

# Homo faber : un récit

## L'œuvre de

### Günter Günschel

in: Abdelkader Damani und Luca Galofaro (ed.), Nos années de solitude, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2019, p. 280–302.

#### Cornelia Escher

« Au-dessous de nous toujours des marécages, peu profonds et troubles, coupés par des langues de terre, du sable, marécages verts çà et là, puis rougeâtres, rouge à lèvres, ce que je ne pouvais m'expliquer, à vrai dire pas des marécages, mais des lagunes, et là où miroitait le soleil cela étincelait comme du papier d'argent, c'est-à-dire de l'étain, comme du métal en tout cas. » Max Frisch, *Homo faber : un rapport*, 1961<sup>1</sup>.

L'œuvre *Homo faber* écrite en 1957 par Max Frisch, architecte de formation, s'inscrivait dans l'air du temps. L'homme en tant qu'être doté d'un esprit technique et capable de fabriquer des outils était, dans le débat philosophique de l'époque, un personnage clé qui permettait de donner un sens concret à son « être au monde » en tant qu'individu technique<sup>2</sup>. Alors que pour Henri Bergson, l'*homo faber* représentait une créativité basée sur la technique et issue de la manipulation de la matière, annonçant ainsi une rupture avec les oppositions très courantes à l'époque entre les sciences naturelles et les sciences humaines et culturelles<sup>3</sup>, le personnage de Frisch est dans un premier temps prisonnier dans le monde de la technophilie. Le personnage de l'*homo faber*, représenté dans le roman par l'ingénieur Walter Faber, est cependant confronté aux limites de la modernité et de son univers dominé par le développement technique. Ceci se traduit tout d'abord par le crash d'avion dont il est victime dans le désert du Venezuela et qui le conduit à prendre le bateau pour retourner chez lui, le confrontant inévitablement aux conséquences des éléments condamnables de son passé. Les expériences de souffrance et de mort qui s'en suivent font penser à des figures du destin du mythe antique remises au goût du jour ; les réactions imprévisibles du corps humain liées à l'abondance putride de la végétation tropicale révèlent un autre type d'existence (et de mort) qui mettent à mal la vision de l'ingénieur, pour qui le monde est un système technique prédéterminé basé sur des calculs. En outre, les observations de la nature faites par Faber présentent des visions de l'Anthropocène dans lesquelles s'estompent les frontières entre nature et artifices.

En 1957, année de parution du roman, l'architecte Günter Günschel (1928-2008) réalisait ses premiers grands projets pour L'Interbau (Exposition internationale d'architecture) et l'Exposition de l'industrie allemande, toutes deux à Berlin. D'après lui, dans cette Allemagne d'après-guerre féru de technologie, l'homme était au centre des débats, autant comme initiateur que comme objet de l'aménagement. Ses projets et ses dessins abordent la relation entre la technique et l'individu, entre un environnement naturel et un environnement structuré.

Dans l'Allemagne de l'Ouest de la fin des années 1950, les visions de l'avenir étaient avant tout de nature technique. Au même moment, les progrès technologiques faisaient leur entrée dans les ménages sous la forme de réfrigérateurs et de téléviseurs. Les aspects techniques de la vie quotidienne se sont développés à une époque où sont encore omniprésents les souvenirs de guerre et de violence et les dénaturations de l'homme qui en découlent. Pendant la guerre froide planait en permanence la menace de l'armement nucléaire. Le mythe de la maîtrise et du contrôle technologique évoqué dans le roman de Frisch reposait lui aussi sur une technique de guerre qui a plus tard été employée dans les laboratoires des ingénieurs.

Les années 1950, que Günschel a largement marquées de son parcours architectural, ont été le théâtre d'une première vague de débats qui prennent aujourd'hui une nouvelle tournure avec le phénomène de digitalisation. Au cœur de ces débats se retrouvent des questions sur l'implication de l'homme dans un environnement mécanisé et entièrement contrôlé, une technique faite d'appareillages portés au plus près du corps et qui par le biais d'algorithmes sont capables de déchiffrer l'homme jusque dans ses origines génétiques, ses désordres corporels et ses décisions d'achat impulsives. Les concepts cybernétiques et les schémas de réflexion des années 1950 font ici figure de point de départ à partir duquel se développe un nouveau rapport à la technique dans sa généralité et à son évolution vers un système biotechnique.

À la lumière de ces changements, l'*homo faber* se dévoile comme un personnage créatif/productif et tragique à la fois. L'homme sur un plan technique, l'ingénieur, le « créateur » de l'Anthropocène a beau cultiver de prime abord un pathos héroïque, l'être prétendument autonome qu'il est se trouve en même temps dans une situation de crise permanente.

### Géométrie et techniques de dessin

Le travail de conception de Günschel trouve ses origines dans un conflit avec les formes géométriques de base des polyèdres. Les variantes de formes favorites de l'artiste se composent de trois, cinq et six faces et peuvent être combinées pour former des volumes et des structures plus complexes. Une façon pour Günschel de rendre hommage comme dans l'art concret à la beauté de ce qui est sériel et à la pureté de la forme géométrique. Ce type d'assemblage répondait en même temps à la logique économique sur laquelle repose le préfabriqué : les constructions polyédriques sont créées à partir de modules assez basiques. À l'aube d'une automatisation de plus en plus poussée des processus de fabrication des matériaux de construction, Günschel cherchait à souligner leur potentiel esthétique.

Les dessins géométriques de Günschel répondent à des lois mathématiques. Ce sont en même temps des outils très pratiques dont l'homme dispose dans son champ d'action. De simples constructions sur une base géométrique peuvent être réalisées de façon expérimentale et autonome, et cela pas uniquement dans l'enceinte confidentielle des grandes écoles. Barbara, l'épouse de Günschel, qui a comme lui étudié à l'école des Beaux-Arts de Berlin, a transposé dans la réalité un grand nombre de modèles réduits. En général, les projets comme la coupole en carton de Günschel, faite d'éléments en carton triangulaires, permettent de tester des principes statiques et formels de base grâce à des essais et à des expérimentations pratiques. Ces constructions en coupole sont de ce fait des éléments à part entière de l'apprentissage expérimental inhérent à la formation d'architecte. Un concept qui s'inscrit dans la lignée du cours préparatoire de Josef Albers au Bauhaus ou encore de la formation basée sur des projets donnée par Richard Buckminster Fuller au Black Mountain College. Les éléments architecturaux fabriqués à partir de simples modules permettent à l'homme créateur d'acquérir des compétences en matière de maniement des formes.

La croyance en la didactique de la forme géométrique est également le fruit de sa lisibilité : les formes sont accessibles de manière cognitive et peuvent ainsi être comprises et déchiffrées. L'architecture est en quelque sorte une interface entre la structure mathématique et l'existence terrestre. Günschel part du principe que l'évidence matérielle de la vie est basée sur des structures géométriques. Il prend pour référence des principes philosophiques de l'Antiquité mais on y percevra également des postulats teintés de cybernétique qui, dans les années 1950, tentaient également

d'expliquer des processus biologiques et techniques avec l'aide de modèles mathématiques.

Pour Günstel, c'est un principe mathématique d'invention qui est au cœur de la créativité, laquelle ne consiste pas en une imitation de la nature. En plus de la conception mathématique, il évoque aussi une « autre méthode de production, une [...] manuelle, brutale, preuve visuelle incontestée que la création se fait aussi au travers de la destruction ». Il suggère par là la transformation géométrique sculpturale des polyèdres. Cela donnerait naissance à des structures « sans modèle, sans expérience, fruits de la seule loi géométrique, mentalement indépendantes du réel et donc sans lien avec un système matériel<sup>4</sup> ». Une réflexion prolongée qui se base sur les lois mathématiques universelles des formes peut donc faire naître de nouvelles choses. Publiée bien longtemps après, cette définition donne aussi un sens aux premiers collages de l'artiste, pour qui il était du devoir de l'architecture de « présenter au monde » les nouvelles formes construites mathématiquement. Dans ces collages, il intègre ses sobres formes géométriques dans des paysages sauvages ou dans des scènes citadines, créant ainsi des dessins passionnants dans lesquels arrivent à coexister l'utopie et la réalité importée.

#### **Architecture – nature**

Dans les dessins de Günstel représentant des structures cristallines tout comme dans ses projets d'aménagement du littoral ou de traversée des fjords, d'imposantes formes architecturales semblent naître à partir de processus géologiques. La confrontation entre le processus architectural et le processus géologique de la formation des choses permet de comprendre la façon dont il a abordé la question de l'impact des techniques d'aménagement modernes. D'un point de vue architectural, les esquisses sont à interpréter comme un surpassement : elles visent à pousser la réflexion architecturale au-delà des limites de ce qu'il est possible de réaliser sur un plan constructif. D'un autre côté, elles n'occultent pas le côté destructeur du processus de création : parfois la nature et la matière se livrent à une lutte acharnée.

Pour Günstel, c'est dans le cristal que se règle le conflit entre la nature et la construction. Avec sa structure formelle, le cristal, déjà utilisé comme symbole d'espérance dans l'architecture expressionniste allemande, fait écho aux études de Günstel sur la géométrie polyédrique. Les cristaux sont des solides d'origine naturelle qui peuvent aussi être générés chimiquement en laboratoire. Pour lui, ils font office de par leur croissance organique et leurs

qualités sculpturales de trait d'union entre les structures naturelles et celles développées par l'homme, l'image du cristal illustrant ainsi la réconciliation et un moyen de surmonter les apparentes contradictions. Günschel se sert également des figures de cristal pour contrer les formes rectangulaires qui marquaient le style de l'architecture moderne avant de connaître une renaissance dans la période postmoderne et un retour à leurs racines classicistes remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

### Rêves utopiques – îles désertes

Depuis le récit de Thomas More, l'image que nous inspire le genre utopique est celle d'une île ; cette dernière est en opposition avec la vie sociale que l'on connaît. Dans notre imaginaire, une île est le symbole d'un espace autonome, même si les utopies sont le plus souvent les visions d'un spectateur engagé qui tend un miroir à son propre environnement politique, social et culturel. C'est justement dans le domaine de l'architecture que les utopies prennent la forme de structures spatiales et qu'elles sont souvent reliées à des lieux bien réels, surtout dans les années 1960.

L'implication dans la société et dans ses structures politiques et économiques est l'une des particularités de la profession de l'architecte qui ne peut pas aussi facilement évoluer dans une sphère autonome qu'on le fait dans le milieu de l'art. L'architecte moderne est par définition quelqu'un qui ambitionne de créer des espaces qui agissent de façon éducative sur les individus et les collectivités et ont sur eux une influence positive. Profitant des innovations technologiques, un bon nombre de visions modernistes préconisent un réaménagement complet et durable de la surface de la terre – un processus synonyme de destruction. Dans la période de l'après-guerre, le champ des possibilités est réduit car dicté par le besoin accru de logements en même temps que par les directives politiques et les doctrines technocratiques. Les dessins de Günschel sont le reflet de ces tensions.

Dans sa fonction d'architecte, Günschel ne pouvait échapper à l'obligation de trouver sa place dans la société et d'acquérir son indépendance sur le plan financier. Alors employé par la Niedersächsischen Heimstätte, une société immobilière de Basse-Saxe qui se voyait comme un représentant de la politique gouvernementale du logement, il a participé dans les années 1960 à l'élaboration de projets de construction de grande échelle qui ne laissaient que peu de place à la liberté de création et au travail de recherche et

d'expérimentation. Son adhésion au GEAM (Groupe d'études d'architecture mobile) lui a cependant offert la possibilité de présenter, par le biais d'expositions ou de magazines, des projets alternatifs d'une tout autre nature. Ce groupe préconisait une architecture mobile dictée par les habitants<sup>6</sup>. À la fin des années 1960, au moment même où le mouvement utopiste des groupes avant-gardistes s'essouffle, Günshel accepte un poste à l'école supérieure des Beaux-Arts de Braunschweig.

Bien qu'il ait dirigé d'autres projets en tant qu'enseignant en école supérieure, il avait par là même réussi à échapper à la pression liée au secteur de la construction et retrouvé une certaine liberté artistique. Ainsi, en 1978, le projet d'aménagement de la péninsule fluviale du Teerhof à Brême (l'île sur la Weser) apparaît comme une sorte de réplique critique au concours organisé en parallèle. Le projet cible une île proche de la vieille ville de Brême et dont les bâtiments avaient été détruits pendant la Seconde Guerre mondiale. La zone fut longtemps laissée à l'abandon pendant que de nouveaux immeubles étaient érigés en périphérie de la ville<sup>7</sup>. L'esquisse de Günshel proposait un agencement aléatoire de constructions sur fond de végétation sauvage. Un projet qui laisse apparaître des éléments se référant aux vieilles utopies architecturales de Günshel : la participation des habitants au processus de construction est transposée dans un imaginaire postmoderne et dystopique et les bâtiments imaginés ont comme modèle les expériences géométriques des années 1960. Cette proposition était à l'opposé des projets récompensés dans le cadre du concours qui, en général, plébiscitaient une reconstruction fidèle au patrimoine historique, ce qui a effectivement été fait par la suite.

#### **Défiguration – figuration**

L'architecture en tant que figure matérielle exerce une influence sur les techniques du corps des habitants et des utilisateurs – elle forge notre manière *d'être* un corps qui perçoit le monde à travers des expériences sensuelles et, d'un autre côté, *d'avoir* un corps, dans la manière de prendre conscience de ces capacités d'agir et de s'en servir<sup>8</sup>. La prothèse est sans doute la façon la plus explicite d'exprimer la communion entre un objet fabriqué par l'homme et le corps humain. Mais cette image est ambivalente : d'un côté la prothèse est rendue nécessaire suite à une expérience traumatique et à une défiguration du corps et de l'autre côté, elle illustre la coexistence pragmatique du corps artificiel avec le corps organique et donc la collaboration entre l'homme et la composante technique. La prothèse est donc un dispositif de soutien, une extension du

corps humain qui pourrait symboliser l'outil qui caractérise l'*homo faber* mais aussi l'architecture pour le service qu'elle rend. Les représentations de Günschel de l'homme-chaise (voir p. 289) jouent sur l'interdépendance entre le corps humain et les formes artificielles et mettent également en évidence les aspects de contrainte et de déformation qu'implique cette relation.

Mais à quoi ressemble une architecture qui se définit comme une technique orientée vers l'homme et qui réagit au corps humain et à ses modes de perception ? Les esquisses géométriques des années 1960 mettent avant tout l'accent sur la lisibilité cognitive de la forme. Parallèlement à cette vision rationnelle, l'important pour Günschel est aussi et toujours la perception de la forme en tant qu'image. Cela s'incarne dès les années 1950 au travers d'une sculpturalité du corps matériel que s'est plus tard surtout approprié le secteur de l'aménagement urbain, parfois comme représentation dénaturée ou comme image retravaillée. Günschel parlera de *Zeichnbesetzte Architekturen*, donc d'une architecture marquée par les signes qui l'ont suggérée. Son œuvre utilise en même temps des éléments anthropomorphes – des membres ou des formes rondes ressemblant à des bouches ouvertes – et se transforme ainsi en « architecture parlante » ou « hurlante ». En plus des parties du corps ainsi exploitées, on notera également dans les dessins faits par Günschel pour le projet de l'île de la Weser à la fin des années 1970 la présence de silhouettes humaines actives et génératrices de formes.

Tout comme l'architecture qui en tant que technique est adaptée au corps, la créativité nécessaire au processus de conception est accompagnée de procédures techniques. Dès 1961, Günschel a créé une machine qui permettait de fabriquer des objets gonflables à partir de plastique liquide : *la machine à maisons*. Cette interaction entre la technique et la création s'exprime aussi clairement dans les *Freigeregelte apparative Zeichnungen*, sa série de dessins automatisés réalisés à la fin des années 1980. Il a pour cela expérimenté un traceur dont le processus d'impression de formes générées par ordinateur a été déboussolé par des pointes non connectées et des aimants.

Ces dessins soulèvent des questions d'un grand intérêt pour la représentation de l'architecture en dessin : comment la ligne devient-elle un élément de structuration de l'espace ? Comment génère-t-elle les volumes et les figures ? Comment la créativité peut-elle s'exprimer à l'ère

ou le dessin est réalisé par des outils techniques ? Le dessin semi-automatisé assisté par une machine semble faire de toute intervention humaine une intrusion et non une action corrective. La rationalité du concepteur court-elle à sa perte ? Ou peut-être que cette intrusion dans la structure spatiale est en fait un moyen de réorienter la production mécanique en série vers des processus de suivi créatifs ? Pour Günschel, ces dessins, qui représentent une sorte d'aboutissement de son œuvre, sont à la fois « libres » (*frei*) et « codifiés » (*geregelt*). Ce sont des dessins dans lesquels les formes et les figures apparaissent sur un fond clair et sont erratiques. À la recherche d'espace, elles semblent plutôt fuir vers le vide que vouloir émerger.

# Homo Faber: A Narrative

## The work of Günter Günschel

### Cornelia Escher

“Beneath us there were still swamps, shallow and turbid, divided by tongues of land, sand, the swamps were green in some places and in others red—the red of a lipstick, something I couldn’t understand, they were really not swamps but lagoons, and where they reflected the sun they glittered like tinsel or tinfoil, anyhow with a metallic glint [...]” Max Frisch, *Homo Faber: A Report*, 1959.<sup>1</sup>

The novel *Homo Faber*, published by the accomplished architect Max Frisch in 1957, touched a nerve of the period. Man seen as a technical being, a toolmaker, was a prominent figure in philosophical thought of the period, and offered a way to comprehend mankind’s actual—now technologically determined—place in the world.<sup>2</sup> While *Homo faber* as seen by Henri Bergson illustrated a technology-oriented creativity derived from using materials that promised to overcome the contemporary divide opposing natural sciences to culture and the arts,<sup>3</sup> Frisch’s fictional character is initially trapped in a state of faith in technology. However, the figure of *Homo faber*, as represented in the novel by the engineer Walter Faber, is confronted with the limits of modernity and its world governed by technology. This is first shown when he learns of a plane crash in the desert of Venezuela, which forces him to travel home by ship and confronts him inescapably with the consequences of his guilty past. His subsequent experiences of pain and death resemble figures of fate from ancient mythology brought up to date; in the unpredictability of the body and the putrefying luxuriance of the tropical vegetation, a personal life (and death) appears that casts doubt on the engineer’s world view, founded as it is on a concept of technical mastery and calculability. At the same time, Faber’s observations of nature as they are described here reveal panoramas of the Anthropocene in which the boundaries between the artificial and the natural are blurred.

The architect Günter Günschel (1928-2008) brought his first major projects to fruition at Interbau and the German Industrial Exhibition in Berlin in 1957, the year the novel was published. In the light of Postwar Germany’s

- 1 Extrait de Max Frisch, *Homo faber : un rapport*, Paris, Gallimard, traduit de l’allemand par Philippe Pilliod, 1961, p. 20.
- 2 Ulrich van Loyen, « Zum *Homo faber* der Kritischen Theorie. Eine Meditation », *Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Homo Faber*, vol. 2, 2018, p. 101-111.
- 3 Cf. Johannes F. M. Schick *et al.*, « Einleitung », *Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Homo Faber*, vol. 2, 2018, p. 11-15.
- 4 Günter Günschel, « Über das Sphärische und Vieleckige in der Architektur », in Elisabeth Fuchs-Belhamri (éd.), *Architektonische Denkspiele. Günter Günschel*, Itzehoe, Wenzel-Hablik-Museum, 1999.
- 5 Reinhold Martin, *Utopia’s Ghost. Architecture and Postmodernism, Again*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- 6 Sur les GEAM, cf. Cornelia Escher, *Zukunft entwerfen. Architektonische Konzepte des GEAM (Groupe d’études d’architecture mobile)*, 1958-1963, Zürich, gta Verlag, 2017.
- 7 L’île de la Weser : Christoph Dette, Anke Grossmann, Ruprecht Grossmann, *Der Teerhof in Bremen. Bremens Insel zwischen Altstadt und Neustadt*, Brême, Hauschild, 1995.
- 8 La notion de « technique du corps » est attribuée à Marcel Mauss et le concept « d’être un corps et d’avoir un corps » est de Helmuth Plessner. Pour l’interprétation sur le plan architectural, cf. Silke Steets, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: Eine Architektursoziologie*, Francfort-sur-le-Main, 2015, p. 80-86.



enthusiasm for technology, he considered the role of the human being as both agent and object of design to be a particularly important subject for discussion. His projects and drawings deal with the relationship between technology and the individual, and between the natural and the configured environment.

In the German Federal Republic of the late 1950s, the codes governing visions of the future were essentially technological. At the same time, technology was penetrating households in the form of refrigerators and television sets. This new technicality of life was developing at a time when the experience of violence, war and the human attitudes that went with them was omnipresent. During the Cold War period, nuclear armament was an inescapable, ever-present threat. The myth of technical mastery and control that makes its appearance in Frisch's novel is similarly founded on military technology developed in the laboratories of the engineers.

The 1950s, when Günshel's architectonic stance substantially took shape, saw an early surge of debate that takes on renewed significance today as the digital era dawns. At its heart lie questions of the human share in a mechanized, totally designed environment, a technology whose appliances cling closely to the body and which uses algorithms to comprehend human beings right down to their genetic origins, bodily peculiarities and emotionally-driven purchasing behaviour. In this field, the cybernetic concepts and modes of thought of the 1950s constitute a starting point from which developed a new relationship with technology in general, and its extension to a biotechnical system.

Against the backdrop of these changes, *Homo faber* appears as a creative figure, but at the same time a tragic one. Indeed, technological man, the engineer, the "maker" of the Anthropocene enters the scene with heroic pathos, but finds himself at the same time embroiled in an enduring crisis, despite his supposed self-sufficiency.

### **Geometry and Practices of Design**

The origin of Günshel's design practices lies in his engagement with the basic geometrical shapes of polyhedra. Günshel's preferred variations of these shapes are usually built up from triangular, pentagonal and hexagonal planes, which can be combined to form complex volumes and structures. As with Concrete Art, Günshel hereby paid homage to the beauty of seriality

and the purity of geometrical form. At the same time, such design was in harmony with the economic principles of prefabrication: polyhedral structures can be built up from simple modules. In the expectation of increasingly automated production of building components, Günshel endeavoured to govern their aesthetic potential.

Günshel's geometrical designs obey mathematical rules. At the same time, they are an element of use in a field of human action. Not only in the sheltered environment of an academic institution is the independent construction of simple experimental buildings on a geometrical basis feasible. In fact, Günshel's wife Barbara, who like him was studying at the Berlin School of Art, constructed a large number of small-scale models. Basically, this enabled projects such as Günshel's cardboard dome, composed of triangular elements made of cardboard, which could be used to derive simple statistical and formal principles by independent trial and practical testing. In this spirit, dome construction had its place in the practice of experimental teaching within the framework of architectural training, in line with the experiments on materials in the preparatory course taught by Josef Albers at the Bauhaus or Richard Buckminster Fuller's project-based teaching at Black Mountain College. Through architectures constructed from simple modules, man the builder becomes skilled in the treatment of form.

A belief in the didactic value of geometrical form goes hand in hand with its legibility: shapes can be grasped cognitively and can thus be understood and explored. In a sense, architecture represents the interface between mathematical structure and everyday life. Günshel works on the assumption that the physical reality of existence is founded on geometrical structures. In this respect, he goes back to the philosophy of antiquity, though it resonates here with the postulates of cybernetics, which in the 1950s sought to understand both biological and technical processes with the help of similar mathematical models.

To Günshel, a mathematical principle of invention is at the core of a creativity that does not consist in the imitation of nature. In parallel with mathematical generation, he also defines "a different mode of creation, manual, violent [...], but which visually shows us creation through radical destruction"—he refers here to the sculptural, geometrical advanced treatment of polyhedral volumes. In this way, structures would arise "without prefiguration, without experience, created solely by the laws of geometry,

conceptually separate from the real and thus unrelated to a material system.”<sup>4</sup> On the basis of the mathematical laws of form that are immanent in the world, something new can thus be engendered by further thought. This description, published much later, also makes sense of Günschel’s early collages, though in his view the task of architecture is to “bring new, mathematically constructed shapes into the world.” In the collages, he inserts his sober, geometrical shapes into wild landscapes or urban panoramas, resulting in pictures full of tension, in which utopia coexists with the depicted present/ the present as it is captured in the image.

#### **Architecture/Nature**

In Günschel’s drawings of crystalline structures, as in his coastal-development or fjord-bridging projects, powerful architectonic forms seem to spring from geological processes. The confrontation of architectonic and geological processes indicates how Günschel faced up to the question of the power of modern design practice. From the architectural point of view, these sketches should be understood as excessive: their purpose is to extend the limits of architectural imagination beyond what can actually be constructed. In contrast, they do not conceal the destructive side of design: sometimes, nature and structure seem to be engaged in savage conflict.

To Günschel, the conflict between nature and construction is resolved in crystals. The crystal, which was already serving as inspiration to Expressionist architecture in Germany, at the same time represents a link with Günschel’s studies of polyhedral geometry through its formal structure. Crystals are solids, which may occur naturally or as shapes chemically generated in the laboratory. To Günschel, due to their organic growth and their sculptural qualities, they represent an intermediate state between natural and man-made structures, so that the image of the crystal is an illustration of the reconciliation and surmounting of apparent opposites. He also uses crystalline forms in opposition to the right-angled shapes that characterize the image of architectonic Modernism, and in Postmodernism are brought up to date and reunited with their classicist roots in the 18th century.<sup>5</sup>

#### **Utopian Spaces/Isolated Islands**

Since Thomas More, utopias have been bound up with the concept of the island; they represent the antithesis of existing society. The image of the island naturally suggests an imagined autonomous realm, though utopias are usually the product of an involved observer holding up a mirror to his

own political, social and cultural environment. In architecture in particular, utopias appear as three-dimensional structures and often—notably in the 1960s—relate to quite specific physical places.

Involvement in a society and its political and economic structure is a characteristic of the architect’s profession, which is less easy to practise on an autonomous terrain than art. Yet this very position can lead to certain forms of loneliness. The job description of the modern architect is closely tied to the compulsion to create spaces, which will have an educational effect on individuals and communities and exert a positive influence on them. Starting from new technological innovations, many modern visions have the ambition to transform the surface of the Earth permanently and comprehensively—a process that is inherently destructive. In the Postwar period, the space of action was narrowed decisively by the concurrent forces of the pressing need for living space, political criteria and technocratic guidelines. Günschel’s drawings bring these tensions out into the open.

As an architect, Günschel was not exempt from the necessity of seeking a place for himself in society and ways to achieve financial security. When an employee of Niedersächsische Heimstätte, a housing construction company which saw itself as an agent of State housing policy, he was involved during the 1960s in the planning of large-scale building projects in which, however, creative freedom and the scope for exploration and experiment were limited to the bare minimum. In parallel, his membership of GEAM (*Groupe d’études d’architecture mobile*) gave him the opportunity to publish alternative proposals of a completely different kind in the context of exhibitions and periodicals. This group postulated a mobile architecture that could be shaped by its inhabitants.<sup>6</sup> Just when the utopian vigour of the avant-gardist groups was running out of steam at the end of the 1960s, Günschel took up a post at the School of Fine Arts in Brunswick.

Although Günschel, in his capacity as a professor, brought further projects to fruition, he had thus liberated himself from the pressure to build and created a degree of freedom for reflection. Thus his project, which came into being in 1978, for the Teerhof area of an island in the river Weser in Bremen represents a sort of critical commentary on the invitation to tender that was open at the time. The project lies on an island near Bremen old town, whose buildings had been destroyed in the Second World War; in consequence the area had for a long time lain idle under a car park, while new high-rise

residential buildings had grown up on the edge of the town.<sup>7</sup> Günschel's design envisaged a loosely connected arrangement of structures on the overgrown ground. Motifs from his earlier architectural utopias figure once more in this scheme: in a postmodern-dystopian transformation, participation of the inhabitants in the construction process reappears, while the proposed development recalls the geometrical experiments of the 1960s. This concept differs fundamentally from the projects that won awards in the competition, which essentially advocated subsequent reconstruction of the historic configuration of the built-up area.

### **Disfigurement/Enhancement**

Architecture, as a material structure, exerts an influence on the techniques of the body of inhabitants and users, it educates them to make use of their body in certain ways. It leaves its imprint on the way we *are* a living body experiencing the world with our senses, and, at the same time, *have* it, in the sense of being conscious of and directing its capacities, its culturally adequate behaviour etc.<sup>8</sup> The prosthesis is the most extreme image that expresses the convergence of the man-made object and corporeality. This image is ambivalent: on the one hand, the prosthesis exists because of the experience of violence and consequent disfigurement of the human body. On the other hand, it illustrates the pragmatic coexistence of the artificial and organic bodies, the common task fulfilled by the human being and the technical device. In this sense, the prosthesis is an aid; as an extension of the human body, it could represent the ideal archetypal tool typifying *Homo faber*, or equally an architecture that gives service. Günschel's drawings of "chair-humans" (see p. 289) allude to the interrelation between the human body and creative form, also revealing elements of duress and deformation inherent in this relation.

But what does such an architecture look like, that is defined as human-related technology and responds to the human body and its modes of perception? In the geometrical designs of the 1960s, cognitive legibility of form is the first priority. But in parallel to this rational language, Günschel also remains persistently concerned with the legibility of form as image. As early as the 1950s, this is expressed in a corporeality, in the sense of a sculptural quality, which is later found as a continuation, especially in the planning of urban spaces, sometimes in a fractured figurative or representational aspect—Günschel speaks of an "architecture laden with signs." Further, his work incorporates anthropomorphic elements—limbs or

rounded shapes suggestive of open mouths—thus becoming "architecture parlante," "speaking" or even "screaming" architecture. In addition to absorbed body parts, in the late 1970s, human figures involved in the creative reshaping of their surroundings make their appearance in Günschel's drawings for the Weser island project.

In the same way that architecture is related to the body, the design process is synchronically formed in its creativity by technological processes. As early as 1961, Günschel conceived a machine that would blow liquid plastic into organically formed shells: the "*house machine*." The interplay of technology with design is also clearly visible in his *Freigeregelte apparative Zeichnungen*. These resulted from experiments with a plotter that was thrown off course in the graphical rendering of its computer-generated forms by loose pens and magnets.

These drawings raise questions of special interest for architectural representation: how does a line become an element forming space? How does it generate volumes and shapes? How is creativity expressed in the medium of technical drawing? In the process of partially automated drawing by machine, human intervention proves to be an irritant, not a corrective. Has the rationality of the planner gone off the rails? Or does the irritant of the spatial figure constitute a way to redirect technical production and seriality into creative follow-up processes? According to Günschel, these drawings, which represent a sort of final destination/ point of his work, are at once "free" and "regulated." They are pictures in which shapes and figures, erratically seeking space against a bright background, tend to vanish and come to nothing rather than appear.

- 1 Max Frisch, *Homo Faber: A Report*, London, Abelard-Schuman, 1959, p. 13.
- 2 Ulrich van Loyen, "Zum *Homo Faber* der Kritischen Theorie. Eine Meditation," in *Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Homo Faber*, vol. 2, 2018, pp. 101-111.
- 3 Cf. Johannes F.M. Schick et al., "Einleitung," in *Zeitschrift für Kulturwissenschaften: Homo Faber*, vol. 2, 2018, pp. 11-15.
- 4 Günter Günschel, "Über das Sphärische und Vieleckige in der Architektur," in: Elisabeth Fuchs-Belhamri (ed.), *Günter Günschel : architektonische Denkspiele*, Wenzel-Hablik-Museum, Itzehoe, 1999.
- 5 Reinhold Martin, *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.
- 6 On the GEAM, cf. Cornelia Escher, *Zukunft entwerfen. Architektonische Konzepte des GEAM (Groupe d'Études d'Architecture Mobile), 1958-1963*, gta Verlag, Zurich, 2017.
- 7 On the Weser island, see Christoph Dette, Anke Grossmann, Ruprecht Grossmann, *Der Teerhof in Bremen. Bremens Insel zwischen Altstadt und Neustadt*, Hauschild, Bremen, 1995.
- 8 The « techniques of the body » go back to Marcel Mauss, the notion of being a body and having a body to Helmuth Plessner. For interpretation with respect to architecture, cf. Silke Steets, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: Eine Architektursoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2015, pp. 80-86.