

Systeem, gebaar, eenheid

Barokke tendensen in het werk van Valerio Olgiati

Achter de schijnbaar onbewogen eenvoud van Valerio Olgiati’s architectuur gaan verschillende betekenislagen schuil. Deze gelaagdheid lijkt voort te komen uit een ontwerpproces dat drie fasen kent. Om te beginnen wordt er, op grond van een beoordeling van de initiële voorwaarden, een helder, rationeel systeem opgesteld. Dit systeem wordt vervolgens via een enkel scherp, tegenstrijdig gebaar ter discussie gesteld. Afhankelijk van de schaal van het gebouw weergalmt de echo van deze antithetische propositie door heel het oorspronkelijke systeem. In de laatste fase van het ontwerpproces worden de gevolgen van het secundaire gebaar op de primaire orde kritisch doordacht. Het eindresultaat is een andere, vaak paradoxale representatie van de rationele eigenschappen van het oorspronkelijke voorstel.

De drie-eenheid van these, antithese en synthese in dit proces wordt gewoonlijk geassocieerd met dialectisch denken. De creativiteit van Olgiati ligt in feite in een combinatie van tegenstrijdige eigenschappen als precisie en willekeur, ernst en geestigheid, rationaliteit en irrationaliteit. Dit illustreert, om een begrip van Venturi te gebruiken, het dialectische karakter van de ‘zowel-als’-architectuur.¹ Het verklaart mogelijk (al was het maar terloops), waarom kritische commentatoren er expliciete barokke eigenschappen aan hebben toegeschreven.² Dit essay wil het verband onderzoeken tussen deze architectuur en dit kunsthistorische begrip uit de zeventiende eeuw.

Het is niet zo vreemd dat er over een dergelijk verband is gespeculeerd. De trend onder hedendaagse architectuurcritici om barokke (of zelfs maniëristische) eigenschappen toe te kennen aan eigentijdse gebouwen, gaat samen met een zeer flexibel gebruik van kunsthistorische termen. Over de geloofwaardigheid van zo’n methode kun je twisten. De keuze om de historische specificiteit van artistieke vormen, die stevig

verankerd zijn in de maatschappelijke en culturele omstandigheden van hun tijd te negeren, is ongetwijfeld aanvechtbaar. Afzien van de historische discipline kan echter ook intellectueel stimulerend zijn. Door zulke verbanden te leggen, kun je uit projecten die in verschillende tijden en culturele situaties zijn ontstaan, enkele van de onderstromen in de moderne westerse architectonische cultuur destilleren. Misschien is het zelfs mogelijk er karakteristieken van universele menselijke standpunten over de wereld uit te putten.³

Het concept van de barok

Alvorens te bediscussiëren hoe en in welke mate een architectonisch oeuvre uit onze tijd kan worden begrepen tegen de achtergrond van de barok, is een korte bespreking van de term zelf noodzakelijk. Want wat is barok eigenlijk? Toen de term aan het einde van de negentiende eeuw werd geïntroduceerd in de opkomende discipline van de kunstgeschiedenis, werd ‘barok’ geassocieerd met onregelmatigheid, antinaturalisme, openheid, beweging en een synthetisch karakter. In zijn *Renaissance and Baroque* (1888) wees Heinrich Wölfflin de barok aan als de tegenpool van klassieke waarden als evenwicht, symmetrie, lineariteit, helderheid, enz., die werden geassocieerd met de renaissancekunst. Arnold Hauser merkte later op dat Wölfflin het bewijs voor die dualiteit had geconstrueerd, door zowel in de barok bestaande klassieke tendensen als niet-klassieke voorbeelden van vijftiende- en zestiende-eeuwse kunst onder de tafel te vegen. Ook had hij de intrinsieke eigenschappen van de twee perioden overdreven om een acceptabele mate van tegenstelling te bereiken. Zodoende kon Wölfflin de barok opvatten als een stijl, zonder er negatieve connotaties aan toe te schrijven als gevolg van het afwijken van klassieke regels.

Maar toch was deze herwaardering alleen mogelijk door middel van de toepassing van een typisch moderne, esthetische sensibiliteit. Van Wölfflin’s hand is de beroemde beschrijving van het karakter van de barokkunst volgens vijf criteria: het schilderachtige karakter, de diepte van de gerepresenteerde ruimte, de open vorm, een gebrek aan helderheid en een streven

System, Gesture, Unity

Baroque Tendencies in the Work of Valerio Olgiati

Beneath an appearance of deadpan simplicity, Valerio Olgiati’s architecture conceals several levels of meaning. This layering seems to emerge from a three-stage design process. First, arising from the assessment of initial conditions, a clear rational system is established. This is then challenged with one sharp, contradictory gesture. Relative to the building’s scale this antithetic proposition is staggering, reverberating throughout the initial system. The process of design concludes by fastidiously working through the consequences that the secondary gesture has on the primary order. The end result represents the rational qualities of the initial proposition in a different, often paradoxical manner.

The triad of thesis, antithesis and synthesis present in this process is commonly associated with dialectical thinking. Indeed, Olgiati’s creativity combines the contradictory qualities of precision and arbitrariness, earnestness and wit, rationality and irrationality. To use Venturi’s term, it illustrates the dialectic character of ‘both-and’ architecture.¹ This might explain why critical commentators have attributed to it, if only in passing, explicit Baroque qualities.² In this essay, I would like to examine the association between this architecture and an art-historical term related to the seventeenth century.

That such an association has been tentative is not surprising. The trend in modern architecture criticism to apply Baroque (or, indeed, Mannerist) attributes to contemporary buildings comes with a very flexible use of the art-historical terms. It involves a suspension of disbelief, the decision to ignore the historical specificity of artistic forms firmly entrenched in the social cultural conditions of their times. But this freedom from the discipline of history is also intellectually stimulating. By drawing such connections it may be possible to reveal, beneath disparate projects separated in time and space, some of the undercurrents in Western architectural culture in the modern period and, possibly, characteristics of universal human attitudes towards the world.³

The Concept of Baroque

Before discussing how and to what extent an architectural oeuvre of our time might be read against the background of the Baroque, a brief discussion of the term itself is necessary. What, after all, is Baroque? When the term was introduced into the emerging discipline of art history in the late nineteenth century, ‘Baroque’ was associated

with irregularity, anti-naturalism, openness, movement and a synthetic character. In his *Renaissance and Baroque* (1888), Heinrich Wölfflin cast the Baroque as a polar opposite to the classical values of balance, symmetry, linearity, clarity and so forth associated with the art of the Renaissance. As Arnold Hauser later observed, Wölfflin had constructed the evidence of duality by suppressing the classical tendencies existing in Baroque as well as the anti-classical instances of fifteenth- and sixteenth-century art. He had also exaggerated the intrinsic traits of the two periods, in order to arrive at an acceptable sense of contrast. This operation may have allowed Wölfflin to view Baroque as a style, without ascribing to it negative connotations as the deflection from classical rules.

And yet, this revaluation was only possible through the application of a typically modern aesthetic sensibility. Wölfflin famously identified the character of Baroque art according to five criteria: painterly character, depth of represented space, open form, lack of clarity and unifying tendencies. As Hauser noted: ‘Wölfflin’s categories of the Baroque are, in fact, nothing but the application of the concepts of impressionism to the art of the seventeenth century.’⁴

Of these Baroque criteria, the fifth – the attempt to create a unified, composed whole – stands apart. The others are essentially anti-classical, one could say rebellious, reactions against the art of the Quattrocento and early Cinquecento: an art that, in its ordering and repose, did not address complexity and uncertainty. Conversely, the Baroque concern for unity betrays a desire for synthesis, for the harmonious reconciliations of parts. In Wölfflin’s view, Baroque emerges as a dialectic proposition, which acknowledges multiplicity while attempting unity.

The emphasis on unifying tendencies could also be seen to distinguish Baroque artistic strategies from Mannerist ones. Both were defined by late nineteenth-century art history as opposites of the Renaissance ideal, characterised by spatial complexities and deformations. A certain degree of confusion between the two has persisted – not in the art-historical but in the architectural discourse, where these terms are employed more freely. However, one should distinguish Mannerism as the art of uncertainty, an anxious reaction to the dissolution of a unified worldview, stating the resulting complexity as a problem without solution.⁵ By contrast, Baroque was dynamic and resolute, taking the fragmented world and running away with it, so to speak. This view of the Baroque, as an art of unifying the disparate and fragmented, recurs in the writings of Siegfried Giedion, and to some degree allowed them to absorb the Baroque into the pre-history of twentieth-century modern architecture.⁶

¹ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA Papers on Architecture (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 23.

² See for example Bruno Reichlin, ‘This Is Not Das gelbe Haus’, in: Laurent Stalder and Dino Simonetti (eds.), *Valerio Olgiati* (Cologne: Walther König, 2008), 119–120.

³ An example of this approach – perhaps the first of its kind – is to be found in Colin Rowe, ‘Mannerism and Modern Architecture’, in: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1976).

⁴ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 4 vols., vol. II. *Renaissance, Mannerism, Baroque* (London: Routledge, 1999), 160.

⁵ See John Shearman, *Mannerism, Style and Civilization* (London: Penguin Books, 1967), 39–48; Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance* (New York: Harbinger, 1950).

⁶ See for example Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 5th ed. (Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1967), 75–126.

¹ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA Papers on Architecture (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 23.

² Zie bijv.: Bruno Reichlin, ‘This Is Not Das gelbe Haus’, in: Laurent Stalder en Dino Simonetti (red.), *Valerio Olgiati* (Keulen: Walther König, 2008), 119–120.

³ Een voorbeeld van deze benadering (misschien wel de eerste in zijn soort) kan worden gevonden in: Colin Rowe, ‘Mannerism and Modern Architecture’, in: *The*

Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1976).

naar eenheid. Zoals Hauser opmerkte: ‘Wölfflin’s categorisering van de barok behelst in feite niet meer dan de toepassing van impressionistische concepten op de zeventiende-eeuwse kunst.’⁴

Het vijfde barokcriterium – de poging een verenigd, samengesteld geheel te scheppen – onderscheidt zich van de andere, die in wezen antikklassieke – je zou kunnen zeggen opstandige – reacties zijn op de kunst van het quattrociento en vroege cinquecento: een geordende en serene kunst die complexiteit noch onzekerheid aan de orde stelde. De barokke interesse in eenheid verraadt daarentegen een verlangen naar synthese, naar de harmonische verzoening van de delen. Volgens Wölfflin komt de barok naar voren als een dialectische propositie, die de verscheidenheid erkent, terwijl zij streeft naar eenheid.

De nadruk op het streven naar eenheid zou ook kunnen worden begrepen als dat wat de barokke artistieke strategieën van de maniëristische onderscheidt. Laatnegentiende-eeuwse kunsthistorici definieerden beide als de tegenpolen van het ideaal van de renaissance, gekenmerkt door ruimtelijke complexiteit en vervormingen. De verwarring tussen de twee bestaat tot op zekere hoogte nog steeds – niet in het kunsthistorische discours, maar in het architectonische, waar deze begrippen vrijer worden gebruikt. Het maniërisme moet echter worden gekarakteriseerd als de kunst van de onzekerheid, als een bezorgde reactie op de desintegratie van een uniform wereldbeeld, die de resulterende complexiteit beschouwt als een onoplosbaar probleem.⁵ Vergeleken hierbij lijkt de barok dynamisch en vastberaden, nam de gefragmenteerde wereld zoals ze was en ging er zagezegd mee aan de gang. Deze opvatting van de barok, als een kunst die het ongelijksoortige en het gefragmenteerde verenigt, komt terug in de geschriften van Sigfried Giedion, en stelt hem tot op zekere hoogte

⁴ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 4 delen, 2^e deel, *Renaissance, Mannerism, Baroque* (Londen: Routledge, 1999), 160.

⁵ Zie: John Shearman, *Mannerism, Style and Civilization* (Londen: Penguin Books, 1967), 39-48; Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance* (New York: Harbinger, 1950).

⁶ Zie bijv.: Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture:*

The Growth of a New Tradition, 5^e editie (Cambridge, MA/ Londen: Harvard University Press, 1967), 75-126.

⁷ Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, History of World Architecture (Londen: Faber en Faber/Electa, 1986), 7-11.

in staat de barok in te lijven bij de prehistorie van de twintigste-eeuwse moderne architectuur.⁶

De identificatie van de barok als een specifieke periode in de kunstgeschiedenis is gebaseerd op verschillende en tegenstrijdige opvattingen over de historische omstandigheden. Het gaat te ver om deze opvattingen en het traject, dat ze binnen het discours van de kunstgeschiedenis hebben afgelegd, hier te bespreken. Een enkele generalisatie lijkt echter toelaatbaar: de barok was bovenal een artistieke reactie op de contrareformatie, vooral in Italië en Centraal-Europa. In de zeventiende eeuw werden individuen geconfronteerd met de opkomst van alternatieve geloofssystemen binnen de kerk, de filosofie, de politiek en de maatschappij. Een nieuwe factor, individuele keuzevrijheid, genereerde een absoluut geloof in de *juiste* keuze. Het vrijmoedige karakter van barokke composities kan als één gevolg van dit hernieuwde vertrouwen worden gezien. Een ander gevolg van het nieuwe pluralisme was dat kunst, architectuur en stedenbouw werden ingezet als overredingsmiddelen om dit absolute geloof in te prenten en te verspreiden. Verrassings- en overdrijvingselementen, van emotionele manipulatie tot speelse proporties (de voorgrond buitenmaats, de achtergrond verkleind) werden kenmerkend. Ten slotte voorzag elk systeem in zijn eigen expansie; het werd geconstrueerd als een netwerk van afzonderlijke *foci* die werden verbonden door rechte assen welke onwrikbare standpunten vertegenwoordigden. De tijdens het bewind van paus Sixtus V gemaakte ontwerpen voor Rome en Versailles drukken dit uit: twee totaal gescheiden systemen, het ene religieus – de rooms-katholieke kerk – en het andere politiek – de absolute monarchie van de Bourbons.⁷

Het afstand nemen van de historische condities van de barokkunst veronderstelt dat die alleen op formeel en conceptueel niveau met eigentijds werk kunnen worden vergeleken. Maar de eigenschappen die Wölfflin aanwees als barok – synthese, systeem, beweging, diepte, uitbreiding, veelvoudigheid, vrijmoedigheid – kunnen ook van toepassing worden verklaard op de architectuur van Valerio Olgiati. Er is absoluut geen sprake van letterlijke vertalingen of directe verwijzingen naar de barok als zodanig. In zijn ‘Iconografische Autobiografie’, een verzameling ontwerpreferenties, vertoont Olgiati een voorkeur voor de ideaaltypen van de klassieke architectuur – Griekse tempels, renaissancepaleizen, neoklassieke huizen – en

The identification of the Baroque as a specific period in the history of art has relied on various and contradictory views of its specific historical conditions. A discussion of these views, and their trajectory within the discourses of art history, is beyond the scope of this discussion. One generalisation, however, seems permissible: the Baroque, particularly in Italy and Central Europe, was above all an artistic response to the Counter-Reformation. During the seventeenth century, individuals were faced with the emergence of alternative systems of belief, within the Church, in philosophy, politics and society. With the new element of personal choice came the absolute belief in the *right* choice. The confident character of Baroque compositions is a consequence of this renewed faith. Another consequence of the new pluralism was that art, architecture and urbanism became means of persuasion, helping to instil and propagate these absolute beliefs. Elements of surprise and exaggeration, from emotional manipulation to the play of proportions (oversized foregrounds, diminished backgrounds) became characteristic. Finally, each system envisaged its own expansion; it constituted itself as a network of separate *foci*, connected by straight axes representing unwavering belief. The plans of Rome, drawn during the papacy of Sixtus V, and of Versailles are such expressions of two completely separate systems: one religious, the Roman Catholic Church, the other political, the Bourbons’ absolutist monarchy.⁷

Detachment from the historical conditions of Baroque art presupposes that its comparisons with contemporary work can only occur at a formal and conceptual level. Yet the characteristics identified by Wölfflin as Baroque – synthesis, system, movement, depth, expansion, multiplicity, confidence – can also be said to apply to Valerio Olgiati’s architecture. There is no question whatsoever of literal transpositions or direct references to the Baroque *per se*. The ‘Iconographic Autobiography’, Olgiati’s collection of design references, displays a preference for ideal types of classical architecture – the Greek temple, the Renaissance palazzo, the neoclassical house – and the rigorous geometries of early civilisations – Inca, Zapotec, Egyptian. As is the case with his architecture, the matter is hardly as clear-cut as it first seems, and several entries are examples of late modern and Eastern architecture, whose spatial complexities, geometric patterns and shadow plays approximate Baroque qualities only in the widest possible sense.⁸

The less fathomable quality of Olgiati’s architecture is all the more perceptible as one looks beneath its clearly delineated forms. It resembles the Baroque dialectic between simplicity and complexity, its interplay of

classical and anti-classical tendencies. To analyse this debt to Baroque sensitivities and artistic strategies, I suggest a series of perspectives that shed light on particular aspects of Olgiati’s work and which can be identified and treated thematically through the categories of atmosphere, movement, geometry, depth and system.

Atmosphere

Atmosphere in architecture begins where construction ends . . . In Olgiati’s built work it is the interior wall of the school in Paspels . . . the rosette façade of Linard Bardill’s studio in Scharans; or the exterior stone wall of Das Gelbe Haus in Flims, stripped of its plaster coating. Signs of atmosphere thus describe what is ephemeral, particular or mutable in the world of architecture, such as light or weather conditions on a glazed wall, the desire for play with geometrical ornaments, the marks of time inscribed in an exposed wall.⁹

What Laurent Stalder has identified as ‘atmospheric’ in Olgiati’s work corresponds roughly to Wölfflin’s impressionistic description of the Baroque as ‘painterly’. This does not refer to the fabric of the building in itself but to its interplay with external conditions, be they environmental or experiential. In these terms, atmosphere is a function of surface treatment, weathering and perception. Instead of presenting architecture as absolute in its objecthood, it renders it relative through the changing perception of the subject. In Olgiati’s work, this applies to the changing colours on the polished concrete surfaces of the Paspels School, the dramatic surface of the stripped wall of the Yellow House, or the illusionistic play of the geometric motif on Studio Bardill, seemingly carved into the surface but in fact protruding from it.¹⁰

In Wölfflin’s reading, the painterly tendencies of Baroque art serve to dissolve the precise, ‘linear’ contours of classical forms.¹¹ The loss of clear limits pertains to a quality of infinite expansion; the concrete substance of architecture is made to hover, like a mirage. The painterly involves transcendence; the clarity of ‘being’ is replaced with the potentiality of ‘becoming’.¹² This applies not only to the surface of the walls (porous, reflective, etcetera), but also to their tectonic modulations. Wall surfaces in Borromini’s work avoid geometric planarity in favour of plasticity. At San Carlo alle Quattro Fontane, the shimmering movement of different storeys, oscillating from the convex to the concave, is unified by the giant order of the façade. Wittkower saw this façade as expressing ‘polarity inside a unifying theme’.¹³

Olgiati’s architecture is concerned with underlining the whole; this often means

⁷ Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, History of World Architecture (Londen: Faber and Faber/Electa, 1986), 7-11.

⁸ Valerio Olgiati, ‘Iconographic Autobiography,’ 2G, no. 37 (2006), 133-141.

⁹ Laurent Stalder, ‘Fifty-five Images’, in: Stalder and Simonett, *Valerio Olgiati*, op. cit. (note 2), 35-37.

¹⁰ See for example Reichlin, ‘This Is Not Das gelbe Haus’, op. cit. (note 2), 112-118.

¹¹ Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, trans. Guy Ballangé (Paris: Le livre de poche, 1967), 68.

¹² Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (note 4), 161.

¹³ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750. II. High Baroque*, ed. Nikolaus Pevsner, 3 vols. (New Haven/ London: Yale University Press, 1999), 43-45.

voor de rigoureuze geometrie van vroege beschavingen – die van de Inca's, Zapoteken en Egyptenaren. Net zoals het geval is bij zijn architectuur, is de zaak echter nauwelijks zo scherp omljnd als op het eerste gezicht lijkt. Verscheidene artikelen bevatten voorbeelden van laatmoderne en oosterse architectuur, waarvan de ruimtelijke complexiteit, de geometrische patronen en het schaduwspel de kenmerken van de barok slechts in de breedst mogelijke zin benaderen.⁸

De wat ongrijpbaarder eigenschappen van Olgiati's architectuur zijn des te beter waarneembaar voor wie tussen de regels van de scherp omljnde vorm door leest. Het doet denken aan de barokke dialectiek tussen eenvoud en complexiteit, de interactie tussen klassieke en antikklassieke tendensen. Om Olgiati's schatplichtigheid aan de sensitiviteit en de artistieke strategieën van de barok te analyseren, stel ik voor om hier een reeks perspectieven te onderzoeken die bepaalde aspecten van Olgiati's werk belichten en die via de categorieën atmosfeer, beweging, geometrie, diepte en systeem kunnen worden geïdentificeerd en thematisch behandeld.

Atmosfeer

In de architectuur begint atmosfeer waar de constructie ophoudt (...) In het gebouwde oeuvre van Olgiati is dat op de binnenmuur van de school in Paspels (...) de rozettengevel van de studio van Linard Bardill in Scharans en de van zijn pleisterlaag ontdane stenen buitenmuur van Das Gelbe Haus in Flims. Tekenen van atmosfeer drukken zo het efemere, het specifieke en het veranderlijke in de wereld van de architectuur uit, zoals het effect van het licht of het weer op een geglazuurde muur, het verlangen met geometrische ornamenten te spelen, de tekenen des tijds die zich in een onbescherpte muur hebben gegrift.⁹

Dat wat Laurent Stalder 'atmosferisch' noemt in het werk van Olgiati komt ruwweg overeen met wat Wöllflin in zijn impressionistische beschrijving van de barok 'schilderachtig' noemt. Dit verwijst niet naar de constructie van het gebouw op zich, maar naar de interactie van het gebouw met externe condities, of dat nu die van de omgeving of die van de beleving betreft. Zó begrepen is atmosfeer een functie van oppervlaktebehandeling, verwerking en waarneming. De architectuur wordt niet voorgesteld als absoluut object,

maar in plaats daarvan als relatief: namelijk via de veranderende waarneming door het subject. In het werk van Olgiati gaat het dan om de veranderende kleuren op de gepolijste betonnen oppervlakken van de Paspelse school, het dramatische oppervlak van de gestripte muur van het Gele Huis of het illusionistische spel van het geometrische motief op Studio Bardill, dat uit het oppervlak gesneden lijkt te zijn maar er feitelijk uit naar voren komt.¹⁰

Volgens de lezing van Wöllflin zijn de schilderachtige tendensen van de barokkunst bedoeld om de precieze 'lineaire' contouren van de klassieke vormen te laten oplossen.¹¹ Het verlies van duidelijke grenzen heeft betrekking op een eigenschap van oneindige expansie: de concrete substantie van de architectuur wordt in een zweeftoestand gebracht, als een luchtspiegeling. Het schilderachtige impliceert transcendentie; de helderheid van het 'zijn' wordt vervangen door de potentialiteit van het 'worden'.¹² Dit geldt niet alleen voor het muuroppervlak (poreus, reflecterend, enz.), maar ook voor de tektonische modulaties ervan. Borromini ziet in zijn werk af van geometrisch vlakke muren ten gunste van plasticiteit. Bij de San Carlo alle Quattro Fontane wordt de glinsterende beweging van de verschillende verdiepingen, oscillerend tussen convex en concaaf, bijeen gehouden door de kolossale orde van de façade. Volgens Wittkower drukt deze façade 'polariteit binnen een bindend thema' uit.¹³

De architectuur van Olgiati is gericht op het benadrukken van het geheel: in veel gevallen betekent dit dat dergelijke modulaties van de gevel uiterst subtiel zijn. In de voorgevel van de Paspelse school is bijvoorbeeld een zekere mate van diepte en massa toegevoegd aan de interactie tussen vlakke en terugliggende vensters, maar dit heeft nauwelijks invloed op het muuroppervlak. Het naar buiten schuiven

⁸ Valerio Olgiati, 'Iconographic Autobiography', 2G, nr. 37 (2006), 133-141.

⁹ Laurent Stalder, 'Fifty-five Images', in: Stalder en Simonett, *Valerio Olgiati*, op. cit. (noot 2), 35-37.

¹⁰ Zie bijv.: Reichlin, 'This Is Not Das gelbe Haus', op. cit. (noot 2), 112-118.

¹¹ Heinrich Wöllflin, *Renaissance et*

Baroque, vertaling Guy Ballangé (Parijs: Le livre de poche, 1967), 68.

¹² Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (noot 4), 161.

¹³ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750. II. High Baroque*, red. Nikolaus Pevsner, 3 delen (New Haven/Londen: Yale University Press, 1999), 43-45.

such wall modulations are extremely subtle. A sense of depth and mass is introduced for example in the interplay between flush and recessed windows on the Paspels façade, but this hardly affects the expanse of the wall. More perceptible, at the SNP Visitors centre in Zernez, is the shift outwards of the 'stacks' corresponding to each level. The distorted façades of the Ardia Palace in Tirana or the Lucerne University building are yet more literal representations of façades under extreme tectonic pressure, bent as if by earthquakes. In all these examples, the Baroque giant order is replaced by different means to unite all aspects of the façade: the centrifugal composition of horizontal windows at Paspels, the 'over-all' pattern of modular windows at Lucerne and Tirana, or the static composition of Zernez.

Depth, Shadow, Mass

Beyond surface treatment and modulation, the painterly character of Baroque art involves a sense of depth, which is particularly visible in the compositions of light and shadow.¹⁴ Bernini's use of directed lighting in the Cornaro Chapel is an ultimate example of the manipulation of light to suggest transience 'by contrast to the calm, diffused light of the Renaissance'.¹⁵ At the Scala Regia a shaft of vertical light breaks up the dark, coffered tunnel of the stairs halfway up. The actual angle of the walls, narrowing at the top, is corrected visually by the introduction of side columns to create the illusion of an ample, majestic staircase.

Different means are used by Olgiati to similar ends. In his atelier in Flims the seemingly ordinary pitch-roofed volume, replacing a demolished stable, conceals a dark interior of black painted wood; this is penetrated by strong shafts of light, formed by skylights and trapezoidal cut-outs through the first floor. The concrete walls underneath are also washed by daylight, allowed in through narrow gaps along the perimeter. The entire section is thus flooded with directed light from above.

Funnel-shaped and dramatically lit at the top, the concrete stairs of the SNP Centre in Zernez seem more like a column-less, dual rendition of Bernini's Scala Regia. The sense of ceremony is nevertheless undercut by disorientation as the two staircases, united at the bottom, divide and diverge like identical reflections off an angled mirror. The deliberate confusion between illusion and reality operates like an inversion of *quadratura* painting, in which the depicted space turns out to be real. Yet this is not all. The stairs are forced to part ways by the inverted right angle formed by the interlocking cubes. On the inside, the folded wall looks like a colossal concrete mass in the process of being wedged between the two staircases. Together with

this impression of plastic, dynamic mass, the double staircase initiates arguably the most literally Baroque moment in Olgiati's oeuvre.

Movement

The dynamism of Baroque compositions brings about a characteristic temporality, a sense of time fleeting. In Olgiati's architecture there are two kinds of movement: actual movement through space, the route taken by the subject towards and through the building, and the suggestion of movement, created by the relation between various spatial elements – for example the centrifugal impression created by the windows' positioning on the elevations of the Paspels School.

Here I'd like to focus on actual movement. At Zernez, the interior of the Swiss National Park Visitor Centre is deliberately disorienting. The galleries, stacked on three storeys and interconnected on each level, create a maze of equivalent, seemingly identical rooms. The lost visitor is first led up and later down in order to arrive, without other guidance than from the building itself, to the point of departure. Without a plan and section, it feels impossible to figure out one's position with any precision. The building's interior complexity is all the more beguiling given its stern, almost diagrammatic appearance on the outside. The experience re-enacts the observation Olgiati made about K.F. Schinkel's Feilner house in Berlin: 'The

¹⁴ Wöllflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit. (note 11), 71.

¹⁵ Wittkower, *High Baroque*, op. cit. (note 13), 14.



Valerio Olgiati, studio Linard Bardill, Scharans, Zwitserland/Switzerland, 2006-2007

van de 'stapelings' die overeenkomen met de verdiepingen van het Nationalparkzentrum in Zernez, is beter te zien. Ook de vervormde façades van het Ardia Paleis in Tirana en het gebouw van de Hochschule Luzern zijn letterlijke weergaven van gevels die onder grote tektonische druk staan, gebogen als door een aardbeving. In al deze voorbeelden is de kolossale orde van de barok vervangen door andere manieren om alle aspecten van de gevel te verenigen: de centrifugale compositie van de horizontale vensters van de Paspelse school, het 'alles bedekkende' patroon van modulaire vensters in Luzern en Tirana of de statische compositie in Zernez.

Diepte, schaduw, massa

Naast oppervlaktebewerking en modulering brengt het schilderachtige karakter van de barokkunst een gewaarwording van diepte met zich mee, wat vooral zichtbaar is in de composities van licht en schaduw.¹⁴ Bernini's gebruik van gericht licht in de Cornaro-kapel is het ultieme voorbeeld van de manipulatie van licht om vergankelijkheid te suggereren 'in tegenstelling tot het kalme, diffuse licht van de renaissance'.¹⁵ Bij de Scala Regia breekt een verticale lichtbundel halverwege door de donkere tunnel van het trappenhuis met zijn

cassetteplafond. De werkelijke hoek van de muren – naar boven toe versmald – wordt visueel gecorrigeerd door de toevoeging van kolommen aan weerszijden om een illusie van een ruime, majestueuze trap te creëren.

Olgiate gebruikt andere middelen om soortgelijke effecten te bereiken. Bij zijn atelier in Flims gaat in een schijnbaar eenvoudig volume met een schuin dak, dat een gesloopte paardenstal vervangt, een donker interieur van zwart geverfd hout schuil. Het interieur wordt doorboord door sterke bundels licht, afkomstig van daklichten en trapezoidale uitsneden in de eerste verdieping. De betonnen muren eronder worden ook overspoeld door daglicht dat binnenvalt door nauwe spleten in de buitenmuur. Het hele bouwdeel wordt dus van bovenaf overgoten door direct invallend licht.

De trechtvormige betonnen trap van het Nationalparkzentrum in Zernez wordt dramatisch van bovenaf belicht en lijkt wel een kolomloze, dubbele weergave van Bernini's Scala Regia. Het ceremoniële effect wordt echter ondermijnd door desoriëntatie, doordat de twee trappen, die onderaan een eenheid vormen, zich splitsen en uiteenwijken als identieke reflecties van een schuin geplaatste spiegel. De opzettelijke verwarring tussen illusie en werkelijkheid fungeert als een omkering van de



¹⁴ Wöllflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit. (noot 11), 71.

¹⁵ Wittkower, *High Baroque*, op. cit. (noot 13), 14.

schildertechniek *quadratura*, waarbij de afgebeelde ruimte werkelijke ruimte blijkt te zijn. Maar dat is nog niet alles. De trappen worden uiteen gedwongen door de omgekeerde rechte hoek, die wordt gevormd door de in elkaar grijpende kubussen. Aan de binnenkant ziet de gevouwen muur eruit als een reusachtige wigvormige betonmassa die tussen de twee trappen wordt gedreven. In combinatie met deze indruk van plastische, dynamische massa vormt de dubbele trap aanwijsbaar het meest letterlijke barokke moment in Olgiati's oeuvre.

Beweging

De dynamiek van barokke composities brengt een kenmerkende temporaliteit teweeg, een besef van de vluchtigheid van tijd. Er komen twee soorten beweging voor in Olgiati's architectuur: werkelijke beweging door de ruimte, de route die het subject naar het gebouw toe en door het gebouw heen aflegt, en de suggestie van beweging die wordt gecreëerd door de relatie tussen de verschillende ruimtelijke elementen – bijvoorbeeld de centrifugale indruk die door de plaatsing van de vensters in de gevel van de Paspelse school wordt gewekt.

Ik wil het hier over werkelijke beweging hebben. In Zernez is het interieur van het Nationalparkzentrum opzettelijk desoriënterend. De galerijen, die gestapeld op drie verdiepingen liggen en op elk niveau onderling verbonden zijn, scheppen een doolhof van gelijkwaardige, identiek lijkende ruimten. De verloren bezoeker wordt, zonder enige begeleiding buiten die van het gebouw zelf, eerst naar boven geleid en daarna naar beneden om weer uit te komen bij het punt van vertrek. Het lijkt onmogelijk zonder plattegrond of doorsnede uit te vogelen waar je je precies bevindt. De interne complexiteit van het gebouw is des te bedrieglijker, omdat het er van de buitenkant zo streng, bijna schematisch uitziet. De ervaring roept Olgiati's opmerking over het Feilner-huis in Berlijn van K.F. Schinkel in herinnering: 'De aaneenschakeling van

ruimten kan alleen in de tekeningen worden gelezen. De gevel is duidelijk.'¹⁶

De ommuurde binnenplaats van Studio Bardill in Scharans heeft een afgeleide trapezoidale vorm die gedeeltelijk is bedekt door een plaat waaruit een grote ellips is gesneden. De rest van de omheining, die bij benadering de hellende contouren van de voormalige schuur volgt, bestaat uit rechte lijnen en hoeken. Maar toch bepaalt en domineert deze ronde vorm, samen met de cirkel van lucht en de gebogen oppervlakken waar zonlicht en schaduw op valt, de beleving van de binnenplaats. 'Deze ambigue vorm ontkent elk uniform, centraal standpunt en zijn dynamische aard domineert de waarneming van iedereen die er langs de buitenmuren wandelend naar kijkt. Het is moeilijk te zeggen of de ellips overgaat in een cirkel en zo ja, waar.'¹⁷ Deze opmerking van Bruno Reichlin onthult een barokke dimensie in dit project – critici verwijzen er zelfs expliciet naar. Het gaat niet alleen om het gebruik van de ellips, een multifocale geometrische vorm die alom wordt geassocieerd met composities uit de zeventiende eeuw (bijvoorbeeld met het ontwerp van Bernini's Sant'Andrea al Quirinale). Het is eerder een weigering om toe te staan dat één enkel centraal standpunt de compositie domineert. In plaats daarvan wordt de waarnemer gedwongen met het standpunt mee te bewegen.

Dit filmische aspect is een van de meest consistente motieven in de architectuur van Olgiati. Zelfs bij de Paspelse school is al rekening gehouden met de naderende beweging van de bezoeker. Het besluit, een groot formaat vensters toe te passen, is genomen vanwege de verhouding tot de veel kleinere openingen in de dorpshuizen. Op deze manier, zoals Olgiati zelf zegt, lijkt het gebouw groter naarmate je dichterbij komt. 'Door af te wijken van de proporties die je verwacht, verliest het gebouw feitelijk zijn onmiddellijk begrijpelijke dimensie.'¹⁸ Het is de bedoeling het gebouw groter te laten lijken dan het compacte volume in eerste instantie suggereert: om de monumentaliteit van het gebouw ondanks het geringe formaat te benadrukken.

De overdreven proporties van de ramen van de Paspelse school doen denken aan een ander kenmerk uit de barok, namelijk de voorliefde voor de bovenmaatse voorgrond, bedoeld om een indruk van diepte te geven en de waarnemer te absorberen. 'Op deze manier verwerft de ruimte niet alleen een intrinsieke mobiliteit maar (...) de waarnemer ervaart

sequence of spaces can be read only in plan. The façade is clear.'¹⁶

The enclosed courtyard of Studio Bardill in Scharans is an inherited trapezoid shape, partly covered by a slab out of which a large ellipse has been cut. The rest of the enclosure, approximating the pitched contours of the former shed, is a matter of straight lines and angles. Yet this circular shape, together with the circle of sky and curved areas of sunlight and shadows it determines, dominate the perception of the courtyard. 'This ambiguous shape negates any unified, central viewpoint, and its dynamic nature dominates the perception of any viewer strolling along the exterior walls. It is difficult to say whether, and at which point, the rounded ellipse becomes a circle.'¹⁷ Bruno Reichlin's commentary reveals a Baroque dimension in this project – indeed, the critic refers to it explicitly. This is not simply through the use of the ellipse, a multifocal geometrical shape widely associated with seventeenth-century compositions (the plan of Bernini's St Andrea al Quirinale, for example). It is, rather, the refusal to allow one central viewpoint to dominate the composition. Instead, the viewer is compelled to move as the viewpoint shifts.

This cinematic aspect remains one of the most consistent motifs of Olgiati's architecture. Already, at the Paspels School, the visitor's approaching movement was taken into consideration. The large size of the windows was determined in relation to the much smaller openings of the village houses; this way, as Olgiati himself puts it, the closer one gets to the building, the larger it seems. 'The offsetting of the expected proportional relationships actually causes the building to lose its immediately understandable dimension.'¹⁸ The intention is to make the building seem larger than its compact volume would at first suggest; to underline its monumentality, despite its diminutive size.

The exaggerated proportions of the Paspels windows recall another Baroque trait, namely the fondness for oversized foregrounds aimed at conveying depth and absorbing the viewer. 'In this way, space acquires not only an intrinsic mobility, but . . . the observer feels the element of space as a form of existence which is close to him, is dependent on him, and, as it were, created by him.'¹⁹ Subliminally, the labyrinthine interior of Zernez, the ambiguous courtyard of Studio Bardill and the illusionistic exterior of Paspels all enact the techniques of involvement and persuasion employed freely and theatrically in Baroque art.

Geometry

The issue of movement overlaps inevitably with that of geometry. If the static spatiality of the Renaissance was based on the ideal geometries of the circle and square, the dynamism of Baroque spaces results from

deformations of these shapes.

Olgiati's architecture is laden with geometry, much of it departing from a square *parti-pris*. The deformation of the plan at Paspels, the twin cubes of Zernez, or the several 'twisted' cubes determined by structural efficiency – Lucerne, Taipei, Lausanne – display Baroque characteristics simply through their manipulations of Platonic form. The initial closed system of the square is rendered open, capable of movement and transformation. A less frequent but still established motif is the variation on a circle. A smaller, regulated version of the elliptic void of the Scharans courtyard becomes the module for each balcony at the residential building in Zug.

The unrealised Projection Room at Gornergrat, Zermatt, makes more oblique references to the Baroque, but achieves in fact a deeper affinity with one of its fundamental themes. The plan shows a circular ramp enclosed within a square, re-enacting a familiar classical motif. The circle is 'projected' on the shallow pitch of the roof, determining arched cut-outs in every corner. This plan reveals a reliance on precise geometric order that, in ambition, resembles the far more complex compositions of Borromini at Sant'Ivo della Sapienza in Rome (the open corners coincide with the side chapels) or Guarini at San Lorenzo in Turin. The resemblance is not formal, although coincidentally the branch-like concrete structure of the walls and roof at Gornergrat vaguely resemble the ribbed structures of Guarini's domes. But beyond Guarini's spectacular geometric and structural games, Wittkower revealed the ambition to create a 'suggestion of infinity by architectural devices.'²⁰ Olgiati's concern with geometry has a similar implicit aim. He envisages 'architectural systems of dividing that are dependent on an internal logic. . . . The architecture of dividing is based on one thing, one idea, and then takes that one thing and divides it up until it works as a building.'²¹ The reliance on geometry stands for the Platonic notion of the idea as infinite potential, more real than reality itself.

System

For Norberg-Schulz, the Baroque Age was characterised by the belief in 'complete and secure *systems*'.²² While the openness and imminence of much Baroque art could be seen to contradict this, the stylistic criterion of 'unity' seemingly confirms it. Baroque strives to reconcile contradictory tendencies through the notion of system as a matrix of distinct yet related elements, ensuring their overall order. The façade of San Carlo alle Quattro Fontane, establishing 'polarity inside a unifying theme', is an example of this.²³

16 Olgiati, 'Iconographic Autobiography', op. cit. (noot 8), 139.

17 Reichlin, 'This Is Not Das gelbe Haus', op. cit. (noot 2), 119.

18 Valerio Olgiati, 'Conversation with Valerio Olgiati', in: Markus Breitschmid (red.), *The Significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati* (Zurich: Niggli, 2008), 33.

16 Olgiati, 'Iconographic Autobiography', op. cit. (note 8), 139.

17 Reichlin, 'This Is Not Das gelbe Haus', op. cit. (note 2), 119.

18 Valerio Olgiati, 'Conversation with Valerio Olgiati', in: Markus Breitschmid (ed.), *The Significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati* (Zurich: Niggli, 2008), 33.

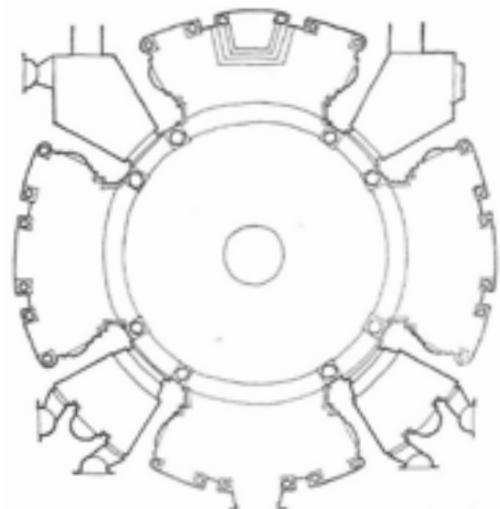
19 Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (note 4), 162.

20 Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750. III. Late Baroque*, ed. Nikolaus Pevsner, 3 vols. (New Haven/London: Yale University Press, 1999), 37.

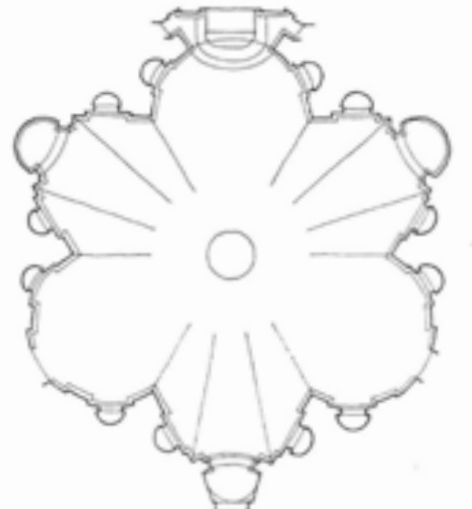
21 Breitschmid, *The Significance of the Idea*, op. cit. (note 18), 47.

22 Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, op. cit. (note 7), 7.

23 Wittkower, *High Baroque*, op. cit. (note 13), 43-45.



Pietro da Cortona, San Luca e Martina, analysetekening van de plattegrond door Paolo Portoghesi/analytical plan drawing by Paolo Portoghesi, Rome, 1635



Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza, analysetekening van de plattegrond door Paolo Portoghesi/analytical plan drawing by Paolo Portoghesi, Rome, 1642.

het ruimtelijke element als een vorm van bestaan die hem na staat, die van hem afhankelijk is en als het ware door hem wordt geschapen.¹⁹ Het labyrintische interieur in Zerne, de ambigue binnenplaats van Studio Bardill en het illusionistische exterieur van de Paspelse school maken op een sublieme manier gebruik van overtuigingstechnieken die in de barokkunst zo vrijelijk en theatraal worden toegepast.

Geometrie

Beweging en geometrie overlappen elkaar onvermijdelijk. Zoals de statische ruimtelijkheid van de renaissance was gebaseerd op de ideale geometrie van de cirkel en het vierkant, is de dynamiek van de barokke ruimten het resultaat van vervormingen van deze lichamen.

De architectuur van Olgiati zit vol geometrie en veel ervan gaat uit van een vierkant *parti pris*. De vervorming van het ontwerp in Paspels, de tweelingkubussen in Zerne en de verschillende 'gedraaide' kubussen als gevolg van constructieve efficiëntie – in Luzern, Taipei en Lausanne – vertonen barokke kenmerken, simpelweg omdat ze manipulaties van platonische lichamen zijn. Het oorspronkelijke gesloten systeem van het vierkant wordt geopend, om te bewegen en te transformeren. Een minder vaak voorkomend, maar toch bekend motief is de variatie op de cirkel. Een kleinere, geregleerde versie van

de elliptische leegte van de binnenplaats in Scharans fungeert als mal voor de balkons van het woongebouw in Zug.

De ongerealiseerde projectieruimte voor de Gornergrat bij Zermatt refereert op een indirectere manier aan de barok, maar bereikt in feite een diepere affiniteit met een van fundamentele thema's daarvan. In het ontwerp is een cirkelvormige hellingbaan te zien, die is ingesloten in een vierkant, een herhaling van een bekend neoklassiek motief. De cirkel is op de flauwe helling van het dak 'geprojecteerd', waardoor er op elke hoek gebogen uitsneden ontstaan. Dit ontwerp vertoont een afhankelijkheid van de precieze geometrische orde die, qua ambitie, doet denken aan de veel complexere composities van Borromini voor de Sant'Ivo della Sapienza in Rome (de open hoeken vallen samen met de zijkapellen) of die van Guarini voor de San Lorenzo in Turijn.

De gelijkenis is niet formeel, hoewel de takachtige betonstructuur van de muren en het dak voor de Gornergrat toevallig vagelijk lijkt op de geribde structuur van Guarini's koepels. Maar voorbij de

¹⁹ Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (noot 4), 162.



spectaculaire geometrische en structurele spelletjes van Guarini, had Wittkower de ambitie ‘een suggestie van oneindigheid met architectonische middelen’ te scheppen.²⁰ Olgiati’s belangstelling voor geometrie heeft een gelijksoortig impliciet doel. Wat hij zich voorstelt zijn: ‘architectonische indelingssystemen die ondergeschikt zijn aan een interne logica (...) De architectuur van de indeling is gebaseerd op één ding, op één idee, en neemt dan dat ene ding en verdeelt het totdat het werkt als een gebouw.’²¹ Het leunen op de geometrie vertegenwoordigt de platonische notie van de idee als oneindige potentie, werkelijker dan de werkelijkheid zelf.

Systeem

Volgens Norberg-Schulz werd de Barok gekenmerkt door een geloof in ‘volledige en stabiele systemen’.²² Hoewel je zou kunnen zeggen dat dit wordt weersproken door de openheid en de imminentie van veel barokkunst, lijkt het stijlcriterium ‘eenheid’ het te bevestigen. De barok streeft de verzoening van tegenstrijdige tendensen na via het de notie van ‘systeem’ als matrix van onderscheiden maar verwante elementen, die de orde van het geheel garandeert. De façade van de San Carlo alle Quattro Fontane, die ‘polariteit binnen een verenigend thema’ belichaamt, is hiervan een voorbeeld.²³

Hauser trof in de barok ‘een verlangen naar subordinatie en concentratie’ aan dat de doelen van het renaissanceclassicisme eerder vermeerderd dan er zich tegen verzet.²⁴ Waar in de renaissancekunst de onderdelen van de compositie echter nog een relatieve autonomie genieten, wordt het detail in de barok opgeofferd in het belang van het geheel, de primaire eenheid van de compositie.²⁵

Het werk van Olgiati vertoont een soortgelijk, apriori geloof in conceptuele eenheid, wat door één criticus werd omschreven als zijn ‘obsessie met totaliteit’.²⁶ Zoals aan het begin al is opgemerkt, schept het ontwerpproces een conflict tussen twee of meer tegenstrijdige premissen – gewoonlijk een ‘rationele’ premisse en een ‘irrationeel’ gebaar – die vervolgens nauwgezet en nauwkeurig worden verzoend door de gevolgen goed te doordenken. Dit illustreert uitstekend Venturi’s concept van de ‘zowel-als’-architectuur, waarin de ‘kennelijke irrationaliteit van een deel zal worden gerechtvaardigd door de resulterende rationaliteit van het geheel’.²⁷

Deze strategie verklaart het optrekken van één van de hoeken van de school in Paspels, de vervormde

structuur van de Hochschule Luzern en de Siamese kubussen van het Nationalparkzentrum in Zerne (die allemaal uitgaan van het vierkant). De geknikte kolom op de bovenste verdieping van het Gele Huis in Flims en de ommuurde binnenplaats van Studio Bardill in Scharans zijn variaties op hetzelfde thema. Hier zit het creatieve ‘gebaar’ niet in de antithese, maar in de synthese van twee aanvankelijk tegenstrijdige systemen. De gebroken kolom bemiddelt tussen het vereiste van centrale ondersteuning voor de dakconstructie en de programmatische behoefte aan een ononderbroken vloeroppervlak. In Scharans bemiddelt de ommuurde binnenplaats tussen de opdracht en de planningsenvelop die een veel groter volume vraagt, één dat de contouren van de te vervangen paardenstallen volgt. Bij al deze voorbeelden is de introductie van een tegenstrijdig of irrationeel element scrupuleus gerechtvaardigd in termen van het geheel.

De precieze correlatie tussen elementen vertoont de eigenschappen van een systeem. Olgiati’s opvatting van de architectuur als dat wat verdeelt, impliceert een apriori aanname van een initiële eenheid, waaraan alle latere ‘verdelingen’ onderworpen zijn. Elk idee, of het nu voortkomt uit een behoefte aan logica of uit een verlangen die teniet te doen, wordt tot een logische conclusie gevoerd via de verhouding tussen de elementen.

Olgiati’s architectuur ontwricht zijn eigen, met zorg gerationaliseerde fundamenten via opzettelijk ‘irrationele’ zetten. Voor zoverre het classicisme de expressie van de rede in de kunst vertegenwoordigt, is dit werk antiklassiek, maar op een manier die nog steeds steunt op de academische of van gezond verstand getuigende conventies die het ondermijnt. Het rationele en het irrationele, licht en schaduw, regelmaat en afwijking, bestaan naast elkaar in een systematisch opgelost geheel. Het werk is tegelijkertijd klassiek en antiklassiek; het probeert een synthese van twee tegenpolen te bereiken. Waar het werk het meest complex is, lijkt het een oneindig spiegelspel te genereren, dat zeker de benaming ‘barok’ verdient.

Vertaling: InOtherWords, Maria Van Tol

Hauser identified in Baroque ‘a desire for subordination and concentration’ that extends, rather than opposes, the aims of Renaissance classicism.²⁴ However, while in Renaissance art the parts of the composition still enjoyed a relative autonomy, in the Baroque the detail is sacrificed for the sake of the whole, the primary unity of the composition.²⁵

Olgiati’s work displays a similar, *a priori* belief in conceptual unity, described by one critic as his ‘obsession with totality’.²⁶ As stated at the outset, the process of design sets up a conflict between two or more contradictory premises – generally, a ‘rational’ premise and an ‘irrational’ gesture – which are then painstakingly and precisely reconciled by working through the consequences. This is an excellent illustration of Venturi’s notion of ‘both-and’ architecture, in which the ‘apparent irrationality of a part will be justified by the resultant rationality of the whole’.²⁷

This strategy explains the pull of one corner of the plan in the school in Paspels, the distorted structure of the University of Lucerne project or the Siamese cubes of the Swiss National Park Visitors Centre in Zerne (all departing from the square). The angled column on the top floor of the Yellow House in Flims and the walled courtyard of Studio Bardill in Scharans are variations on the same theme. Here, the creative ‘gesture’ resides not in the antithesis, but in the synthesis of two initial contradictory systems. The broken column mediates between the requirement for a central support to the roof structure and the programmatic need for uninterrupted floor space. In Scharans, the walled courtyard arbitrates between the needs of the brief and the planning stipulation for a much larger volume, retracing in form the large stable that was replaced. Throughout all these examples, the introduction of a contradictory or irrational element is scrupulously justified in overall terms.

The precise correlation between elements exhibits the qualities of a system. In Olgiati’s idea of architecture as division, the *a priori* stance is that of an initial unity that all subsequent ‘divisions’ defer to. Every idea, whether born out of the need for logic or the desire to overturn it, is carried off to a logical conclusion in the relation between elements.

Olgiati’s architecture subverts its own carefully rationalised bases through deliberately ‘irrational’ moves. Inasmuch as classicism stands for the expression of reason in art, this work is anti-classical, but in a manner that still relies on the academic or commonsensical conventions it undermines. The rational and irrational, shadow and light, regularity and irregularity coexist in a systematically resolved whole. The work is classical and anti-classical at the same time – it attempts a synthesis of two oppositions. At its most complex it seems to generate an infinite play of mirrors, indeed deserving of the epithet ‘Baroque’.

24 Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (note 4), 163.
25 Ibid., 164.
26 J. Christoph Bürkle, ‘Befreiung des Raumes. Valerio Olgiati: Schulhausweiterung Paspels 1996-98’, *archithese*, vol. 28 (1998) no. 3, 68.
27 Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit. (note 1), 25.

20 Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750. III. Late Baroque*, red. Nikolaus Pevsner, drie delen (New Haven/Londen: Yale University Press, 1999), 37.

21 Breitschmid, *The Significance of the Idea*, op. cit. (noot 18), 47.

22 Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, op. cit. (noot 7), 7.

23 Wittkower, *High Baroque*, op. cit. (noot 13), 43-45.

24 Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (noot 4), 163.

25 Ibid., 164.

26 J. Christoph Bürkle, ‘Befreiung des Raumes. Valerio Olgiati: Schulhausweiterung Paspels 1996-98’, *archithese*, jrg. 28 (1998) nr. 3, 68.

27 Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit. (noot 1), 25.