Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 64 (1977)

Heft: 7-8: Venturi & Rauch : 25 Öffentliche Bauten

Artikel: A propos de Venturi & Rauch

Autor: Scully, Vincent

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-49445

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 27.11.2025

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

turi gehört zu jenen, welche unter anderem die Methoden und Zielsetzungen dieser sozialistischen Architektur erneut zum Leben erwecken möchten, im Sinne von gegenwärtiger Realität. Seine Ironie, der man offenbar in Europa abgrundtief misstraut, stellt diese Absicht keinesfalls in Frage, sondern ist vielmehr eines unter vielen wirkungsvollen Hilfsmitteln auf dem Wege zu ihrer Verwirklichung. Ironie als ein Mechanismus der Objektivierung und der Entspannung.

Ich möchte nicht in Frage stellen, dass der Karl-Marx-Hof grossartiger und ergreifender ist als das Guild House. Das liegt bereits am Programm und an den Umständen – beides Dinge, die ich in den Vereinigten Staaten gerne gefördert sähe. Aber noch sind zahlreiche, und keineswegs rechtsstehende, amerikanische Kritiker davon überzeugt, dass der städtische Wohnblock vom amerikanischen Arbeiter immer als eine Art Gefängnis empfunden werden wir, zumindest solange es statistisch erwiesen ist, dass die Bevölkerung das Leben im Einfamilienhaus dem Leben im Wohnblock vorzieht; und dass es demnach darum gehe, die Öde der Städte durch die Einführung eines vorstädtischen Massstabes zu humanisieren. Ich bin nicht unbedingt mit diesen Kritikern einverstanden. Aber ich weiss, dass sich Amerika und Europa in mancher Hinsicht auseinandergelebt haben, und so ist es für beide Seiten schwierig, die Formen der anderen zu verstehen, besonders dann, wenn sie – wie im Fall der Venturis – tief in kultureller Nuance eingetaucht sind.

Übers.: Fritz Oberli und S. von Moos

Anmerkung:

Abschnitt I erschien zum erstenmal 1971 im Katalog der Venturi-&-Rauch-Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York; Abschnitt II erscheint hier als Vorabdruck der Einleitung zur Neuausgabe von *Complexity and Contradiction in Architecture,* New York, 1977; Abschnitt III wurde für *werk•archithese* verfasst.

Vincent Scully

A PROPOS DE VENTURI & RAUCH

Robert Venturi a réussi a jeter par-dessus bord un modèle de la réalité trop usé et il en a trouvé un autre – ou du moins il l'a fait revivre – plus significatif dans le cadre actuel. En fait il a franchi les limites d'un idéalisme superficiel pour toucher au cœur de ce qui est aujourd'hui la réalité. Ceci, il l'a fait principalement dans un domaine qui se révèle toujours comme particulièrement critique, où l'on préfère généralement le combat à un simple changement – le domaine des symboles. Venturi a trouvé le moyen pour que son œuvre puisse symboliser la réalité des choses telles qu'elle est dans l'Amérique actuelle; et tous ceux qui ont vécu sous la protection de leur propre illusion (comme le font la plupart d'entre nous) ne peuvent lui pardonner ce geste.

Voici en quelques mots le processus historique duquel est parti Venturi: vers la fin des années 50, le formalisme plutôt fatigué de la phase finale du Style International aux Etats-Unis a été modifié par Louis I. Kahn, qui est parvenu à créer de nouvelles formes architecturales à partir de deux aspects de la réalité: d'une part de la structure (comme dans les Richards Laboratories), et d'autre part de la fonction (comme dans la Unitary Church de Rochester, N.Y.). C'était déjà un énorme accomplissement, mais les constructions de Kahn tendaient à rester abstraitement expressives – de la structure ou de l'espace – plutôt que symboliques. «Cela n'a pas l'air d'une église», remarqua – dans un sens à juste titre – l'adjoint au maire de Léningrad en voyant une exposition du bâtiment de Rochester. Cette œuvre est en réalité symboliquement inerte. On devrait la mettre en contraste par exemple avec la «Fire Station» de Venturi à Columbus (fig. 40) qui, elle, est symboliquement active.

Mais l'œuvre de Venturi découle de celle de Kahn, et la relation difficile entre les deux architectes est caractéristique des rapports que peuvent avoir deux êtres semblables d'un âge différent; cela rappelle les rapports entre Sullivan et Wright par exemple; en fait, c'est la première fois depuis Sullivan et Wright qu'un grand innovateur en déclenche un autre. Et ceci est le second accomplissement de Kahn, peut-être le point culminant d'une longue carrière d'enseignant. Venturi fait tout simplement le dernier

pas – mais un pas de géant – loin de l'idéalisme abstrait pour en arriver au réalisme architectural dans sa plénitude: c'est le pas qui conduit au symbole. Il s'agit de l'ultime attitude humaine, l'attitude symbolique; c'est ce que Michel-Ange accomplit dans un autre contexte dans l'architecture de la Renaissance. Cette attitude n'est pas matérialiste – désormais la structure devient purement et simplement une aide, jamais un fétiche – mais elle est humaniste, centrée sur l'homme, et la fonction s'y élève jusqu'à un stade de déclamation éloquente.

Si une telle rhétorique est absolument éloquente dans les constructions de Venturi, il faut admettre que ses écrits ont parfois eu un effet contre-produisant pour la reconnaissance de son œuvre par le public, dans la mesure où il persiste, dans son argumentation réaliste, anti-héroïque et ironique, à qualifier ses propres constructions de «tristes» («dull»), «ennuyeuses» («boring») et «laides» («ugly»). Elles ne le sont bien sûr pas du tout, quoique pour des gens qui ont été éduqués dans la dernière phase du Style International elles pourraient paraître telles à cause de leur profonde nouveauté. Là aussi Venturi a parfois réagi trop vivement, comme par exemple lorsqu'il se joint à Denise Scott Brown pour faire l'éloge de Coop City et de certains phénomènes suburbains, de sorte que les critiques qui ne veulent pas prendre la peine de regarder son œuvre se sentent autorisés à la considérer comme étant consciemment anti-architecturale et anti-esthétique – ce que, bien sûr, elle n'est pas.

Mais Venturi a commis encore un autre geste destructeur que bien des membres de la profession ont également du mal à lui pardonner. Il a détruit le précieux mythe sub-romantique de «l'invention», auquel les moins imaginatifs d'entre nous se sont raccrochés si pathétiquement. En vérité on pourrait décrire ainsi la configuration mentale de l'architecte américain d'il y a quelques années: à l'intérieur d'un modèle de travail vieux d'au moins deux générations croire que l'on est profondément inventif et original. C'est ce monde stérile de chimères que Venturi a rejeté. Il ne se réfugie jamais dans un «style» ni ne prend la peine «d'inventer». Il continue d'employer un grand nombre des formes simples, d'origine historique et vernaculaire, avec lesquelles il avait commencé. Ainsi son œuvre, tout en s'enrichissant et en possédant sa forme propre de développement interne, ne recherche ni la diversité là où elle n'est pas de mise, ni la représentation de sa propre histoire. A chaque fois son travail fait face à ce qui est. Par conséquent chaque projet est immédiatement et absolument unique, et à la fois branché sur une importante tradition de fonction et de signification humaine. C'est ce que la majorité du jury n'a pas réussi à percevoir dans le projet pour Brighton Beach (fig. 66 ff.), ou du moins n'a pas réussi à percevoir comme une qualité; mais les lamentations angoissées de certains membres du jury démontrent combien les formes de Venturi proviennent directement de la tradition américaine, et combien ses symboles touchent au cœur de la structure sociale et psychologique de l'Amérique.

Ces symboles délivrent l'architecture d'une pose pour lui donner un contenu. Désormais l'architecture vernaculaire nous revient comme une réalité utilisable et le passé tout entier peut jouer son rôle dans notre présent. Tous les différents phénomènes du présent deviennent eux aussi utilisables lorsque le but poursuivi est la réalité. Ainsi le «strip», avec tout son déploiement de signes, rend possible la «Fire Station» de Columbus (fonction: chaque ouverture a sa forme nécessaire; symbole: la brique blanche domine les ouvertures, de sorte que toute la façade est dirigée vers le haut où se trouve le retentissant numéro 4). «Façade libre», déclarait Le Corbusier, et dans ses dernières œuvres il utilisait cette liberté pour donner à ses façades les dimensions de forces sculpturales. Venturi les aplatit pour les faire parler comme des signes. Le bâtiment nous dit de quoi il s'agit, et en cela les pénibles analogies sémantiques de la récolte actuelle des critiques sémiologiques devraient y trouver un accomplissement architectural simple et complet.

Toutefois ici aussi nous ne devrions pas permettre à la polémique des Venturis de nous empêcher de percevoir l'étendue de leur œuvre. D'abord, le «strip» n'est pas leur seule ressource, de même qu'il n'est qu'un des éléments de la scène américaine contemporaine. Ils arrivent à utiliser et à symboliser n'importe quel programme, et ils sont capables de couvrir un énorme éventail de la réalité américaine, qui va de Brighton Beach (fig. 66) – qui ressemble au Bronx de New York – au miroir de California City flamboyant dans le désert, du Transportation Square Office Building de Washington (fig. 69), tragiquement mécompris, au lumineux bâtiment des mathématiques à Yale, vainqueur du concours (aujourd'hui le point de mire comme le fut en 1927 la Société des Nations de Le Corbusier, pour tous les cris de mécontentement; fig. 81), et finalement jusqu'aux obsédantes maisons Trubek et Wislocki, dans lesquelles la tradition américaine des maisons de vacances en bois au bord de la mer se distille dans l'ultime vision mythique de cette île et de cet horizon atlantique.

II

Il n'est pas possible de dissocier la forme de la signification; l'une ne peut exister sans l'autre. Il ne peut y avoir que des divergences d'opinion quant aux principaux moyens par lesquels la forme transmet une signification à l'observateur: pour le XIXième siècle elle s'incarnait par l'intuition; pour les linguistes elle est donnée par la reconnaissance de signes. Les uns et les autres seraient d'accord pour affirmer que l'agent moteur principal de ce processus dans le cerveau humain est la mémoire: l'intuition et l'identification de signes sont toutes deux la réponse de gens instruits, le résultat d'expériences culturelles particulières. Il est évident que ces deux modes de connaître et de tirer un sens d'une réalité extérieure se complètent l'un l'autre, et s'appliquent tous deux, à des degrés variables, à la formation et à la perception de toute œuvre d'art.

Dans ce sens aussi bien la création que l'expérience de l'architecture constituent toujours, comme dans tout autre art, des actes historico-critiques qui impliquent ce que l'architecte et l'observateur ont appris à distinguer et à voir à travers leurs propres rapports avec la vie et les choses. Il s'ensuit donc que la force et la valeur du contact que nous avons avec l'art dépend de la qualité de nos connaissances historiques. Et il est clair que le terme à utiliser ici est celui de «connaissance» et non de «savoir».

Les deux principaux livres de Venturi ont été construits précisément dans cet ordre d'idées. Ils sont tous deux critiques et historiques. Le premier, *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), malgré une tentative très significative de faire entrer dans la terminologie architecturale certains concepts de la critique littéraire, explore essentiellement la réaction physique à la forme, et ceci de façon principalement intuitive. Le second ouvrage, *Learning from Las Vegas* (1972; écrit en collaboration avec Denise Scott Brown et Steven Izenour) traite essentiellement de la fonction du

signe dans l'art humain, et est par conséquent fondamentalement linguistique dans son approche. Les deux ouvrages, toujours extrêmement visuels dans leur argumentation, créent les bases d'une esthétique opératoire pour les architectes actuels. Avec le recul du temps, je me sens doublement honoré d'avoir autrefois été invité à écrire l'introduction de *Complexity and Contradiction,* qui me paraît aujourd'hui pas aussi bien écrite que le livre lui-même (édité par Marian Scully) mais dont la justesse des conclusions est presque embarassante. Je suis spécialement satisfait d'avoir eu l'esprit d'affirmer que ce livre était «l'ouvrage le plus important qui ait été écrit sur la façon de faire de l'architecture depuis *«Vers une Architecture»,* que Le Corbusier écrivit en 1923. Le temps a montré que cette déclaration excessive n'était rien de plus que la vérité sans fard, et les critiques qui s'étaient alors bien divertis ou scandalisés, semblent maintenant dépenser une étonnante quantité d'énergie à citer Venturi sans le nommer, ou à lui reprocher de ne pas aller suffisamment loin, ou encore à montrer qu'eux-mêmes avaient déjà dit tout cela il y a longtemps. Ceci n'est pas très important. Ce qui l'est plus, en revanche, c'est que ce livre brillant et libérateur fut publié au moment où il le fut. Il a fourni aux architectes aussi bien qu'aux critiques des armes plus réalistes et plus efficaces, jouant ainsi un rôle important dans l'élargissement du dialogue architectural qui s'est effectué depuis lors. Les constructions inspirées par sa méthode offrent dans leur nouvelle éloquence un intérêt de premier plan. Parmi celles-ci les constructions de Venturi et Rauch sont restées – fait qui n'est pas surprenant – les œuvres intellectuellement les plus marquantes, les plus archétypiques et les plus distinguées. En soutenant ce livre, le Museum of Modern Art a une fois de plus donné le départ à quelque chose d'important, comme il l'avait fait en organisant autrefois l'exposition à partir de laquelle Hitchcock et Johnson avaient publié *The International Style* en 1932.

III

En examinant les fragments critiques ci-dessus, il me semble qu'il y a au moins encore un autre problème à soulever. Il touche à la politisation de l'architecture dans les années 70 et est inspiré par l'attitude violente que certains critiques marxistes européens ont adopté envers l'œuvre et les écrits de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Selon eux ceux-ci constituent une négation de la gravité de la situation sociale et une trahison des objectifs du socialisme. En est-il vraiment ainsi? Il est sûrement assez marxiste de chercher la réalité partout où l'on peut la trouver et de fonder la critique et l'action sur des normes de réalité qui sont aussi objectives que le permettent les limites de la pensée humaine. C'est précisément ce que les Venturis tentent de faire tant dans leurs constructions que dans leurs écrits. Ils essaient d'éviter d'imposer un modèle idéaliste sur la vie mais cherchent au contraire de libérer le pouvoir latent de forme et de communication que comporte la complexité même de la vie. Que pourrait-il y avoir de plus socialement utile – en fait, de marxiste – que cette recherche? Alors pourquoi toutes ces attaques?

A mon avis, il faut en voir la principale raison dans le fait que de nombreux architectes et critiques marxistes européens en sont venus à considérer ce que nous, aux Etats-Unis, nous appelons le *International Style* (j'utilise ici cette expression dans son sens le plus large, comme un terme commode englobant l'architecture abstraite, anti-traditionnelle, «moderne») comme l'unique véhicule du «mouvement moderne» et par conséquent comme la seule incarnation des idéaux socialistes. Ainsi pour eux toute personne, qui, comme Venturi, non seulement ose formuler des doutes sur la sainteté canonique du Style International, mais encore trouve des suggestions viables dans les formes traditionnelles et dans les formes d'une culture populaire en système capitaliste, doit nécessairement être taxé de réactionnaire. Mais tout cela est très déroutant car, en fait, le Style International n'a en soi rien à voir avec les objectifs socialistes ni avec la conscience de classe ouvrière. Il s'agissait davantage d'un mouvement idéaliste que d'un mouvement réaliste; et il l'est toujours, quoi que sous une forme assez dégénérée. Sa première théorie et ses premières formes, depuis Loos jusqu'à Le Corbusier, allient des éléments puritains et néo-platoniciens à des tendances vers un activisme violent et élitaire d'une façon qui préfigure non pas une utopie socialiste mais les totalitarismes fascistes des années 20 et 30. Ce style a été également employé par le «Socialisme de la Classe Moyenne» du redéveloppement de l'après-guerre, ainsi que par la structure de pouvoir monopolistique des années 70. En fait, du point de vue historique, la grande architecture socialiste de notre siècle – chronologiquement associée au constructivisme russe et en partageant la confiance formelle et sociale, sinon les formes – est représentée par les incomparables logements à loyers modérés d'Amsterdam et de Vienne entre 1915 et 1934. Point culminant d'un développement de l'architecture vernaculaire du XIXième siècle, aussi matérialiste et réaliste que le marxisme lui-même, elle est devenue l'expression architecturale des masses la plus accomplie, indicatrice d'une solidarité de la classe ouvrière et d'une justice sociale. Cette architecture a été condamnée autant par la montée du Style International que par les agressions de la Heimwehr. Venturi compte parmi ceux qui aimeraient entre autres faire revivre une fois de plus certaines méthodes et certains objectifs de cette architecture dans la réalité actuelle. L'ironie de Venturi, dont apparemment on se méfie profondément en Europe, ne constitue pas une faille dans de telles intentions, mais se trouve être en fait l'un des moyens efficaces qui permettrait de les incarner. Il s'agit d'un mécanisme d'objectivation et de libération.

Il n'y a pas à mettre en doute le fait que le Karl-Marx-Hof est plus imposant et plus émouvant que la «Guild House». C'est une question de programme et d'occasion, et j'aimerais voir les Etats-Unis soutenir de telles entreprises dans le futur. Il n'en reste pas moins que certains critiques américains, pas le moins du monde «de droite», sont convaincus que, étant donné la préférence populaire marquée pour les maison individuelles plutôt que pour les appartements, le grand immeuble locatif urbain ne signifiera jamais rien d'autre pour les travailleurs américains qu'une prison, et qu'il faut au contraire s'efforcer d'introduire l'échelle suburbaine dans les terrains vagues des villes. Je ne suis pas sûr d'être d'accord avec eux. Par contre ce que je sais, c'est que l'Amérique et l'Europe en sont venues à différer entre elles de manière fondamentale, et il est difficile pour l'une de comprendre les formes de l'autre, en particulier lorsque, comme celles des Venturis, elles sont ancrées dans de subtiles nuances culturelles.

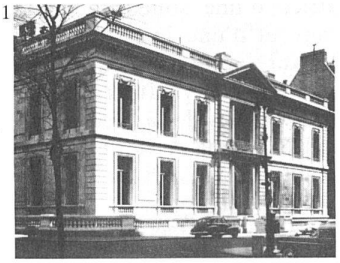
Traduction: *M.-Dr. Marcovitch et I. von Moos*

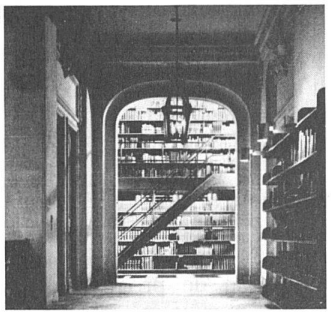
Note:

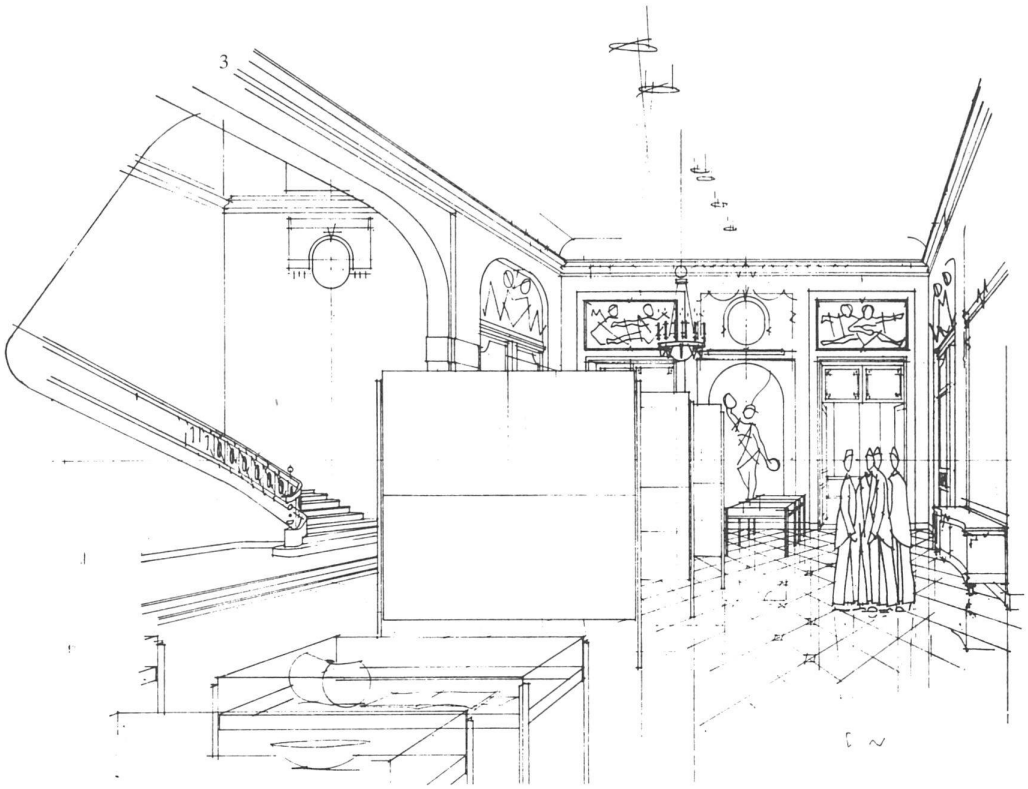
La partie I a été publiée pour la première fois dans le catalogue de l'exposition Venturi & Rauch au Whitney Museum of American Art à New York, 1971; la partie II fut écrite comme préface à la nouvelle édition de *Complexity and Contradiction in Architecture,* à paraître en 1977; la partie III a été écrite pour *werk•archithese.*

James B. Duke House

Innenausbau des / Aménagement intérieur de l'Institute of Fine Arts, New York University
Architekten/Architectes:
Venturi & Rauch;
Mitarbeiter/collaborateurs:
Cope & Lippincott
1959

1


2


3


4

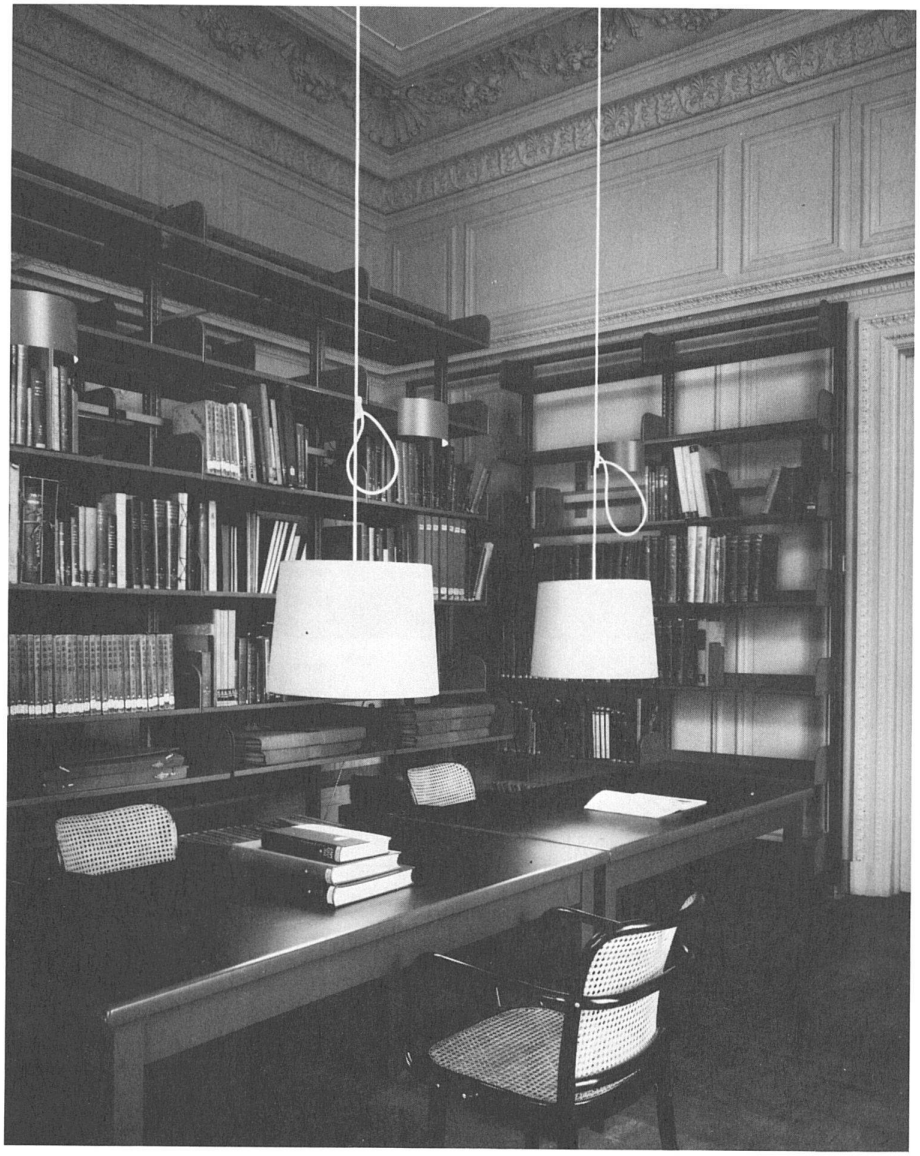
Das Äussere des an der 5th Avenue gelegenen Palazzo «ist eine Kopie des Hôtel Labottière in Bordeaux (. . .), seine Details im Louis-XVI-Stil sind von ungewöhnlicher Qualität – sowohl innen als aussen»[1]. Er wurde 1912 nach einem Projekt von Horace Trumbaver entworfen (die Interieurs sind von Alavoien) und in den 50er Jahren der New York University als Sitz des Instituts für Kunstgeschichte überlassen. Statt den bestehenden Zustand bloss zu erneuern, wurde eine akzentuierte Gegenüberstellung von alten und neuen Elementen angestrebt. Einfassungen, Gesimse usw. wurden beibehalten und die neu dazukommenden Elemente nicht als Architektur, sondern als Möblierung eingeführt. Durch die Gegenüberstellung mit dem klassischen Intérieur gewinnen Installationen und Serienmöbel – Stahlrohrmöbel und Stahlgestelle – eine überraschende Dimension.[2]

●

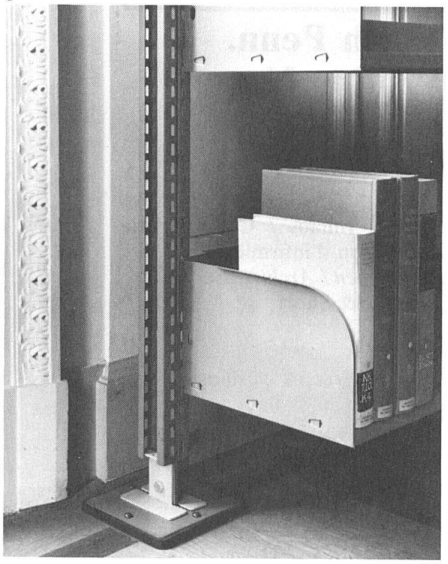
L'extérieur du palais, situé à la 5ème Avenue, «...est une copie de l'hôtel Labottière à Bordeaux (...). Ses détails Louis XVI sont d'une qualité exceptionnelle tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.»[1] Le projet de Horace Trumbaver date de 1912 (les intérieurs sont de Alavoien), et c'est dans les années cinquante que le palais fut légué à l'Université de New York comme siège de l'Institut d'Histoire de l'Art. Au lieu de rénover l'état existant, on a accentué la juxtaposition d'éléments nouveaux avec les éléments existants. Les corniches, les chambranles, etc. ont été maintenus et les éléments nouveaux ont été introduits non en tant qu'architecture mais en tant qu'ameublement. Grâce à la juxtaposition avec l'intérieur classique, les installations et les meubles de série (sièges en tubulaire, étagères en acier) gagnent une dimension étonnante.[2]

[1] Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture,* New York, 1966 (fortan *CCA* genannt / cité dorénavant comme *CCA),* p. 104
[2] *CCA,* pp. 104–106

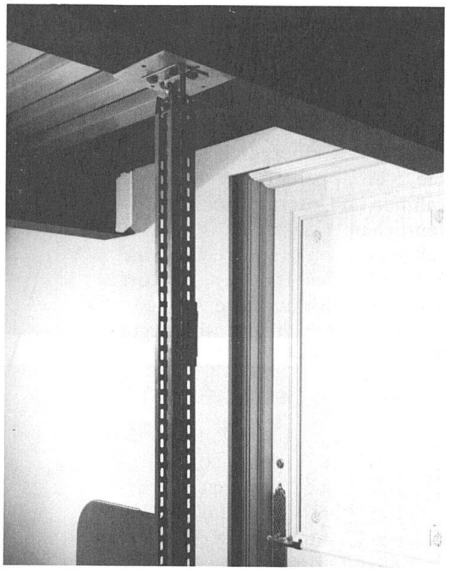
5



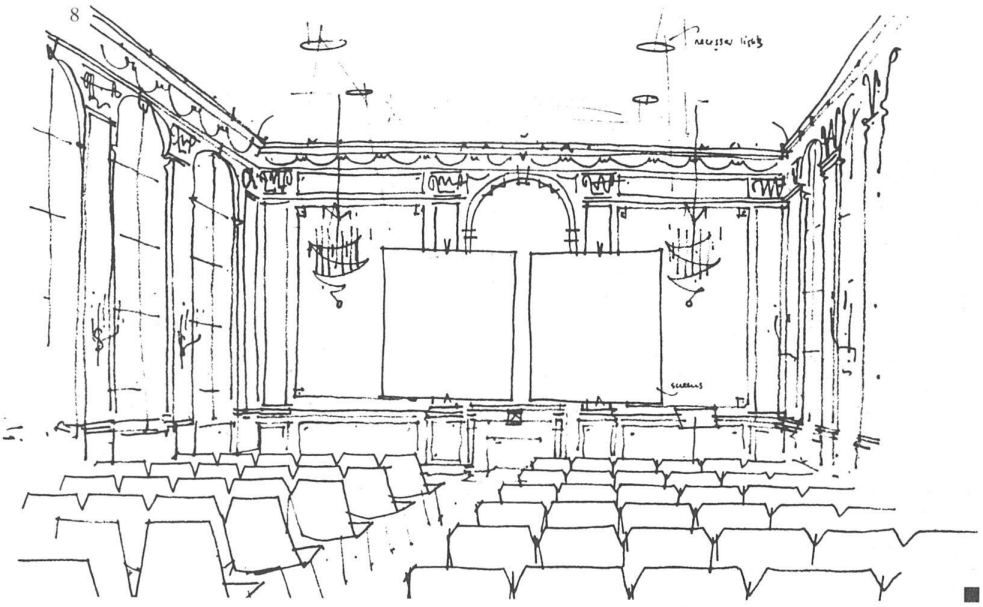
6



7



8



1 James B. Duke House (Institute of Fine Arts, New York University), 1912, Architekt/architecte: Horace Trumbaver.
2 Innenansicht des Korridors im Obergeschoss/corridor à l'étage supérieur.
3 Umbau des James B. Duke House/aménagement intérieur du James B. Duke House, New York, Perspektivzeichnung/perspective R. V. (1959).
4 Korridor im Obergeschoss/corridor à l'étage supérieur, Perspektivzeichnung/perspective R. V. (1959).
5, 6, 7 James B. Duke House, Innenansichten der Bibliothek/vues de la bibliothèque.
8 Perspektivzeichnung eines Hörsaals/perspective d'une salle de cours.

North Penn. Visiting Nurses Association Headquarters

Schwesternhaus / Centre d'une association d'infirmières
Architekten / Architectes:
Venturi & Short
1960

Das Programm verlangte eine Anzahl von Wohn- und Empfangsräumen sowie Lagerfläche. Der Parkplatz für fünf Wagen, mittels einer gekurvten Böschungsmauer in das Terrain eingeschnitten, kontrastiert mit der scharfkantigen Geometrie des Baus selbst. Dieser steht unmittelbar am Strassenrand, um für die Fussgänger möglichst zugänglich zu sein. Innerhalb des sehr kleinen Baus signalisieren das «Portal», die grossen Fensteröffnungen des Obergeschosses und die Verdoppelung der Fensterrahmen im Untergeschoss den öffentlichen Charakter der Notfallstation. Die rechteckige Schachtel des Baus ist zerstört «nicht durch räumliche Abläufe, sondern durch situationsbedingte Verzerrungen»[1].

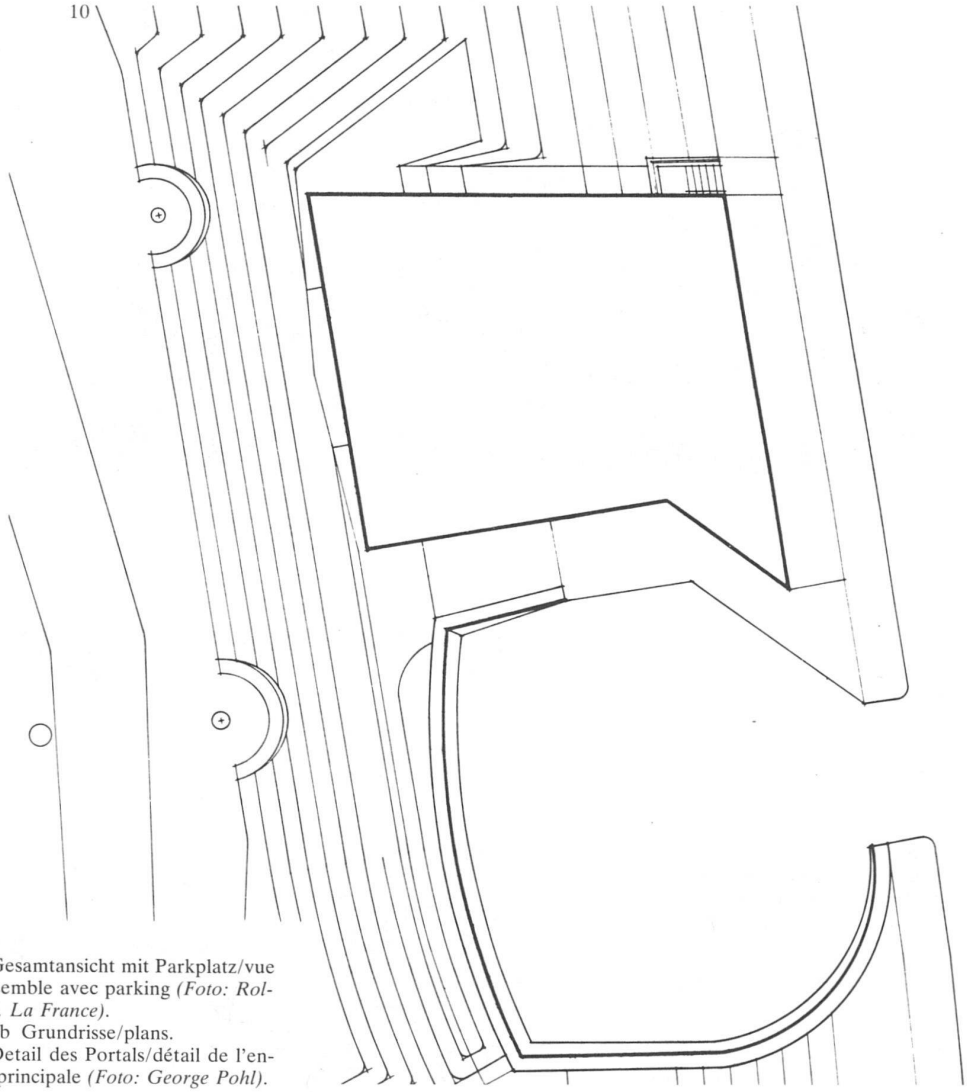
●

Le programme prévoyait une série d'espaces de dépôt considérables ainsi que des espaces d'accueil et d'habitation. Le parking pour cinq voitures s'insère dans le terrain en formant une courbe, faisant contraste avec les formes géométriques aiguës du bâtiment même. Celui-ci est placé directement au bord de la route pour en faciliter l'accès aux piétons. Sur la façade du bâtiment, de dimensions très restreintes, le portique d'entrée, les grandes ouvertures de l'étage supérieur ainsi que l'encadrement des fenêtres au rez-de-chaussée signalent son caractère public. La boîte rectangulaire de l'édifice est rompue «...non par des discontinuités spatiales mais par des distorsions inspirées par les circonstances topographiques»[1].

[1] *CCA*, pp. 107–109

9

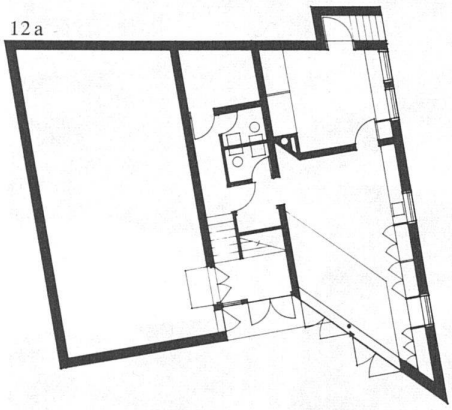
10



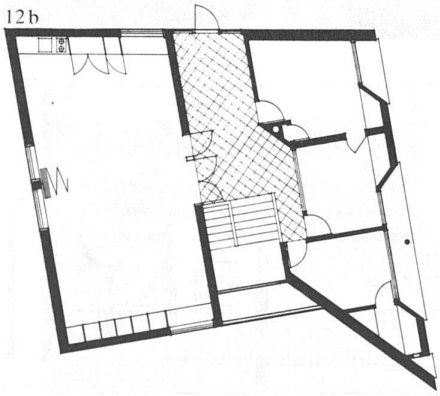
9 North Penn, Visiting Nurses Association Headquarters (1960), Gesamtansicht/vue d'ensemble *(Foto: Rollin R. La France)*.
10 Situation/situation.
11 Gesamtansicht mit Parkplatz/vue d'ensemble avec parking *(Foto: Rollin R. La France)*.
12a, b Grundrisse/plans.
13 Detail des Portals/détail de l'entrée principale *(Foto: George Pohl)*.

11

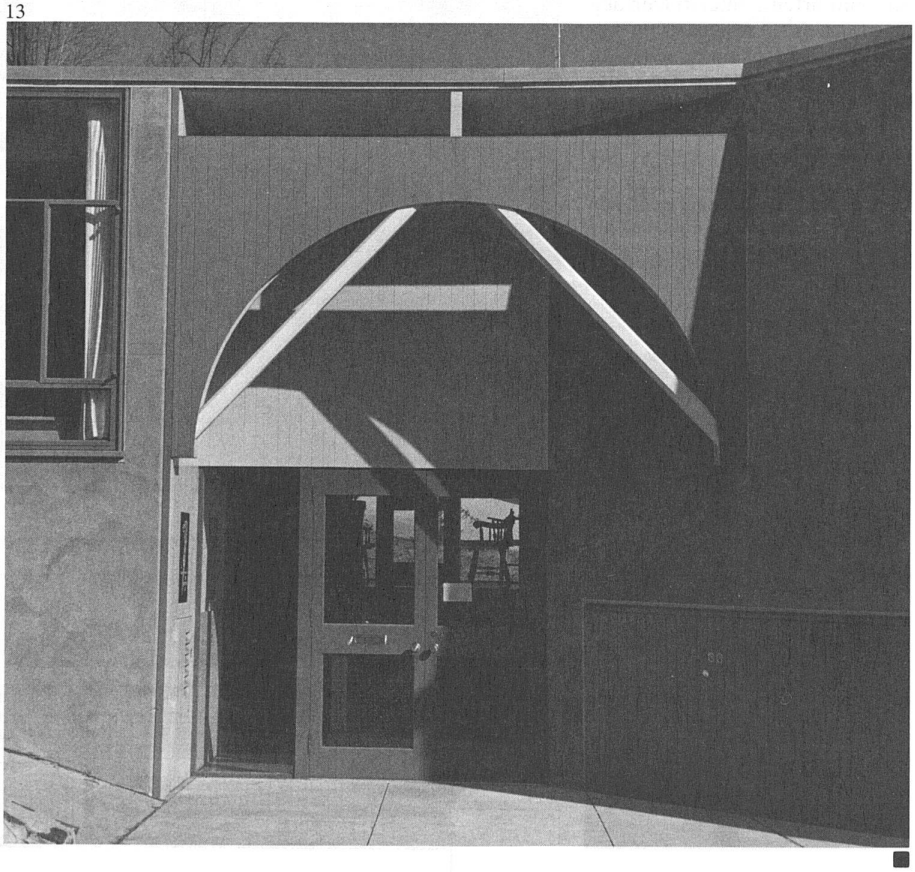
12a



12b



13



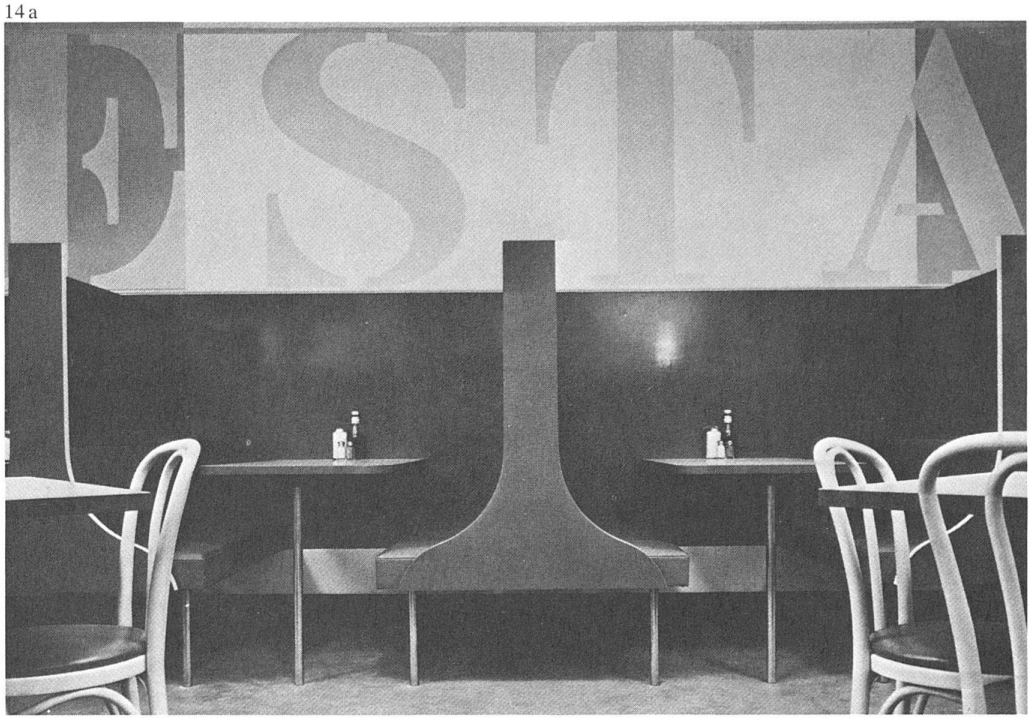
Grand's Restaurant, West Philadelphia

Umbau eines Studentenrestaurants in / Aménagement d'un restaurant pour étudiants à West Philadelphia
Architekten / Architectes:
Venturi & Short
1962

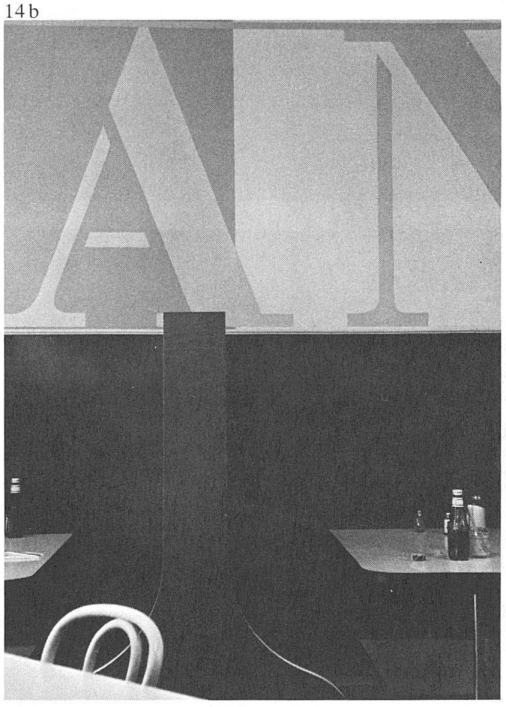
Der Umbau geht ganz von den im Programm angelegten Dualitäten aus: der Dualität von Küche und Restaurant sowie dem Paradox eines Erdgeschosses, das sich über zwei Hausbreiten erstreckt. Die Farbe unterstreicht diese Dualität: Blau auf der einen, Gelb auf der anderen Hälfte der Fassade. Die Küche ist durch «Fenster», die in die Brandmauer eingeschnitten sind, vom Restaurant aus zu sehen. Alle diese Vorkehrungen unterstützen die Erfahrung des bestehenden Baus im Lichte seiner neuen Zweckbestimmung. Die Supergraphics im Innern (ungefähr gleichzeitig zu gewissen Bildern von Jasper Johns, die ihrerseits die «Kistenschrift» in die Malerei der Pop Art einführten), unterstützen den öffentlichen Massstab des Raums. Das Reklamezeichen an der Fassade stellt eine Tasse dar und wurde im Zusammenhang mit dem unlängst vollendeten Umbau entfernt.[1] ▸

14 Umbau des/aménagement du Grand's Restaurant, Philadelphia (1962); Details *(Fotos George Pohl).*
15 Grand's Restaurant, Ansicht von der Strasse/vue de la rue.
16 Grundriss/plan.

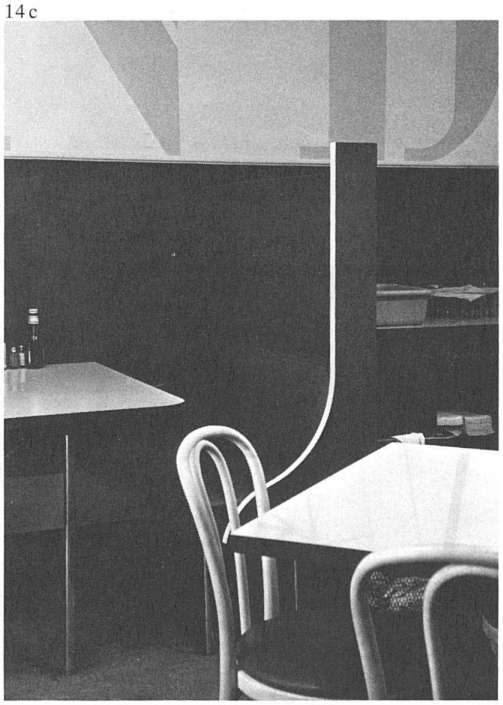
14a



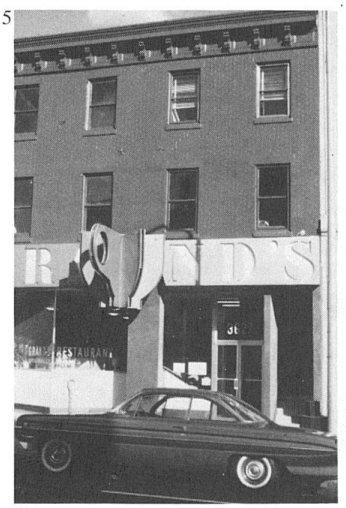
14b



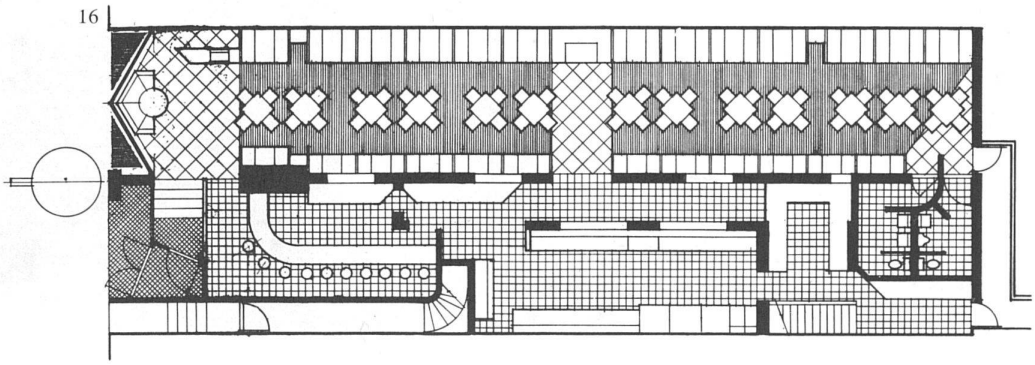
14c



15



16

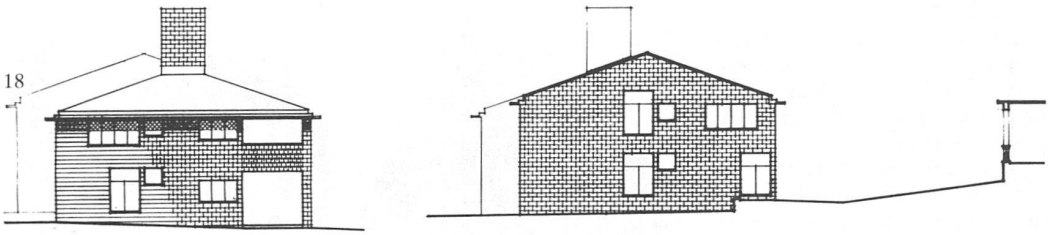


17

L'aménagement part de la dualité déjà indiquée par le programme: dualité entre cuisine et restaurant, ainsi que du paradoxe d'un rez-de-chaussée qui occupe la largeur de deux bâtiments. La couleur de la façade souligne cette dualité: bleue d'un côté et jaune de l'autre. La cuisine est visible du restaurant à travers des «fenêtres» taillées dans le mur mitoyen. Toutes ces dispositions servent à l'expérimentation de l'architecture existante à travers sa nouvelle fonction. A l'intérieur, les supergraphics (d'ailleurs plus ou moins contemporains avec certains tableaux de Jasper Johns qui ont introduit de leur côté l'écriture «de caisse» dans la peinture pop) soulignent l'échelle publique de l'espace. Le signe publicitaire accroché perpendiculairement à la façade, représentant une tasse de thé, a été enlevé lors d'un réaménagement récent.[1]

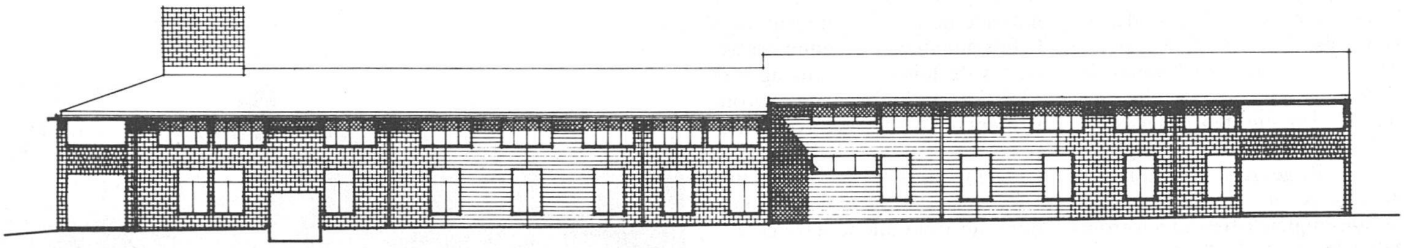
[1] *CCA*, pp. 111–113 ■

18

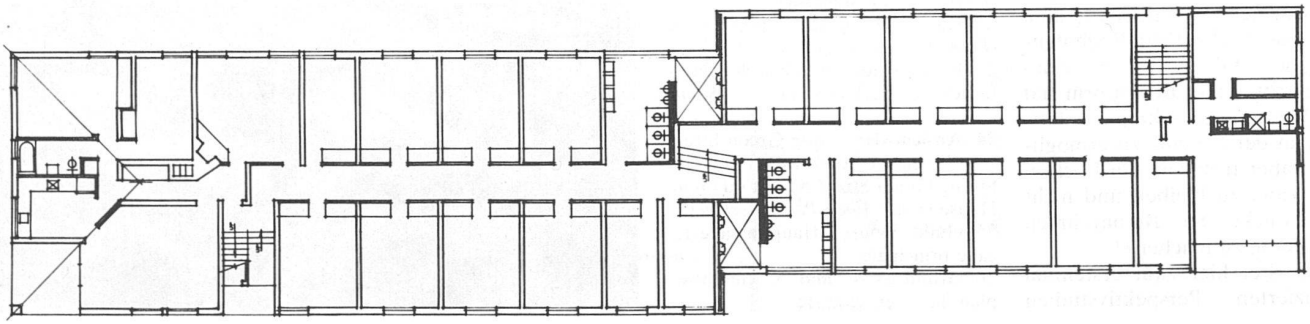


Hun School Dormitory

Studentenwohnheim in Princeton, N.J./habitations pour étudiants à Princeton, N.J.
Architekten/architectes:
Venturi & Short.
1963.



17 Hun School Dormitory, Princeton (1963), Gesamtansicht/vue générale *(Foto: Rollin R. La France)*.
18 Grundriss und Aufrisse/plan et élévations.



■

Guild House

Alterswohnhaus in der / Appartements pour personnes âgées à la Spring Green Street, Philadelphia
Architekten / Architectes:
Venturi & Rauch;
Mitarbeiter / collaborateurs: Cope & Lippincott
1960–1963

Das Programm verlangte ein Alterswohnheim mit 91 Wohnungen verschiedener Grösse und mit einem Gemeinschaftsraum. Die Höhe (6 Stockwerke) war durch die Bauordnung festgelegt. Der Bauherr legte Wert darauf, dass das Heim im Quartier realisiert werde, mit dem die alten Leute vertraut sind. Die meisten Wohnungen sind nach Süden, gegen die Spring Green Street, orientiert und erlauben so ihren Bewohnern, am Leben auf der Strasse teilzunehmen. Der Entwurf unterscheidet zwischen der zeremoniellen «Eingangsfront» und der «gewöhnlichen» Hinterseite, welche den Bau den benachbarten Wohnbauten angleicht.

Das überaus knappe Budget verlangte eine traditionelle Bauweise. Eine Reihe von Elementen geben dem Bau jedoch einen aussergewöhnlichen Charakter: in der Mitte des Portals kontrastiert eine schwere Säule aus poliertem schwarzem Granit mit der weissen Keramikverkleidung. Zusammen mit dem Balkon des ersten Obergeschosses, welcher in grossen Lettern den Namen des Altersheims vorzeigt, betonen diese Elemente den Eingang.

Die Mittelachse der Eingangsfassade ist gekrönt durch die vergoldete Kopie einer Fernsehantenne: zugleich freundlich-ironisches Symbol für die bevorzugte Mussebeschäftigung alter Leute und Variation zum Thema klassischen Giebelschmucks. (Diese «Antenne» wurde vor wenigen Jahren entfernt.) Darunter befindet sich der Gemeinschaftsraum hinter dem gewaltigen Bogenfenster, das mit dem Portal in Beziehung tritt. «Die Bogenform hat den Vorteil, eine sehr grosse Öffnung in der Fassade zu ermöglichen, aber trotzdem ein Loch in der Wand zu bleiben und nicht eine Lücke im Betonrahmen notwendig zu machen»[1].

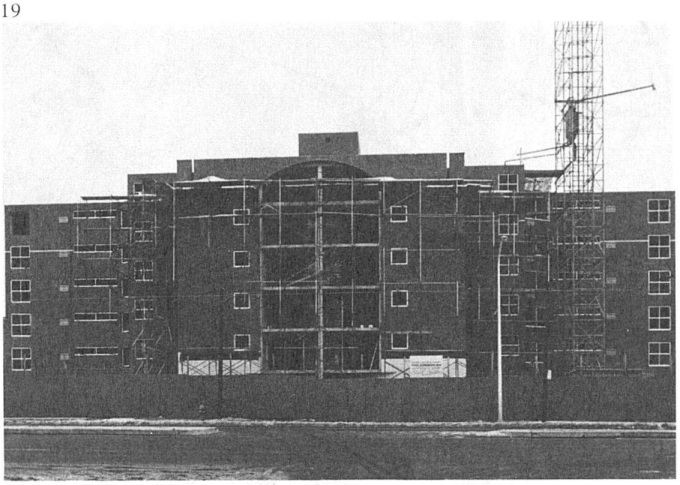
Die drei hier zum erstenmal publizierten Perspektivstudien der Eingangsfassade illustrieren dieses Prinzip, die «Haut» des Baus unabhängig von seiner Struktur zu behandeln. Sie illustrieren auch, wie eine gewöhnliche Form durch eine bewusste Manipulation von Massstab und Proportion aussergewöhnlich werden kann.

●

Le programme prévoyait 91 appartements de grandeurs différentes pour des personnes âgées, ainsi qu'un espace communautaire. Le règlement des constructions fixait la hauteur à 6 étages. Le promoteur tenait à ce que l'édifice se situât dans le quartier qui était familier aux habitants. La plupart des appartements sont orientés vers le sud, c'est-à-dire vers Spring Green Street, et peuvent ainsi participer à la vie de la rue. Le projet distingue la façade cérémonielle et l'arrière «ordinaire», qui assimile le bâtiment aux habitations du quartier. Le budget extrêmement limité exigeait un type de construction conventionnel.

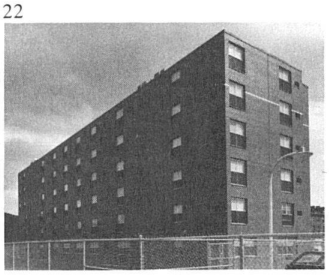
Une série d'éléments donne pourtant à cet édifice un caractère extraordinaire: une colonne noire de granit poli située au centre du portail contraste avec le revêtement de céramique blanche. Ces éléments, de même que le balcon du premier étage où est indiqué en grandes lettres le nom du bâtiment, accentuent l'entrée. L'axe de la façade principale est couronné par la copie dorée d'une antenne de télévision: symbole à la fois aimable et ironique des activités de loisirs de gens âgés et variation sur le thème du couronnement de la façade (cette antenne a été enlevée il y a quelques années). Au-dessous de l'antenne se trouve l'espace communautaire, derrière une fenêtre géante

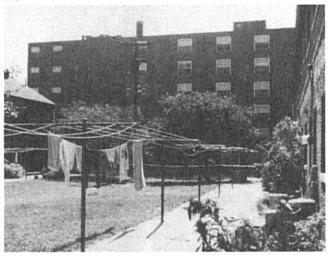
19 Guild House, Philadelphia, im Bau/en construction *(Foto: Rollin R. La France)*.
20, 21 Ansichten der beiden Seitenfronten/vue des façades latérales *(Foto: William Watkins)*.
22 Rückseite/façade postérieure *(Foto: William Watkins)*.
23 Rückfassade mit Wäscheleine/façade postérieure *(Foto: Stuart Cohen)*.
24 Ansicht der Spring Green Street vom Dach des Guild House/vue de la Spring Green Street du toit du Guild House *(Foto: Ellen Perry Berkeley)*.
25 Guild House, Hauptfassade/façade principale.
26 Grundriss 4. und 5. Geschoss/plan du 4e et 5e étage.

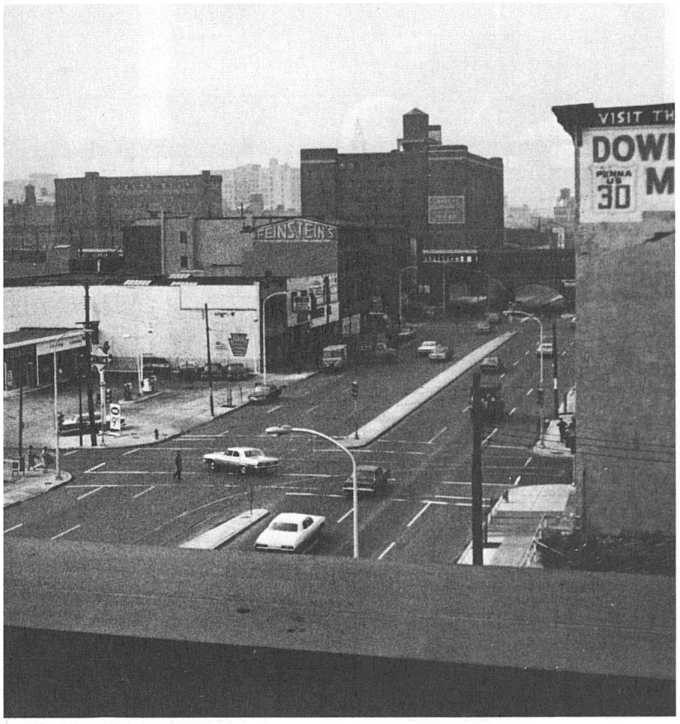
19


20

21

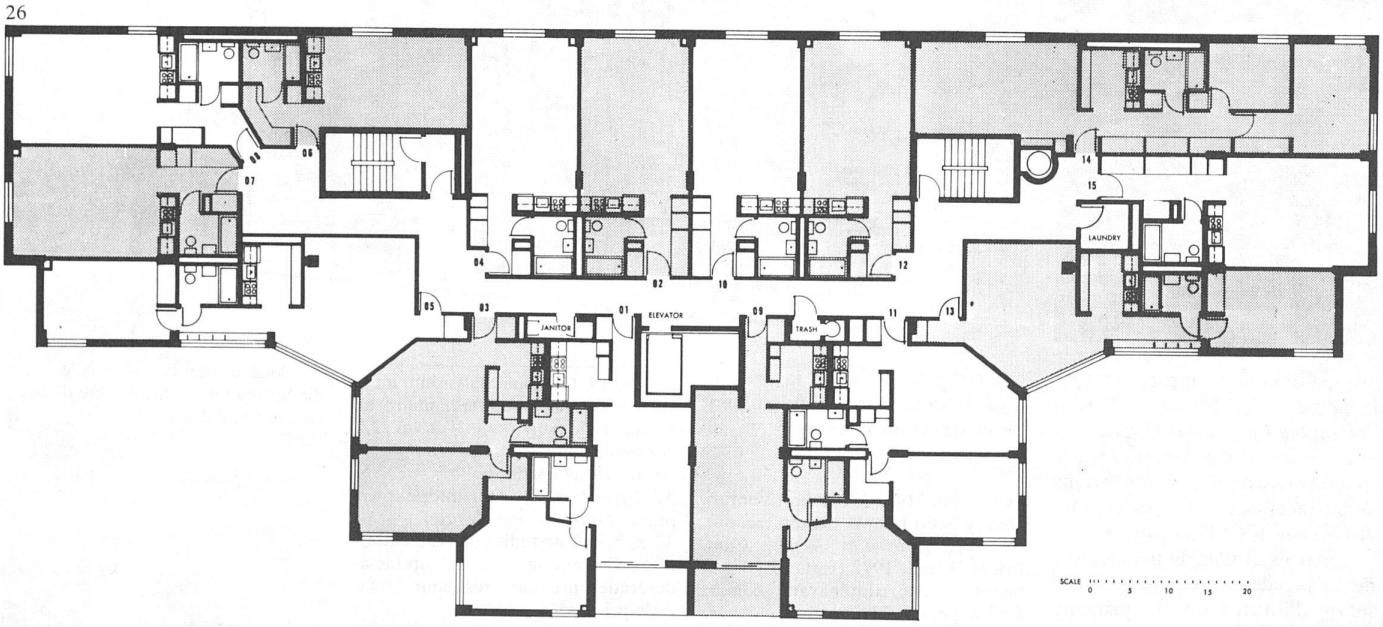
22


23


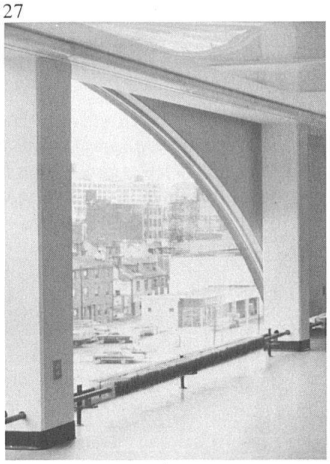
24


25

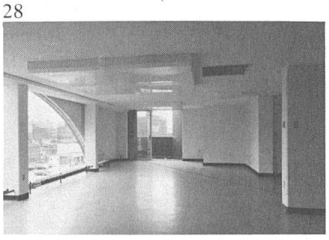
26



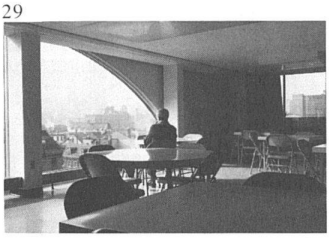
27



28



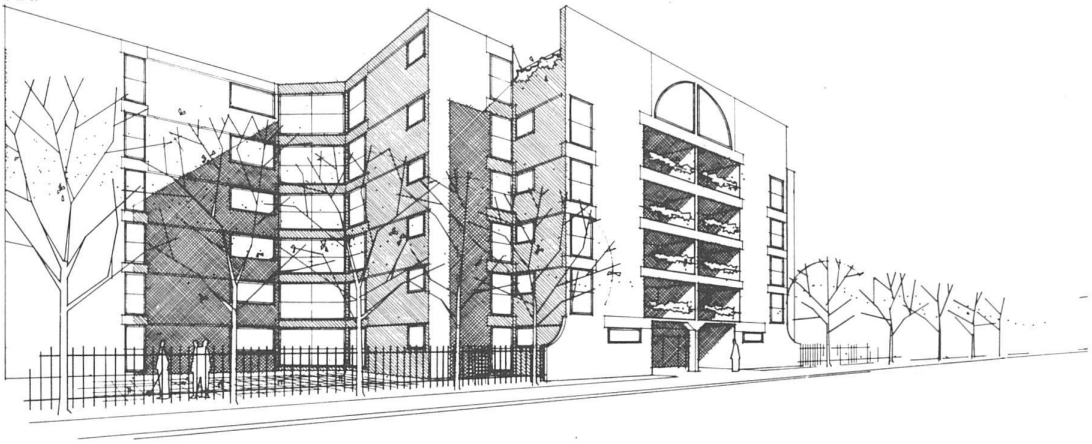
29



30

31

32 a



32 b

32 c

arquée qui entre en rapport avec le portail. «La forme de l'arc a l'avantage de permettre une très grande ouverture dans la façade tout en ne restant qu'un trou dans la surface, sans nécessiter une modification de l'ossature.»[1]

Les trois études de perspective de la façade principale peuvent servir d'illustration du principe qui consiste à traiter la «peau» d'un bâtiment indépendamment de sa structure interne.

[1] *CCA*, pp. 114–117; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., 1972 (fortan *LLV* genannt / cité dorénavant comme *LLV*), pp. 65–73

27, 28, 29 Gemeinschaftsraum im 5. Geschoss/espace communautaire au 5e étage *(Foto: William Watkins [27, 28] und Georges Pohl [29])*.
30 Korridor/corridor.
31 Typisches Interieur/intérieur typique *(Foto: George Krause)*.
32 a, b, c Vorstudien für die definitive Gestaltung der Hauptfassade/études préliminaires pour la façade principale.

33 Ansicht der Hauptfassade gegen die Spring Green Street/vue de la façade principale. ■

DOWNINGTOWN
MOTOR INN
GUILD HOUSE

Berkeley Museum and Art Gallery

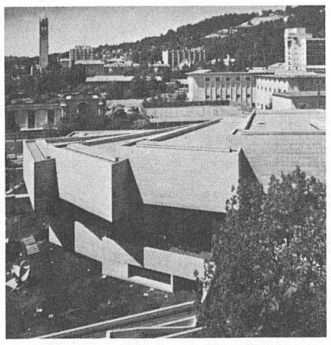
Wettbewerbsprojekt / Projet de concours
Architekt / Architecte: Robert Venturi
1964

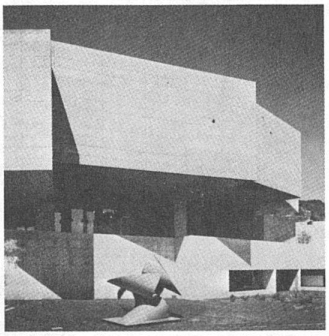
Die äussere Form des Museums resultiert hauptsächlich aus den Erfordernissen der Situation am Rande des Campus von Berkeley sowie aus dem vom Architekten vorgeschlagenen Museumskonzept. Die Ausstellungshalle ist als «moderner» offener, flexibler Raum vorgesehen, ergänzt durch eine traditionelle Galerie, die aus einer Folge von Einzelräumen besteht und eine gewisse architektonische Identität besitzt.

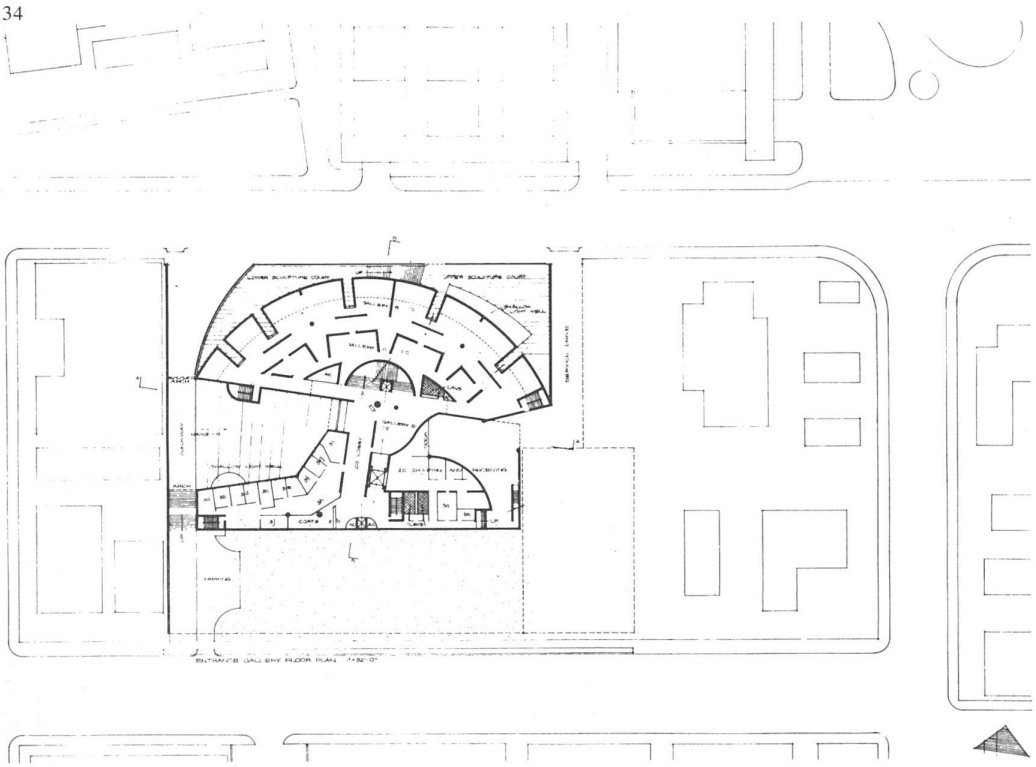
●

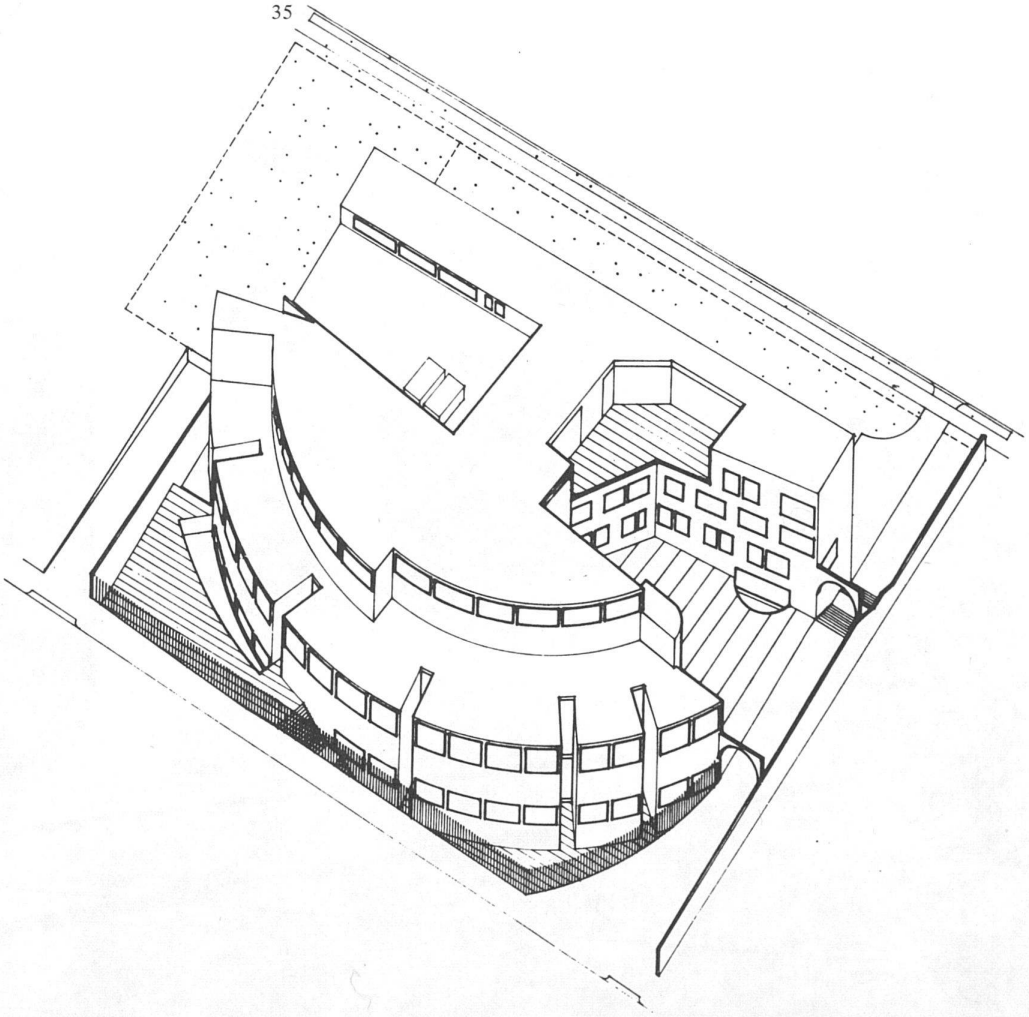
La forme extérieure du musée résulte tout d'abord de sa situation en marge du campus de Berkeley ainsi que de l'intention de déterminer la salle d'exposition comme espace ouvert et flexible et d'installer une galerie traditionnelle caractérisée par différents espaces individuels qui possèdent une certaine identité architecturale.

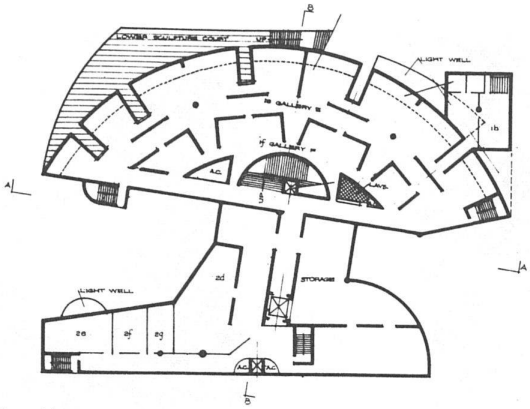
34 Situation/situation.
35 Axonometrie (1. Stufe/1re étape).
36 Berkeley Museum and Art Gallery (1964–72). Architekt/architecte Mario J. Ciampi, ASS.

36a


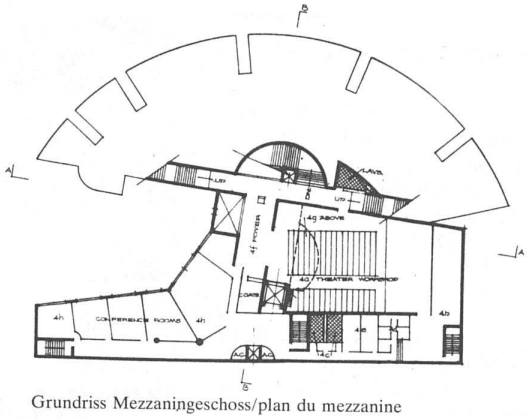
36b


34


35


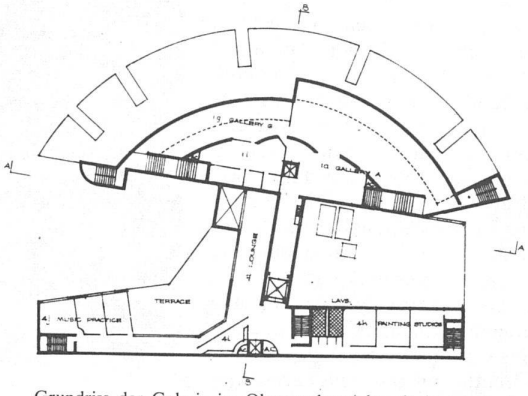


Grundriss Untergeschoss mit tiefgelegener Galerie/plan de la galerie du rez-de-chaussée

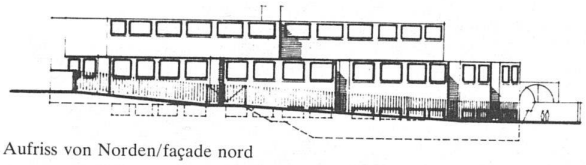


Grundriss Mezzaningeschoss/plan du mezzanine

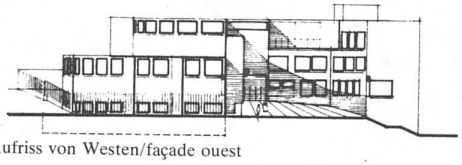
Keller/sous-sol



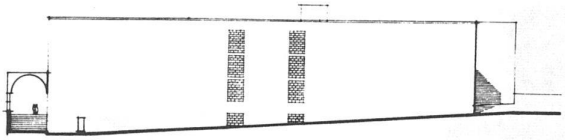
Grundriss der Galerie im Obergeschoss/plan de la galerie à l'étage supérieur



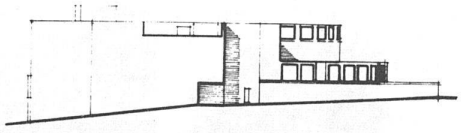
Aufriss von Norden/façade nord



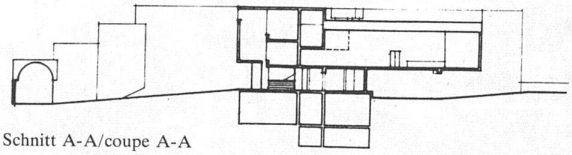
Aufriss von Westen/façade ouest



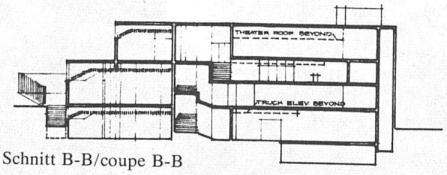
Aufriss von Süden/façade sud



Aufriss von Osten/façade est

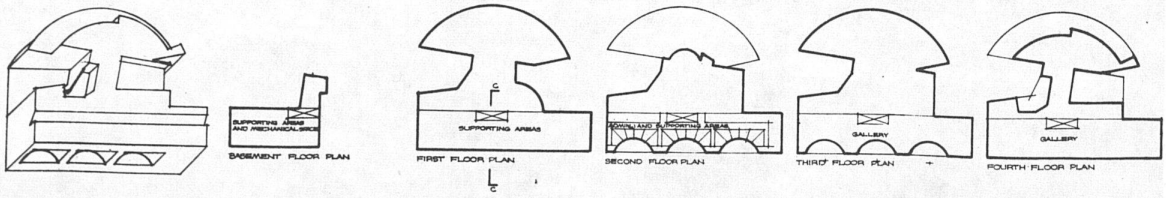


Schnitt A-A/coupe A-A



Schnitt B-B/coupe B-B

Vorschlag für späteren Ausbau/proposition pour un agrandissement futur



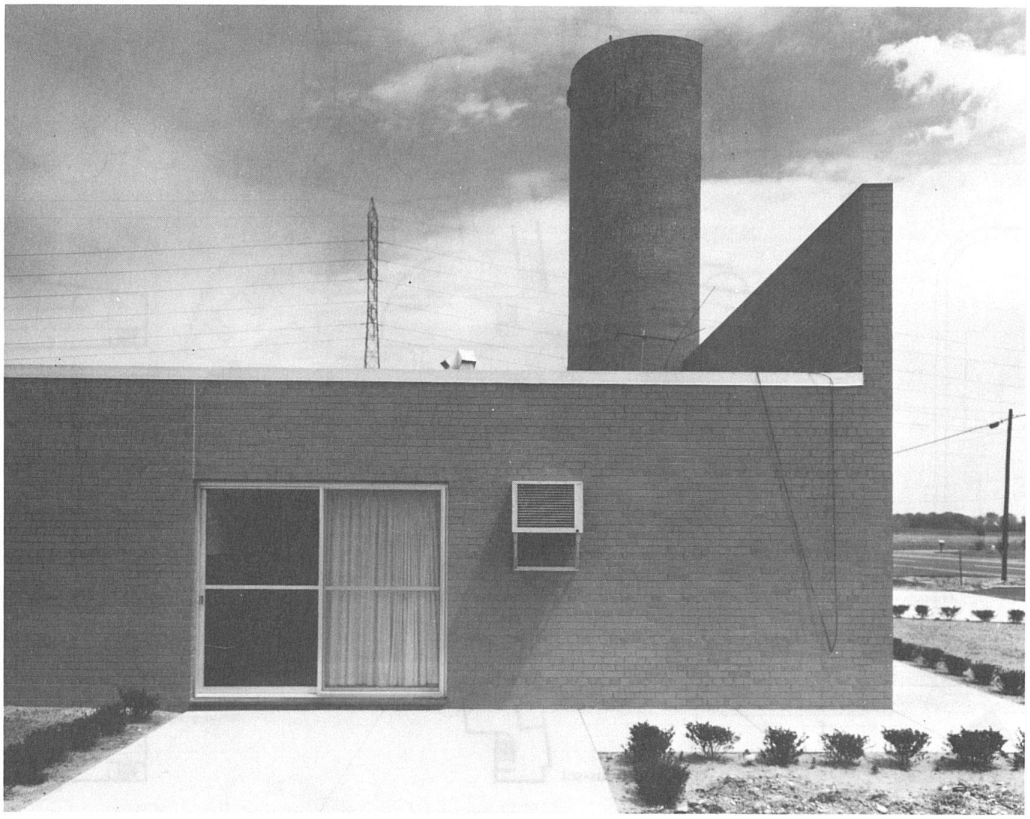
37 Berkeley Museum and Art Gallery (1964), Grund- und Aufrisse/plans et élévations.

Fire Station Nr.4

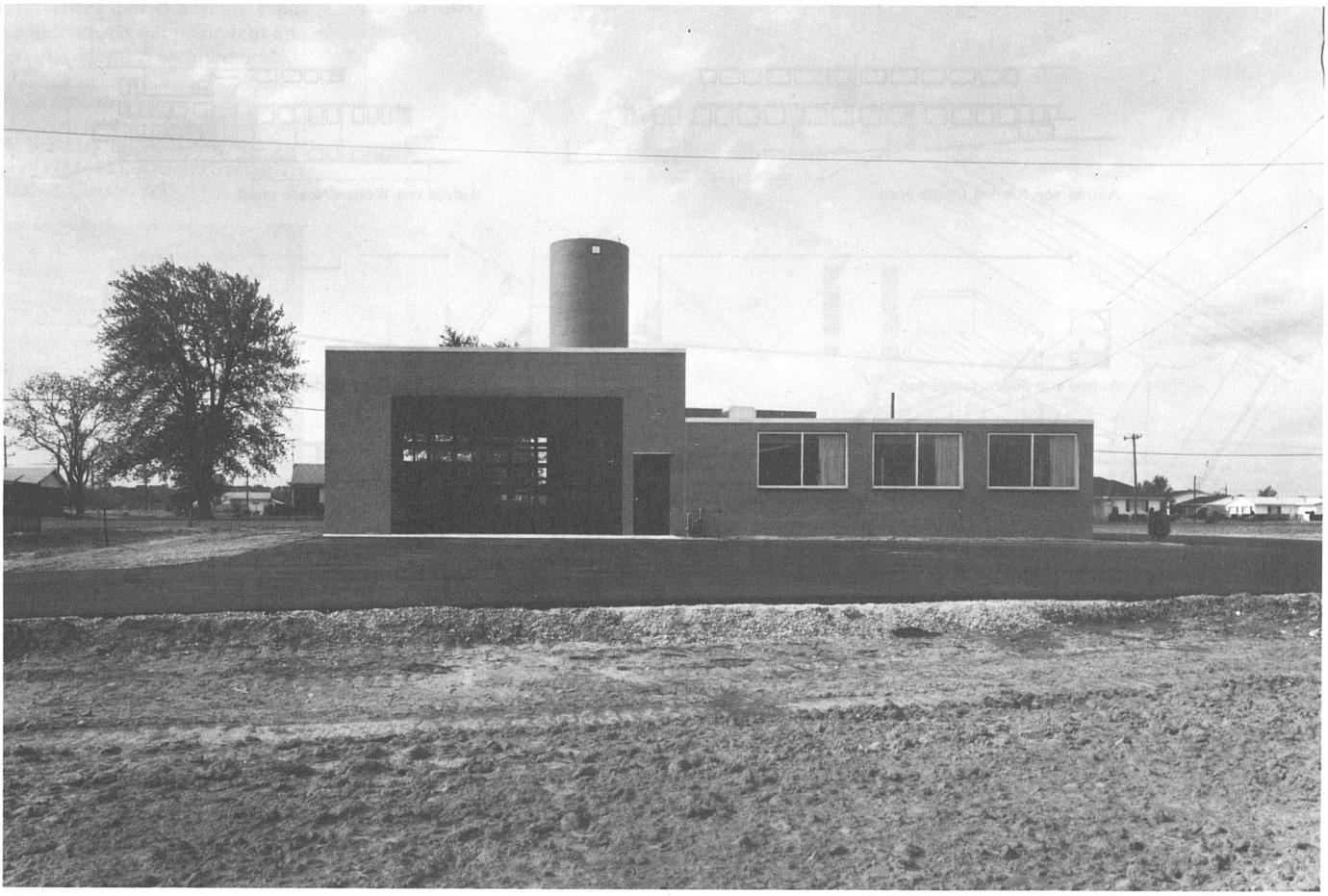
Feuerwehrstation in / Station de pompiers à Columbus, Indiana
Architekten / Architectes:
Venturi & Rauch;
Mitarbeiter / collaborateur:
Gerod Clark
1965

Der Grundriss ist einfach und beruht auf einer Dualität von Apparateraum rechts sowie Lager- und Wohnraum links. In der Mitte steht ein Turm, der zum Trocknen der Feuerwehrschläuche dient. «Da der Schlafraum links niedriger ist als der Apparateraum rechts, haben wir ihm eine Scheinfassade vorangestellt, welche den Bau zusammenfasst und massstäblich vergrössert.» Um zu vermeiden, dass die Front gedrungen (wie ein A & P-Supermarkt) aussieht, haben die Architekten überdies mit Hilfe von weissen Keramikplatten eine zweite, «grafische» Scheinfassade eingeführt, die über den Bau hinausweist und seine Bedeutung als öffentlichen Bau unterstreicht. –

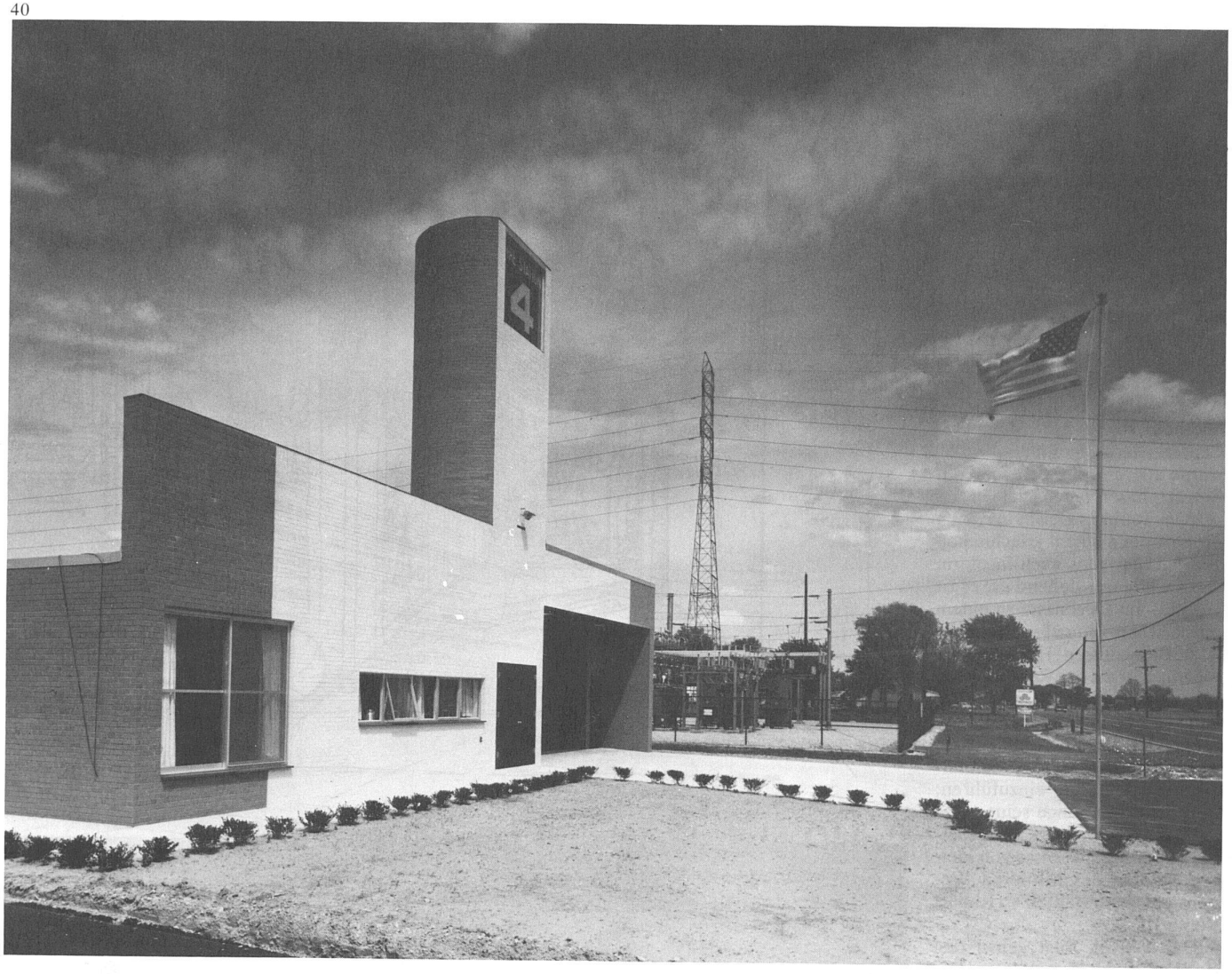
38



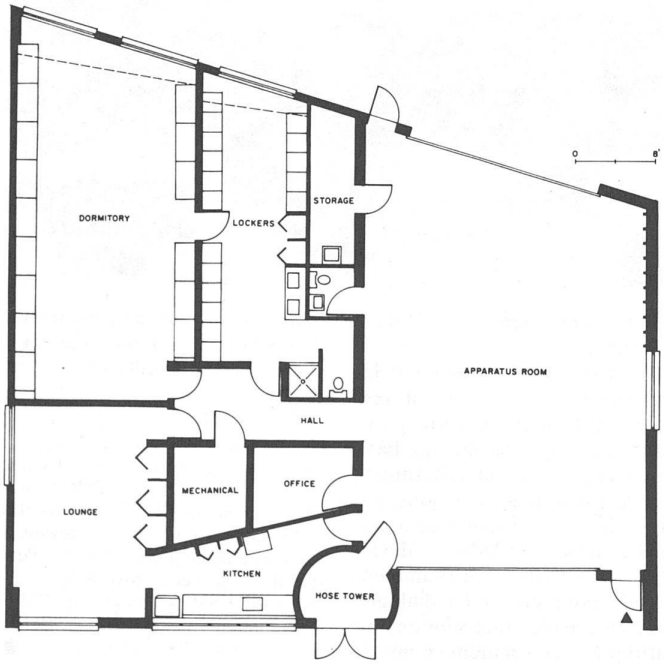
39



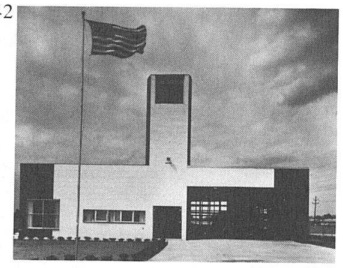
40



41



42



Die Bepflanzung stammt nicht von den Architekten und wird von ihnen als «wohl doch zu gewöhnlich» taxiert.[1]

●

Le plan est simple et part d'une dualité entre l'espace des équipements à droite et les espaces de dépôt et d'habitation à gauche. Au milieu se dresse une tour, qui sert à sécher la tuyauterie des pompiers. «Comme l'espace d'habitation à gauche est plus bas que celui des équipements à droite, nous lui avons donné une façade qui dépasse sa hauteur, unifiant ainsi l'édifice et agrandissant son échelle.» Pour éviter que la façade n'ait l'air ramassée (comme un supermarché A & P), les architectes ont introduit au moyen de plaques de céramique blanche une deuxième façade, illusoire, graphique, qui souligne l'importance du bâtiment comme édifice public. La plate-bande n'a pas été décidée par les architectes et a été qualifiée par eux comme «... malgré tout trop ordinaire»[1]:

[1] *LLV*, p. 112

38 Fire Station Nr. 4 in/à Columbus, Indiana (1965), Seitenansicht/vue de la façade latérale *(Foto: David Hirsch)*.
39 Ansicht Rückseite/vue de la façade postérieure *(Foto: David Hirsch)*
40 Vorderfront/façade principale *(Foto: David Hirsch)*
41 Grundriss/plan.
42 Vorderfront/façade principale. ■

North Canton Town Center

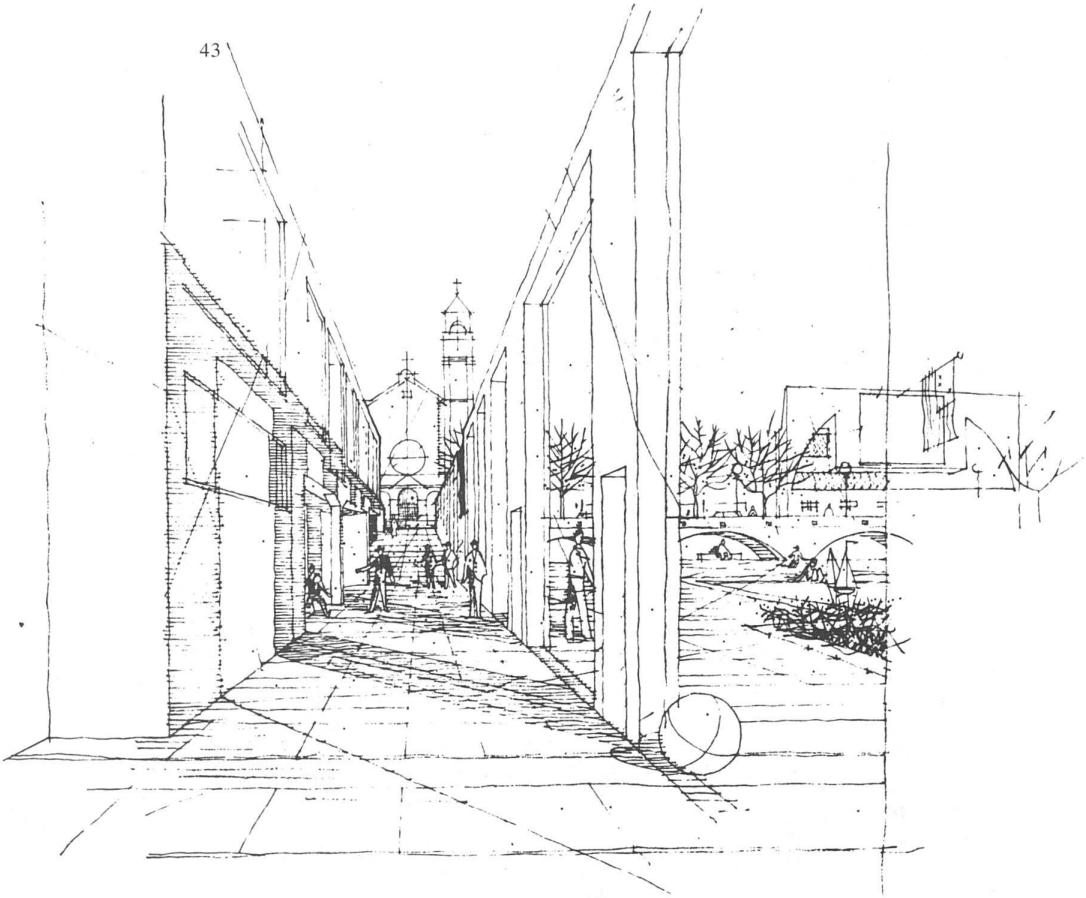
Drei öffentliche Bauten für / Trois bâtiments publics pour North Canton, Ohio
Architekten / Architectes:
Venturi & Rauch
1965

Dieses Projekt ist im Rahmen einer Gesamtplanung für North Canton entstanden und umfasst ein Rathaus, ein YMCA, den Ausbau einer bestehenden Bibliothek sowie ein Shopping-Center. Das Shopping-Center wurde allerdings in den späteren Projektphasen fallengelassen.[1]

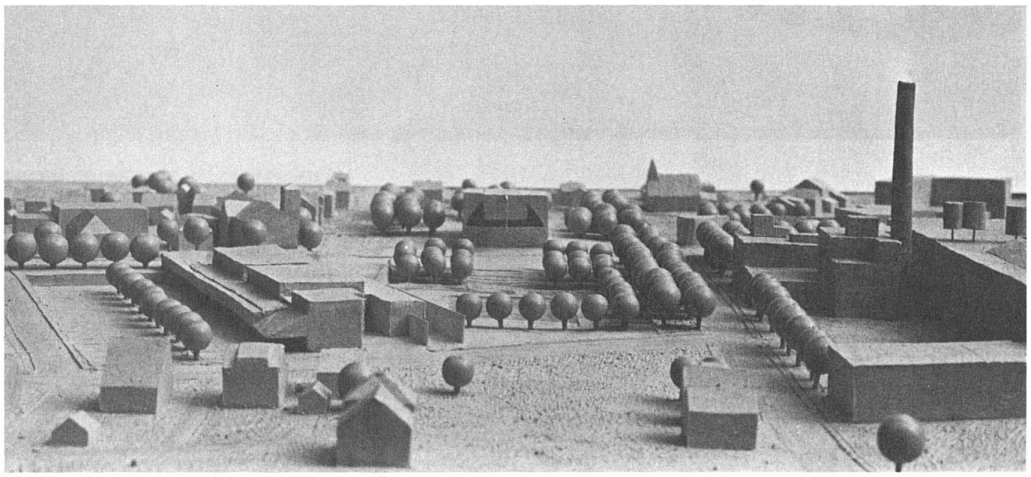
«Das Rathaus gleicht in seinen Proportionen einem griechischen Tempel, übrigens auch insofern, als es völlig frei stehend ist; es ist jedoch – im Gegensatz zu einem griechischen Tempel – ein gerichteter Bau, dessen Hauptfassade wichtiger ist als der Rest. (...) Ich bewundere die Art, wie Louis Sullivan den gigantischen Bogen verwendet als ein Mittel, Klarheit, Einheit und einen monumentalen Massstab einzuführen; man denke an einige seiner späten Banken – wichtige, aber kleine, an der Hauptstrasse von kleinen Städten des Mittleren Westens gelegene Bauten.» (Robert Venturi.)

Das YMCA folgt genau den ziemlich präzis festgelegten Bestimmungen für ein YMCA dieser Grösse. Das Gesicht des Baus wurde jedoch durch seine Lage an der städtischen «Piazza» und gegenüber einer alten Fabrik bestimmt: «Der Bau musste massstäblich gross genug sein, um mit der gegenüberliegenden Fabrik in Dialog zu treten, ohne von ihr überwältigt zu werden. (...) Gleichzeitig tritt das YMCA sinngemäss an Wichtigkeit gegenüber dem Rathaus zurück.[1]

43



44



●

Ce projet représente une partie de la proposition de redéveloppement pour North Canton. Il comprend un hôtel de ville, un YMCA, ainsi qu'un agrandissement d'une bibliothèque existante et un shopping-center. Ce dernier à été éliminé dans les phases ultérieures du projet.[1]

«L'hôtel de ville ressemble dans ses proportions à un temple grec, et aussi d'ailleurs dans la mesure où il se dresse dans un espace ouvert. Cependant il s'agit – contrairement à un temple grec – d'un édifice clairement orienté, dont la façade principale est plus importante que le reste (...). J'admire la façon dont Louis Sullivan utilise l'arc géant dans certaines de ses banques tardives – édifices importants, mais petits, situés au bord de la rue principale de petites villes du Middle West – comme moyens d'introduire une image claire de l'unité et une échelle monumentale.» (Robert Venturi.)

Le YMCA suit fidèlement les règlements très précisément fixés pour un YMCA de cette grandeur. La physionomie du bâtiment est cependant déterminée par sa situation urbaine, longeant la «piazza» et faisant face à une vieille usine. «L'édifice devait être d'échelle suffisamment grande pour entrer en dialogue avec l'usine d'en face sans en être suffoqué (...). En même temps le YMCA reste dans ses proportions d'importance mineure par rapport à l'hôtel de ville.»[1]

[1] *CCA*, pp. 124–128

43 North Canton Town Center (1965), Vorplatz des YMCA mit Blick gegen die Kirche, rechts das Rathaus/vue du «portique» devant le YMCA, à droite l'hôtel de ville, Perspektivstudie/perspective R. V.
44 North Canton Town Center, Modellaufnahme/maquette *(Foto: Rollin R. La France)*. ■