

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 87 (2000)
Heft: 12: Bilderwelt

Rubrik: Übersetzungen, traductions, translations

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un concept pour propager une nouvelle culture de l'habitat

«Pour une réhabilitation de l'exemplaire»

Andreas Ruby. Le moderne consacrait toute son énergie à un habitat «idéal» et ouvrit la voie de son perfectionnement par des expositions sur le logement, des publications et des manifestes. De nos jours, habiter est moins un problème de didactique qu'une question d'images adéquatement mises en œuvre et de stratégies de marketing. La popularité des Lifestyle-Trends fait que les critères tels que standard et type perdent en importance, alors que la création d'identité et le comportement résidentiel dépendent toujours plus des médias. En face de la fugacité des biens de consommation industriels, la culture architecturale doit aborder d'une manière toute différente le problème de son rapport avec les conceptions d'habitat, les images et les modes. Hans Kollhoff, professeur d'architecture et traditionaliste pratiquant, répond sans aucune équivoque à ces défis.

Par habitude, le regard parcourt les dernières publications sur la table du libraire et, n'ayant rien découvert de nouveau, il veut déjà se détourner lorsqu'il aperçoit deux brochures placées un peu à l'écart. «Wohnen» (habiter) lit-on sur l'une et «Häuser» (maisons) sur l'autre. Ne connaît-on pas une quelconque revue d'architecture du même nom? Pourtant, les images en couverture indiquent plutôt une brochure illustrée de l'association touristique régionale ou un périodique d'information trimestriel de sociétés immobilières. On feuillette rapidement et le mystère s'épaissit. Des rendus sur papier glacé de villas suburbaines coiffées de toits en pente alternent avec des portraits littéraires naïfs de couples candidats à la propriété. Le tout est encadré d'annonces publicitaires vantant meubles et tissus d'ameublement – une revue d'architecture donc? Seul le libraire peut dissiper le trouble. Il s'agit d'une publication académique de l'EPF de Zurich, des travaux d'étudiants de la chaire du Prof. Hans Kollhoff, explique-t-il en montrant discrètement ce qui est imprimé en petit dans le titre.

Pour propager les résultats de deux de ses travaux semestriels à l'EPF, également au delà des limites du campus du Hönggerberg, Kollhoff a emprunté la tactique du caméléon en créant deux magazines d'architecture fictifs consistant en deux numéros thématiques. Ces brochures pourront sûrement figurer avantageusement dans les salles d'attente des cabinets de dentiste et des études d'avocat. Contrairement aux revues d'architecture courantes, les projets y sont présentés essentiellement au travers d'images. Pour autant qu'ils soient présents, les dessins et plans ne figurent qu'à petite échelle comme indices d'orientation.

Placage digital

En décidant d'adopter l'image comme médium principal pour exprimer l'espace, Kollhoff reprend un des thèmes contenus dans l'architecture suisse depuis les années soixante-dix. On pense ici à une déclaration de Herzog & de Meuron selon laquelle ils trouveraient leur inspiration architecturale moins dans les bâtiments que dans les images. Si l'on observe de plus près la forme d'image utilisée par Kollhoff, on peut aussi y retrouver son origine dans les travaux et le concept d'enseignement de Miroslav Šik à l'EPF lors des années quatre-vingt. Les deux méthodes ont en commun la concentration sur l'aspect atmosphérique de l'architecture et une définition presque maniaque de l'effet spatial sensoriel. On retrouve également Šik dans la lourdeur et la lumière tamisée des pièces, leur sombre luminescence leur conférant l'aura vénérable de l'abandonné.

Mais les différences sont elles aussi significatives. Les ouvrages imagés monumentaux que Šik faisait dessiner à ses étudiants en phases innombrables jusqu'à la perfection, suivent le traditionalisme programmatique de l'architecture analogue, non seulement dans le représenté, mais aussi résolument dans la représentation elle-même: l'image est portée par un papier épais, presque cartonné, où figure la perspective du projet imprimée, avec comme fini une atmosphère «rendue» par d'innombrables couches de craie Jaxon, de sorte que la superficie finale acquiert une plasticité presque en relief. Kollhoff par contre, laisse ses étudiants visualiser ses visions d'habitat historisantes sur l'écran d'ordinateur avec les techniques de représentation les plus modernes. Alors que chez Šik, la vision de l'ancien était alimentée par une

profondeur quasi palpable, l'aspect confortable ordonné par Kollhoff s'accorde mal à la lumière froide du rendu électronique. On s'efforce de simuler l'aspect des matériaux choisis avec un soin méticuleux, mais dans le cybertouch involontaire non moins omniprésent des collages électroniques d'images, la promesse du fait à la main et du solide dégénère rapidement en farce absurde. Alors que les légendes expriment en mots emphatiques la richesse démonstrative de la décoration («séparé revêtu en bois de citronnier»; «cadre de plafonnier en bronze brun»; «couloir lambrissé en poirier»), l'orgie sensorielle recherchée, faite de paysages de photoshop, paraît finalement se réduire à une texture de surface unique. En réalité, les parois, les planchers et les plafonds semblent faire l'objet d'un «placage digital» général se manifestant certes en multiples variations, mais qui en dernier ressort, n'est rien d'autre qu'un abondant catalogue de motifs pour une seule et même tapisserie en trompe-l'œil.

De la même manière, l'effet plastique en volume qui marque fortement le tableau à la craie grasse de Šik devient décidément plat dans les intérieurs de Kollhoff. Cette irritation spatiale est particulièrement nette dans la brochure «Maisons» où les habitations familiales projetées s'insèrent dans l'idylle pittoresque de faubourgs modèles aux environs de Zurich. Ainsi que le montre un examen plus précis, les images sont faites de plusieurs plans d'éléments de décor photographique, le tout animé à l'ordinateur. Ce faisant, l'hétérogénéité des sources d'images reste souvent lisible et, contre toute intention, comme des naissances involontaires, elle évoque l'esthétique de collages dadaïstes ou pop art. Pourtant, la collision à peine cachée de plans de réalité contradictoires engendre un charme esthétique bien particulier. L'artificialité manifeste de ces paysages de rêve du petit bourgeois européen confère aux images une hyperréalité séductrice. On pourrait parfaitement y voir des portraits tirés d'une série helvétique jamais filmée du «Twin Peaks» de David Lynch. Le bonheur rayonné est décidément trop paisible. On pressent l'horreur patiemment tapie et quelque part, bientôt, on découvrira l'oreille coupée dans le jardin.

De Twin Peaks à la maison de poupée

A la différence de Šik qui voulait par tous les moyens évoquer l'atmosphère d'authenticité, Kollhoff se contente du réalisme d'un chemin de fer en miniature. Son objectif est en effet différent: avec des affiches attrayantes, il veut directement pénétrer l'inconscient afin d'y activer les clichés

de notre culture qui y sont déposés et les transcrire en «vouloir avoir». Cette présomption s'étaye d'ailleurs sur les descriptions de maîtres d'ouvrage faites par les étudiants (en regard du terrain) comme base du projet. Bien sûr, cette exigence de compréhension intrinsèque de la personnalité d'un client est non seulement fondamentalement légitime, mais aussi une technique culturelle essentielle propre à tout architecte. Mais l'ironie réside ici dans le flirt résolu avec l'image rétrograde d'un monde et de la société d'une élite conservatrice de valeurs.

On voit par exemple Madame Landolt qui se sent seule dans sa grande maison à Zollikon. Les enfants sont récemment partis pour leurs études et son époux, le Dr Landolt, avocat dans une grande banque, quitte la maison très tôt pour ne rentrer que tard le soir. «Maintenant que son temps n'est plus accaparé par la famille, Madame Landolt peut se consacrer à son hobby secret.» Celui-ci consiste à aménager des habitations. Maintenant, sa chance est là. A la faveur d'un dîner, avec l'assistance stratégique d'une dose d'alcool, elle convainc son époux de vendre la maison et d'acheter pour cela un grand appartement en copropriété, très bien situé à Zurich». Hormis sa bibliothèque et un imposant sofa qu'il désire conserver, il lui donne carte blanche pour tout le reste et Madame Landolt peut enfin s'abandonner à son hobby et vivre son faible pour l'art asiatique.

Dans ce «Brave Old World», il existe toute une série d'aménagements depuis longtemps oubliés par les ignorants culturels que nous sommes: outre la bibliothèque déjà évoquée, n'y-a-t-il pas le non moins exotique «fumeur» ou la «pièce du petit déjeûner». Manifestement, nous n'appartenons pas à ceux qui «savent habiter» comme Kollhoff le prétend dans son introduction en citant Heidegger. Effroyable ce monde qui se transforme sans autorisation. Un monde dans lequel le travail pénètre toujours plus dans le noble empire de l'habitat. Un monde aussi, où la bonne vieille petite famille est toujours plus menacée par des communautés d'habitat de lesbiennes ou d'homosexuels, un monde qui, pour Kollhoff, n'existe point.

Dans cette harmonie bien tempérée, textes et images constituent une sorte de maison de poupée pour adultes et le lecteur de «Wohnen» et de «Häuser» commence à se demander comment les étudiants ont pu effectivement résister à l'ironie inévitable émanant nécessairement de ce monde par trop idéal et semblant appartenir à un Alien invisible.

Quelle est donc la vraie motivation de Kollhoff? D'abord une critique

de la culture d'habitat moderne. Aujourd'hui, l'étudiant n'apprend pas, comme le dit Kollhoff dans son texte d'introduction, «qu'au delà des standards du logement social subventionné et des stéréotypes moralement sanctionnés de l'architecture moderne», il existe d'innombrables conceptions d'habitat privé envisageables auxquelles il doit accorder son intérêt s'il veut pleinement jouer son rôle – pour le moins tenter de le faire – au service de la société et ne pas seulement rester apôtre moraliste et artiste». Autrement dit: En raison de la fixité sociale utopique du moderne, il y a aujourd'hui pénurie de modèles d'habitat répondant à des exigences de qualité et de luxe. Pour Kollhoff, la conclusion stratégique de cette assertion est que le vacuüm est en lui-même potentiel d'un nouveau marché. Pour ouvrir ce dernier, il n'est besoin que de techniques d'acquisition appropriées qui sont déjà évoquées comme prototypes dans les deux brochures de l'EPF.

Dans cette optique, les descriptions de maîtres d'ouvrage se révèlent moins destinées aux étudiants qu'aux clients éventuels, car ces textes proposent finalement des modes de vie concernant tous les autres Landolts hésitants sur l'orientation à donner à leur existence et veulent les aider à prendre une décision. Pour amener jusqu'au client ciblé le produit architectural présenté par les rendus imagés, les textes livrent une conception de style de vie correspondant à cette ambiance d'habitat. Mais cette opération de publication se voit contredite par la réclame commerciale concernant l'aménagement qui, contrairement au contenu de la revue, se compose essentiellement de meubles du goût à la mode «minimal».

Un parc thématique rétro

Pour introduire ses produits architecturaux, Kollhoff peut avec reconnaissance recourir aux multiples propositions de l'architecture moderne. Nous pensons par exemple au film «Le Nouveau Logement» commandé par le Werkbund suisse pour l'exposition WOBA en 1929 à Bâle, avec comme régisseur le dadaïste allemand Hans Richter. Souvenons-nous aussi du film «L'Architecture d'Aujourd'hui» (France 1931, régie: Pierre Chenal) où Le Corbusier montre dans sa villa de Garches comment utiliser ses nouvelles maisons (depuis l'accès voiture jusqu'au sport matinal sur le toit). Rappelons-nous aussi le trait d'esprit généralement avancé par Mies van der Rohe à qui l'on reprochait que ses immeubles n'étaient pas habitables: «I will teach the people how to live in my houses.»

Sous cet éclairage, la rétro-esthétique forcée par Kollhoff se révèle être l'instrument d'une stratégie de marketing calculée. Le tectonicien berlinois se fait un malin plaisir de contredire systématiquement les «Dos and Don'ts» de l'architecture moderne en suivant la formule: l'architecte moderne ne doit pas construire de toits à pentes, construisons-donc des toits à pentes. D'une certaine manière, Kollhoff se déplace en sens interdit contre l'esprit du temps et, suivant l'exemple de la révolution conservatrice, il retourne la logique historique de l'avant-garde: en l'occurrence, le contemporain actuel ne peut plus être dépassé par un futur encore plus avancé (tout comme la Neue Sachlichkeit se comprenait comme le dépassement de l'expressionnisme). Non, pour Kollhoff, l'avenir se situe hier. Le passé devient l'ultime utopie. C'est pourquoi personne ne s'étonnera de voir Kollhoff installer très sérieusement sur la Alexanderplatz à Berlin un parc à thème consacré au New York des années 30 (sa maison sur la Potsdamer Platz nous en donne déjà un avant-goût). L'histoire devient l'option stylistique d'un rétro-design généralisé. La Alexanderplatz de Kollhoff n'est pas plus une explication avec l'histoire que ne l'était le Plan Voisin de Le Corbusier, mais en tant que Tabula Rasa leur similitude n'en est que plus grande. Vu ainsi, Kollhoff est l'ultime moderniste, agent provocateur se réclamant d'hier, aussi longtemps que cela paye aujourd'hui.

A.R.

Traduction de l'allemand: Jacques Debains

Das Möbelprogramm mit vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten, für Bücher, Ordner, Pläne, Zeitschriften, Geschirr, Wäsche usw.

Design: Silvio Schmed BSA SWB

Das Sideboard-Programm für den Wohn- und Arbeitsbereich

Hergestellt in diversen Größen und Kombinationen mit variablen Einteilungen

Gefertigt in fimbeschichteten Sperrholzplatten und mit Alu-Schiebern

Verlangen Sie unsere Prospekte und besuchen Sie den Ausstellungsraum

Ph. Oswald Schreiner und Innenausbau AG
CH-8154 Oberglatt ZH
Bahnhofstrasse 54
Telefon 01-850 11 58
Fax 01-850 40 74

**Oswald zeigt:
Sideboard**

"Towards a rehabilitation of models"

Andreas Ruby. Modernism devoted a lot of its energy to living "properly", and arranged housing exhibitions, publications and manifestos to encourage reform in this field. Today homes and housing are not so much about education as about correctly used images and marketing strategies. The popularity of life-style trends has meant that criteria like standard and type have become less significant while media dependence of identities and living patterns has increased. Given the very short shelves that prevail within the consumer goods industry, architectural culture is now faced with the question of how to handle housing ideas, images and fashions in a completely new way. Hans Kollhoff gives an unambiguous response to these challenges as an architecture teacher and practising traditionalist.

You are casting a routine glance over the recent publications table in a bookshop. You are about to move on because there's nothing much out of the ordinary there when you suddenly spot two magazines over on one side. One is called "Wohnen" (living), the other "Häuser" (houses). Wasn't there an architecture magazine called something like that? But the cover pictures make them look more like regional tourist association brochures or quarterly information leaflets from property companies. A first flick through puzzles you even more. Glossy renderings of gloomy luxury apartments and gabled suburban houses alternate with absurd thumbnail sketches of couples who are about to build. And all this is framed by advertisements for furniture and building materials – so it is an architecture magazine?! It needs a word with the bookseller to clear up the confusion. This is an academic publication by the ETH in Zurich, work by students from Prof. Hans Kollhoff's department, he tells us, pointing discreetly to the small print on the title page.

Kollhoff wanted to publicize two term's work of his design studios beyond the ETH campus. He opted for chameleon tactics and created a fictitious architectural magazine with two issues devoted to specific subjects. This led to a format that it would be effortlessly easy to place in dentists' and solicitors' waiting-rooms. Unlike the practice in most architecture magazines, the projects are largely presented in pictures: there are very few drawings and ground plans, and when they appear they are on a very small scale: just so that you can find your way round more easily.

Digital veneer

Kollhoff is taking up one of the main themes of Swiss architecture since the seventies by deciding to use images as the main medium for conveying space. One has only to think of Herzog & de Meuron saying that they were more

likely to find key sources of inspiration for their architecture in images than buildings. If one looks a little more carefully at the pictorial forms Kollhoff uses, ultimately their origins can be traced back to Miroslav Šik's work and teaching concept at the ETH in the eighties. Both approaches have concentration on the atmosphere of architecture and an almost manically precise definition of the sensory effect of space in common. The heaviness of the spaces and their muted light are also reminiscent of Šik, the sombre glow that imbues them with the reverent aura of forsaken things.

But the differences are also revealing. Šik had his students draw monumental pictorial works, working through a process of endless repetition until perfection was achieved. These follow the programmatic traditionalism of analogue architecture not just in what is presented but very markedly in the mode of presentation itself: the support was paper almost as thick as card, printed with a perspective line drawing of the project and then atmospherically heightened with countless layers of Jaxon chalk; in the end the surface acquires an almost relief-like three-dimensional quality.

But Kollhoff has his students create his historicizing housing visions on monitors, using state-of-the-art computer imaging techniques. Šik's visions of the old are backed by a perceptible and tangible depth, but the cosiness that Kollhoff presents does not emerge so readily in the cool light of the renderings. Meticulous precision is used to simulate the effect of selected materials, but the promise of something handmade and solid rapidly degenerates into absurd farce in the unwanted but still no less omnipresent Cybertouch of these electronic pictorial collages. The picture captions revel in putting the showy diversity of the decoration into words ("the private room lined in lemon-wood", "the burnished bronze mount for the ceiling

light", "the corridor panelled in pear-wood"), but ultimately the forced sensual intoxication of the Photoshop views seems to evaporate into a single surface texture: in fact walls, floors, and ceilings seem to be covered with a kind of "digital veneer"; this certainly appears in many variations but ultimately turns out to be just a different catalogue pattern for one and the same sham wallpaper.

In precisely the same way, the three-dimensional spatial effect that is such a crucial feature of Šik's Jaxon chalk tableaux becomes remarkably more shallow in Kollhoff's interiors. This spatial disturbance emerges particularly clearly in the "Häuser" magazine, where the detached houses the students have designed are placed in the green idyll of picturesque model suburbs in and around Zurich. On closer examination it is clear that the images consist of several layers of photographic and computer-generated set-pieces. The heterogeneous quality of the image sources is frequently clear, and despite the best intentions, like unplanned children, evokes the collage aesthetic of Dada and Pop Art. But a quite particular kind of aesthetic charm emerges from the scarcely concealed collision of these clashing planes of reality. The obvious artificiality of these European middle-class ideal landscapes gives the images a captivating hyper-reality. They could quite easily be taken for stills from a Swiss episode of David Lynch's "Twin Peaks" that never got filmed. Happiness simply shines out too peacefully here. You have a feeling that horror is lying patiently in wait, and somewhere, sometime you will find that ear in the garden.

From Twin Peaks to the doll's house

Unlike Šik, who uses any resource he can to create an authentic atmosphere, Kollhoff is content with the reality level of a model railway. His aim is a different one: he uses bold and simple triggers to penetrate directly into the subconscious, so that he can activate the clichés of our culture that are stored there and place them on a "wanting-to-have" footing. This assumption is also fed by the client descriptions given to the students (along with the site) as the basis for their design. It is quite fundamental that this demand for subjective empathy with the personality of a client is not just a legitimate but also an important cultural technique for every architect. But the unashamed flirtation with an ultra-conservative elite's antiquated image of the world and society is an ironic feature in this case.

Take Frau Landolt for example, who feels lonely in her big house in

Zollikon. Her children moved out to go to college recently, and Dr. Landolt, who is a lawyer with a major bank and also of course her spouse, leaves the house early in the morning and does not get back until late evening. "Now that her time is no longer taken up with the family, Frau Landolt can devote herself to her secret hobby." And that is furnishing homes. At dinner she persuades her husband, with the aid of a strategic dose of alcohol, to sell the house and "buy a lavish apartment in an exclusive location in Zurich instead". The only condition he makes is that he will have his "study" in their new home, and a big, heavy sofa. But then he gives her carte blanche, and Frau Landolt can indulge in her hobby once again and revel in her weakness for things Asian.

In this "Brave Old World" there are all sorts of facilities that we modern cultural philistines have long forgotten: as well as the above-mentioned "study" there is also the no less exotic "smoking room" and a "breakfast room". Obviously we are not people "who know how to live", as Kollhoff quotes Heidegger in his introduction. What a dreadful world: going ahead and changing without even being asked to. A world in which work thrusts ever further into the noble empire of living. And also a world in which the good old nuclear family is under threat from lesbian or homosexual communes, which consequently never feature in Kollhoff's world.

This well-tempered interplay of texts and images thus produces a kind of doll's house for adults, and readers of "Wohnen" and "Häuser" begin to wonder how the students could actually resist the inevitable irony that – like a concealed alien – inevitably emerges from the womb of this all too perfect world.

And so what is Kollhoff's real motivation? First of all he wants to criticize modernist housing culture. Kollhoff says in his introduction that students do not learn "that beyond the standards laid down for public building, and beyond the morally sanctioned stereotypes for 'modern' architecture, there is an endless diversity of ideas about domestic life that students must address specifically and indeed prioritize if they want to see themselves as even beginning to provide a service, rather than merely as moral apostles and artists." Put in another way: because of the social and utopian fixations of Modernism there is a lack of residential models for refined-verging-on-luxurious requirements today. The strategic conclusion that can be drawn from this assessment for Kollhoff is that this gap contains potential for a new market. And to open

up this market, all that is needed are suitable acquisition techniques, which can be seen crystallizing out as prototypes in the two ETH magazines.

When things are seen in this light, we soon realize that the clients' descriptions are written for the clients themselves, rather than for the students. Ultimately the texts are sketches of identities intended to serve as illuminating aid for decision-taking about life-styles aimed at all the other Landolts who are uncertain what they should do with their own lives. The texts are intended to give an idea of the life-style that fits in with this particular home environment, thus enticing the appropriate end user towards the architectural product that the renderings convey so powerfully as images. Kollhoff's journalistic enterprise starts to look a little shaky when it comes to the choice of advertising: this contrasts with the content of the

magazine, in that it consists mainly of furniture following the current taste for minimalism.

Retro theme park

Kollhoff is able to draw gratefully on much preliminary work done by modern architecture for his architectural product introduction: think for example of the film commissioned by the Swiss Werkbund for the 1929 WOBA exhibition in Basel, "Die neue Wohnung", directed by the German Dadaist Hans Richter. Or think of how Le Corbusier used the Villa Garches in his film "L'Architecture d'Aujourd'hui" (France 1931. Director: Pierre Chenal) to show how to use his innovative homes properly (from arriving by car to early morning exercises on the roof). And remember how Mies van der Rohe went out on a limb when he was told that people could not live in his houses; he always replied: "I will

teach the people how to live in my houses."

In this light we can see that Kollhoff's forced retro-aesthetic is just one instrument within a calculated marketing strategy. Our Berlin tectonics expert takes a diabolical delight in consistently countering the "Dos and Don'ts" of Modernism – following the motto: modern architects are not allowed to build gable roofs, so we will build gable roofs. Kollhoff likes to drive at the spirit of the times head-on, on the wrong side of the road. He uses the model of the conservative revolution to stand the historical logic of the avant-garde on its head: it was no longer possible to bring our present to heel with an even more advanced future (in the way that Neue Sachlichkeit saw itself as bringing Expressionism to heel). No, for Kollhoff yesterday is tomorrow. The past becomes the last utopia. Thus no one should be sur-

prised when Kollhoff, in all seriousness, proposes a theme park of 1930s New York for Alexanderplatz in Berlin (his Potsdamer Platz highrise gives us an advance flavour of this). History becomes a stylistic option for generalized retro-design. Kollhoff's Alexanderplatz has as little to do with actually confronting the history of the place as Le Corbusier's Plan Voisin, but it does have a great deal to do with the latter's tabula rasa approach. Seen in this way, Kollhoff is the ultimate Modernist, an agent provocateur in the name of yesterday, so long as it pays off today.

A.R.

Translation from German:
Michael Robinson

Une solution parfaite pour une villa de rêve

Choix dans le catalogue de l'histoire de l'architecture

Urs Primas. Contre l'urbanisation diffuse incontrôlée, la Tendenza tessinoise avait imaginé une culture architecturale exigeante dont les messages voulaient recréer des «lieux» à partir de contextes détruits. A Amsterdam, One Architecture propose une autre thérapie pour Suburbia. Les espaces bâtis «sauvagement» constituent le départ – et non plus l'ennemi – de projets qui recherchent un tracé cernant chaque individualisme et hédonisme. La juxtaposition de fonctions, de motifs et de désirs se voit pragmatiquement mise en œuvre, tant dans les études d'ensemble que dans les objets isolés comme l'agrandissement d'une villa existante près d'Eindhoven. Ainsi, l'annexe placée dans le grand jardin n'est pas un volume autonome, mais une énorme excroissance où motifs et espaces du moderne classique se mêlent librement.

«La pornographie sans suburbanité serait politiquement incorrecte. La suburbanité sans la pornographie serait ennuyeuse.» Dans leur texte «Pornography from Suburbia», Matthijs Bouw et Joost Meuwissen de One Architecture sondent leurs propres travaux en s'appuyant sur les écrits de Michael Speaks, un théoricien de l'architecture américain. Ils y décèlent deux thèmes qu'ils assimilent à deux descriptions parallèles d'un seul et même mouvement: d'une part, la pornographie comme satisfaction de désirs en dehors des règles formelles, de la convenance et de la discipline. D'autre part, la suburbanité comme lieu autorisant des modes de vie individualisés et, par opposition à la ville du XIXe siècle organisée de manière linéaire, comme un ensemble discontinu de points et de surfaces.

Nous sommes par conséquent

en présence d'une double stratégie de projet. D'une part, des éléments simples traduisent le plus directement possible les désirs qui sont associés à un projet. D'autre part, la relation entre ces différents «points» définit un système ouvert, un champ. Citons l'exemple du masterplan pour Maxglan près de Salzbourg. Ce projet organise l'ensemble du territoire non pas au moyen d'une forme nouvelle, inventée. Au contraire, il dérive des formes de besoins spécifiques et de désirs exprimés par les acteurs locaux. Le point de départ réside dans le rétablissement et dans la différenciation des «beaux éléments préexistants». Une rencontre entre les architectes et les habitants de Maxglan révéla que ces derniers étaient au fond satisfaits de la morphologie aérée et désordonnée de leur quartier et qu'ils ne voulaient rien de nouveau. Par consé-

quent, le plan de Matthijs Bouw et Joost Meuwissen laisse en quelque sorte les choses en l'état. Toutefois, il révèle et met en avant certaines possibilités inscrites dans la configuration ouverte de la périphérie.

Bouw et Meuwissen avaient adopté une attitude similaire dans leur première réalisation, une extension d'une villa construite il y a quinze ans dans le style des maisons de campagne françaises. Ils avaient commencé par soumettre aux maîtres de l'ouvrage un catalogue de villas célèbres construites durant les cinq derniers siècles. La famille a pu choisir sa villa de rêve parmi des réalisations de pointes allant de Palladio à Koolhaas. Dans ce cas également, le point de départ du projet n'était pas une forme inventée par les architectes, mais la mise en forme des préférences et des désirs secrets des maîtres de l'ouvrage. Les auteurs sont en effet convaincus que l'histoire de l'architecture apporte toujours une solution. Son actualisation permet à chaque fois de résoudre leur problème. Dans le cas présent, la famille porta son choix sur la Farnsworth House de Mies van der Rohe en raison de la générosité et de la fluidité de son architecture mais avant tout aussi pour la relation entre le séjour surélevé et le jardin. Ce jardin, les propriétaires n'ont cessé de l'agrandir depuis la construction de la première maison et ce en acquérant les parcelles avoisinantes. One Architecture a intégré l'image de Mies dans la villa kitsch.

Du Farnsworth House a été conservée en particulier la plate-forme surélevée qui se prolonge comme une scène dans le jardin. One Architecture maintient également l'ouverture et la

générosité des espaces. Etendues aux parties préexistantes, elles ôtent à la villa son conformisme et sa petitesse. Hormis ces quelques éléments, l'icône du mouvement moderne n'est toutefois plus reconnaissable, elle se fond dans la banalité suburbaine. La salle de bain et le sauna encadrent presque symétriquement la façade de près de 20 mètres de long, vitrée et dotée de portes coulissantes. L'encadrement supérieur définit un entablement classicisant en acier inoxydable. La plate-forme de l'habitation ne plane pas au-dessus de la nature, mais s'insère au contraire à la manière d'un socle dans le jardin. L'interprétation de la villa Farnsworth dans un esprit proche de Schinkel révèle un aspect présent de manière latente dans l'œuvre de Mies: la contamination du moderne par le classique. Dans le cas présent, il s'agit «pas tellement de l'inscription dialectique du classique dans la modernité mais d'une limitation ou d'un dépassement du classique».

En référence à Mies, l'intérieur est conçu comme une configuration ouverte d'éléments indépendants. Les auteurs développent toutefois aussi un autre thème qui ne participe pas de la «grande harmonie» du maître de l'architecture moderne. Ils ne conçoivent pas les éléments de manière unitaire mais comme des fragments issus de différents langages architecturaux. Ils reprennent littéralement les parois coulissantes entre les pièces de séjour et les chambres à coucher de la Maison Linthorst d'OMA à Rotterdam. La topographie du sol dans la salle de bain se réfère à l'architecture définie par des moyens informatiques de Lars Spuybroek. Matthijs Bouw et Joost Meuwissen

wissen recourent donc à des citations qui constituent pour eux des solutions préexistantes qui s'avèrent parfaitement adaptées aux problèmes spécifiques de leur projet. Ils se distinguent en cela de l'architecture postmoderne dans laquelle la citation vient conférer à la réalisation une strate de signification supplémentaire. A l'image du paysage dans le masterplan de Salzbourg, l'espace fluide de Mies permet à ces objets fondamentalement différents de se développer indépendamment les uns des autres et de s'influencer réciproquement. Ce faisant, les architectes évitent toute uniformisation des éléments indépendants, tout élément d'ordre récurrent. Aucun poteau n'arrête ainsi la paroi coulissante qui donne accès aux chambres à coucher. Son immense brosse s'adosse directement à la façade vitrée. Le poteau aurait uni la façade vitrée et la paroi coulissante. Il en aurait fait des éléments d'un système, d'une architecture d'intérieur, divisant les longs espaces en chambres à coucher et pièces d'habitation.

Mies aspirait à «une grande harmonie au niveau du parti architectural comme du détail le plus infime». Il envisageait les détails comme des moyens de clarifier le parti. Au Lakeshore Drive, il appliqua ainsi ses célèbres profils «décoratifs» en I à l'extérieur des tours afin de conférer une qualité expressive à la construction. One Architecture compose en revanche son couronnement classicisant à partir de gadgets techniques qui sont aujourd'hui indispensables à une terrasse – chauffage à rayonnement, lampes à ultraviolets contre les moustiques et un immense store assurant la protection solaire. Le mixage de One Architecture retourne complètement l'idéalisme de Mies – du parti jusqu'aux détails. «A la différence d'autres films érotiques, les films pornographiques frappent par le réalisme absolu de leur technique cinématographique. Aucune lumière tamisée. Ils en viennent directement au fait. Le spectateur reçoit directement ce qu'il veut.» U.P.

Traduction de l'allemand: Paul Marti

The perfect solution for a dream villa

Sampling from the catalogue of architectural history

Urs Primas. In an attempt to counteract uncontrolled over-development, the Ticino Tendenza devised a demanding architectural culture that aimed at re-creating "places" out of ruined contexts. The One Architecture office in Amsterdam proposes a different kind of therapy for suburbia, treating "wild" development areas as starting points for – and not as impediments to – design explorations revolving around individualism and hedonism. The juxtaposition of functions, motives and longings is pragmatically exploited in development studies, in individual objects and in an extension to an existing villa near Eindhoven. Thus the annex placed in a large garden is not so much an autonomous volume as a boundless eversion in which the motifs and spaces of classic modernity flow freely together.

"Pornography without suburbia would be politically incorrect. Suburbia without pornography would be boring." Quoting the American architectural theoretician Michael Speaks, Matthijs Bouw and Joost Meuwissen of One Architecture explore their own work in the essay "Pornography from Suburbia".¹ They identify two themes there, which they see as parallel descriptions of the same movement: pornography on the one hand, understood as direct fulfilment of a desire, not mediated by a formal set of rules about decency of discipline. Then suburbia, understood as the possibility of having individualized life patterns, and as a city of points and fields, in contrast with the linear organization of the nineteenth-century city.

It is possible to formulate a double design strategy on this basis. The various impulses or wishful notions behind a commission have to be translated as directly as possible into different, simple elements. Then the way these "points" relate to each other has to be formulated as an open system, or field. One Architecture's master plan for Maxglan near Salzburg could be taken as an example of this kind of approach. Instead of organizing the whole area using a newly invented form, this project allows forms to emerge from specific, local necessities and desires. The starting-point is the repetition and differentiation of "things that are already there and are beautiful". It became clear from a meeting the architects held with the

residents of Maxglan that people were in fact quite happy with their untidy, loosely arranged suburb, and did not want anything new. A plan was produced that leaves everything as it was to a certain extent, but picks up and intensifies certain possibilities that were present in the loose suburban configuration.

Bouw and Meuwissen found a similar way into a design project for their first realized commission, an extension for a detached house built fifteen years ago in the French rural villa style. The first thing the architects did was to show their clients a catalogue of famous villas of the last five hundred years. The family was allowed to choose its dream villa from this "Best of" collection from Palladio to Koolhaas. Once more it was not a form invented by the architects, but a process of "mapping" the clients' particular preferences and secret desires that was to be the starting-point for the design. This in the conviction that the great stock of architectural history would provide a solution that could be brought up to date to meet their problem. The family chose Mies van der Rohe's Farnsworth House – because of the spaciousness and openness of Mies's architecture, but above all because of the way the raised living room related to the garden, which they had constantly extended since the first house was built by buying adjacent plots.

And exactly that survived from the Mies sample, built it into the kitschy detached house by One Architecture: a raised living platform stretching into the garden like a stage, imbued with an open and spacious quality that extends deep into the bowels of the little house and completely cancels out any sense of pokiness. But apart from this, the Modern icon is scarcely recognizable after it has been subsumed into suburban banality. The bathroom and sauna clasp the twenty metre long glass façade with its sliding doors almost symmetrically. A neoclassical cornice in stainless steel completes the top of the structure. The raised living platform does not float above nature but is bedded in the garden as a plinth. The "re-Schinkel-ing" of the Farnsworth sample reveals and puts into overdrive a possibility that was latent in the work of Mies: the contamination of the Modern with the classical – "not so much fitting the classical into the Modern dialectically, but stemming or exceeding the classical."²

The interior is designed like a Miesian plan as an open configuration of independent elements. But here too the architects work out another possibility, beyond the "great harmony" of the modern master. The individual

parts are not designed by a single hand, but contain fragments of various architectural languages. For example, the sliding doors between the living and the sleeping area were literally taken over from OMA's Linthorst House in Rotterdam. The topography of the bathroom floor is a reference to the computer-generated architecture of Lars Spuybroek. Unlike postmodern quotations, which are intended to add an additional, highly meaningful plane to the building, the architectural quotations here are used primarily as existing perfect solutions for certain design problems. Like the landscape in the Salzburg master plan, the fluid Miesian space allows these fundamentally different things to develop independently of each other, and affect each other. In this way the architects carefully avoid imposing any kind of unity, any over-arching order, on the independent elements. Thus the sliding door to the bedroom and its enormous brush are placed directly against the glass façade, without a post. The post would have brought the glass façade and the sliding door together as components of a system, of a piece of interior design, and split the long space into a bedroom and a living room.

Mies strove to achieve "great harmony, from the principal idea to the final details" in architecture. He saw details as a means of elucidating the actual basic idea.³ So he applied his famous "decorative" I-beams to the exterior of the Lakeshore Drive towers, to make the naked structure into an "expression". But One Architecture put their neoclassical roof cornice together from the kind of technical gadgets that people need on terraces nowadays – radiant heaters, anti-mosquito UV lamps and a gigantic, retractable awning. One Architecture's remix turns Miesian idealism upside-down – shifting the emphasis from the main idea to the details. "The impressive thing about pornographic films as opposed to other erotic films is the absolute realism with which they are filmed. No soft light. They come straight to the point. The viewer gets exactly what he wants."¹ U.P.

Translation from German: Michael Robinson

¹ One Architecture, Urban Projects, Berlin 1998

² Peter Eisenman, "miMises READING: does not mean A THING", 1987, cf also Manfred Tafuri and Francesco Dal Co, "Modern Architecture", New York 1982

³ From an interview with Mies van der Rohe, documentary film by Michael Blackwood, WDR 1985

Raumdiagramm und Raumästhetik in der neuen Slowenischen Handelskammer

Neomoderne Bilder

Hrvoje Njiric. Ist es Nostalgie oder der Wunsch nach einer neuen strukturellen Radikalität, wenn heute aus einem Funktionsdiagramm exklusive plastische und räumliche Figuren gewonnen werden? Bei der Slowenischen Handelskammer wurde das Raumprogramm zum Anlass für eine eigenständige Kunstform, die sich aus den öffentlichen Bereichen in der Vertikalen entfaltet. Sadar und Vuga bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Neo-Avantgarde und einer Retro-Ästhetik, die mit unterschiedlich «radikalen» Registern zu spielen weiss. Der folgende Kommentar diskutiert den Bedeutungsüberhang und die Bildhaftigkeit dieser Architektur – auch vor dem Hintergrund einer wirtschaftlichen Entwicklung, in der das Gebäude als Ort der Kommunikation eine wichtige Rolle spielt.

Nach Ansicht der slowenischen Architekten Jure Sadar und Bostjan Vuga übt die Globalisierung einen entscheidenden Einfluss auf die neuen Stadlandschaften des Spätkapitalismus aus. Bei der neuen Slowenischen Handelskammer (SIHK), ihrem bekanntesten ausgeführten Bau, zeigen sie allerdings, dass es möglich ist, den «Terror» des Globalen zu vermeiden, ohne dabei die von den globalen Technologien ausgehenden nivellierenden Tendenzen zu ignorieren, und zwar, indem sie diese den örtlichen Verhältnissen anpassen. Das Konzept des «New Glocalism» bringt diese scheinbar gegensätzlichen Strömungen zusammen: Es beinhaltet die Ideen der gesamten post-Koolhaas'schen Generation, die nicht nur von der Konsumkultur besessen ist, sondern auch aus den lokalen Kontexten Anregungen bezieht.¹ Es ist keineswegs erstaunlich, dass die Slowenen zeitgenössische Vorgaben der Marktorientierung mit örtlichen Gegebenheiten zu vermischen trachten. Josef Plecnik wird von der Nachkriegsarchitekten-generation oft als Vaterfigur zitiert; früher war er so etwas wie eine Last gewesen, die die Architekten mit sich herumtrugen, heute jedoch wird er beinahe instinktiv, in einer entspannten und beiläufigen Art, da und dort erneut aufgegriffen.

Sadar und Vuga sehen ihr Gebäude als einen Megastore für die Kapitalströme und als einen für jegliche Interaktion offenen Ort. Die SIHK soll Kapital deterritorialisieren, Informationsströme und eine ganze Reihe von kommerziellen Interessen verbreiten und beschleunigen. Dieses komplexe Programm erfordert viele öffentliche, halböffentliche und interne Beziehungen, die teils klar voneinander getrennt sind, zuweilen aber auch ineinander übergehen.

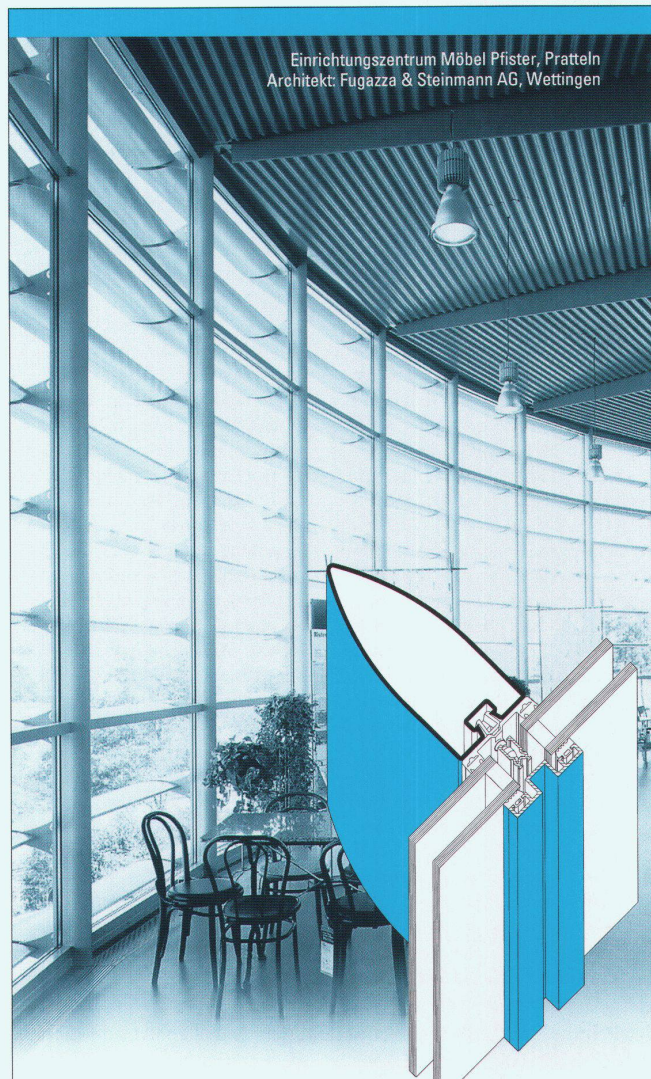
Eine im Produktionssektor heute ausgeprägte Konkurrenzsituation spiegelt den Übergang vom Industrie- zum Informationszeitalter. Als Kriterium tritt das Preis-Leistungs-Verhältnis

in den Hintergrund zugunsten einer Strategie, die den Leuten erlaubt, auf den sich ständig verändernden Markt zu reagieren. Zum Einsatz gelangt eine neue Logistik, die auf komplexen, nichtlinearen, nichthierarchischen Systemen beruht. Dieser Zustand zeigt sich auch im strukturellen Aufbau des SIHK.

Ein Denken in Diagrammen

Sadar und Vuga denken in Diagrammen, einer typischen Entwurfsstrategie der Sechzigerjahre, durch die sich Ideen schnell, direkt und klar kommunizieren lassen an all jene, die am kreativen Prozess beteiligt sind. Die funktionelle Zweiteilung in einen Büro- und einen internen, halb öffentlichen Bereich, die eine Institution wie die SIHK mit sich bringt, wird für gewöhnlich mit einem öffentlichen Sockel und einem nicht allgemein zugänglichen Überbau gelöst. Hier wird die Aufgabe neu und dynamischer angegangen. Indem der öffentliche Sockel in die Vertikale verlegt wird, ergibt sich eine Vielzahl von möglichen Interaktionen und sowohl räumlichen als auch funktionellen Varianten gegenüber herkömmlichen Bürobauten. Das zweite wichtige Diagramm bezieht sich auf die aus den oben beschriebenen Veränderungen hervorgehenden Abläufe und auf eine mögliche Durchdringung von Aussen- und Innenraum.

Aufgrund der angewandten Nutzungslogistik und räumlichen Grammatik lässt sich das Gebäude erstaunlich vielseitig nutzen. Das Gebäude ist in zwei Trakte von gleicher Höhe und Länge geteilt, von denen jeder wiederum in Untereinheiten gegliedert wird. Der Bürobereich weist einen neutralen Standardgrundriss auf, der halb öffentliche Bereich ist atypisch, in dem Sinne, dass jedes Geschoss auf seine Anforderungen zugeschnitten ist. Die Zweiteilung wird durch das konstruktive Konzept unterstrichen: Betonkerne und Leichtbauwände im Bürobereich, raumhohe Vierendeel-Träger



Einrichtungszentrum Möbel Pfister, Pratteln
Architekt: Fugazza & Steinmann AG, Wettingen

Besuchen Sie uns an der SWISSBAU 2001, Basel, Halle 1.0, Stand B 38

VISS®-Delta für Fassaden und Lichtdächer

Das Design der schlanken Profilform verleiht Fassaden und Lichtdächern eine dynamische, transparente Erscheinung. Mehr Tageslicht durchflutet Innenräume. Ästhetik und Funktionalität sind vereint.

Mehr Information enthält unsere ausführliche Dokumentation. Rufen Sie uns an, wir beraten Sie gerne.

Auch für RMG1-Konstruktionen

Jansen AG, 9463 Oberriet SG
Stahlröhrenwerk, Kunststoffwerk
Telefon 071-763 91 11
Telefax 071-761 22 70
<http://www.jansen.com>



Reg.-Nr. 10451

JANSEN

BIG&W

in der interaktiven, halb öffentlichen Zone. Die Träger unterscheiden sich je nach Funktion in Höhe und Durchmesser; am grössten sind sie im Vortragsaal.

Die dreidimensionale Auslegung der interaktiven Zone unterstreicht deren Nutzung: Durch eine Schichtung der Tragstruktur wird Platz für ein Foyer und Nebenräume auf der Ebene der Vortragsäle geschaffen; zudem ist dadurch auch ein gewisser Sonnenschutz gewährleistet. Die Verglasung, die von gänzlich transparenten bis zu verschieden stark opaken Flächen reicht, prägt die Stimmung der Räume.

Die dritte Komponente im oben erwähnten Diagramm ist der Platz vor dem SIHK, der auf die Positionierung des Baus zur Dimiceva-Strasse antwortet. Der Platz ist nicht Restfläche, sondern ein Raum mit der ihm eigenen innewohnenden Logik einer mehr oder weniger öffentlichen Nutzung. Entsprechend dem beträchtlichen Interesse der Bevölkerung für Werbung und Prestigeanlässe innerhalb und ausserhalb des SIHK, kann man sich eine ganze Anzahl möglicher Szenarien vorstellen. Für die Ausstattung des Aussenraums machen sich Sadar und Vuga Readymades aus dem Bereich der Verkehrssignalisierung zunutze. Diese werden mit einem Gummibelag und einer Bodenbeleuchtung kombiniert, um die Einheit des Platzes zu unterstreichen sowie den Umstand, dass er vollständig geräumt wurde.

Trotz der Grösse des Platzes (52x31 m) ist es den Architekten gelungen, eine mehrfach lesbare Umgrenzung zu schaffen. Leuchtkreise bezeichnen den repräsentativen Zugang, während Fahnenstangen das alte SIHK-Gebäude ausblenden. Zwischen der Strasse und dem Platz sind Lüftungsgitter angeordnet, die subtil einen Übergang andeuten.

Das vierte Diagramm bezieht sich auf den zentralen Leerraum, eine über alle Geschosse reichende Halle, die

sämtliche Teile des Gebäudes miteinander verbindet. Sie ist weder ein Volumen noch ein Restraum; zumal auch das Diagramm sich mit der Beziehung zwischen den hinteren, inneren Räumlichkeiten und der vorne liegenden öffentlichen Zone befasst. So passt sich die Halle dem Programm jedes einzelnen Geschosses an, bestimmt Raumtiefen und Raumhöhen je nach der geforderten Nutzung. Sie hat mit Kommunikation und Flexibilität zu tun, indem sich Kunden, Gäste und Mitarbeiter hier zu Geschäftsanlässen, Ausstellungen, Werbeveranstaltungen und inoffiziellen Treffen begegnen. Und schliesslich geht es auch um Innovation: eine Ansammlung von Bildern, Zeichnungen, Stimmungen und verschiedenen Bewegungsabläufen. Spannungen, wie sie für die Grundrissbilder Alvar Aaltos oder die aufgesplitterten Schnittlösungen Scharouns typisch sind, werden hier in zeitgenössischer Verkleidung aufbereitet.

Rhizom

Ständige Erneuerung ist für Sadar und Vuga oberstes Gebot. Indem sie sich auf jede Aufgabe, dem Auftrag des Klienten entsprechend, neu einstellen, bemühen sie sich, immer wieder andere architektonische Wirkungen zu erzielen. Unter den vielen Entwürfen des Büros gibt es kaum zwei, die sich gleichen. Jede ihrer Arbeiten ist wie ein Rhizom, das von einem Bestand an völlig unterschiedlichen Ideen ausgeht, ohne dass ihr Schaffen deshalb kontextuell oder einer Tradition verpflichtet sein will.

Das Rhizom² ist eine Zwitterstruktur, die jede Spur einer Aussage über Herkunft und Auswirkung beseitigt. Zum Beispiel könnte man behaupten, dass das Spiel «SuperMario» eine echte Ikone der Rhizom-Kultur sei, die uns direkt und reibungslos mit der japanischen Mythologie, einem Wikinger-Märchen, dem Hightech-

Futurismus und Disney-Animationen verbindet. Dasselbe könnte man auf die vielen für die SIHK verwendeten Modelle übertragen: die Typologie des Sockels, Portmans vertikales Atrium-Konzept, die konstruktivistische, ja sogar dekonstruktivistische Behandlung der Hauptfassade, Aaltos Syntax des «Dienenden» und «Repräsentativen» und schliesslich das bei den Slowenen so ausserordentlich beliebte Gesamtkunstwerk. Diese letzte Idee kann im erwähnten Konzept der vertikalen Halle ausgemacht werden, aber auch in der Fassadenbehandlung, der Dreidimensionalität, der – von der Funktion abhängigen – Verwendung verschiedener Arten von bedrucktem Glas und dessen Interaktion mit den Sonnenschutzelementen, unterstützt durch ein regulierbares Fassadenbeleuchtungssystem usw.

Retro

Die Innenarchitektur und Typografie im SIHK bilden ein gutes Gegengewicht zur eigentlichen Entwurfsstrategie. Die Entscheidung für einheimisches Mobiliar verleiht dem Bild des «Slowenischen Hauses» noch mehr Nachdruck: die glatten, weichen, an die Siebzigerjahre erinnernden Linien fügen sich gut in die geometrische Präzision der vertikalen Halle. Die Retro-Atmosphäre passt bestens zur Wallpaper-Ästhetik und verleiht dem Haus einen modischen Anstrich.³ Die Hauptfassade, die einem Stapel gegeneinander versetzter Kisten gleicht, erinnert an die Arbeiten des Gruppo Sette oder der New York City «Whites», vor allem an Peter Eisenman. Aber anders als bei ihren Vorbildern, besteht Sadars und Vugas Neomoderne in der Interpretation dieser strengen und klaren Geometrien, oder besser in der Art, wie sie technisch gelöst sind. Ein Betonträger ist bei Terragni dazu da, für den Raum einen «Rahmen» abzugeben, seine Ausdehnung festzulegen. Beim SIHK geht die Rolle der Träger

über ihre blossе Körperlichkeit hinaus: sie bergen ein System von Ventilen, Rohren und Klappen für die Lüftung der angrenzenden Korridore sowie die Installationen für die Beleuchtung, die dem Besucher eine Vielfalt von Lichteffekten bietet. In Zusammenarbeit mit Studio Botas, einer Beleuchtungsfirma aus Ljubljana, wurden die Einrichtungen für die visuelle Kommunikation, die Signalistik und das Informationssystem im selben Retro-Geist entwickelt. Die Farbpalette mit Braun-, Gelb- und Orangetönen greift ebenfalls auf die Siebzigerjahre zurück. Die verwendete Schrift basiert auf Otl Aichers Rotis und blickt in ähnlicher Weise «rückwärts», aber gleichzeitig verstärkt ihre Eleganz und Klarheit den edlen Eindruck, den das Gebäude vermittelt. In einem faszinierenden Gegensatz zu all diesen Retro-Elementen stehen die den Flughäfen entlehnten, futuristisch anmutenden Informationstafeln in der Halle.

Science-Fiction, Cartoons und andere populäre Kunstformen werden von Architekten noch viel zu wenig berücksichtigt. Sadar und Vuga Architektur scheint jedoch sowohl die Popkultur wie auch allgemein anerkannte künstlerische Ausdrucksformen anzusprechen. Sie bedienen sich einerseits bei der Technologie, andererseits machen sie sich Readymade-Modelle zunutze. Sie verstehen es dadurch, die Entwicklung weg von einer Handschriften-Architektur zu beschleunigen.⁴

H.N.

Übersetzung aus dem Englischen:
Christa Zeller

1 Aaron Betsky : «The New Globalism», «architecture 08.00», New York 2000, S. 65

2 G. Deleuze/F. Guattari. «A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia», Minnesota Press, Minneapolis 1987, S. 21

3 Es erstaunt nicht, dass das SIHK-Gebäude in Nr. 20/99 von Wallpaper, der Trendsetter-Zeitschrift der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre, besprochen wurde.

4 Roland Barthes: «Death of the Author (Image, Music, Text)», Hill and Wang, New York 1977



BTI Kuoni Event Solutions



Weltmesse für Teppiche und Bodenbeläge
13.-16.01.2001 Hannover

Prospekte und Buchung in allen BTI Centers, Kuoni-Filialen oder bei



Eintagesflug

ab Zürich, Montag, 15. Januar Pauschalpreis CHF 690.-

Individuelle Flug- und Bahnpauschalreisen

inkl. Hotelunterkunft in Hannover mit Bahn 2. Kl. ab Basel ab CHF 420.-
mit Flug ab Zürich ab CHF 905.-

BTI Kuoni Event Solutions Messen

offizielle Repräsentanz Deutsche Messe AG, Hannover,
Kuoni Reisen AG, Neue Hard 7, 8010 Zürich
Tel. 01 224 22 41, Fax 01 224 22 29
e-mail: messereisen@kuoni.ch / www.bti.ch



BUSINESS TRAVEL INTERNATIONAL

Diagramme et esthétique spatiales dans la nouvelle Chambre de commerce slovène

Images néo-modernes

Hrvoje Njiric. Est-ce de la nostalgie ou le souhait d'une nouvelle radicalité structurelle lorsque aujourd'hui, un diagramme de fonctions engendre des figures plastiques et spatiales d'exception? Dans la Chambre de commerce slovène, le programme des locaux fut l'occasion d'une forme plastique particulière se développant verticalement à partir des zones publiques. Sadar et Vuga se meuvent ici à l'interface entre la néo-avant-garde et une rétroesthétique sachant jouer de divers registres «radicaux». Le présent commentaire aborde la densité de signification et l'imagerie de cette architecture, y compris sur l'arrière-plan d'un développement économique pour lequel le bâtiment joue un rôle important en tant que lieu de communication.

Les architectes slovènes Jure Sadar et Bostjan Vuga estiment que la globalisation influe de manière déterminante sur les paysages urbains du capitalisme tardif. Dans leur réalisation la plus connue, la nouvelle Chambre du commerce slovène (SIHK), ils montrent pourtant que l'on peut échapper au «terrorisme» de la globalisation. Ils n'ignorent pas les tendances au nivellement que génèrent les technologies globales, mais ils les adaptent aux conditions du lieu. Le concept du «New Glocalism» décrit ces courants en apparence contradictoires: il cerne les idées de toute la génération post-Koolhaas. Une génération imprégnée par la culture de consommation mais également marquée par les contextes locaux. Il n'est pas surprenant que l'orientation de la Slovaquie actuelle vers une économie de marché se combine avec la prise en compte des données du lieu. Les architectes de la génération d'après-guerre considèrent souvent Josef Plecnik comme une figure de père; représentant autrefois une charge qui pesait sur les architectes, il est aujourd'hui appréhendé de manière presque instinctive et, ici ou là, repris incidemment et de manière informelle.

Sadar et Vuga envisagent leur immeuble comme un supermarché de la circulation des capitaux et comme un lieu ouvert à toutes les formes d'échange. Le SIHK doit «dé-territorialiser» le capital et les flux d'information. Il doit également promouvoir et favoriser une série d'intérêts commerciaux. Son programme complexe implique de nombreuses relations publiques, semi-publiques et internes. Celles-ci sont en partie clairement séparées les unes des autres, mais peuvent aussi s'enchevêtrer par moment.

La situation actuelle – elle se caractérise par une forte concurrence dans les secteurs productifs – reflète le passage de l'âge de l'industrie à celui de l'information. Une stratégie qui permet aux acteurs de réagir à un

marché en constante évolution est au premier plan. Le critère du rapport prix-prestation passe au second plan. Une nouvelle logique qui repose sur des systèmes complexes non-linéaires et non-hiérarchiques s'impose. Cet état de fait se traduit également dans la structure organisationnelle du SIHK.

Une réflexion en diagrammes

Sadar et Vuga pensent par diagrammes, une stratégie de projet caractéristique des années 60. Elle permet de communiquer les idées de manière rapide, directe et claire à l'ensemble des acteurs impliqués dans le processus de création. Les auteurs du projet recourent à une solution conventionnelle pour assurer la partition interne entre les bureaux et le secteur semi-public. Le socle reçoit les fonctions publiques et les étages abritent les parties inaccessibles au public. Sadar et Vuga abordent néanmoins le programme de manière innovante et dynamique en disposant le socle à la verticale. Par rapport aux immeubles de bureaux habituels, ce retournement produit une pluralité d'interactions et des variantes tant au plan spatial que fonctionnel. Le deuxième diagramme important porte sur les circulations qui résultent de ce changement et sur une possible interaction entre les espaces extérieurs et intérieurs.

L'immeuble autorise une variété d'usages étonnement grande en raison de la logistique fonctionnelle et de la grammaire spatiale mises en place. Il comporte deux corps de même hauteur et de même longueur qu'articulent à chaque fois des unités plus petites. La partie dévolue aux bureaux présente un plan neutre standard. Le secteur semi-public est atypique dans la mesure où les auteurs traitent chaque niveau en fonction de ses exigences spécifiques. La conception constructive souligne enfin la bi-partition de l'édifice: il présente des noyaux en béton et des cloisons légères dans la partie des bureaux et des porteurs

Inspiration.

Technik **Raum.**

Neuheit.

Kastenelemente aus Holzwerkstoffplatten

Die neueste Entwicklung aus dem Hause LIGNATUR AG eröffnet Architekten und Planern interessante Perspektiven in der Gestaltung.

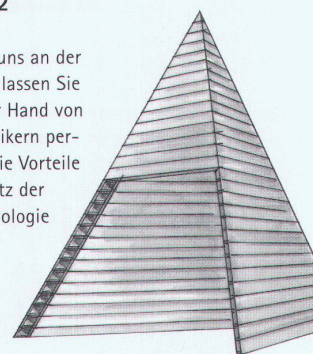
Merkmale auf einen Blick:

- breites Einsatzspektrum
- hohe Formstabilität
- fugenlos montierbar
- hervorragende statische Eigenschaften
- geringes Eigengewicht
- präzise industrielle Produktion
- kurze Bauzeit dank Trockenbauweise
- einfache Integration der Installationen

SwissBau Basel
23. – 27. Januar 2001
Halle 1.1, Stand B02

Einladung.

Besuchen Sie uns an der SwissBau und lassen Sie sich aus erster Hand von unseren Technikern persönlich über die Vorteile und den Einsatz der neuesten Technologie beraten.



LIGNATUR®
Das tragende Element. Aus Holz.

LIGNATUR AG
CH-9104 Waldstatt
www.lignatur.ch

Tel. +41 (0)71 353 04 10
Fax +41 (0)71 353 04 11
info@lignatur.ch

hauts avec des poutres Vierendeel dans la zone interactive semi-publique. La fonction des éléments porteurs détermine leur dimension et leur hauteur respectives; les plus grands porteurs se trouvent dans la salle de conférence.

Le développement de l'espace dans les trois dimensions souligne la vocation de la zone interactive: au niveau des salles de conférence, la structure porteuse par strates dégage du volume pour un foyer et pour des espaces secondaires; dans une certaine mesure, elle assure de surcroît la fonction de protection solaire. Les vitrages, tantôt complètement transparents, tantôt plus ou moins opaques, déterminent l'atmosphère de l'espace.

La place devant le SIHK représente la troisième composante du diagramme mentionné plus haut. Elle fait écho à la position du bâtiment par rapport à la rue Dimiceva. La place ne constitue pas un espace résiduel. Elle est au contraire un lieu régi par une logique interne propre; elle est le support à des pratiques publiques plus ou moins spécifiques. Nous pouvons imaginer toute une série de scénarios possibles au sein et à l'extérieur du SIHK qui soient en rapport avec l'intérêt considérable de la population pour des manifestations publicitaires

ou mondaines. Sadar et Vuga aménagent cet espace extérieur en utilisant des ready-made issus de la signalisation routière. Ils les combinent avec un revêtement de sol en caoutchouc et un éclairage au sol qui soulignent l'unité et le dégagement de la place.

En dépit de l'étendue de la place (52x31 mètres), les architectes parviennent à définir des limites à différents niveaux. Des cercles lumineux signalent l'entrée représentative tandis que les mats et les drapeaux masquent l'ancien bâtiment de la SIHK. Entre la rue et la place, les architectes ont disposé des grilles d'aération qui suggèrent une transition subtile.

Le quatrième diagramme concerne le vide central, un hall qui se développe sur toute la hauteur de l'immeuble et qui lie toutes ses parties. Ce hall n'est pas un volume unitaire. Il n'est pas non plus un espace résiduel dans la mesure où le diagramme porte aussi sur le rapport entre les espaces intérieurs, à l'arrière, et la zone publique, à l'avant. Il s'adapte au programme de chaque niveau, à des profondeurs et des hauteurs d'étage qui diffèrent en fonction de la vocation. C'est un endroit d'échanges polyvalent. Les clients, les hôtes et les collaborateurs s'y rencontrent pour des

affaires, des expositions, des manifestations publicitaires et des échanges informels. C'est enfin un lieu d'innovation dans lequel cumulent images, dessins, ambiances et flux de circulation. Les auteurs traitent de manière contemporaine des tensions caractéristiques des plans d'Alvar Aalto ou des coupes fragmentées de Scharoun.

Rhizome

Sadar et Vuga estiment qu'un constant renouvellement est la règle cardinale. En s'adaptant à chaque fois au mandat du client, ils s'efforcent d'atteindre des effets architecturaux sans cesse différents. Pas deux des nombreux projets de leur bureau se ressemblent. Leurs travaux sont comme des rhizomes. Chaque fois, la création part d'un corpus d'idées complètement différentes sans être pour autant redevable à un contexte ou à une tradition.

Le rhizome est une structure hybride dont toute trace qui informerait sur son origine et son effet a été supprimée. Le jeu «SuperMario» constitue, par exemple, une véritable icône de la culture rhizome; il nous met sans peine et de manière directe en contact avec la mythologie japonaise, avec un conte viking, avec le futurisme high-

tech ou encore avec des animations de Disney. Les nombreux modèles que Sadar et Vuga utilisent dans la SIHK fonctionnent de la même manière: le concept de l'atrium vertical de Portman, le traitement constructiviste voir dé-constructiviste de la façade principale, la syntaxe d'Aalto de «l'utilitaire» et du «représentatif» ou encore de la Gesamtkunstwerk si prisée des Slovénes. Le concept du hall vertical et le traitement de la façade traduisent de manière particulièrement claire cette dernière idée. Elle est également présente dans le traitement en trois dimensions et dans différentes utilisations de verres sérigraphiés. Accentué par un système d'éclairage modulable des façades, le concept d'œuvre d'art globale se réalise enfin dans l'interaction des vitrages et des éléments de protection solaire.

Retro

Dans l'immeuble de la SIHK, l'architecture d'intérieur et la typographie définissent un contrepoint à la stratégie de projet. La sélection d'un mobilier autochtone confère davantage de force à l'image de la «maison slovène»: les surfaces lisses aux lignes douces évoquant les années 60 s'intègrent bien dans la géométrie précise du hall

1960

1963
Tragischer Tod von Präsident John F. Kennedy

1968
Vola wurde von dem dänischen Architekten und Designer Prof. Arne Jacobsen gestaltet

1969
Neil Armstrong betritt als erster Menschen den Mond

1970

1972
Entwicklung der ersten CD

1976
Watergate-Skandal um Präsident Nixon

1981
Heirat von Prinz Charles und Lady Di

1980

Vola bleibt Vola

Vola bleibt Vola

Swissbau - Halle 3.2 Stand F22

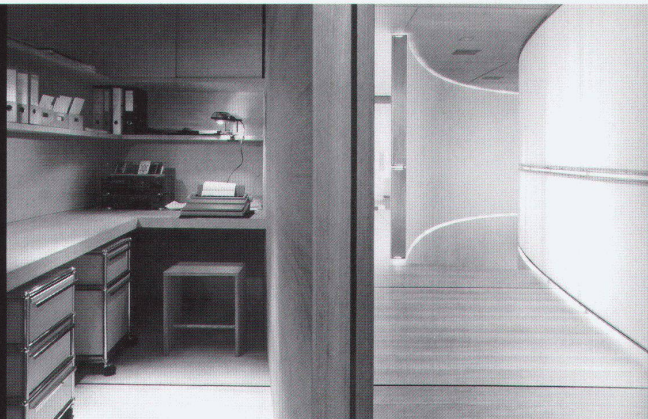
vertical. L'atmosphère rétro s'harmonise parfaitement à l'esthétique des surfaces planes et confère à l'immeuble un aspect à la mode. La façade principale qui ressemble à une pile de caisses adossées les unes aux autres rappelle les travaux du Gruppo Sette ou les New York City «Whites», en particulier ceux de Peter Eisenman. Toutefois, l'interprétation de ces géométries rigoureuses et claires et surtout la manière avec laquelle elles sont techniquement résolues singularisent la néo-modernité de Sadar et Vuga. Chez Terragni, un élément porteur en béton sert à «cadrer» un espace et à déterminer son extension. Dans l'immeuble de la SIHK, la fonction des éléments porteurs dépasse la simple spatialité: ils cachent un système de ventilation, de tuyaux et de bouches assurant l'aération des corridors voisins. Ils confinent également les éclairages qui produisent une pluralité d'effets lumineux. Dans le même esprit rétro, Sadar et Vuga ont développé en association avec le Studio Botas, une entreprise d'éclairagisme à Ljubljana, les équipements de communication visuelle, la signalétique et le système d'information. La gamme chromatique qui porte sur des tons marron, jaune et orange évoque pour sa part

les années 70. L'écriture graphique en référence à la «Rotis» d'Otl Aicher semble enfin datée, son élégance et sa clarté renforcent toutefois le sentiment de noblesse qui émane du bâtiment. Dans le hall, les panneaux d'information futuristes du type aéroport contrastent avec ces éléments rétros.

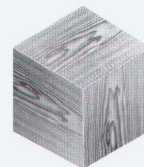
Les architectes considèrent encore insuffisamment la science-fiction, les dessins animés et les autres formes d'art issues de la culture de masse. Toutefois, l'architecture de Sadar et Vuga renvoie aussi bien à la culture pop qu'à des formes d'art officiellement reconnues. D'une part, Sadar et Vuga puisent dans la technologie, d'autre part, ils s'approprient des modèles, des ready-made. Ils favorisent et accélèrent ainsi le développement d'une architecture qui s'écarte d'une écriture personnelle. H.N.

Traduction de l'allemand: Paul Marti

GEPFLEGTER INNENAUSBAU

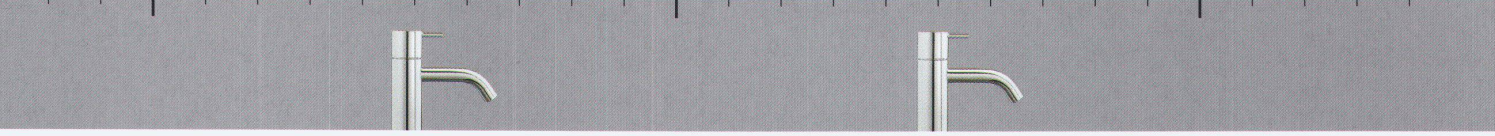
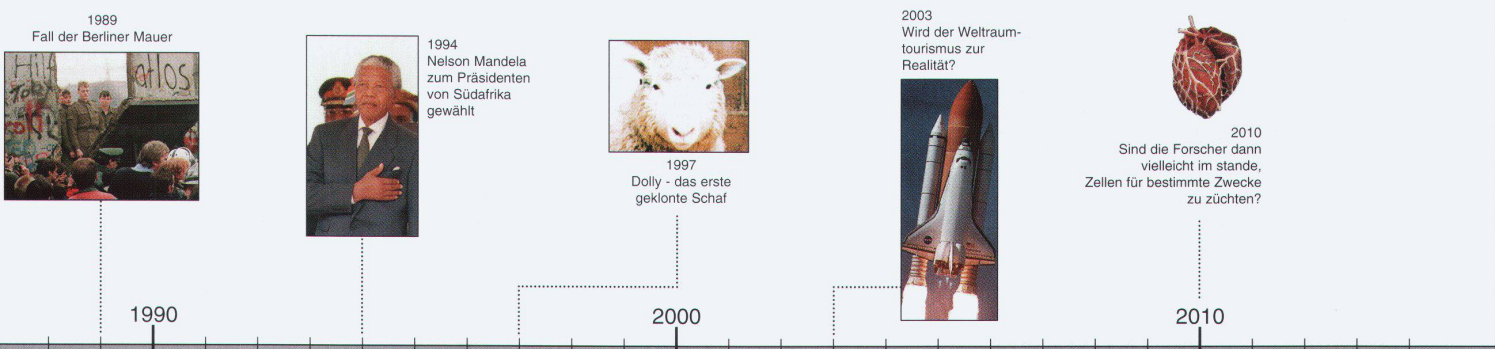


- Schreinerei*
- Innenausbau*
- Ladenbau*
- Küchen*
- Bäder*
- Innenarchitektur*
- Möbel*
- Einrichtungen*
- Parkett*



BALTENSPERGER
Raumgestaltung

BALTENSPERGER AG Zürichstrasse 1 CH-8180 Bülach
Telefon 01/872 52 72 Fax 01/872 52 82
Email: info@baltensperger-ag.ch
Internet: www.baltensperger-ag.ch



Vola bleibt Vola

Vola bleibt Vola



www.vola.ch

VOLA AG · Müllstr.18 · CH-8320 Fehraltorf · Tel: 01 / 955 18 18 · Fax: 01 / 955 18 19 · e-mail: info@vola.ch

vola®