

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 74 (1987)
Heft: 1/2: Struktur, Konstruktion und Form = Structure, construction et forme
= Structure, construction and shape

Artikel: Fünf Themen - fünf Projekte = Cinq thèmes pour cinq projets
Autor: Fumagalli, Paolo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-56137>

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: 26.11.2024

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

Fünf Themen – fünf Projekte

*Wettbewerb für die neue Galerie der Sammlung Thyssen Bornemisza in Lugano-Castagnola, 1986
Texte français voir page 65*

Die Thyssen-Sammlung ist eine der bedeutendsten privaten Kunstsammlungen der Welt, doch zurzeit sind nur die Gemälde der europäischen Meister vom XIV. bis XIII. Jahrhundert dem Publikum zugänglich. Sie sind in einem Gebäude ausgestellt, das in einem Park an den Ufern des Luganersees liegt, in einer ausserordentlichen Landschaft. Nun will der Baron Hans Heinrich Thyssen Bornemisza eine zweite Galerie als Erweiterung der bestehenden errichten lassen, damit die in seinem Besitze stehenden Gemälde der modernen Kunst (welche er in den letzten Jahrzehnten erwarb) einen würdigen Platz finden können: Werke des französischen und des deutschen Impressionismus, des Surrealismus, des Kubismus, des Dadaismus, der russischen Suprematisten, der abstrakten Kunst und der modernen amerikanischen Meister. So lud er die Architekten Hans Hollein aus Wien, James Stirling aus London, das Atelier 5 aus Bern, Ruch+Hüsler aus St.Moritz und Mario Botta aus Lugano zu einem Wettbewerb für die Projektierung des neuen Museums ein.

Eine Kunstgalerie an dieser Lage fragt nach der Beziehung zwischen dem Gebäude und dem Ort, der architektonischen Form und deren Bezügen zur Topographie des Geländes, nach den internen Räumen, deren Funktionalität und Beleuchtung. Um die Ergebnisse dieses Wettbewerbs zu analysieren, haben wir versucht, die fünf Projekte auf horizontale Weise zu «lesen», indem wir die verschiedenen architektonischen Themen verglichen haben. Es ergab sich folgendes:

Hollein setzt einen verglasten Lift auskragend an die Fassade, der zu einer halbkreisförmigen Galerie an der Spitze des Gebäudes führt; Stirling zeichnet längs der ganzen Gebäudefront, von Turm zu Turm, eine Galerie mit Arkaden; Botta schliesst das Hauptvolumen mit zwei Treppenkörpern, innerhalb deren sich eine Reihe von Terrassen gegenseitig überlagert; das Atelier 5 schlägt eine verglaste Passage vor, welche horizontal das ganze Gebäude durchquert, Ruch-



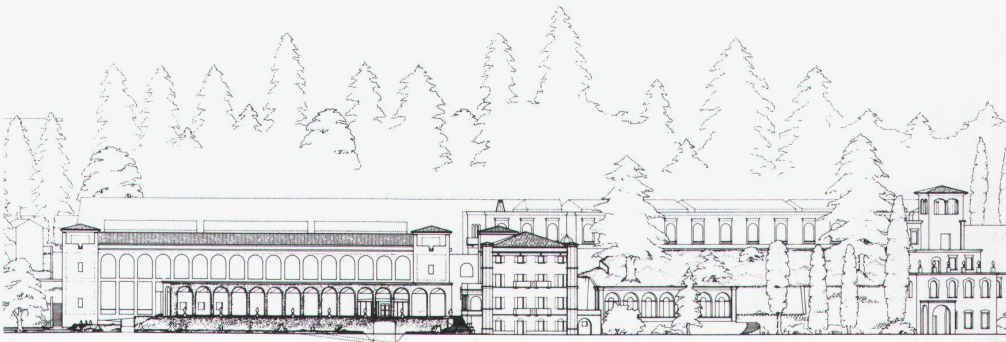
+Hüsler setzen als Schwerpunkt einen elliptischen Turm, der mit grossen Fenstern durchlöchert ist: es sind dies die Antworten auf den Zauber des Panoramas, mit Blick auf den See, den Hafen und die Berge. Die Landschaft stellt bei diesem Wettbewerb ein wichtiges Thema dar.

Im Rücken der alten Villa gelegen, besteht das lange Gebäude von Ruch+Hüsler aus einem symmetrischen Volumen, eine Art bewohnte «Mauer»; zwischen alten und neuen Türmen überlagern sich die Arkaden von Stirling wie das Bühnenbild eines Theaters, das in der Vertikale verläuft; die geometrischen Volumen des Atelier 5 setzen ihre «Schultern» gegen den Berg, während sie sich vorne auf hohe, schlanke Pfeiler stützen; die Aushöhlung des Hofes (Hollein), welche den Eingang betont, bildet die korrosive Geste, die den Felsen aufdeckt; die Reihe der sich überlagernden, baumgesäumten Mauern bei Botta gleicht Weinbergterrassen über dem See: es sind dies die Antworten auf die Dualität, die aus der glatten Oberfläche des Sees und dem plötzlichen Ansteigen der Berge entsteht. Der See und die Berge sind wichtige Themen bei diesem Wettbewerb.

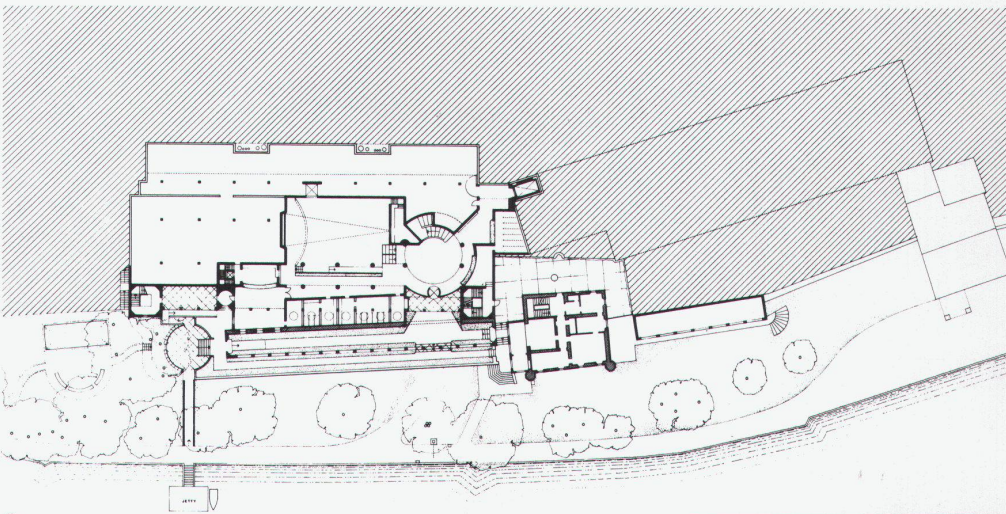
Beim Museum vom Atelier 5 tritt man zunächst unter dem grossen Kubus in den Park hinein, in ein hohes Atrium, dann in den ersten Ausstellungsraum (im Inneren jenes Kubus), danach steigt man hinauf bis auf die Höhe der anderen Ausstellungsräume, von denen aus man über eine lange, verglaste Passage die alte Galerie erreicht; beim Museum von Hollein geht man zunächst in den ausgehöhlten Hof, indem man eine Freitrepppe besteigt, dann begibt man sich in das halbkreisförmige, verglaste Atrium und steigt zum oberen Geschoss hinauf, auf die Höhe der neuen Galerie, von der aus man über eine halbkreisförmige Rampe das Atrium erreicht, das zur alten Galerie führt; ins Museum von Botta tritt man durch den zentralen Turm hinein, steigt dann bis oben, wo man die verglaste Passerelle erreicht, welche auf der einen Seite zur alten Galerie führt, auf der anderen zur neuen, und zwar zum höchsten der drei Ausstellungsräume, und geht dann Niveau für Niveau hinunter; das Museum von Ruch+Hüsler betritt man, indem man das Erdgeschoss der alten Villa durchquert, dann erreicht man über einen unterirdischen Gang den zentralen, ovalen Raum mit den Treppen, die bis auf die Höhe der zwei

1 Ansicht der heutigen Situation: in der Mitte die alte Villa, links der Ort für das neue Gebäude, rechts das lange Gebäude der alten Galerie

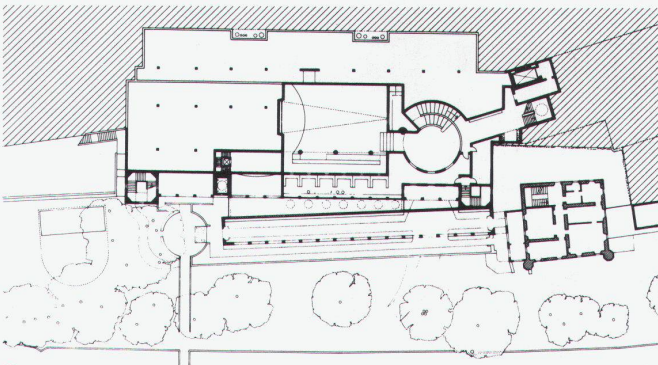
2 3 Die alte Villa und der Park



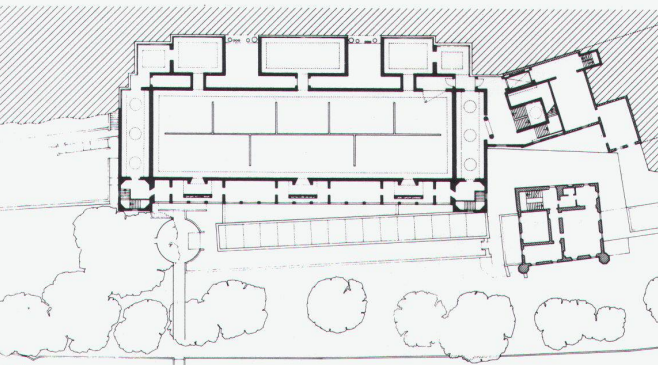
4



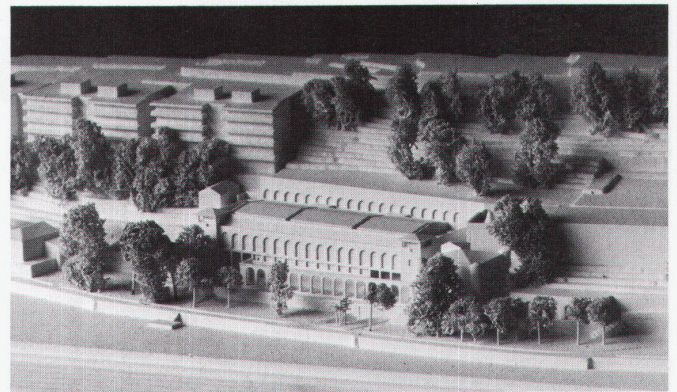
5



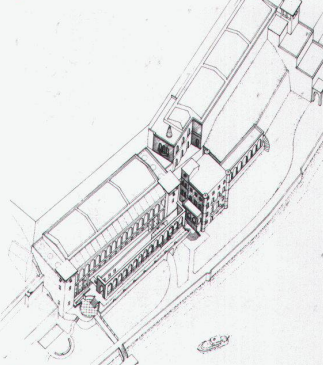
6



7



8



9

Galerien führen, der alten und der neuen; zum Eingang des Museums von Stirling gelangt man über einen Säulengang, von dem aus man einen runden Raum betritt, der zu einer halbkreisförmigen Treppe führt, danach durchquert man ein anderes Atrium und besteigt eine weitere Treppe, bis man auf die Höhe des neuen Museums gelangt, welches man über eine lange Galerie erreicht, Zimmer um Zimmer, mit der Sicht auf den See: es sind dies die Antworten auf die internen Raumverbindungen. Denn die – horizontale und vertikale – Wegführung stellt bei diesem Wettbewerb ein wichtiges Thema dar.

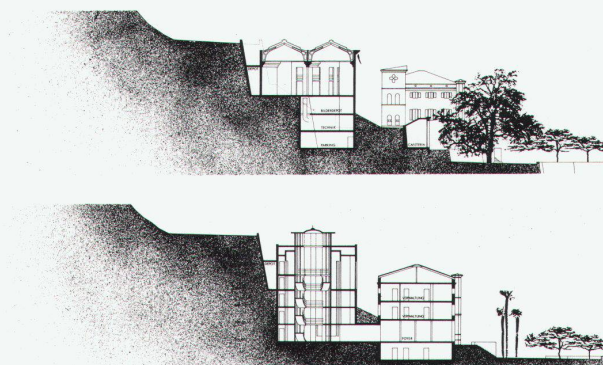
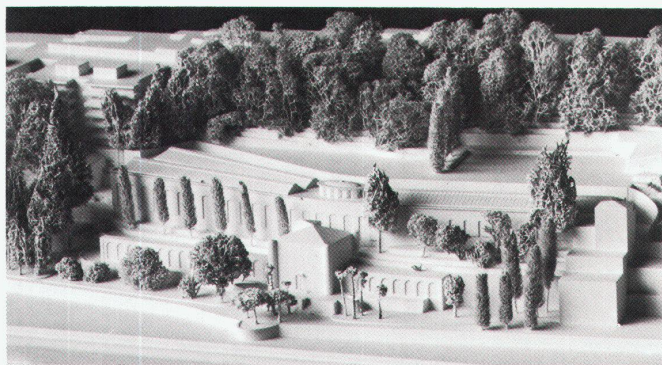
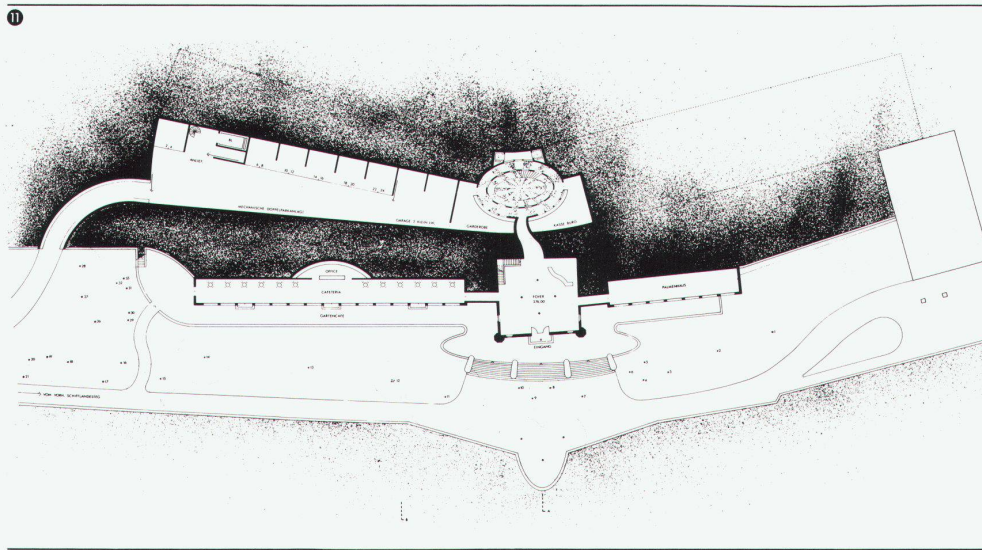
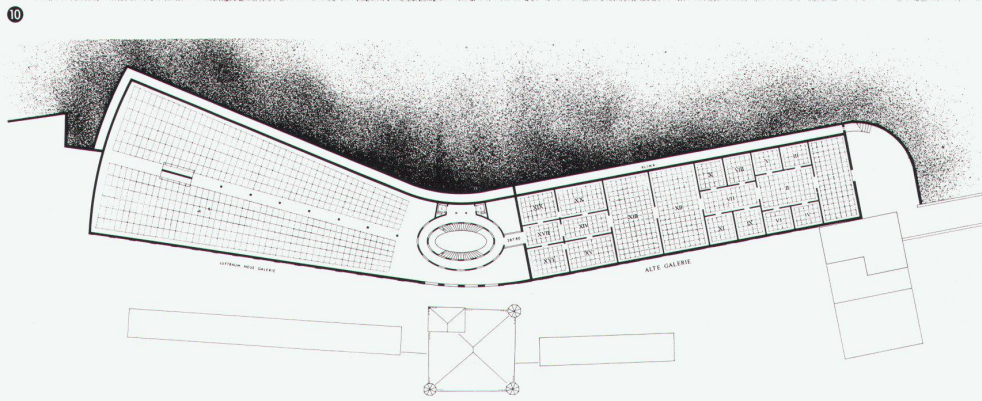
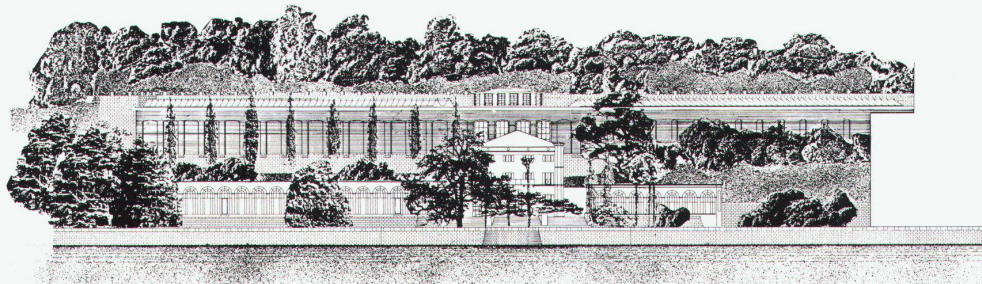
Der Ort, den Ruch+Hüsler vorschlagen, um die Bilder auszustellen, besteht aus einem grossen Raum, der von zwei Oberlichtern beleuchtet wird; derjenige des Atelier 5 setzt sich aus vier getrennten Räumen zusammen, der erste ist gross, hoch und quadratisch, die anderen drei sind rechteckig, aufeinanderfolgend angeordnet; Botta schlägt drei lange, sich überlagernde Räume vor, welche man einen nach dem anderen durchschreitet, wobei jeder in drei durch enge Lichtschlitze getrennte

- 4-9 Projekt von James Stirling
- 4 Fassade gegen den See
- 5 Grundriss Eingangsgeschoss
- 6 Grundriss Mezzanin
- 7 Grundriss Galerie
- 8 Modellaufnahme
- 9 Axonometrie

«Zimmer» aufgeteilt ist; die Bilder werden von Stirling in einem grossen zentralen Raum untergebracht, mit einer Reihe von Kabinetten längs der Bergseite und einer Zugangsgalerie auf der Seeseite; in den Ausstellungsraum von Hollein kommt man über eine zentrale, lange, schmale Galerie (über der ein hohes, verglastes Gewölbe schwebt), von der aus man auf der einen Seite zu den kleinen Kabinetten gelangt und auf der anderen zum grossen Ausstellungsraum: es sind dies die Orte der Kunst. Der Ausstellungsraum ist ein wichtiges Thema bei diesem Wettbewerb.

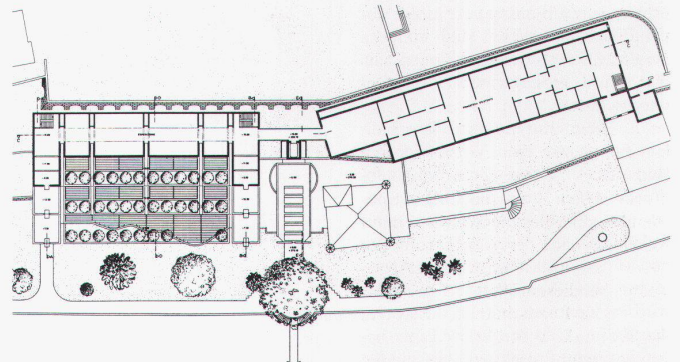
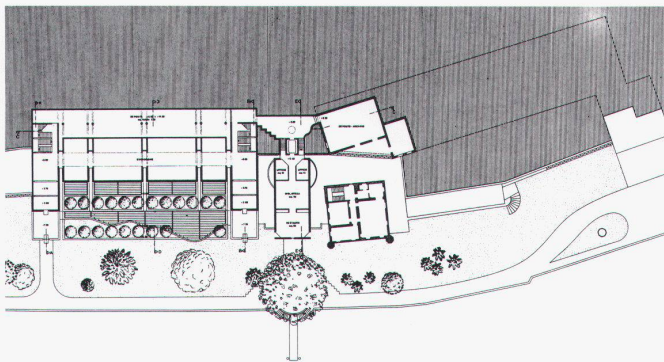
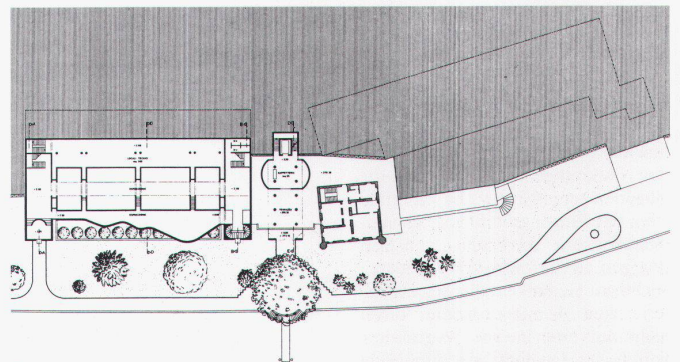
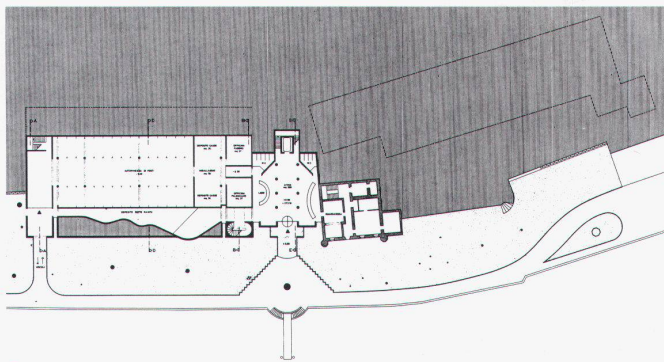
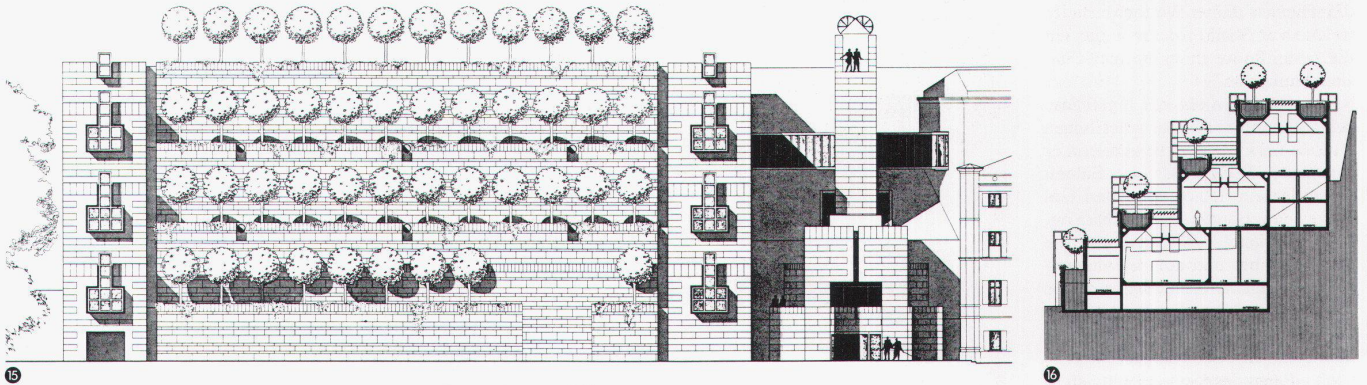
Längs des Seeufers und neben den verschiedenen Bauten stellt das Gebäude von Hollein eine fast bescheidene Ergänzung dar, während der konkave Eingangsraum ein zwischen Alt und Neu eingeschlossener Ort ist; neben den «privaten» Gebäuden will das vorgelagerte Volumen des Atelier 5 ein primäres, vorherrschendes Element sein; der zentrale Turm von Botta stellt das Kernvolumen zwischen der alten und neuen Galerie dar und drückt den Willen aus, dass das Neue die Rolle erhält, das Ganze zu ordnen und zu vereinen; das Gebäude von Ruch+Hüsler, das hoch hinter der alten Villa steht, verbindet das Alte und das Neue zu einem einzigen grossen Volumen als einheitliches Bild; die Türme und die Arkaden von Stirling vereinen die Episodenhaftigkeit des Gebauten mittels einer einzigen formalen Sprache, und zwar mit dem Pfeiler, dem Bogen, der Loggia und dem Walmdach als gemeinsame Ausdrucksweisen verschiedener Epochen: es sind dies die Antworten auf die Frage nach der Annäherung des Neuen an das Alte, ein wichtiges Thema bei diesem Wettbewerb.

Die Landschaft, der See und die Berge, die Wegführung, der Ausstellungsraum, das Alte: sie bilden



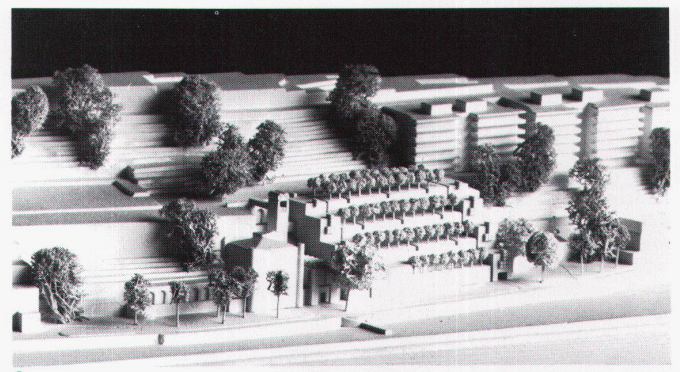
13
6

14



- 10-14
Projekt von Ruch+Hüsler
- 10
Fassade gegen den See
- 11
Grundriss Erdgeschoss
- 12
Grundriss beider Galerien
- 13
Schnitt
- 14
Modellaufnahme

- 15-21
Projekt von Mario Botta
- 15
Fassade gegen den See
- 16
Schnitt
- 17
Grundriss Erdgeschoss
- 18
Grundriss 1. Obergeschoss
- 19
Grundriss 2. Obergeschoss
- 20
Grundriss 3. Obergeschoss
- 21
Modellaufnahme



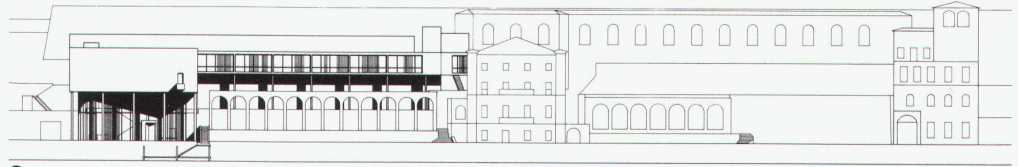
die Themen dieses Wettbewerbs. In welchem der fünf Projekte finden wir die besten in welchem die schlechtesten Antworten?

Beim Projekt von James Stirling können wir den volumetrischen Aufbau des Gesamten bewundern, er drückt den Willen aus, eine Einheit zu schaffen zwischen den alten und den neuen Bauten. Ein Vorschlag, der sich auf zwei Ecktürme stützt, die den schon bestehenden und doppelten Bogengang einschliessen. Und dieses Verharren auf dem Motiv des Bogens und des Säulengangs, bei dem viele die Nase rümpfen, weil es nach «Postmodernem» riecht, stellt eine Qualität dieser Architektur dar: durch die Kontinuität der typologischen Formen und durch die Transparenz der Räume, durch den Rhythmus, der von den Öffnungen diktiert wird, durch die Abfolge der Mauerkulissen (die Mauer des Seeufers, die den Park abgrenzende Mauer, die Bogenmauer, welche die Wegführung des Eingangs definiert, die Gebäudemauer). Im Projekt von Stirling gibt es aber noch einen anderen wichtigen Gedanken: die Zugangsgalerie zum Ausstellungsraum bildet nicht nur eine interne Wegführung von hoher Qualität; sie ermöglicht auch, dass das Museum eine Fassade erhält: keine Blindmauer, hinter der die Bilder aufgehängt sind, sondern verglaste Fenster, hinter denen sich die Leute bewegen und das Licht durchscheint.

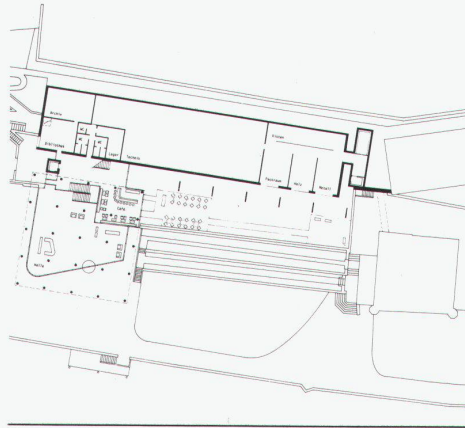
Beim Projekt von Hans Hollein haben wir zwei Vorschläge bewundert. In erster Linie den halbkreisförmigen Raum des Eingangshofes, eine grosszügige feierliche Geste, welche die alte Villa miteinbeziehen vermag. Das, was in der Architektur das Wesentlichste darstellt, wird ins Zentrum gestellt: die Leere, der Raum. Und in zweiter Linie haben wir beim Projekt von Hollein die Aufgliederung der Ausstellungsräume bewundert: die majestätische, zentrale Galerie, einen qualifizierten Ort als «Vorzimmer» zur Funktionalität der eigentlichen Ausstellungsräume.

Beim Projekt von Mario Botta haben wir die Grundidee bewundert: die hohen, terrassenförmigen Mauern, welche die Last des Berges halten, «bewohnte» Stützmauern, die von Baumreihen umsäumt sind. Eine feine Geste gegenüber der Landschaft; sie erinnert an die Terrassen der Weinberge, der Parke, an Friedhöfe, die sich dem Berg anpassen.

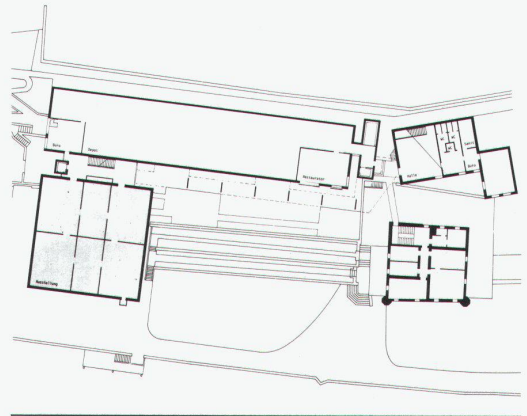
Beim Projekt des Atelier 5



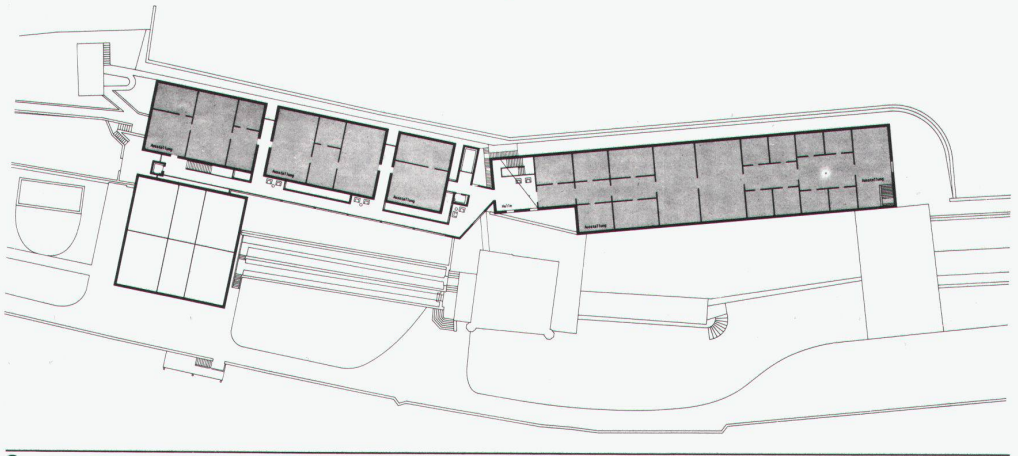
22



23



24

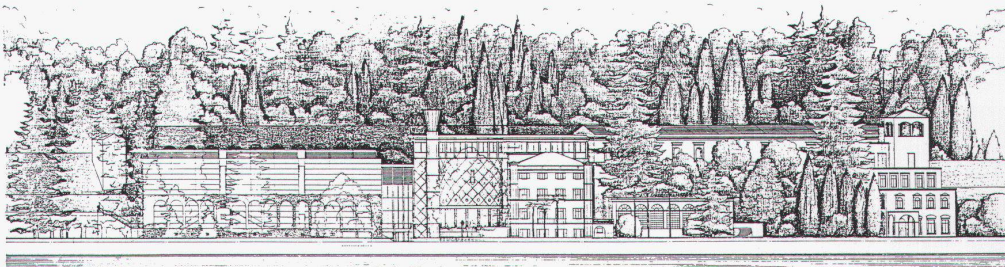


25

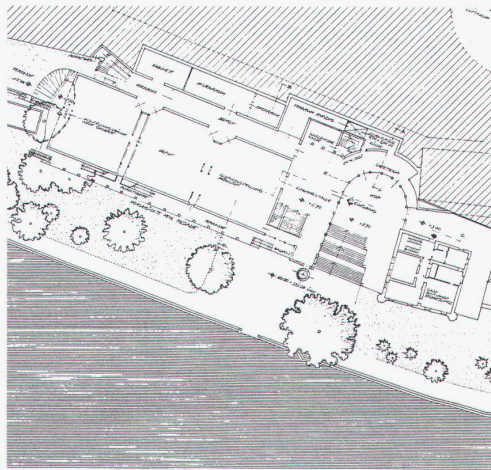


26

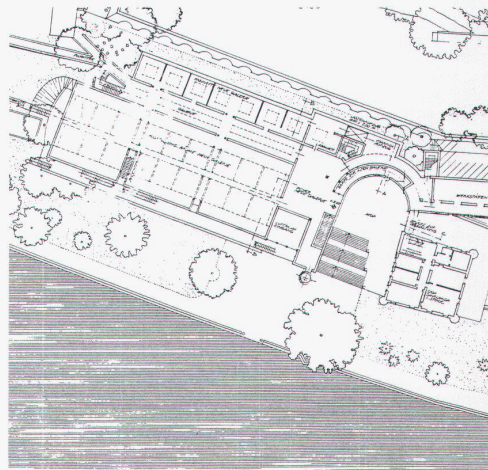
- 22-26 Projekt von Atelier 5
- 22 Ansicht vom See
- 23 Grundriss Eingangsgeschoss
- 24 Grundriss 1. Obergeschoss
- 25 Grundriss 2. Obergeschoss
- 26 Modellaufnahme



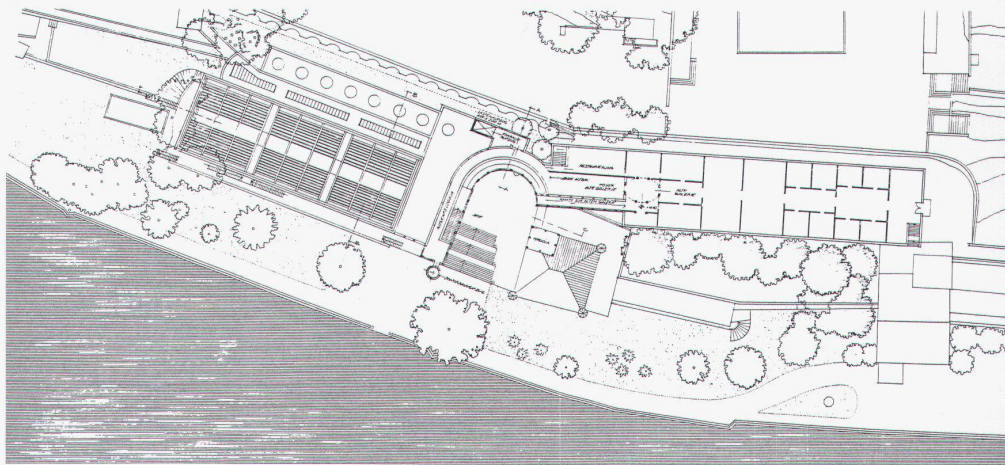
27



28



29



30

27-32
Projekt von Hans Hollein

27
Ansicht vom See

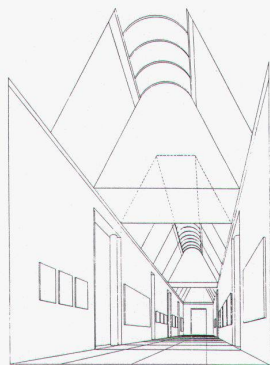
28
Grundriss Eingangsgeschoss

29
Grundriss neue Galerie

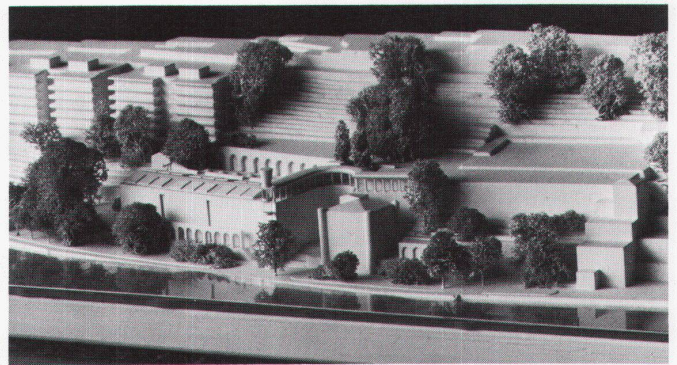
30
Grundriss alte Galerie

31
Schemaskizze Galerie

32
Modellaufnahme



31



32

haben wir den eigensinnigen Willen bewundert, die Rationalität der internen Räume mit dem architektonischen Volumen zu verbinden. Die Zergliederung findet in der verglasten Passage und in den Rhythmen der Pfeiler ihre vereinigenden Elemente.

Und schliesslich haben wir beim Projekt von Ruch+Hüsler den Versuch bewundert, den zwei grossen Ausstellungsräumen (dem neuen und dem bestehenden) eine Einheitlichkeit zu verleihen, um eine Sammlung von Kunstwerken (deren Unterteilung sich lediglich durch die verschiedenen Zeiten rechtfertigt, in denen sie erworben wurden), als Ganzes erscheinen zu lassen.

Was uns hingegen bei den fünf Projekten nicht gefallen hat, ist folgendes: bei Stirling stört die Komplexität, die überinstrumentierte, labyrinthartige Wegführung; bei Hollein die dürftige Qualität der internen Eingangs- und Verteilungsräume, die angesichts des halbkreisförmigen Hofes ein besseres Schicksal verdient hätten; bei Botta das Übermass an Schematismus der Gesamtanlage, die zwei Treppenkörper, die zwar das Terrassenvolumen umschliessen, aber keinen Eingang schaffen; beim Atelier 5 die Unterteilung der Ausstellungsräume in vier getrennte Volumina, was durch die Lage des Eingangs (der in grossem Abstand an die bestehende Galerie grenzt) noch betont wurde; bei Ruch+Hüsler der zentrale ovale Raum, der auf zu einfache Art die fünf Geschosse verschiedener Höhe verbinden will, und der Eingang, der auch typologisch undefiniert bleibt.

Dem Baron Hans Heinrich Thyssen Bornemisza hat das Projekt von James Stirling gefallen, der beauftragt wurde, die neue Galerie zu realisieren.
Paolo Fumagalli

Paolo Fumagalli

Cinq thèmes pour cinq projets

Voir page 4



Si la collection Thyssen-Bornemisza est considérée comme l'une des plus importantes collections privées au monde, seuls les tableaux anciens – maîtres européens du XIV^e au XVIII^e siècle – ont été jusqu'à présent exposés au public, dans un édifice situé à l'intérieur d'un parc, sur les rives du lac de Lugano, dans un site exceptionnel. Aujourd'hui, le Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a décidé que serait construite une seconde galerie, venant s'ajouter à celle déjà existante et dans laquelle trouveront un digne accrochage les œuvres d'art moderne que le Baron a acquises lors de ces dernières décennies: toiles de l'impressionnisme français, de l'expressionnisme allemand, du surréalisme, du cubisme, du dadaïsme, du suprématisme russe, de l'art abstrait et des maîtres modernes américains. Pour ce projet de nouveau musée, le Baron a invité à concourir les architectes Hans Hollein de Vienne, James Stirling de Londres, Atelier 5 de Berne, Ruch+Hüsler de St. Moritz et Mario Botta de Lugano.

Le thème de la galerie d'art (et de plus, dans un tel site) exalte les fins que poursuit la démarche architectonique, comme celle du rapport entre bâtiment – site – bâti préexistant, celle de la forme architectonique et de ses relations avec la topographie du terrain, celle des espaces intérieurs, leur caractère fonctionnel et leur éclairage. Afin d'analyser les résultats de ce concours, nous avons voulu nous livrer à une lecture horizontale des cinq projets, confrontant, thème après thème, les réponses apportées par chacun d'entre eux. Voici ce qu'il en ressort.

Hollein recourt à un ascenseur vitré et en saillie sur la façade pour accéder à une galerie semi-circulaire située tout en haut de l'édifice; Stirling dessine une galerie à arcades, d'une tour à l'autre, sur toute la longueur du bâtiment; Botta clôt le volume principal par deux corps d'escalier entre lesquels une série de terrasses viennent se superposer; Atelier 5 propose un passage vitré qui traverse horizontalement tout le bâtiment pour déboucher sur la galerie existante; Ruch+Hüsler prennent

comme centre de gravité une tour elliptique percée de grandes fenêtres. Telles sont les réponses apportées à tout ce que suggère le paysage, les bords du lac, le golfe, les montagnes. Thème important dans ce concours: le paysage.

Derrière la villa existante, le volume symétrique du long bâtiment de Ruch+Hüsler se veut mur habité; entre tours anciennes et tours nouvelles, les arcades de Stirling viennent se superposer, comme le décor d'un théâtre mis à la verticale; les volumes géométriques de l'Atelier 5 s'adosent au terrain, tandis que, par devant, ils reposent sur de hauts et frêles piliers; la cavité de la cour de Hollein marquant l'entrée est le geste corrosif qui met à nu la roche; la série de murs superposés et plantés d'arbres de Botta sont comme des vignobles en terrasses qui surplomberaient le lac. Telles sont les réponses apportées à la dualité qui naît de la surface horizontale du lac et de la soudaine apparition de la montagne. Thèmes importants dans ce concours: le lac et la montagne.

Dans le musée conçu par l'Atelier 5, on entre tout d'abord, sous le grand cube qui avance sur le parc, dans un hall à double hauteur, avant de monter pour arriver au premier espace d'exposition (à l'intérieur de ce cube) puis pour monter à nouveau pour atteindre les autres espaces d'exposition d'où, par un long couloir vitré, on rejoint la galerie existante; dans le musée de Hollein, après avoir gravi un vaste escalier, on accède tout d'abord à une cour qui a été creusée, pour pénétrer ensuite dans un hall vitré semi-circulaire d'où l'on monte vers l'étage supérieur afin de rejoindre la nouvelle galerie à partir de laquelle, grâce à une rampe semi-circulaire, on accède à la galerie existante; dans le musée de Botta, c'est par la tour centrale qu'on entre avant de monter tout en haut pour rejoindre la passerelle vitrée qui, d'un côté, conduit à la galerie existante et, de l'autre, à la nouvelle qui constitue le plus haut des trois espaces d'exposition, avant de redescendre, étage après étage, jusqu'au bas de l'édifice; dans le musée de Ruch+Hüsler, on entre après avoir traversé le rez-de-chaussée de la vieille villa, puis on parcourt un long boyau souterrain qui débouche sur l'espace central ovale d'où part l'escalier conduisant tout en haut, où se trouvent les deux galeries, l'ancienne et la nouvelle; on pénètre dans l'entrée du musée de Stirling après avoir passé un portique qui s'ouvre sur un espace circulaire donnant accès à un escalier semi-circulaire qui mène à un second hall, avant de monter, par un autre escalier, jusqu'au niveau du nouveau musée que l'on atteint après avoir parcouru, salle après salle, une longue galerie donnant sur le lac. Telles sont les réponses apportées aux liaisons entre les différents espaces intérieurs.

Thème important dans ce concours: le parcours horizontal-vertical.

L'espace d'exposition proposé par Ruch+Hüsler est un vaste espace à deux nefs, éclairé par deux longues lucarnes; celui de l'Atelier 5 se compose de quatre espaces distincts, le premier, grand, haut et carré, les trois autres, rectangulaires et qui se font suite; Botta propose trois longs espaces, l'un au-dessous de l'autre, et que l'on parcourt l'un après l'autre et où chacun est à son tour subdivisé en trois salles séparées par d'étroites fentes; chez Stirling, les tableaux sont exposés dans le grand espace central qui abrite une série de cabinets disposés côté montagne et reliés par une galerie donnant sur le lac; l'accès à l'espace d'exposition proposé par Hollein se fait à travers une galerie centrale, longue, étroite, surmontée par une haute voûte vitrée et qui porte, d'un côté, à de petits cabinets et, de l'autre, au grand espace d'exposition. Tous ces espaces sont voués à l'art. Thème important dans ce concours: l'espace d'exposition.

Le long des bords du lac, à côté des divers bâtiments qui composent l'ensemble de la propriété Thyssen, le bâtiment de Hollein constitue une sorte d'épisode ultérieur, presque modeste, en retrait contre la montagne, tandis que l'espace concave de l'entrée est le lieu défini entre ancien et nouveau; à côté des bâtiments «privés», le volume qui avance de l'Atelier 5 se veut élément primaire, dominant parce que public; la tour centrale de Botta est le volume-pivot entre ancienne et nouvelle galerie, et traduit la volonté de confier au nouveau le soin d'ordonner et d'unifier ce qui est épisodique; l'édifice de Ruch+Hüsler, dominant la vieille villa, confère, dans un volume unique, unité à l'ancien et au nouveau, image unitaire et prévalante, hors des phases de l'histoire; les tours et les arcades de Stirling unifient le caractère épisodique du bâti grâce à un seul langage formel, avec le pilier, l'arc, la loggia, le toit en pente en tant qu'expressions communes des diverses époques. Telles sont les réponses apportées au thème du rapport entre nouveau et ancien. Thème important dans ce concours: le rapport avec le préexistant.

Le paysage, le lac et la montagne, le parcours, l'espace d'exposition, le préexistant: autant de thèmes de ce concours. Où se trouvent les meilleures réponses et les plus mauvaises?

Dans le projet de James Stirling, nous avons admiré la composition volumétrique d'ensemble, celle-ci traduisant la volonté de conférer unité aux anciens et aux nouveaux édifices. Une solution qui repose sur l'invention des deux tours d'angle – rappel de celles déjà existantes – et qui viennent fermer la double rangée d'arcades. Si beaucoup fronceront le

nez parce que cela sent trop le post-moderne, le fait d'avoir insisté sur le thème formel de l'arc et de l'arcade constitue, bien au contraire, la qualité incontestable de ce projet, par la continuité des formes typologiques, par la transparence des pleins et des vides, par le rythme imposé par les ouvertures, par la succession de murs de séparation qui, comme un décor, viennent se succéder (le mur de la rive du lac, le mur qui délimite le parc, le mur à arcades qui définit l'entrée, le mur du bâtiment). Mais le projet de Stirling comporte une autre invention: la galerie d'accès à l'espace d'exposition, invention non seulement parce qu'il s'agit d'un parcours interne de grande qualité, mais aussi et surtout parce que, grâce elle, le musée retrouve une façade; non plus le mur aveugle derrière lequel sont accrochés les tableaux, mais des fenêtres vitrées derrière lesquelles les gens se déplacent et où transparaît la lumière.

Dans le projet de Hans Hollein, nous avons admiré deux propositions. En premier lieu, l'espace semi-circulaire de la cour d'entrée, ample geste de grande qualité (et solennel) qui réussit à impliquer, dans la composition interne d'ensemble, la vieille villa. S'y ajoute l'idée, pour nous extraordinaire, de placer au centre de l'ensemble ce qu'il y a de fondamental en architecture: le vide, l'espace. En second lieu, dans le projet de Hollein, nous avons été fortement séduits par l'articulation des espaces d'exposition: la majestueuse galerie centrale, lieu de pure jouissance spatiale, antichambre à la «fonctionnalité» des espaces d'exposition proprement dits.

Dans le projet de Mario Botta, nous avons admiré l'idée de base qui sous-tend le projet: les hauts murs en terrasses qui retiennent le poids de la montagne, murs de soutènement habités et couronnés de rangées d'arbres. Un geste de grande sensibilité envers la typologie du bâti le long du lac, caractérisée par une cascade de murs de soutènement pour les vignobles, les parcs, voire les cimetières accrochés à flanc de montagne.

Dans le projet de l'Atelier 5, nous avons admiré la volonté constante de lier la rationalité fonctionnelle des espaces internes (que ce soient ceux voués à l'exposition ou ceux voués au cheminement) à la rationalité formelle des volumes architectoniques. Une décomposition volumétrique qui trouve dans le passage vitré horizontal et dans le rythme des piliers ses moments d'unification. Un thème résolu de manière cohérente dans le péristyle d'entrée, là où le public pénètre, sous la «boîte» qui renferme les trésors artistiques du Baron.

Enfin, dans le projet de Ruch+Hüsler, nous avons admiré la tentative visant à donner une unité archi-

tectonique aux deux grands espaces d'exposition, l'ancien et le nouveau; parce que, en définitive, l'un des thèmes du concours était aussi celui de conférer une unité spatiale à une collection d'œuvre d'art dont la subdivision ne se justifie que par les moments différents auxquels elles furent acquises.

Par contre, ce qui, dans les cinq projets, ne nous a guère séduit, nous le dirons ici en quelques lignes et en guise de conclusion. Nous rapprocherons: à Stirling, la complexité, l'excès d'artifice dans le parcours-labyrinthe qui, de l'entrée, porte à l'espace d'exposition; à Hollein, le manque de qualité des espaces internes d'entrée et de distribution qui méritaient meilleur traitement par rapport à la cour semi-circulaire; à Botta, un parti architectural excessivement schématique que souligne l'effort déployé à résoudre les deux corps de bâtiment contenant les escaliers qui viennent conclure le volume en terrasses et que trahit la tour d'entrée; à l'Atelier 5, la subdivision, en quatre volumes séparés, des espaces d'exposition, un choix accentué par la situation de l'entrée qui confine au loin la galerie existante; à Ruch+Hüsler, l'espace central ovale qui, de manière simpliste, prétend résoudre la hauteur des cinq étages et l'accès qui, du point de vue typologique, n'est pas vraiment résolu.

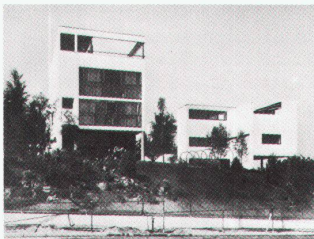
Le Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, pour sa part, a aimé le projet de James Stirling à qui il a confié le soin de réaliser la nouvelle galerie.

P. F.

Bruno Reichlin

Une analyse de la structure

Voir page 29



L'ensemble du «Weissenhof»: démonstration et expérience

En date du 5.10.1926, Mies van der Rohe envoie à Le Corbusier l'invitation officielle à participer au projet d'ensemble d'habitat expérimental du «Weissenhof» que la ville de Stuttgart voulait réaliser sur la proposition du «Deutscher Werkbund» dans le cadre de son exposition «Die Wohnung» dont la «direction artistique» était confiée à Mies van der Rohe.¹

Bien que portant la remarque «confidentiel, ne doit pas être pu-

blié», le concept communiqué aux participants reflétait bien les aspirations optimistes et ambitieuses de ses promoteurs: «L'exposition «Die Wohnung» décidée par le «Werkbund» à la demande de son comité de travail württembourgeois sera une recherche systématique de solutions pour le nouveau logement et tous les problèmes concernant l'organisation, l'espace, la construction, la technique et l'hygiène qui lui sont liés.»² Un peu plus loin, il est précisé qu'il s'agit d'une «colonie expérimentale pour fixer les bases de la fabrication en série moderne» et que «le principe essentiel est de définir de nouvelles fonctions d'habitat en utilisant de nouveaux matériaux».

Les paradigmes d'une recherche: «Citrohan» et «Dom-ino»

Pour Le Corbusier, cette invitation est une occasion espérée depuis longtemps. Si l'on en juge par ce qu'il inscrivit immédiatement au verso du programme, sa réaction a dû être instantanée.

La note indique:

1 Citrohan, 1 Dom-ino

Ensuite vient une phrase seulement partiellement déchiffrable: «un brevet allemand pour (...) des pavés vitrés sans fenêtres (...)». Puis en ce qui concerne le stand de démonstration, une phrase soulignée: «on demande maison montée à sec»; plus bas suivent des instructions précises destinées à son cousin Jeanne-rot: «Pierre réaliser (...) les diverses sortes de sièges», là dessus quelques idéogrammes représentant les sièges, lits et autres. Finalement: «Fenêtre sans brevet / avec double vitrage / écartement théorique 9 mm / Demander St-Gobain verre / dalle perforée (...)» et une esquisse indéchiffrable.

Ainsi Citrohan et Dom-ino résument l'essentiel d'une recherche dans le sens de la normalisation de la nouvelle architecture, ce que Le Corbusier poursuit depuis au moins 1914. En tant que «Système de structure – ossature – complètement indépendant des fonctions du plan de la maison»³ Dom-ino est l'hypothèse que Le Corbusier qualifia de révolution de l'architecture moderne entraînant la mise en œuvre de nouvelles techniques de construction: «ossature indépendante, plan libre, façade libre», résumés de manière imagée dans «la coupe symbole de la révolution architecturale contemporaine».⁴ Par extension de la notion, divers projets d'habitation caractérisés par l'utilisation d'un modèle de structure orientée furent dessinés sous le nom de maison Dom-ino.

Dès le départ, Citrohan désigne une maison type ayant ses propres caractéristiques constructives, distributives et spatiales même si plus tard la composition spatiale se révélera être l'élément «fort». La maison Citrohan est un parallélépipède à

murs porteurs longitudinaux avec pignons vitrés partiellement ou totalement, divisé verticalement par un plancher intermédiaire tendu entre les murs porteurs qui articule l'espace en différentes zones – hauteur simple ou double selon la fonction.

En notant Citrohan et Dom-ino, Le Corbusier saisit l'occasion offerte d'une exposition de nature éminemment didactique et démonstrative pour formuler les paradigmes des thèmes constituant la base de son concept architectural. Ce n'est pas par hasard que les maisons de Stuttgart feront l'objet d'une publication spéciale qui exposera les idées directrices dans les moindres détails.⁵ En même temps, dans le catalogue officiel de l'exposition sont prononcés pour la première fois les «Cinq points pour une nouvelle architecture». Dans des revues, quotidiens, interviews de radio et conférences, Le Corbusier reviendra à plusieurs reprises sur l'importance de ses deux maisons.

«Le message architectural» selon Le Corbusier

L'exposé ci-après tente d'analyser le message de Le Corbusier dans ses implications multiples.

Dans ce qui suit, je désire me limiter à la maison familiale située «am Bruckmannweg 2» à laquelle les organisateurs de l'exposition avaient attribué le fatidique numéro 13. Dans la recherche de Le Corbusier, elle représente un développement de la maison Citrohan.

«La fenêtre est l'élément mécanique-type de la maison»

«L'ossature est exclusivement composée de cadres en béton armé» rapporte Alfred Roth au début de ses «Reflexions constructives» et en même temps il précise: «Les entraxes des poteaux sont donnés a priori. Ils sont déterminés par l'utilisation de l'élément de fenêtre coulissante».⁷

Entre les ouvertures et le squelette est ainsi créée une liaison étroite mais orientée et ce faisant, le squelette est l'élément subordonné: «L'élément de fenêtre coulissante est normalisé à 2,5 m en longueur et 1,1 m en hauteur. C'est la longueur qui est déterminante: les poteaux s'ordonnent donc en deux rangées, au sein desquelles leur entraxe est de 2,5 m. La distance séparant deux rangées atteint la longueur de deux éléments de fenêtre soit 5 m.» Cette subordination contredit pour le moins les habitudes incitant à considérer la construction comme essentielle, parce que celle-ci est érigée en premier lieu et constitue la contrainte matérielle primaire du bâtiment.

Mais aux yeux de Le Corbusier, c'est à l'élément de fenêtre que revient ce titre de noblesse. Depuis son «appel aux industriels» lancé dans «l'Almanach»⁸, afin de convaincre les grandes industries de l'a-

telier et de l'automobile de prendre en mains le sort de l'industrialisation du bâtiment, Le Corbusier avait proclamé la fenêtre «élément mécanique-type de la maison» devant servir de point de départ.

Le privilège attribué à la fenêtre a sa raison d'être. Dans la définition des exigences qu'elle devait satisfaire et la recherche de la solution, Le Corbusier avait livré une méthode de démonstration anticipant les principes de l'analyse de fonction et de structure pour les méthodes de projet élaborées lors des années 50, avant tout en design industriel. L'analyse de fonction se rapporte aux modalités de l'utilisation effective et symbolique de l'objet, alors que l'analyse de structure en définit les exigences matérielles et techniques: solidité, compatibilité avec d'autres composants (du bâtiment, de la machine), processus de fabrication, etc.⁹ En suivant ce chemin, Le Corbusier en était arrivé à une solution de l'élément de fenêtre qui satisfaisait aux conditions qu'il pensait être celles d'une production industrielle. Ici, il vaut la peine d'examiner de plus près quelques-uns des principaux aspects de l'idée de Le Corbusier.

En architecture traditionnelle, les ouvertures affaiblissent les murs porteurs. L'ossature en béton armé libère les ouvertures de cette hypothèque structurelle. Entre ossature et ouvertures ne subsiste plus qu'une correspondance dimensionnelle qui est pourtant importante si l'on s'est fixé pour but une production industrielle qui exige une coordination modulaire s'appliquant au plus petit nombre possible d'éléments différents. La définition de la longueur normalisée de la fenêtre de base est un exemple frappant d'analyse de structure et fonction: Selon Le Corbusier, la cote de 2,5 m est le dénominateur commun d'une grandeur convenant à trois contraintes, de nature totalement différente, devant se correspondre réciproquement. La condition statique de construction, la condition spatiale et la condition anthropométrique. En effet précise Alfred Roth: «2,5 m est d'abord une dimension de poutre en béton courante; 2,5 m est d'autre part une largeur de pièce minimale agréable; chaque vantail de fenêtre de 1,25 m correspond à deux fois la longueur du bras humain, de sorte que chacun d'eux peut être complètement nettoyé à partir de chaque côté, dans le cas d'une fenêtre à double panneau bien entendu.» La longueur de 2,5 m optimise aussi, poursuit Alfred Roth, la mise en œuvre des matériaux, c'est-à-dire les coûts des cadres de fenêtre et du verre.

Le choix pour l'élément normalisé du panneau horizontale coulissant s'appuie par ailleurs sur une analyse détaillée ayant défini les diverses fonctions séparément comme p. ex. le besoin en surface et la fragilité de