

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 87 (2000)
Heft: 5: Umnutzen = Réaffecter = New Uses

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: 19.11.2024

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

«Die Welt des Schreibens und Schreibenmüssens ist voll von grossen Worten und Begriffen, die ihre Gegenstände verloren haben.»

Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Zweiter Teil, Kapitel 77

Die Restaurierungen von Carlo Scarpa – eine Neubewertung

Alberto Grimoldi. Die italienischen Museen der Nachkriegszeit, die von der zweiten Generation der Architekten der Moderne erbaut worden sind, werden häufig als Modellfall für den Eingriff in bestehende Bausubstanz angeführt, weil sich in ihnen das Verständnis für das historische Zeugnis mit einem zeitgenössischen architektonischen Ausdruck verbindet. Man könnte allerdings auch leicht das Gegenteil behaupten, nämlich dass mancher dieser Umbauten der Komplexität des Bestehenden, seiner Bedeutung als Ausgangspunkt und Vorlage, dem Know-how und den Technologien, die zu dessen Verständnis beitragen könnten, völlig gleichgültig gegenübersteht. Die Qualität der Projekte steht hier natürlich nicht auf dem Spiel; eine so aussergewöhnliche These verwendet einfach die überholten Denkkategorien, die man noch heute heranzieht.

Wir müssen aber von einer strategischen Kritik Abstand nehmen, um diesen Bauten und ihren Autoren gerecht zu werden. Erst die Wahrnehmung aus zeitlicher Distanz ermöglicht ein Verständnis. Und die Zeit drängt, denn diese Meilensteine einer Epoche sind heute mehr oder weniger ernstlich bedroht. Die antimodernen Strömungen sind nie verschwunden, und Museen werden von vielen als Stätten der Zerstreuung und nicht als Bildungsinstitutionen angesehen. Die Unterhaltskosten erscheinen in den Jahresbilanzen als reine Verschwendung, die man zu vermeiden sucht, bis sich grössere Arbeiten aufdrängen, die dann als Investitionen klassifiziert werden.

Auf diese Weise wurde nach 1968 der historisch bedeutsamste Saal von Franco Albini im Palazzo Bianco in Genua verstümmelt, und, an sich verständliche, funktionale Bedürfnisse dürften auch den Umbau des Palazzo Rosso auf der anderen Seite der Strada Nuova nach sich ziehen. In Mailand haben die Musei Civici del Castello Sforzesco irgendeinem Dekorateur einen fetten Auftrag erteilt, und es

fehlt nicht an Vorschlägen, das berühmte Umfeld der Pietà Rondanini neu zu gestalten, weil es nicht mehr der heute aktuellen Kunst-Wahrnehmung entspreche. Selbst wenn einem die Hommage an den «genius loci» am Herzen liegt, muss man sich fragen, ob es heute noch Sinn mache und modern sei, diese Bauten als muster-gültige Vorbilder zu verteidigen, hundert Jahre nach Riegl. Ihre Präsenz im zeitgenössischen Kontext beruht ja gerade auf der fortwährenden Hinterfragung, der Interpretation, inwieweit sie sich noch dazu verwenden lassen, die heutigen Bedürfnisse zum Ausdruck zu bringen. Daher die Notwendigkeit, zwischen dem wechselhaften Geschick eines Bauwerks und seiner Erhaltung zu unterscheiden. Es ist dessen materielle Substanz, die einen das Kunstwerk erfahren lässt und Betrachtungen auslöst.

Die Bewertung des Kunstwerks

Das Werk von Carlo Scarpa erschien weniger als andere Werke als «Kind seiner Zeit»; es ist daher wirkungsvol-

ler, seine Grenzen aufzuzeigen und zu verstehen, um es überzeugend verteidigen zu können. Selbst das Museo di Castelvecchio in Verona musste sich Angriffe gefallen lassen, und zwar besonders vernichtende. Von eben diesem Beispiel ausgehend, hat Marisa Dalai den engen Zusammenhang zwischen den neoidealistischen Konzepten der Kunstgeschichte und «modernen» Museen erörtert.¹ Man schafft eine Hierarchie zwischen dem, was keine Kunst ist und folglich nicht erhaltenswürdig ist – eine Diskriminierung, die auf einem von den Kunsthistorikern formulierten kritischen, subjektiven und «kreativen» Urteil beruht. Der universelle Wert eines Werkes, seine Essenz, ist in seinem Bild zu suchen. Die materielle Beschaffenheit des Bildes selbst ist rein instrumenteller Natur, die Technik der Ausführung nebensächlich im Vergleich zur Konzeption. Das Werk erklärt sich nicht durch seinen Kontext, durch seine Geschichte, sondern durch seine Zeitlosigkeit, seine Fähigkeit, Umstände und Epochen zu überdauern. «Nicht weil etwas alt ist, geht es uns an, sondern obwohl es alt ist»,² schrieb Hans Tietze. Man erhält also in erster Linie das, was Tendenzen der zeitgenössischen Kunst entspricht.

Bei der Inszenierung von Kunstwerken ging es, so glaubte man, in erster Linie darum, die Objekte zu isolieren und sie dem Publikum näher zu bringen, seiner unmittelbaren, von Vorkenntnissen unbelasteten Intuition. Es war ein anmassendes, aber grosszügiges Konzept, das wenig gemein hat mit der Popularisierung, die heute in Mode ist, mit den summarischen Anthologien, wie wir sie aus dem Museum des 19. Jahrhunderts in der Pariser Gare d'Orsay kennen.

Das Castelvecchio in Verona

Die Restaurierung des Castelvecchio (1923/26)³ war das erste Werk von Antonio Avena, dem ersten Direktor des Museums, Erfinder der übelsten Fetische der schwarzen Zwanzigerjahre, oder, wenn man es vorzieht, ein Pionier des heutigen Museumstourismus.

Man erhöhte Mauern und ver-sah Türme mit Zinnen, um die durch

die französische Besatzung zwischen 1797 und 1806 angerichteten Schäden wettzumachen. Dafür zerstörte man, mit Ausnahme der rückwärtigen Mauer und der Fassade zur Etsch hin, die klassizistische Kaserne an der Piazza d'Armi. Die Gewölbe wurden durch Holzdecken ersetzt, und für die Fassaden verwendete man alte Steine: sie stammten von den Palazzi, die abgebrochen worden waren, um nach dem Hochwasser von 1882 der Etsch entlang eine Quaimauer zu errichten. Vorbild war nicht die Umgestaltung des Kastells von Mailand zum Museo Civico durch Luca Beltrami vierzig Jahre früher.⁴ In Verona setzte man auf Schnelligkeit (drei Jahre nur); man hielt sich nicht mit historischen und philologischen Untersuchungen auf, die dem späten Positivismus so sehr am Herzen gelegen hatten. Der Denkmalpfleger Giuseppe Gerola engagierte sich für die Restaurierung des Castello del Buon Consiglio; auch hier stand die Rekonstruktion im Vordergrund, hier allerdings gestützt durch eine umfangreiche und eingehende Recherche.⁵ Der für die Denkmalpflege in Verona verantwortliche Marchese Da Lisa hatte sich ostentativ der Sache fern gehalten. Ferdinando Forlati, ein junger bei der Denkmalpflege angestellter Architekt, der sich dazu gezwungen sah, das Vorhaben technisch zu unterstützen, hatte immer wieder seine Nichtbeteiligung an den grundsätzlichen Entscheidungen betont. Die in den Sälen inszenierte bizarre Geschichte des typischen Veroneser Hauses geriet durch die Bombardierungen von 1944 in Schwierigkeiten und wurde in einem summarischen Verfahren im Jahre 1947 rekonstruiert.

Nach der Pensionierung Avenas im Jahre 1955 hatte die Abneigung gegenüber einem ungebührlichen Erbe zwei Leute miteinander vereint: den neuen Direktor des Museums, Licisco Magagnato, und den Vorsteher der Denkmalpflege, Graf Pietro Gazzola. Letzterer führte 1964 in Venedig bei jenem internationalen Kongress über Restaurierungen Regie, dem die berühmte Charta entstammt.⁶ Das Castelvecchio war als historisches Zeugnis im Grunde uninteressant und

1 Marisa Dalai Emiliani, «Musei della ricostruzione in Italia, fra disfatta e rivincita della storia», in: Carlo Scarpa a Castelvecchio. Milano: Comunità 1982, S. 149–170.

2 Vierzehnter Tag für Denkmalpflege, Münster in Westfalen, 22./23. September 1921. Stenographischer Bericht, Berlin, o.J., S. 59.

3 Sergio Marinelli, «Il Castello, le collezioni», ibid., S. 133–148.

4 Wie Licisco Magagnato behauptet hat in «Il Museo di Castelvecchio»,

in: Carlo Scarpa. Opera completa a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Milano: Electa 1984, S. 159.

5 Gian Maria Varanini, Giuseppe Gerola e il Castello del Buon Consiglio. Il documento e il monumento. Il Castello del Buonconsiglio Dimora dei Principi vescovi di Trento. Persone tempi di una storia. Band 2, hsg. von Enrico Castelnuovo. Trento: Temi 1996, S. 321–331.

6 Als Präsident des Organisationskomitees des Zweiten Internationa-

len Kongresses der Architekten und technischen Sachverständigen für Kunstdenkmäler. Der Text des Dokuments entstand in Zusammenarbeit mit Roberto Pane; Präsentation der Verfasser in: Restaura 40/1978, Norme ed orientamenti per la tutela dei beni culturali in Italia I., a cura di Roberto di Stefano, Giuseppe Fiengo, S. 22–29.

7 Licisco Magagnato, «Storia e genesi dell'intervento», in: Carlo Scarpa, op. cit. 1982, S. 7–34; S. 12.

8 «Francesco Borromini als Restau-

rators», in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmäler, Beiblatt für Denkmalpflege, Wien 1907, Serie 89–98.

9 Carlo Scarpa, Il progetto per Santa Caterina a Treviso. Treviso: Vianello 1984.

10 Thomas Raff, «Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe». München: DKV 1994.

11 Giuseppe Gerola, Alcune osservazioni sul restauro di completamen-

to. Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti LXXXVI (1927), S. 1319–1337, auch in: Studi Trentini di Scienze Storiche, sezione seconda, LXVII–LXVIII (1988–1999) (Trento, 1996). Scritti di Giuseppe Gerola – Trentino – Alto Adige, S. 775–787.

12 Bericht zur Entwicklung des Museums im Jahre 1908: «Madonna Verona», 1908, S. 193.

13 Vilém Lorenz Karel Triska, Cerninsky Palac v Praze. Prag: Panorama 1980, S. 144–150.

mit Ausnahme von ein paar Mauerabschnitten nicht mehr original. Die grosse Geste des Abbruchs der Rampe aus dem 19. Jahrhundert, die einen leichten Zugang zu den Wehrgängen ermöglichte, und die Wiederöffnung der mittelalterlichen Porta del Morbio sind nur ein scheinbarer Bruch: sie reihen sich ein in die willkürliche Auswahl der historischen Schichten (man denke an die Abbrüche im Zeitalter des Barock), um ein paar Reste des geliebten Mittelalters wieder zu entdecken. Das neorealistische Restaurierungskonzept hatte die Praxis des späten 19. Jahrhunderts, der sie sich widersetzen wollte, nicht wirklich überwunden. Durch die Anerkennung der Künstlerpersönlichkeit entdeckte man wieder die der Neoromantik teure Gegenüberstellung von dem «unfruchtbaren Wissen» der Gelehrten und der «fruchtbaren Unwissenheit» des Entwurfs, der Erfindung. Vom späten Positivismus unterschied sich dies durch eine klare Aufgabentrennung: Dem Architekten gestand man eine rein intuitive, formale Beziehung zum Bestehenden zu; der Kunsthistoriker jedoch musste sich an, eine Kontrollfunktion auszuüben und den Mäzen zu spielen, und ging von der mühsam akribischen des Philologen zur speditiveren Tätigkeit des Kenners über.

Das museale Konzept und die Restaurierung durch Carlo Scarpa

«Carlo Scarpa untersuchte den konkreten Einzelfall in der objektiv erforschten besonderen historischen Situation; er legte die ursprüngliche Schicht frei... und arbeitete um dieses bereits Bestehende herum, stellte ihm modulare und hierarchisierte Elemente zur Seite, nach einer neoplastischen Syntax, die schon immer Grundlage seiner Bildung gewesen war: weder ein Vorgehen in Übereinstimmung noch eine trockene geometrische Gegenüberstellung.»⁷ Der wahre Scarpa ist offensichtlich der letztere. Wenn sich der moderne Raum als Auflösung früherer Architektursprachen und Gebäudetypen begreifen lässt, die durch wesentliche tektonische Prinzipien ersetzt werden, stösst er an eine Grenze, wo sich auch diese letzteren auflösen. Die optimale Bedingung von so viel konstruktiver Zerstörung ist ein starker Kontext, der den Gegensatz, die Auflösung verschärft: Mehr als die entdeckten alten Überreste empfehlen sich gemäss dem Konservator die grellen Farben des Historismus. Dvorak hat in seinem «Borromini als Restaurator»⁸ mit antizipatorischem Gespür im Zusammenhang mit San Giovanni in Laterano ein ähnliches Phänomen beschrieben; Borromini bezieht die mittelalterlichen Fragmente

in seinen Eingriff mit ein, ohne eine Einheit anzustreben, um die herkömmlichen tektonischen Verweise auf die klassischen Elemente auszuschalten und die Subjektivität des eigenen Werkes zu unterstreichen.

Auch beim Palazzo Abatelli in Palermo inszeniert Scarpa das Museum in fantasievollen Rekonstruktionen der Zwanzigerjahre, und er setzt sich mit einer Nachkriegs-Restaurierung auseinander, im späten und mühseligen Entwurf für die Kirche und das Kloster von Santa Caterina in Treviso.⁹ Hier hatte man ein Kornhaus aus dem 19. Jahrhundert abgebrochen, um die zu einem kleinen Teil mit Fresken geschmückten Mauern einer Kirche aus dem 14. Jahrhundert zu retten.

Am kohärentesten ist jedoch der Palazzo Querini Stampalia, dessen Struktur intakt bleibt und in dem das Neue das Bestehende überlagert wie eine kostbare Tapiserie, mit der man die Wände der Säle überzieht, um sie der neuen Nutzung zuzuführen, in einer einzigartigen Anwendung des Bekleidungs-Prinzips. Das Publikum hat an Scarpa geschätzt, dass er zum Handwerk und zu den traditionellen Materialien zurückkehrte, dass er die polychromen und bearbeiteten Marmore, die Vergoldung, den Glanz der Vergangenheit, das heisst im Grunde des Schmuckes – wenn auch im rationalistischen Sinne des 18. Jahrhunderts –, die sorgfältige Behandlung der Oberflächen wieder in Mode brachte. Und die Bedeutung seines Schaffens liegt in der Fähigkeit, Gewicht und Preis des Materials zu verschleiern.¹⁰ Dies hat wenig gemein mit den tragikomischen Imitationen, welche die bedauernswerten Städte heimsuchten, die der Architekturschule von Venedig zu nahe liegen: Diese historischen Zentren haben, mit zunehmender Aufwertung der Bodenpreise, zuschauen müssen, wie ihre allzu bescheidenen Häuser umgekrempelt wurden, damit auf massgeschneiderten Betonunterlagen Marmor, Messing, Stuck und Mosaik appliziert werden konnten, bis die Häuser mehr oder weniger unbewohnbaren, aufgeblähten Olivetti-Läden glichen.

Das Falsche ersetzen – Qualität schaffen

Der Eingriff am Bestehenden, die Restaurierung, wurde und wird heute noch als ein Problem der architektonischen Sprache angesehen, und Scarpa schien eine Lösung anzubieten, die die «kreativen» Anwendungen der Architekten zu vertuschen vermochte: unnützen Aufwand und gewalttätige Interventionen am Gebauten; einmal davon abgesehen, dass ein Grossteil seiner Werke gelang, weil das, was sie ersetzt haben, falsch war, und nicht nur einfacher oder später, entspre-

Schreineri und
Innenausbau AG
CH-8154 Oberglatt ZH
Bahnhofstrasse 54
Telefon 01-850 11 58
Fax 01-850 40 74

Verlangen Sie unsere
Prospekte und
besuchen Sie den Aus-
stellungsraum

Masse:
H72, B84, T108 cm
H72, B108, T84 cm

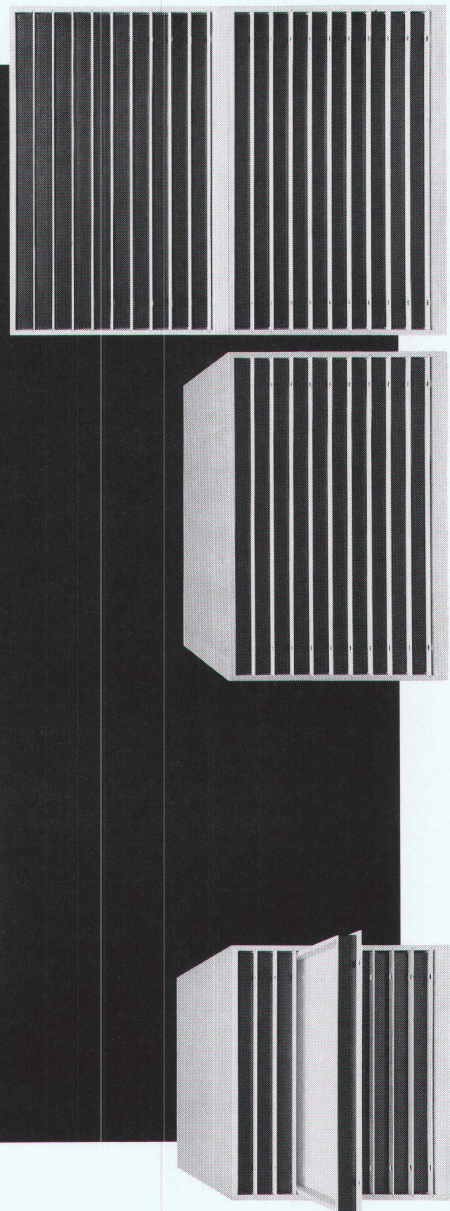
Der Planschrank ist
erhältlich in Holz
mit hellgrauen oder
schwarzen Fronten

Ein Planschrank
für Architekten,
Grafiker, Techniker,
Zeichner, Lehrer,
Sammler

Design:
Benedikt Rohrer SWB

Planschrank
mit unbeschränkten
Möglichkeiten

Oswald zeigt: Planschrank



chend dem Gutdünken der Planenden, der Auftraggeber und manchmal auch der Denkmalpfleger.

Scarpas sorgfältige Details, seine raffinierten Oberflächen erfüllten die Forderung, das Ungleichgewicht zwischen der Qualität der erhaltenen alten Teile und der oft dürftigen Anonymität der «neutralen» Teile zu überwinden. Die Skeptiker der Zwanziger- und Dreissigerjahre hatten ihre Eingriffe an alten Bauten auf das rein Konstruktive beschränkt: mit wenigen schematischen Massnahmen, die völlig untergeordnet waren, sodass sie quasi unbemerkt blieben. Wer der zeitgenössischen Kunst mehr vertraute, war anderer Ansicht: «Ergänzen wir, wo immer es notwendig und angemessen ist, und ergänzen wir dann mit einer gewissen Grosszügigkeit, sodass die Restaurierung dem Monument nicht nur seine unentbehrlichen Teile, sondern auch seinen charakteristischen Ausdruck wiedergibt, der wesentlich ist für die wechselseitige Beziehung der einzelnen Teile in ihrem Reichtum und ihrer Schönheit»,¹¹ hatte Giuseppe Gerola geschrieben, einer der

wenigen, der die Präsenz der zeitgenössischen Kunst in historischen Bauten und Kontexten verteidigte und der als Direktor des Museums von Verona 1908 den Palazzo Pompei mit eleganten gemalten Art Nouveau-Friesen ausschmücken liess.¹² In der Zwischenkriegszeit fand diese Haltung vermehrt Verbreitung. Zum Beispiel denkt man weniger an Joseph Plečnik, der im Schloss von Prag ein genau definiertes Ensemble umgestaltete, als an den der Avantgarde näher stehenden Pavel Janák und an seine Restaurierung des Czernin-Palais auf dem Hradschin, das während 150 Jahren immer wieder misshandelt und verschandelt worden war.¹³

Das Gebaute als Dokument

Wer an Wände, Böden, Türen, Einbauten – mit anderen Worten alle nicht alten Elemente – in Museen oder anderen Zeitzeugen ohne ihre ursprüngliche Ausstattung denkt und sich abgestossen fühlt von «antikisierenden» Fenstern, Terrakotten aus der Poebene oder der Gegend von Impruneta, Lichtschaltern oder Steckdosen

mit Abdeckungen aus farbigem Plastik, mit unfreiwilligem Humor in Alkoven montiert, in denen seit Jahrhunderten keine Betten mehr stehen, kann nicht umhin, solche Standpunkte für berechtigt anzusehen. Eine ebenfalls gültige Alternative wäre gewesen, dass man sich dazu gezwungen hätte, beschädigte oder weniger reiche Ausstattungsdetails zu erhalten, mit dem Ziel, sie zu integrieren oder schlimmstenfalls zu überlagern.

Vielleicht findet man ein glückliches und respektvolles Verhältnis zur alten Bausubstanz im Detail bei der Innenausstattung. Es gibt einen konzeptionellen Reichtum in Objekten, die einfach in einen Raum hineingestellt werden und ihn verändern können, ohne seine materielle Substanz zu schädigen, welche vom Wert des Gebauten Zeugnis ablegt. Dies könnte eine würdevollere Aufgabenteilung rechtfertigen, sodass sich der Architekt nicht mehr länger dem Historiker unterordnen muss, auch weil die postklassische Archäologie und die Erneuerung der Geschichtswissenschaft das spezialisierte Wissen verstärkt und

vertieft haben. Es ist trotzdem schwierig, sich einen kenntnisreichen, fortschrittlichen, wirklich zeitgemässen Entwurf vorzustellen, wenn nicht zumindest das Bewusstsein dieses ausgehenderen Wissens, einer umfassenderen, komplexeren Vorstellung von Denkmalpflege vorhanden ist. Die durch den Entwurf vermittelte mythisierte Erfahrung genügt da nicht mehr.

Es ist genug Raum da für Neues, für den Entwurf. Auch eine neoidealistische Annäherung an den Eingriff in historische Substanz, in die das Werk von Scarpa – durch Zeit und Umstände – hineingezogen wurde, um deren Mängel zu verbergen, bietet nicht mehr Freiheit. Im Gegenteil, nur eine reichere Beziehung zur Vergangenheit, welche die ganze Vielfalt des Gebauten als materielles Dokument begreifen kann, bis hin zu den bescheideneren und vernachlässigten Elementen, ist in der Lage, hinter einem scheinbaren Verzicht subtilere und gleichzeitig anregendere Lösungen hervorzubringen.

Übersetzung aus dem Italienischen:
Katharina Dobai, Christa Zeller

“The world of writing and having to write is full of great words and concepts that have lost their object”

Robert Musil, *The Man without Qualities*

Carlo Scarpa's Restorations – a Reassessment

Alberto Grimoldi. Italian museums, realized after war by the second generation of Modern architects, are frequently quoted as models for how to intervene in existing building stock. They are said to combine an understanding of historical architecture with contemporary artistic expression. But it would be very easy to suggest the opposite, and say that many of these converted buildings show absolutely no concern about the complexity of the existing stock, about its importance as a starting-point and model, and about the expertise and technologies that could help us to understand it. Of course the quality of the projects is not in question here: such an extraordinary thesis is simply clinging to threadbare thought categories that are still sometimes dragged in to make the point today.

But we must distance ourselves from strategic criticism if we are to do justice to these buildings. It is only by distancing ourselves from them in time that we can understand them. And time is pressing: these milestones of an epoch are in more or less serious danger today. Resistance to Modernism has never disappeared, and many people see museums as entertainment venues rather than educational institutions. Their maintenance figures in annual reports appear as

mere extravagance, and people try to avoid acting until major work has to be done – and this is then classified as an investment.

The historically most important room by Franco Albini in the Palazzo Bianco in Genoa was mutilated in this way from 1968 onwards, and essentially understandable functional requirements are bound to lead to reconstruction of the Palazzo Rosso, on the other side of Strada Nova, as well. In Milan, the Musei Civici in the

Castello Sforzesco have meant a juicy job for some decorator, and there is no lack of suggestions for redesigning the famous area around the Pietà Rondanini, as it no longer fits in with what we now hold to be art.

Even if people are keen on paying homage to the *genius loci*, we have to wonder whether it still makes sense and is modern to defend these buildings as exemplary models, a hundred years after Riegl. Their presence in the contemporary context is based on constant interrogation about, and constant interpretation of, the extent to which they are still suitable to be used for expressing the needs of today. This is why it is necessary to make a distinction between a building's changing fortunes, and a decision to preserve it. A work of art's material qualities are the element that allows us to experience it, and that trigger thoughts about it.

Assessing the work of art

Carlo Scarpa's work seemed to be a “child of its times” to a lesser extent than other works; it is thus more effective to indicate its limitations and to understand, so that it can be defended convincingly. Even the Museo di Castelvecchio in Verona has not escaped attack, some of it particularly annihilating. Marisa Dalai has discussed the close connection between neo-idealistic concepts in art history and “modern” museums, basing her-

self on the example of Verona, using this very example.¹ An hierarchy has been constructed to show what is not art and consequently not worth preserving – an act of discrimination based on a critical, subjective and “creative” judgement formulated by art historians. The universal value of a work, its essence, lies in its image. The material properties of the image itself are merely instrumental by nature; the technique used to realize it is marginal in comparison with the concept. The work is not understood through its context, through its history, but through its timelessness, its ability to transcend circumstances and epochs. “A thing does not matter to us because it is old, but although it is old,”² wrote Hans Tietze. Thus in the first place we conserve things that express trends in contemporary art.

It was thought that the most important thing to do when staging works of art was to isolate them and bring them closer to the public, closer to its direct intuition, unpolluted by prior knowledge. It was an arrogant but generous concept that has little in common with the popularization that is fashionable today, with the perfunctory anthologies familiar to us from the museum of 19th century art in the Gare d'Orsay in Paris.

The Castelvecchio in Verona

The restoration of the Castelvecchio (1923/26)³, was the first task taken on

by Antonio Avena, the first director of the museum and inventor of the most evil fetishes of the black twenties, or, if you prefer it, a pioneer of contemporary museum tourism. Walls were raised and towers provided with battlements to make good the damage caused by French occupation from 1797 to 1806. To do this, he destroyed the neoclassical barracks in the Piazza d'Armi, with the exception of the rear walls and the façade facing the river Adige. The vaults were replaced with timber ceilings, and old stones were used for the façades: they came from the palazzi that had been pulled down to build a quay along the Adige after the floods in 1882. This work did not follow the pattern of the conversion of the citadel in Milan for use as the Museo Civico by Luca Beltrami forty years earlier.⁴ In Verona they went all out for speed (three years only); no time was wasted on the scholarly investigations that would have been so dear to the heart of late Positivism. Monument preservation officer Giuseppe Gerola committed himself to restoring the Castello del Buon Consiglio; here too reconstruction was to the fore, but here it was supported by copious and detailed research.⁵ The Marchese Da Lisa, who was responsible for monument preservation in Verona, had made a great show of keeping out of things. Ferdinando Forlati, a young architect employed in monument preservation, was compelled to provide technical support for the project, but has always stressed that he was not involved in fundamental decisions. The bizarre story of the typical Verona house that was told in the rooms got into difficulties in the bombardment of 1944 and was reconstructed in a perfunctory operation in 1947.

After Avena retired in 1955, distaste for an unsuitable marriage brought two people together: the new director of the museum, Licisco Magagnato and the head of monument preservation, Count Pietro Gazzola. Gazzola staged the international restoration congress in Venice in 1964, which led to the famous charter.⁶ The Castelvecchio was fundamentally uninteresting as a historical

document, and not original, with the exception of a few sections of wall. The grand gesture of demolishing the 19th century ramp, which made it easy to get to the battlemented parapet, and the reopening of the medieval Porta del Morbio only seem to represent a break: they form part of the arbitrary selection of historical strata (think how much was pulled down in the baroque period), making it possible to discover a few remains of the beloved Middle Ages. The neo-idealistic restoration concept had not really overcome the 19th century practice that it wanted to oppose. Acknowledgement of the personality of the artist made it possible to rediscover the juxtaposition, so dear to neo-Romanticism, of the scholar's "barren knowledge" and the "fertile innocence" of design and invention. This was distinguished from late Positivism by a clear separation of roles: the architect was allotted a merely intuitive, formal relationship with existing stock; but art historians presumed to take on a controlling function and play the patron, shifting from the laborious meticulousness of the scholar to the freer approach of the connoisseur.

The museum concept and restoration by Carlo Scarpa

"Carlo Scarpa investigated concrete individual cases in objectively researched and particular historical situations; he revealed the original stratum ... and worked around this existing material, placing modular and hierarchical elements alongside it, using a neoplastic syntax that had always formed the basis of his cultural training: this was not a procedure in perfect harmony, nor was it a dry geometrical juxtaposition."⁷ The latter obviously identifies the real Scarpa. If modern space can be understood as breaking down earlier architectural languages and building types then replacing them with fundamental tectonic principles, he reaches a limit where even these principles break down as well: the optimum condition for dismantling so much structure is a strong context, which sharpens the contrast, the sense of things being broken down: the vivid colours of his-

toricism may well be more appealing to the conservator than the ancient remains he has discovered. In his "Borromini als Restaurator"⁸ Dvorak showed a keen anticipatory sense when he described a similar phenomenon in the context of San Giovanni in Laterano; Borromini included the medieval fragments in his work, but without trying to achieve unity. This meant that he could eliminate the traditional tectonic references to classical elements and underline the subjectivity of his own work.

In his work on the Palazzo Abatelli in Palermo Scarpa also presented the museum as an imaginative reconstruction of the twenties, and he addressed a post-war restoration in a late and laborious design for the church and monastery of Santa Caterina in Treviso.⁹ Here a 19th century granary was pulled down to rescue the walls of a 14th century church, which were partially decorated with frescoes.

But the most coherent piece of work is the Palazzo Querini Stampalia, whose structure remains intact and in which the new overlays the old like a costly tapestry used to cover the walls of rooms to make them suitable for a new use. This is a unique application of the *Bekleidungsprinzip*. What the public liked about Scarpa was that he returned to craftsmanship and traditional materials, that he brought polychrome and processed marble, gilding, the glow of the past, fundamentally, in other words, ornament – even though it was used in the rational spirit of the 18th century – and careful treatment of surfaces back into fashion. And the significance of his work lies in his ability to conceal the weight and cost of the material¹⁰. This has little in common with the tragicomic imitations inflicted on the unfortunate towns that are too close to the school of architecture in Venice: these historical centres had to watch, as land values increased, their all-too-modest buildings being completely changed so that marble, brass, stucco and mosaics could be applied to tailor-made concrete bases until the buildings looked like more or less uninhabitable, puffed-up Olivetti shops.

Replacing what is wrong – creating quality

Intervening in existing buildings, restoration, was and still is seen as a problem of architectural language, and Scarpa seemed to offer a solution that was able to keep architects' creative fits under wraps: unnecessary expenditure and violent interventions in the building stock; quite apart from the fact that a large part of his work was successful because what it replaced was fake, and not just more simply or later, to fit in with the judgement of planners, clients and sometimes monument preservation experts as well.

Scarpa's careful detailing, his refined surfaces met the demand of overcoming the imbalance between the quality of the surviving old parts and the often feeble anonymity of the "neutral" sections. The sceptics of the twenties and thirties had limited their interventions in old buildings to merely structural elements: they used a few schematic measures that were entirely subordinated, so that they remained unnoticed to all intents and purposes. Anyone who trusted contemporary art more, took a different view: "Let us complete and complement wherever it is necessary and appropriate, and then let us complete and complement with a certain generosity, so that the restoration does not just give the monument its essential parts back, but also its characteristic expression, which is crucial to the mutual relationship of the individual parts in their richness and beauty,"¹¹ wrote Giuseppe Gerola, one of the few people to defend the presence of contemporary art in historical buildings and contexts, and who had the Palazzo Pompei decorated with elegant, painted art-nouveau friezes when he was director of the museum in Verona in 1908.¹² This approach became more widespread between the wars. For example, we should consider less Joseph Plecnik, who redesigned a precisely defined ensemble in the castle in Prague, than Pavel Janak, who was closer to the avant-garde and who restored the Černín palace in the Hradčany, which had been ill-treated and spoiled for 150 years.¹³

1 Marisa Dalai Emiliani, "Musei della ricostruzione in Italia, fra disfatta e rivincita della storia," in: Carlo Scarpa a Castelvecchio. Milan: Comunità 1982, pp. 149–170.
2 Vierzehnter Tag für Denkmalpflege, Münster in Westfalen, 22./23. September 1921. Short-hand report, Berlin, no year, p. 59.
3 Sergio Marinelli, "Il Castello, le collezioni," *ibid.*, pp. 133–148.
4 As Licisco Magagnato asserted in: "Il Museo di Castelvecchio," in: Carlo Scarpa. Opera completa a

cura di Francesco dal Co e Giuseppe Mazzariol, Milan: Electa 1984, p. 159.
5 Gian Maria Varanini, Giuseppe Gerola e il Castello del Buon Consiglio. Il documento e il monumento. Il Castello del Buonconsiglio Dimora dei Principi vescovi di Trento. Persone tempi di una storia. Secondo volume a cura di Enrico Castelnuovo. Trento: Temi 1996, pp. 321–331.
6 As president of the organizing committee for the Second International Congress of Architects and

Technical Experts on Ancient Monuments. The text for the document was written with Roberto Pane; author's presentation in: *Restauro* 40/1978, Norme ed orientamenti per la tutela dei beni culturali in Italia I., a cura di Roberto di Stefano, Giuseppe Fiengo, pp. 22–29.
7 Licisco Magagnato, "Storia e genesi dell'intervento," in: Carlo Scarpa, *op. cit.* 1982, pp. 7–34; p. 12.
8 "Francesco Borromini als Restaurator," in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission*

für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmäler, Beiblatt für Denkmalpflege, Vienna 1907, series 89–98.
9 Carlo Scarpa, Il progetto per Santa Caterina a Treviso. Treviso: Vianello 1984.
10 Thomas Raff, "Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe." Munich: DKV 1994.
11 Giuseppe Gerola, Alcune osservazioni sul restauro di completamento. Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti LXXXVI

(1927), pp. 1319–1337, also in: Studi Trentini di Scienze Storiche, sezione seconda, LXVII–LXVIII (1988–1999) (Trento, 1996). Scritti di Giuseppe Gerola – Trentino – Alto Adige, pp. 775–787.
12 Report on the development of the museum in 1908: "Madonna Verona," 1908, p. 193.
13 Vilém Lorenz Karel Triska, Cerninsky Palac v Praze. Prague: Panorama 1980, pp. 144–150.

Buildings as documents

Anyone who thinks of walls, floors, doors, fittings – in other words, all the elements that are not old – in museums or other old buildings without their original furnishings, and feels repelled by “antique-style” windows or terra cotta from the plain of the Po or the area around Impruneta, light switches or power points with coloured plastic covers, mounted with unintentional humour in alcoves that have not contained beds for centuries, cannot avoid feeling that this point of view is justified. It would have been an equally valid alternative to have forced

oneself to preserve damaged or less lavish details of the décor with the aim of integrating them or in the worst case of putting something on top of them.

Perhaps it is possible to relate happily and respectfully to old building stock in detail in terms of interior décor. There is a conceptual richness in objects that are simply put into a room and are able to change it without damaging its material substance, which is evidence of the value of the building. This could justify a more dignified allocation of responsibilities, so that the architect no longer has to

defer to the historian, also because post-classical archaeology and the renewal of academic history have reinforced and advanced specialist knowledge. It is nevertheless difficult to imagine an informed, progressive design that is really appropriate to its time without at least an awareness of this extended knowledge, of a more comprehensive, more complex idea of monument preservation. Experience made myth and conveyed by design is no longer sufficient here.

There is enough room for new things here, for design. Even a neo-idealistic approach to intervention in

the historical substance, in which Scarpa's work has been included – by dint of time and circumstance – to hide its inadequacies, no longer offers any freedom. On the contrary, only a richer relationship with the past that can understand the whole diversity of the building stock as a material document, right down to the more modest and neglected elements, is in a position to produce subtler and at the same time more exciting solutions under the cover of apparent renunciation.

Translation from German:
Michael Robinson

Die koreanische presbyterianische Kirche in New York

Mark Lee. Die koreanische presbyterianische Kirche in New York stellt dialektisch begründete architektonische Ansätze in Frage, indem sie bestehende Strukturen neu konfiguriert und programmiert. Ein vierteiliges Nebeneinander wird durch das Konglomerat ersetzt, sodass es im Umbauprozess keinerlei bewusste Differenzierungen zwischen Alt und Neu, keine *objets trouvés*, kein Palimpsest gibt. Als Alternativmodell tritt ein architektonischer Isomorphismus (Gleichmachen der Formen) auf, der Programm und Kontext zu einem neuen Zusammenhalt verarbeitet.

Die Kirche entstand durch Erweiterung und Umbau der aufgegebenen Wäschefabrik *Knickerbocker Laundry*. Sie reagiert auf das Industriegebäude, indem sie Altes und Neues mit Hilfe einer ununterbrochenen Aussenfläche und schmiegsamer Tentakel umschliesst und ein Profil erzeugt, das ihre Trennung überspielt. Will man den daraus resultierenden Isomorphismus diskutieren, muss man zunächst den Entwurf als Eingriff in eine historische Struktur beurteilen. Von den ersten Planungen an stand die Kirche im Mittelpunkt unterschiedlicher kritischer Beurteilungen. Ob es nun an den Schwierigkeiten der Zusammenarbeit zwischen drei Büros aus verschiedenen Städten lag, an den Beschränkungen eines Software-unterstützten Entwurfs oder den Auswirkungen einer Animationstheorie in der Architektur – die allgemeine Wahrnehmung des Konzepts mündet in eine Ansammlung von Problempunkten, die einer überzeugenden kritischen Auseinandersetzung im Wege stehen.

Konzentriert man sich primär auf Aspekte der Ergänzung und Rekonfiguration einer bestehenden Konstruktion, wirft dieser Entwurf einige Fragen zu Verfahren der architektonischen Kombinatorik auf. Erstens: Wie unterscheiden sich endogen generierte Entwurfsmethoden, die Kontinuität

und Rhythmus bevorzugen, von dialektischen Methoden, die Collage und Fragmentierung fördern? Zweitens: Können diese sich gegenseitig ausschliessenden Verfahren der Formfindung koexistieren und hybride Verfahren hervorbringen? Weiter: Wie führt man derartige Unterschiedlichkeit in zusammenhängende Gefüge ein, ohne sie auf ihre Eigenheiten zu reduzieren?

Versteckte Inkongruenz

Mit diesen Fragen kann man sich im historischen Kontext auseinandersetzen, zumal die Architektur der ursprünglichen *Knickerbocker Laundry* – 1932 nach einem Entwurf von Irving Fenichel errichtet – einen Bezugspunkt zum Verständnis der von Lynn, Garofalo und McInturf angewandten Strategien liefert. Die in der Gewerbezone von Sunnyside, Queens, gelegene Fabrik umfasst zwei im Grundriss vereinigte Zonen, die sich durch Umfang, Struktur und Vokabular unterscheiden. Die erste Zone, die Lewis Mumford wegen ihrer «unangebrachten Monumentalität» kritisierte, aber wegen ihrer «Plastizität von der Art eines Schneepalasts» bewunderte, präsentiert sich zu den nahe gelegenen Gleisanlagen hin mit einer vertikalen, stromlinienförmigen modernen Fassade mit durchgehenden horizontalen Simsen und Fensterbändern. Diese drei-

geschossige Zone war aus einem unregelmässigen Konstruktionsraster entwickelt, der sich sowohl in der Dimension wie der Orientierung unterschied. Dort war der Verwaltungstrakt der Fabrik untergebracht. Die weitaus grössere, aber stilistisch stumme zweite Zone im Hintergrund führt rechtwinklig von der ersten ab. Sie enthielt den zweigeschossigen Produktionsbereich und besitzt eine regelmässige hallenähnliche Struktur mit sich wiederholenden Abständen und grossen Spannweiten.

Die Inkongruenz dieser beiden getrennten Zonen entspricht dem «decorated shed» und dem «schwierigen Ganzen» von Robert Venturi, indem sich ihre unversöhnliche Beziehung in der ungleichgewichtigen Frontalität des Gebäudes ausdrückt. Dennoch erreicht jede Zone für sich auf unabhängige Weise einen Zusammenhalt – mittels verschiedener Methoden der räumlichen Kontinuität. Im vorderen Gebäude verdoppeln die stromlinienförmigen Simse die horizontale Dynamik der vorbeifahrenden Züge und erzeugen die sanfte Plastizität, auf die sich Mumford bezog. Sie setzen die ruhende Masse in Bewegung, indem sie den Übergang zwischen Flächen mildern und die Vertikalität ihrer internen Unterteilungen in den Hintergrund schieben. Im hinteren Gebäude erzeugt die Halle mittels Wiederholung und grosser Spannweiten eine räumliche Unbestimmtheit, die den Eindruck einer subtileren, aber grenzenlosen Offenheit vermittelt. Diese beiden entgegengesetzten Methoden im Umgang mit der Kontinuität – erstere durch die Nachahmung von Bewegung, letztere durch räumliche Neutralität – liefern gemeinsam einen Bezugspunkt für das Verständnis der Entwurfsverfahren des Zusammenhalts und der Absonderung in der neuen Kirche.

Die Intervention beginnt mit der Herausforderung, die existierende

Grundfläche zu verdoppeln. Gefordert waren Räume für soziokulturelle Zwecke zusätzlich zu den religiösen Funktionen. Statt die Fragmentierung des bestehenden Gebäudes durch eine Ausdehnung im Grundriss zu verstärken, entschlossen sich die Architekten, die verschiedenen Nutzungen im Vertikalschnitt zu verteilen. Im Ergebnis erhebt sich der neue Kirchenraum mit 2500 Sitzplätzen über der hinteren Industriehalle, die ihrerseits im unteren Bereich aufgeteilt wurde in Unterrichtsräume, Lagerflächen und Verwaltungsräume. Dazwischen eingefügt ist noch eine Etage, auf der eine Kapelle mit 600 Sitzplätzen, ein Raum für Chorproben und Räumlichkeiten für kirchenunspezifische Programme, nämlich Ausstellungssäle, eine Bibliothek und eine Cafeteria mit 800 Sitzplätzen untergebracht sind. Während das stromlinienförmige Gebäude Büros und kleineren Versammlungsräumen vorbehalten bleibt, verkeilt sich zwischen dem vorderen Gebäude und dem hinteren Hallenvolumen ein Durchgang, der die drei Ebenen miteinander verbindet. Dadurch orientiert sich der Haupteingang für die autoabhängige Kirchengemeinde neu zum Parkplatz hin.

Zwei Methoden der Vereinigung

Indem sie die interne Organisation am Vertikalschnitt orientierten, verstärkten die Architekten die im Grundriss bestehenden Brüche nicht weiter, sondern machten im neuen Entwurf den Weg für zwei grundsätzliche Verfahren des Zusammenbindens der Teile frei. Erstens führt die neue Hülle des Kirchenraums das Ensemble zusammen, indem sie hinter der ursprünglichen Fabrik eine wellenförmige Silhouette erzeugt. Während die *Knickerbocker Laundry* sich ihrer Umgebung mit einer abrupt vertikalen Fassade darbot, schafft die Kombination niedriger wellenförmiger Profile

eine Beziehung, die bei der Annäherung von der weiten Asphaltfläche des Parkplatzes erheblich stärker horizontal betont ist. Da das darunter liegende Hallendach die Belastung durch die Gemeinde zu tragen vermag, ist die neue darüber liegende Gebäudeschale konstruktiv befreit und ruht auf unabhängigen Säulen. Die Volumetrie des neuen Bauteils, der auf dem Bereich mit regelmässigem statischem Raster ruht, wird zu einer Permutation des darunter liegenden Rasters. So entwickeln sich innere und äussere Hülle unabhängig voneinander mit horizontalen und vertikalen Fluktuationen. Während das Äussere dieses weit gespannten Baukörpers metallverkleidet ist, falten sich innen Decke und Wände nach vorne, wobei die Beleuchtung in einer Faltenreihe von quer laufenden Rippen sichtbar ist. Die wellenförmige Decke wird aussen als metallverkleidetes Skelett fortgeführt; sie umschliesst den umlaufenden Rundgang, von dem aus man Ausschnitte von Manhattan sieht, sowie die Aussentreppe zum Parkplatz. Die Stakkato-Fluktuationen, die sich leicht unterschiedlich in der Decke der Zwischenebene unter dem Kirchenraum wiederholen, wirken hier als Zwischenschicht zwischen der Neutralität der Halle darunter und der Dynamik des Kirchenraums darüber und verbinden die neuen und bestehenden Schichten im Querschnitt.

Im Sinne einer zweiten Strategie zieht sich eine Reihe weicher, gewunden zirkulierender Röhren vertikal durch das Gebäude, um die verschiedenen Räumlichkeiten zu erschliessen und die Primär- und Sekundär-Zu-

gänge zu kennzeichnen. Diese Röhren konvergieren und divergieren durch das ganze Gebäude als Treppen, Gänge und Absätze, ohne seinen statischen Raster zu stören. Sie erstrecken sich über die Gebäudehülle hinaus und enden in einer Reihe grossformatiger Kreuzmotive. Wie die Hüllen des Kirchenraums erfüllen diese schluchtartigen Zwischenräume sowohl Aufgaben des Ausweitens als auch des Verbindens. Eingekeilt zwischen dem Kirchenraum und dem stromlinienförmigen Gebäude wird die Eingangsröhre zum Verbindungsglied, das zwischen den oberen und unteren Ebenen vermittelt. Während also die beiden Bereiche im Grundriss volumetrisch unversöhnt bleiben, hält der Vertikalschnitt die Bewegungsabläufe zusammen. Am ehemaligen Eingang des stromlinienförmigen Gebäudes windet sich eine der Röhren bis nach aussen, um dort die symmetrische Fassade neu einzurahmen und zu dezentrieren. Als Tentakel den bestehenden Baukörper durchdringend, zweigt ihm die Röhre Dynamik ab und führt diese in das neue Konglomerat ein. Dadurch wird der Bau von seinem Charakter als passiver Empfänger von aussen aufgezwungener Formen befreit. Zusammengenommen bieten diese Röhren ein zweites System, das die im Kirchentrakt angewandten Modellierungsverfahren ergänzt. Jener wurde mit Hilfe von Formerzeugungsprinzipien entworfen, die auf einen vorerst neutralen Blob angewandt wurden und der in der Folge eine Axialität und Richtung erhielt. So bildet das Netzwerk der Zirkulationsräume eine Lösungsmöglichkeit für

jene Bereiche, die von der formalen Manipulation des Kirchenraums unbeeinflusst sind; es erzeugt eine kinetische Spannung, die zum Zusammenhalt des Gebäudes beiträgt.

Bezugspunkte und Bedeutung

Nicht unähnlich den durchgehenden Simsen, welche die Kanten der stromlinienförmigen Fassade entschärfen, erinnern die beiden Strategien der Vereinigung aneinander grenzender Teile zu einem einzigen Ganzen an Methoden, die bei der Aufstockung des Bürobau für das *Berliner Tageblatt* angewandt wurden – ein Jahrzehnt vor dem Bau der Knickerbocker Laundry Factory. Entworfen von Erich Mendelsohn, Richard Neutra und dem Bildhauer, Architekten und Mitglied der *Novembergruppe*, Rudolf H. Henning, bezog die Aufstockung in Berlin die Fassade eines bestehenden Eckhauses ein, um sie zu verwandeln. Indem sie die vorhandene Horizontalität des Gesimses aufwertete, gleichzeitig die Vertikalität der Pilaster unterdrückte, vermittelt die Rekonfiguration die Geschwindigkeit und Bewegung der Strasse. Beim *Berliner Tageblatt* tritt ein architektonischer Isomorphismus zutage, der ähnlich wie bei der koreanischen Kirche eine vielseitige Hybridform erzeugt, die über Simultaneität und Einheitlichkeit zugleich verfügt. Während die abrupte Vertikalität der ursprünglichen Knickerbocker Laundry Factory der Stadt des neunzehnten Jahrhunderts angemessener gewesen sein mag, begründet die neue Kombination aus fließenden und dehnbaren Profilen eine Bezie-

hung zum wuchernden Kontext des Sprawl.

Da Gebäude, die die Kultur der Architektur ausmachen, durch deren operative Bedingungen ihrerseits bedingt sind, könnte sich die Wirkung der koreanischen presbyterianischen Kirche auf die Architekturgeschichte lediglich in einer Aufzählung solcher Gebäude unterstützen. Die Vielzahl der Probleme im Zusammenhang mit dieser Kirche – von der Verwendung von Animations-Software als Instrument der Formerzeugung bis hin zu der digital unterstützten Zusammenarbeit der Architekten – müsste zur Diskussion gestellt werden, würde jedoch unvermeidlich von einer Beurteilung des Gebäudes ablenken. Denn als Objekt weist die Kirche unzweifelhaft beunruhigende Momente und Dispositionen auf, wie etwa die Ausformulierung der fiberglasverkleideten Fassade und ihre Beziehung zu den umgebenden Baumassen oder der Einsatz von geometrischer Komplexität auf Kosten von Materialität – Momente, die den eigentlichen Bau hinsichtlich der angestrebten Wirkungen für Kritik anfällig machen. Jedoch zeigt die Kirche durch ihre thematische Verbindung zweier Ansätze der räumlichen Flexibilität – Neutralität und Kontinuität – neue hybride Verfahren der Morphogenese. Damit liefert sie eine Alternative zu den starr hierarchischen oder den parasitären Ansätzen bei der Umwandlung und Anpassung bestehender Gebäude.

Übersetzung aus dem Englischen:
Meinhard Büning

L'église coréenne presbytérienne à New York

Mark Lee. L'église coréenne presbytérienne à New York met en cause des démarches architectoniques fondées sur la dialectique en reconfigurant et en reprogrammant des structures préexistantes. Le processus de transformation, guidé par une logique de congrégation et non d'agrégation, ne différencie pas de manière délibérée entre parties anciennes et nouvelles. Nous n'y découvrons donc ni objet trouvé ni palimpseste. En revanche, un isomorphisme architectural est établi. Il définit un modèle alternatif dont la cohérence répond non seulement aux exigences du nouveau programme mais aussi à celles du contexte urbain.

L'église est issue de l'extension et de la transformation de la *Knickerbocker Laundry*, une buanderie industrielle désaffectée. Une surface extérieure continue, une tentacule souple, recouvre les parties anciennes du bâtiment industriel et les parties nouvelles de l'église. Elle définit un profil qui dissimule leur disjonction. Le projet doit

être considéré comme une intervention sur le tissu historique si l'on désire appréhender correctement l'isomorphisme qui résulte de ce recouvrement. Dès la présentation des premiers projets, l'église fit l'objet de différentes critiques. Les appréciations du concept architectural se perdent en une multitude de points probléma-

tiques qui empêchent le développement d'une analyse probante. Les raisons en sont peut-être les difficultés de collaboration entre les trois bureaux établis dans des villes différentes, les limites qu'imposent la conception assistée à l'ordinateur (CAO) ou encore les incidences d'une théorie de l'animation en architecture.

Ce projet, en tant qu'extension et reconfiguration d'une construction existante, soulève plusieurs questions relatives aux démarches combinatoires en architecture. Premièrement, en quoi des méthodes de projet endogènes – elles privilégient la continuité et le rythme – diffèrent-elles des méthodes dialectiques qui favorisent le collage et la fragmentation? Deuxièmement, ces processus, à priori incompatibles, de morphogenèse peuvent-ils néanmoins coexister et engendrer des démarches hybrides? Enfin, dans quelle mesure est-il possible d'introduire de telles différences dans

des ensembles cohérents sans qu'ils se réduisent à la somme de leurs particularités?

Une incongruité latente

Nous pouvons d'autant mieux appréhender ces questions dans un contexte historique que la *Knickerbocker Laundry* d'origine – construite en 1932 d'après un projet d'Irving Fenichel – constitue un modèle qui aide à comprendre les stratégies mises en œuvre par Lynn, Garofalo et McInturf. Située dans la zone industrielle de Sunnyside, Queens, l'usine comporte deux zones liées dans le plan que différencient l'échelle, la structure et le vocabulaire. La première zone que Lewis Mumford critiquait en raison de sa «monumentalité déplacée» tout en admirant sa «plasticité de palais de neige» présente, à proximité des voies de chemin de fer, une façade moderne verticale de forme aérodynamique avec des tablettes horizontales conti-

nues et des bandeaux vitrés. Cette première zone de trois étages qui abrite l'administration de l'usine présente une trame constructive irrégulière tant au niveau des dimensions que de l'orientation. La seconde zone à l'arrière-plan, beaucoup plus importante, mais muette sur le plan stylistique, se développe perpendiculairement à la première. Elle reçoit les espaces dévolus à la production et n'a que deux étages. À l'image des halles, cette zone présente une structure régulière que caractérisent de grandes portées dont les dimensions sont standardisées.

L'incongruité de ces deux zones fragmentées se manifeste dans le front déséquilibré du bâtiment. Ce rapport entre des parties de bâtiment qui ne peuvent pas être harmonisées évoque des notions de Robert Venturi, en particulier celle du «*decorated shed*» et du «*difficult whole*». Divers dispositifs assurent toutefois la continuité spatiale de chacune des zones considérées isolément. Les tablettes aérodynamiques de la façade ressaisissent le mouvement horizontal des trains qui passent et génèrent la plasticité douce évoquée par Mumford. Elles dynamisent la masse statique du bâtiment en adoucissant la transition entre les surfaces et en reportant au second plan la verticalité des partitions internes. La halle, caractérisée par la répétition de grandes travées, définit un espace neutre qui suggère un développement illimité et une ouverture subtile du bâtiment arrière. Ces deux méthodes apparaissent contradictoires quant à la manière d'aborder le thème de la continuité; la première simule le mouvement, la seconde neutralise les espaces. Elles définissent ensemble une référence utile pour comprendre la démarche de projet qui se trouve à l'origine de la nouvelle église. Une démarche qui vise simultanément la cohésion et la séparation.

En premier lieu, l'intervention répond à l'exigence de doubler la surface au plancher. Sont requis non seulement des espaces dédiés aux fonctions religieuses, mais aussi des espaces consacrés aux activités socio-culturelles. Les architectes décidèrent de distribuer les différentes fonctions dans la coupe plutôt que d'accroître la fragmentation de l'immeuble actuel par une extension en surface. Le nouvel espace liturgique de 2500 places s'élève au-dessus de la halle industrielle située à l'arrière, elle-même divisée en salles d'enseignement, en surfaces d'entreposage et en espaces administratifs. Entre les deux s'insère un étage qui abrite une chapelle de 600 places, une salle de répétition pour les chorales ainsi que des espaces qui ne sont pas spécifiques à l'église: des salles d'expositions, une bibliothèque et une cafétéria pour 800 personnes.

Le bâtiment aérodynamique est réservé aux bureaux et à des espaces de réunion plus petits. Un passage reliant les trois étages est enfin inséré entre le bâtiment avant et le volume de la halle sur l'arrière. Dans une communauté paroissiale dépendante de la voiture, l'entrée principale se trouve ainsi réorientée vers le parking.

Deux stratégies d'unification

Les architectes définissent l'organisation interne dans la coupe et n'accroissent par conséquent pas les ruptures perceptibles dans le plan. Ils ouvrent au contraire la voie à deux démarches essentielles qui assurent la cohésion du nouveau projet. La nouvelle enveloppe du complexe religieux participe de la première stratégie. Elle définit derrière l'ancienne usine une silhouette ondulée qui unifie l'ensemble. La combinaison de profils ondulés de faible hauteur renouvelle la perception de la *Knickerbocker Laundry* qui présentait auparavant une façade abrupte, verticale. L'horizontalité paraît désormais beaucoup plus marquée pour qui s'approche du bâtiment en empruntant le vaste parking asphalté. Le toit de la halle située au-dessous est capable de supporter la charge de la communauté. La nouvelle enveloppe, portée par un régime de piliers indépendants, peut donc être désolidarisée de la structure.

La volumétrie du nouveau corps de bâtiment repose sur une zone définie par une trame constructive régulière qu'elle permute. L'enveloppe intérieure et l'enveloppe extérieure se développent indépendamment l'une de l'autre et fluctuent en plan comme en élévation. Tandis que l'extérieur est revêtu de métal, les couvertures et les parois intérieures de ce vaste édifice se déploient vers l'avant. L'éclairage apparaît dans une rangée de plissements définis par des nervures diagonales. La couverture ondulée se prolonge à l'extérieur sous forme d'ossature recouverte de panneaux métalliques; elle entoure le chemin de ronde qui offre des échappées sur Manhattan ainsi que l'escalier extérieur qui mène au parking. Les fluctuations en *staccato* sont reproduites de manière un peu différente dans la couverture de l'étage intermédiaire située sous l'église. Elles définissent une couche qui lie les strates anciennes et nouvelles dans la coupe, une couche médiane entre la neutralité de la halle, en bas, et la dynamique de l'église, en haut.

Une série de tubes souples qui traversent le bâtiment dans le sens vertical en ondoyant participe de la seconde stratégie. Ces tubes assurent la desserte des différents espaces et différencient les accès principaux des entrées secondaires. Ils convergent et divergent dans l'ensemble du bâtiment

sans perturber sa trame constructive. Ils sont définis comme escaliers, couloirs et seuils. Les tubes se prolongent enfin à l'extérieur de l'immeuble et aboutissent à une rangée de motifs qui forment des croix de grand format. À l'image des enveloppes du bâtiment, ces espaces intermédiaires définis comme des corridors jouent un rôle d'extension et, en même temps, de desserte. Le couloir d'entrée, logé entre l'espace de l'église et le bâtiment aérodynamique, définit une structure de liaison qui assure la transition entre les niveaux supérieurs et inférieurs. La coupe lie les circulations alors que les deux secteurs ne sont pas harmonisés en plan. À l'endroit de l'ancienne entrée du bâtiment, un des tubes forme un coude vers l'extérieur afin de recadrer et de décentrer la façade symétrique. Ce tube, en forme de tentacule, prend de la dynamique au bâtiment préexistant et en apporte au nouveau conglomérat. Le bâtiment n'apparaît donc plus seulement comme un récepteur passif sur lequel sont appliquées des formes qui lui sont étrangères. L'ensemble de ces tubes forme un second système qui complète les techniques de modelage appliquées à l'espace de l'église. Celui-ci fut conçu en recourant à une série de principes générateurs de formes. Ces principes furent appliqués à un bloc au départ neutre, auquel les architectes confèrent dans un second temps une axialité et une direction. Le réseau des espaces de circulation offre une solution possible pour les espaces qui ne sont pas concernés par les manipulations formelles de l'espace liturgique; il définit une tension cinétique qui concourt à renforcer la cohésion du bâtiment.

Références et signification

Un peu comme les tablettes continues qui adoucissent les arrêtes des façades aérodynamiques, les deux stratégies consistant à unifier des parties voisines en un tout évoquent la démarche poursuivie dans la surélévation du *Berliner Tagblatt* – un immeuble de bureaux construit dix ans avant la *Knickerbocker Laundry*. Cette extension, réalisée par Erich Mendelsohn, Richard Neutra et le sculpteur, architecte et artiste membre de la *Novembergruppe* Rudolf H. Henning, englobe un immeuble d'angle dont la façade est remaniée. En accentuant l'horizontalité de la corniche préexistante et en rejetant à l'arrière-plan la verticalité des pilastres, la façade remodelée évoque la vitesse et le mouvement du trafic dans la rue. Le *Berliner Tagblatt* présente un isomorphisme architectural similaire à celui de l'église coréenne. Nous sommes en présence d'une forme hybride, à multiples facettes qui présente à la fois

un caractère hétérogène et unitaire. Tandis que la verticalité abrupte de la *Knickerbocker Laundry* d'origine était en accord avec la ville du XIX^e siècle, la nouvelle combinaison de profils fluides et dilatables se met en rapport avec la ville éclatée contemporaine.

Des contraintes opératoires déterminent les bâtiments revêtant un intérêt pour la culture architectonique. La répercussion de l'église coréenne presbytérienne sur l'histoire de l'architecture pourrait s'épuiser dans l'énumération de telles contraintes. Nous pourrions examiner, entre autres problèmes, des questions relatives à la définition de formes à l'aide de programmes d'animation ou des questions relatives à une collaboration entre architectes assistée par des instruments digitaux. Ces questions distrairaient toutefois inévitablement de l'appréciation de la réalisation elle-même. Le bâtiment de l'église présente incontestablement des caractéristiques et des dispositions qui ne cessent d'inquiéter. Nous citerons le traitement de la façade en fibres de verre et son rapport aux volumes voisins ou la création d'une géométrie complexe au détriment de la matérialité. Ces aspects de la construction sont sujets à critique compte tenu de l'effet que les auteurs ont recherché. Le bâtiment de l'église met toutefois en œuvre de nouvelles stratégies hybrides de morphogénèse comme en atteste le lien qu'elle établit entre deux thèmes – la neutralité et la continuité – ayant trait à la flexibilité. Elle offre de ce fait une alternative aux démarches de transformation et d'adaptation de bâtiments préexistants qui recourent soit à une hiérarchie rigide soit à des parasitages.

Traduction de l'allemand: Paul Marti

1450 Ste-Croix

Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen. Ce village industriel du Jura devait autrefois sa vitalité à une production florissante de boîtes à musique. Avec la récession de cette activité, le village perdit beaucoup de sa vitalité. Depuis les années 80, les fabriques sont vides, les familles de travailleurs s'en vont. Pourtant Sainte-Croix reste un lieu agréable à vivre, c'est pourquoi la mutation du village commence; d'un côté de nouveaux besoins en logements et de l'autre des usines vides. C'est à cela qu'est confronté un jeune architecte qui s'engage au sens large du terme dans ce village. Cela fait quinze ans maintenant que Philippe Gueissaz construit à Sainte-Croix. Avec une quantité de petites interventions, il accompagne la mutation progressive du village et lui donne en même temps un coup d'envoi. Ses interventions sont tempérées et sobres; Steinmann et Zurbuchen nomment cette démarche une recherche de correspondance entre deux structures, ancienne et nouvelle.

Les lettres envoyées de Sainte-Croix portent un timbre rond où l'on peut lire en plus du «1450 Sainte-Croix», «Visitez ses deux musées d'automates»; au-dessus figure un Pierrot en train d'écrire, c'est un de ces automates, comme on en fabriquait ici depuis le 19^e siècle. Ce «Pierrot écrivain» est exposé au Centre international de la mécanique d'art CIMA. Philippe Gueissaz a justement aménagé, avec deux amis de l'EPFL, une ancienne fabrique de la maison Paillard pour accueillir ce musée, c'était son premier travail d'architecte indépendant¹.

Sainte-Croix est imprégné de l'histoire de cette mécanique qui s'est inscrite dans l'image du village. Ses traces commencent avec les groupements de fenêtres que l'on voit sur beaucoup de pignons de vieilles maisons. En hiver, les paysans travaillaient comme horlogers et plus tard comme «faisers de musiques». «Cette manière de travailler correspond bien au caractère indépendant des gens de Sainte-Croix; elle leur a laissé la liberté d'organiser eux-mêmes leur travail»². Au 19^e siècle, les différentes étapes de la fabrication furent de plus en plus rationalisées et regroupées; en 1875 l'entreprise Paillard construisit la première fabrique qui se distinguait des autres maisons du village par ses nombreuses fenêtres. Dessus était écrit en grandes lettres BOÎTES À MUSIQUE. Bientôt de telles constructions appa-

rent, de plus en plus grandes. Les paysans et les artisans mécaniciens se transformèrent en travailleurs.

Les boîtes à musique comme destinée du village

En 1865 ils étaient environ 600 travailleurs, et en 1883 déjà 1500 dont la plupart travaillaient à la fabrication des boîtes à musique. La population du village allait en augmentant, passant de 3541 en 1850 à 5914 en 1900. Puisqu'il n'existait pas beaucoup d'autre travail, ces chiffres dépendaient fortement de la conjoncture économique de l'industrie mécanique. En 1957, lorsque que l'entreprise Paillard était à son zénith – elle venait de construire la plus grande fabrique de Sainte-Croix –, la population s'élevait à environ 7500 habitants, alors qu'aujourd'hui ils sont 4250, le même nombre que du temps où Paillard construisit sa première fabrique à la rue de l'Industrie. Suivirent les fabriques des frères Mermod en 1885 et 1893 à l'avenue des Alpes, puis celle de Thorens, en 1895, et plus tard de l'autre côté de cette même rue, pour ne citer que celles qui vont jouer un rôle dans cet article.³

Mermod fut repris par Thorens en 1925. Cette firme fabriquait des phonographes, qui ont contribué à une nouvelle prospérité du village après les difficultés économiques de la Première Guerre mondiale. En 1963, Thorens fut reprise à son tour par Paillard. L'entreprise survécut grâce à la fabrication des Caméras Bolex, un de ses derniers fleurons, et, avec elles, c'est tout le village qui eut un sursis. Plus tard, elle devint encore la propriété d'Olivetti et fut définitivement fermée en 1985. Il y eut alors toute sorte de plans pour utiliser les grands et beaux espaces de la fabrique, par exemple l'idée d'y tourner des films. Mais tous ces plans ont échoués. Comme pour l'autre grande fabrique de Paillard à Yverdon, elle fut subdivisée et louée par morceaux – et avec difficultés parce que ce n'est pas simple de la partager.

Aujourd'hui, il n'y a que l'entreprise Reuge qui fabrique encore des boîtes à musique. Elle occupe 200 travailleurs, dont beaucoup sont des frontaliers venant des villages alentours au-delà de la frontière. En plus de cela il y a encore une dizaine de petites entreprises de mécanique. L'autre gros pourvoyeur de travail à Sainte-Croix est le centre de soins, pour qui Gueissaz transforme actuellement le vieil hôpital. (Les logements protégés, dont il sera encore question, appartiennent justement à cette institution.) Là aussi, beaucoup de frontaliers y travaillent, avant tout des femmes, engagées comme infirmières.

Réhabiliter et transformer à partir de la tradition de construire

Sainte-Croix, situé à 1080 m d'altitude au-dessus du brouillard qui recouvre la pleine pendant les mois froids et humides, est un bon endroit pour habiter. Les gens qui ont dû, après le déclin de l'industrie mécanique, chercher du travail ailleurs reviennent pour y passer leur retraite. D'autres ont pu rester, parce qu'ils sont motorisés, ils «descendent» pour travailler. Alors que les maisons ouvrières construites par les entreprises pendant la bonne période se vident une à une, en même que meurent les anciens travailleurs et que personne ne veut ces logements extrêmement simples, les petites maisons, que Paillard a fait construire entre 1943 et 1945 au haut du village au lieu-dit «les Etroits», elles, sont par contre, très recherchées. Elles figurent dans le livre de Julius Maurizio sur les ensembles d'habitation construits après la Deuxième Guerre mondiale. Mais il y a aussi d'autres nouvelles maisons qui sont construites aujourd'hui, par exemple par Gueissaz, dans une architecture qui intègre les contraignants règlements de construction au même titre que les conditions techniques et économiques du lieu.

C'est une architecture qui s'est développée à partir de la tradition de construire, de cette tradition comme la comprend par exemple Heinrich Tessenow. Lorsque l'on voit la petite maison d'été que Gueissaz a construit pour sa famille⁴ – dans un ancien potager à deux ou trois minutes de sa maison d'hiver –, on pense à l'architecture des années 30 et 40, l'architecture du «Weiterbauen», l'architecture des années où petit à petit les concepts traditionalistes et modernistes ne s'excluaient plus, et se rencontraient dans une architecture perçue comme «humaine». Le livre de Maurizio montre beaucoup de ces exemples.

La capacité de faire coïncider différentes données, est une condition essentielle, si l'on veut réaffecter des bâtiments qui doivent leur forme à une affectation déterminée. Concrètement cela signifie que les données construites d'une petite école, ses murs, ses

fenêtres, son sol, etc. doivent coïncider avec les usages de l'habitat et qui, de plus, n'était pas prévu au départ. Les deux données sont variables, mais uniquement dans les limites où cela continue à avoir un sens aussi bien au niveau technique et économique qu'au niveau sociologique.

Gueissaz a transformé ces dernières années plusieurs fabriques à Sainte-Croix, non pas parce que c'est «in» d'habiter dans de telles constructions, mais parce que ces fabriques sont là, vides, et qu'elles offriraient un visage triste avec leurs fenêtres obturées. C'était le cas des usines Thorens depuis plusieurs années. Elles se dressent tout près de la route qui conduit au village; c'est là que commence Sainte-Croix. Les six bâtiments serrés les uns près des autres, construits à différentes époques, constituent le nouveau chantier de l'architecte. Trois d'entre eux sont transformés pour accueillir des logements protégés et des bureaux pour le centre de soins à domicile, un autre en logements destinés au marché libre, les deux derniers attendent encore des acheteurs.

Gueissaz a grandi à Paris, mais sa famille vient de Sainte-Croix et son grand-père exploitait une serrurerie à la rue des Arts. La maison dans laquelle il habitait également fut construite en 1895, c'était une fabrique appartenant à Barnett H. Abrahams, London et Sainte-Croix, et elle occupait autrefois 58 ouvriers. (Ses boîtes à musique portaient des noms qui évoquaient la grande Angleterre: Imperial, Britannia, Victoria...) Les étages supérieurs ont été plus tard transformés en logement et lorsque Gueissaz, en 1984 occupa l'un d'eux, il transforma la serrurerie en atelier d'architecture. Ainsi vont les hasards de la vie – si l'on peut vraiment parler de hasard – liés à un travail qui a trouvé sa activité principale dans la transformation et la rénovation de bâtiments existants.

On peut à juste titre nommer ce travail «recherche patiente». Il ne s'agit pas ici d'images extraordinaires, comme elles sont diffusées dans les revues, pleines de couleur. Il ne s'agit de ces espaces extraordinaires construits dans des fabriques à qui nous fait penser le mot «loft». Son but est plutôt de créer des espaces normaux, ou plutôt des espaces pour des gens normaux, jeunes et vieux, habitants de Sainte-Croix et étrangers, qui vivent un certain temps dans ces logements, avant qu'ils ne soient de nouveau renvoyés, ou qu'ils déménagent à cause d'un nouveau travail ou qu'ils meurent...

Réfléchir à un nouvel usage aussi longtemps que...

En d'autres termes, les logements doivent correspondre à des besoins universels, que l'on peut appeler normaux. Malgré les constatations des sociologues sur la dissolution de ces termes, une constante subsiste, à savoir deux besoins opposés, être seul

1 en association avec Pierre Cagna, Sion, et Stéphane de Montmollin, Bienne

2 Pierre-André Piolino: Sainte-Croix – Industries, population et main d'œuvre d'une commune jurassienne, travail de licence à l'Université de Lausanne, 1972, p. 10

3 Ces indications et les suivantes sur les entreprises qui fabriquaient des «pièces à musique» viennent de Jean-Claude Piguët: Les faiseurs de musiques – histoire de la boîte à musique à Sainte-Croix, Sainte-Croix, 1996

4 Voir Faces, N° 40, 1996–1997, p. 20–22; Entre les maisons ouvrières, la campagne

5 Paul Valéry: Cahiers II, Paris, 1974, Pléiades, p. 1012

6 Adolf Behne, Der moderne Zweckbau, München, 1926, p. 62

ou être avec d'autres, et pouvoir choisir librement cette situation. Dans leurs meilleurs plans, les architectes des années vingt ont précisément traité ce problème. Alexander Klein dans ses travaux théoriques, Walter Gropius dans les logements de la Siemensstadt à Berlin, Otto Haesler dans ceux de Karlsruhe-Dammerstadt, Franz Scheibler – pour nommer un architecte de qui Gueissaz se sent proche – dans des logements de Zürich-Wipkingen. Le problème reste toujours fondamental et se situe au niveau de la typologie.

Dans notre atelier de l'EPF de Lausanne, Gueissaz a mené pendant de nombreuses années de telles recherches. Elles constituent la toile de fond de son travail dans le domaine de la transformation, dans le sens que cela lui permet de considérer les données construites des fabriques et des autres bâtiments selon des critères très précis, et ces critères se fondent sur des besoins qui ont trouvé une forme abstraite à travers les différents types: une forme qui est abstraite dans la mesure où elle n'a pas de dimension. Propriété qu'elle acquiert uniquement dans le plan qui est la concrétisation du type.

Dans les «Cahiers» de Paul Valéry, il est dit à un endroit: «l'art d'écrire implique une organisation de l'esprit qui permette de reprendre de mille façons l'idée» et de la repenser jusqu'à rencontrer une figure favorable de mots.»⁵ Comme nous le savons, nous ne pensons pas en-dehors du langage. Nous n'exprimons pas, ce que nous pensons sans mot, nous pensons ce pour quoi nous avons des mots. Nous modifions ce que nous voulons dire jusqu'à ce que nous rencontrions une formulation que Valéry décrit sous le terme de «figure de mots». Il en va de même pour le «penser l'architecture», et la transformation en est justement un bon exemple: si nous considérons une construction comme une phrase, comme une formulation, nous pensons à la nouvelle affectation jusqu'à ce qu'elle trouve sa place dans cette phrase. La transformation ne demande pas d'autre manière d'agir, c'est l'expression particulièrement évidente de la façon du comment se déroule le projet.

Les fabriques que Gueissaz transforme en logements protégés ne sont pas particulièrement grandes. Elles possèdent une structure porteuse simple: d'épais murs extérieurs en pierre – comme on les construisaient encore dans les années 30 – et des murs ou des piliers de fonte à l'intérieur. Les fenêtres sont disposées de manière régulière. Une telle structure peut accueillir d'autres affectations, qui ne concernent pas seulement le travail. Il semble que Hermann Thorens a construit intentionnellement les premières fabriques de 1875 et 1897 dans cet esprit, et de telle sorte que l'on pouvait transformer les bâtiments en cas de crise prolongée en pensionnat de jeunes filles. C'est pour cela que les fenêtres n'ont pas l'air industriel.

Cette attitude s'apparente au rationalisme, comme le décrit Adolf Behne dans son livre sur la nouvelle construction utilitaire: alors que le fonctionnalisme se réfère, lui, à «l'unique-momentané», le rationalisme vise le général, «l'être prêt pour beaucoup de cas, parce qu'il pense à la durée d'une maison». Les nouveaux logements dans les usines Thorens représentent de tels cas, pour qui leur structure reste ouverte. Ils actualisent la propriété de ces fabriques, celle d'être général.

La recherche de la coïncidence de deux structures

Il y a deux attitudes fondamentales lorsque l'on doit transformer un bâtiment: la première est de rendre interdépendant la construction existante et le nouvel usage, la deuxième tend à éviter le plus possible une telle interdépendance. Un exemple qui illustre la deuxième attitude est l'image qu'évoque le terme «loft»: de grands espaces, articulés uniquement par des boîtes contenant les installations. (Les annonces des journaux profitent de notre imaginaire en utilisant ce terme.)

Les logements de Sainte-Croix ne sont pas des lofts comme nous l'avons déjà constaté. Ils demandent la recherche d'une correspondance de deux structures, afin que les fenêtres existantes deviennent une partie évidente d'un tout. Au mieux elles laissent ça et là entrevoir par leur forme qu'il s'agit de deux structures, qui n'étaient pas liées l'une à l'autre dès le départ. Cette correspondance est le résultat d'un travail, d'un réglage fin de l'un par rapport à l'autre. Mais elle n'est pas montrée comme le fait d'un magicien, où nous sommes épatés par le geste évident qui ne l'est justement pas.

Gueissaz cherche une évidence effective. Cela n'a pas rien à voir avec le contexte, dans lequel il travaille: les conditions économiques et sociales de Sainte-Croix. Des programmes tels que foyer pour requérants d'asile ou pour personnes âgées ne se prêtent pas au manifeste, ou alors au manifeste d'une attitude, comme l'entendait Hans Schmidt, lorsqu'il disait que construire est une affaire du nécessaire. Ceci décrit le fondement d'un réalisme qu'il opposait au «Neues Bauen», là où il ne se fondait pas dans les conditions énoncées plus haut, mais bien dans un style.

La transformation de vieilles usines – pas de factories comme dans les annonces – pour de tels programmes libère l'architecte de décisions stylistiques. Vu sous cet angle, Gueissaz remplit les exigences d'une telle attitude; Schmidt n'aurait pas transformé autrement les usines Pailard ou Thorens. (On peut également prendre l'exemple des logements que le groupe du «Schweizerischer Werkbund» a aménagé en 1927 dans le grand immeuble de Mies van der Rohe à Stuttgart-Weissenhof. On peut en effet comparer l'exploitation des pos-

RMI

MesserliBAUAD

B a u a d m i n i s t r a t i o n



- ▶ Kostenvoranschlag
- ▶ Ausschreibung nach NPK
- ▶ Angebotsvergleich
- ▶ Werkvertrag
- ▶ Baubuchhaltung
- ▶ Baukostenkontrolle
- ▶ Garantiekontrolle
- ▶ Adressverwaltung

Stundenerfassung und Nachkalkulation nach SIA102/103

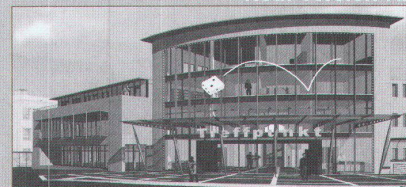
Messerli Finanzapplikationen FIBU / DEBI / KREDI / LOHN

NEU

ELITE NT

ArchitekturCAD für PC

Neu: Version 7.2



3D CAD – Programm

Bearbeiten Sie Ihr Objekt aus jeder beliebigen Ansicht.

Modellorientiert

Sie arbeiten am Modell, die Software errechnet automatisch die Pläne.

Bauteilparametrik

Individuelle Darstellung und globale Änderungen sind bei allen Bauteilen möglich.

Darstellungstiefen

Das Programm stellt Ihre Pläne, dem Planungsstand entsprechend, nach SIA400 dar.

Durchgängigkeit

Beginnen Sie im Entwurf und ergänzen Sie nun fortlaufend den Planungsstand bis zur Detailplanung.

ROLAND MESSERLI AG

I N F O R M A T I K

Pfadackerstrasse 6
Tel. : 056 / 418 38 00
Fax : 056 / 418 39 00

CH-8957 Spreitenbach
E-Mail: info@rmi.ch
Internet: www.rmi.ch

sibilités qu'offre la structure porteuse de ce bâtiment avec l'attitude que demande la transformation.)

Ainsi, il y a peu de choses dans les nouvelles pièces qui rappellent que ces espaces ont servi autrefois à une autre fonction, sous une autre forme: peut-être les fenêtres, les plafonds hauts, les larges escaliers ou le granit de leurs marches... Et pendant un certain temps, la mémoire collective considèrera toujours les maisons sobres et rapprochées comme les «usines Thorens», même si cela fait longtemps que l'on n'y produit plus de ces phonographes, qui ont porté le nom de Thorens dans le monde entier.

Gueissaz essaie de retarder l'effacement de cette mémoire, en laissant aux vides entre les maisons leur «Stimmung» industrielle, et qui provoque en quelque sorte un léger décalage des images qui se superposent. On y reconnaît le temps, qui s'insère entre jadis et aujourd'hui et qui ne coïncidera jamais. Ainsi, les maisons que l'architecte a transformées à Sainte-Croix ne témoignent pas seulement de réflexions économiques, ou en élargissant cette argumentation, de réflexions sur une utilisation responsable des ressources. Il s'agit aussi de l'histoire d'un village qui a changé plusieurs fois radicalement au 19^e et 20^e siècle du point de vue économique et social. Cette histoire est inscrite dans les maisons et continue à s'écrire...

Übersetzung aus dem Deutschen:
Bernard + Maria Zurbuchen

Aménagement d'une salle de classe en séjour-cuisine

La «Maison d'école» de la Vraconnaz, un hameau situé au nord de la commune de Sainte-Croix, fut construite au XIX^e siècle et comportait une salle de classe au rez-de-chaussée et l'appartement du régent à l'étage. La cage d'escalier, à l'extrémité du volume est liée à l'entrée et comprenait à l'origine les sanitaires depuis reconstruits dans une annexe.

Désaffectée depuis les années soixante, une famille l'a acquise en 1992 pour en faire son habitation. Elle se contenta sans grands travaux du logement de l'étage et souhaitait par contre faire dans la salle de classe un séjour et une cuisine.

Le projet, afin de maintenir l'unité du volume et de conserver le plancher, le plafond et les boiseries, implante une cuisine détachée de tous les murs et dont l'équipement des faces et la position relative aux parois détermine des sous-espaces et des usages variés: une entrée avec le frigo, un passage de service avec les rangements, un lieu pour les devoirs avec l'ancien podium du régent, le tableau noir et la bibliothèque et enfin la place du repas et du séjour avec le plan de travail. L'élément est traité de manière homogène, peint en gris pour renforcer la continuité de la pièce.

Aménagement d'un centre de requérant d'asile dans une ancienne usine et un ancien hôpital

L'Etat de Vaud a acquis en 1995 deux bâtiments désaffectés de la rue de l'Industrie pour y implanter un centre d'hébergement pour requérants d'asile de 140 places.

L'un de ces bâtiments, situé dans un parc, est l'ancienne infirmerie de Sainte-Croix, construite en 1880 et agrandie en 1920. Suite à la construction du nouvel hôpital, elle est dans un premier temps réaffectée en foyer pour les usines Paillard. Ce bâtiment montre une typologie hospitalière exemplaire avec deux murs porteurs intérieurs délimitant un large couloir central avec les chambres et les services de part et d'autre.

L'autre bâtiment, situé sur rue, est un des nombreux bâtiments de l'entreprise, construit en 1905 et agrandi vers l'arrière sur un côté. Il sera utilisé comme bâtiment de stockage et de production de pièces mécaniques. Sa structure porteuse, trois colonnes sur l'axe central, permet des utilisations variées, typiques de l'industrie.

Le projet postule qu'un centre d'hébergement pour requérants d'asile n'est rien d'autre qu'un programme de logements collectifs, et propose la mise en place d'appartements de 10 à 12 personnes, ce qui permet une meilleure intégration des différentes ethnies présentes (aujourd'hui 120 requérants et 34 nationalités). L'appartement comprend 3 à 5 chambres de 2 à 3 lits dont certaines communicantes pour l'accueil de familles, une cuisine habitable en relation avec le couloir et un noyau sanitaire. Les chambres sont les lieux de l'intimité, comme les maisons d'un village, les cuisines sont les places, lieux d'échanges sociaux et de rencontre et les couloirs les rues d'une petite ville cosmopolite. Le couloir et la cuisine, en tant qu'espaces collectifs partagés, sont traités de manière neutre, sol gris et murs pâles, alors que la porte de la chambre a son numéro et sa propre couleur.

Dans l'ancienne infirmerie, la typologie hospitalière s'adapte aisément au nouvel usage. La construction d'une nouvelle cage d'escalier permet la distribution de deux appartements séparés par une cloison vitrée qui conserve la vision du couloir dans son entier. Les cuisines sont placées en face des deux cages d'escalier de manière à éclairer naturellement le milieu du couloir.

Dans l'autre bâtiment, une nouvelle entrée adaptée aux personnes handicapées donne accès à une nouvelle cage d'escalier centrale éclairée zénithalement. Celle-ci dessert deux appartements par étage. La profondeur du bâtiment, due à l'agrandissement des années 30,

a conduit, après avoir placé les chambres en façade, à insérer une couche de services centrale qui contient les sanitaires. Cette couche se dissout au bout des couloirs pour accueillir la cuisine collective là où s'arrête l'annexe. Les cuisines occupent ainsi les angles orientés vers l'ancienne infirmerie. La séparation des appartements est là aussi vitrée pour percevoir la longueur totale du bâtiment et ses colonnes porteuses.

Transformation d'une partie des anciennes usines Thorens, sur le site dit des Alpes en logements protégés et en centre médico-social

Le site des Alpes est situé à l'entrée de Sainte-Croix, où l'entreprise Thorens a construit au gré des besoins une série de bâtiments entre les années 1895 et 1950. Leurs implantations n'étaient pas dictées par un urbanisme de rue ou de cheminement mais plutôt par des critères de production industrielle et de parcours que devaient prendre les différentes pièces qui y étaient fabriquées. Au point que des passerelles couvertes reliaient tous les bâtiments entre eux et qu'ils se trouvaient très proches les uns des autres.

Les associations de l'hôpital, du centre de soins à domicile et du home pour personnes âgées de Sainte-Croix ont racheté une partie de ces immeubles abandonnés pour y installer des logements protégés, une unité d'accueil temporaires, le siège du centre de soins à domicile et la cuisine principale de l'hôpital et un café-restaurant. Pour cela elles ont organisé un concours d'architecture en 1997 en demandant aux architectes d'inclure également dans le programme des logements en marché libre et des logements pour les étudiants de l'école technique. Les promoteurs de cette deuxième partie de programme n'étant pas encore sûrs, il fallait prévoir un développement par étape, qui permettait de réaliser librement la partie médicalisée du programme.

Le projet de P. Gueissaz, lauréat du concours, cherche à conserver voire renforcer le caractère industriel du site et des bâtiments; pour cela, il supprime toutes les passerelles, les quais et les perrons, afin de clarifier les six volumes et de renforcer leur caractère de «plots» posés librement sur le sol. Il unifie le sol et le revêt d'un seul matériau: le goudron, en y plantant un arbre isolé devant chaque bâtiment. Ces dispositifs confirment l'ancien usage de site et donnent aux espaces extérieurs une sorte d'impression d'unité où le regard se heurte constamment à un bâtiment, mais, en même temps est renvoyé plus loin pour découvrir un nouvel espace avec une autre lumière et une autre densité

entre les volumes bâtis, ceci dans une sorte de mouvement perpétuel qui donne aux bâtiments l'impression de flotter au gré de courants invisibles.

Dans la première étape, celle qui est en cours de réalisation actuellement, seuls les bâtiments A, C et D sont occupés. Leurs entrées respectives et la terrasse du café sont regroupées autour d'une place. Les typologies des logements, inscrites dans le respect des structures porteuses existantes, cherchent à densifier leur relation et leur liaison à l'ensemble en installant une gradation du plus public au plus privé: de la place on passe aux cages d'escalier où l'on a rajouté un ascenseur et où l'on peut se rencontrer, placer un fauteuil et «voir» la maison d'en face, ensuite les cuisines et les séjours sont encore en contact avec la cour et les volumes proches, enfin les chambres, tournées vers l'extérieur, le soleil et les arbres, offrent des vues portant le regard au-delà du site lui-même. Ce dispositif permet, surtout aux personnes âgées, de voir les autres et la vie quotidienne qui se déroule devant eux.

Transformation d'un atelier de mécanique en atelier d'architecture

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle se construisent à Sainte-Croix plusieurs fabriques de boîtes à musique. Il s'agit très souvent de bâtiments comprenant au niveau du sol l'atelier de production, au-dessus, un lieu de stockage et aux étages supérieurs le logement du fabricant.

C'est dans le rez-de-chaussée d'une telle typologie que l'architecte a aménagé ses bureaux. Il s'agit d'un grand espace profond éclairé presque uniquement sur la façade sud et donnant sur une cour d'accès déterminée par deux garages. On y distingue encore au plafond les supports des poulies qui transmettaient aux machines l'énergie d'une machine à vapeur. Le côté nord de cet espace est situé contre terre, c'était un mur toujours humide qu'il a fallu assainir.

La grande profondeur de cet espace a permis sa division en deux couches; l'une, la plus large, contient les places de travail et bénéficie de la lumière naturelle, la deuxième, plus étroite, contient les locaux annexes tels que W.-C., petite cafétéria/cuisine, archives et photocopieuse. Ces locaux sont détachés du mur humide et surélevés du sol afin d'assurer une bonne ventilation de ces espaces insalubres. En même temps, cette différence de niveau de 40 cm renforce la hiérarchie des deux couches et permet un apport de lumière naturelle et une vue sur l'espace principal.