Der Stoff, aus dem die Häuser sind = Ce dont est fait le bâtiment = What buildings are made of

Autor(en): **Fumagalli, Paolo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **77 (1990)**

Heft 12: **Dolf Schnebli**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-58426

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Stoff, aus dem die Häuser sind

Dolf Schneblis Architektur mag dem oberflächlichen Betrachter heterogen erscheinen. Auf den ersten Blick gewahrt man tatsächlich wesentliche Unterschiede von Bau zu Bau, Unterschiede, die sich vorwiegend darin äussern, dass das architektonische Thema immer wieder anders angegangen wird und sich dementsprechend daraus immer wieder andere Lösungen ergeben. Einmal herrschen konstruktive Überlegungen vor, indem die tragenden Elemente in ihre einzelnen Komponenten zerlegt werden, indem der Rhythmus eine Rolle spielt und die konstruktiven Werte der Materialien im Vordergrund stehen, Bauten also, bei denen nicht so sehr die letztlich entstehende Form, sondern der Findungsprozess, der zu dieser Form geführt hat, wichtig ist. Bei anderen Objekten dagegen werden konstruktive Kriterien beiseite gelassen oder zumindest in den Hintergrund gedrängt, das eigentliche Thema ist die Form; sie ist geometrisch präzise, einheitlich und wird ganz am Anfang der Entwurfsarbeit festgelegt.

Wir sehen uns demnach zwei Kompositionsprinzipien gegenüber. Beim ersten ist die Form Ergebnis, beim zweiten ist sie Intention. Diese Verschiedenheit des entwerferischen Ansatzes ist bei Schnebli allerdings nicht die Folge einer eklektischen Verunsicherung, sondern zeugt im Gegenteil von einer durchaus zielstrebigen Art, Architektur anzugehen. Schnebli ist nicht inkonsequent, sondern will jede formale Voreingenommenheit ausschliessen, zugunsten einer ideativen Freiheit, die es ihm erlaubt, sein Interesse immer wieder ungeteilt einer neuen Entwurfsarbeit zuzuwenden. Im allgemeinen ergibt sich die Form aus dem Thema, und nicht umgekehrt. Hinter dieser Gesinnung verbirgt sich eine Absage an den Formalismus, ein Desinteresse am Mythos einer absoluten Linientreue, ein Nein gegenüber dem Fetisch des Stils.

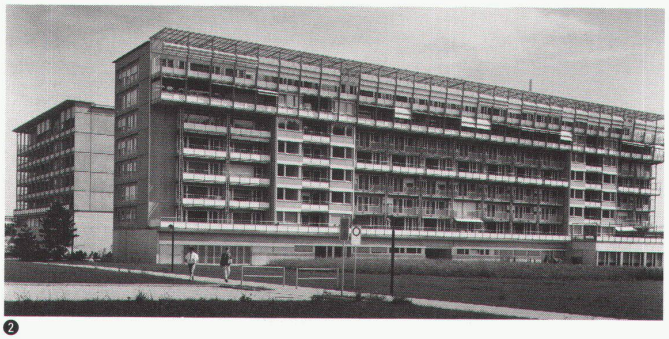
Mit anderen Worten: Die architektonische Form ist das Spiegelbild der jeweiligen Haltung einem gestellten Thema gegenüber, eine Antwort, die jedesmal anders ausfällt, weil sich ja von Ort zu Ort, von Fall zu Fall die Problematik der Aufgabe anders stellt. So unterscheidet sich jedes Projekt von seinem Vorgänger. Ein bestimmter Kontext mag nach einer «starken», symbolhaltigen Form rufen, die dem Ort ein Gepräge gibt, wie im Falle des Wohn- und Geschäftshauses in Baden (1990), dessen Architektur einheitlich ist, von kompakter, sich von den umstehenden historischen Gebäuden klar abhebender Form. An einem anderen Ort wiederum, wie beim Zentrum Ruopigen (1983–1987), lassen städtebauliche Kriterien das konstruktive System in den Vordergrund treten. Die Betonung des Rhythmus', das Prinzip der Wiederholung der formbildenden Elemente werden zum Ausgangspunkt des Entwurfs, denn die Idee besteht darin, eine Kontinuität zu schaffen, eine geregelte Ordnung, als mögliches Grundgerüst für das zukünftige Quartier.

Es ist also die Verschiedenartigkeit der Voraussetzungen, die die Verschiedenartigkeit der Bauten bedingt: Dies als Eklektizismus zu taxieren wäre ein Irrtum. Es ist eine Haltung, die heute vielleicht überholt erscheinen mag, denn es ist zurzeit Mode, den «Stil» zu prämieren, gerühmt wird die ausgeprägte, fotogene, noch möglichst unverbrauchte Form. Aber diese «überholte» Haltung ist bei Schnebli nicht Inaktualität, sondern zeigt, dass er einer Architektur treu bleibt, die als flexibel reagierendes Instrument verstanden sein will, das je nach Projekt einmal auf den Kontext eingeht, indem es geographische Gegebenheiten respektiert, das ein andermal in erster Linie funktionelle Anforderungen erfüllt, das die innere Organisation aussen ablesbar werden lässt, das Baumaterial zur Geltung bringt oder die Form für sich sprechen lässt.

Dies ist im wesentlichen ein Bekenntnis zur Moderne: die Überzeugung, dass Form und Inhalt antiakademisch sind, die Gewissheit, dass der kulturelle und ethische Anspruch der Modernität auf jene grundlegende Methode hinausläuft, nämlich die Fähigkeit, die architektonische Lösung der jeweiligen Situation anzupassen.

Unterstützt wird diese Einschätzung durch das Gewicht des Kontextes für das einzelne Projekt: «Ich bin der Meinung», sagt Schnebli, «dass Architektur und Städtebau als Einheit betrachtet werden sollten, die Detailbearbeitung also sich auf das Architektonisch-städtebauliche als Ganzes zu beziehen hat.» Eine Stadt hat erst dann Qualitäten, wenn die Häuser, aus denen sie besteht, architektonisch prägnant sind, und zwar sind sie das durch ihre jeweiligen formalen und konstruktiven Eigenheiten. Die Architektur ihrerseits resultiert aus einer Summe von einzelnen Entwurfsmomenten, und das Ganze gewinnt erst seinen Wert, indem jeder von ihnen ausgereift ist. Der Kreis Stadt–Bauwerk–Konstruktion schliesst sich.

❶



❷

Material, Konstruktion und Form sind die logisch verknüpften Glieder einer Kette, die die gesamte Geschichte der Moderne durchzieht. Diesem Prinzip hat sich Schnebli verschrieben. Nie verwendet er ein Material, um eine «Wahrheit» zu verstecken, nie, um damit eine bestimmte Konstruktionsart vorzutäuschen. Er verwendet ein Material, als «das, was es ist». Um einen berühmten Satz aus F.L. Wright's *In the nature of materials* aufzugreifen: Die Materialien werden nicht nur ehrlich eingesetzt, eben als das, was sie sind, sondern auch in einer ihnen bautechnisch gemässen Form, und sie sind im Detail so ausgearbeitet, dass ihre spezifischen Eigenschaften hervortreten.

Material und Konstruktion sind die tragenden Säulen einer Architektur, die nichts weiter als ihre konstitutiven Elemente geltend machen will; das, woraus der Bau besteht, soll vor allem andern bedeutungsvoll werden: Die Eisenbetonmauern der Kirche in Oberentfelden (1970), die ihre Ausdruckskraft dem besonderen Schalungsbild verdanken, das Stahlblech des Daches der Schule von Locarno (1960) mit seinen Kuppeln, deren Form den ganzen Bau charakterisiert, das bei den Sozialwohnungen in Lugano (1965) verwendete Holz, das durch den Wechsel von verglasten und gefüllten fixen oder verschiebbaren Feldern den Bezug zwischen innen und aussen herstellt, die grossen Glasbausteinwände der Schule in Littau (1974), deren geometrische Unterteilung das den Innenraum durchdringende Licht rhythmisiert, das Fugenbild der Sichtbacksteinmauern der Wohnüberbauung in Baar (1981), die Betonplatten der Bauten in Ruopigen, die das Repetitive der Konstruktion mit vorfabrizierten Elementen anschaulich machen und schliesslich die Dilatationsfugen der Villa Meyer (1986), die zum dekorativen Fassadenelement werden.

Man kann sich fragen, inwieweit das (Grund)thema einer Aufgabe die Wahl des Materials und die Form festlegen solle und wie stark das einmal gewählte Material im Laufe der Entwurfsarbeit die endgültige Lösung beeinflussen darf. Schnebli erinnert gerne an einen Ausspruch des spanischen Bildhauers Edoardo Chillida: «Als Architekt hast Du dieselben Probleme wie ich als Bildhauer. Jede Arbeit beginnt mit einer Idee. Auch Du möchtest die Idee materialisieren. Bei der Arbeit daran passiert immer dasselbe. Die Idee verändert das Material, aber das Material verändert auch die Idee.»

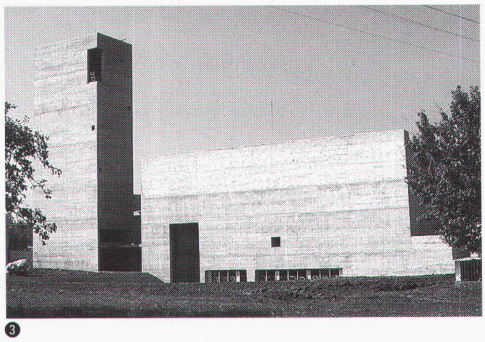
So gesehen ist der Architekt in erster Linie Konstrukteur, ein Baumeister im Sinne der Renaissance, einer, der die Kunst des Bauens durch und durch kennt, einer, dem die Gesetze der Statik vertraut sind, einer, der sich bewusst ist, dass es beim Bauen eine logische Abfolge gibt, der zudem über die Materialien Bescheid weiss, wie sie beschaffen sind, wie man sie am besten montiert, wie sie auf Licht und Berührung reagieren. Es geht hier also um ein Bauen, das nicht nur als ein technischer Akt verstanden werden darf, sondern auch – oder sogar in erster Linie – als ein poetischer Vorgang.

Diese Beobachtung ist sehr wichtig. Nicht nur, weil auch sie erkennen lässt, dass Schnebli der Moderne verpflichtet ist, sondern dass er zudem mit denen, die die Moderne gemacht haben, mit ihren Meistern, in Verbindung gestanden hat. Denn Schnebli gehört zu jener Generation, die an deren Seite tätig gewesen war, und er hat – er jung, sie alt – an denselben geschichtlichen und kulturellen Erfahrungen teilgenommen.

Eine Tatsache war wichtig in Schneblis Jugend: er war in Harvard Schüler von Sert, jenes Josep Lluis Sert, der eine bedeutende, aber sicherlich unterschätzte Figur der Moderne war, auch er, wenn man so will, ein «Eklektiker», dem es nichts ausmachte, als inkonsequent zu gelten. Aber er war ein Experimentator, voller lebhafter Neugierde und Urheber einiger unbestrittener Meisterwerke, wie die Studentenunterkünfte in Cambridge von 1964 oder das Gebäude der Miró-Stiftung in Barcelona von 1975. In diesen Bauten lebt der rationale Geist der logischen Form neben einem expressionistischen Geist, der die Logik zum Poetischen hin verändert.

«Dass uns bei der architektonischen Entwurfsarbeit», sagt Schnebli, «die künstlerischen Anliegen ebenso wichtig sind wie die technischen, scheint mir wesentlich, denn auch die Geschichte zeigt uns, dass Bauen seit jeher nicht nur messbar nützlichen Anforderungen gerecht werden musste.» Wir haben es mit einer Architektur zu tun, die das Spiel mit Licht und Schatten liebt, die weiss, wie wichtig die Stimmung des Raumes ist, die funktionelle Notwendigkeiten psychologischen Ansprüchen unterordnet.

Paolo Fumagalli



❸

❶ Wohn- und Geschäftshaus in Baden, 1990

❷ Zentrum Ruopigen, Littau, 1983–1987

❸ Kirche in Oberentfelden, 1970

Ce dont est fait le bâtiment

A qui l'aborderait pour la première fois, et de façon superficielle, l'architecture de Dolf Schnebli peut apparaître comme hétérogène. Au premier moment, en effet, on est frappé par les substantielles différences entre un bâtiment et l'autre, différences dues, manifestement, à des critères divergents employés pour affronter le thème achitectonique et pour le résoudre. Tantôt l'objet architectonique est marqué par la prépondérance accordée aux composantes structurelles, à l'accent mis sur les éléments portants et sur l'expressionnisme des valeurs constructives des matériaux, où ce qui compte n'est pas tant la forme qui en résulte, mais bien plutôt le processus mental qui y conduit; tantôt, par contre, les éléments structurels s'effacent, ou sont mis en sourdine, au profit de la forme, thème primaire, qui s'affiche, géométrique, précise, unitaire, conçue en tant que telle dès le départ. Nous nous trouvons, en somme, en présence de deux approches face au projet: dans la première, la forme est un résultat; dans la seconde, elle est une intention.

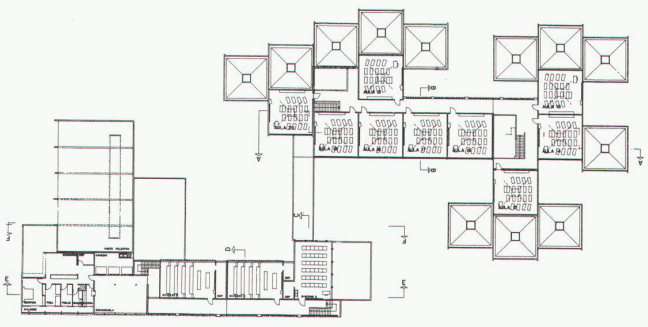
Il ne faudrait cependant pas interpréter cette diversité dans l'approche, chez Schnebli, comme une incertitude éclectique de sa part, mais plutôt comme le témoignage de sa façon de concevoir l'architecture. Il s'agit non pas d'incohérence, mais d'absence de préjugé formel au profit d'une liberté d'esprit basée sur une constante attention et sur un intérêt pour le travail d'élaboration du projet, processus complexe et articulé. En somme, la forme naîtrait et se développerait à partir du thème, et non l'inverse: attitude qui cache un refus de formalisme, une indifférence vis-à-vis du mythe de la cohérence et du culte du style.

En d'autres mots: comme dans un miroir, la forme architectonique serait le reflet d'une prise de position face au thème du moment, et constituerait la réponse, à chaque fois différente, aux problématiques qui, d'un lieu à l'autre, d'un cas à l'autre, revêtiraient des caractéristiques et des exigences diverses. Ainsi, chaque solution, chaque projet diffère-t-il de celui qui l'a précédé. Des raisons tenant au contexte peuvent être à l'origine de la présence d'une forme «forte», emblématique, telle à pouvoir conditionner un lieu, comme c'est le cas de l'immeuble d'habitations à Baden (1990) où l'architecture, face aux bâtiments historiques qui l'entourent, doit proposer un objet unitaire, à la forme compacte et reconnaissable; ou bien des raisons d'ordre urbain peuvent suggérer la prédominance des composantes structurelles, comme pour le centre de Ruopigen (1989) où l'accent est mis sur le rythme, la répétition des éléments de construction, et par la mise en valeur des composantes structurelles qui correspondent à des options précises pour mener à une continuité, créer un rythme, obtenir une structure aux caractéristiques urbaines, de manière à devenir une éventuelle matrice pour le futur quartier.

Chaque bâtiment est différent de celui qui le précède, car différentes sont aussi les conditions de départ: taxer d'éclectisme cette diversité serait une erreur. Il s'agit peut-être d'une attitude, d'un certain côté, «démodée», puisque la mode, aujourd'hui, veut qu'on récompense le «style» et qu'on encense la forme forte, celle qui est photogénique et, si possible, inédite. Mais ce côté présumé «démodé» de Schnebli, en réalité, n'existe pas: au contraire, il s'agit d'une cohérence à une architecture conçue comme un instrument flexible, permettant de répondre aux multiples, et toujours différentes, conditions du projet, de traduire les sollicitations issues du contexte, de respecter les exigences du site, d'interpréter les nécessités fonctionnelles, d'expliciter le concept à la base de l'organisation de l'espace, de montrer le matériau, de rendre manifeste et éloquente la démarche.

En somme, c'est la fidélité au Moderne: conviction que forme et contenu ne sont pas des questions académiques, certitude que l'exigence culturelle et éthique de la modernité représente par elle-même un instrument méthodologique fondamental qui se traduit par sa capacité à fournir des réponses diverses à des situations elles-mêmes différentes.

L'importance accordée au contexte, dans le projet, vient confirmer ce jugement: «Selon moi – dit Schnebli – architecture et urbanisme doivent être considérés comme indissociables. Le traitement du détail doit donc s'inspirer de la réalité architectonique et urbanistique prise comme un tout.» La ville ne sera de qualité que si chacun des édifices qui la composent est architectoniquement signifiant. Or, cette signification qui est la leur ne peut venir que des épisodes formels et constructifs qui les caractérisent. L'architecture, pour sa part, est un processus qui résulte de la somme de toutes les étapes qui conduisent au projet, et où l'ensemble ne pourra assumer un certain nombre de valeurs que si chacune de ces étapes est parvenue, qualitativement, à maturité. Le cercle ville–bâtiment–construction se referme.



4

Le matériau, la construction, et la forme sont les séquences d'une logique qui a caractérisé toute l'histoire du Moderne, et c'est à celle-ci que Schnebli est fidèle; des matériaux qui ne sont jamais employés pour masquer une «vérité», jamais choisis en vue de feindre une manière différente de construire, mais utilisés toujours pour «ce qu'ils sont». *In the nature of materials,* pour reprendre la célèbre phrase de Wright: matériaux non seulement montrés honnêtement pour ce qu'ils sont, mais aussi utilisés selon des techniques qui leur conviennent et, surtout, placés et élaborés jusque dans les détails de manière à en exalter les qualités et les spécificités.

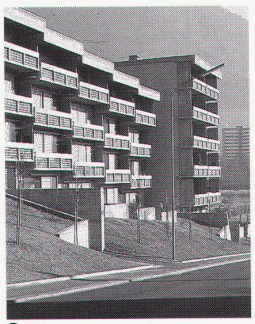
Matériaux et structures sont les colonnes portantes d'une logique qui veut que l'architecture fasse l'apologie des éléments qui la composent, dans le sens où, avant tout, doit ressortir ce dont est fait le bâtiment: du mur en béton armé de l'église de Oberentfelden (1970) dont la force expressive tient aux marques laissées par les coffrages dans lesquels ce béton a été coulé, en passant par la tôle qui recouvre les toits de l'école de Locarno (1960) dont les coupoles mettent en relief chacune des composantes formelles qui caractérisent l'ensemble; l'emploi du bois pour les logements sociaux à Lugano (1965) qui exprime, par des panneaux pleins ou vitrés, fixes ou coulissants, le rapport entre intérieur et extérieur, en passant par les larges baies en vitro-ciment de l'école à Littau (1974) dont la subdivision géométrique rythme la lumière qui filtre dans l'espace interne; de la structure du dessin des murs en briques apparentes des habitations à Baar (1981), au dessin des dalles de béton des édifices à Ruopigen qui veut clairement faire apparaître la formule répétitive de la construction et le montage propre à la préfabrication; jusqu'au joint de dilatation de la Villa Meyer (1986) qui devient presque un élément décoratif et constitutif du dessin de la façade.

On peut se demander jusqu'à quel point le thème de départ serait à la base du choix du matériau employé et de la forme définitive et jusqu'où, à l'inverse, ce serait le choix du matériau, en cours de projet, qui conditionnerait le résultat final. A ce propos Schnebli aime rappeler une phrase du sculpteur espagnol Edoardo Chillida: «Toi, en tant qu'architecte, moi, en tant que sculpteur, nous avons tous les deux le même problème. Au départ de tout travail, il y a une idée. Toi aussi tu dois matérialiser ton idée. Or, au cours du travail, il se passe toujours la même chose: l'idée modifie le matériau, mais le matériau, lui aussi, modifie l'idée.»

En ce sens, l'architecte est surtout un bâtisseur; bâtisseur au sens où l'entendait la Renaissance, c'est-à-dire expert dans l'art de construire. Cela implique de concevoir la construction comme une méthode pour ériger, et donc connaître les lois de la statique, être conscient du fait qui consiste à mettre une chose après l'autre, et aussi savoir que la construction implique la connaissance des matériaux, c'est-à-dire de quoi ils sont faits, comment ils doivent être utilisés, comment ils réagissent à la lumière et au toucher. La construction, en somme, comprise, non seulement comme un fait technique, mais aussi, et surtout, comme un fait poétique.

Cette dernière observation revêt une grande importance, non seulement parce qu'elle apporte la preuve, une fois de plus, que Schnebli est un architecte fidèle au Moderne, mais aussi qu'il a cotoyé ceux qui ont fait le Moderne, les Maîtres. Schnebli appartient à cette génération qui a travaillé à leur côté, qui a partagé – lui, jeune homme, eux, hommes mûrs – un même passé culturel. Un fait marque la jeunesse de Schnebli: il fut, à Harvard, l'élève de Sert. Ce Josep Lluis Sert, figure importante, mais aussi sous-évaluée, de l'architecture moderne, qui, lui aussi, se voulait un «éclectique», à qui importait peu la cohérence, mais architecte à la curiosité toujours en éveil, expérimentateur et auteur de quelques indiscutables chefs-d'œuvre, comme la résidence pour étudiants de Cambridge, en 1964, ou le bâtiment qui abrite la Fondation Miró à Barcelone, en 1975: architectures dans lesquelles cohabitent le côté rationnel de la logique de la forme et le côté expressionniste de l'altération de cette logique au nom de la poésie.

«Pour nous – dit Schnebli – il me semble essentiel que, dans le cadre de l'élaboration architectonique du projet, les préoccupations artistiques nous soient aussi importantes que les préoccupations techniques. En effet, l'histoire nous a montré que le fait de construire ne doit pas répondre uniquement à des exigences mesurables à leur simple utilité.» C'est l'architecture qui privilégie le jeu de l'ombre et de la lumière, c'est elle qui connaît l'importance de la qualité de l'espace, qui soumet aux exigences psychologiques les exigences formelles. *P.F.*



❺

❻

❹
Ginnasio Locarno, 1960

❺
Case Sociali, Lugano, 1965

❻
Primarschule Ruopigen, Littau, 1974

What Buildings Are Made of

Someone for the first time and superficially approaching Dolf Schnebli's architecture will probably consider it to be heterogeneous. Already on first glance however there are quite substantial differences from building to building, obviously due to diverging criteria in the specific approach to the architectonic topic and the proposed solution. Sometimes the architectonic purpose is characterized by the prevalence of structural components, the emphasis put on supporting elements or the poetic and expressionist significance of the materials, where it is not so much the resulting form which seems important, but rather the creative process which led to this form in the first place; sometimes the structural elements are actually ignored or understated; here, the form, which presents itself geometrically, precisely, homogeneously, and is termined from the very onset of the project procedure, is turned into the primary topic. Indeed, there are two different compositional methods: the first, with the form being the result, the second, with the form as the primary objective.

For Schnebli, these diverging project approaches are however not the consequence of an eclectic project-related indecision, but rather proof of a precise method of architectural intent. Far from being an example of incoherence, there is an absence of all preconceived formal notions in favour of a creative liberty based on constant attention to and interest in the project work, with the latter being intended as a complex and articulated formative process. Actually the form originates and develops out of the topic and not the other way round: a point of view hiding a rejection of formalism, a disinterestedness regarding the myth of coherence and the fetishism of mere style.

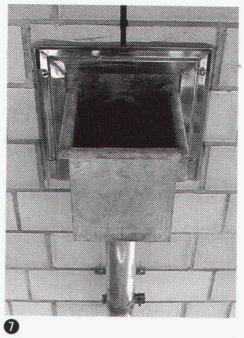
With other words, comparable to an architectural form, reflecting a position regarding the current topic and constituting an always different answer to problems, which from site to site, from occasion to occasion, present themselves with different characteristics and requirements. Each solution and therefore each project differs from the preceding one. Contextual reasons may therefore cause the presence of a "strong", emblematical form, able to determine a site, as e.g. in the case of the appartment blocks in Baden (1990), where the architect had to propose an integral, formally compact form, easily recognizable against the background of the surrounding, historical buildings; urban planning reasons, too, may suggest a prevalence of the structural system as in the center of Ruopigen (1989), where the emphasis on sequential aspects, on the repetition of constitutive elements and the accentuation of the building components were project decisions suggested to confer continuity, to create sequences and to obtain an edifice with urban characteristics suitable to become the matrix of a future neighbourhood.

Each edifice is different from the preceding one, because the initial conditions are always different. It is wrong to accuse these diversities of eclecticism. Perhaps it even serves as a certain, untimely gesture, because today fashion demands that "style" be awarded and strong, photogenic and, if possible, never before discussed forms be praised. But Schnebli's presumed "untimeliness" does not really exist: in fact, it represents coherence and fidelity to an architecture intended as a flexible instrument to respond to multiple and always different project conditions, to translate the aspects dictated by the context, to respect the requirements of the geographical site, to interpret functional necessity, to explain the organizational concept, to demonstrate the constituting material, and to render the formative process manifest and eloquent.

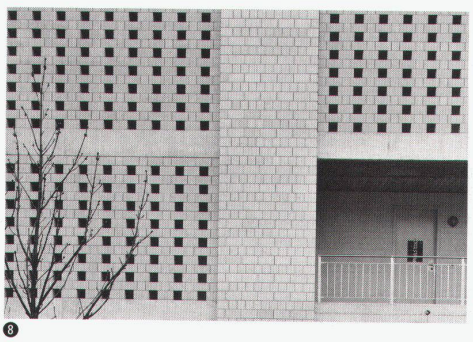
Indeed, this implies a certain fidelity to Modernism: an anti-academic conviction of form and content, the persuasion that the cultural and ethical requirements of Modernism are a fundamental methodological instrument, able to provide different answers to changeable situations.

Our evaluations are confirmed by the importance the context assumes within the project: "I am convinced – confirms Schnebli – that architecture and urban planning should be considered integrally, that in fact detail elaboration should refer to the architectonic-urban planning aspect as a whole." The town can only acquire quality if the individual edifices out of which it is composed are architecturally concise, and this conciseness is based on formal and constructive episodes characterizing it. Architecture in turn is a process derived from a combination of individual project gestures, within which the ensemble may only acquire valuable aspects if its constitutive moments are mature. This closes the circle of town-edifice-structural method.

Material, construction and form are the links of a chain of logic characterizing the entire history of Modernism, which Schnebli still adhers to, too. Materials moreover never before



❼



❽

serving to hide any «truth», never conceived of to fake another constructive mode, but always used as «what they actually are». *In the nature of materials,* recalling a famous phrase by Wright: materials are not only honestly shown for what they are, but also used in combination with conforming techniques, above all articulated and elaborated in their details in a way ensuring that their quality and peculiarity are enhanced.

Materials and structures are the supports upon which rests a logic which desires architecture to be a celebration of its proper constitutive elements by emphazising that which the building is made of: e.g. the wall made of reinforced concrete of the church in Oberentfelden (1970), whose expressive design is based on the imprint left by the encasings the material was poured into; or the sheet metal roof coverings of the school in Locarno (1960), whose cupolas emphasize the individual formal components characterizing the ensemble; the utilization of wood for the social housing project in Lugano (1965), whose glazed or full, fixed or adjustable panels represent the link between interior and exterior; the ample glass surfaces made of translucent concrete of the school in Littau (1974), whose geometrical subdivision articulates the light permeating the interior space; the structured design of the fair-faced brickwork walls of the flats in Baar (1981); the design of the plates of reinforced concrete of the buildings in Ruopigen, intended to refer to the structural repetition and the mounting of the prefabricated units; and the flexible joining piece of Villa Meyer (1986), which practically turns into a decorative and structural element of the façade design.

Up to which point, you may ask, shall the initial topic determine the choice of materials and the final form; and up to which point, vice versa, should therefore the choice of this material condition the final result during the project process? Schnebli likes to recall something Spanish sculptor Eduardo Chillida once said: "Being an architect, you have got the very same problems as I as a sculptor am facing. Each work starts with an idea. You, too, wish to materialize this idea. But working on it, the same happens all over again. The idea will change the material, and the material the idea."

In this sense, the architect is above all a constructor. Constructor in a Renaissance sense, that is, as a true expert of the culture of building. This implies the notion of building as a method to erect something, that is, of knowing the laws of statics, always aware of the logics inherent in "putting one thing on top of the other", and also a knowledge of building procedures based on the properties and applications of the materials, and not least the way they will react to light and touch. Actually, a building that is not only intended as a technical but also and perhaps above all as a poetic fact.

This last observation is of paramount importance. Not only because it acknowledges once again that Schnebli is an architect true to Modernism, but also because he has known the people who created Modernism, its masters that is, because he belongs to a generation which has worked side by side with them, and because – when he was young and they were already old – he was subjected to the same experiences as to history and culture. Another fact is important in Schnebli's youth, too: he was Sert's pupil at Harvard. Josep Lluis Sert was an important figure of modern architecture, although certainly undervalued, considering himself an "eclectic", whom coherence did not matter so much to either. An architect however full of a lively curiosity, always carrying out experiments, the author of some as yet undiscussed masterworks such as the students' residence in Cambridge of 1964 or the building of the Mirò Foundation in Barcelona of 1975: architectures combining the rational nature of formal logics and the expressionistic one of continually changing it in the name of poetry.

"The fact, that we consider in our architectonic designs – thus Schnebli – artistic aspects to be as important as the technical ones seems crucial to me, for history, too, shows us that building did not only have to meet the requirements of the measurable and utilizable in the past either." An architecture moreover favouring the play of light and shadows, knowing about the importance of spatial quality, and subjecting functional requirements to psychological ones. *P.F.*

❾

❼ Villa Meyer, Zürich, 1985/86

❽ Wohnüberbauung Mühlegasse, Baar, 1981

❾ Zentrum Ruopigen, Littau, 1983–1987