

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 87 (2000)
Heft: 3: De-Typologisierung

Artikel: Museumsinterieur als Landschaft
Autor: Ibelings, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-65089>

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

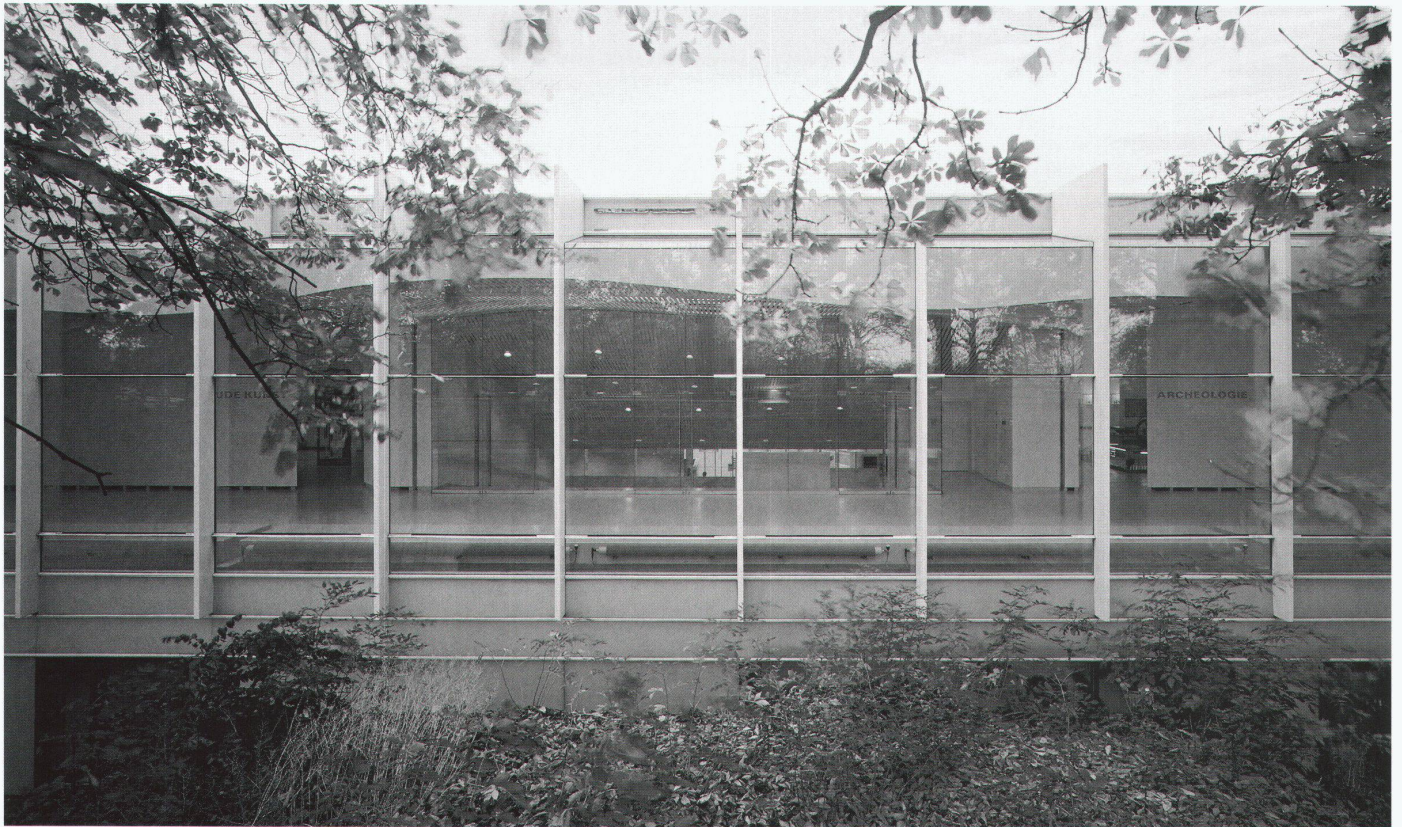
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 29.03.2025

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



Hans Ibelings

Museumsinterieur als Landschaft

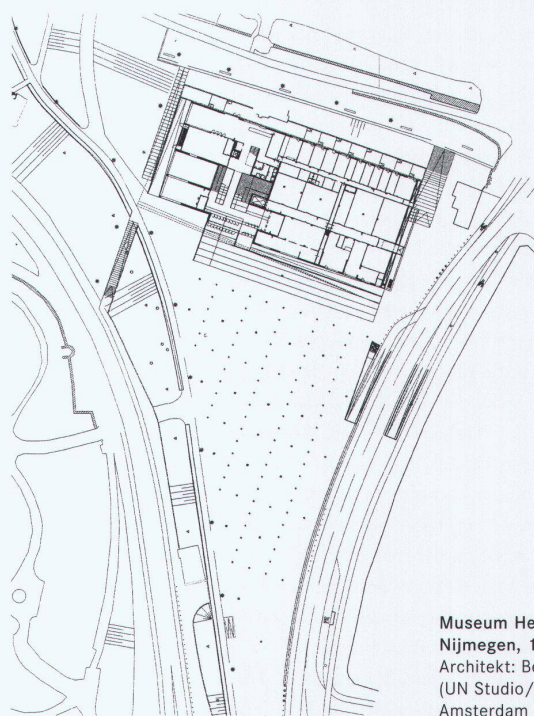
Für die Postmoderne war das Museum urbaner Protagonist und Pädagoge zugleich, wenn es um die Veranstaltung von Öffentlichkeit, Geschichte, Kommunikation, Stadtreparatur usw. ging. Heute wird weniger die kulturpolitische Rolle des Museums thematisiert als seine Neutralität im Sinne eines Behälters, dessen Ereignisstruktur sich den anderen öffentlichen Interieurs annähert. Mit seiner informellen Raumstruktur wird das Museum zum Ort des Präsentierens und Konsumierens, des Flanierens und Posierens. Wie das folgende Beispiel zeigt, erzeugen coole Innenwelten den für diese ineinander greifenden Funktionen attraktiven fließenden Hintergrund, der sich semantisch und typologisch gegenüber seinem Kontext verschliesst.

Die Hybridisierung von Funktionen im heutigen Museumsbau ist Zeichen einer Zeit, die traditionelle Abgrenzungen häufig verwischt und eindeutig definierte Aufgabenteilungen je länger, desto weniger zulässt. Bahnhöfe und Flugplätze beispielsweise sind nicht mehr nur Einrichtungen zur Abwicklung des Verkehrs, sondern sie sind zu eigentlichen Stätten des Konsums geworden. Einkaufszentren und Warenhäuser haben zunehmend auch eine soziale Funktion. Beim Museum haben die kommerziellen Aktivitäten des Shops und des Restaurants an Bedeutung gewonnen zu Lasten seiner ursprünglichen Funktion als Ort der Einker und der Aufbewahrung von Kulturgütern. Dieser Trend ist vor allem bei den grossen Museen klar erkennbar. Im Metropolitan Museum in New York musste ein Ausstellungsraum für Skulpturen einer Cafeteria weichen. Das Guggenheim-Museum in Bilbao ist nach den Worten seines Direktors Thomas Krens mit einem Vergnügungspark vergleichbar. Ein ähnlicher Wandel ist im Het Valkhof Museum von Ben van Berkel, Caroline Bos und ihrem UN Studio festzustellen, allerdings in etwas kleinerem Umfang. So gibt es zum Beispiel keine Ausstellungsräume im Erdgeschoss, wo alle sozialen und kommerziellen Einrichtungen zusammengefasst sind, sodass das Museum weitgehend als Supermarkt und Begegnungsort erscheint. Besucher treten erst in den «Kunsttempel» ein, nachdem sie den Museumsladen und das Museumscafé passiert haben. Mit dem Einhalten dieser Reihenfolge unterstreicht das UN Studio unzweideutig die sich ändernde Rolle und Bedeutung des Museums zu Beginn des 21. Jahrhunderts.



Atmung, Licht und Bewegung

Das Het Valkhof Museum ist typisch für die Art, wie das UN Studio ein Museum und Architektur schlechthin konzipiert. Es ist das zweite vom UN Studio ausgeführte Museum nach der Erweiterung des Rijksmuseums Twente in Enschede im Jahre 1996 und Teil einer ganzen Reihe von Museen, die das Büro in den letzten Jahren entworfen hat. Während der Arbeit in Enschede wurde Van Berkel klar, dass ein Museum eine «grosse, atmende Maschine» sei, welche die von ihr umschlossene Atmosphäre regelt: eine Schale, die in erster Linie Kontrollsysteme für Licht, Luft und Feuchtigkeit enthält. Architektur und Innenausstattung aller zeitgenössischen Museen sind bis zu einem gewissen Grade durch die Technologie von Klimakontrolle und Sicherheitsmassnahmen bestimmt. Im Falle des Valkhofs wurde dieses Prinzip zur Grundlage des architektonischen Entwurfs erhoben. Indem Klimaanlage, Licht- und Sprinklersysteme in den Ausstellungsraum integriert wurden, sind sie auf subtile Weise zum Gestaltungsthema geworden, das auf gleicher Stufe steht wie die Behausung der ausgestellten Kunstgegenstände. Die Architekten haben die technischen Einrichtungen weder versteckt noch zur Schau gestellt. Sie haben vielmehr einen Mittelweg gefunden, bei dem die wellenförmige Decke als Zwischenelement dient. Die technischen Einrichtungen und die Beleuchtung sind oberhalb der Decke aus Aluminiumbändern angebracht. Die mehr oder weniger starke Ausprägung der Welle gibt einen Hinweis auf die Menge an Maschinerie, die zwischen den Aluminiumstreifen sichtbar ist. Dort, wo sich



Museum Het Valkhof
Nijmegen, 1999
Architekt: Ben van Berkel
(UN Studio/ Van Berkel & Bos),
Amsterdam

viele Menschen befinden, die Wärme und Feuchtigkeit produzieren, braucht es viel Technik, sodass die Welle grösser ist; bei wenigen Menschen ist die Welle flacher. Auch Hohlräume in den Innenwänden der Ausstellungsräume sind Teil der atmenden Maschine. Die Lüftungen sind als Schlitz an Wandfuss ausgebildet. Allerdings ist das Prinzip, dass die Wellen der Decke von den technischen Einrichtungen generiert sind, nicht streng eingehalten; wichtig war eine weitere Gestaltungsidee, inspiriert von Satellitenbildern, die das Verhältnis zwischen der Beschaffenheit des Meeresgrundes und dem Wellenmuster der Wasseroberfläche zeigen. So wie die Wellen nicht nur durch die Topografie des Meeresbodens bestimmt sind, sondern beispielsweise auch durch Strömungen und Wind, ist die Decke des Museums nicht ausschliesslich vom Umfang der technischen Einrichtungen abhängig. Die Decke hat eine unverwechselbar eigenständige Gestalt, die nicht ausschliesslich von der darüber liegenden Technik, sondern auch von ästhetischen Gesichtspunkten beeinflusst ist.

Die Decke, die sich über dem ersten Geschoss wölbt, nimmt im Erdgeschoss oberhalb der kaskadenartig angeordneten Treppenaufgänge ihren Anfang. Diese Treppen dienen nicht nur der Erschliessung; sie geben dem Museum eine bestimmte Gliederung. Statisch gesehen bilden sie überdies den aussteifenden Kern des Baus. Das Zusammenspiel von Erschliessung, Organisation und Gebäudestatik ist charakteristisch für die Architektur von UN Studio. Das Thema der Hybridisierung, das Verschmelzen verschiedener Aspekte der Architektur, ist ein Leitmotiv in den neueren Arbeiten des Büros. Diese Haltung tritt auch klar in «Move» zutage, einer im Juni 1999 erschienenen dreibändigen Publikation von Van Berkel und Bos. Das Werk ist Monografie des UN Studios sowie Enzyklopädie der Inspirationsquellen und Ideen wie auch Propagandaschrift für eine neue Art von Architektur, bei der die Anforderungen des Bauherrn, Konstruktion, Infrastruktur, Erschliessung, Form und Raum nahtlos ineinander übergehen. Ebenfalls charakteristisch für diese Verschmelzung von Eigenschaften ist das Werk «Manimal» (1996) von David Lee; der Schuber der dreibändigen Buchausgabe wurde von ihm mit einem Kopf verziert, bei dem die Gesichtszüge des Menschen mit denen einer Schlange und eines Löwen vermischt sind. Dass solches Morphing auch in der Architektur möglich geworden ist, geht hauptsächlich auf die neusten Entwicklungen in der Informatik zurück, welche es möglich machen, Raum, Form und Konstruktion so zu verknüpfen, dass jede Änderung in einem Teilaspekt des Entwurfs unmittelbar in den andern Komponenten sichtbar wird.

«Move» zeigt verschiedene Beispiele von Entwürfen, die auf komplexen räumlichen Formen beruhen, wie zum Beispiel die Klein-Flasche, bei welcher der Flaschenhals, sich abwärts neigend, in den Flaschenbauch übergeht, sodass die Innenseite zur Aussenseite wird, und umgekehrt; in diesem Fall ist die hybride Verschmelzung so weit getrieben, dass räumliche und architektonische Aspekte ein Kontinuum bilden. Beim Het Valkhof Museum in Nijmegen mit seinem starken Kontrast zwischen Innen und Aussen ist dies allerdings nicht der Fall. Die fließende Form der Decke des ersten Geschosses und oberhalb der Treppenaufgänge ist auf der Aussenseite nicht fortgeführt, ja nicht einmal angedeutet. Von aussen besteht das Gebäude aus zwei aufeinander gestellten Kisten, welche die komplexe räumliche Gliederung im Innern kaum wiedergeben: ein rechteckiger Sockel, der einen Behälter mit zwei abgeschrägten Seiten trägt, die trotzdem einen rechten Winkel zueinander bilden. Die Hülle des Behälters besteht zum Teil aus transparentem Glas (seitlich und hinten), während die restlichen Teile opak verglast sind. Oberhalb von zwei langen Einschnitten in der Stirnwand krägt die Fassade aus. Die Tatsache, dass aussen jeder Hinweis auf die räumliche Komplexität im Innern fehlt, sowie die Kombination eines einheitlichen,

beinahe simplen Äusseren mit einer räumlich komplexeren Innenwelt könnte man als Themen einer «Supermoderne» bezeichnen – des vollwertigen Ersatzes für die Postmoderne, den Dekonstruktivismus und all die andern Mini-Tendenzen in deren Fahrwasser. Ein wesentlicher Unterschied zwischen der um zehn Jahre zurückliegenden und der heutigen Architektur liegt in der Einstellung zu Symbolen. Das Symbol war für die Postmoderne wie den Dekonstruktivismus von fundamentaler Bedeutung, wobei die postmoderne Architektur im Wesentlichen ein Vehikel für symbolische Botschaften, die dekonstruktivistische hingegen eine Metapher für nicht-architektonische Konzepte war. Architektur zeigt neuerdings ein abnehmendes Interesse für Bedeutungslosigkeit oder für das Übermitteln von – oft nur halb verstandenen – philosophischen Ideen.

Leeres Medium

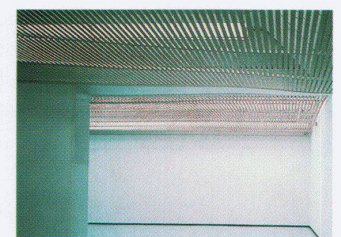
Die Behauptung, dass heutige Architekten auf ein Bauen ohne Symbolik und metaphorische Anspielungen aus sind, will nicht sagen, dass es keine Bedeutung mehr gibt. Aber das Bemühen der postmodernen und dekonstruktivistischen Architekten, überall nach versteckten Aussagen zu suchen, ist müssig geworden, weil es in den meisten Fällen gar keine versteckte Aussage mehr gibt. An ihre Stelle ist heute eine Form von Bedeutung getreten, die sich direkt daraus herleitet, wie ein Bau aussieht, wie er verwendet und, vor allem, wie er erlebt wird. Nach der postmodernen und dekonstruktivistischen Architektur, die vorwiegend den Intellekt angesprochen hat, legt die supermoderne Architektur, für die der Valkhof ein Beispiel ist, mehr Gewicht auf die visuelle, die räumliche und die taktile Erfahrung.

Das Verschwinden des zwanghaften Bemühens, alles symbolisch auszulegen, hat den Entwerfer nicht nur von der Pflicht befreit, «bedeutungsvolle» Architektur zu schaffen, sondern hat den Architekten, Kritikern und Historikern auch ermöglicht, Architektur anders zu sehen, insofern als die Dinge nun als das genommen werden können, was sie sind. Die dogmatischen und moralischen Ansprüche der Postmoderne haben den Weg für eine realistische Betrachtungsweise freigegeben. Diese lakonische Akzeptanz der Dinge als solche verweist zugleich auf einen Wandel in der grundlegenden intellektuellen Haltung von Architekten und Kritikern, wobei das Echo auf die avantgardistische Attitüde der Missbilligung und des Widerstandes postmoderner und dekonstruktivistischer Kreise verklungen ist. In dieser Hinsicht trägt die zeitgenössische Architektur eindeutig Züge der letzten kritischen Phase der Moderne der Fünfziger- und Sechzigerjahre, als allgemein gültige Bedingungen in der Regel noch als unausweichliche Tatsachen hingenommen wurden. Heute wie damals steht Architektur (ohne Umschweife) im Dienste der Modernisierung, die sich am augenfälligsten im Prozess der Globalisierung äussert.

Die Abstraktheit und Neutralität im Äusseren des Valkhof-Museums steht in starkem Gegensatz zu dem postmodernen Prinzip, dass die Architektur ihre Bedeutung aus dem Kontext beziehen und die äussere Erscheinung des Gebäudes etwas von seiner Funktion offenbaren soll. Dies ist eindeutig nicht der Fall beim Valkhof, da von aussen nichts darauf schliessen lässt, dass es sich um ein Museum handelt. Weder gibt es symbolische Hinweise auf die eindruckliche Geschichte des Standortes, noch sind in der Architektur von UN Studio Spuren der römischen und mittelalterlichen Vergangenheit des Valkhof zu erkennen. Etwas Historisches ist zwar in der Nähe des Gebäudes erhalten geblieben – die römischen Verteidigungslinien und die Eiskeller sind im schmalen Garten neben der Böschung noch sichtbar – aber die Architektur selbst vermeidet jegliche Aussage zur einstigen römischen Besiedlung des Ortes. Aber auch wenn man keinen eigentlichen Bezug zum Kontext findet,



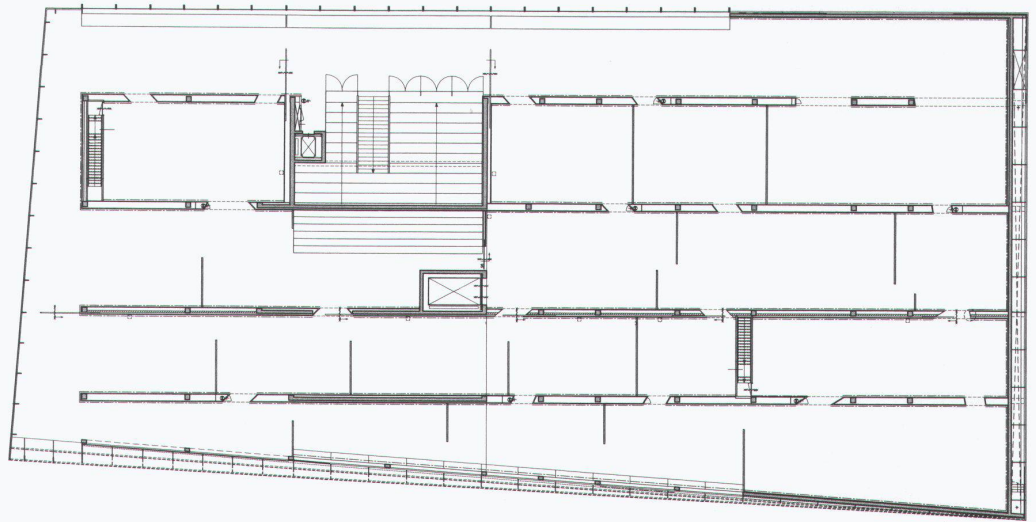
Rückwärtiger «Balkon» im Ausstellungsgeschoss
 ▷ «Balcon» arrière dans l'étage d'exposition
 ▷ Rear "balcony" on the exhibition floor



Zentrale Treppenlandschaft
 ▷ Jeu d'escaliers central
 ▷ Central stairscape

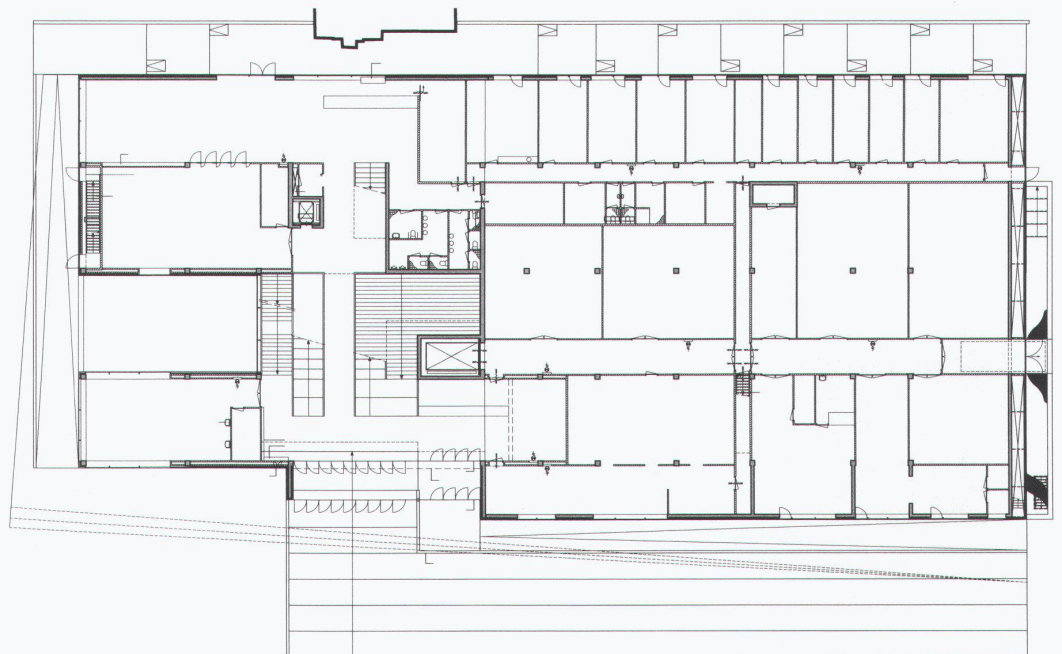
**Obergeschoss (Sammlungen,
Wechselausstellungen)**

- ▷ Etage (collections,
expositions temporaires)
- ▷ Upper floor (collections,
temporary exhibitions)



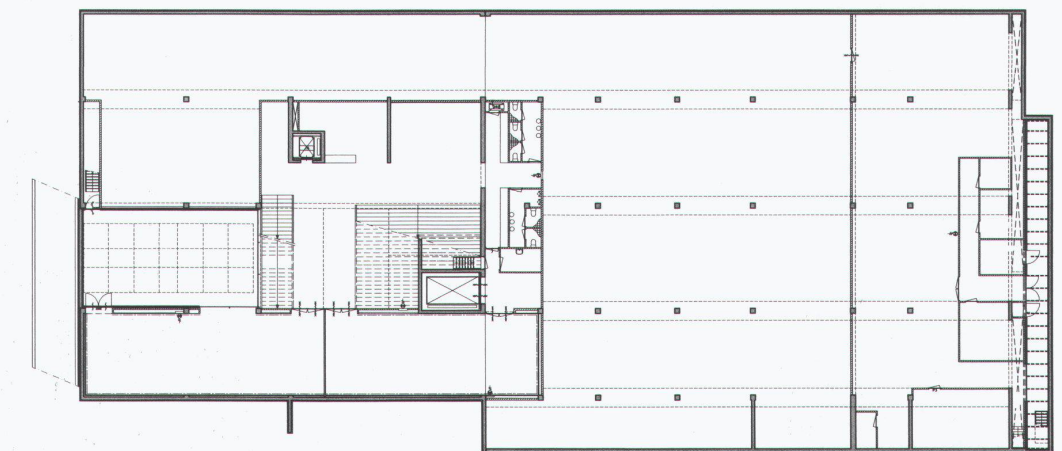
**Erdgeschoss (Eingang,
Museumsshop, Café, Verwal-
tung, Lager)**

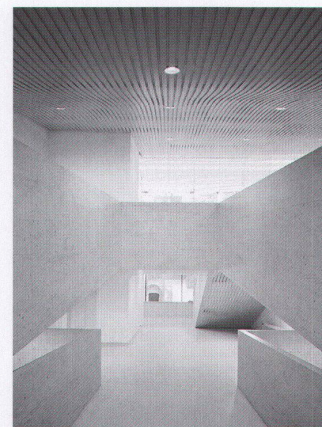
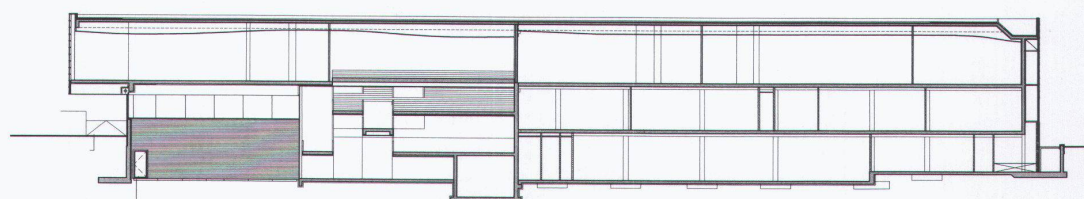
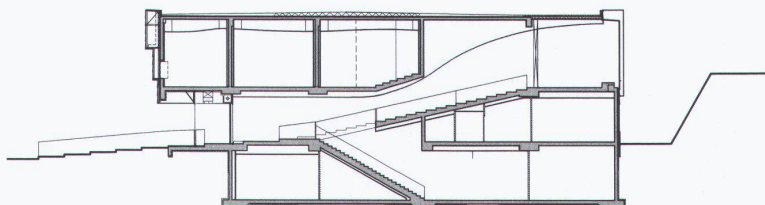
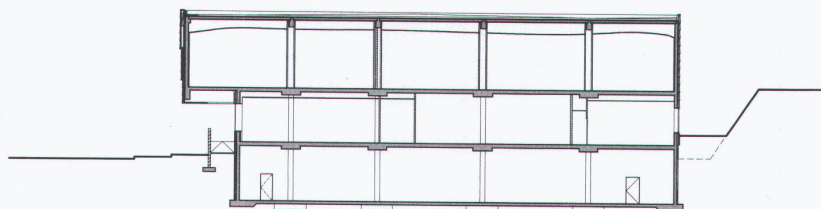
- ▷ Rez-de-chaussée (entrée,
boutique du musée, café,
administration, magasin)
- ▷ Ground floor (entrance,
museum shop, café, offices,
storerooms)



**Untergeschoss (Garderobe,
zukünftiger Ausstellungs-
bereich)**

- ▷ Sous-sol (vestiaires, zone
d'exposition future)
- ▷ Basement (cloakroom,
future exhibition area)





Eingangshalle
 ▷ Halle d'entrée
 ▷ Entrance hall

Querschnitte
 ▷ Coupes transversales
 ▷ Cross-sections

Längsschnitt
 ▷ Coupe longitudinale
 ▷ Longitudinal section

reagiert das Gebäude dennoch auf seine Umgebung. Es wirkt wie eine Trennwand zwischen der Stadt und dem Park und integriert strategisch wichtige Ausblicke auf die Stadt und die Befestigungsanlage des Waal. Dies bedeutet, dass das Museum direkt in seiner Umgebung verankert ist, ohne dass eine Zwischenschicht symbolischer Referenzen vonnöten wäre, um irgendeinen mystischen Genius Loci zu beschwören.

Die Architektur unserer Tage wird zunehmend als ein leeres Gefäß begriffen. Deshalb sind neutrale Behälter wie dieses Museum sehr in Mode. Die Neutralität des Rechtecks wird oft noch unterstrichen, indem man die Fassaden mit einer glatten Oberfläche versieht, zum Beispiel aus Glas, sodass sie möglichst immateriell wirken. Aber selbst wenn die Substanzlosigkeit mit durchscheinenden oder opaken Materialien betont wird, heisst dies noch lange nicht, dass diese Gebäude völlig anonym sind. In vielen Fällen verleihen die sorgfältige Materialwahl und die Detaillierung derartigen Bauten eine ästhetische Raffinesse, vergleichbar derjenigen in den Werken des Meisters dieser Technik, Ludwig Mies van der Rohe. Während die postmodernen Architekten diese erhabene Einfachheit als langweilig empfanden – witzig umschrieben in Venturis Verdrehung von Mies' berühmtem Ausspruch «less is more» in «less is a bore» – entdecken die heutigen Architekten den Reichtum der Einfachheit wieder. Eine Erklärung dafür wäre, dass eine Architektur, die sich auf nichts ausser auf sich selbst bezieht und die den Intellekt nicht anspricht, unwillkürlich der direkten Sinneserfahrung von Raum, Material und Licht den Vorzug gibt.

In einem Zeitalter, in dem niemand sich von irgendetwas beeindrucken lässt, braucht es immer stärkere Reize, um die Sinne anzuregen. Dieses Streben nach extremen Sinnesindrücken offenbart sich nicht nur in der supercoolen Leichtigkeit und Glätte von Glasbauten, sondern auch

in der taktilen Massigkeit plastischer Volumen, die in den letzten Jahren zunehmend auftauchen. Wenn auch verschieden im äusseren Erscheinungsbild, sind die monolithischen Skulpturen dennoch mit den Glasbehältern verwandt: Das Grundprinzip radikaler Vereinfachung vermag aussergewöhnlich stark zu beeindrucken. Die Wirkung dieser Architektur spielt sich nicht auf der Ebene der zu übermittelnden Botschaft ab, sondern auf der emotionalen Ebene der Stimmung.

Die Farbe von Glas

In gewisser Hinsicht sind diese supermodernen Aspekte in Van Berkels Werk immer vorhanden gewesen. Seit seinen Studententagen an der Londoner AA war er an den visuellen, räumlichen und taktilen Empfindungen interessiert, die Architektur auslösen kann. Das Gewicht, das er aus dieser Haltung heraus dem Erscheinungsbild der Architektur beigemessen hat, ist oft als abstrakte «Form um der Form willen» kritisiert worden, im Rückblick kann es aber auch als Streben nach einer Architektur ohne Symbole interpretiert werden. Die visuellen Exzesse und die nervöse Dynamik, die einige seiner früheren Werke kennzeichnen, sind beim Het Valkhof Museum nicht mehr vorhanden. Eine kühle Ruhe herrscht in diesem Bau vor. Nur wenige Materialien wurden verwendet. Das Farbspektrum beschränkt sich auf wenige Töne, von einem klinischen Weiss über Eisblau bis zur Farbe von Glas. Hie und da findet sich ein lebhafter Akzent, wie beispielsweise das Grün-Rot-Gelb von Verkehrsampeln an den Türrahmen und Haken der Garderobe oder die roten Vorhänge und Stühle in der Eingangshalle. Die sparsame Verwendung von Farbtupfern bewirkt jedoch keine wilde Ausgelassenheit, sondern streicht die Kühle des Interieurs noch heraus. Die Ausstellungsräume selbst sind ohne Farbakzente, sodass die Architektur zum blossen Hintergrund wird,



der die Wirkung der ausgestellten Werke steigert. Dieselbe Zurückhaltung waltet auch in den Verbindungsgängen zwischen den Ausstellungsräumen im Obergeschoss. Es wird weder eine Hierarchie auferlegt noch die Route für einen Rundgang vorgeschrieben. Der Raum wird gänzlich den Kunstwerken und den Besuchern überlassen.

Das gesamte Obergeschoss ist von permanenten oder wechselnden Ausstellungen belegt. Nicht nur dort gibt es Ausstellungsräume, sondern auch im Untergeschoss mit einem Raum für temporäre Ausstellungen und einem mehr oder weniger abgeschlossenen Innenhof für Präsentationen. Im Erdgeschoss befinden sich die Eingangshalle, ein kleiner Museumsshop, das Foyer und die Büros für das Personal. Die Treppe zum Obergeschoss endet in einem langen Korridor – die Architekten bezeichnen ihn als Balkon – auf der Rückseite des Museums. In diesem luftigen Raum mit durchsichtiger Glaswand ist der oberhalb gelegene Park greifbar nahe. Vom Balkonende aus sieht man auf den Waal und linker Hand auf das mauergerahmte Panorama der Stadt. Hat man diese Stelle passiert, sind beim Gang durch die Ausstellungsräume keine weiteren Ausblicke mehr möglich. Ein Schimmer der Aussenwelt dringt einzig noch durch das milchige Glas des breiten Fensters in der Stirnwand. Davon abgesehen findet sich der Besucher in ein Universum eingeschlossen mit einer Vielzahl von Durchblicken, Sichtbezügen und schrägen Achsen, die den orthogonalen Raster der Museumsräume in einen Raum verwandeln, der den Besucher dazu einlädt, irgendeinen von 88 Wegen einzuschlagen, die gemäss Van Berkel und Bos durch die Ausstellung führen: «Das Museum ist über die gesamte Breite in fünf grossräumige, parallele Gänge eingeteilt. Dieses klar festgelegte Muster wird durch Öffnungen und Querverbindungen an verschiedenen Stellen unterbrochen. Daraus ergeben sich diagonale Sichtbezüge durch zwei, drei

oder mehr Räume, sodass der Besucher einen Vorgeschmack erhält von dem, was in den folgenden Räumen auf ihn wartet. Die diagonale Perspektive wird dadurch verstärkt, dass die Gänge schräg verlaufen. Angezogen von einem bestimmten Kunstwerk, einem Ausblick auf die Landschaft oder einem Lichteinfall, kann der Besucher seinen individuellen Rundgang wählen. Archäologie, alte und zeitgenössische Kunst können so auf unkonventionelle Weise miteinander verbunden werden, obschon die Objekte in verschiedenen Abteilungen ausgestellt sind.»

Nicht zuletzt ist die Architektur des Valkhof-Museums modisch. Das Museum eignet sich sowohl als Hintergrund für einen Modeartikel in der «Elle» wie auch als Thema im «Wallpaper». Der Mode zu folgen wird oft als der leichteste Ausweg oder eine Art Vergewisserung im Zeitgeist gesehen. Man kann dies aber auch in einer anderen Absicht tun, wie es hier zweifellos der Fall ist. Architekten sind häufig darauf aus, etwas zu schaffen, das zeitlos ist oder sich mit der Zeit als zeitlos erweist. Beim Valkhof hat UN Studio genau das Gegenteil getan, indem es versucht hat, das Gebäude zum Inbegriff des Zeitgenössischen zu machen, nicht nur bezüglich des Stils, sondern auch bezüglich des Inhalts. Hierin gibt es eine klare Übereinstimmung mit der Mode, die eine starke Referenz ist für die Arbeiten des UN Studios. Unter dem Titel «Das neue Konzept des Architekten» enthält «Move» eine Grundsatzerklärung: «Der Architekt wird der Modeschöpfer der Zukunft sein. «Learning from Calvin Klein» wird der Architekt die Zukunft einkleiden, spekulierend, kommende Ereignisse vorwegnehmend und der Welt einen Spiegel vorhaltend.» In der Absicht, so zeitgenössisch wie möglich zu sein, hat es UN Studio abgelehnt, den Valkhof ausschliesslich als Kunsttempel wahrzunehmen.

H.I.

Übersetzung aus dem Englischen: Christa Zeller



S. 36

Ausstellungsinterieurs

- ▷ Intérieurs d'exposition
- ▷ Exhibition interiors

Treppenlandschaft

im Untergeschoss

- ▷ Jeu d'escalier au sous-sol
- ▷ Stairscape in basement

Eingang Besucher

- ▷ Entrée visiteurs
- ▷ Visitors entrance



Fotos: Christian Richters, Münster

Unmögliche oder notwendige Form

Einerseits könnte man behaupten, dass das Generische bestrebt ist, Indifferenz zu manifestieren, indem es sich der Form widersetzt, auf der anderen Seite kann man aber auch sagen, dass es gleichzeitig die Voraussetzungen für eine Reizüberflutung schafft, indem es Ereignis-Strukturen bis zum Äussersten steigert. Während der Minimalismus die Nach-innen-Gerichtheit des Raumes auf ein tatsächliches Ausschluss des Aussenraums beschränkt, erzeugt der Infrastrukturalismus eine umfassendere Introversion des Raumes, die in ihrer endlosen Ausdehnung das Öffentliche und das Private zu einem heterogenen Kontinuum verschmelzen lässt. In der betonten Privatisierung, einer dialektisch abgeleiteten Bedeutung der Introversion, vertritt der Minimalismus eine intensive Form davon. Von Kontext und Ort gleichermassen losgelöst, genügen die Entwürfe des Minimalismus sich selbst. Vom Programm her gänzlich nach innen gerichtet, ist der architektonische Hintergrund auf die Bedürfnisse des Individuums zugeschnitten. Indem eine bisher noch in der Postmoderne nach aussen gewendete öffentliche Identität in eine stark nach innen gerichtete private Angelegenheit umgewandelt wird, ist das architektonische Objekt nicht mehr identifizierbar, wodurch es eine Allgemeingültigkeit erlangt hat.

Ein gutes Beispiel dafür ist das Sportzentrum Pfaffenholz in Saint-Louis bei Basel von Herzog & de Meuron. Obwohl es in einer natürlichen

Umgebung liegt, sind paradoxerweise alle Sporteinrichtungen in ein Gebäude hineinverlegt, das gegen die umgebende Landschaft hermetisch abgeschlossen ist.

Für den Infrastrukturalismus hingegen ist das Generische oder Allgemeingültige a priori vorhanden. Da Infrastrukturalismus a priori auf der Leistungsfähigkeit beruht, ist der Infrastrukturalismus wie die Infrastruktur von sich aus allgemein. Ohne festgelegte Identität, verknüpft der Infrastrukturalismus unermüdlich die Bereiche des Öffentlichen und des Privaten, indem er fortwährend kurzlebige Ereignis-Strukturen hervorbringt. Das Verhältnis zwischen Öffentlich und Privat wird immer wieder neu verhandelt, aktiviert durch verschiedene zeitlich aufeinander folgende Ereignisse, die das instabile Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum unterstreichen. So gesehen ist die Bibliothek von Jussieu eine Erweiterung und Verdichtung des städtischen Territoriums, ein gefalteter Boulevard. Seltsamerweise bewegt sich der Infrastrukturalismus, obschon – oder gerade weil – er auf die Performance so viel Wert legt, im Rahmen von Introversion und Selbstbezogenheit. Infrastruktur ist nicht etwas, das man von aussen betrachtet, sie kann nur von innen erfahren und kritisch beurteilt werden. Die Vorsilbe «infra» bedeutet nicht nur etwas unten Liegendes – das durch etwas darüber Gelegtes (das Programm) vervollständigt werden will –, sie deutet auch darauf hin, dass etwas innen geschieht (ein Ereignis).

«Es geht darum», wie Jacques Herzog jüngst in einem Vortrag ausführte, «kraftvolle Räume zu schaffen, welche die Menschen erregen.» Als eine Art von Überreizung propagiert die Architektur des Generischen eine Teilnahmslosigkeit, die sich sowohl aus Indifferenz wie auch aus Reizüberflutung ergibt. Monolithische Formen werden eingesetzt, um «unmittelbare Eindrücke der Leere» zu erzeugen, wie sie in den letzten Jahren nur die Medien hervorzurufen imstande waren. Die Wirkungsweise des Minimalismus durch eine äusserliche Thematisierung von Leere hat zur Folge, dass ihr nach innen gewendetes Programm heruntergespielt wird. Einfachheit im Sinne von Venturis Äusserung «less is a bore», als unterlaufene formale Richtung, bewirkt Teilnahmslosigkeit. Der Infrastrukturalismus erzielt Wirkung weitgehend durch die unablässige Steigerung bestehender Ereignis-Strukturen. Indem er die Realität bis zum Äussersten treibt und daher eine Art Hyper-Realität verbreitet, wie sie für die Generation X steht, erzeugt er eine – durch ständige Überreizung bewirkte – Teilnahmslosigkeit.

Das Generische ist keine neue formale oder ästhetische Richtung in der Architektur, sondern scheint, indem es das Programm im Unbestimmten belässt, eher auf einen neuen Ausgangspunkt in Verbindung mit einer Entwertung der Form zu verweisen. In mancher Hinsicht stellt uns das Generische vor die paradoxe Tatsache, dass die Form unmöglich und gleichzeitig notwendig ist. Ein gutes

Beispiel für diese Widersprüchlichkeit ist das Zentralstellwerk von Herzog & de Meuron am Basler Bahnhof. Während das nahe gelegene ältere Stellwerk im Wesentlichen als generischer Prototyp, der überall stehen könnte, entworfen worden ist, bricht das neue Zentralstellwerk mit der Ordnung seines kartesischen Vorgängers und schafft eine destabilisierende Beziehung zwischen Objekt und Umgebung. Durch Rotation gekennzeichnet, ist es im Begriff, frühere Kategorien aufzulösen. Indem es die Spannung zwischen inneren und äusseren Kräften aufnimmt, offenbart das Gebäude verschiedene Ausrichtungen, während es gleichzeitig seine Autonomie kundtut. Mehr Vortex als Kiste, wird das Zentralstellwerk zum Ausdruck von Bewegung. Da es seine stilisierte Hülle zu durchbrechen beginnt, drückt das Bauwerk eine Mehrdeutigkeit aus, die ein topologisches Potenzial zwischen Objekt und Oberfläche entwickelt. Diese Widersprüchlichkeit wird noch weiter getrieben durch die horizontalen Einschnitte, die eine Spaltung im Sinne einer Bruchstelle in der Oberfläche andeuten. Vermittelnd zwischen Bedeutung und Bildfläche – indem es sowohl die Autonomie des Objekts als auch das Auffangen von Kräftefeldern der Umgebung thematisiert –, schafft das Zentralstellwerk aus Unterschiedlichkeit Zusammenhang. Mit seinem Hang zur Form verweist es auf eine Neudefinition des Subjekts.

Übersetzung aus dem Englischen:
Christa Zeller

Le musée, paysage intérieur

Hans Ibelings. Pour le postmoderne, le musée était à la fois protagoniste urbain et pédagogue lorsqu'il s'agissait de manifester le caractère public, l'histoire, la communication, la réfection de la ville, etc. Aujourd'hui, on thématise moins le rôle de politique culturelle du musée que sa neutralité en tant que conteneur dont la structure événementiale se rapproche des autres espaces intérieurs publics. Avec sa structure spatiale informelle, le musée devient le lieu où présente et consomme, où l'on flâne et se montre. Ainsi que l'illustre le présent exemple, pour de telles fonctions qui s'interpénètrent, des mondes intérieurs sobres constituent un arrière-plan favorable et continu qui se referme sémantiquement et typologiquement vis-à-vis de son contexte.

L'hybridation des fonctions dans les programmes contemporains de musée est caractéristique d'une époque qui tend à effacer les délimitations traditionnelles et qui admet de moins en moins une séparation claire des usages. Les gares et les aéroports ne constituent par exemple plus uniquement des équipements destinés à écouler le trafic. Ils se sont transfor-

més en véritable lieu de consommation. Les centres commerciaux et les grands magasins ont aussi de plus en plus une fonction sociale. Dans les musées, les activités commerciales des boutiques et des restaurants ont gagné en importance au détriment de leur vocation première de lieu de conservation et de mise en valeur des biens culturels. Cette tendance est évidente

surtout dans les grands musées. Au Metropolitan Museum à New York, une salle d'exposition consacrée à la sculpture a dû céder la place à une cafétéria. Le musée Guggenheim à Bilbao peut être comparé à un parc d'attractions selon les termes de son directeur Thomas Krens. Nous observons un changement semblable, toutefois dans une moindre mesure, au Het Valkhof Museum de Ben van Berkel, de Caroline Bos et de leur UN Studio. Le rez-de-chaussée regroupe tous les équipements sociaux et commerciaux et ne comporte aucun espace d'exposition. Le musée se présente par conséquent dans une large mesure comme un supermarché et comme un lieu de rencontre. Les visiteurs ne pénètrent dans le «temple de la culture» qu'après avoir franchi la boutique et la cafétéria. En respectant cet ordre, l'UN Studio souligne les changements de rôle et de significa-

tion qui affectent le musée au début du XXI^e siècle.

Respiration, lumière et mouvement

Le Het Valkhof Museum est représentatif de l'architecture de l'UN Studio et de sa conception du musée. Il est, après l'extension du Rijksmuseum Twente à Enschede, le second musée réalisé par l'UN Studio et il s'inscrit dans une série de musées que le bureau a projeté ces dernières années. Van Berkel perçoit clairement durant son travail à Enschede le musée comme une «grande machine qui respire» et qui règle le climat des espaces qu'il circonscrit: une enveloppe qui contient en premier lieu les systèmes de régulation de la lumière, de l'air et de l'humidité. Dans tous les musées contemporains, les équipements techniques de climatisation de l'air et les mesures de sécurité déterminent jus-

qu'à un certain point l'architecture et les aménagements intérieurs. Au Valkhof, ils se trouvent à la base du projet architectonique. Intégrés aux espaces d'exposition, la climatisation, les systèmes d'éclairage et de lutte contre le feu acquièrent une signification et s'imposent, de manière subtile et au même titre que les espaces accueillant les œuvres d'art, comme objets de composition. Les architectes n'ont ni confiné ni exhibé les équipements techniques. Ils ont au contraire trouvé une voie intermédiaire, dans laquelle les ondulations de la couverture opèrent en tant qu'éléments de transition. Les équipements techniques et l'éclairage sont implantés au-dessus du plafond formé de bandes d'aluminium. L'amplitude de l'ondulation fournit une indication sur la quantité d'équipements techniques, visibles entre les bandes d'aluminium. Là où beaucoup de personnes produisent de la chaleur et de l'humidité, il faut davantage de technique et l'ondulation est plus marquée. Là où il n'y a que peu de monde, l'ondulation est plus faible. Les vides à l'intérieur des parois internes qui séparent les salles d'exposition participent également de la «machine qui respire». Les aérations se présentent comme des fentes au pied des parois. Le principe selon lequel les ondulations de la couverture sont générées par les équipements techniques n'est toutefois pas rigoureusement respecté; une autre idée a guidé la recherche architecturale. Elle s'inspire d'images prises par des satellites montrant le rapport entre la configuration du fond marin et le motif des vagues à la surface de l'eau. Dans la même mesure où les vagues ne sont pas uniquement fonction de la topographie du fond marin, mais aussi du courant ou du vent, la couverture du musée ne dépend pas uniquement du volume des installations techniques. La couverture a sa forme bien spécifique, qui ne peut être confondue. Elle n'est pas seulement influencée par les équipements techniques qui se trouvent au-dessus mais également par des considérations esthétiques.

La couverture, voûtée au premier étage, débute au rez-de-chaussée au-dessus des montées d'escalier qui se développent en cascade. Ces escaliers ne servent pas seulement de desserte; ils confèrent au musée une structure bien déterminée. Du point de vue statique, ils définissent de surcroît le noyau raidisseur de la construction. L'interrelation des dessertes, de l'organisation et de la statique du bâtiment est caractéristique de l'architecture de l'UN Studio. Le thème de l'hybridation, le recouvrement de différentes dimensions de l'architecture, constitue en effet un leitmotiv de ses travaux récents. Cette position appa-

raît aussi clairement dans *Move*, une publication en trois volumes de Van Berkel et Bos parue en juin 1999. Cet ouvrage est une monographie de l'UN Studio ainsi qu'une encyclopédie de ses sources d'inspiration et ses idées. Il représente également un ouvrage de propagande pour une nouvelle forme d'architecture dans laquelle les exigences du maître de l'ouvrage, la construction, l'infrastructure, les dessertes, la forme et l'espace se fondent en se superposant. L'œuvre *Manimal* (1996) de David Lee est aussi représentative de cette fusion des qualités; il orne l'étui des trois volumes d'une tête qui mélange les traits d'un humain à ceux d'un serpent et d'un lion. Grâce aux derniers développements de l'informatique, une telle démarche est également devenue possible en architecture. Ils permettent de lier espace, forme et construction si bien que l'incidence de toute modification portée à un aspect particulier du projet apparaît immédiatement sur les autres composantes.

Move montre différents exemples de projets qui reposent sur des formes spatiales complexes, comme, par exemple, celle de la petite bouteille dans laquelle le goulot se change en corps de bouteille en s'incurvant vers le bas. La face intérieure devient ainsi la face extérieure et inversement; dans ce cas, la fusion hybride est poussée à tel point que les aspects spatiaux et architecturaux définissent un continuum. Ceci n'est toutefois pas le cas au Het Valkhof Museum à Nimègue qui présente un contraste marqué entre l'intérieur et l'extérieur. La forme ondulée de la couverture du premier étage et au-dessus de l'escalier n'est pas continuée sur la face extérieure, elle n'est même pas suggérée. Vu de l'extérieur, le bâtiment se compose de deux boîtes superposées, qui ne rendent presque pas compte de la complexité de l'organisation spatiale interne: un socle rectangulaire qui porte un conteneur avec deux faces inclinées formant néanmoins un angle droit. L'enveloppe du conteneur est partiellement en verre transparent (sur le côté et sur l'arrière), tandis que les autres parties sont recouvertes de verre opaque. La façade est en saillie au-dessus de deux longs percements dans les murs pignons. Nous pourrions désigner de thèmes «sur-modernes» l'absence à l'extérieur de toute indication relative à la complexité interne et aussi l'association d'une enveloppe unitaire, presque simple, avec une structure interne que caractérise une spatialité complexe. Cette «sur-modernité» constitue un substrat qualitatif à la post-modernité, au déconstructivisme et à toutes les tendances mineures qui s'inscrivent dans leur sillage. Une différence significative

entre l'architecture d'il y a dix ans et celle d'aujourd'hui réside dans l'attitude face aux symboles. Le symbole revêtait pour le postmodernisme, comme pour le déconstructivisme, une signification fondamentale. L'architecture post-moderne était pour l'essentiel un instrument pour véhiculer des messages symboliques tandis que l'architecture déconstructiviste était une métaphore pour des concepts non-architecturaux. Le monde de l'architecture montre depuis peu un intérêt décroissant pour des réalisations chargées de significations ou pour la translation d'idées philosophiques qui n'ont souvent été comprises qu'à moitié.

Un médium vide

Affirmer que les architectes d'aujourd'hui aspirent à une construction sans symbolique et sans allusion métaphorique ne veut dire en aucun cas qu'elle ne porte plus de signification. Mais la recherche d'un sens caché comme s'efforcent de le faire les architectes post-modernes et déconstructivistes est devenu inutile, car, le plus souvent, il n'existe plus de sens caché. Aujourd'hui, une nouvelle forme de signification le remplace. Elle découle directement de l'aspect du bâtiment, de son usage et, surtout, de son aperception. L'architecture post-moderne et l'architecture déconstructiviste s'adressaient principalement à l'intellect. L'architecture «sur-moderne» qui les suit – le Valkhof en est un exemple – met davantage l'accent sur l'expérience visuelle, spatiale et tactile.

Le concepteur n'a plus l'obligation de créer une architecture «signifiante» dès lors que l'effort vain de tout interpréter symboliquement est devenu caduc. Les choses pouvant être considérées telles qu'elles sont, les architectes, les critiques et les historiens sont à nouveau en mesure d'appréhender l'architecture différemment. Les exigences dogmatiques et morales du postmodernisme ont ouvert la voie à une manière réaliste de voir les choses. Cette acceptation simple des faits, tels qu'ils sont, renvoie en même temps à un changement dans l'attitude intellectuelle des architectes et des critiques; l'écho dont bénéficiait l'attitude avant-gardiste de désapprobation et de résistance post-moderne et déconstructiviste est retombé. L'architecture contemporaine présente, en ce sens, des caractéristiques qui renvoient indubitablement à la dernière phase critique du modernisme (années 50 et 60), à une époque où les conditions universellement valables étaient encore généralement acceptées comme des données incontournables. L'architecture est, aujourd'hui comme à l'époque, au service d'un processus

de modernisation, qui se manifeste actuellement avec le plus d'évidence dans la globalisation.

L'abstraction et la neutralité de l'enveloppe du musée Valkhof s'opposent fortement au principe post-moderne selon lequel l'architecture tire sa signification du contexte et selon lequel l'aspect extérieur du bâtiment révèle quelque chose de sa fonction. Ce n'est manifestement pas le cas au musée Valkhof où rien ne laisse deviner à l'extérieur que nous sommes en présence d'un musée. Aucune référence symbolique met en exergue l'importante histoire du lieu et l'architecture de l'UN studio ne porte aucune trace du passé romain et moyenâgeux du Valkhof même si des éléments historiques sont conservés à proximité du musée: les lignes de défenses romaines et les caves qui servaient d'entrepôt de glace restent visibles dans l'étroit jardin qui se développe à côté du talus. L'architecture elle-même évite toute référence à l'ancienne occupation romaine du lieu. Toutefois, même en l'absence de référence particulière au contexte, le bâtiment interagit avec son environnement. Il fonctionne comme une paroi de séparation entre la ville et le parc et il intègre d'importantes échappées stratégiques sur la ville et sur les ouvrages fortifiés de l'enceinte murée. Le musée s'enracine donc de manière directe dans son environnement, sans recourir à une couche médiatrice de références symboliques qui conjureraient un quelconque et mystique *genius loci*.

L'architecture de nos jours est de plus en plus assimilée à un réceptacle vide. C'est la raison pour laquelle les surfaces d'accueil neutres comme celles de ce musée sont à la mode. La neutralité du rectangle est souvent renforcée par le traitement des façades qui présentent des surfaces lisses, par exemple en verre, afin de paraître le plus immatériel possible. Ces immeubles ne sont pas complètement anonymes, même si des matériaux transparents ou opaques en accentuent l'immatérialité. Souvent, le choix des matériaux et le traitement soigné des détails confèrent à ces constructions un raffinement esthétique comparable à celui des réalisations de Mies van der Rohe, le maître en la matière. Les architectes post-modernes ressentaient la noblesse de la simplicité comme ennuyeuse comme nous le montre le retournement spirituel que Venturi proposa du célèbre axiome de Mies «less is more» en «less is a bore». Les architectes d'aujourd'hui redécouvrent au contraire la richesse de la simplicité. En partie, cette évolution s'explique par le fait qu'une architecture qui ne se rapporte à rien d'autre qu'à elle-même, qui ne fait pas appel à l'intellect, privilégie automatique-

ment une expérience directe et sensorielle de l'espace, des matériaux et de la lumière.

Les stimulations doivent être sans cesse plus fortes pour éveiller les sens à une époque où personne ne se laisse impressionner par quoi que ce soit. Cette quête de sensations extrêmes se manifeste dans la très grande légèreté et dans l'aspect lisse des constructions en verre. Elle s'exprime également dans les effets tactiles et plastiques d'un nombre croissant ces dernières années de bâtiments aux volumes massifs. Les sculptures monolithiques s'apparentent aux conteneurs en verre bien que leur aspect extérieur soit différent: l'impression particulièrement forte résulte dans les deux cas d'un processus de simplification radical. Ces architectures n'opèrent pas au niveau d'un message à transmettre, mais agissent au contraire au niveau plus émotionnel de l'ambiance.

La couleur du verre

Ces aspects «sur-modernes» ont, d'un certain point de vue, toujours été présents dans l'œuvre de Van Berkel. Il s'intéressa depuis sa période d'étude à l'AA de Londres aux sensations visuelles, spatiales et tactiles que l'architecture est à même de susciter. Cette attitude le conduit à accorder une grande importance à l'apparence de l'architecture souvent critiquée d'abstraite «forme pour la forme». Mais, rétrospectivement, on peut aussi interpréter cette recherche comme étant la quête d'une architecture sans symbole. Les excès visuels et la dynamique nerveuse qui caractérisent quelques-unes de ses œuvres plus an-

ciennes n'apparaissent plus au musée Het Valkhof. Une atmosphère calme et retenue prédomine dans ce bâtiment. Un petit nombre de matériaux différents a été utilisé. Le spectre de couleurs se limite à quelques tons, ils vont d'un blanc clinique à la couleur du verre, en passant par un bleu de glace. On trouve ici et là un accent vif, comme le rouge-jaune-vert des feux de signalisation apposé aux cadres de porte et aux crochets de la garde-robe ou les rideaux et chaises rouges dans le hall d'entrée. Le recours parcimonieux à quelques touches de couleur ne produit cependant pas l'effet d'un fauvisme exubérant. Au contraire, il souligne encore davantage la sobriété de l'intérieur. Les salles d'exposition sont sans accents de couleur. L'architecture est réduite à un simple arrière-fond qui met en valeur les œuvres exposées. La même retenue prévaut dans les couloirs qui relient les salles d'exposition à l'étage. Aucun rapport de hiérarchie n'est fixé et aucun parcours n'est prescrit. L'espace est entièrement consacré aux œuvres d'art et laissé à la libre appropriation des visiteurs.

L'étage supérieur est entièrement réservé aux expositions permanentes ou temporaires. Ce n'est pas l'unique espace destiné aux expositions: le sous-sol abrite également une salle dédiée aux expositions temporaires et une cour intérieure, plus ou moins cloisonnée, pouvant abriter des présentations. Le hall d'entrée, la boutique du musée, le foyer et les bureaux du personnel se trouvent au rez-de-chaussée. L'escalier qui conduit à l'étage débouche sur un long corridor

donnant sur l'arrière du musée. Les architectes désignent ce corridor de balcon. Le parc, situé plus en hauteur, semble tout proche depuis cet espace aéré bordé par une paroi de verre transparente. L'enceinte est visible depuis l'extrémité du balcon et, sur la gauche, se développe, encadré par des murs, un panorama sur la ville. Passé cet endroit, le parcours à travers les salles d'exposition n'offre plus d'autres échappées. Seule la lueur du jour naturel filtre à travers le verre opaque de la grande fenêtre ménagée dans le mur pignon. Cela mis à part, le visiteur est enfermé dans un univers qui présente des perspectives multiples, des rapports visuels et des échappées diagonales. Il transforme le musée et la trame orthogonale de ses salles en un lieu invitant le visiteur à emprunter n'importe lequel des 88 cheminements possibles qui, selon Van Berkel et Bos, parcourent l'exposition: «le musée est divisé, sur toute sa largeur, en cinq vastes couloirs parallèles». Des ouvertures et des liaisons transversales interrompent cette trame précise en différents endroits. Elles définissent des échappées diagonales au travers de deux, trois ou plus d'espaces si bien que le visiteur entrevoit ce qui l'attend dans les salles suivantes. Le fait que les couloirs soient orientés de biais renforce la perspective diagonale. Le visiteur peut composer son parcours de manière individuelle en fonction de son attirance pour une œuvre, pour une vue sur le paysage ou une luminosité particulière. Des liens non conventionnels entre l'archéologie, l'art ancien et l'art contemporain sont susceptibles d'être

établi même si les pièces sont exposées dans différents secteurs.

Enfin, l'architecture du musée Valkhof se révèle être à la mode. Le musée sert d'arrière-plan à la présentation d'un article de mode dans le magazine «Elle» ou de thème dans «Wallpaper». Suivre la mode est souvent perçu comme une solution de facilité ou comme une assurance d'être dans l'air du temps. L'intention, comme cela est manifestement le cas ici, peut aussi être d'une autre nature: les architectes ambitionnent souvent de créer une œuvre atemporelle ou qui se révélera comme telle avec le temps. Le UN Studio a poursuivi l'objectif exactement inverse dans l'exemple du Valkhof. Il a tenté de faire du bâtiment la quintessence de la contemporanéité non seulement sur le plan stylistique mais aussi en terme du contenu. Il existe en cela un rapport d'identité, un lien évident avec la mode, qui constitue une référence importante dans les travaux de l'UN Studio. Sous le titre *Le nouveau concept de l'architecte*, Move contient une déclaration de principe: «L'architecte sera le créateur de mode de l'avenir. Learning from Calvin Klein», l'architecte habillera le futur en spéculant, en anticipant des évolutions à venir et en tendant un miroir au monde.» Dans la mesure où l'UN Studio poursuit l'objectif d'être aussi contemporain que possible, il refuse de considérer le Valkhof exclusivement comme temple artistique.

Traduction de l'allemand: Paul Marti

Landscaping the Museum Interior

Hans Ibelings. When it came to staging public events, history, communication, urban repair, etc., the postmodern museum was both an urban protagonist and an educator. Today it is not so much the museum's cultural and political role that is addressed as its neutrality: it is a container, whose event structure approximates to that of other public interiors. The museum now has an informal spatial structure that makes it into a place for display and consuming, for strolling and posing. As the following example shows, cool interior worlds create an attractive, flowing background for these interlinking functions, a background that closes itself off typologically and semantically from its context.

The hybridisation of functions within the contemporary museum is a typical feature of our present times: traditional borders are frequently fading away, and typological distinctions are becoming harder and harder to find. Railway stations and airports, for instance, are no longer just transport facilities but have also become places of consumption. Shopping centres and

department stores increasingly have a social dimension as well. As for museums, the commercial activities of the museum shop and the restaurant have gained in importance at the cost of the original, cultural functions as a place of contemplation and for the safe-keeping of cultural objects.

This trend is explicitly present in numerous large museums, from the

Metropolitan Museum in New York, where a sculpture gallery is giving way to a café, to the Guggenheim in Bilbao, which in the words of its own director, Thomas Krens, is in some way comparable to an amusement park. A similar transition is to be found in Het Valkhof, designed by Ben van Berkel, Caroline Bos and their UN Studio, albeit on a smaller scale. For instance, there are no exhibition rooms on the ground floor, where all the social and commercial functions have been concentrated, with the museum operating essentially as a supermarket and meeting place. Visitors enter the "temple of the arts" only at a second stage, after passing the museum shop and café. In observing this order, UN Studio unambiguously embraces the changing role and significance of the museum on the eve of the 21st century.

Breathing, lighting and movement

Het Valkhof Museum is a reflection of UN Studio's conceptions of museums and architecture. It is UN's second museum, following the extension to the Rijksmuseum Twente in Enschede in 1996, and forms part of a series of museums designed by the firm over the past few years. During the work in Enschede, Van Berkel came to the conclusion that a museum is "a large, breathing machine" that controls the atmosphere within it: a shell inside which the main elements are the light, air and moisture control systems. The architecture and interior of all contemporary museums are to a certain extent dictated by the technologies of climate control and security, but in the case of Het Valkhof this principle has been extended to form the basis of the design itself. Locating the climate con-

trol technology, lighting and sprinklers within the exhibition space is a subtle way of elevating them to a design theme on a par with housing the art collections. The architects have opted neither to hide the technology away nor to put it ostentatiously on show. In Het Valkhof they have found a middle way, in which the curving wave of the ceiling acts as an intermediary. The equipment and lighting are mounted above the ceiling of aluminium strips. The length and depth of the wave mirrors the quantity of machinery involved, as seen between the strips. In places where many people congregate, producing lots of warmth and moisture, there is a large amount of equipment and the wave is bigger, but where there are fewer visitors the wave is shallower. The hollow spaces in the internal walls of the exhibition rooms form part of this breathing machine. The air outlet is provided by slots in the baseboard. However, the principle that the waves in the ceiling are generated by technology has not been followed slavishly; rather, it forms a starting point, drawing inspiration from a picture built up from satellite images showing the relationship between the ridges on the ocean bed and the pattern of waves on the surface. Just as waves in the sea are not determined solely by the topography of the sea bed, but also by currents and winds, for example, the museum ceiling is not determined solely by the volume of equipment. The ceiling is unmistakably an autonomous shape based not only on the technology above it but also on the aesthetic effect that can be achieved.

The ceiling that billows over the first floor actually begins on the ground floor, above the cascading flights of stairs. These stairs are more than just circulation space; they order the whole museum. Furthermore, in structural terms they form the core of the building, lending it stability. This fusion of movement, organisation and structure to form a single whole is characteristic of the UN Studio's approach to architecture. The theme of hybridisation, melding together different aspects of architecture, is a leitmotiv running through all the bureau's recent work. This emerges clearly from *Move*, a three-volume publication by Van Berkel and Bos dating from June 1999. The work is at once a monograph on the work of UN Studio, an encyclopaedia of inspiration sources and ideas, and a plea for a new type of architecture in which the client's list of requirements, structure, infrastructure, circulation, form and space all merge seamlessly with one another. Also characteristic of this hybridising fusion is the artwork "The

Manimal" (1996) by David Lee, which adorns the slip-case for the three-volume boxed set: a head combining human, snake and lion features. Morphing of this kind can now also be achieved in architecture, which is due largely to recent digital technology that makes it possible to design space, form and structure in combination with each other, taking all aspects into consideration simultaneously, with each modification to the design being immediately reflected in all the other components.

Move gives various examples of designs based on complex spatial forms such as the Klein bottle, a shape in which the neck of the bottle bends over into its body, so that inside becomes outside and vice versa; here the hybridisation is taken so far that the spatial and architectural aspects actually form a continuum. However, this is not the case in Het Valkhof museum in Nijmegen, with its stark contrast between inside and outside. The flowing form of the ceiling on the first floor and above the stairs is not continued on the outside, or even suggested in any way. On the outside the building consists of two boxes stacked one on top of the other, revealing hardly any of the spatial complexity within: a rectangular base supporting a box with two skewed sides, which nevertheless form a right angle with one another. The outside walls of this box consist partly of transparent glass (at the side and back), with the rest made up of translucent, milky glass. In the front wall there are two long incisions, above which an overhang emerges. The lack of any indication outside of what is happening inside, and the combination of a simple, almost uniform exterior with a spatially more complex interior world are aspects of what can be called supermodernism – a fully fledged replacement for postmodernism, deconstructivism and all the mini-movements that have followed in their wake. An essential difference between the architecture of a decade ago and of the present day is the attitude towards symbolism. Symbolism was fundamental to both postmodernism and deconstructivism: postmodern architecture was usually a vehicle for symbolic messages and deconstructivist architecture a metaphor for non-architectural concepts. Recent architecture reflects a declining interest in accommodating a symbolic cargo or rendering a – sometimes only half-understood – philosophical idea.

Empty Medium

To say that architects today are searching for an architecture without symbolic or metaphorical allusions is not to imply that there is no meaning

at all any more. It is just that the tendency of postmodernists and deconstructivists to look for hidden meanings everywhere has become largely superfluous for the simple reason that, more often than not, there is no hidden meaning. In its place we now have a form of meaning that is derived directly from how the architecture looks, how it is used and, above all, how it is experienced. After postmodernist and deconstructivist architecture, which appealed primarily to the intellect, supermodernist architecture, of which Het Valkhof is just one example, attaches greater importance to visual, spatial and tactile sensation.

The disappearance of the compulsive tendency to construe everything in symbolic terms, has not only freed the designer from an onerous duty to keep on producing "meaningful" architecture, but has also made it possible for architects, critics and historians to view architecture differently in that things are now accepted for what they are. The moralism and dogmatism implicit in postmodernism have made way for realism. The laconic acceptance of things as they are is also indicative of a real change in the fundamental intellectual stance of both architect and critic. The echo of the avant-garde attitude of disapproval and resistance that was audible in postmodernism and deconstructivism has completely died away. In that respect contemporary architecture bears an unmistakable resemblance to the least critical phase of modernism, during the 1950s and 60s, when there was a strong tendency to accept prevailing conditions as inescapable facts. Now, as then, architecture is (fairly straightforwardly) at the service of modernisation, which is currently most visible in the processes of globalisation.

The abstraction and neutrality of the exterior of Het Valkhof contrast sharply with the postmodern principle that architecture derives meaning by embracing context and by expressing something of the building's function in its outward appearance. This is emphatically not the case in Het Valkhof, since there is nothing on the outside to indicate that it is a museum. Neither are there any symbolic references to the impressive history of the building's location. No traces of the Roman and mediaeval past of Het Valkhof are to be seen in UN Studio's architecture. Something of the past has been kept in the vicinity of the building – the Roman defence line and the ice cellars are still visible in the narrow garden beside the slope – but the architecture itself abstains from any form of contextualism or references to the Roman occupation of this spot. However, the fact that no references to context are

to be found in this architecture does not mean that the building is not context-specific. Its situation, forming a screen between the park and the city, and the building's strategic inclusion of viewpoints looking out over the city and the Waal, mean that it is directly anchored in its surroundings, without requiring any intermediate layer of symbolic references designed to invoke some mystical genius loci.

Today's architecture is increasingly conceived as an empty medium: neutral boxes like this museum are very much in vogue. The neutrality of the rectangle is often emphasized by giving the façades a smooth finish, for example with glass, so that they evoke a sense of insubstantial superficiality. But even if the absence of substance is accentuated by transparency or translucency, this does not mean that these buildings are completely anonymous. In many cases, considered use of materials and detailing gives this architecture an aesthetic refinement comparable to the work of the master of this technique, Ludwig Mies van der Rohe. Whereas the postmodernists regarded his superior simplicity as dull – wittily expressed in Venturi's distortion of Mies's famous dictum as "less is a bore" – nowadays architects are rediscovering the richness of simplicity. One explanation for this might be that an architecture that refers to nothing outside itself and makes no appeal to the intellect, automatically prioritizes direct, sensory experience of space, material and light. In an age when nobody is surprised by anything any more, it appears that ever stronger stimuli are required to arouse the senses. This pursuit of extreme sensations manifests itself not only in the super-cool lightness and smoothness of glazed buildings, but equally in the tactile massiveness of the sculptural volumes that have been appearing in recent years. However different in outward appearance, the monolithic sculptures are the other side of the coin from the glass boxes: architecture based on radical reduction that is used to conjure up an exceptionally strong impression. The impression made by this architecture is created not at the level of messages to be articulated, but at the emotional level, by atmosphere.

The Colour of Glass

In certain respects this supermodern aspect has always been present in Van Berkel's work; ever since his student days at the London AA School of Architecture he has been interested in the visual, spatial and tactile sensations that can be invoked by architecture. The resulting emphasis which he has always placed on the appearance of architecture has sometimes been criticised as abstract "form for form's

sake", but in retrospect it can also be interpreted differently, as a quest for architecture without symbolism. The visual excess and nervous dynamic which tended to affect some of his earlier work are absent from Het Valkhof museum. A cool calm predominates in this building. Only a few types of material have been used; the spectrum is limited to a series of shades ranging from clinical white and ice blue to the colour of glass. Here and there we find a vivid accent, such as the traffic-light green, red and yellow on the edges of doors and on the cloakroom pegs, or the red curtain and scattered purple chairs in the foyer. Such frugal use of colour splashes does not create wild abandon, but oddly enough the effect is to accentuate just how cool the interior is. The exhibition rooms themselves are free of colour highlights, with the architecture becoming a mere background against which the works on display are able to stand out. This reticence in the architecture is also apparent from the connections between the exhibition spaces on the upper floor. No hierarchy is imposed, and no fixed circuit created; the space is

left entirely to the artworks and the visitors.

The whole of the upper floor is taken up by exhibition space, either for permanent or temporary exhibitions. There are further exhibition spaces cellar, with a room for temporary exhibitions and a more or less closed-off patio for presentations. The ground floor houses the entrance hall, a small museum shop, the foyer and the museum staff offices. The stairs leading to this upper floor give on to a long corridor – the designers call it a balcony – at the back of the museum. In this airy space with its transparent glass wall the park above is an almost tangible presence. At the end of this balcony there is a view over the Waal, and looking to the left there is a panorama of the city, framed in the wall. But from this point onwards there are no more outside views as one moves through the exhibition spaces. The only hint of the outside world filters gloomily through the milky glass of the large window in the front wall; apart from that the visitor is in a closed universe with a multiplicity of views, sightlines and skewed axes that

transform the right-angled grid of the museum rooms into a space inviting the visitor to take any one of 88 possible routes that, according to Van Berkel and Bos, lead through the collection: "The museum floor is divided into five spacious, parallel avenues extending over the whole width of the building. The strictly regulated pattern is interrupted by openings and cross-links in different places. This creates diagonal views through two, three or more rooms, enabling visitors to catch a glimpse of what awaits them next. The diagonal perspective is reinforced by the fact that the avenues are skewed. Visitors can compose their own, individual routes, drawn by a particular work of art, a view of the landscape or the light penetrating into the building. Archaeology, ancient art and contemporary art become united within an informal, variable system, even though the items are actually arranged in different departments."

The architecture of Het Valkhof is nothing if not fashionable. The museum as such could feature as the background to an article in *Elle*, or as a subject in *Wallpaper*. Following

fashion is often seen as taking the easy way out, or as a need for reassurance. However, it can also be interpreted differently, as is certainly the case here. Architects frequently set out to achieve something that is supposed to be timeless, or will turn out to be so. In Het Valkhof, UN Studio has done exactly the opposite, seeking to make the building the epitome of contemporaneity, in terms of both style and content. Here there is a striking parallel with fashion, which forms an important reference for the work of UN Studio. Under the title "The new concept of the architect" *Move* contains a declaration of principle: "The architect is going to be the fashion designer of the future. Learning from Calvin Klein, the architect will be concerned with dressing the future, speculating, anticipating coming events and holding up a mirror to the world." True to this ambition to be as contemporary as possible, UN Studio has refused to approach Het Valkhof purely as a temple of the arts.

Decorable Shed

Sylvain Malfroy. Wie kein anderer Bautyp sind Messegebäude auf eine vielfältige Beispielbarkeit und Performance festgelegt. Durch die schiere Grösse solcher Hallen stellt sich in der Regel Monumentalität ein, ohne dass sie gestaltbar oder gestaltet wäre. Nur rudimentär erlauben die vielen technischen Anforderungen sowie der permanente Nutzungswandel eine Entfaltung räumlicher Themen. Ihre Abwesenheit ist die Herausforderung, der sich die neue Halle 9 der St. Galler OLMA wie ein grosses Möbel mit austauschbarer Hardware stellt.

Die St. Galler OLMA hatte sowohl ein Infrastruktur- als auch ein Imageproblem zu lösen. Das Messegelände mit seinen 1943 zur Förderung der Ostschweizer Land- und Milchwirtschaft als Provisorium erstellten Bauten ist im Laufe der Zeit zu einer ständigen Einrichtung geworden, die eine Rendite abwerfen und für verschiedenste Nutzungen geeignet sein musste. Aber wie schafft man einen Rahmen, der sowohl zu einer Ausstellung von Vieh und Landwirtschaftsmaschinen, zu einer Modeschau mit Topmodels, zu einer Touristikfachmesse wie auch zu einem Bankett von Aktivdienstveteranen oder Gallenblasenspezialisten passt? Mit dieser Frage hatten sich die Teilnehmer des im Dezember 1996 im Präqualifikationsverfahren ausgeschriebenen Wettbewerbes zu beschäftigen. An der im letzten Herbst eingeweihten neuen Halle 9 der OLMA, einem Werk des Architekturbüros Bétrix & Concolascio, Erlent-

bach, lässt sich die Rolle der Typologie beim Entwurf grosser Infrastrukturen von heute beispielhaft untersuchen.

Ein offener, überdachter Raum

Zur Typologie von Hallen gehört, dass sie reichlich belüftet sind. Die Luft muss zirkulieren können, es darf kein stickiges Klima herrschen, denn die Leute drängen sich hier in grosser Zahl, die Fahrzeuge werden bei laufenden Motoren be- und entladen, und man muss Lebensmittel, Tiere, Waren und Maschinen problemlos nebeneinander ausstellen können, ungeachtet von Geruch, Stoffwechsel und Umweltverschmutzung. Auf Gemälden und Fotografien grosser Markt- und Ausstellungshallen und vor allem der Bahnhöfe des 19. Jahrhunderts wird diese atmosphärisch dichte Leere über dem geschäftigen Treiben besonders eindrücklich fassbar: Rauchwolken,

Dampfschwaden und Nebelschleier lassen die durch die hohen Fenster einfallenden Lichtstrahlen zum Greifen plastisch erscheinen. Ideal ist es, eine Messe unter einem Dach im Freien auf einem Platz oder Feld abzuhalten, wobei dieser geschützte Ort kein «Innen»-Raum sein darf, denn der Besucherstrom soll nicht durch Schwellen und Schranken behindert werden. Selbst wenn die Halle seitlich durch keinerlei Abschränkungen begrenzt wird, würde dies nicht genügen, um dem Raum eine eindeutige Offenheit zu verleihen. Ob man einen solchen Raum als offen wahrnimmt oder nicht, steht und fällt mit dem Abstand der Auflagepunkte der Tragstruktur und mit dem Massstab des umschlossenen Volumens. Jenseits einer bestimmten Grössenordnung hört ein Innenraum auf, als solcher wahrgenommen zu werden, und beginnt Merkmale grosser öffentlicher Stadträume anzunehmen. Flaneure finden dort jene Anonymität und Bewegungsfreiheit, welche die Hauptattraktion einer Stadt ausmachen, wohingegen ein kleinerer Massstab das Publikum dazu zwingt, sich «als Einheit» zu fühlen und sich irgendwelchen Gemeinschaftsritualen hinzugeben. Man geht an eine Messe, wie man «ausgeht» in der Stadt, und man will in der Messe die Eigenschaften eines öffentlichen Raumes vorfinden.

Was bei der neuen Halle 9 der OLMA auf den ersten Blick auffällt, ist die Stimmigkeit ihrer Dimensionen. Die Höhe des Daches, die grossen Spannweiten, die grosszügige Abmessung der Leerräume, die fließenden Übergänge zwischen Innen und Aussen, die ausgeprägte Hierarchie zwischen den permanenten Einrichtungen (Grobstruktur) und den zeitweiligen Nutzungen (Nebenhallen) vermögen, trotz hoher Technisierung der Anlage, die elementare Ausstrahlung provisorischer Architekturen zu vermitteln. Wie im Zirkus, wo man sich mehr unter einer Kuppel als im Zelt wähnt, weckt hier vor allem der Dachkörper das Gefühl für den Ort und weniger die Unterteilung des Raumes.

Grösse ohne Emphase

Die Konstruktion von Hallen mit grosser Spannweite wird – neben jener von Brücken, Türmen, Staudämmen usw. – im Allgemeinen als Ingenieuraufgabe angesehen. Verfolgt man die historische Entwicklung dieser Baugattung, unterstreicht man meist all die technischen Errungenschaften, die dazu geführt haben, dass man immer grössere Spannweiten überbrücken konnte, weil man zunehmend leichtere und schlankere Tragstrukturen verwendete. Auch im Falle der Halle 9 ist die Leistung des Zürcher Ingenieur-