

Die Notwendigkeit von Regeln : Livio Vacchinis Streben nach Zeitlosigkeit

Autor(en): **Lucan, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **89 (2002)**

Heft 7/8: **Zeitlosigkeit = Intemporel = Timelessness**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-66441>

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.



| 1

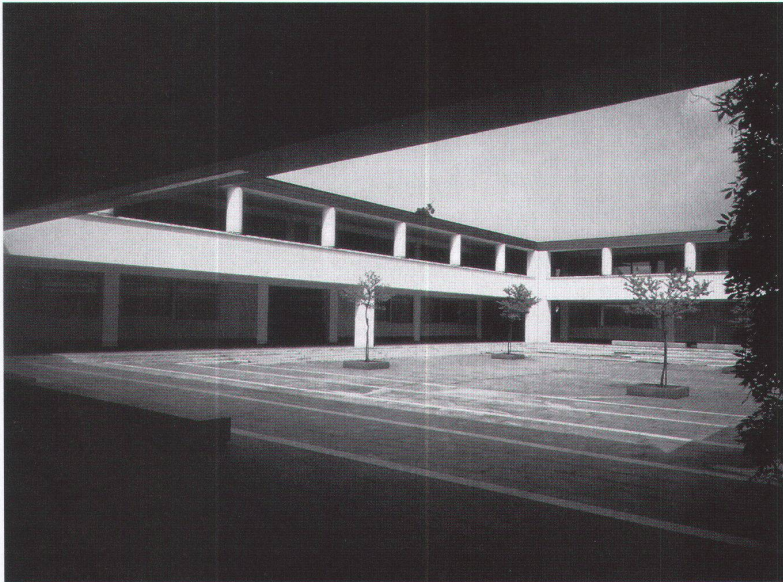
Die Notwendigkeit von Regeln

Livio Vacchinis Streben nach Zeitlosigkeit

Einen zeitlosen Ausdruck erlangen zu wollen und sich dazu unumstösslicher architektonischer Grundsätze zu bedienen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Jeglicher Versuch in diese Richtung – und erfolgt er mit noch so viel Entschlossenheit – ist von vornherein zum Scheitern verurteilt: Die Zeit holt jeden ein, der Zeitlosigkeit anstrebt, und jedes Gebäude wird unweigerlich von Geschichtlichkeit geprägt. Weshalb verschreiben sich gewisse Architekten dennoch dieser Idee? Genauer ausgedrückt: Weshalb stellt sich diese Frage gerade in Bezug auf die Architektur von Livio Vacchini?

Implizit fordert uns der Tessiner Architekt selbst zur Frage auf, warum er sich der Zeitlosigkeit verschreibt. Denn er ist davon überzeugt, dass Regeln und Grundsätze für das Entwerfen notwendig und unabdingbar sind. Stehen diese Regeln und Grundsätze einmal fest, erheben sie auch gleich Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, und damit auf Dauerhaftigkeit, wenn nicht gar auf Zeitlosigkeit.

Livio Vacchini hat uns seit jeher begreiflich gemacht, dass eine Folge von gebauten Entwürfen auch einer Folge von Stufen einer Entwicklung gleichkommt. Dabei ist jede Etappe sowohl der Abschluss eines Prozesses wie auch der Ausgangspunkt einer neuen Reflexion; sie ist Wiederaufnahme und Wiederbelebung eines Prozesses. Im Zuge dieser Bewegung geht ein Projekt also aus der Selbstbesinnung hervor. Die verfolgte Linie wird im Nachhinein verstanden und beurteilt; die begonnene Arbeit wird kritisiert, wird bestärkt, wird entkräftet. Vor allem aber, und meistens, wird das angefangene Werk abgewandelt und neu ausgerichtet. Es erhält ein genaueres Ziel. So, wie ich



1,2 | Schulhaus Montagnola, Hauptzugang und Blick in den Schulhof
(Fotos: A. Flammer)

Jacques Lucan, *1947

Architekt und Architekturkritiker, Professor an der EPF in Lausanne und an der Ecole d'architecture «De la ville et des territoires» in Marne-la-Vallée-Paris; seit 1994 Architekturbüro in Paris; neuste Buchpublikationen: *Matière d'art – A Matter of Art/Architecture contemporaine en Suisse* (Basel Birkhäuser, 2001); *Architecture en France, 1940–2000* (Paris, Editions du Moniteur, 2001).

| 2

es hier in aller Kürze darlege, hat Livio Vacchinis Werk eine unbestritten formalistische Dimension. Seine Stimmigkeit hängt nämlich von Vacchinis Fähigkeit zur Selbstkritik ab, und seine Weiterführung ist Funktion einer Kritik seiner eigenen Arbeit, um sich einer immer grösseren Kohärenz anzunähern. Mit dem Fortschreiten der Etappen muss diese Kritik unter dem Gesichtspunkt von ständig anspruchsvolleren, strengeren und dogmatischeren Kriterien stattfinden. Und sogar selbst gewisse Parameter, die eine Zeit lang wichtig waren, werden in den Müll der Geschichte geworfen, die jetzt als überholt eingestuft werden muss. Hat der Architekt nicht manchmal selbst ironische und strenge Ansichten über seine älteren Werke verbreitet, auch wenn er ihnen gefühlsmässig verbunden blieb? Dies ist die kompromisslose Art von Vacchini, die architektonische Arbeit zu betrachten. Sie ist gewissermassen hegelianisch und kann nur in einer essenzialistischen Suche enden.

Drei Jahrzehnte, drei Stufen der Radikalisierung

Um meinen Interpretationsvorschlag von Vacchinis Werk wenn nicht zu belegen, so doch wenigstens zu illustrieren, möchte ich drei wesentliche Phasen erwähnen: Da sind zunächst die Siebzigerjahre mit der Schule und der Turnhalle von Losone (1972–1975), dem Macconi-Gebäude in Lugano (1974–1975) und der Turnhalle der Schule Ai Saleggi in Locarno (1978), sodann die Achtzigerjahre mit der Grundschule in Montagnola (1978–1984) als Referenzbau und letztlich die Neunzigerjahre, für die ich das Haus in Costa oberhalb von Tenero (1990–1992) und die Sport- und Mehrzweckhalle in Losone (1990–1997) anführen möchte.

Diese drei aufeinander folgenden Etappen liefern ganz offensichtlich den Beweis für die Radikalisierung einer architektonischen Arbeit. Die erste Etappe ist also jene des Lernens: es geht weniger um das Erlernen einer Sprache als von Regeln, die für die Entwicklung des Entwurfes notwendig sind. In diesen Regeln sind sämtliche syntaktischen Deklinationen begründet. Die Radikalisierung findet hier in verhältnismässig konventionellen baulichen Entscheidungen ihren rationalen Ausdruck. Sowohl in Losone wie in Lugano oder Locarno sind es immer die senkrechten tragenden Bauteile (Pfeiler oder Säulen) und die horizontalen Elemente (Sturz- oder Querbalken), die das Gerippe des Gebäudes vorgeben. Die Rhythmen, Masse und Proportio-

nen sind ausgewogen, gelassen, und wir sind mitten in der Auslotung der architektonischen Möglichkeiten von Ordnung und ihres gewissermassen pädagogischen Ausdrucks. Es ist nicht weiter erstaunlich, dass hier von Klassizismus die Rede sein konnte: Die implizite Absicht war ein Ausdruck von Beständigkeit, der einem klaren Gesetz unterworfen ist, ein Ausdruck ausserdem, der dem individuellen Gefühl wenig Raum gibt.

Einen bereits von anderen zurückgelegten Weg wählen, im konkreten Fall einen klassizistischen Weg einschlagen, birgt allerdings Gefahren: Begibt man sich – kaum scheint die Allgemeingültigkeit und mit ihr sogar die Zeitlosigkeit erreicht – dadurch nicht eher auf den Weg eines neuen Manierismus?

Die Lektion von Kahn

Vacchinis Reaktion auf diese Gefahren ist das Schulhaus von Montagnola. Bei diesem Werk ist – aufgrund einer Änderung der konstruktiven Gegebenheiten – ein Wandel in der Grössenordnung der Probleme erkennbar. Während beispielsweise sämtliche Teile der Schulturnhalle von Losone bis hin zur Schärfe ihrer Profilierung gegliedert wurden, ergab sich ihre Einheit gerade aus einer Komposition von Fragmenten. Diesem Problem der Einheitlichkeit stellt sich das Schulhaus von Montagnola; so gesehen entspricht es einem Übergangswerk, und Vacchinis Verständnis von Louis I. Kahns Architektur, von dem es zeugt, ist nicht zufällig. Bezüglich der Fassadenkomposition spricht Vacchini sogar von einem Plagiat.

In Montagnola besteht die Einheit der Form in einer neuen Massordnung. Dies illustriert der innere Säulenumgang, dessen Joche den Seiten des Hofes entsprechen. Mit den von Pfeiler zu Pfeiler verlaufenden Sturzbalken spart man die Zwischenstützen ein, die das Ganze bloss fragmentiert hätten. Zwischen Struktur und Raum entsteht eine Wechselbeziehung, welche die Einheit der Form bestimmt. Hiermit wurde die Lehre aus Kahns Architektur, und insbesondere aus dem British Art Center in New Haven, gezogen. Einmal auf diesem Wege, kann Vacchini nur noch in Richtung einer verstärkten Radikalität gehen und die neuen Grenzen seines Werkes abstecken. Dazu reduziert er die Zahl der betreffenden Elemente noch weiter, wie er auch das Feld möglicher Referenzen beschränkt, denn nur wenige Bauten entsprechen den neuen Anforderungen. Für die Gleichung, die ein Bauwerk ist – und für jede Variante davon –, gibt es idealer-

weise bald nur noch eine Lösung, wodurch die architektonische Arbeit zu der erwähnten essenziellistischen Suche wird.

Bilder eines unteilbaren Ganzen – Gestalt

Das Haus in Costa und die Sport- und Mehrzweckhalle von Losone vertreten auf die evidenteste Weise die dritte Etappe dieses Entwicklungsweges. In beiden Bauten gibt es in der Senkrechten nur noch einen Pfeiler, der sich unverändert und so oft wie nötig wiederholt, während es in der Horizontalen nur eine unzerlegbare Ebene gibt – glatt im Haus und kassettiert in der Sporthalle. In beiden Gebäuden bemisst sich die Dimension eines jeden Elementes an der Dimension des Gesamten und verifiziert so die ursprüngliche Annahme: Wir können tatsächlich behaupten, dass Struktur und Raum – zu denen sich noch das Licht hinzufügen lässt – eins sind, und zwar in dem Sinne, als ein einziges Gesetz das Ganze bestimmt, und in dem Sinne auch, als sich eine Einheit bildet, die keiner Fragmentierung unterworfen ist, eine Einheit, der kein einziger Bestandteil entzogen werden darf. Davon ausgehend wird klar, dass es keine andere Wahl gibt als die Festigkeit und die bilaterale Symmetrie, das heisst die

Wahl dessen, was das Bild einer unteilbaren Ganzheit, einer Gestalt ergibt. Durch die Wahl symmetrischer Anordnungen wird die Aufmerksamkeit nicht auf besondere Beziehungen zwischen einzelnen Elementen gelenkt, wodurch das Ganze einer «Komposition» gleichkäme. Klar wird auch, dass Vacchinis Bauten durch die extreme Einschränkung der Elemente archaische Anklänge aufweisen. Sie lassen sich mit Archetypen vergleichen – die Sporthalle mit einem Tempel und das Haus mit einem Unterstand, bestehend aus zwei parallelen Wänden und einer Decke.

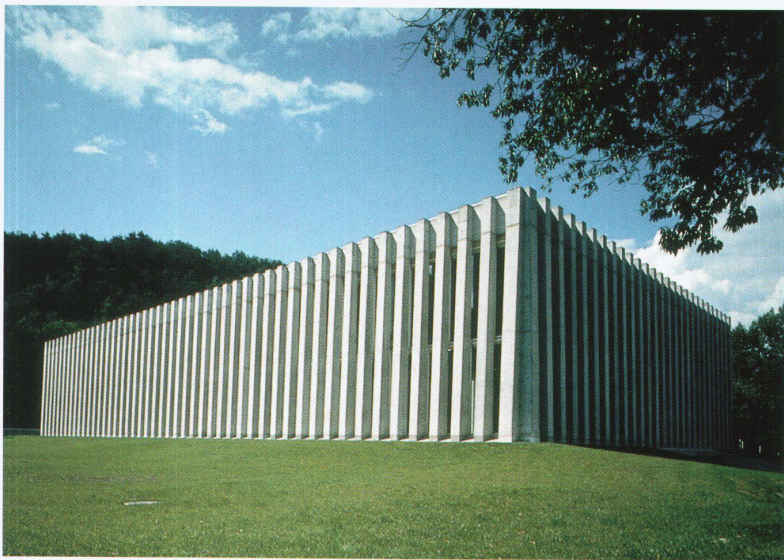
Der Weg, den ich bis hierhin nachgezeichnet habe, beschreibt einen Abstraktionsvorgang – das Gebäude besitzt eine Form, die das Ergebnis eines konzeptuellen Verfahrens ist – bei dem die Zahl der in Frage kommenden Variablen fortwährend verringert wird, der definitive Ausgang jedoch nie vorhersehbar ist. Gleichzeitig und gerade deshalb ergibt sich daraus eine erstaunliche physische Präsenz, die Präsenz eines Objektes von einem äussersten Zusammenhalt, das sich sofort als Ganzes erfassen lässt. Damit will sich Vacchini in seinem Glauben an das Ding der Unmöglichkeit – nämlich Zeitlosigkeit zu erlangen – bestärken. Seine Bauten gleichen Meilensteinen, die der Zeitmessung dienen und somit die Anforderung einer neuen Monumentalität erfüllen. J.L.

3,4 | Wohnhaus in Costa
(Foto: A. Zanetta)

5,6 | Losone, Sport- und Mehrzweckhalle
(Foto: A. Flammer)

7 | Losone, Sport- und Mehrzweckhalle
(Foto: Alessandra Chemollo);

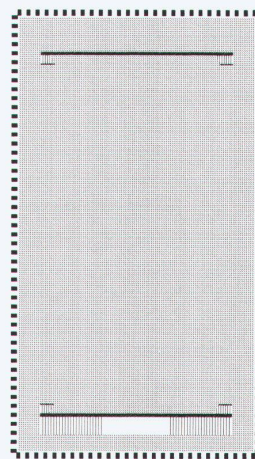
(Übersetzung aus dem Französischen: Jacqueline Dougoud/Red.)



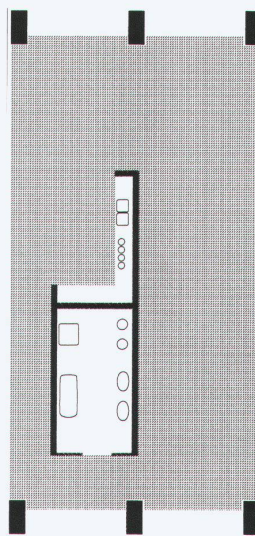
| 6



| 4



| 5



| 3



Français

Jacques Lucan

Version originale de pages 22–25

Livio Vacchini et l'intemporel

Vouloir atteindre à une expression intemporelle et, pour ce faire, s'en rapporter à des principes architecturaux considérés comme immuables, sont des gageures. Toute tentative dans ce sens, aussi résolue soit-elle, est d'avance condamnée à l'échec: le temps ne manque pas de rattraper celui qui prétend à l'intemporel et un bâtiment, quel qu'il soit, est immanquablement marqué d'historicité.

Cependant, pourquoi certains architectes veulent-ils s'en remettre à cette idée? Plus précisément ici, pourquoi se poser la question à propos de l'architecture de Livio Vacchini? Implicitement, nous y sommes invités par l'architecte lui-même qui a la conviction que des règles et des principes sont nécessaires et indispensables au projet, règles et principes qui, lorsqu'ils sont énoncés, prétendent à l'universalité et, par là-même, à la durée sinon à l'intemporalité.

Ce dans quoi Vacchini nous a toujours entraîné est une succession de bâtiments construits qui sont autant d'étapes d'un développement, une étape étant l'aboutissement d'un processus aussi bien que le point de départ d'une nouvelle réflexion, reprise et relance d'un mouvement progressif. Dans ce mouvement, un projet procède donc d'un retour sur soi pour comprendre et évaluer, a posteriori, l'itinéraire suivi, pour confirmer, infirmer, critiquer, mais surtout, le plus souvent, pour infléchir et réorienter le travail engagé et lui donner des buts plus précis et explicites. Tel que je le décris succinctement, le travail de Vacchini possède une indéniable dimension formaliste, parce que sa pertinence dépend de sa capacité d'autocritique, parce que sa poursuite est fonction de la critique de ses propres résultats, pour aller vers toujours plus de cohérence. À mesure que les étapes se succèdent, cette critique doit être menée selon des critères de plus en plus exigeants et rigoureux, de plus en plus dogmatiques même, rejetant certains paramètres, un temps pris en compte, dans les poubelles d'une histoire qui ne peut être jugée maintenant qu'irréremédiablement dépassée: n'a-t-on pas quelquefois entendu l'architecte lui-même tenir des propos ironiques et sévères sur ses bâtiments anciens, même s'il leur restait sentimentalement attaché? Cette manière intransigeante de concevoir le travail architectural est celle de Vacchini; elle est quasiment hégélienne et ne peut que porter à une recherche essentialiste.

Pour, sinon démontrer, du moins illustrer l'interprétation que je propose du travail de Vacchini, je rappellerai trois de ses étapes princi-

pales, celle des années soixante-dix avec l'école de Losone et son gymnase (1972–1975), le bâtiment Macconi à Lugano (1974–1975) et le gymnase de l'école Ai Saleggi à Locarno (1978), celle des années quatre-vingt avec l'école de Montagnola (1978–1984) comme bâtiment-repère, enfin celle des années quatre-vingt-dix pour laquelle je retiendrai la maison à Costa-sur-Tenero (1990–1992) et la salle de sport de Losone (1990–1997).

La succession de ces trois étapes offre de toute évidence la preuve de la radicalisation d'un travail architectural. La première étape, en effet, est celle de l'apprentissage, non pas tant d'un langage, que de la nécessité d'une règle pour guider le développement du projet, règle qui donne raison de toutes les déclinaisons syntaxiques, règle qui est ici celle de l'expression rationnelle de choix constructifs relativement conventionnels. À Losone, Lugano ou Locarno, les éléments porteurs verticaux (piliers ou colonnes) et les éléments horizontaux (linteaux ou architraves) dessinent à chaque fois l'ossature du bâtiment; les rythmes, mesures et proportions sont réguliers et savants, et nous sommes dans l'exploitation des possibilités de l'ordonnance et de son expression quasi pédagogique. Rien d'étonnant à ce qu'on ait alors pu parler de classicisme: la visée implicite était celle d'une expression stable, qui obéit à une loi intelligible, expression qui, de plus, laisse peu de place au sentiment individuel.

Emprunter un chemin déjà parcouru par d'autres, c'est-à-dire, en l'occurrence, reprendre un chemin classiciste recèle cependant des dangers: au moment de croire atteindre à l'universalité, et par là-même à l'intemporel, n'est-on pas plutôt sur la voie d'un nouveau maniérisme?

La réponse de Vacchini à ces dangers est l'école de Montagnola. On assiste, avec cette réalisation, à un changement d'échelle des problèmes grâce à un changement dans la conception même des données constructives. Si, par exemple, le gymnase de Losone articulait tous ses éléments constitutifs jusqu'à la précision de sa modénature, son unité, par contre, était le résultat d'une composition de parties fragmentaires. C'est à ce problème de l'unité que s'affronte l'école de Montagnola; elle est, de ce point de vue, un bâtiment de transition et la compréhension qu'elle manifeste de l'architecture de Louis I. Kahn n'est pas fortuite, Vacchini parlant même de plagiat à propos de la composition des façades.

À Montagnola, l'unité de la forme réside dans un nouvel ordre de mesures illustré par le portique intérieur dont les travées ont la dimension du côté latéral de la cour, les linteaux qui vont de pilier à pilier faisant ainsi l'économie de supports intermédiaires qui ne feraient que fragmenter l'ensemble. Entre structure et espace, une relation de réciprocité s'instaure qui définit l'unité de la forme: la leçon de Kahn est maintenant tirée, celle offerte notamment par le British Art Center de New Haven. Engagé sur cette voie, Vacchini ne peut qu'aller vers plus de radicalité, dessinant les nouvelles limites de son travail.

Dans ce projet, il réduit encore plus le nombre d'éléments en jeu, tout comme il referme le champ des références possibles, peu de bâtiments pouvant trouver des résonances par rapport aux nouvelles exigences. L'équation qu'est un bâtiment n'aurait bientôt plus, idéalement et pour chaque variable, qu'une solution, transformant ainsi le travail architectural en une quête essentialiste.

C'est la maison à Costa-sur-Tenero et la salle des sports de Losone qui représentent, de la façon la plus évidente, la troisième étape de la progression. Dans chacun de ces deux bâtiments, verticalement il n'y a plus qu'un seul pilier répété, sans changement, autant de fois qu'il est besoin, tandis qu'horizontalement il n'y a qu'un seul plancher – monolithe pour la maison, à caissons pour la salle de sport –, qui ne peut être décomposé. Dans chacun des bâtiments, la dimension de chaque élément se mesure à la dimension de l'ensemble, vérifiant l'hypothèse initiale: nous pouvons vraiment dire que structure et espace – auxquels nous pouvons associer la lumière – ne font qu'un, au sens où une seule loi régit le tout, au sens où une unité est formée qui n'est pas sujette à fragmentation, une unité dont on ne peut soustraire aucun composant. On comprend, à partir de là, qu'il n'est pas d'autre choix que celui de la stabilité et la symétrie bilatérale, c'est-à-dire le choix de ce qui produit l'image d'une totalité insécable, d'une gestalt. L'adoption de dispositions symétriques fait que l'attention n'est pas détournée vers des relations particulières entre des éléments qui feraient s'apparenter l'ensemble à une «composition». On comprend encore que par l'extrême limitation des éléments les bâtiments de Vacchini aient des accents archaïques: ils en viennent à se confronter à des modèles originaires, le temple pour la salle de sport, l'abri constitué de deux murs parallèles et d'un plafond voûté pour la maison.

L'itinéraire que j'ai tracé jusqu'ici décrit un processus d'abstraction: le bâtiment possède une forme qui est le résultat d'une opération conceptuelle pour laquelle les variables en jeu sont de plus en plus raréfiées, mais dont l'issue finale n'est jamais prévisible. En même temps, et de ce fait, il a une présence physique époustouflante, la présence d'un objet d'une extrême cohésion qui se donne immédiatement comme un tout. C'est par là que Vacchini veut croire à la gageure de toucher l'intemporel; ses bâtiments sont comme des bornes qui mesureraient le temps, retrouvant ainsi l'exigence d'une nouvelle monumentalité.

Voir à ce sujet: «Entretien avec Livio Vacchini», Cahiers de théorie («Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée»), n° 2-3, Lausanne, EPFL-ITHA-Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000.

Pour une analyse du travail «formaliste» de Louis I. Kahn, je me permets de renvoyer à mon texte: «De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumière», Cahiers de théorie, n° 2-3, op.cit.

English

Jacques Lucan (pages 22–25)
Translation: Andrew Greene

Livio Vacchini and timelessness

It is almost impossible to capture a timeless expression while relying on supposedly immutable architectural principles. All attempts to achieve this, no matter how concerted they may be, are doomed to failure: time will unfailingly catch up with whoever strives to capture the essence of timelessness, and no building can elude the mark of historicity.

But why should some architects be so set on this idea? Or more precisely here, why ask this question of Livio Vacchini's work? The architect himself is implicitly drawing us to the question, since he nurses the conviction that rules and principles are necessary, indeed indispensable, for the project. When these rules and principles are expressed in words, they aspire to universality and, by the same token, to time, if not timelessness.

Vacchini has always drawn us into a succession of constructed buildings that are as much stages of a development – a stage being the culmination of a process – as the starting point of a new conception, reshaping and re-launching of a progressive movement. In this movement, a project starts from self-examination in an attempt to understand and evaluate, a posteriori, the path followed in order to confirm, invalidate, criticize, but above all, and most often, to re-orientate the work undertaken, assigning it with more exact and explicit goals. In the same succinct way that I describe it, Vacchini's work is imbued with an undeniable formalist dimension, because his pertinence depends on his capacity to view his own work with a critical eye, because criticizing his own results boosts the advancement of his own work, continually striving towards a higher degree of coherence. As one

stage follows the next, this criticism should be conducted to increasingly demanding and strict, even dogmatic criteria. In doing so, one time frame only is observed, and certain parameters are consigned to the garbage heaps of a past that can only now be considered as incurably out of date: has the architect himself not leveled ironic and cutting remarks at his previous buildings, even if he remained somewhat sentimentally attached to them? This unyielding way of conceiving architectural work is the hallmark of Vacchini; it is almost Hegelian and therefore must involve essentialist research.

In order to at least illustrate, if not prove the validity of the interpretation that I advance of Vacchini's work, I will refer to three main stages: that of the sixties with the Losone School and its gymnasium (1972–1975), the Macconi building in Lugano (1974–1975) and the gymnasium of the Ai Saleggi school in Locarno (1978); that of the eighties with the Montagnola school (1978–1984) as a flagship building; and finally that of the nineties, for which I will look at the house at Costa-sur-Tenero (1990–1992) and the Losone sports hall (1990–1997).

The sequence of these three stages brings to light the radicalization of an architectural work project. The first stage is that of learning, not so much a language as the need for a rule to guide the development of the project, a rule that takes its reason from all syntactic declensions, a rule that here comprises the rational expression of relatively conventional constructive choices. In Losone, Lugano and Locarno, the vertical supporting components (pillars and columns) and each horizontal component (lintels and architraves) outlines the structure of the building; the rhythmic flows, dimensions and proportions are regular and executed with skill. We are confronted with the myriad possibilities of order and its quasi pedagogical expression. No wonder then that we could talk of classicism at the time: the implicit aim was to achieve a stable mode of expression, which obeys an intelligible law, an expression that moreover leaves little room for individual sentiment.

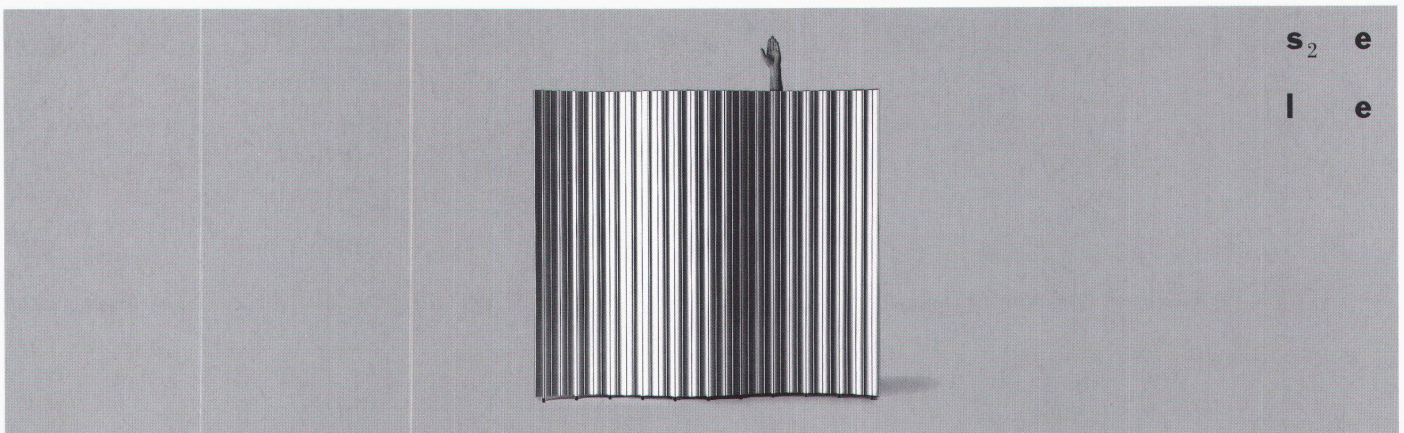
There are, however, hidden dangers in choosing a path already taken by others, namely,

in this case, adopting a classicist approach: the moment you think you have reached universality, and thereby timelessness do you not find yourself instead on the path to a new kind of mannerism?

Vacchini's response to these pitfalls can be found in the Montagnola school. This construction is testament to a change in the scale of problems encountered thanks to a change in the very conception of construction data. For example, although the Losone gymnasium linked all the combined components right down to defining its profiling, its unity, on the other hand, was the result of a composition of fragmentary parts. It is exactly this problem of unity that the Montagnola school is addressing; seen from this angle, it is a building of transition and the understanding it reveals of the architecture of Louis I. Kahn is no mere coincidence. Vacchini himself refers to plagiarism when describing the composition of the façades.

In the Montagnola building, unity of form is embodied in a new order of steps followed, illustrated by the interior portico, the spans of which have the same dimensions as the lateral side of the courtyard, with lintels punctuating pillar to pillar. Fewer intermediary supports are thus required, which would only break up the overall unity. A kind of reciprocity brings structure and space together, defining the unity of form: this is where Kahn's lesson comes into play, which is most apparent at the British Art Center in New Haven. Having already embarked on this road, Vacchini can only aim for a more radical approach, taking his work to new limits. In order to do this, he puts even fewer components to use, just as he narrows down the scope of possible reference points, with few buildings capable of reflecting the new demands. Ideally and for each variable, the equation from which a building is formulated will soon be solved by using one solution only, thus transforming architectural work into an essentialist quest.

The house at Costa-sur-Tenero and the Losone sports hall are the clearest representations the third stage of progression. In both buildings, on the vertical plane, only one kind of pillar is used, reproduced as many times as deemed necessary and without variation, while horizon-



s₂ e
l e

tally there is only one floor – a monolith for the house, coffered for the sports hall – which cannot be broken down. In each of these buildings, the dimension of each component is pitted against the dimension of the whole, confirming the initial hypothesis: we can truly say that structure and space – to which we can add light – combine as one, in the sense that one law alone reigns all, in the sense that one unity is formed and not subjected to fragmentation, a unity from which no single component can be taken away. From this, it is understood that there is no other possible choice than stability and bilateral symmetry, namely choosing a source that generates the image of an undividable whole, of a *gestalt*. The use of symmetrical layout is such that one's gaze is not diverted by the specific relations between the components that would make the whole appear to be a "composition". It is also clear that Vacchini's buildings are punctuated with archaic accents, due to the extreme limitation of components: they turn to confront the models from which they were molded, the temple for the sports hall, the shelter comprising two parallel walls and a vaulted ceiling for the house.

The path I have traced up to here is a process of abstraction: buildings possess a form that is the result of a conceptual operation for which the variables at play are increasingly rarified, but the final outcome of which can never be predicted. At the same time, and by the same token, they are imbued with a startling physical presence, the presence of an object of heightened cohesion that presents itself immediately as a whole. This is where Vacchini wants to believe in the impossibility of tasting the essence of timelessness; his buildings are as milestones tracking time, thus returning to the need for newfound monumentality.

On the same subject: "Interview with Livio Vacchini", *Cahiers de théorie* ("Louis I. Kahn. Silence and Light. A Thought Updated"), no. 2–3, Lausanne, EPTL-ITHA-Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000.

For an analysis of Louis I. Kahn's "formalist" work, see my own text: "From the Fragmentation of the Window to the Room of Light", *Cahiers de théorie*, no. 2–3, op.cit.

Gerda Breuer (pages 31–37)
Translation: Michael Robinson

Timelessness and the avant-garde

Marrying Modernity and Timelessness in European Americanism

Many pronouncements by historical Modernist architects and designers indignantly attempted to deny that they had anything to do with aesthetic traditions. For this reason the ideology of industrial form entirely subject to its own inner laws provided a good visual and intellectual argument in favour of ostensibly non-historical forms until well into the 20th century. When engineering structures with no artistic component started to emerge, industry began to be seen as an advance force, hurrying ahead to put its stamp on a new age. As the author explains, most of the admiration was channelled towards American industrial structures, and paradoxically also towards the American continent's lack of history, which developed in a rather complex way as the actual projection area for modernity and timelessness.

Paradoxically, historical Modernist artists and designers also defined the stone structures of "archaic" times in terms of simple static principles like support and load, as such projection areas for timelessness were the forms of so-called pre-history, lying "beyond history", and the "primitive" and exotic extra-European world of Japan or Ancient Egypt. For this reason the architectural theoretician Sigfried Giedion referred to these times as the "eternal present". In their early days, the historical avant-garde used such links reaching backwards and sideways as a device for finding themselves, and as an aid to implementing their own aims. Effectively they offered prototypes and primary forms that were still pure and unspoiled in the happy early stages of human history.

One contradiction is evident: at the same time as they were struggling to be modern, the avant-garde rejected fashion (German *Mode*) in the same breath. The persistent "addiction to novelty" or "addiction to change" in the fashionable world, which is "not capable of recognizing values", and always equates architecture with fashion, was considered to be the same as despising the aims of Modernism. The early 20th century used pertinent metaphors to express this contempt for the historicism of the late 19th century, with its rapidly changing quotations of historical styles. The word "costuming" was often used – a reference to the hollow superficiality of the fashionable dress. This culminated in the period of German-French chauvinism in a rejection of "foreign trumpery", the French inclination towards fashion, against which the Germans set the rigid values of "essentials". This made it very difficult for fine art to address flourishing Modernism in the French capital without prejudice. A

campaign was launched against addiction to decoration and ornament, regardless of the difficulty the concept of Modernism presented for precisely this polemic: in fact fashion, *Mode*, and Modernism come from the same root: the Latin word *modus*, a way of doing things, a mode. One of the greatest threats they perceived had always been that Modernism could all too quickly fade and be overtaken by something that was even more up-to-date and could thus come closer to short-lived fashion. Karl Kraus referred to these fears when he remarked that it could turn out that the word modern was simply being stressed wrongly. And the Expressionist Alfred Döblin wrote in an early prose sketch: "When I hear the word modern I always have to think of a word-play. (Modérn wird módern) (modern will decay). The first time the stress is on the second syllable, the second time on the first! – a very true and instructive image." And so the emphasis with which optimistic faith in progress and innovation is evoked in the attribute "modern" always brought out the sceptics who associated it with the idea of dissolution, transience and decay. But despite all this, early Modernism was remarkably conservative: it put its faith in lasting values. The aim was to swap the vacillation of the times for timelessness.

Early Modernism itself developed some of the elements of today's image of the *Modernist Classic*. These include timelessness, which obviously is still the case today, as the ideology of the *Modernist Classic* would like to insist. After all, what does it say in a popular guide to furnishing with classic designs: "Classics do not die, even if they are not always immediately alive. But things that have been pronounced dead live longer. Like the phoenix rising from the ashes, classics have the gift of constantly renewing themselves and shining in a new light."

America: the old land of the future

The mystery of the marriage between future-oriented movement as striven for by the avant-garde and timelessness concerned Modernism in a number of ways from the outset. One example of this construct will be described below

The European protagonists of new architecture and design tried to achieve eternity via a detour that seems remarkable to us: via America. The new continent was in the truest sense the setting – *topos* – for the construction of modern eternity. There are significant parallels between American Americanism and European Americanism.

America was quick to reinterpret the role of the cultural underdog ascribed to it by arrogant Euro-centrism in artistic fields while it was reassessing national qualities in Romanticism: America redefined the inferiority ascribed to it, its lack of culture and history, as a cultural *avant-garde*, and played this out against Europe. And to do this the United States used European art criticism's own intellectual and artistic figures: white America saw itself as a continent without history, any identification with the original inhabitants,