

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 76 (1989)
Heft: 12: Am Wendepunkt zweier Dekaden = A la croisée de deux décennies
= On the threshold between two decades

Artikel: Ein paar Bauten, viele Pläne : jüngere Deutschschweizer Architektur,
eine Standortbestimmung = Quelques bâtiments, beaucoup de plans :
architecture récente en Suisse alémanique, une définition du lieu

Autor: Meili, Marcel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-57650>

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: 29.09.2025

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

Ein paar Bauten, viele Pläne

Jüngere Deutschschweizer Architektur, eine Standortbestimmung*

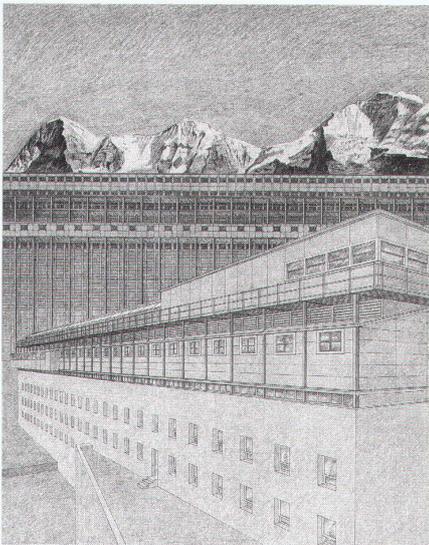
Vielleicht liegt einer der selbständigen Aspekte in vielen Entwürfen und – wenigen – Bauten jüngerer Deutschschweizer Architektur in der Art und Weise, wie sie die Bestimmung und die Interpretation der hiesigen heutigen Kultur zu ihrem Thema machen. Die Arbeiten weisen, so könnte man sagen, deutliche regionalistische Züge auf, aber die Entwurfsverfahren haben wohl wenig gemein mit den Techniken und mit der Moral, welche üblicherweise mit diesem Begriff verbunden wird. In den vergangenen zehn Jahren kreisten dabei die Diskussionen immer wieder um zwei Begriffe, «das Bild» und «die Modernität».

Architecture récente en Suisse alémanique, une définition du lieu

Il se peut que l'un des aspects particuliers de nombreux projets et de – quelques – bâtiments de l'architecture récente en Suisse alémanique, se trouve dans l'art et la manière dont ils prennent pour thème la définition et l'interprétation de la culture locale actuelle. Ces travaux, pourrait-on dire, accusent des traits régionalistes manifestes, alors que les méthodes de projet ne s'apparentent guère aux techniques et à la morale que l'on associe généralement à cette notion. Ce faisant, les discussions des dix dernières années ont sans cesse cerné deux notions, «l'image» et «la modernité». (Texte français voir page 75.)

Recent Swiss German-Architecture, Defining a Point of View

Perhaps one of the more autonomous aspects of many designs and – fewer – buildings of the more recent Swiss-German architecture may be defined by the way they are claiming the definition and interpretation of their local, modern culture as their very own topic. These works show, so to say, visibly regionalistic characteristics, though the actual design procedures have little in common with the technics and morals usually linked to regionalism. In the past ten years or so, discussions time and again tended to focus on two terms: “the image” and “up-to-dateness”.



❶

❶ Wettbewerbsentwurf Klösterliareal, Bern, 1981. Architekten: M. Bosshard, E. Imhof, Ch. Luchsinger, K. Lustenberger / Projet de concours / Competition design

Im Augenblick des achtlosen Hinwerfens komme mehr vom Wesen des Gegenstandes zum Ausdruck als in seiner neuen, beabsichtigten Form, schreibt Roland Barthes. Es mag sein, dass diese Hypothese durch viele unserer Projekte um 1980 hindurchschimmert. Tatsächlich suchen wir nach einer Art «Wahrheit des Gebrauchs», welche wir in der Nähe einer funktionellen Betrachtung vermuten und gleichzeitig im völligen Gegensatz dazu. Es beschäftigt uns nämlich nicht mehr die Optimierung der Verwendungsarten der Architekturen, sondern die Form, in denen ein alltäglicher Gebrauch im Laufe der Zeit seine Bedeutungen abgelagert hat. Sie liegen, natürlich, ausserhalb jener Bereiche, wo die Architekten als Strategen des sozialen Wohlbefindens die Gebrauchskultur der Bauten festzuschreiben suchen, und sie verbinden uns mit den gemiedenen Territorien, wo die achtlose und beiläufige Benützung der Gebäude alle erhabenen Absichten etwas lächerlich erscheinen lässt: in den Bauten der Industrie, in den Vorstädten oder bei den Provisorien etwa.

Dieses Interesse steht, denke ich, in engem Zusammenhang mit der Wirkung, welche die Präsenz von Aldo Rossi und den Tessinern an der ETH Zürich in den 70er Jahren auf uns ausgeübt hat.

Nach einer Zeit scholastischer Kopien werden sehr bald die Schwierigkeiten klar, welche uns das Umdeuten rationalistischer Kategorien auf die Deutschschweizer Kultur bereiten würde. Jenseits von Quadratfenstern und Portici bilden die Thesen von Rossi, unter anderem, den Anlass zu intensiven Grabungen in unseren eigenen Verhältnissen. «Kollektive Erinnerung», «die Stadt», «der Typ», die ganze Kette von Reizwörtern müsste einen genauen, auf die hiesige Tradition bezogenen Sinn erhalten. Der Langeweile und der Unverständlichkeit spätmoderner Dogmen, all den sozialen oder technischen Teleologien, wäre eine Architektur entgegenzusetzen, der eine allgemeinere kulturelle Bedeutung zukommt. Eine Zentrierung des Entwurfes um die Probleme der Form, so unsere Vermutung, würde nur dann gelingen, wenn unsere Vorschläge ein umfassenderes Verständnis von deren «Gebrauch» entwickelten als die verpönten modernen Vorgänger...

*) Dieser Beitrag ist das Manuskript zu einem Vortrag. Er wurde 1987 an der internationalen Sommerakademie in Berlin gehalten, im Rahmen einer Vorlesungsreihe zur Vorstellung der eigenen Arbeiten der Dozenten. Eine leicht gekürzte Fassung erschien zuerst, zusammen mit den andern Vorträgen, in «Grossstadtarchitektur», Hrsg. H. Kollhoff, F. Neumeyer, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1989.

Zuallererst sind unsere Streifzüge in die Welt des Gewöhnlichen und Ge-wohnten eine Suche nach kollektiven Bedeutungen. Diese Forschungen finden unter den Bedingungen zersetzter nationaler Mythen und territorialer Ordnungen statt, als Versuche gleichsam, in der beflissenen Beweglichkeit unserer jetzigen Kultur die Spuren einer Identität auszumachen. Von Anfang an vermuten wir eine solche weniger in irgendwelchen tradierten Bautypen, sondern viel eher hinter den alltäglichen Handlungen der gegenwärtigen Lebensweisen in der Schweiz. Der nichturbane Charakter unserer Städte, die geschichtslose Modernität der Dienstleistungsgesellschaft, deren Alltagsrationalität, diese Erfahrungen trennen uns vom historischen Pathos des lateinischen Rationalismus, und sie bewirken, dass wir mit dessen Begriff *ambiente* besser umzugehen verstehen als mit dem *tipo*. Nicht die Rekonstruktion des Ortes oder die Komplettierung der Stadt stehen im Vordergrund der Untersuchungen, sondern die Zeichen und die Atmosphären von allgemeinem, «typischem» Charakter.

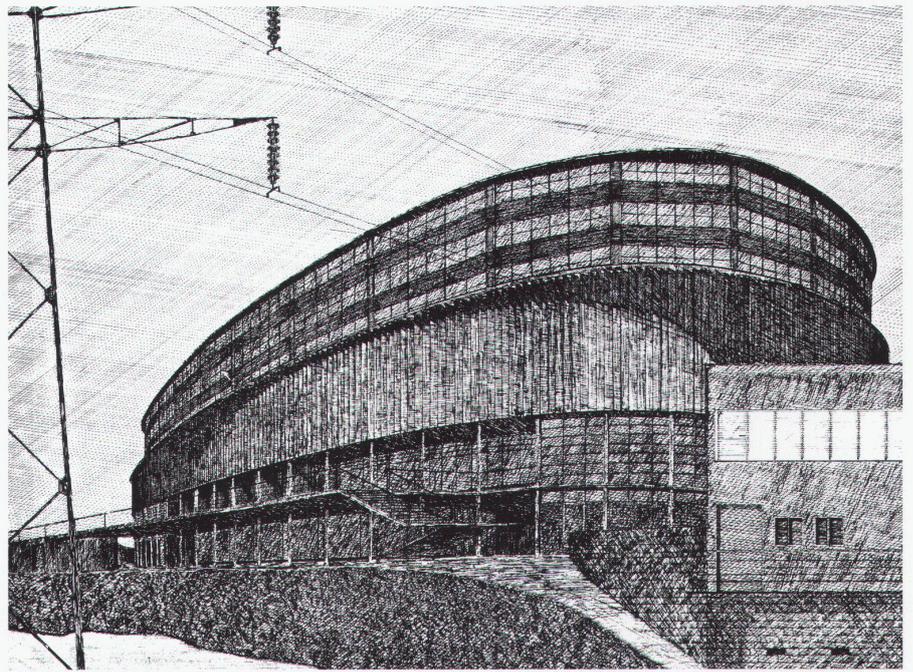
Durch die Bilder hinter unseren Projekten isolieren wir also jene Figuren, in denen sich eine unspektakuläre, übliche Verwendung der Architekturen spiegelt. Wir gebrauchen sie als eine Art morphologische Konstante, als anonyme, aber spezifische Manifestationen unserer Tradition. Als szenische Absichten oder dramaturgische Skizzen formulieren die Bilder das Thema des Entwurfes. Im Projekt Klösterliareal (Abb. 1) wird das ambivalente Verhältnis zur Stadt und ihrem gängigen, gegenwärtigen Verständnis voll ausgespielt. Am Rande des Bilderbuchmonuments «Berner Altstadt» schlagen die Autoren ein Hotel vor, dessen Dimensionen die Umgebung und deren beschauliche Räume sprengen, indem es auf die Berghotels und die Provisorien der Alpen anspielt, am steilen Hang deren topographische Verhalten interpretiert und damit das Vorland der Touristenstadt Bern bis zur alten Stadtgrenze hin erweitert. Das stilistische Material und die Konstruktionen sind eindeutig: Sie erzählen ein Stück

Schweiz, das jeder kennt, und welches durch die räumlichen und volumetrischen Verfremdungen nicht tangiert wird.

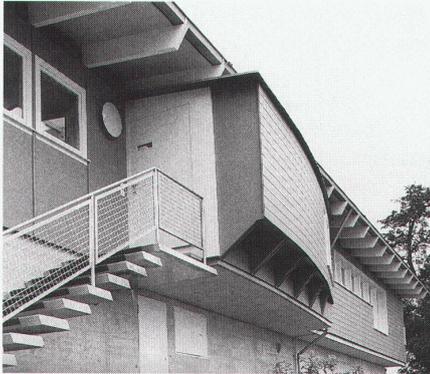
Viele Projekte dieser Zeit sind von einem antimodernen Grundreflex getragen, weniger in den ikonographischen Quellen als in der mimetischen Verwendung der Materialien. Sie öffnen den Blick auf die Architekturen im Schatten der modernen Monumente und weiten das Feld aus in jene Bereiche, wo die heutige Schweiz in ihren charakteristischen Zügen vorbereitet wurde: die Straßen und Verkehrsbauten, die Architekturen des Tourismus und der Industrie, die Ingenieurbauten des 19. Jahrhunderts. Oft sind es unreine Bilder, Blicke auf zusammengesicherte Bauten oder die skurrilen Manifestationen pragmatisch hintereinandergeschachtelter Baupro-

zesse im Laufe der Zeit. Gemeinsam ist ihnen das Interesse an einer figurativen Expressivität: Man verarbeitet das sprechende, symbolische Material der Schweizer Architektur seit der Industriellen Revolution.

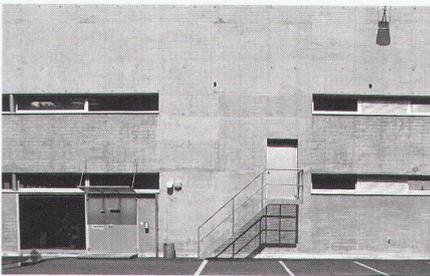
Natürlich sind die malerischen Momente und die erzählerische Sentimentalität der Anspielungen in diesen Arbeiten nicht zu übersehen, auch wenn sie gerade in die Härte und Schroffheit verlorener vorstädtischer Landschaften oder heruntergekommener Materialien gekleidet sind. Jenseits der Vorlieben verfolgt diese Annäherung aber allgemeinere Absichten. Das Vorgehen richtet sich gegen eine erneute Trennung der verschiedenen Abstraktionsebenen des Entwurfes, sei es in den Begriffen des Typs, der Konstruktion oder des Stils. In den



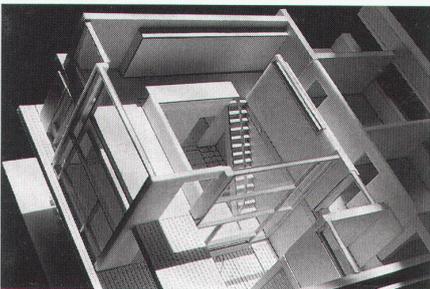
② Wettbewerbsentwurf Börse Selnau, Zürich, 1980. Architekten: A. Fickert, M. Meili, M. Šik / Projet de concours bourse de Selnau / Competition design for stock exchange



3



4



5

3 Atelierwohnhaus bei Langnau, 1985–1987. Architekten: M. Burkhalter, Ch. Sumi / Habitation-atelier / Studio-apartment block

4 Buchbinderei Mönchaltorf, 1984–1985. Architekten: Th. Hotz AG; Mitarbeiter: A. Fickert, M. Schäfle / Atelier de reliure / Bookbindery

5 Wettbewerbsentwurf Wohnüberbauung Selnau, Zürich, 1987. Architekten: Steiger Partner; Mitarbeiter: A. Fickert, K. Knapkiewicz / Ensemble d'habitat / Residential construction

verwendeten Bildern erscheinen diese Aspekte untrennbar verbunden. Sie vermitteln weniger eine Aussage nach einem geschlossenen und einheitlichen Kriterium, denn eine umfassende Interpretation der Bauaufgabe durch ein Szenarium. Damit setzen sich die Entwürfe in einen scharfen Widerspruch zu den akademischen Begründungsritualen, wie sie sich auch hierzulande breitzumachen drohen: Logik der Geschichte, Rekonstruktion des Ortes, typologische Einpassung. Diese Eigenschaften sind es auch, welche schliesslich den Projekten in den Wettbewerben oft zum Verhängnis werden. Die Börse Selnau (Abb. 2) etwa wird dort kritisiert, wo sie eine überspitzte, aber mehrdeutige Aussage machen will. Als isolierter Körper in einem Gürtel von Kollektivbauten des 19. Jahrhunderts gelegen, schafft sie ambivalente Aussenräume ohne *rue corridor* oder Platz (den es in Zürich gar nicht gibt...) und wendet sich der düsteren Expressivität der Hallen und Stadienkonstruktionen zu: ein Bild, aber wohl kein Image für die Zürcher Börse.

Versatzstücke und Manipulationen

In diesen Projekten führt das Bild keineswegs nur Regie über den Ausdruck der Fassade, sondern erfasst den gesamten strukturellen Aufbau der Gebäude. In durchaus subversiver, sperriger Absicht kleiden die Entwürfe ihre Aussagen in eine Art Fotorealismus, der das Material oder die Räume mit einschliesst, der selbst den Benutzer wie einen Aktanten in die Szenerie projiziert und somit eine genaue Vorstellung von der Gebrauchskultur des Gegenstandes entwickelt. Nicht die Wahl der Bilder, sondern diese geschlossene, symbolische Erzählweise ist es, wo sich unser zunehmendes Missbehagen mit diesen Verfahren bildet.

Die Schweiz als Diorama des Profanen: Die Nachdrücklichkeit und Eindeutigkeit der Bilder steht mit einem Grundzug unserer Kultur im Widerspruch. Das symbolische und methaphorische Pathos ist es gerade nicht, welches das Brummeln unserer Sprache prägt. Hinter allem Manifesten schwingt eine

Welt von Bedeutungen im Beiläufigen, Unterschwelligen und Selbstverständlichen mit, eine Mentalität des Unausgesprochenen, wie sie von unseren architektonischen Geschichten kaum beschrieben werden kann.

Einen nicht unwesentlichen Zugang zu dieser Welt öffnen uns die historischen Forschungen zur Geschichte der Schweizer Moderne, wie sie von einigen Kollegen geführt werden. Bezeichnenderweise sind es vorerst nicht Mies oder Le Corbusier, die im Vordergrund des Interesses stehen, sondern die fast lückenlose Aufarbeitung der eigenen Tradition seit den 30er Jahren bis in die Nachkriegszeit hinein. Methodisch gesehen halten sich die positivistischen Elemente, welche das Material in archivalischem Eifer sichern, und die semiologischen die Waage, welche eine Rekonstruktion der modernen Sprache und ihrer Bedeutungen beabsichtigen. Gerade die letzteren Versuche sind für uns wichtig, weil sie insgesamt eine Art Dialekt der hiesigen modernen Entwurfstradition zu umreisen versuchen. In den abstrakten Momenten dieser Tradition lässt sich exemplarisch diese Welt von Werten freilegen, welche unausgesprochen die Kultur prägt. Die Arbeiten fördern schliesslich beides zutage, ein Vokabular von kompositorischem Verhalten und eine spezifische Mentalität: die Selbstverständlichkeit im Zusammenhang zwischen Licht und Raum, die Akribie statisch-konstruktiver Durcharbeitungen, einen ausgeprägten Pragmatismus im Umgang mit den Anforderungen, den Qualitätsbegriff in einer dienenden, unpräzisen Technik, bis hin zur oft kleinlichen Reflexion der nationalen Kultur.

Die Art, wie diese Erkenntnisse ins Projekt einfliessen, erscheint zunächst fast paradox. In einem ikonographischen Raubzug, als Geschichte gewordene Bilder, werden etwa der Empirismus von Häfeli-Moser-Steiger oder die Holzarchitekturen der 30er Jahre beerbt. Ähnlich wie in der anonymen Architektur treten diese Zeichen aber in unspezifischer Form auf, als Träger von allgemeinen Werten. Auf der anderen Seite ist es aber zunehmend die besondere Mentalität

tät der Schweizer Modernen, welche in unseren Entwürfen reinterpretiert wird. Der kritische Umgang mit der Mittelmässigkeit des Landes durch Salvisberg, der Antiintellektualismus eines Egender oder die kühle Disziplin eines Emil Roth, deren Haltung ist es wohl, welche eine Verbindung schafft zwischen der bildlichen Wahrnehmung der Schweiz und unserer eigenen modernen Tradition. Jenseits ihrer stilistischen Vorschläge vermitteln sie eine genaue Vorstellung vom Ausmass der Experimentierfelder unter den Bedingungen der hiesigen Kultur.

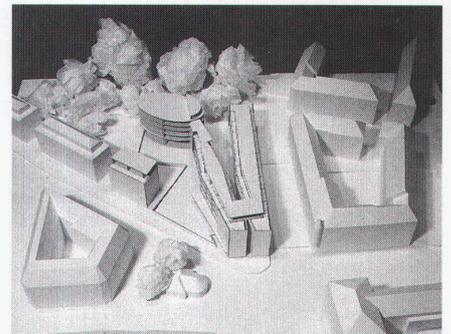
In dieser Spannung zwischen den ikonographischen und den strukturellen Aspekten der Moderne begründen sich eine ganze Reihe von unterschiedlichen Verfahrensvorschlägen. Ihnen gemeinsam ist allenfalls das Interesse, den Abstand zu den geschichtlichen Referenzen im Entwurf zu definieren, mehr noch: in der Art des Sprengens der Nachahmung das Terrain für das Entwurfsthema zu gewinnen.

Im Wohnhaus in Langnau (Abb. 3) geben die Bilder der Holzbautradition nur noch den allgemeinverständlichen rhetorischen Rahmen für Manipulationen ab. In gewisser Weise dienen sie als Katalysatoren für Experimente an der Plastik des Körpers und am Raum, welche im Zentrum des Interesses stehen. Hinter der Unauffälligkeit der Erscheinung verbirgt sich in einem überlangen Hauptraum oder in der Stellung zum Gelände die heimliche Lust an einer Zerstörung des Kanons. Das Bild selbst wird von diesen Verzerrungen kaum in Mitleidenschaft gezogen. Im Gegenteil: Mit archäologischer Akribie rekonstruiert man die ausgeklügelte Bauweise eines Fischli oder Roth. Dort ist es auch, wo das Verfahren sich seine Schwierigkeiten auflädt. In der Kollision mit der heutigen Zimmermannstechnik werden die Konstruktionen in Anführungszeichen desavouiert. Offen bleibt dann, inwieweit die räumlichen und volumetrischen Aussagen der stilistischen Reinheit des Bildes überhaupt noch bedürfen.

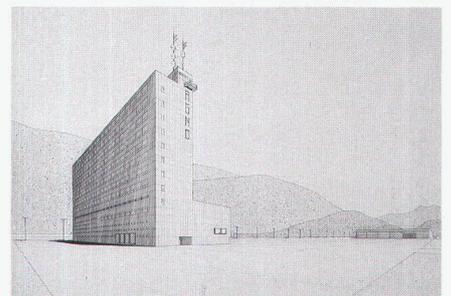
Das Zitieren, um eine entwerferische Freiheit hinter den Zeichen zu

gewinnen, ist das eine. Ein zweiter Vorschlag liegt in einem veränderten Verständnis des Bildes selbst. Die Unverfrorenheit und kritische Distanz, die einst in der Wahl unorthodoxer Referenzen zum Ausdruck kam, erscheint in der Fabrik von Mönchaltorf (Abb. 4) in verschobener Form wieder. In der Härte und Direktheit der Verwendung des Betons, in der unerbittlichen Sparsamkeit der Mittel und ihrer nackten Beschränkung auf Proportionen, Licht und Schatten werden stilistische Andeutungen bewusst verwischt. Vielmehr verschärft der Bau ein Klima schnörkelloser Rigorosität als abstrakte Bezugnahme auf spröde, moderne Traditionen. Das Selbstverständliche und seine kritische Übersteigerung liegen unmittelbar nebeneinander. Die Erwartungen des industriellen Bauherrn werden geschlagen, indem sie formal verschärft werden...

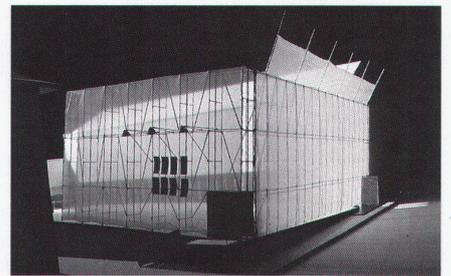
Eine dritte Linie hat die Verfahren selbst zum Thema, welche den brüchigen Zustand des Bildes zum Ausdruck bringen. Im Habis-Royal beim Bahnhof Zürich (Abb. 10) bleiben die Quellen, ein 19.-Jahrhundert-Remake und eine Baracke, erkennbar. Das Interesse gilt den verfremdenden Operationen der Verschmelzung und der Montage, der Art und Weise, wie die Bilder aufeinanderprallen. Nicht die referentielle, erzählende Funktion der einzelnen Elemente steht im Vordergrund des Entwurfes, sondern die Gewalttätigkeit innerstädtischer Veränderungen, wie sie in der Nachbarschaft fremder Architekturen, in den skurrilen Nahtstellen und aufgerissenen Zwischen- und Resträumen zum Ausdruck kommt. Die moderne Erfahrung spielt dabei weniger auf der Ebene der Form eine Rolle als auf jener der Sichtweisen. Das Verfahren rechnet mit der Selbstverständlichkeit eines modernen, zusammensetzenden Blickes, wie er im Kino, in der Fotografie oder im Comic längst Allgemeingut geworden ist. Die zerhackte Wahrnehmung aus der Bewegung heraus soll den asynchronen Gegenstand aus den verschiedenen Perspektiven ständig neu zusammenmontieren können.



6



7

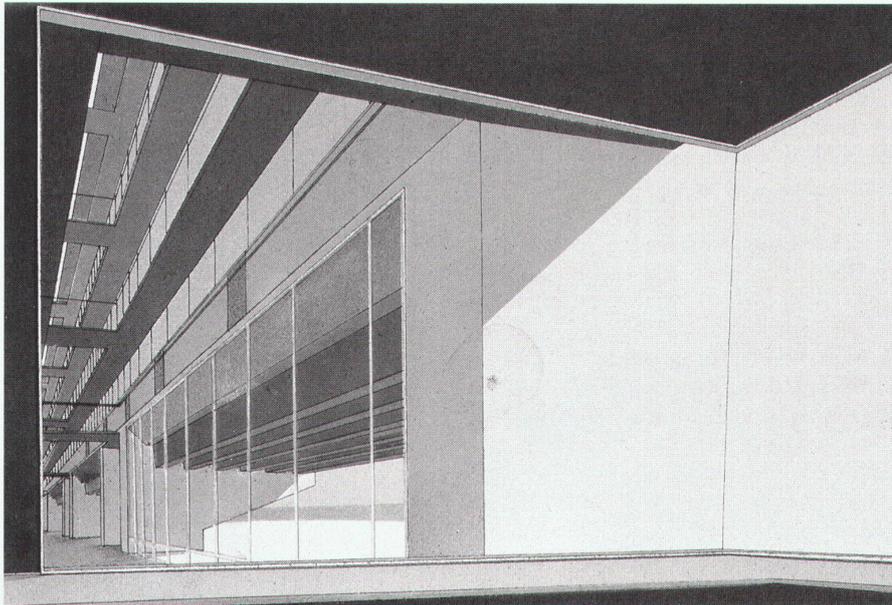


8

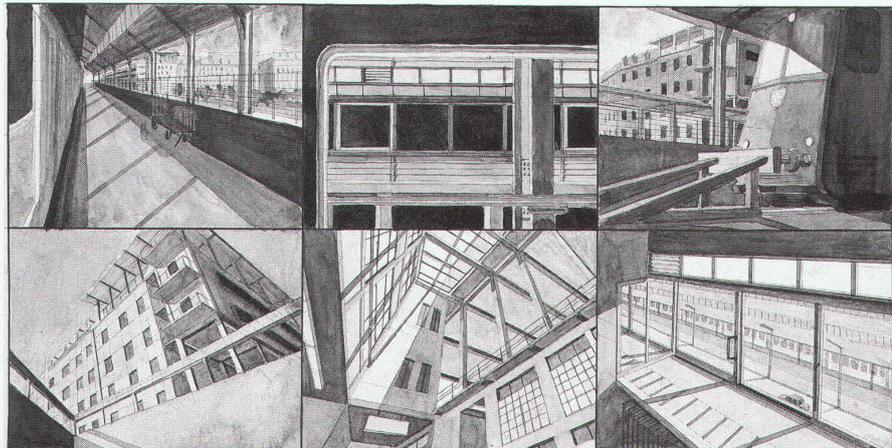
6 Wettbewerbsentwurf Wohn- und Geschäftshaus Kreuzplatz, Zürich, 1986. Architekten: Ch. Luchsinger, F. Romero, M. Schäfle / Immeuble d'habitat et de commerce / Apartment-office block

7 Flugplatz Agno, Semesterarbeit ETH Zürich, 1987. Architekturstudent Th. Hasler / Aérodrome d'Agno, travail de semestre à l'ETH de Zurich / Airport, term paper

8 Projekt Ausstellungsinstallation Aarau, 1987. Architekten: K. Knapkiewicz, M. Meili / Aménagement d'exposition à Aarau / Display installation



9



10

9
Wettbewerbsentwurf Femmeldezentrale Binz, Zürich, 1986. Architekten: Ch. Gautschi, Markus Peter / Centrale des téléphones / Communications central

10
Studienprojekt Habis-Royal, Zürich, 1984. Architekten: M. Meili, M. Šik / Projet d'étude Habis-royal / Studies

Verschwindende Bilder

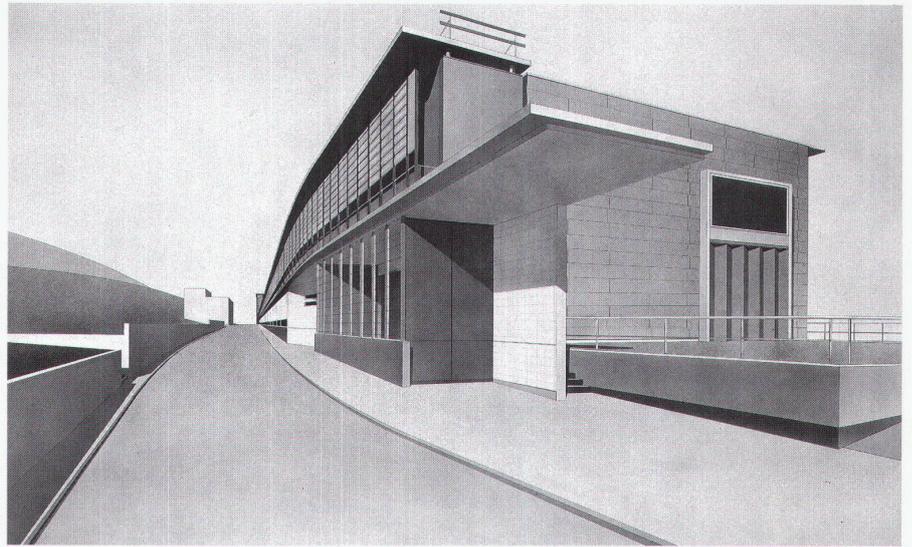
Der Versuch, die analoge Funktion des Bildes zu unterdrücken, prägt die meisten unserer Projekte der letzten Zeit. Im Extremfall verlassen die Entwürfe das Feld des Bildes in Richtung einer umfassenden Abstraktion. In ihnen verliert die Modernität ihren eindeutigen Bezug zur eigenen Kultur. In Anknüpfung an die Arbeit der Meister – und darin mit den historischen Kenntnissen über deren kompositorische Operationen ausgerüstet – scheinen sie sich, vorbei an allen eklektischen Erfahrungen, in reduktiven Gebärden erneut der Bestimmung der «wesentlichen Eigenschaften» der Architektur zuzuwenden: Raum, Körper, Licht, Struktur (Abb. 5). Das Unternehmen ist aber genauer fokussiert und weniger ahistorisch, als zu vermuten wäre. Im Selnau wird die Stelle gesucht, wo sich eine heutige weiterführende Auseinandersetzung mit diesen Eigenschaften gar nicht mehr von der Erinnerung an jene Architekturen abspalten lässt, in denen diese Eigenschaften einst ausgearbeitet wurden. Dieser feine Unterschied scheidet das Projekt von seinen Vorbildern. Es operiert mit einer Empfindung für ein halbes Jahrhundert moderner Erfahrung. Die Bedeutung, welche die Zeit in diesen Architekturen abgelagert hat, werden im Entwurf gezielt eingesetzt.

Der Grat ist schmal: Das Bild ist – oder war – in unseren Entwürfen die Metapher für die Erinnerung, oder schärfer ausgedrückt, jenes Element, in das wir die Erkenntnis gekleidet haben, Nachfolger von etwas zu sein und nicht Vorreiter. An dieser Erkenntnis hat sich nichts verändert. Aber die Erfahrungen mit dem formalen Lärm der Gegenwartsarchitekturen haben schliesslich das Vertrauen in die Überzeugungskraft erzählender Zeichen in Mitleidenschaft gezogen. Die architektonischen Geschichten heben sich gegenseitig auf, im Verschleiss erzeugen sie ein unspezifisches Rauschen, in dem sich die Vorlieben und die Abneigungen zu lähmen scheinen. Die Hoffnungen, «doch noch verstanden zu werden», sie haben sich unter den babylonischen Bedingungen aufgelöst. Selnau verspricht nicht die avantgardistische neue Stadt,

aber sie versöhnt sich auch nicht mit der bestehenden. Wie «China Town» steht «Modern Town» fragmentarisch zur Stadt, in seinem Anliegen vielleicht von seinen Bewohnern verstanden, und im übrigen darauf bedacht, die stumme Konfrontation der Teile der Stadt nicht zum Skandal werden zu lassen...

Hinter den Bildern konturiert sich also eine Art «moderne Erbschaft». Von der entwerferischen Erfahrung mit dem Bild ist vielleicht ein abstraktes Interesse zurückgeblieben, das 20. Jahrhundert als Geschichte zu beerben und nicht als Programm. Damit ist ein Feld von Versuchen umrissen, die nur noch lose untereinander verbunden sind. Als Vorschläge zu einer «Kunst des Erbens» bezeichnen sie die Spanne unserer gegenwärtigen Auseinandersetzungen.

Versuchen wir, darin ein paar Knotenpunkte zu bestimmen. Der Rückzug auf professionelle Forschungsfelder findet seinen Niederschlag in einem Experimentalismus der Verfahren. Die Bedingungen des Entwerfens, und seien sie noch so einengend, werden zum Anlass genommen, die Entwurfsoperationen aus den Einschnürungen heraus ohne allzu-grosse ideologische Skrupel ständig neu zu formulieren. So steht dann die geometrische Eleganz beim Kreuzplatz (Abb. 6) in direktem Verhältnis zu den komplizierten städtebaulichen Gegebenheiten des Wettbewerbs. Mit einem Minimum an Linien werden die Zufälligkeiten des Areales in eine Selbstverständlichkeit verwandelt, um das Terrain für das eigentliche Thema freizumachen: Befestigung eines alten Strassenzuges, Frontalität gegen den Platz, fließende Räume zum Park hin. In der Beweglichkeit hinter solchen Operationen werden die manieristischen Züge des Experimentierens sichtbar und die zunehmende Konzentrierung auf die Fragen und Probleme des Mediums selbst. Das geschichtliche Wissen um die Summe moderner Entwurfsverfahren verwandelt die Verfahren selbst in Ready-mades unserer Arbeit. Auf dieses Wissen wird freimütig, manchmal fast anarchisch, zurückgegriffen. Zuweilen sind es nur noch minimale Manipulationen, kleine Verstösse gegen



11

den geordneten Gang des Verfahrens, welche in der beinahe zu erwartenden Gewöhnlichkeit des Vorschlages die experimentelle Absicht einschreiben (Abb. 7, 8).

Im Zusammenhang mit diesen Absichten hat die stilistische Beschränkung, um nicht zu sagen Askese, in vielen Projekten eine Bedeutung. Aber die linguistische Rigorosität legt kaum nur den Blick auf die Verfahren frei. Es bleibt schliesslich doch noch ein Moralismus der Form, in welchem sich die Aversionen gegen das Exquisite und Originelle mit der Faszination an einer schroffen Direktheit trifft. Das formale Material, wie es in der Binz (Abb. 9) oder in Horgen (Abb. 11) verwendet wird, ist unauffällig bis an die Grenze zur Indifferenz, dort, wo ihm kaum noch irgendetwas Bedeutung als Zeichen zukommt. Dieser anti-symbolische Reflex, auch er ist natürlich ein modernes Erbstück, aber nicht nur das. Im pragmatischen Charakter dieser Materialien, so unsere Vermutung, haben sich die Eigenheiten unserer Kultur im Umgang mit den physischen Gegenständen verallgemeinert. Durch den entwerferischen Eingriff auf diese Dinge versuchen wir die Werte, wie sie in diesem Umgang eingebunden sind, zum Sprechen zu bringen.

Vielleicht gibt es doch eine Klam-

mer zwischen den verschiedenen Vorschlägen: die unübersehbaren Versuche, die spezifischen Bedingungen der eigenen Modernität interpretieren zu wollen. Der Schweiz ist es, so liesse sich behaupten, wie kaum einem andern Land gelungen, alles Aufgeregte und Schillernde der *modern times* in die Normalität des Alltages überzuführen. Die ganze Doppelbödigkeit dieser Lebensweisen, die seltsame Mischung aus fortschreitender Agilität und behäbiger Biederkeit, sie wäre dann beides: Teil der Verhältnisse, die wir interpretieren, und Teil der eigenen Biographie.

M.M.

11 Projekt Industriegebäude Horgen, 1985. Architekt: M. Meili / Edifice industriel / Factory building

te de maîtriser les sentiments produits sur le spectateur, ainsi que du dithyrambe à Newton, dans lequel Boullée exprime son admiration pour le «divin système» du mathématicien. Il est regrettable que l'on ne retrouve pas dans le catalogue ces textes passionnants, qui donnent au demeurant à l'exposition une profondeur qui tempère l'impression que ces œuvres, remarquables sur le plan plastique, nous l'avons dit, sont présentées comme des peintures, sans réel cheminement thématique.

En effet, si l'exposition est organisée en quatre grandes sections thématiques (La leçon des Lumières, L'architecture une et indivisible, Les monuments de la Vertu et Les Emblèmes de la Patrie), le visiteur s'aperçoit rapidement que sous la thématique se cache la chronologie.

Ainsi, «La leçon des Lumières» regroupe-t-elle les projets datant de l'ancien régime. Tous les dessins présentés sont regroupés autour du Cénotaphe de Newton, le tout plongé dans une ambiance bleu-blanc-rouge.

Il apparaît d'après le choix des dessins présentés que l'on a retenu ici le côté éducatif de l'esprit des Lumières. On est à cet égard frappé par l'abondance des monuments funéraires (du projet de mausolée à un souverain au cénotaphe élevé en l'honneur des navigateurs de La Pérouse), les sépultures mettant en scène l'exemple des grands hommes.

Cette section regroupe également de nombreux projets de bâtiments publics: école, opéra, prison... ainsi que des projets d'embellissement urbain conçus sous le règne de Louis XVI.

La deuxième section «L'architecture une et indivisible» s'intéresse à l'après 89. De nombreuses transformations affectent les institutions, avec notamment la suppression de l'Académie royale d'Architecture, entraînant une redéfinition du statut des architectes. Ce moment d'incertitude est largement évoqué dans un espace clos, dit «cabinet de curiosité», situé au centre de la seconde section et consacré exclusivement à J.B. Lequeu. Les textes tirés de son autobiographie et lus par l'acteur Michaël Lonsdale sont un concentré de ragots sur tous les grands architectes du moment. Restitution de l'ambiance de délation qui régnait à l'époque ou concession au goût du grand public pour le sensationnel? Le parti

pris qui a prévalu au choix de ces confidences sulfureuses n'est pas clairement énoncé.

Autour de ce cabinet de curiosité sont regroupés pêle-mêle des projets d'architecture privée, de construction des domaines confisqués, et des assemblées parlementaires, ces dernières étant représentées entre autres sous forme de maquettes.

Le passage du rez-de-chaussée au premier étage veut symboliser l'ascension vers les idéaux révolutionnaires. Les projets des Concours de l'an II sont ici présentés. On aimerait en savoir davantage sur la genèse de ces concours. Il n'est pas indifférent en effet tant pour la connaissance de l'architecture de cette période que pour la connaissance de la Révolution française de savoir comment, en pleine terreur, ceux-ci furent justifiés, et partant, quelle fut la place symbolique accordée par la Révolution à l'architecture.

Notons aussi pour cette troisième section, «Les monuments de la Vertu», les grands projets de construction d'édifices publics en Province, ainsi qu'un magnifique montage vidéo consacré aux réalisations parisiennes. Ce montage très soigné, dans lequel les images restituées par 9 caméras vidéo sont en parfaite harmonie avec la musique, constitue une belle invitation à la promenade à travers des édifices toujours existants à ce jour.

La dernière partie de l'exposition «Les Emblèmes de la Patrie» fait une assez large place à l'architecture de la fête, à travers notamment des projets de décors éphémères. Notons à cette occasion les superbes cartons exposés et qui proviennent souvent de collections privées.

Le théâtre est ici représenté à travers l'Odéon, qui donne souvent lieu à la restructuration d'un quartier entier, organisé autour du théâtre, alors érigé en monument.

Enfin, l'espace clos consacré à l'architecture funéraire, dont l'entrée coïncide avec un rocher censé représenter un rocher des fêtes, mais évoquant irrémédiablement un caveau, termine cette section sur une note sinistre. Outre que le visiteur est dans cet endroit vite saisi de claustrophobie, il se demande s'il faut voir dans la boucle, ouverte dans le pronao du temple et refermée dans le caveau, une intention des commissaires. En d'autres termes, la surprésentation dans cette exposition

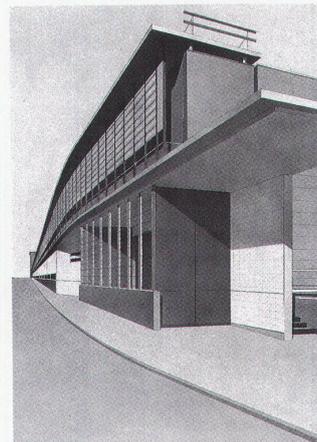
de l'architecture funéraire est-elle la conséquence d'un choix délibéré ou est-elle liée au mécénat des Pompes Funèbres Générales?

Une telle remarque peut d'ailleurs être élargie à l'ensemble de l'exposition: On souhaiterait voir les partis pris par les auteurs plus clairement exprimés. Ainsi, et pour paradoxal que cela soit, dans cette exposition organisée selon un découpage chronologique, il est dommage que la chronologie ne soit pas davantage soignée. En effet, les dates des projets sont rarement mentionnées, seules les dates des grands concours le sont, ainsi que les dates de naissance et de mort des architectes. Mais un tableau chronologique élémentaire eût été bien utile, ne serait-ce que pour mettre en rapport les activités dans divers domaines artistiques. A l'inverse, un parti thématique clairement affirmé nous eût sans doute permis de mieux comprendre cette période de l'architecture, sans que nous restions sur cette impression d'avoir vu de superbes projets, mais sans vraiment en saisir la genèse. Ainsi le reproche que l'on peut faire à cette exposition est de n'avoir pas su choisir un parti, tout en ayant hésité entre plusieurs, et le grand mérite que l'on peut lui reconnaître, et qui justifie à lui seul la visite de l'exposition, est d'avoir rassemblé une telle quantité d'œuvres à la fois représentatives et remarquables plastiquement.

Sylvie Archaimbault
Frédéric Pousin

«Les architectes de la liberté», Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 17, quai Malaquais, Paris, tous les jours jusqu'au 7 janvier de 10 h à 19 h, le mercredi jusqu'à 22 h.

Quelques bâtiments, beaucoup de plans



Architecture récente en Suisse alémanique, une définition du lieu
Voir page 26

Au moment où il est jeté négligemment, l'objet révèle plus de son essence que sous la forme neuve prévue pour sa fonction écrit Roland Barthes. Il se peut que cette hypothèse se reflète à travers nombre de nos projets des années 1980. Effectivement, nous recherchons une sorte de vérité de l'usage, que nous pressentons proche de l'aspect fonctionnel, en même temps qu'elle s'y oppose radicalement. En fait, ce n'est plus l'optimisation des modes d'utilisation des architectures qui nous préoccupe, mais la forme avec laquelle un usage quotidien a sédimenté ses significations au cours du temps. Naturellement, elles se situent en dehors des domaines où les architectes, stratèges du bien-être social, cherchent à prescrire la culture d'emploi des édifices, et nous ouvrent des territoires que l'on évite, où l'usage désinvolte et accessoire des bâtiments rend quelque peu ridicules toutes les intentions nobles: dans les bâtiments de l'industrie, les banlieues ou les constructions provisoires p.ex.

A mon avis, cet intérêt est en relation étroite avec l'influence exercée sur nous, dans les années 70, par la présence d'Aldo Rossi et des tessi-nois à l'ETH de Zurich. Après une

époque de copies scolastiques, apparaissent rapidement en toute clarté les difficultés qu'allait apporter sur la culture en Suisse alémanique, cette nouvelle interprétation des catégories rationalistes. Au-delà des fenêtres carrées et des portici, les thèses de Rossi nous incitent, entre autres, à explorer intensément notre propre situation. «Le souvenir collectif», «la ville», «le type», toute une chaîne de mots stimulants dut obtenir une signification exacte se rapportant à la tradition locale. A l'ennui et à l'inintelligibilité des dogmes de la fin du moderne, à toutes les théologies sociales ou techniques, il faudrait opposer une architecture digne d'une signification culturelle générale. Nous présumons qu'un centrage du projet autour des problèmes de la forme n'est susceptible de réussir que si nos propositions développent une compréhension plus globale de son «usage» que les réprouvés précédents modernes...

En tout premier lieu, nos incursions dans le monde de l'habituel et du coutumier sont des recherches de significations collectives. Ces recherches ont lieu dans des conditions de mythes nationaux et d'ordres territoriaux altérés, en quelque sorte comme des tentatives pour saisir les traces d'une identité dans la mobilité active de notre culture actuelle. De prime abord, nous pressentons une telle identité, moins dans un quelconque type bâti traditionnel, que dans les actes quotidiens du mode de vie actuel en Suisse. Le caractère non urbain de nos villes, la modernité non historique de la société de service, sa rationalité quotidienne, toutes ces expériences nous séparant du pathos historique propre au rationalisme latin, ont pour effet que nous soyons plus à l'aise avec sa notion *ambiente* qu'avec le *tipo*. Ce n'est pas la reconstruction du lieu ou le complément de la ville qui se situent au premier plan des recherches, mais les signes et les atmosphères de caractère général «typique».

Par les images situées derrière nos projets, nous isolons donc les figures dans lesquelles se reflète un usage non spectaculaire et courant des architectures. Nous les utilisons comme une sorte de constante morphologique, comme des manifestations anonymes, mais spécifiques, de notre tradition. Les images forment le thème du projet sous forme d'intentions scéniques ou d'esquisses

dramaturgiques. Dans le projet du «Klösterliareal» (vue 1), la relation ambivalente avec la ville est totalement exploitée dans sa compréhension courante actuelle. A la périphérie de la «vienne ville de Berne», ce monument sorti d'un livre d'images, les auteurs proposent un hôtel dont les dimensions dépassent l'environnement et ses espaces apaisants, en faisant allusion aux hôtels de montagne et aux provisoires alpins, en interprétant les comportements topographiques de leurs grandes pentes, étendant ainsi le paysage entourant la ville touristique de Berne jusqu'aux limites de la vieille cité. Le matériel stylistique et les constructions sont sans équivoque: ils racontent un morceau de Suisse que chacun connaît et qui n'est pas concerné par les altérations spatiales et volumétriques.

Nombre de projets de cette époque sont portés par un réflexe de base antimoderne, moins dans les sources iconographiques que dans la mise en œuvre mimétique des matériaux. Ils ouvrent le regard sur les architectures dans l'ombre des monuments modernes et élargissent le champ dans les domaines où la Suisse fut préparée dans ses traits caractéristiques: routes et ouvrages de la circulation, architectures du tourisme et de l'industrie, bâtiments d'ingénieur du 19^{ème} siècle. Souvent, ce sont des images impures, des visions de bâtiments maladroitement assemblés ou les manifestations grotesques de processus de constructions pragmatiquement imbriquées les unes aux autres au cours du temps. Elles ont en commun l'intérêt pour une expressivité figurative: on façonne le parlant, ce matériau symbolique de l'architecture Suisse depuis la révolution industrielle.

Naturellement, on ne peut ignorer dans ces travaux, les moments pittoresques et la sentimentalité des évocations, même si la dureté et la rudesse des paysages de banlieue perdus ou des matériaux délabrés les revêtent. Au-delà des préférences, ces approches poursuivent des intentions plus générales. Le processus s'oppose à une nouvelle séparation des divers plans d'abstractions du projet, qu'il s'agisse du type, de la construction, du style. Dans les images utilisées, ces aspects apparaissent indissolublement liés. Par une atmosphère ou une attitude, ils communiquent moins le message d'un critère fermé et unitaire, qu'une interpréta-

tion exhaustive de la tâche architecturale. Ainsi, les projets s'opposent catégoriquement aux rituels de justification académiques qui menacent de prendre de l'importance chez nous: logique de l'histoire, reconstruction du lieu, adaptation typologique. Finalement ce sont ces propriétés qui desservent souvent les projets dans les concours.

Ainsi, la «Bourse Selnau» (vue 2) fut fortement critiquée là où elle veut exprimer un message précis mais multiple. Volume isolé implanté dans une ceinture d'immeubles collectifs du 19^{ème} siècle, elle crée des espaces extérieurs ambivalents au-delà de la rue corridor ou de la place (qui n'existent pas à Zurich...) et se tourne vers l'expressivité sévère propre aux architectures de halles et de stades, un symbole, mais sûrement pas une image pour la bourse de Zurich.

Pièces de décor et manipulations

Dans ces projets, l'image ne régit pas uniquement l'expression de la façade, mais englobe toute la conception structurelle de l'édifice. Dans l'intention manifeste de subvertir et d'obstruer, les projets enveloppent leurs messages dans une sorte de réalisme photographique incluant le matériau ou les volumes, qui projette l'utilisateur lui-même comme un acteur dans l'évènement scénique, et développe ainsi une représentation exacte de la culture d'usage de l'objet. Ce n'est pas le choix des images, mais cette forme de narration symbolique fermée qui nous fait ressentir le processus avec un malaise croissant. La Suisse comme diorama du profane: L'insistance et la clarté des images contredisent un trait fondamental de notre culture. Le pathos symbolique et métaphorique n'est pas précisément ce qui distingue le grommellement de notre langue. Derrière tous les manifestes s'agite aussi un monde de valeurs de l'incidence, du sous-jacent et de l'évidence, une mentalité de l'inexprimé telle que nos histoires architectoniques peuvent à peine la décrire.

Les recherches historiques sur l'histoire du moderne en Suisse, telles que les mènent certains collègues, nous ouvrent une voie non négligeable sur ce monde. Il est caractéristique que Mies ou Le Corbusier ne se placent pas d'emblée au centre de l'intérêt, mais l'examen

presque sans lacune de notre propre traditions, depuis les années trente jusqu'à l'après-guerre. Du point de vue méthodique, les éléments positivistes qui assurent le matériel avec un zèle d'archiviste s'équilibrent avec ceux de la sémiologie se proposant de reconstruire la langue moderne et ses significations. Pour nous, ces dernières tentatives sont importantes car, globalement, elles essaient d'esquisser une sorte de dialecte de la tradition moderne locale. Dans les moments abstraits de cette tradition, on peut mettre à jour, de manière exemplaire, ce monde de valeurs qui marque tacitement la culture. Ces travaux dévoilent finalement les deux éléments, un vocabulaire de comportements complexes et une mentalité spécifique: l'évidence dans la relation entre lumière et espace, l'élaboration méticuleuse de la statique et de la construction, un pragmatisme manifeste dans le traitement des exigences, la notion de qualité dans une technique servant sans prétention, jusqu'à la réflexion souvent mesquine de l'esprit national.

La manière dont ces connaissances s'insèrent dans le projet semble d'abord presque paradoxale. Les images tenant lieu d'histoire, une *razzia* iconographique permet de s'emparer de l'héritage laissé par l'empirisme de Haefeli-Moser-Steiger ou par les architectures en bois des années trente. Mais tout comme dans l'architecture anonyme, ces signes apparaissent sous une forme non spécifique, comme porteurs de valeurs générales. D'un autre côté, c'est la mentalité particulière du moderne suisse qui se voit toujours plus réinterprétée dans nos projets. L'allusion critique de la médiocrité du pays par Salvisberg, l'anti-intellectualisme d'un Egger ou le calme froid d'un Emil Roth dont les attitudes servent sûrement de traits d'union entre la perception des images en Suisse et notre propre tradition moderne. Au-delà de leurs propositions stylistiques, ils fournissent une conception exacte de l'ampleur des champs d'expérimentation, dans les conditions de la culture locale.

Tout un éventail de propositions de processus s'étayent sur cette tension entre les aspects iconographiques et structurels du moderne. Leur seul point commun est tout au plus l'intérêt de définir la distance par rapport aux références historiques dans le projet, ou plus encore: en

échappant à l'imitation, de dégager le terrain pour le thème du projet.

Dans l'habitation à Langnau (vue 3), les images de la construction en bois traditionnelle ne livrent plus que le cadre rhétorique compris par tous, en vue de manipulations. D'une certaine manière, elles servent de catalyseurs pour des expériences sur la plastique du volume et sur l'espace qui se situent au centre de l'intérêt. Derrière la discrétion de la manifestation, un volume principal très allongé ou l'implantation sur le terrain, se cache l'envie secrète de détruire le canon. L'image elle-même est à peine concernée par cette distorsion, au contraire: Avec une méticulosité archéologique, on reconstruit la manière de bâtir élaborée d'un Fischli ou d'un Roth. Mais c'est là aussi que la méthode se charge des ses difficultés. Dans la collision avec la technique de charpentier d'aujourd'hui, les constructions entre guillemets sont désavouées. La question reste posée de savoir dans quelle mesure les messages spatiaux et volumétriques ont encore besoin de la pureté stylistique de l'image.

Citer pour gagner une liberté de projeter derrière les signes est une chose. Une seconde proposition consiste à comprendre différemment l'image elle-même. L'impudence et la distance critique qui s'exprimaient jadis dans le choix de références non orthodoxes et inconvenantes, réapparaît sous une forme décalée dans l'usine de Mönchaltorf (vue 4). Par le caractère dur et direct de l'emploi du béton, par l'économie impitoyable des moyens et la limitation stricte aux proportions, à la lumière et à l'ombre, les allusions stylistiques sont intentionnellement gommées. Bien plus, le bâtiment renforce le climat de rigueur dépourvu de toute fioriture, telle une référence aux dures traditions modernes. L'évidence et sa surenchère critique sont immédiatement juxtaposées. Les aspirations de l'industriel maître d'ouvrage sont combattues dans la mesure où elles sont accentuées formellement...

Une troisième ligne a pour thème les processus eux-mêmes qui mettent en lumière l'état fragile de l'image. Dans «Habis royal» près de la gare de Zurich (vue 10), les sources, une réédition du 19^{ème} siècle et une baraque, restent reconnaissables. L'intérêt réside dans les opérations aliénantes d'amalgame et de montage, dans l'art et la manière dont les

images s'entrechoquent. Ce n'est pas la fonction référentielle et narrative de chaque élément qui se situe au premier plan du projet, mais la brutalité des modifications dans la ville, telles qu'elles s'expriment dans le voisinage d'architectures étrangères et dans les césures grotesques ou les lambeaux d'espace intermédiaires et résiduels. Ce faisant, l'expérience moderne joue son rôle, moins sur le plan de la forme que sur celui de la manière de voir. Le processus admet l'évidence d'un regard moderne synthétisant, tel qu'il s'est généralisé depuis longtemps au cinéma, en photographie et dans les comics. Le perception fractionnée résultant du mouvement doit sans cesse remonter l'objet asynchrone à partir des diverses perspectives.

Images en voie de disparition

La volonté de réprimer la fonction narrative de l'image marque la plupart de nos projets des dernières années. Dans le cas extrême, les projets quittent le champ de l'image en direction d'une abstraction globale. Dans ce cas, la modernité y perd sa référence claire à sa propre culture. A l'image des travaux des maîtres – et armés en ce sens des connaissances historiques sur leurs démarches de composition... négligeant toutes les expériences éclectiques, ils semblent revenir aux définitions des «propriétés fondamentales» de l'architecture: espace, volume, lumière, structure (vue 5). Mais l'entreprise est exactement focalisée et moins ahistorique qu'on pourrait le supposer. A «Selnau», on recherche l'endroit où une poursuite de la discussion actuelle sur ces propriétés ne peut plus être scindée du souvenir des architectures dans lesquelles ces propriétés furent, en leur temps, élaborées. Cette légère différence distingue le projet de ses modèles. Il opère avec une sensibilité acquise en un demi-siècle d'expérience moderne. Les significations que le temps a sédimentées dans ces architectures sont exploitées opportunément dans le projet.

L'arête est étroite; dans nos projets, l'image est la métaphore du savoir ou plus exactement: l'élément que nous avons habillé de la connaissance doit être successeur de quelque chose et non pas prédécesseur. Rien n'a changé à cette constatation. Mais les expériences faites avec le tapage formel des architectures contempo-

raines ont finalement ébranlé la confiance dans la force de conviction des signes narratifs. Les histoires architectoniques s'annulent réciproquement; en s'usant, elles engendrent un bruit de fond non spécifique dans lequel les préférences et les aversions semblent se neutraliser. Dans ces conditions babyloniennes, l'espoir «d'être tout de même compris» s'évanouit. Selnau ne promet pas la nouvelle ville d'avant-garde, mais ne se réconcilie pourtant pas avec celle qui existe. Tout comme «china town», «modern town» est un fragment de la ville dont ses habitants comprennent peut-être les aspirations et qui veille par ailleurs à ce que la confrontation muette entre les parties de la ville ne tourne pas au scandale...

Ainsi, derrière les images se dessinent les contours d'une sorte «d'héritage moderne». De l'expérience du projet avec l'image est peut-être resté l'intérêt abstrait d'hériter du vingtième siècle comme histoire, mais non comme programme. Ceci esquisse un champ d'expériences n'ayant plus entre elles que des liens très lâches. En tant que proposition pour un «art de l'héritage», elles déterminent la latitude de nos discussions actuelles.

Essayons d'y définir quelques points de jonction. La retraite dans les domaines de l'expérience professionnelle conduit à l'expérimentalisme des processus. Les conditions du projet, aussi contraignantes qu'elles soient, servent de prétexte à une redéfinition permanente de démarches de projet, qui se voient sorties de leurs entraves sans grands scrupules idéologiques. Ainsi, l'élégance géométrique de la «Kreuzplatz» (vue 6) correspond directement aux données urbanistiques complexes du concours. Avec un minimum de lignes, la contingence du lieu est transformée en évidence afin de libérer le terrain pour le thème proprement dit: fixation d'un ancien tracé de rue, frontalité vers la place, espace fluide en direction du parc. La mobilité se manifestant derrière de telles opérations révèle les traits éclectiques de l'expérimentation. Le savoir historique inclus dans la totalité des processus de projet modernes, fait de ces processus eux-mêmes les recettes standards de notre travail. Souvent, le recours à ce savoir est franchement presque anarchique. Parfois, ce ne sont d'abord que des

manipulations minimes, de petites infractions au déroulement ordonné du processus qui expriment l'intention expérimentale au sein de la banalité presque attendue de la proposition (vues 7, 8).

En liaison avec ces intentions, la restriction stylistique, pour ne pas dire l'ascèse, a sa signification dans de nombreux projets. Mais le rigorisme linguistique ne révèle que fort peu du processus. Il ne reste finalement qu'un moralisme de la forme dans lequel les aversions contre l'exquis et l'original rejoignent la fascination pour une rudesse sans détour. Le matériel formel, tel qu'il est mis en œuvre dans la «Binz» (vues 9.) ou à Horgen (vue 11), est d'une discrétion poussée jusqu'à la limite de l'indifférence, là où il n'accuse pratiquement plus aucune signification en tant que signe. Bien sûr, ce réflexe antisymbolique est lui aussi un élément moderne hérité, mais pas seulement cela. Nous présumons que dans le caractère pragmatique de ces matériaux, les particularités de notre culture se sont généralisées au contact des objets physiques. En intervenant sur ces choses par le projet, nous essayons de faire parler les valeurs qui sont inhérentes à ce contact.

Peut-être existe-t-il encore un lien entre les différentes propositions: La volonté affirmée de vouloir interpréter les conditions spécifiques de notre propre modernité. On pourrait prétendre que la Suisse a réussi, comme presque aucun autre pays, à transférer dans la normalité quotidienne tout ce que les *modern times* comportent d'excitant et de brillant. Toute l'ambivalence de ce mode de vie, le mélange étrange d'agilité progressive et de bonhomie cossue aurait donc un double aspect: une part des conditions que nous interprétons et une part de notre propre biographie.

Marcel Meili