

Bürgerliches Wohnen und Marketing : "für eine Rehabilitierung des Vorbildlichen"

Autor(en): **Ruby, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

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

Heft 12: **Bilderwelt**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65210>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Bürgerliches Wohnen und Marketing

«Für eine Rehabilitierung des Vorbildlichen»

Die Moderne widmete ihre volle Energie einem «richtigen» Wohnen, bahnte den Weg zu dessen Läuterung mit Wohnbauausstellungen, Publikationen und Manifesten. Heute ist Wohnen weniger eine erzieherische Angelegenheit denn eine Frage der richtig eingesetzten Bilder und Marketingstrategien. Infolge der Popularität von Lifestyle-Trends verlieren Kriterien wie Standard und Typ ihre Bedeutung, während sich die mediale Abhängigkeit von Identitätsbildung und Wohnverhalten verstärkt. Gegenüber der schnelllebigen Konsumgüterindustrie stellt sich für die Architekturkultur die Frage nach dem Umgang mit Wohnvorstellungen, Bildern und Moden völlig neu. Eine unzweideutige Antwort auf diese Herausforderungen gibt Hans Kollhoff als Architekturlehrer und praktizierender Traditionalist.

Routinemässig scannt der Blick die neuesten Publikationen auf dem Tisch in der Buchhandlung und will gerade wieder abschweifen, weil er nichts Überraschendes entdeckt, als er auf jene zwei etwas abseits liegenden Hefte stösst. «Wohnen» steht auf dem einen, «Häuser» auf dem anderen. Gab es nicht irgendeine Architekturzeitschrift desselben Namens? Doch die Cover-Bilder lassen eher auf eine Imagebroschüre des regionalen Fremdenverkehrsvereins oder das vierteljährliche Informationsblatt der Immobilienwirtschaft schliessen. Ein erstes Durchblättern verstärkt das Rätseln. Glatte Renderings von düsteren Luxuswohnungen und satteldachbekrönten Vorstadthäusern wechseln sich ab mit skurrilen literarischen Porträts werdender Bauherrenpärchen. Das Ganze eingerahmt von Werbeanzeigen für Möbel und Baustoffe – also doch eine Architekturzeitschrift?! Erst der Buchhändler klärt die Verwirrung auf. Um eine akademische Publikation der ETH Zürich handle es sich, Studentenarbeiten aus dem Lehrstuhl Prof. Hans Kollhoff, gibt er zu verstehen und deutet dezent auf das Kleingedruckte auf dem Titel.

Um die Ergebnisse von zwei seiner Entwurfssemester an der ETH auch über die Campusgrenzen des Hönggerbergs hinaus zu propagieren, übernahm Kollhoff die Taktik des Chamäleons und kreierte ein fiktives Architekturmagazin mit zwei thematischen Heftnummern. Entstanden ist dabei ein Format, das sich in Wartezimmern von Zahnarztpraxen und Anwaltskanzleien bestimmt gut platzieren liesse. Im Unterschied zu gewöhnlichen Bauzeitschriften vermittelt es die Projekte im Wesentlichen über Bilder; Zeichnungen und Grundrisse erscheinen, wenn überhaupt, nur ganz klein als Orientierungshilfe.

Potemkinsche Tapeten

Mit seiner Entscheidung, das Bild als Hauptmedium für die Vermittlung von Raum zu benutzen, nimmt Kollhoff

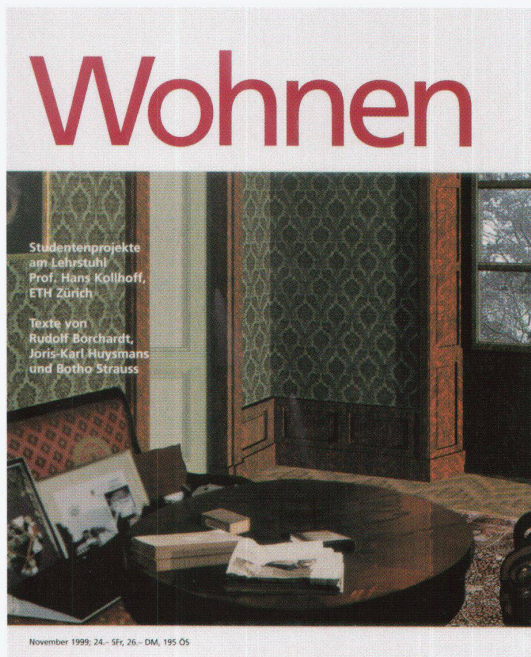
eines der zentralen Themen der Schweizer Architektur seit den Siebzigerjahren auf. Man denke nur an die Aussage von Herzog & de Meuron, dass sie die wesentlichsten Inspirationen für ihre Architektur weniger in Gebäuden als in Bildern finden würden. Betrachtet man die von Kollhoff angewandte Bildform genauer, so lassen sich ihre Ursprünge letztlich bis auf die Arbeit und das Lehrkonzept von Miroslav Šik an der ETH in den Achtzigerjahren zurückverfolgen. Gemeinsam ist ihnen die Konzentration auf das Atmosphärische der Architektur und einer fast manisch präzisen Bestimmung der sensorischen Raumwirkung. An Šik erinnert ebenfalls die Schwere und das gedämpfte Licht der Räume, ihr düsteres Glimmen, das ihnen jene ehrfürchtige Aura des Verlassenen gibt.

Aufschlussreich sind aber auch die Unterschiede. Jene monumentalen Bildwerke, die Šik seine Studenten in endlosen Durchgängen bis zur Perfektion zeichnen liess, folgen dem programmatischen Traditionalismus der Analogen Architektur nicht nur im Dargestellten, sondern ganz entschieden auch in der Darstellung selbst: als Bildträger ein dickes, fast kartonstarkes Papier, das im Plandruck mit der perspektivischen Linienzeichnung des Projektes bedruckt und schliesslich mit unzähligen Schichten von Jaxon-Kreide atmosphärisch «gehöhnt» wurde, sodass die Oberfläche am Ende eine fast reliefartige Plastizität erhielt.

Kollhoff dagegen lässt die Studenten seine historisierenden Wohnvisionen mit modernsten Computer Imaging Techniques am Bildschirm visualisieren. Wäh-

rend Šiks Vision des Alten von einer fühlbaren haptischen Tiefe unterfüttert wird, will die von Kollhoff verordnete Gemütlichkeit im kühlen Licht der Renderings irgendwie nicht so recht aufkommen. Mit peinlicher Akribie wird versucht, die Wirkungen ausgewählter Materialien zu simulieren, doch gerät das Versprechen des Handgemachten und Soliden im ungewollten, aber deswegen nicht minder allgegenwärtigen Cybertouch der elektronischen Bildcollagen schnell zur absurden Farce. Während die Bildlegenden die demonstrative Vielfalt der Dekoration geniesserisch in Worte fassen («das in Zitronenholz ausgeschlagene Separee»; «die brünierte Bronzeinfassung der Deckenlampe», «der birnholzvertäfelte Gang»), scheint der bemühte Sinnenrausch in den Photoshop-Veduten letzten Endes auf eine einzige Oberflächentextur einzudampfen: In der Tat wirken Wände, Fussböden und Decken wie von einem «digitalen Furnier» überzogen, das zwar in mannigfaltigen Variationen auftritt, sich aber unterm Strich nur als unterschiedliche Katalogmuster ein und derselben potemkinschen Tapete herausstellen.

Genauso hat sich die plastische Raumwirkung, die Šiks Ölkreidetableaus entscheidend prägt, in Kollhoffs Interieurs merkwürdig verflacht. Besonders deutlich wird diese räumliche Irritation im «Häuser»-Heft, wenn die entworfenen Einfamilienhäuser in die grüne Idylle pittoresker Mustervororte der Zürcher Umgebung eingesetzt werden. Wie sich bei näherem Hinsehen zeigt, bestehen die Bilder aus mehreren Ebenen fotografischer und



computeranimierter Versatzstücke. Die Heterogenität der Bildquellen bleibt dabei häufig lesbar und evoziert gegen alle Absicht, ungeplanten Kindern gleich, die Collage-Ästhetik von Dada und Pop-Art. Aus der kaum kaschierten Kollision von widerstreitenden Wirklichkeitsebenen erwächst jedoch ein ganz eigener ästhetischer Reiz. Die offenkundige Künstlichkeit dieser Ideallandschaften des europäischen Spiessertums verleiht den Bildern eine betörende Hyperrealität. Man könnte sie ohne weiteres für Standbilder aus einer nie gefilmten Schweizer Folge von David Lynchs «Twin Peaks» halten. Dieses Glück strahlt einfach zu friedlich. Man spürt, das Grauen lauert geduldig, und irgendwo, irgendwann wird man das Ohr im Vorgarten finden.

Von Twin Peaks zur Puppenstube

Im Unterschied zu Šik, der mit allen Mitteln eine Authentizität der Atmosphäre erzeugen möchte, reicht für Kollhoff der Reality-Effekt der Modelleisenbahn aus. Denn sein Ziel ist ein anderes: Mit plakativen Reizauflösungen direkt ins Unbewusste vorzudringen, um die dort abgelagerten Klischees unserer Kultur zu aktivieren und in den «Haben-Wollen»-Status zu versetzen. Diese Vermutung nähren zumindest auch die Bauherrenbeschreibungen, die den Studenten (neben dem Grundstück) als Entwurfsgrundlage gegeben worden sind. Ganz grundlegend ist diese Aufforderung zur subjektiven Einfühlung in die Persönlichkeit eines Bauherrn eine nicht nur legitime, sondern auch wichtige Kulturtechnik für jeden Architekten. Pikant ist in diesem Fall allerdings das unverhohlene Flirten mit dem rückständigen Welt- und Gesellschaftsbild einer wertkonservativen Elite.

Da ist zum Beispiel Frau Landolt, die sich in ihrem grossen Haus in Zollikon einsam fühlt. Die Kinder sind vor kurzem ausgezogen, um zu studieren, und der Herr Dr. Landolt, Anwalt bei einer Grossbank und im Übrigen ihr Gatte, verlässt bereits früh das Haus, um erst am späten Abend zurückzukehren. «Jetzt, da ihre Zeit nicht mehr durch die Familie in Anspruch genommen wird, kann sich Frau Landolt ihrem heimlichen Hobby widmen.» Und das besteht im Einrichten von Wohnungen. Nun ist ihre Chance gekommen. Bei einem Abendessen überredet sie ihren Mann unter strategischer Zuhilfenahme einer Dosis Alkohol, das Haus zu veräussern und «sich dafür in exklusiver Lage in Zürich eine gross-

zügige Eigentumswohnung zu kaufen». Er bedingt sich nur noch aus, sein «Herrenzimmer» und ein grosses, schweres Sofa wiederzubekommen. Aber dann gibt er ihr Carte blanche, und Frau Landolt darf endlich einmal ihrem Hobby frönen und ihr Faible für Asiatik ausleben.

In dieser «Brave Old World» gibt es allerlei Einrichtungen, die wir modernen Kulturbanausen längst vergessen haben: neben dem erwähnten «Herrenzimmer» ist da auch das nicht minder exotische «Rauchzimmer», oder das «Frühstückszimmer». Offenkundig gehören wir nicht zu denen, «die zu wohnen wissen», wie Kollhoff in seiner Einleitung Heidegger zitiert. Schrecklich diese Welt, die sich einfach verändert, ohne dass sie danach gefragt wird. Eine Welt, in der sich das Arbeiten immer mehr in das noble Reich des Wohnens drängt. Eine Welt zudem, in der die gute alte Kleinfamilie durch lesbische oder homosexuelle Lebensgemeinschaften verunsichert wird, die bei Kollhoff folgerichtig auch gar nicht erst vorkommen.

Im wohltemperierten Zusammenspiel ergeben Texte und Bilder so eine Art Puppenstube für Erwachsene, und der Leser von «Wohnen» und «Häuser» beginnt sich zu



Beeracker/Wallisellen – Entwurf für ein Einfamilienhaus: Student Reto Kunz «Der Wintergarten als Schnittstelle zwischen innen und aussen dient nicht nur als Empfangsraum für Gäste, sondern auch als angenehmer Aufenthaltsort im Halbschatten unter lichten Bäumen.»

fragen, wie die Verfasser der Ironie, die – einem verborgenen Alien gleich – unvermeidlich aus dem Schoss dieser allzu heilen Welt herauswächst, eigentlich widerstehen konnten.

Was ist also Kollhoffs eigentliche Motivation? Zunächst einmal eine Kritik an der modernen Wohnkultur. Der Student von heute lernt nicht, so Kollhoff im Einleitungstext, «dass es jenseits der Standards für öffentlich geförderten Wohnungsbau und jenseits der moralisch sanktionierten Stereotypen einer «modernen» Architektur unendlich vielfältige Vorstellungen vom privaten Wohnen gibt, denen vor allem und zuallererst sein Interesse zu gelten hat, wenn er sich auch nur im Ansatz als Dienstleister verstehen möchte und nicht ausschliesslich als Moralapostel und Künstler». Anders ausgedrückt: Aufgrund der sozialutopischen Fixiertheit der Moderne gibt es heute einen Mangel an Wohnmodellen für gehobene bis luxuriöse Bedürfnisse. Die strategische Schlussfolgerung aus dieser Einschätzung heisst für Kollhoff, dass diese Leerstelle das Potenzial für einen neuen Markt in sich birgt. Um diesen Markt zu öffnen, bedarf es nur geeig-

netter Akquisitionstechniken, die sich in den beiden ETH-Zeitschriften bereits prototypisch andeuten.

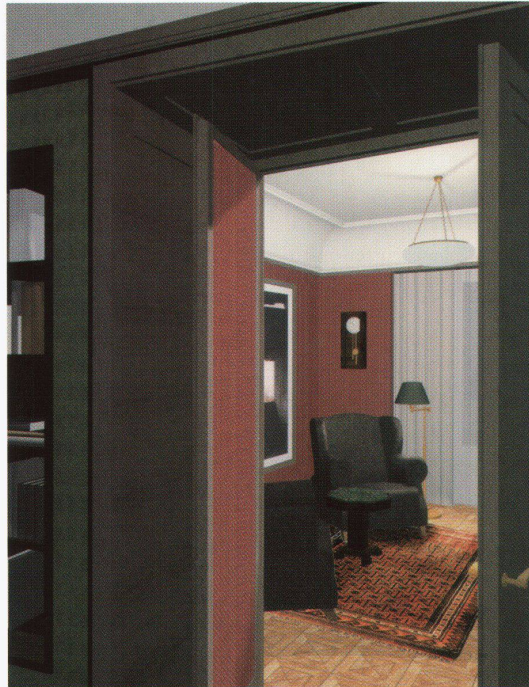
In diesem Licht gesehen, entpuppen sich die Bauherrenbeschreibungen als weniger für die Studenten, sondern für die potenziellen Bauherren selbst geschrieben. Denn letztlich bieten die Texte Lebensentwürfe, die all den anderen Landolts, die unsicher sind, was sie mit ihrem Leben anfangen sollen, als erhellende Entscheidungshilfe zu ihrer Lebensgestaltung dienen können. Um das architektonische Produkt, das die Renderings bildmächtig vorführen, an den Endkunden zu bringen, liefern die Texte eine Vorstellung des zu diesem Wohnambiente passenden Lebensstils mit dazu. Ins Wanken gerät das publizistische Unterfangen bei seiner Bestückung mit Anzeigenwerbung, die im Unterschied zum Heftinhalt vorwiegend aus Möbeln im Zeitgeist-Geschmack des Minimal besteht.

Themenpark des Retro

Bei der architektonischen Produkteinführung kann Kollhoff dankbar auf die vielfältigen Vorarbeiten der moder-



Wohnen am See –
Entwurf für einen Umbau:
Studentin Pascale Bellorini
«Das Schlafzimmer soll Ausdruck der intimsten Welt der Bauherren sein. Sämtliche Wände und die Decke sind mit glänzend lackierten Ulmenholztäfelungen ausgekleidet, der Boden ist mit einem samtigen Veloursteppich versehen.»

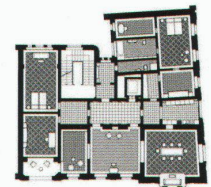


Zum Rosenhof – Entwurf für einen Umbau: Student Jens-Christian Bohm
«Blick vom Arbeitszimmer in das Sesselzimmer. Die Atmosphäre soll einem weltmännischen Bewohner, der das Wohnen über lange Zeit mit dem Ambiente mondäner Hotels verband, gerecht werden. Die besondere Farbigkeit stoffbespannter Räume entspricht diesem besonderen Bild, ebenso wie Einbauten aus Kirschholz, Beschläge aus Messing und schweres Mobiliar.»

alle Bilder und Zitate aus: «Wohnen» bzw. «Häuser», Gestaltung und Konzept Peter Chladek, Publikation am Lehrstuhl Prof. H. Kollhoff, ETHZ 1999 und 2000.



Projekt: Irmela Schiel



linke Seite Blick durch den Korridor in Richtung Salon. Der vormals lange, dunkle Gang wird durch den Eingriff dreigeteilt, so dass eine öffentliche Halle mit wandhoher Täfelung und zwei kleinere Räume als Vorbereiche zu den privateren Zimmern entstehen. Nach der Verlegung des Wohnungseingangs betritt man die neu ge-

schaftene Halle zentral, damit wird diese zum wichtigsten Element der Wohnung. Gänzlich längsorientiert durch den Korridor mit der Ansicht an die durch Plaster strukturierte Täfelung und die darin erhaltenen, mit blauem Samt bezogenen und in Rahmen gefassten Tafeln rechts. Grundriss im Maßstab 1:400.

Aufgabe am Lehrstuhl Prof. Kollhoff im Wintersemester 1998/99 war der Umbau von Wohnungen in repräsentativen Zürcher Liegenschaften.

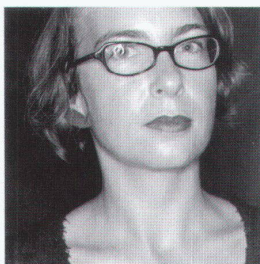
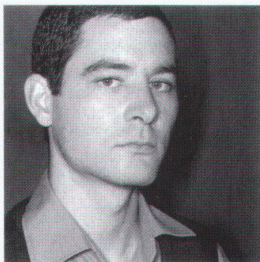
Fotos: Walter Mair, Zürich

nen Architektur zurückgreifen: Denken wir beispielsweise an den vom Schweizer Werkbund für die WOBA-Ausstellung 1929 in Basel beauftragten Film «Die neue Wohnung» in der Regie des deutschen Dadaisten Hans Richter. Oder denken wir daran, wie Le Corbusier in seinem Film «L'Architecture d'Aujourd'hui» (Frankreich, 1931, Regie: Pierre Chenal) am Beispiel der Villa Garches vorführt, wie man seine neuartigen Häuser richtig benutzt (vom Autovorfahren bis zum Frühsport auf dem Dach). Und erinnern wir uns an die Chuzpe Mies van der Rohe, mit der er den Vorwürfen, dass man in seinen Wohnhäusern nicht leben könne, zu begegnen pflegte: «I will teach the people how to live in my houses.»

Die von Kollhoff forcierte Retro-Ästhetik erweist sich in diesem Licht als Instrument einer kalkulierten Marketingstrategie. Der Berliner Tektoniker macht sich einen höllischen Spass daraus, die «Dos and Dents» des modernen Bauens konsequent zu konterkarieren – nach dem Motto: Der moderne Architekt darf keine Satteldächer bauen, also bauen wir Satteldächer. Kollhoff fährt gewissermassen als Geisterfahrer gegen den Zeitgeist

und dreht nach dem Vorbild der konservativen Revolution die historische Logik der Avantgarde um: Die aktuelle Gegenwart könnte demzufolge nicht mehr durch eine noch avanciertere Zukunft überwunden werden (so wie die Neue Sachlichkeit sich als die Überwindung des Expressionismus verstand). Nein, die Zukunft liegt für Kollhoff im Gestern. Die Vergangenheit wird zur letzten Utopie. Deswegen kann es niemanden verwundern, wenn Kollhoff allen Ernstes am Berliner Alexanderplatz einen gebauten Themenpark vom New York der 1930er-Jahre hinstellt (sein Haus am Potsdamer Platz gibt heute bereits einen Vorgeschmack). Geschichte wird zur stilistischen Option eines verallgemeinerten Retro-Designs. Mit einer tatsächlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Ortes hat Kollhoffs Alexanderplatz so wenig zu tun wie Le Corbusiers Plan Voisin, mit dessen Tabula-rasa-Verhalten dafür aber umso mehr. So gesehen ist Kollhoff der ultimative Modernist, agent provocateur im Namen des Gestern, solange es sich heute auszahlt.

A.R.



Imela Schiel, *1974 in Schwäbisch Hall/Deutschland; Adriano Tettamanti, *1972 in Chur; Pascale Bellorini, *1973 in Bern. Fotos: Conrad Gödy.

Architekten von Morgen

Ende 1998 wurden 52 Studentinnen und Studenten mit einer für sie bis dahin unbekanntem Art der Aufgabenstellung konfrontiert: Es galt eine bestehende Zürcher Wohnung für eine hypothetische, aber deutlich umrissene Bauherrschafft umzubauen. Wenn es darum geht, sich in so unmittelbarer Weise mit dem Phänomen Wohnen, sowie den Sehnsüchten und Bedürfnissen der Auftraggeber auseinanderzusetzen, ist es für den Studierenden unabdingbar, auch einen Teil der eigenen Wohnenerfahrung in sein Projekt einfließen zu lassen. Die Empirie im Zusammenhang mit dem Wohnen bildet, wenn auch von Arbeit zu Arbeit in unterschiedlichem Masse, einen wesentlichen Bestandteil des Entwurfs.

Es ist nicht beabsichtigt in diesem Rahmen den Studenten und ihren Projekten in umfassender Weise auf den Grund zu gehen, trotzdem sollen an dieser Stelle in kurzer Form die Profile der neun Studenten skizziert werden, die in dieser Publikation mit ihren Arbeiten vertreten sind.

Imela Schiel wurde in Schwäbisch Hall/Deutschland geboren, in der Schweiz absolvierte sie ihre Schulbildung. Sie begann 1995 mit dem Architekturstudium an der ETH Zürich. Während der Zeit des Studiums sammelt Imela Schiel in verschiedenen Zürcher Architekturbüros praktische Erfahrungen, so konnte sie unter anderem beim Umbau einer Villa im Zürcher Seefeld mitwirken.

Das Haus am Uto-Quai, in unmittelbarer Nähe zum Zürcher Opernhaus, ist ein in eklektizistischer Manier erstelltes Wohn- und Geschäftshaus. Bei ihrem Projekt ging Imela Schiel ganz wesentlich auf die Persönlichkeit der Auftraggeber ein, so war es ihr wichtig, dass sich die Bauherren, die von sich aus wenig Interesse am kulturellen Leben entwickeln, in ihrer neuen Wohnung Platz finden für allerlei Objekte, die ihrer Wohnumgebung eine persönliche Note verleihen.

Auch *Adriano Tettamanti* beschäftigte sich mit dem Haus am Uto-Quai. Er wuchs in Graubünden, genauer in Chur auf und begann 1994, nach einem kurzen Abstecher an die HSG St. Gallen, mit dem Architekturstudium an der ETH Zürich. Adriano Tettamanti arbeitete unter anderem bei Jüngling und Hagmann in Chur.

Die Herangehensweise von Adriano Tettamanti unterscheidet sich wesentlich von derjenigen Imela Schiels. Er setzte sich bewusst über die angedeutete kulturelle Ignoranz der Bauherrschafft hinweg und versuchte den alten, heute verborgenen Qualitäten der Wohnung auf die Spur zu kommen. Er liess sich von seinen konstruktiven Interessen leiten und schuf Innenräume, deren durchdachte handwerkliche Präzision verhindert, dass die Bekleidung der Wände als blosser Dekoration verstanden wird. Der für die Bauherren bis dahin ungekannte architektonische Anspruch ihres neuen Interieurs basiert letztlich auf der Glaubwürdigkeit, die von der Identität des Hauses ausgeht.

Die gebürtige Bernerin *Pascale Bellorini* begann ihr Architekturstudium 1993 an der EPFL in Lausanne, wechselte ein Jahr später an die ETH Zürich, in der Stadt, wo sie auch ihre ersten praktischen Erfahrungen machen konnte. So arbeitete sie zwischen 1996 und 1997 im Architekturbüro von Ueli Zbinden und 1998 im Büro der Innenarchitekten Buser und Buser. Auch nach dem Studium will sich Pascale Bellorini wieder dem Thema Inneneinrichtung zuwenden.

Das in einfachem Jugendstil gehaltene Wohnhaus am Ufer der Zürichsees ist eher sparsam ornamentiert, und verfügt nur über einen bescheidenen repräsentativen Charakter. Diese äussere Erscheinung bildete bei Pascale Bellorini den Ausgangspunkt für ihren Entwurf, der dieser Reserviertheit Rechnung trägt. Das Resultat ist eine einfach gehaltene Architektur, die Materialien und Farben präzise einsetzt und so auch Rücksicht nehmen kann auf die Vorliebe der Bauherrschafft für Asiatik, die sich in einem unauffälligen Rahmen präsentieren kann.

Patrick Roost ist in Bern aufgewachsen, von wo aus er noch während seiner Schulzeit für einen einjährigen Auslandsaufenthalt nach Huntington, Long Island, NY aufbrach. Seit dem Herbst 1994 studiert er Architektur an der ETH Zürich. Zusammen mit Pascale Bellorini absolvierte er 1996-97 sein Praktikum bei Ueli Zbinden und zur Zeit arbeitet er im Architekturbüro von Axel Fickert und Kaschka Knapkiewicz in Zürich.

Die Umdeutung der Treppenvorhalle wurde für Patrick Roost zum zentralen Element seiner Entwurfsstrategie, die mit feinfühligem Eingriffen die Hierarchien der intakten Villa Rössli präzisieren und festlegen konnte. Die durch minimale Anpassungen entstehenden Effekte überprüfte er beharrlich, bis sich schliesslich ein neues Gleichgewicht eingestellt hat.

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 déjeuner». 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.

Das Sideboard-Programm für den Wohn- und Arbeitsbereich

Design: Silvio Schmed BSA SWB

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

Conveying the spirit of a new living culture

“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