

Übersetzungen, traductions, translations

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **87 (2000)**

Heft 9: **Festivitäten : Hannover, Venedig, London**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

La stratégie de communication à la Biennale d'Architecture de Venise

Less Rhetorics, More Content

Andreas Ruby. Au cours des dernières années, une exposition internationale d'architecture a rarement été plus impatiemment attendue que la 7e Biennale Internationale d'Architecture de Venise. Elle a fait parler d'elle bien avant son ouverture officielle le 17 juin de cette année. Ce faisant, la cuisine des rumeurs habituelle («qui sera présent, qui ne le sera pas?») a plutôt joué un rôle secondaire. Le thème dominant de ces avant-débats fut surtout celui proclamé par Massimiliano Fuksas, organisateur de la Mostra. «Città: Less Esthetics, More Ethics».

Un thème inhabituel semble-t-il, libre de toute association directe à l'architecture, contrairement à la manifestation précédente conduite par Hans Hollein, l'organisateur d'alors, d'une manière peut-être moins bonne mais plus classique, avec pour formule «Sensing the Future». Pour Fuksas, l'architecte a, depuis longtemps, perdu son rôle de séismographe culturel. Comme point de départ, il prend précisément la perte d'importance croissante de l'architecture en regard d'une culture urbaine en transformation profonde, marquée par la mobilisation globale d'une économie libéralisée à l'extrême. Des phénomènes tels que croissance de la population, pollution de l'environnement, famine, misère et émigration ont bien plus formé la ville d'aujourd'hui que l'architecture – avant tout là où la croissance des villes existantes se poursuit ou qu'il s'en forme de nouvelles: dans le tiers-monde. Vouloir en tant qu'architecte échapper à de tels bouleversements par une «bonne architecture», fait courir aux architectes le risque «de s'éloigner une fois pour toute de cette nouvelle réalité». Pour Fuksas, il s'agit donc de prendre conscience d'une problématique et de réécrire les rapports que l'architecture établit avec le monde: moins de narcissisme esthétique, mais plus de responsabilité pour les conséquences de son action ou peut-être plus encore de ses omissions.

Un thème ambitieux dont la pertinence est évidente. Malheureusement, on attend en vain sa traduction en un concept d'exposition. Fuksas n'a pas su saisir la grande chance de son entreprise, à savoir examiner la production architecturale contemporaine quant à la concordance de son contenu avec les grands thèmes actuels. A la place d'une représentation cohérente, le visiteur se voit proposé un conglomerat désordonné de tout ce qui se produit aujourd'hui et que les médias architecturaux diffusent.

Deux générations

En fait, l'exposition se scinde en deux parties. D'un côté des positions qui prennent le thème au sérieux et ont élaboré une réponse personnelle. En regard, une myriade de présentations individuelles qui ne se donnent aucunement la peine de cacher leur désintérêt pour le thème de l'exposition. Une ligne de partage traverse aussi la liste des exposants invités. Environ la moitié se recrute parmi des architectes appartenant à la même génération que Fuksas et d'une socialisation architecturale similaire, pour l'essentiel marquée par les événements de 1968: Coop Himmelblau, Peter Cook, Richard Rogers, Renzo Piano, Bernard Tschumi et même des maîtres anciens comme Robert Venturi et Denise Scott-Brown, pour n'en nommer que quelques-uns. L'autre moitié est constituée par une autre génération d'architectes ayant acquis le gros de son expérience dans les années quatre-vingt-dix: Greg Lynn, Asymptote, Reiser & Umemoto, MVRDV, NOX, UN-Studio et d'autres. Des architectes qui ne font que constater post festum l'échec du projet utopique de l'ancienne génération et ont construit leur propre projet dans un espace post-historique: dans la mutation de l'architecture due à l'avènement des nouvelles technologies, géométries et formes de communication. Il serait certes surprenant que ceux-ci se préoccupent de questions d'éthique en architecture. Les mauvaises langues attribuent la présence de ce groupe à la visite de Fuksas à Archilab d'Orléans en 1999, où Frédéric Migayrou et Marie-Ange Brayer avaient permis une irruption fulminante à cette jeune génération (grâce à une exposition très remarquée dans les cercles initiés, un symposium de trois jours et un catalogue savamment vendu).

Cette disposition bipolaire du champ des participants a, en tout cas, comme conséquence de relativiser le thème de l'exposition jusqu'à l'insignifiance. Le fait que le prix du

meilleur pavillon national, attendu avec impatience, ait été décerné précisément à celui de l'Espagne – de loin le plus banal selon l'avis général des commentateurs – s'encadre bien dans l'image. Un étalage suffisant d'éléments, de projets, esthétiquement beaux, dignes du musée et sans aucun contenu.

Pourtant, des alternatives auraient pu être envisagées. L'une d'entre elles est indubitablement le pavillon hollandais. Conçu par Kristin Feireiss, Directrice de l'Institut d'Architecture Néerlandais, il se préoccupe de l'hybridation croissante des espaces publics et privés. Un team interdisciplinaire composé d'artistes, d'architectes, de cinéastes et de designers de médias a étudié les conséquences résultant de ce développement pour l'architecture et l'urbanisme. Les résultats sont présentés dans un NL-Lounge conçu par NL Architects et One Architecture: le volume d'exposition a été transformé en salle de séjour publique. Conséquemment, les visiteurs qui entrent sont invités à quitter leurs chaussures et à se mettre à l'aise. Des sièges et des chaises-longues leur permettent d'examiner au repos le matériel exposé (en accord avec la thématique, celui-ci comporte aussi son propre site sur le Web).

Ethique par l'absence?

Sur place, le pavillon suisse compte sans aucun doute parmi les présentations nationales les plus discutées. Lui aussi renonce à une exposition conventionnelle de projets d'architecture isolés au profit d'une intervention singulière qui, en fait, utilise le bâtiment comme matériel d'exposition. Sous la direction de son concepteur Harm Lux, un team d'artistes et d'architectes (Koepfel/Martinez, Bob Gramsma, Markus Wetzel, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, Christoph Büchel, ainsi que relax) a élaboré un concept spatial prenant pour thème la problématique de la migration globalisée et l'enfermement du premier monde par rapport au second et au tiers-monde. Pour ce faire, la scénographie utilise la situation particulière du pavillon à la périphérie de l'enceinte des Giardini, en renvoyant l'entrée sur la façade arrière, ce qui la situe déjà à l'extérieur du périmètre de l'exposition. Une construction d'escaliers provisoire grimpe le long de la paroi extérieure aveugle et conduit à l'intérieur du bâtiment grâce à une percée au niveau du plafond d'éclairage. On n'y trouve pas d'exposition à proprement parler, mais des plaisanteries hostiles aux étrangers accueillent les visiteurs. L'esprit refroidi par une atmosphère de toilettes de gare, on s'approche de l'entrée effective du pavillon et, de l'extérieur, donc sans billet d'en-

trée, on pénètre dans l'enceinte de la Biennale. Pourtant, cette entrée est obturée: enfermé sur place par un système de grilles, celui qui veut entrer n'a d'autre solution que de brousser chemin et d'entrer à la Biennale par l'accès officiel. Devenu visiteur légalisé, il peut alors contempler les autres œuvres d'art du pavillon qui, au sens propre du mot, sont exposées sur la promenade Giardini.

Certes, ce travail aurait aussi bien pu être réalisé lors de la dernière Biennale d'art comme certains critiques l'ont remarqué. Pourtant, la question se pose de savoir si l'absence d'architecture en tant que produit n'a pas effectivement permis de clarifier le message. Cette réflexion semble aussi avoir été celle de Jean Nouvel, responsable du pavillon français. Son concept s'éloigne non seulement de l'architecture en tant qu'objet d'exposition, mais aussi du pavillon en tant que lieu fixe. Pour éviter que depuis un lieu de représentation culturelle institutionnalisée, une ancienne puissance coloniale ne donne de bons conseils au tiers-monde, Nouvel a explicité son argumentation en transférant l'événement sur un vaporetto, moyen de transport public vénitien typique. Au lieu de proposer des solutions toutes faites, le pavillon flottant doit être l'occasion de discussions avec des intellectuels invités. Mais tandis que le caractère construit de l'idée éveille des réminiscences de culture politique propre aux années soixante-dix, l'utilisation du pavillon se révèle très difficile dans sa didactique. Au lieu de simplement le fermer comme on aurait pu s'y attendre, Nouvel a explicité son projet par un pamphlet inscrit sur les parois intérieures.

Le vaporetto peut au demeurant se passer de cette pédagogie. Avec son pourtour garni de voiles blancs qui flottent au vent comme des rideaux, il se transforme la nuit en cinéma flottant. De courtes séquences vidéo projetées sur les voiles depuis l'intérieur du bateau, montrent une Biennale ayant transféré ses volumes d'exposition dans l'espace public vénitien proprement dit l'eau – et ses lieux de rencontre effectifs sur le vaporetto.

Plates-formes politiques

Le pavillon autrichien a été déclaré «zone de tolérance» par son concepteur Hans Hollein. Pour protester contre les tendances xénophobes du parti FPÖ de Jörg Haider qui participe au gouvernement, Hollein ne présente exclusivement que des projets autrichiens dus à des auteurs non-autrichiens. Certes, ce signe compte, mais il présente aussi des risques. Le fait que Hollein n'ait invité que des architectes de renom international – Zaha Hadid, Jean Nouvel, Massimilia-

no Fuksas, Thom Mayne – conduit à une présentation à double tranchant. En fait, Haider a depuis longtemps montré comment il est possible d'instrumentaliser l'internationalité. En inaugurant l'Hypo-Bank de Thom Mayne non loin de Klagenfurt en Carinthie, le chef du gouvernement provincial Haider a su présenter le déconstructivisme de la côte ouest comme preuve de l'ouverture sur le monde et de la modernité de sa politique.

Le pavillon allemand montre une autre manière comment le thème de la Biennale peut être exploité par la propagande. Etant donné que Thomas Herzog, l'organisateur prévu initialement, ne pouvait assurer sa fonction pour cause de maladie, la question de la régie de l'exposition se reposait. Cette vacuité du pouvoir fut très habilement utilisée par Hans Stimmann, ancien et nouveau Directeur des Constructions du Sénat berlinois, pour présenter son Planwerk dans la capitale allemande réunifiée. Apparemment rien d'autre qu'un relevé cartographique des modifications bâties vécues par Berlin au cours des dernières 60 années (résultat de la guerre, des bombardements, de la reconstruction, de la coupure par le mur). En réalité, il s'agissait de légitimer les plans de Stimmann pour le retrofitting urbain de Berlin-Est. L'évocation de clichés urbains sur le mode Biedermeier comme image-guide pour un urbanisme contemporain ne fait finalement que cacher l'incapacité et la mauvaise volonté de traiter la ville telle qu'elle est réellement. Présenter cela comme une éthique est une rhétorique perfide, car il ne s'agit de rien d'autre que d'une esthétique politiquement pervertie.

La plus grande partie de la Biennale, tant dans les pavillons nationaux que dans le pavillon international de l'Arsenal ne cherche même pas à s'avancer sur le vaste champ «extérieur» à l'architecture (par exemple le pavillon américain avec son Computer-Workshop pour étudiants sous la direction de Greg Lynn et Hani Rashid). Sans vouloir mettre en cause son attrait et sa valeur pour l'exposition, on se demande pourquoi Fuksas retient encore la rhétorique du thème de l'exposition au lieu d'avouer le show pour ce qu'il est: une démonstration des prouesses de l'architecture internationale contemporaine. Ainsi, on pourrait librement se consacrer à l'événement de la Biennale telle qu'il est et dont le motif de visite a rattrapé sinon dépassé nombre de visiteurs: on profite de la cité aquatique, des trajets en vaporetto sur la lagune et des festivités nocturnes de la Biennale. Pour tout le reste, consulter le catalogue.

Traduction de l'allemand: Jacques Debains

How the Architecture Biennale in Venice tries to get its point across

Less Rhetoric, More Content

Andreas Ruby. Rarely has an international architecture exhibition been anticipated with such excitement as this 7th International Architecture Biennale in Venice. It was making waves long before the official opening on 17 June. The routine hotbed of rumours ("Who's there and who isn't") was very much a side issue this time. The dominant topic in the advance debates was the idea that curator Massimiliano Fuksas had hit on as the theme for the show. "Città: Less Esthetics, More Ethics."

An unusual subject, it seems, devoid of any direct association with architecture, unlike its predecessor: curator Hans Hollein chose the motto "Sensing the Future", which may be less good, but was sure to work. Fuksas thinks that architects have long since forfeited the role of being a kind of cultural seismograph. He starts by pointing out that architecture has increasingly lost its significance because urban culture has been completely transformed: utterly uninhibited economic liberalization has unleashed a kind of global mobilization. Phenomena like population growth, environmental pollution, hunger, poverty and emigration have done much more to shape today's cities than the architects – especially in places where cities are still growing, or indeed being created: in the third world. Fuksas feels that trying to use "good architecture" as an escape route when architects are faced with these upheavals carries the concealed risk of "distancing [architects] from this new reality once and for all". So he is concerned to draw attention to a problem, to re-formulate the relationship that architecture has with the world: less esthetic self-reference, and more responsibility for the consequences of what it does – or perhaps rather more what it doesn't do.

An ambitious theme, and obviously relevant. But unfortunately we are still waiting to see it addressed as an exhibition concept. Fuksas did not use the great opportunity presented by his enterprise. He should have interrogated contemporary architecture about how much its content chimes with the great themes of the present day. But instead of a coherent presentation, visitors are met by a conglomerate of everything that is produced and conveyed in the architectural media today, almost entirely without context.

Two generations

Fundamentally the exhibition breaks down into two halves. On the one hand we have approaches that take the theme seriously, and have devised an independent statement by looking at it. This is confronted by a myriad of

individual shows of work that do not make even the slightest attempt to conceal their lack of interest in the subject of the exhibition. There is also a dividing line running through the list of invited exhibitors. About half were recruited from architects belonging to the same generation as Fuksas and also derive their social view of architecture from about the same time, i.e. from the events of 1968: Coop Himmelblau, Peter Cook, Richard Rogers, Renzo Piano, Bernard Tschumi and even old masters like Robert Venturi and Denise Scott-Brown, to name just a few. The other half was made up of another generation of architects whose ideas were shaped in the nineties: Greg Lynn, Asymptote, Reiser and Umemoto, MVRDV, NOX, UN-Studio and others. These are architects who only experienced the older generation's Utopian project as an established failure, and who constructed their own project in post-historical space: in the mutation of architecture as a result of the arrival of new technologies, geometries and communication forms. It would be news to hear that they also addressed ethical matters in architecture. Wicked tongues ascribe the presence of this group to Fuksas's visit to Archilab 1999 in Orléans, where Frédéric Migayrou and Marie-Ange Brayer gave this younger generation a brilliant platform (with an exhibition that was much admired in insider circles, a three-day symposium and a catalogue that sold very well).

One consequence of this bipolar disposition of the participants' list is that the actual theme of the exhibition was relativized to the point of insignificance. Given this, it is only too fitting that the eagerly awaited prize for the best national pavilion was awarded to the Spanish contribution of all things – all the commentators agreed it was by far the most inconsequential. A self-satisfied material show of projects, pretty, museum-like and entirely without content.

And there could easily have been alternatives. One of these was the Dutch Pavilion, without any doubt. It was curated by Kristin Feireiss, the di-

rector of the Dutch Institute of Architecture, and it looked at the increasing hybridization of public and private spaces. The consequences of this development in architecture and town planning were examined by an interdisciplinary team of artists, architects, film-makers and media designers. The results are presented in an NL Lounge designed by NL Architects and One Architecture: the exhibition space has been transformed into a public living-room. Visitors are asked to take their shoes off and make themselves comfortable as they come in. A whole variety of seats and couches make it possible for them to have a quiet look at the material on show (it also has its own website, to fit in with the subject matter).

Ethics through absence?

There is no doubt that one of the national shows that has led to most discussion on the spot is the Swiss Pavilion. It too has chosen not to present individual architectural projects conventionally and has opted for an unusual intervention that uses the pavilion itself as its material. Under the direction of curator Harm Lux, a team of artists and architects (Koepfel/Martinez, Bob Gramsma, Markus Wetzel, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, Christoph Büchel and relax) devised a spatial concept that addresses the problems of global migration and the way in which the first world is being closed off to the second and third worlds. Their show makes use of the pavilion's distinctive site on the periphery of the Giardini, and moves the entrance to the building's rear façade, which is in fact outside the exhibition complex. A set of temporary steps makes its way up the windowless outer wall and leads into the building through an opening in the skylight ceiling. There is no exhibition as such; instead, visitors are confronted with anti-foreign jokes. Not quite sure what to make of the station toilet atmosphere, you then move to the actual pavilion entrance, and then out through it into the Biennale, effectively without an admission ticket. But the entrance is sealed off, the grid across it keeps you shut in there, so there is nothing else for it than to leave the place where you came in – and to go into the Biennale in the usual way, through the official entrance. You can only examine and respond to the pavilion's other artistic work as a legitimate visitor; it is exhibited, in the usual sense of the word, on the Giardini promenade.

Of course this work could have been shown just as well at the last art Biennale, as many visitors have critically pointed out. But the question remains of whether it was not precisely

the absence of architecture that enabled the organizers to make such a clear statement in the first place. Jean Nouvel seems to have taken this line as well. He was the curator responsible for the French Pavilion. His concept abandons architecture as an exhibition object, and also says goodbye to the pavilion as an exhibition location. Nouvel argued convincingly that he did not want to give the third world some good tips from a location that represented the institutionalized culture of a former colonial power, and so he shifted the events on to a vaporetto, Venice's typical form of public transport. Instead of prescribing ready-made solutions to problems, the floating pavilion was intended to provide an opportunity to discuss matters with intellectuals who had been invited to that end. The artificiality of this approach may be reminiscent of the political culture of the seventies, but the use of the pavilion seems utterly strained in its dialectic. Instead of simply closing it, which would seem to be the obvious thing to do, Nouvel provided a hand-written guide to his chosen project on the inside walls.

At least the vaporetto is spared this excessively didactic approach: it has strips of white cloth hanging all around it, and these flutter in the wind like curtains. At night it is turned into a floating cinema. Short video sequences are projected on to the strips of fabric from the interior of the boat, and this gives a fleeting vision of a Biennale that might shift its exhibition spaces on to Venice's actual public space – the water – and to the places where people actually meet each other – the vaporettos.

Political platforms

Curator Hans Hollein proclaimed that the Austrian Pavilion was to be "zone of tolerance". As a protest against the anti-foreign tendencies of Jörg Haider's Freedom Party is involved in the government, Hollein shows only projects by non-Austrians. This is obviously an important gesture, but there is a snag. The fact that Hollein has invited only architects who are prominent internationally – Zaha Hadid, Jean Nouvel, Massimiliano Fuksas, Thom Mayne – makes the presentation very much a two-edged sword, as Haider showed a long time ago how an international approach can be used in the service of Freedom. When Thom Mayne's Hypo-Bank opened recently in the Carinthian town of Klagenfurt, provincial prime minister Haider presented this West Coast Deconstructivism as proof of how open-minded and modern his policies are.

Another way how to use the Biennale theme for propaganda pur-

poses is demonstrated by the German Pavilion. The curator was originally to have been Thomas Herzog, but he was indisposed, and so unable to discharge his duties; thus Germany looked for a new way to run the exhibition. The old and new Berlin Senate Director of Building Hans Stimmann has made excellent use of this power vacuum to present his Planwerk, a set of plans for the reunited German capital. It appears to be nothing more than a cartographic record of the changes to its buildings that Berlin has experienced in the past 60 years (triggered by war, bombardment, rebuilding, division by the Wall), but in reality it is an ideological legitimation of Stimmann's plans for the urban retrofitting of East Berlin. Invoking Biedermeier urban clichés as a model for contemporary urban development ultimately only masks an inability and unwillingness to tackle the existing city as such. Presenting this as ethical is perfidious rhetoric, as this is in fact nothing more than politically perverted esthetics.

But the overwhelming majority of the Biennale, both in the national pavilions and in the International Pavilion in the Arsenal, does not even step into this broad field "outside" architecture (for example the American Pavilion with its student computer workshop directed by Greg Lynn and Hani Rashid). Please note that this does not make the Biennale any less attractive or valuable as an exhibition. But then the question does arise of why Fuksas is using the rhetoric of a themed exhibition at all, rather than simply announcing the show for what it is: a display of international contemporary architecture's achievements. Then it would be easier to enjoy the experience of the Biennale as such, an experience that for many people has already overtaken the actual exhibition as a reason for coming here, and may even have left it behind completely. People enjoy the city in the water, the vaporetto trips across the lagoon and the Biennale parties in the evenings. After all, there is the catalogue for everything else.

Translation from German: Michael Robinson

Paläste, Dome, Kathedralen und andere Versuche, das britische Publikum zu unterhalten

Monumente einer Nation

Oliver J. Domeisen. Wenn es je eine Gelegenheit gegeben hat, Grossbritanniens Infrastruktur durch zeitgenössische Architektur zu bereichern, dann hat die Jahrtausendwende sie geliefert. Der Zusammenfall des beginnenden Jahrtausends mit der Verfügbarkeit beträchtlicher Geldmittel aus dem Erlös der Landeslotterie hat eine Umformung britischer Architektur verursacht, die vor ein paar Jahren noch undenkbar gewesen wäre. Die Jahrtausendwende wurde zum Millennium, einem bedeutenden Ereignis immenser Spekulationen, Erwartungen und kultureller Anstrengungen. Ein millionenschweres Bauprogramm, nicht nur für London, sondern auf die ganze Nation verteilt, hat an die zweihundert «Millennium-Projekte» in die Welt gesetzt, denen das begehrte Label zukommt und die Finanzierung, die damit verbunden ist. Die prominentesten *landmark projects* sind zweifellos der Millennium Dome und Tate Modern, beide an den Ufern der Themse gelegen. Der vorliegende Beitrag versucht aufzuzeigen, warum ein Projekt ein grosser Erfolg wurde und das andere so kläglich gescheitert ist. Ein Rückblick auf frühere britische Grossunterfangen wird die räumlichen, gestalterischen und gesellschaftlichen Parameter enthüllen, welche in Kombination eine Dynamik öffentlicher und kritischer Anerkennung beziehungsweise Ablehnung schaffen.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte Grossbritannien, eine Nation auf dem Höhepunkt ihrer Weltmacht, eine innere Revolution. Die industrielle Produktion hatte in der Arbeits- und Konsumwelt festen Fuss gefasst; somit verschwand die Musse aus dem Alltagsleben und mit ihr die traditionellen Feiern. Der Optimismus des 19. Jahrhunderts und sein Glaube an die Möglichkeiten der industriellen Produktion verlangte nach einer neuen Form des Festes. Ab 1851 erfüllten die Weltausstellungen die Aufgabe solcher Feiern im Leben einer Nation.

Ein Palast für ein Weltreich

Angeregt durch Königin Viktorias Gatten Prinz Albert (von dem der berühmte Satz stammt: «Die industrielle Produktion wird die Menschheit vereinigen») in Zusammenarbeit mit Henry Cole, Herausgeber des *journal of design* und Gründer des *Museum of Arts and Crafts* (des späteren Victoria & Albert Museum) wurde ein Wettbewerb zur Gestaltung der ersten internationalen Ausstellung durchgeführt. Von 245 eingereichten Arbeiten wurde jener von Hector Horeau, einer Stahl-Glas-Konstruktion, der erste Preis zuerkannt; aber schliesslich realisierte Joseph Paxton das überarbeitete Projekt im Hyde Park. Mit einer Gesamtlänge von 1851 Fuss (555 Meter) beinhaltete der Kristallpalast keine einzige massive Wand, alle Bauteile waren vorfabriziert, geeignet für die schnelle Montage und wieder verwertbar. Dies war beispiellos in der Architektur und kündigte ein neues Zeitalter der Bauproduktion an.

Der Kristallpalast markierte auch die Ankunft eines neuen optischen Raumes und einer transformierten Monumentalität. Lothar Bucher hat folgende Beobachtung festgehalten: «Wir sehen ein feines Netzwerk filigraner Linien, aber ohne irgendeinen Anhalt, um ein Urteil über die Entfernung desselben von dem Auge (...) zu gewinnen. Die Seitenwände stehen zu weit ab, um sie mit demselben Blick erfassen zu können, und anstatt über eine gegenüberstehende Wand streift das Auge an einer unendlichen Perspektive hinauf, deren Ende in einem blauen Duft verschwimmt. Wir wissen nicht, ob das Gewebe hundert oder tausend Fuss über uns schwebt.»¹

Dieser Beschreibung zufolge wurde das Gefühl von Unwirklichkeit und Unendlichkeit hauptsächlich durch die geringe Grösse der einzelnen Bauteile im Verhältnis zu den monumentalen Ausmassen des Raumes hervorgerufen. Wie das detaillierte Zierwerk, das in gotischen Kathedralen und Rokoko-Interieurs die Grenzen des Raumes verwischt, erzeugte die repetitive Ordnung der Konstruktionselemente, der Ausstellungsgegenstände und Besucher und deren Massstab im Vergleich zur Grösse des Baus vielmehr den Eindruck einer unbestimmbaren Ausdehnung als den eines zusammenhängenden Objektes. Der Fluchtpunkt einer monumentalen Zentralperspektive war einem an Turner erinnernden Chiaroscuro gewichen. Besucher und Kritiker erwähnten oft die träumerische Qualität des Gebäudes, seine märchenhafte Atmosphäre und den «Eindruck romantischer Schönheit»², den es vermittelte.

Nach all den Umwälzungen und bedrohlichen Veränderungen, welche die Industrie in der Vergangenheit mit sich gebracht hatte, offenbarte sie hier eine fantastische, verführerische Seite. Die Weltausstellung von 1851 setzte ein Zeichen insofern, als sie die nationale Psyche mit Hilfe zeitgenössischer Architektur im Geiste des Fortschrittes verankerte. Die Weltausstellungen, die ihr folgten, fanden zunehmend weniger Anklang, da die industrielle Produktion nachgerade zur alltäglichen Selbstverständlichkeit geworden war. Der Kristallpalast wurde in Sydenham wieder aufgebaut und brannte 1937 vollständig ab, ein Ereignis, das symbolisch war für den Wandel der öffentlichen Haltung gegenüber dem Maschinenzeitalter als Ganzem. Zwei Weltkriege würden der Welt die zerstörerischen Kräfte der Technik vor Augen führen und das blinde Vertrauen in Industrie und Fortschritt in Frage stellen. Rückblickend wird man die Gleichgültigkeit der Weltausstellungen gegenüber der menschlichen Dimension, und folglich auch den menschlichen Werten, als den ehrlichsten – wenn nicht härtesten – Ausdruck ihrer Zeit betrachten.

Ein Tonikum für die Nation³

Der Wahlsieg der Labour-Partei im Jahre 1945 zeigte, dass Grossbritannien entschlossen war, nach dem Krieg eine humane, gerechte, systematisch geplante und vor allem neue Gesellschaftsordnung zu schaffen. Der Wohlfahrtsstaat alliierte sich mit der Architektur der Moderne, um eine Nachkriegsgeneration zu bedienen, die genug hatte von einer die totalitäre Gewalt repräsentierenden monumentalen Architektur. Aber die anfängliche Begeisterung verflieg rasch, als sich die Bauindustrie der harten Realität von Materialknappheit, Bau-lizenzen und wirtschaftlichem Abschwung gegenüber sah. In den *Architect and building news* hiess es dazu: «Wenn die Nachkriegsjahre uns überhaupt etwas lehren können, dann dies, dass falscher Optimismus in Enttäuschung endet.»

Offizieller Anlass des *Festival of Britain* war die Hundertjahrfeier der Weltausstellung sowie die Absicht, den britischen Beitrag zu Kunst, Wissenschaft, Technik und Industriedesign seit 1851 vorzuführen. Aber vor der düsteren Kulisse eines zögerlichen Wiederaufschwungs bestand das eigentliche Ziel darin, die Moral einer Nation zu stärken, die durch den Krieg und die darauf folgenden Entbehrungen ermüdet war. Das Volk sehnte sich nach einem Fest im grossen Stil, nach dem Luxus einer Frivolität nach Jahren der Rationierung. Der Erzbischof von Canterbury pries mit viel-sagender Beredsamkeit den Skylon,

das aufragende Symbol des Festivals, weil ihm «das höchste Verdienst zukomme, keinerlei Zweck zu dienen.»

Unter der Leitung von Hugh Casson und Howard Lobb errichteten die *Design Group* und der *Architectural Council* eine Ausstellung auf einem verhältnismässig kleinen Areal am Südufer der Themse, mit 19 Pavillons, 13 Cafés/Restaurants, einem Konzertsaal, einem Kino und verschiedenen Büros für die Verwaltung. Diese Stadt in der Stadt wurde 1951 eröffnet. Sie läutete ein Jahrzehnt des Wiederaufbaus ein, das dem Architekten einmalige Möglichkeiten eröffnete. Hier wurde jedoch im Gegensatz zu früher – in einem entwerferisch und technokratisch besser geplanten Verfahren – der Umgebung und dem Programm mehr Aufmerksamkeit geschenkt als dem einzelnen Monument. Zum ersten Mal wurde eine Ausstellung im grossen Massstab, eine erzählerische Sequenz, geplant. Diese Strategie des Geschichtenerzählens hatte ihren Ursprung im Krieg und in der Arbeit des Informationsministeriums.

Das Festival schuf ein dreidimensionales Drehbuch für eine visuelle Kultur, die versiert war in der Sprache des Films, und stellte somit eine Alternative zur *Beaux-Arts*-Tradition der Ausstellungsplanung dar, deren konservative Haltung sich mit der Ausstellungsarchitektur oft nur schlecht hatte vereinbaren lassen. Die ungewohntere und eher pittoreske Annäherungsmethode pflegte nicht den Reiz der monumentalen Perspektive, sondern jenen von Überraschung, Kontrast und Abwechslung in Massstab und Textur.

Masterplan und Landschaftsgestaltung dieser *ville imaginaire* waren in höchstem Grade durch die neusten Schriften von Nikolaus Pevsner beeinflusst, der eine anglierte Form des International Style mit nationalem Erbe etablieren wollte. Er versuchte die vor dem Krieg weit verbreitete Ansicht zu widerlegen, dass die Moderne im Wesentlichen ein fremder Import war, von einer Hand voll Emigranten dem britischen Schauplatz aufgezwungen, von dem sie herzlich wenig verstanden. Was der Kritiker Lawrence Alloway «die Krone des britischen *picturesque revival*» nannte und die *architectural review* später mit dem Etikett *New Empiricism* versah, entwickelte sich zum Konzept der *Townscape*, das wiederum die Überlegungen beeinflusste, die hinter den landesweit verbreiteten *New Towns* standen. Bedeutendstes und dauerhaftestes Vermächtnis des Festivals waren die Lehren, die man für die Stadtplanung aus der unregelmässigen Anordnung der Anlage zog, Fussgängerführung auf mehreren Ebenen und szenografische Parours tauchten um

die *Royal Festival Hall* herum noch Jahre später auf, als Teil der brutalistischen *Hayward Gallery* und der *Queen Elizabeth Hall* (1968 fertig gestellt durch das *London County Council Architects' Department* mit Ron Herron).

An der Architektur des Festival of Britain waren viele Architekten beteiligt, trotzdem waren die Bauten bemerkenswert einheitlich im Stil, die Pavillons waren einer von Schweden inspirierten gemässigten Moderne verpflichtet. Indem man sich dieses «Scando-Stils» bediente, wie er allgemein genannt wurde, erschien das Festival eher als Zusammenfassung einer Epoche, als dass es eine neue Periode einleitete. Es war viel mehr ein Ende als ein Anfang, und wurde bald von einer jüngeren Architektengeneration als leicht und effeminiert abgetan. Für das Publikum hingegen war es eine Offenbarung: licht, luftig, ungezwungen und in humanem Massstab erschien es als Vorbote einer strahlenden Zukunft, als modernes Antidot zur Nachkriegseintönigkeit, das die Gestaltung des privaten und öffentlichen Raumes wie auch der Produkte Grossbritanniens im nächsten Jahrzehnt bestimmen würde. Der eigentliche Erfolg des Festivals lag jedoch in seiner neuen Einstellung der Unterhaltungsarchitektur gegenüber. Indem die Architekten die funktionierende Micro-Version einer Idealstadt in einen bestehenden städtischen Kontext hineingebaut hatten (mit realen Sichtbe-zügen zwischen den beiden), war es gelungen, das Ideal mit der Vorahnung einer künftigen Realität zu durchsetzen.

Wie die Weltausstellung ein Jahrhundert zuvor – und trotz Materialknappheit – stellte das Festival auch hochmoderne Konstruktionsmethoden zur Schau. Der gewagteste Bau war der *Dome of Discovery*, der mit einem Durchmesser von 365 Fuss (110 Meter) und einer Höhe von 93 Fuss (28 Meter) damals grösste Kuppelbau der Welt. Aus Aluminium bestehend, einem Material, das damals gerade erst erprobt wurde, galt er als Triumph der Ingenieurtechnik und wurde zum Vorläufer der Hightecharchitektur, wie sie in Grossbritannien heute praktiziert wird. Trotzdem wurde er häufig kritisiert wegen seines weniger einfallreichen, mit Ausstellungsobjekten voll gestopften Inneren, eine Warnung, die unklugerweise von den Schöpfern eines noch grösseren solchen Unterfangens ein halbes Jahrhundert später ignoriert wurde.

Das Schicksal eines «Domes»

Das grösste überdachte Gebäude der Welt, errichtet von Richard Rogers Partnership, hat einen Umfang von einem Kilometer, einen Durchmesser

von 365 Meter und ist im Scheitelpunkt 50 Meter hoch. Zwölf 100 Meter hohe Stahlmasten werden von mehr als 70 Kilometer hoch zugestemmt Kabel aufrecht gehalten. Daran hängt ein 100 000 Quadratmeter grosses Dach aus teflonbeschichtetem Glasfasergewebe, das 2,1 Millionen Kubikmeter Raum umhüllt. Nach Jahrzehnten von postmodernem Pastiche, post-strukturalistischer Fragmentierung, zerstükelten Texten und Komplexitätstheorien markierte der *Millennium Dome* eine Rückkehr zu einer Architektur, die das Monumentale begrüsst. So wie die Länge des Kristallpalastes von 1851 Fuss mit dem Datum seiner Fertigstellung übereinstimmte, fallen die gigantischen Abmessungen des Domes mit symbolischen Zeiteinheiten zusammen (1000 Jahre, 365 Tage, 12 Monate). Von seiner Typologie her verweist der Dome abwechselnd auf transhistorische Gebäudeformen oder universelle Figuren mit Ewigkeitsanspruch. Er behauptet seinen Fortbestand über das Individuum, über Generationen oder gar Epochen hinaus. Wie den Besuchern des Kristallpalastes scheint auch uns klar zu sein, dass solche Architekturen nicht für die Ewigkeit gebaut sind, und trotzdem erweckt ihr Aussehen den Anschein, als wären sie es. In diesem Widerspruch liegt der verführerische Reiz des vergänglichsten Monumentes. Bei meinen ersten Besuchen im damals noch leeren Dome gewann ich einen flüchtigen Eindruck von diesem unendlichen Raum, den Bucher im 19. Jahrhundert beschrieben hatte. Die Kreisform des Domes hat eine Krümmung der Perspektive zur Folge, die es, in Verbindung mit der filigranen Struktur und dem schattenlos gefilterten Licht, dem Auge verunmöglicht, einen Fluchtpunkt oder ein Detail zu fixieren. Beim Durchschreiten des Raumes befällt einen ein fantastisches Schwindelgefühl, da man sogleich jeden Sinn für Distanz und Richtung verliert. Dies bewirkt wie eine Achterbahn- oder sonstige halbsbrecherische Fahrt in einem Lunapark ein Gefühl, das Kritiker als «karnevalessk» bezeichnen. Orientierungsverlust und Schwindel vermitteln den Eindruck physischer Gefahr, was nach Freud die jedem Menschen innewohnende narzisstische Todessehnsucht befriedigt. Der scheinbar unendliche monumentale Raum wird zum visuellen Ride, der damit fundamentale menschliche Sehnsüchte anspricht.

Geplant unter der konservativen Tory-Regierung in echtem Thatcher-Geist als privat gesponserte Prestige-architektur, wurde der Dome von Blairs New-Labour-Partei geerbt, die ihn nach anfänglichen Vorbehalten und unter öffentlichem Druck schliesslich zum Schaustellungsobjekt von

New Britain erklärte. Die neu gebildete *New Millennium Experience Company* organisierte einen eingeladenen Wettbewerb, um den Inhalt des Domes festzulegen. Verschiedene Architekten und Designfirmen wurden beauftragt, 13 thematisierte Zonen zu entwerfen; zum Masterplan der Ausstellung hatten sie allerdings nichts zu sagen. NMEC arbeiteten zusammen mit Richard Rogers Partnership ein auf dem Panoptikum beruhendes Tortenstück-Layout aus mit einem zentralen Performance-Bereich und peripher angeordneten Ausstellungs- und Servicepavillons.

Diese Strategie erwies sich für den Dome als verhängnisvoll. Trotz verbaler Verweise auf das Festival of Britain bewirkten der Masterplan und die Banalität der Wegführung keine konsistente Sequenz, sondern eine Ansammlung stilistisch disparater Elemente. Die Zonen ducken sich unbehaglich unter dem an der Peripherie niedrigen Dach des Domes und bleiben räumlich wie thematisch isoliert, ein Umstand, der sich leicht hätte vermeiden lassen, wenn erprobte Themenpark-Strategien mit Endlossparcours und einem Theming mit fließenden Übergängen zur Anwendung gekommen wären. Die Zuschauertribünen um den zentralen Schauplatz herum versperren die Sicht quer durch den Dome, und der Blick bleibt an einer Reihe von unzusammenhängenden Close-ups haften. Das ist Kabelfernsehen als Architektur, eine Shoppingmall des Edutainment. Die fehlenden Aussichtspunkte und damit die mangelnde optische Tiefe sind ebenso dafür verantwortlich, dass die dem Dome innewohnende Monumentalität vollends zunichte gemacht wird. Der einzige signifikante Raum, der übrig bleibt, ist die zentrale Arena, wo zweimal täglich eine von Mark Fisher und Peter Gabriel konzipierte Show spielt, die in ihrer Entzücklichkeit an Jean-Michel Jarres *Son-et-Lumière*-Spektakel erinnert. Für den Rest des Dome-Tages bleibt dieser Raum unbesetzt. Aber mit dem optischen Lärm, der von allen Seiten auf ihn übergreift, verbreitet er nur den Charme eines leeren Parkplatzes vor einer Vorstadt-Shoppingmall.

Als Publikumsattraktion wie auch als Vorbote der Dinge, die da kommen sollen, hat der Dome versagt. Die Erwartung von 12 Millionen Besuchern für das Jahr wurde auf 7 Millionen heruntergeschraubt, aber nach einem halben Jahr hatte lediglich eine Million Personen «one amazing day»⁴ auf der Halbinsel in Greenwich verbracht. Eines jedoch hat der Dome gezeigt, nämlich dass das Konzept eines monumentalen Raumes und die Erzähltechnik einer *ville imaginaire* nicht

miteinander vereinbar sind. Ja, sie heben sich gegenseitig auf, indem der erstere physisch umschliesst und die letztere visuell versperrt.

Für das Scheitern des Domes gibt es viele Gründe. Zu den oben erwähnten architektonischen Unzulänglichkeiten kommen die schlechte Presse und die noch schlechtere Lage innerhalb der Stadt hinzu (trotz der Verlängerung der U-Bahn entlang der South Bank bis zur Greenwich-Halbinsel; der grossartige Ausbau der *Jubilee line* ist zweifellos das wichtigste Millennium-Projekt). Doch starke, wenn auch weniger offensichtliche Kräfte spielen mit, die das Hauptaugenmerk auf eine andere Ausstellungskathedrale richten – die Tate Modern.

Eine Kathedrale für die Kunst

In den letzten Jahren ist Grossbritannien Zeuge einer stillen Revolution gewesen. Die Zahl der Museumsbesucher hat die Billettkäufe für Fussballspiele und Rockanlässe zusammengekommen bei weitem übertraffen. Die «Young British Artists» geniessen Superstar-Status, während Kunstausstellungen wie die *Sensation show* von Charles Saatchi (dem Schutzheiligen der YBA) und Preisverleihungen wie die des alljährlichen *Turner prize* regelmässig Schlagzeilen machen. Allein in diesem Jahr erlebt London die Erneuerung und Erweiterung der meisten seiner Museen und Kunstsammlungen. Die *National Portrait Gallery*, *V&A*, *Tate Millbank*, das *British Museum*, die *Wallace Collection*, *Somerset House* und das *National Maritime Museum*, um nur wenige Namen zu nennen, werden alle umgebaut, von Architekten wie Norman Foster, Daniel Libeskind oder Rick Mather. Darüber hinaus haben die meisten kommerziellen Galerien neue Dependancen eröffnet, die zehnfach so gross sind wie die Mutterhäuser. Gleichzeitig wird nahezu jede zweite Kirche in London in Luxus-Appartements umgewandelt. Ist dies Zufall oder ist Kunst wirklich die neue Religion?

Wenn wir hier nochmals auf den Kristallpalast zurückkommen, dann um aufzuzeigen, wie weltliche Machthaber zu Beginn eines neuen Zeitalters der Massenproduktion sakrale Raumtypologien übernahmen, um ihre Produkte/Ausstellungsgegenstände mit geradezu spirituellem Gewicht zu versehen. Dies war eine Kathedrale zur Verherrlichung der industriellen Produktion, ausgestattet mit den Insignien einer aufkommenden Konsumgesellschaft. Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts verlagerte sich das Glaubensbekenntnis eines konsumorientierten Publikums aus dem Bereich der Religion auf die Welt des glo-

balen Kapitalismus und sagte sich schliesslich komplett von der religiösen Ikonographie los.

Ein Zeitalter materiellen und visuellen Konsums verlangte nach einer neuen Räumlichkeit, um seine verführerischen Szenarien zu behausen, die Shoppingmall und der Themenpark wurden zu diesen neuen Wallfahrtsorten, wo die Zeichen und die Bilder herrschten. Das Zeitalter der Reproduktion und Massenkommunikation, von Benjamin vorausgesagt, von Baudrillard befürchtet und von MacLuhan mit offenen Armen empfangen, war endlich angebrochen, als Film und Werbung allmählich den Raum der Kontemplation aufgehoben hatten. Doch schon bald suchte eine von der schnelllebigen Welt des Simulacrums enttäuschte Nach-Rezessionsgeneration jenseits der Oberfläche dieser Bilderkultur nach dem Tiefgründigen, Wirklichen, Geistigen, letztlich dem Authentischen. Und genau hier kommen die Kunst und ihr Behälter, das Museum, ins Spiel.

«In einer zunehmend virtuell gewordenen Welt ist das Museum ein wichtiger Zufluchtsort für die Realität, indem seinem Inhalt und dessen Verhältnis zur Architektur mehr Bedeutung denn je zukommt.»⁵ Um zu verstehen, was Victoria Newhouse mit Realität meint, müssen wir uns dem Kunstwerk selbst zuwenden. Das Museum unterscheidet sich von anderen Kulturvermittlern insofern, als es nicht ein Bild, sondern ein Artefakt, ein Original vorführt. Nach Walter Benjamin «ist die Anwesenheit des Originals die Voraussetzung für den Begriff der Authentizität»⁶. Und er fährt fort: «Auch die vollendetste Reproduktion eines Kunstwerks lässt eines vermissen: seine Präsenz in Raum und Zeit, seine einmalige Existenz an dem Ort, wo es sich gerade befindet.»⁷

Demnach macht die blossе Anwesenheit des Artefakts das Museum zu einem Ort des Realen, zu einer nahe liegenden Station auf unserer Suche nach Authentizität. In Referenz zu den Tempeln der Antike und den Götterbildern, die sie beherbergten, fügt Benjamin hinzu, dass «der einmalige Wert des 'authentischen' Kunstwerks seine Basis im Rituellen hat», während in späteren Zeiten «mit der Säkularisierung der Kunst die Authentizität den kultischen Wert des Objektes verdrängt».⁸ Ein Museumsbesuch ist heute ein quasi-religiöses Ritual, in dem nicht die Kommunion mit dem Göttlichen, aber mit dem Authentischen gesucht wird. Nirgends haben diese Phänomene einen klareren Ausdruck gefunden als in Londons neuer Kathedrale der Kunst, der Krone aller Millenniumsprojekte: Tate Modern.

Die Monumentalität von Sir Gilbert Scotts Bankside Power Station

liefert das perfekte Umfeld für ein wahrhaft zeitgenössisches Museum. Seit seiner Fertigstellung im Jahre 1963 ist der Bau des Architekten der Anglikanischen Kathedrale von Liverpool ein leicht anarchistisch anmutendes Kuriosum im Herzen Londons geblieben. In seiner Erscheinung hat er weit mehr mit viktorianischer Industriearchitektur gemein als mit dem Funktionalismus der Sechzigerjahre. Eine Hülle aus 4,2 Millionen Backsteinen birgt eine Stahlstruktur und einen Raum, der eines der bestgehüteten Geheimnisse Londons war: die Turbinenhalle. Als Herzog & de Meuron 1995 den Auftrag erhielten, den Bau in die neue Tate umzuwandeln, war sofort klar, dass das Kuratorium unter der Leitung von Sir Nicolas Serota auf keinen Fall beabsichtigte, die Qualitäten der bestehenden Struktur zugunsten einer Architekturhandschrift aufs Spiel zu setzen. In ihrem Entwurf behielten Herzog & de Meuron die innere Unterteilung entlang der Ost-West-Achse bei und tasteten das Äussere des Baus kaum an, mit Ausnahme des zwei Geschosse hohen Lichtbalkens auf der ganzen Länge des Daches. Kleinste Einschnitte wurden an der Nordfassade im Erdgeschoss vorgenommen, um den flussseitigen Eingang und ein Museumscafé aufzunehmen, während auf der Westseite eine gewaltige Rampe den Hauptzugang bildet. Wie in anderen Werken von Herzog & de Meuron machen nicht eine räumliche Komplexität oder expressive Geometrie den Erfolg des Entwurfs aus, sondern eine ausgeprägte Sensibilität für den Einsatz von Material, Textur und Licht. Dies offenbart sich unmittelbar, wenn man die Westrampe herabkommend das Museum betritt.

Nachdem man den komprimierten Raum des niedrigen und tiefen Eingangs passiert hat, wird man physisch und optisch in die gewaltige Ausdehnung der Turbinenhalle entlassen. Die Grossartigkeit dieses Raumes ist nur mit einer Kathedrale samt Altar, Kanzel und mystischem Licht vergleichbar. Die geschliffenen Betonböden, der grau gestrichene Backstein, die als Lichtkörper ausgebildeten Fenster der Ausstellungsräume, der gleichmässige Rhythmus der Stahlstruktur, das Oberlicht und die raumhohen Aluminium-Lanzett-Fenster an den beiden Stirnseiten schaffen eine Atmosphäre von erhabener Ruhe, ein Gefühl des Angekommenseins. Den Lärm der Stadt zurücklassend, betritt man ein Heiligtum der Kontemplation. Die Tate-Pressemitteilung, die diesen 155 Meter langen Raum als «überdachte Strasse» beschreibt, könnte nicht schiefere liegen. Wenn überhaupt, handelt es sich um eine Sackgasse, einen Raum, der endet. Er

lädt nicht den Lärm, das Tempo und die Vielfalt einer Londoner Strasse ein (Museumshop und Restaurant sind sicher neben der Rampe verstaubt). Seine beinahe puritanische Ausstattung feiert die Abwesenheit all dieser lästigen Merkmale des Alltagslebens und huldigt stattdessen einer Rückkehr zum Authentischen.

Links von der Turbinenhalle befinden sich die Geschosse mit den Ausstellungsräumen, die als Ganzes weniger eindrücklich sind als der benachbarte Grossraum. Über drei Stockwerke verteilt und mit einer Gesamtfläche von 8400 m² bestehen sie aus einer Abfolge von Gevierten verschiedener Grösse (es gibt nur einen zweigeschossigen Raum). Um grösstmögliche Flexibilität zu gewährleisten,

hat man ein ganzes Spektrum von Beleuchtungsarten zur Verfügung gestellt (natürliches, künstliches Licht oder beides kombiniert), nicht überall mit Erfolg. Die Wahl der Materialien – vor allem die unbehandelten Eichenböden und gusseisernen Lüftungsgitter, die an die industrielle Vergangenheit des Gebäudes erinnern – macht auch hier die eintönige und manchmal bedrückende räumliche Sequenz teilweise wieder wett. Die wahre Qualität dieser Räume liegt letztlich in den gerahmten Ausblicken, die sie verschaffen, gegen Süden in die Turbinenhalle und nach Norden auf die Londoner City. Das städtische Umfeld als visueller Bedeutungsträger wird im Kontext des Galerieraumes den ausgestellten Kunstwerken gleichgesetzt

und wird als solches, zumindest symbolisch, mit dem Versprechen von Realität gesättigt.

Wenn die Sonne über London untergeht, verbinden sich der Kamin und der Lichtbalken der Tate Modern zu einem prachtvollen Kreuz, das auf spektakuläre Weise mit der Nachbarin und Vorgängerin jenseits des Flusses, St. Paul's Cathedral, kommuniziert. Mit all ihren religiösen Untertönen und als Versuch, einer gegenwärtigen *Anything-goes*-Architekturpraxis ein neominimalistisches Ideal abzurufen, versteht Tate Modern es am besten, das britische Publikum zu unterhalten, zumindest für heute.

Übersetzung aus dem Englischen:
Christa Zeller

1 Lothar Bucher, «Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker», Frankfurt a.M. 1851

2 ibd.

3 Gerald Barry zugeschrieben, Generaldirektor des Festival of Britain 1951. Dieses und alle anderen Zitate in diesem Abschnitt aus: Robert Elwall, «Building a Better Tomorrow», Wiley & Sons, London 2000

M. Banham/B. Hillier, «A Tonic to the Nation», Thames & Hudson, London 1976

4 Offizieller Werbeslogan des Millennium-Ereignisses

5 Victoria Newhouse, «Towards a New Museum», Monacelli Press, New York 1998

6 Walter Benjamin, «Illuminations», Harcourt Brace Jovanovich, New York 1969

7 ibd.

8 ibd.

Palais, dômes, cathédrales et autres essais pour divertir le public britannique

Monuments d'une nation

Oliver J. Domeisen. Si une occasion s'est jamais présentée pour enrichir l'infrastructure de la Grande-Bretagne par de l'architecture contemporaine, le changement de millénaire a été celle-là. La conjonction du millénaire commençant et la disponibilité de moyens financiers importants provenant du produit de la loterie nationale, ont permis une transformation de l'architecture britannique qui aurait été impensable voilà quelques années. Le changement de millénaire est devenu le Millenium, un événement considérable d'immenses spéculations, d'attentes et d'efforts culturels. Un programme de constructions lourd de millions, non seulement pour Londres, mais également répartis dans toute la nation, a donné le jour à quelque deux cents «projets du millenium» assortis du label et du financement qui s'y rattache. Les *landmark projects* les plus marquants sont indubitablement le Dôme du millenium et la Tate Modern, tous les deux riverains de la Tamise. Le présent article tente de montrer pourquoi un projet a remporté un franc succès et l'autre a si lamentablement échoué. Une rétrospective sur de grandes entreprises britanniques du passé révélera les paramètres spatiaux, esthétiques et sociaux qui, combinés entre eux, engendrent une dynamique publique critique d'acceptation ou de rejet.

Au milieu du 19e siècle, la Grande-Bretagne, une nation à l'apogée de sa puissance mondiale, a vécu une révolution intérieure. La production industrielle s'était solidement ancrée dans le monde du travail et de la consommation; ce faisant, le loisir disparaissait de la vie quotidienne et, avec lui, les fêtes traditionnelles. L'optimisme du 19e siècle et sa foi quant aux possibilités de cette production industrielle exigeaient une nouvelle forme de fête. Dès 1851, les expositions universelles assurèrent le déroulement de telles fêtes dans la vie de la nation.

Un palais pour un empire mondial

Sur l'initiative de l'époux de la Reine Victoria, le Prince Albert (auteur de

la célèbre phrase: «la production industrielle rassemblera l'humanité»), en collaboration avec Henry Cole, éditeur du *Journal of Design* et fondateur du *Museum of Arts and Crafts* (futur *Victoria & Albert Museum*), un concours fut organisé pour la première exposition universelle. Parmi les 245 travaux rendus, le premier prix fut décerné à celui de Hector Horeau, une construction en acier et verre; mais ce fut finalement Joseph Paxton qui réalisa un développement du projet dans Hyde Park. Long de 1851 pieds (555 mètres), le Palais de Cristal ne comportait aucun mur massif, toutes ses pièces étaient préfabriquées, convenaient à un montage rapide et étaient réutilisables. Ceci était sans exemple en matière d'architecture et

annonçait une nouvelle ère dans la production des bâtiments.

Le Palais de Cristal marquait aussi l'avènement d'un nouvel espace optique et d'une monumentalité transformée. Lothar Bucher relatait ses observations comme suit: «Nous voyons un fin réseau de lignes filigranées, mais sans aucun point de repère permettant à l'œil de juger de la distance (...). Les parois latérales sont trop éloignées pour qu'un seul regard puisse les réunir et au lieu de s'arrêter sur une paroi, l'œil glisse sur une perspective sans fin qui s'évanouit dans un brouillard bleuté. Nous ignorons si la trame plane à cent ou à mille pieds au-dessus de nos têtes.»¹

Selon cette description, le sentiment d'irréalité et d'infini était dû à la faible dimension des pièces de construction en relation avec l'ampleur monumentale du volume. Tout comme l'ornementation fouillée qui efface les limites spatiales dans les cathédrales gothiques et les intérieurs rococo, l'ordre répétitif des éléments de construction, des objets exposés et des visiteurs, ainsi que leur échelle par rapport à la grandeur de l'édifice, génèrent l'impression d'une étendue indéfinissable plutôt que celle d'un objet formant un tout cohérent. Le point de fuite d'une perspective centrale monumentale cédait la place à un Chiaroscuro rappelant Turner. Les visiteurs et les critiques évoquèrent souvent l'aspect chimérique de l'édifice, son ambiance féérique et «l'impression d'une beauté romantique»² qu'il inspirait.

Après tous les bouleversements et les changements menaçants que l'industrie avait apportés par le passé, un côté fantastique et séduisant se révélait ici. L'exposition universelle de 1851 devint un symbole dans la mesure où, grâce à l'architecture contemporaine, elle ancrà le psychisme natio-

nal dans l'esprit du progrès. Les expositions universelles qui suivirent remportèrent progressivement moins de succès, car la production industrielle était entretemps devenue une évidence quotidienne. Le Palais de Cristal fut reconstruit à Sydenham puis totalement détruit par le feu en 1937; un événement lui aussi symbolique de l'évolution dans l'opinion publique vis-à-vis du siècle des machines dans son ensemble. Deux guerres mondiales devaient visualiser la force destructrice de la technique et mettre en question la confiance aveugle envers l'industrie – et le progrès. Rétrospectivement, on a pu constater que l'indifférence des expositions universelles pour la dimension humaine et, par suite, pour les valeurs de l'humanité, était le reflet le plus direct – sinon le plus impitoyable – de leur époque.

Un tonique pour la nation³

Le succès électoral du Parti travailliste en 1945 montra qu'après la guerre, la Grande-Bretagne était décidée à créer un ordre de société humain, juste, systématiquement planifié et avant tout nouveau. L'état social s'alliait à l'architecture du mouvement moderne pour servir une génération de l'après-guerre lassée des constructions monumentales représentant la violence totalitaire. Mais l'enthousiasme initial s'évanouit rapidement quand l'industrie du bâtiment se vit confrontée à la dure réalité du manque de matériaux, des lois restrictives et de la crise économique. La revue *Architect and Building News* pouvait écrire à ce sujet: «Si les années d'après-guerre ont pu nous apprendre quelque chose, ce fut bien qu'un optimisme factice conduit à la déception.»

L'occasion officielle du *Festival of Britain* était le centenaire de l'exposition universelle, ainsi que la volonté de

présenter la contribution britannique à l'art, la science, la technique et le design industriel depuis 1851. Mais en face du sombre décor d'une reprise économique hésitante, le véritable but était de renforcer le moral d'une nation fatiguée par la guerre et ses privations. Le peuple avait envie d'une fête de grand style, de luxe et de frivolités après des années de rationnement. Avec une grande éloquence, l'archevêque de Canterbury fit l'apologie du Skylon, symbole dominant du festival, car «son plus grand mérite était de ne servir aucun but».

Sous la direction de Hugh Casson et Howard Lobb, le *Design Group* et l'*Architectural Council* érigèrent une exposition dans une enceinte relativement modeste sur la rive sud de la Tamise; elle comportait 19 pavillons, 13 cafés/restaurants, une salle de concert, un cinéma et différents bureaux pour l'administration. Cette ville dans la ville fut ouverte en 1951. Elle inaugurerait une décennie de reconstruction qui offrirait aux architectes des possibilités inédites. Cette fois pourtant, mieux qu'auparavant, un processus de projet et de réalisation technocratiquement mieux planifié accordait plus d'attention à l'environnement et au programme qu'au monument isolé. Pour la première fois, une exposition à grande échelle fut planifiée comme une séquence narrative. Cette stratégie consistant à relater avait son origine dans la guerre et le travail du Ministère de l'information.

Le festival élaborait un scénario en trois dimensions pour une culture visuelle proche du langage des films qui, de la sorte, offrait une alternative à la tradition Beaux-Arts ayant planifié l'ensemble et dont l'attitude conservatrice s'était souvent mal accordée à l'architecture d'exposition. Cette méthode d'approche moins contrainte et plutôt pittoresque ne cultivait pas l'attrait de la perspective monumentale, mais celui de la surprise, du contraste et de l'alternance en échelle et en texture.

Le plan directeur et l'architecture du paysage de cette *ville imaginaire* était hautement influencés par les derniers écrits de Nikolaus Pevsner qui voulait établir une forme anglaise du International Style avec un héritage national. Il voulait tenter de réfuter l'idée largement répandue avant la guerre que le moderne était essentiellement une importation étrangère imposée sans grande compréhension à la scène britannique par une poignée d'étrangers. Ce que le critique Lawrence Alloway nomma «le couronnement du *picturesque revival* britannique» et que *Architectural Review* assortit plus tard de l'étiquette *New Empiricism*, se développa pour donner le concept du *Townscape* qui, à son

tour, influença les réflexions soutenant le principe des *New Towns* répandues dans tous les pays. L'héritage essentiel et le plus durable du festival furent les leçons que l'on tira de la disposition irrégulière de l'ensemble au profit de l'urbanisme. Des années plus tard, des cheminements piétonniers sur plusieurs niveaux et des parcours scénographiques apparurent qui entouraient le *Royal Festival Hall*, partie intégrante du brutalisme de la *Hayward Gallery* et du *Queen Elizabeth Hall* (achevés en 1968 par le *London County Council Architects' Department* dirigé par Ron Herron).

De nombreux architectes participèrent à l'architecture du Festival of Britain et pourtant, les bâtiments étaient remarquablement unitaires dans leur style; les pavillons témoignaient d'un modernisme modéré d'inspiration suédoise. Tandis que l'on mettait en œuvre ce «Style Scando» tel qu'il fut généralement nommé, le festival apparaissait comme la récapitulation d'une époque plutôt que l'introduction d'une nouvelle période. Il s'agissait plutôt d'une fin que d'un début et il fut bientôt condamné par une génération d'architectes plus jeunes comme stérile et efféminé. Pour le public par contre, il fut une révélation: lumineux, aéré, détendu et à l'échelle humaine, il semblait annoncer un avenir radieux, être un antidote à la monotonie d'après-guerre et il définira la mise en forme de l'espace privé et public, ainsi que les produits de la Grande-Bretagne pendant la décennie qui suivit. Le vrai succès du festival résidait pourtant dans sa nouvelle attitude vis-à-vis de l'architecture du divertissement. Dans la mesure où les architectes avaient implanté dans le contexte urbain existant une micro-version opérationnelle d'une ville idéale (avec liaison optique réelle entre les deux), on avait réussi à marier l'idéal à la prescience d'une réalité future.

Tout comme l'exposition universelle un siècle plus tôt et malgré la pénurie de matériaux, le festival mettait en lumière des méthodes de construction hautement modernes. L'édifice le plus en pointe était le *Dome of Discovery* qui, avec un diamètre de 365 pieds (110 mètres) et une hauteur de 93 pieds (28 mètres), était alors la plus grande construction en coupole du monde. Fait d'aluminium, un matériau que l'on commençait alors à expérimenter, il était considéré comme le triomphe de la technique des ingénieurs et fut le précurseur de l'architecture high-tech telle qu'elle se pratique en Grande-Bretagne aujourd'hui. Pourtant, il fut souvent critiqué en raison de son volume intérieur encombré d'objets exposés, un avertissement qui resta malheureusement

lettre morte pour les auteurs d'une plus grande aventure de ce genre un demi-siècle plus tard.

Le destin d'un dôme

Le plus grand édifice couvert de la planète érigé par Richard Rogers Partnership a un périmètre d'un kilomètre, un diamètre de 365 mètres et son point haut culmine à 50 mètres. Douze mâts en acier hauts de 100 mètres sont tenus verticalement par plus de 70 kilomètres de câbles tendus. Sur le tout, se déploie une toiture de 100 000 mètres carrés en tissu de verre enrobé de téflon, le tout renfermant un volume de 2,1 millions de mètres cubes. Après des décennies de pastiches postmodernes, de fragmentation post-structuraliste, de textes morcelés et de théories de la complexité, le dôme du millénium marquait un retour à une architecture saluant la monumentalité. Tout comme la longueur de 1851 pieds du Palais de Cristal concordait avec la date de son achèvement, les dimensions gigantesques du dôme correspondent à des notions de temps symboliques (1000 ans, 365 jours, 12 mois). Par sa typologie, le dôme renvoie tour à tour à des formes bâties trans-historiques ou à des figures universelles prétendant à l'éternité. Il affirme sa pérennité par rapport à l'individu, les générations et même les époques. Tout comme les visiteurs du Palais de Cristal, nous savons pourtant que de telles architectures ne sont pas érigées pour l'éternité bien que leur aspect éveille l'impression qu'elles le sont. C'est dans cette contradiction que réside l'attrait séducteur du monument éphémère. Lors de mes premières visites dans le dôme encore vide à l'époque, je gagnai une vague impression de cet espace infini décrit par Bucher au 19^e siècle. La forme circulaire du dôme provoque une courbure de la perspective qui, alliée à la structure filigranée et à la lumière diffuse sans ombre, rend impossible à l'œil de fixer un point de fuite ou un détail. En traversant le volume, on ressent une fantastique impression de vertige faisant que l'on perd immédiatement tout sens de la distance et de la direction. Une sensation qui s'apparente à un circuit en grand huit ou à tout autre trajet périlleux dans un parc de foire, une sensation que les critiques qualifient de «carnavalesque». La perte d'orientation et le vertige créent l'impression de danger physique, ce qui satisfait la nostalgie morbide narcissique qui, selon Freud, est inhérente à tout être humain. L'espace monumental apparemment infini devient un rite visuel qui réveille les nostalgies humaines fondamentales.

Planifié sous le gouvernement conservateur dans un esprit résolu-

ment thatcherien comme une architecture de prestige financée par sponsors privés, le New Labour de Blair a repris le projet après quelques réserves initiales et, la pression publique aidant, il fut finalement entériné comme objet de prestige du «New Britain». La *New Millennium Experience Company* nouvellement constituée organisa un concours sur invitations pour définir le contenu du dôme. Divers architectes et firmes de design furent chargés de projeter 13 zones thématiques, mais au demeurant sans avoir aucune influence sur le plan général de l'exposition. Travaillant de concert, NMEC et Richard Rogers Partnership élaborèrent un layout en secteurs avec un centre panoptique formant zone de spectacle centrale et des pavillons d'exposition et de service implantés à la périphérie.

Pour le dôme, cette stratégie se révéla fatale. Malgré la leçon du Festival of Britain, le plan directeur et la banalité des cheminements ne créèrent aucune séquence consistante, mais une accumulation d'éléments stylistiques disparates. Les zones se tassent inconfortablement sous la toiture surbaissée à la périphérie du volume et restent spatialement et thématiquement isolées. Cet inconvénient aurait pu être facilement évité si l'on avait appliqué les stratégies éprouvées des parcs à thèmes avec parcours sans fin et transitions insensibles entre les thèmes. Les tribunes de spectateurs et les points d'observation du centre obturent la vue à travers le dôme et le regard est arrêté par une série de barrières sans lien réciproque. On pense télévision câblée en guise d'architecture, shoppingmall de l'Edutainment. L'absence de point de vue et le manque de profondeur optique qui en découle expliquent toutes les deux que la monumentalité intrinsèque du dôme soit totalement détruite. Le seul espace d'importance qui subsiste est l'arène centrale où, deux fois par jour, se joue un show de Mark Fisher et Peter Gabriel qui, dans son horreur, rappelle les spectacles Son-et-Lumière de Jean-Michel Jarre. Pour le reste de la journée, cet espace reste inutilisé. Mais avec le bruit optique qui l'agresse de tous côtés, son charme est celui du parking vide d'un shoppingmall de faubourg urbain.

En tant que pôle d'attraction public et comme annonciateur des choses du futur, le dôme est un échec. Les 12 millions de visiteurs attendus pour l'année n'ont été que 7 millions et, après six mois, seulement 1 million de personnes ont pu passer «one amazing day»⁴ sur la presqu'île de Greenwich. Pourtant, le dôme a au moins montré la chose suivante: le concept d'un espace monumental et la technique narrative d'une *ville imaginaire*

ne sont pas conciliables. Ils s'éliminent même réciproquement dans la mesure où le premier enferme physiquement et le second obture visuellement.

Nombre de raisons expliquent l'échec du dôme. Aux insuffisances architecturales précitées s'ajoutent la mauvaise presse et la situation encore plus mauvaise au sein de la ville (malgré la prolongation du métro le long du South Bank jusqu'à la presqu'île de Greenwich, un aménagement grandiose de la *Jubilee line* qui est sans aucun doute le plus important des projets du millénium). Mais d'autres forces puissantes bien que moins officielles ont joué un rôle ayant orienté l'attention principale sur une autre cathédrale de l'exposition: la Tate Modern.

Une cathédrale pour l'art

Lors des dernières années, la Grande-Bretagne a été le témoin d'une révolution silencieuse. Le nombre des visiteurs de musée a, de loin, dépassé les ventes de billets pour les matchs de football et les manifestations de rock réunies. Les «Young British Artists» jouissent d'un statut de superstar, tandis que les expositions d'art comme la *Sensation show* de Charles Saatchi (le saint patron des YBA) et les remises de prix comme le *Turner prize* chaque année, font régulièrement les grands titres de la presse. Au cours de cette seule année, Londres a vécu la rénovation et l'extension de la plupart de ses musées et de ses collections d'art. La *National Portrait Gallery*, *V&A*, *Tate Millbank*, le *British Museum*, la *Wallace Collection*, *Somerset House*, et le *National Maritime Museum*, pour n'en citer que quelques-uns, sont tous en train d'être transformés par des architectes comme Norman Foster, Daniel Libeskind ou Rick Mather. Par ailleurs, la plupart des galeries commerciales ont ouvert de nouvelles dépendances parfois dix fois plus grandes que les maisons d'origine. Parallèlement, pratiquement une église sur deux à Londres se voit transformée en appartements de luxe. Est-ce un hasard ou l'art est-il vraiment la nouvelle religion?

Revenons ici encore au Palais de Cristal seulement pour montrer comment, au début du nouveau siècle de la production de masse, les puissants du monde laïque ont utilisé des typologies spatiales sacrales pour précisément conférer une densité spirituelle à leurs produits et objets d'exposition. Le palais était une cathédrale à la gloire de la production industrielle portant les insignes d'une société de consommation en devenir. Au cours du 20^e siècle, la profession de foi d'un public orienté vers la consommation a quitté le domaine de la religion pour

rejoindre le capitalisme globalisé et a fini par se détacher complètement de l'iconographie religieuse.

Le siècle de la consommation matérielle et visuelle exige un nouvel espace pour abriter ses scénarios de la séduction. Le Shoppingmall et le parc à thèmes sont devenus les nouveaux lieux de pèlerinage où règnent signes et images. Le siècle de la reproduction et de la communication de masse prévu par Benjamin, craint par Baudrillard et accueilli à bras ouverts par MacLuhan, put enfin émerger lorsque le film et la publicité eurent peu à peu annihilé l'espace contemplatif. Pourtant bientôt, la génération de l'après-récession, déçue par le caractère éphémère du monde simulé, alla sous le superficiel de la culture des images, à la recherche du fondamental, du vrai, de l'esprit et finalement de l'authentique. Et précisément, c'est là qu'entrent en jeu l'art et le musée qui le contient.

«Dans un monde devenu progressivement virtuel, le musée est un lieu de refuge important pour la réalité, dans la mesure où son contenu et ses rapports à l'architecture gagnent plus que jamais en importance.»⁵ Pour comprendre ce que Victoria Newhouse entend par réalité, nous devons nous tourner vers l'œuvre d'art elle-même. Le musée se différencie d'autres vecteurs de culture en ce sens qu'il présente non pas une image mais un artefact, un original. Selon Walter Benjamin, «la présence de l'original conditionne toute notion d'authenticité»⁶ et il poursuit: «même la reproduction la plus parfaite d'une œuvre d'art laisse un déficit: sa présence dans l'espace et le temps, son existence unique dans le lieu où il se trouve sur le moment.»⁷

D'après cela, la seule présence de l'artefact fait du musée un lieu du réel, une station importante dans notre recherche d'authenticité. Se référant aux temples antiques et aux images des dieux qu'ils renfermaient Benjamin ajoute: que «la valeur unique de l'œuvre d'art authentique» a sa base dans le rituel» tandis que par la suite, «avec la sécularisation de l'art, l'authenticité refoule la valeur culturelle de l'objet.»⁸ Une visite au musée est aujourd'hui un rituel quasi religieux dans lequel on recherche non pas la communion avec le divin, mais avec l'authentique. Nulle part ailleurs, ces phénomènes n'ont trouvé une expression plus claire que dans la nouvelle cathédrale de l'art à Londres, couronnement de tous les projets du millénium: Tate Modern.

La monumentalité de la Banksie Power Station de Sir Gilbert Scott offre l'environnement parfait pour un musée véritablement contemporain. Depuis son achèvement en 1963, l'édi-

fice de l'architecte ayant construit la cathédrale anglicane de Liverpool, est resté une curiosité d'aspect légèrement archaïque au cœur de Londres. Par son aspect, il est plus proche de l'architecture industrielle victorienne que du fonctionnalisme des années soixante. Une enveloppe faite de 4,2 millions de briques abrite une structure en acier et un volume qui était l'un des secrets les mieux gardés de Londres: la halle des turbines. En 1995, lorsque Herzog & de Meuron furent chargés de transformer l'ouvrage en une nouvelle Tate, il était entendu que l'administration du musée conduite par Sir Nicolas Serota n'avait nullement l'intention de mettre en cause les qualités de la structure existante au profit d'une signature d'architecte. Dans leur projet, Herzog & de Meuron conservèrent la distribution intérieure le long de l'axe est-ouest et ne touchèrent qu'à peine l'extérieur du bâtiment, à l'exception de la bande de lumière haute de deux étages régnant sur toute la longueur de la toiture. De petites ouvertures furent ménagées au rez-de-chaussée de la façade nord pour y aménager l'entrée côté fleuve et le café du musée; du côté ouest, une puissante rampe constitue l'entrée principale. Comme dans d'autres réalisations de Herzog & de Meuron, le succès du projet ne réside pas dans la complexité spatiale ou dans une géométrie expressive, mais dans une sensibilité extrême du choix des matériaux, de la texture et de la lumière. Ceci est manifeste quand on pénètre dans le musée en arrivant par la rampe ouest.

Après avoir franchi l'espace bas et comprimé de l'entrée, on se voit propulsé physiquement et optiquement dans l'ampleur gigantesque de la halle des turbines. Le grandiose de cet espace n'est comparable qu'à une cathédrale avec son autel, sa chaire et sa lumière mystique. Les sols en béton poli, les briques peintes en gris, les fenêtres des salles d'exposition conçues comme des corps lumineux, le rythme régulier de la structure en acier, l'éclairage zénithal et les fenêtres étirées en aluminium régnant sur toute la hauteur des deux pignons, génèrent une atmosphère de noble tranquillité, un sentiment d'être arrivé au but. Echappant au bruit de la ville, on pénètre dans un temple de la contemplation. La communication de presse de la Tate décrivant cet espace long de 155 mètres comme une «rue couverte», ne pouvait être plus erronée. Fondamentalement, il s'agit d'une impasse, d'un espace qui s'achève. Il n'invite ni le bruit, ni le rythme et ni l'abondance de la rue londonienne (boutique et restaurant du musée s'abritent à côté de la rampe). L'aménagement presque puritain fête l'absence de

tous les attributs déplaisants de la vie quotidienne et rend au contraire hommage au retour vers l'authentique.

A gauche de la halle des turbines se trouvent les étages des salles d'exposition qui, dans l'ensemble, impressionnent moins que le grand volume voisin. Réparties sur trois niveaux avec une surface globale de 8400 m², elles consistent en une suite de travées de grandeurs diverses (il n'y a qu'un seul volume à double niveau). Pour s'assurer d'une flexibilité maximale, on a fait appel à tout un spectre de formes d'éclairage (lumière naturelle, lumière artificielle ou combinaison des deux), avec un succès seulement partiel. Le choix des matériaux, notamment les sols en chêne brut et les grilles de ventilation en fonte de fer rappelant le passé industriel de l'édifice, atténuent en partie la monotonie et le caractère parfois écrasant de cette séquence spatiale. La vraie qualité de ces volumes réside finalement dans les échappées de vue qu'ils créent vers le sud sur la halle des turbines et vers le nord sur la cité de Londres. Dans le contexte de l'espace des galeries, l'environnement urbain en tant que porteur visuel de signification, se voit assimilé, pour le moins symboliquement, aux œuvres d'art exposées.

Lorsque le soleil se couche sur Londres, la cheminée et la barre de lumière de Tate Modern s'allient en une magnifique croix qui, d'une manière spectaculaire, entre en communion avec sa voisine plus ancienne, St. Paul's Cathedral. Avec tous ses harmoniques religieux et comme tentative pour arracher un idéal néo-minimaliste à une pratique architecturale de *anything goes*, Tate Modern réussit au mieux à divertir le public britannique, au moins pour aujourd'hui.

Traduction de l'allemand: Jacques Debains

1 Lothar Bucher, «Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker», Francfort/Main, 1851

2 *ibid.*

3 Attribué à Gerald Barry, Directeur Général du Festival of Britain, 1951. Cette dernière citation ainsi que toutes celles de ce chapitre tirées de: Robert Elwall, «Building a Better Tomorrow», Wiley & Sons, Londres 2000.

M. Banham/B. Hillier, «A Tonic to the Nation», Thames & Hudson, Londres 1976

4 Slogan publicitaire officiel de l'événement du millénium

5 Victoria Newhouse, «Towards a New Museum», Monacelli Press, New York 1998

6 Walter Benjamin, «Illuminations», Harcourt Brace Jovanovich, New York 1969

7 *ibid.*

8 *ibid.*