*, *Giornale IUAV n. 114*, Venezia 2011.

[23] G. Polesello, *Sul progetto complessivo*, *op.cit.*

[24] *Ibidem*. „Complessività” to neologizm stworzony przez Polesello, którego znaczenie zbliżone jest do „wszechstronności”.

Claudia Battaino*
Luca Zecchin**

ET EGO – QUOD ... – QUO – QUARE – QUID? THE DETAIL AS PRONOUN IN THE ARCHITECTURE OF GIANUGO POLESELLO

In the contemporary age, in which techniques are developed within logics of production that are no longer those of the Architecture and the relationship building/constructability/market is completely changed, the Polesello's lesson is crucial. The need for architecture that is not "phenomenal", a combinatorial art – in which the abstraction is at the base of the whole compositional process – that uses economic means, in terms of quantity, cost, recyclability, rather than the assembly of predefined solutions, "by pulling to resolve the complexity in complessività."

Keywords: architecture / composition / detail / abstraction

By visiting the exhibition in Venice entitled "Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Autoritratti veneziani" what impresses us is the sketch "Et ego – quod ... – quo – quare – quid?" dated 1990 which depicts a series of lines like uncombed septa.

The East Padua highway exit, his last designed and built work [1], is a crossroads formed by a metallic vault and a glass block wall ending in nine septa that seem freely composed. Each is perpendicular to the other, like an arrow to his bow. The obtained architecture is a spatial composition of laconic simplicity, in which few elements measure the void of a new "square" between the infrastructures.

Here, architecture and detail coincide, both are composed by the assembly of independent minimal elements.

The detail concerns the architectural composition. In a famous photograph by Kertész [2], a fork rests on the edge of a dish and the close-up selects

the minimum parts of the whole: the play of light and shadow on the surface, the tonal value of the white and black, the relationship between the forms. In the photograph the detail preserves more precisely its meaning, because it does not indicate only the partition of an object but the minimal part that composes it. Deliberately included in a whole or searched in an enlargement, **the detail is a selection**, that is, a choice motivated by the composition.

The detail is a selected object-space when it is identified by an observer. Barthes says: "I feel that the mere presence changes my reading, that what I am looking at is a new photo, marked to my eyes from above. This in particular is a *punctum*." [3]

We are at Padua East, moving observers that look from behind the car windshield.

Frames are selected by the accelerated vision as in a film sequence. The perspective, composed by the fixed elements – the slender roof (120 meters), the

* Battaino Claudia, Assoc. Prof. Ph.D., Arch., University of Trento.

** Zecchin Luca, Ph.D., Arch., University of Trento.

long and opaline wall and the theory of the *patavinian* colored septa (240 meters) – changes with the speed and distance. Variations and rhythms, reciprocal relationships between figures, details which establish precise selections.

The contemporary architectural vocabulary has almost lost the term detail. It has been replaced by the more “advanced” [4] terms, of a procedural-diagrammatic nature, for the projectual operations that generate forms, or by the more reassuring “construction detail”, omnipresent in all the technical/technological areas of project.

Detail does not correspond to construction detail. If for Ridolfi [5] the construction detail is unveiling – “technical exploration, to the smallest scale, of a built architecture” [6] – of what should not remain obscured to the insiders, for Polesello the detail is something quite close to Alberti’s definition of “*con-cinnitas*”, that is beauty as “harmony between all the members, which are part of the unit, based upon a precise law, so that we can not add or remove or change anything if not for the worse.” [7]

This indicates an idea of project in which there is the idea of the composition/construction.

In “Project-made” published in 1980, Polesello suggests to “think architecture in depth” [8] in which the architectural detail, specified by the compositional rule, is the starting point for determining the appropriate technical solution and not vice versa. “A work of architecture is necessarily a construction (...) if we add that we want to understand the construction as a result of the use of technical instruments (...) it is easier and understandable to say that architecture is a technical operation (assembly) that implies specific tools”, or “architecture is a technique.” [9]

Polesello returns to the theme in an essay of the 1990 “Sul progetto complessivo”. “Recently, the architectural construction has assumed a double complexity: one dictated by profound modifications of

the production methods (...) that now covers a wide group of skills, roles, executive abilities; and the other linked to new (compositional) themes that alter the procedural continuity between architectural composition and design. (...) The new construction processes adapt quickly to the market, while the relationship Architecture-technology and Architecture-composition is in crisis.” [10]

Techniques are developed within logics of production that are no longer those of the Architecture and the relationship building/constructability/market is completely changed. A cycle has ended. The possibilities offered by new materials, their assembly, the need for performance checks – urbanistic, ecological, energetic, etc. – no longer concern only the architectural disciplinary field as origin and outcome of the construction.

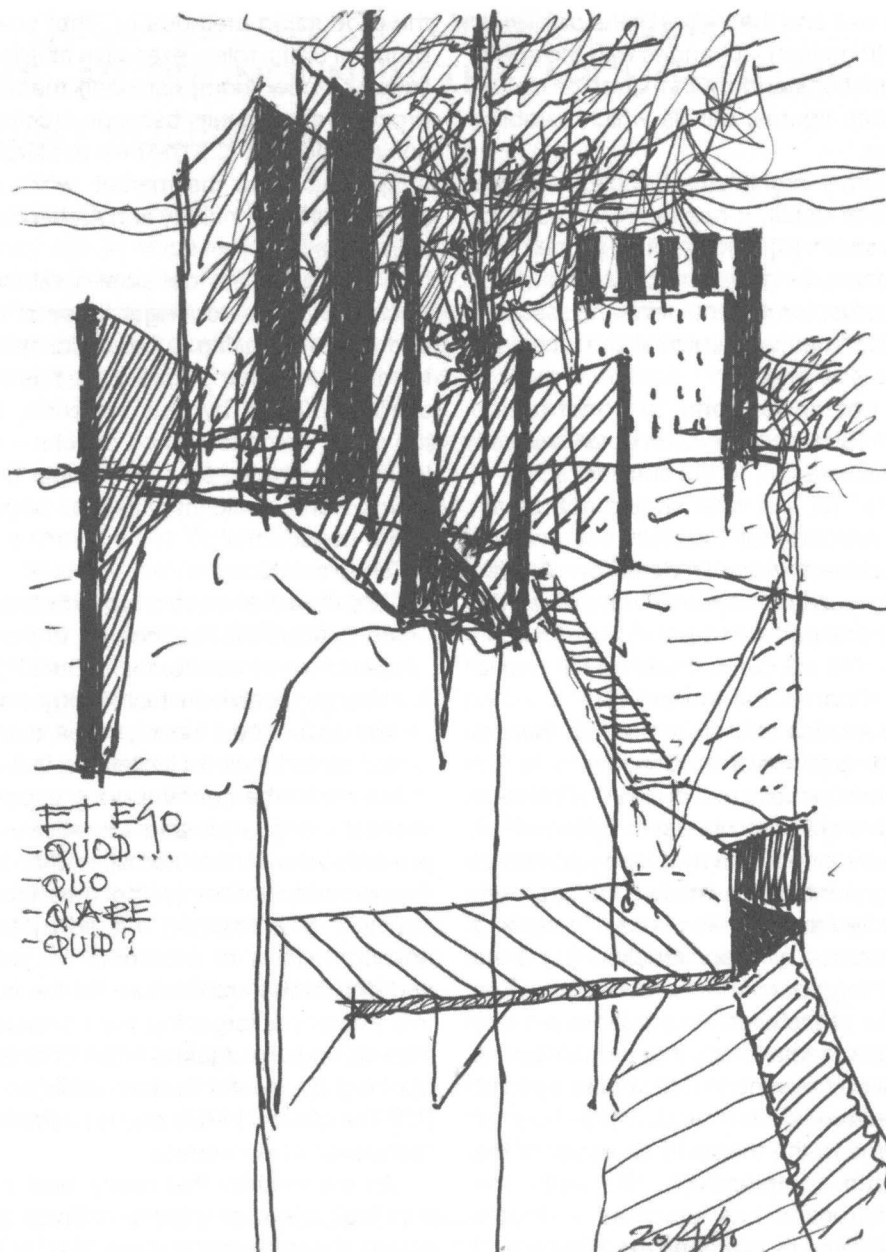
They produce:

1. “a shift in the relationship technology/architectural composition to technology, or worse, to an unordered set of control techniques” [11];
2. “the gap between technology and control techniques has led a freeing status, compared to its historical and material limitations, in Architecture” [12].

As such, the contemporary experimentations investigate languages and expressive ways careful to produce new formal identities that are identified in covers independent (sometimes inconsistent) from structure. The freedom offered by technological innovation allows to overcome the classical tectonic and directs the architecture “to the surface of figurative existence, forgetting the consistency of its own internal reasons against those of external reason, by opening up to architecture such as phenomenon.” [13] The internal trilithic grid is packed with an external “sensitive” [14] interface.

An expressivity that rarely, and in any case with very high costs, affects the ordinary architecture, the places that we inhabit every day. In these “singular

G. Polesello, *Et ego - quod ... - quo - quare - quid?*, sketch on paper, 24 April 1990. From the exhibition "Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Auto-ritratti veneziani", Venice 2011



objects”, usually public, the architectural “sign” is not aimed to the prefiguration of constructability. It can be easily applied to different technologies proposed by the market: more and more new, sophisticated, disposable, *prêt a porter*. We do not very much like it when architecture becomes packaging and the architect’s work a make-up, an aesthetic lifting that masks what he has not thought of – the detail – and that does not want to make visible: the construction, the “executive” project.

The detail, on the contrary, is a visible fact.

It is not casual that the “executive” drawings of a lot of the architect’s architecture are distant from the perceived/perceivable final image.

However, when the detail is compositionally designed it is always revealed, like in an X-ray. So, again the photography, even where “it is no longer there because it has surrendered to the clear precision of the X-ray and to its ability to express without intermediation the relationship between function and beauty, mathematics and creation” [15].

These issues are very evident to Polesello. In this work in Padua, **the detail is “exact” and therefore evident**. Materials and elements are composed by geometric rule. The Cartesian grid of the structure, with step of 7,5 meters in plan and elevation, defines the architectural proportions of the highway exit. “The elements of the architectural phenomenon” – the “minimal units” mentioned by Rogers [16] – are the vertical one (columns, pillars, septa) fixed by the spatial grating and the horizontal one (plate floors, reticular roof, walkway overpass).

The abstraction [17] is at the base of the whole compositional process. This is evident from the earliest sketches – the junction between paired columns and reticular roof – **the abstraction is the detail, the structure of the project**.

A long mono-material wall, memory of the *patavina* centuriation, is the device that acts as a counter-

point to the slender roof: no openings or elements with which we can hypothesize its real dimension, by day it has the same color as the asphalt and by night it becomes a light screen that establishes a recognizable limit for the disordered neighboring buildings.

An idea of detail as relationship between different scales – from urban to individual components – that determines the quality of architecture [18].

Polesello uses a limited repertoire of components by distinguishing between fixed (the frames in galvanized steel sheet of opaque parts, the columns in painted steel of roof, the rough concrete of the septa) and non, transparent or semi-transparent and mobile (the glass block of wall, the micro-perforated sheets for offices and technical spaces, the painted sheet metal of the septa and the corrugated of roof, the panels in welded and galvanized industrial network of walkways and stairwells).

Materic/structural/functional components are finite parts of a relationship with precise rules.

Like in a game [19] or in the military strategy [20].

In the highway exit the structures are mounted with joints, by using off-site prefabrication so that the mounting from compositional method becomes a construction technique like in the machine world. The framed structure is exhibited, the horizontal lines (beams), vertical (septa) and points (columns) determine the type of junction, juxtaposition of materials used “in purity”, to use a term borrowed from the art of cooking.

So, Polesello’s architecture is based on the implementation of only the necessary elements to say what should be said, what Cacciari called the “principle of economy (...) *simplex sigillum veri*” [21], an elementariness that through the composition of elements clearly separated from one another – so upright and timeless – geometric rigor, modularity and clarity of construction, comes to the “no need” and “absence of detail” [22].

The detail is a pronoun of architecture itself.

Architecture that is the detail. It is a dialogue between the two, and thus needs no detail. Which then becomes a monologue, because it is the composition that always talks.

The need for architecture that is not “phenomenal”, a combinatorial art that uses economic means, in terms of quantity, cost, recyclability, rather than the assembly of predefined solutions.

What does Polesello still have to teach us?

The need for an architecture “explicitly civil, external to architecture evaluated in its linguistic and technical autonomy (...) linked to social (...) to responsible conduct of the professional role,

similar to the models of free or State organizations in the mature stages of the industrial age.” [23] A lesson that corresponds to an ethical vision of the architect’s role, able to overcome the conditions and limitations of technology – which, as noted, does not distinguish scales or the individual specific problems – and able to “go beyond the antinomy, experimenting in the general theory and in particular, by pulling to resolve the complexity in *complessività*” [24].

We go out to the island of St. Michael where the cemetery’s expansion designed by Chipperfield awaits us. We do not stop to imagine how the insula/fence by Polesello would have wanted to be.

ENDNOTES

- [1] G. Polesello, *Highway exit of Padova East*, 1999–2005.
 [2] A. Kertész, *The fork*, 1928.
 [3] R. Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Cahier du cinéma, Gallimard, Éd. du Seuil, Paris 1980.
 [4] Cf. VV.AA., *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, technology and society in the information age*, Actar, Barcellona 2003. The item detail is here absent.
 [5] M. Ridolfi, *La poetica del dettaglio*, edited by F. Moschini, L. Rattazzi, Ed. Kappa, Roma 1997.
 [6] *Ibidem*.
 [7] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Book IX, Chapter V, 1550.
 [8] G. Polesello, in VV.AA., *Progetto realizzato*, Ed. Marsilio, Venezia 1980.
 [9] *Ibidem*.
 [10] G. Polesello, *Sul progetto complessivo*, Udine-Venezia 1990.
 [11] *Ibidem*.
 [12] *Ibidem*.
 [13] *Ibidem*.
 [14] These surfaces, like masks, are interchangeable and their main aim is to stimulate a kind of perceptive autoerotism. See M. Barbiero, *Architettura e costruzione*, in VV.AA.,

Gianugo Polesello. Maestro dell’indecifrabile. Auto-ritratti veneziani, *Giornale IUAV n. 114*, Venezia 2011.

- [15] D. Pizzi, *Conchiglie ai raggi X*, Ed. Corraini, Mantova 2006. The radiographs by Pizzi show the correspondence between detail and construction of natural shells, similar to the “executive” drawings of the Nature by G. Batenson and G. Tompson.
 [16] E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, edited by de Seta, Guida Editori, Napoli 1981.
 [17] Cf. The contemporary abstract compositional way, abstract art, abstraction/carry out/ex-traction for a better look.
 [18] A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Ed. Marsilio, Venezia 1985. “We believe to say that the unit is the link that produces a whole, i.e. the agreement between parts and whole, that its objects are composed that all details and accessories can work be coordinated and brought back to a point that it becomes the center”.
 [19] What distinguishes one game from another are the rules: a forward pass is allowed in Football but not in Rugby. In Football, five centimeters can make the difference between offside and a regular action, including a goal and a bailout. The detail is the architectural rule.
 [20] G. Polesello: “It is possible to take references from the military art: the piece of artillery, or the game of chess:

a chess piece. I am more interested in making a piece as *element* of a machine in operation. (...) Our work is like the military art: it requires a strategy, a tactic, a goal and the tools to achieve it.”

[21] M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in G. Polesello, *Architetture 1960–1992*, edited by M. Zardini, Electa, Milano 1992.

[22] S. Carbonera, *Coerenti contraddizioni*, in VV.AA., *Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Auto-ritratti veneziani*, *Giornale IUAV n. 114*, Venezia 2011.

[23] G. Polesello, *Sul progetto complessivo*, cit.

[24] *Ibidem*. “Complessività” is an Polesello’s neologism similar to “comprehensiveness”.