

# "Cum grano salis" und die Folgen : die Architektur der sechziger Jahre, ein Ausgangspunkt = "Cum grano salis" et ce qui s'en suit : l'architecture des années Soixante, un point de départ

Autor(en): **Carloni, Tita**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **76 (1989)**

Heft 7/8: **Die 60er Jahre in der Schweiz = Les années 60 en Suisse = The 60ies in Switzerland**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-57588>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

## «Cum grano salis» und die Folgen

### Die Architektur der sechziger Jahre, ein Ausgangspunkt

In einem 1953 im «Werk» veröffentlichten Text mokiert sich Max Frisch über die «Niedlichkeit» der Schweizer Architektur und nimmt dabei Themen der sechziger Jahre vorweg. Während die Satellitenstädte bei Genf und die peripheren Siedlungen anderer grösserer Schweizer Städte eine Antwort auf die Forderungen des Grossen waren, wirkte der Beton-brut formgebend für die Architektur. Der Kreis schliesst sich für den Autor mit dem Wettbewerb für die neue Technische Hochschule in Lausanne-Dorigny als eigentliche verpasste Gelegenheit, ein exemplarisches Werk des Jahrzehnts zu schaffen.

### L'architecture des années Soixante, un point de départ

Dans un texte publié dans «Werk» en 1953, Max Frisch se moque de la «gentillesse» de l'architecture suisse et ce faisant, anticipe des thèmes propres aux années Soixante. Tandis que les villes satellites près de Genève et les ensembles périphériques d'autres grandes villes suisses répondaient aux exigences de grandeur, le béton brut influençait la forme en matière d'architecture. Selon l'auteur, le cercle se referme avec le concours pour la nouvelle université technique à Lausanne-Dorigny, une véritable occasion manquée de créer une œuvre exemplaire pour la décennie. (Texte français voir page 66.)

### The Architecture of the Sixties – A Point of Departure

In an essay published by «Werk» in 1953, Max Frisch mocks the «cuteness» of Swiss architecture and anticipates the topics prevalent in the sixties. For while the satellite towns on the perimeter of Geneva as well as the peripheral settlements of other large Swiss towns were a direct result of a focusing on large numbers, on mass topics, the unadorned concrete structures henceforth shaped architecture. The author turns full circle with the competition for the new technical college in Lausanne-Dorigny, a truly lost opportunity to create one of the exemplary works of the decade.

Als im Juni 1953 der Architekt und Schriftsteller Max Frisch, von einem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten und in Mexiko zurückgekehrt, vor der Zürcher Sektion des BSA seine Philippika gegen die damalige Architektur und vor allem gegen den Städtebau in der Schweiz vortrug, waren viele der damals 30- bis 40jährigen Architekten und Intellektuellen begeistert.

Frisch bezeichnete den Grossteil der schweizerischen Gebäude als «schmuck, gediegen, gründlich, gepflegt, geschmackvoll, sicher, sauber, gepützelt, makellos, seriös, sehr seriös». Und er fuhr fort: «Die schweizerische Architektur hat fast überall etwas Niedliches, etwas Putziges, etwas Nippzeughaftes, etwas von der Art, als möchte die ganze Schweiz (ausser wenn sie Stau-mauern baut) ein Kindergarten sein.»

In den Sack gesteckt wurden die Flughafengebäude in Kloten (Oeschger), das neue Zürcher Kantonsspital (Haefeli-Moser-Steiger) und das neue städtische Krankenhaus auf der Waid (Landolt, Schindler, Schütz). Frisch vermisste bei den neuen zürcherischen Wohntürmen das «Ragende». In der allgemeinen Durchschnittlichkeit fehle es an architektonischem Schwung.

Dann wechselte sein Blick zu den Siedlungen in Oerlikon und Schwamendingen: «Die ersten sieben Siedlungen, die man besichtigt, sind erquicklich, alle folgenden nicht schlechter, und doch schleicht sich ein langsames Unbehagen ein.» Und kam dann zum Schluss: «Das Negativum der Standardisierung, nämlich die Monotonie der Uniformierung, haben wir; aber wir wollen sie (um einer Phrase willen) nicht wahrhaben und können uns daher nicht zur Standardisierung entschliessen, zum Positivum der Standardisierung.» – «Eine Siedlung ist kein Dorf, soziologisch nicht. Ich bin ein Städter, ich bin ein Mieter und kein Bauer, der auf eigener Erde lebt, und also ein Nomade.» «Was ich brauche, ist wirkliche Hilfe, um in diesem Zeitalter leben zu können: – eine Satelliten-Stadt mit Schnellbahn, Hochhäusern (aus Gründen, die jedes Kind weiss) und meinerseits auch Standardisierung der Bauteile, damit es billiger kommt, damit ich mir grössere Räume leisten kann, usw.»

Zu dieser Frage der grösseren Räume vernimmt man im Hintergrund (das ist kein Zufall) auch die Stimme Bertolt Brechts, doch wir wollen den Faden nicht verlieren und weitergehen.

Frischs Aufruf war klar. Er selbst

bezog später wie zum Exempel eine Wohnung im 12. oder 13. Stock des in Zürich-Aussersihl 1960 errichteten Lochergutes.

Doch welches waren die Reaktionen?

In entschiedener Weise antwortete in der Nummer 11 des «Werks» Hans Bernoulli, der damals wegen seines Kampfes für die Kommunalisierung des Stadtbodens und für seine schönen, bescheidenen Wohnbauten für die Basler Genossenschaften schon sehr bekannt war.

Der Basler Sozialist aus gutem Hause forderte Frisch auf, nach dem «guten, brauchbaren Durchschnitt» zu suchen. «Guter Durchschnitt, Anstand, Sorgfalt – das alles ist noch keine Architektur...» aber «mit diesem Durchschnitt (ist) eine Stufe erreicht, deren Pegel hoch über jene kunstgewerbliche Verzuckerung, jene Äusserlichkeit und technische Zwiespältigkeit hinausreicht. Da zudem die grosse Masse der Bauten von einem rüden Unternehmertum auf den Markt geworfen wurde – das musste überwunden, das musste erst einmal abgetan werden...» Zum Schluss erinnerte Hans Bernoulli in seinem Brief an eine kleine Episode im Zug von Basel nach Paris. In



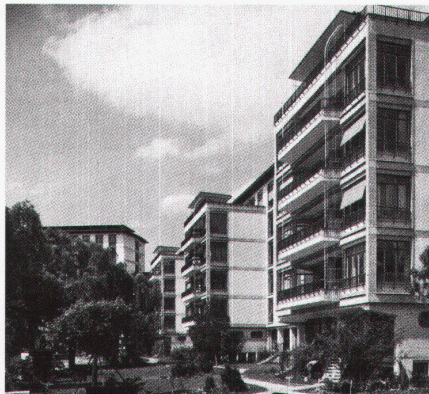
der Meinung, sie würden von ihren Mitreisenden nicht verstanden, meinten zwei Franzosen von der Schweiz: «C'est un trop beau jardin!» Und Bernoulli schloss: «Ein Garten will gepflegt und entwickelt sein. Lassen wir das Gerede und gehen wir an die Arbeit.»

Im Zeichen überreicher Mittel, der massiven Verstärkung der Schweizer, der Rekrutierung der Gastarbeiter, der galoppierenden Motorisierung und der Ideologie der Modernität machten sich in Wahrheit viele an die Arbeit. Die Schweizer Stadt, die auf städtebaulicher und architektonischer Ebene vermutlich in intensivster Weise das tumultuöse Wachstum erlebte, war Genf. Die sogenannten «Tours de Carouge» von G. Brera und P. Waltenspühl (1960) zeigen mindestens fünf charakteristische Aspekte der neuen Stadtdimension auf: den klaren und kompromisslosen Gegensatz zum niedrigen Stadtgefüge vom Vieux-Carouge, eine von Le Corbusier inspirierte Stadtanlage und Architektur, bedeutende Gebäudehöhe, radikale Zusammenlegung der Grundstücke, ohne die das Werk nicht hätte realisiert werden können (Brera sprach während Monaten bei allen Grundeigentümern vor), die Anwendung von Sichtbeton und reinen Farben an den Fassaden.

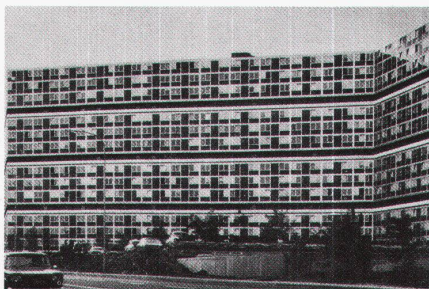
Weit weniger als die Deutschschweiz hatte Genf die Tradition der extensiven Siedlungen gepflegt. Die Stadt wurde im Gegenteil zum schweizerischen Musterfall der Satellitenstädte: Onex (1972–1977 von Collin und Baumann), Meyrin (1960–1964) und das vieldiskutierte Lignon (1963–1968, beide von Addor, Julliard und Boliiger, Payot) sowie schliesslich der letzte der grossen Dinosaurier (man nehme das Wort im eigentlichen wie im übertragenen Sinne): Les Avanchets (1972), die die Firma Göhner AG erst spät durch Christian Hunziker mit spontaneistischen Fassaden verkleiden liess, um der häufigen Kritik an der Monotonie und Banalität der Schlafstädte zu begegnen. Ein Verfahren, das sich im übrigen zur traurigen Mystifikation verkehrte, weil, wie ja Max Frisch schon 1953 bemerkt hatte: «Die Monotonie der Uniformierung haben



1



2



3

1-3 Von der 50er in die 60er Dekade / De la décennie des années 50 à celle des années 60 / From the Fifties to the Sixties

1 «Mit architektonischem Raffinement wird die immerhin beträchtliche Baumasse soweit ausgefranst, dass unter keinen Umständen etwas Monumentales entsteht. Warum darf ein Flughafen, gewissermassen das moderne Stadttor, keine monumentale Geste haben?... Warum muss alles so intim sein?» (Max Frisch, 1953, über den Zürcher Flughafen, 1951–1953; Architekten: A. und H. Oeschger) / «Avec raffinement architectonique la masse bâtie fort conséquente est suffisamment effilée afin d'éviter à coup sûr tout effet monumental. Pourquoi un aéroport, porte urbaine moderne en quelque sorte, ne devrait-il avoir aucun geste monumental?... Pourquoi tout doit-il être si intime?» (Max Frisch, 1953, sur l'aéroport de Zurich, 1951–1953; architectes: A. et H. Oeschger) / «With this architectonic elaboration the somewhat imposing building mass is cut up so much that nothing monumental may come into being whatever the circumstances. Why may an airport, so to say our modern town gate, not offer a monumental gesture...? Why does everything have to be so intimate?» (Max Frisch, 1953, on Zurich Airport, 1951–1953; architects: A. and H. Oeschger)

wir; aber wir wollen sie... nicht wahrhaben.»

Zurück zu Le Lignon: Man muss zugeben, das es sich hier in einem gewissen Sinne um eine exemplarische Realisierung handelt: recht gute Wohnungen, klare allgemeine Distribution, grosszügige Aussenräume, Gemeinschaftseinrichtungen in nächster Nähe, einfache und rationale Konstruktion, formal überzeugend.

Das Motto, mit dem Le Lignon propagiert wurde, lautete: «10 000 Habitants – une seule route». Es reflektierte genau das auf Rationalität und grossen Dimensionen fussende Konzept, von dem die Genfer «Commission d'urbanisme», die Architekten und die Unternehmer (private Gesellschaften und öffentlicher Wohnungsbau zusammengeschlossen) ausgingen.

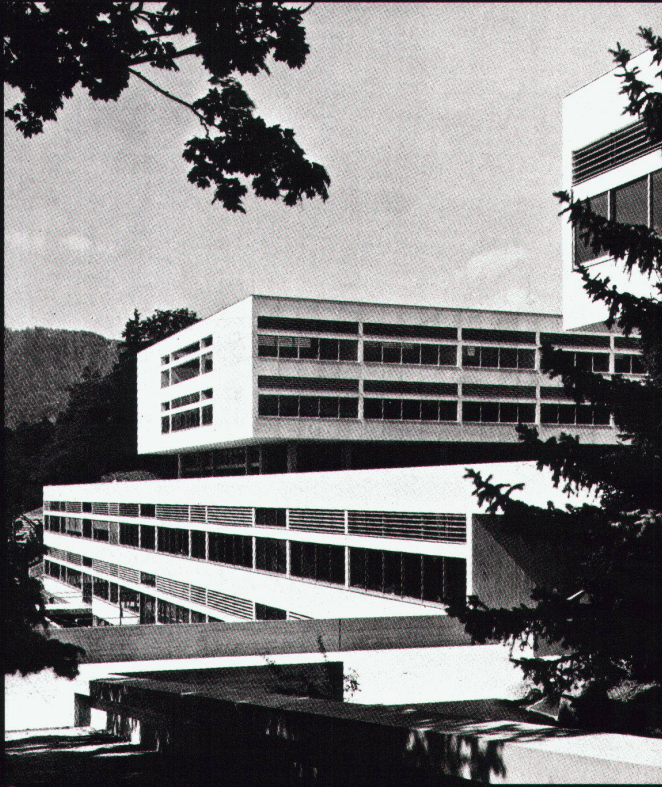
Eine russische Delegation, die Le Lignon kaum nach dessen Fertigstellung besuchte, war begeistert. Sie sah in einem kleinen kapitalistischen Land wie der Schweiz das Wohnmodell für die grosse Masse verwirklicht, das die sowjetische Bürokratie schon lange für ihre Städte erträumte.

Eine radikale Alternative zu Le Lignon realisierte das Berner Atelier 5

2 «Flucht ins Detail... ist ein Charakteristikum gerade unserer besten Architektur. Selbst Grossbauten, wie beispielsweise unser Kantonsspital, wirken oft, als wären sie mit der Laubsäge gebastelt» (Max Frisch, 1953, über das Zürcher Kantonsspital, 1942–1953; Architekten: Haefeli, Moser, Steiger u.a.) / «Fuite dans le détail... est précisément une caractéristique de notre meilleure architecture. Même de grands bâtiments comme par exemple notre hôpital cantonal donnent souvent l'impression d'être bricolés à la scie à découper» (Max Frisch, 1953 sur l'hôpital cantonal de Zurich, 1942–1953; architectes: Haefeli, Moser, Steiger, etc.) / «Escaping into detail... is a characteristic of our best architecture. Even such large buildings as for instance our Cantonal Hospital often look as if they had been the result of some hobby-work done with a fret saw» (Max Frisch, 1953, on the Zurich Canton Hospital, 1942–1953; architects: Haefeli, Moser, Steiger et al.)

3 «10 000 habitants – une seule route» (Werbung für Le Lignon, 1963–1971; Architekten: Addor, Julliard + Boliiger, Payot) / «10 000 habitants – une seule route» (publicité pour Le Lignon, 1963–1971; architectes: Addor, Julliard + Boliiger, Payot) / «10 000 inhabitants – and one single route» (Publicity for Le Lignon, 1963–1971; architects: Addor, Julliard + Boliiger, Payot)

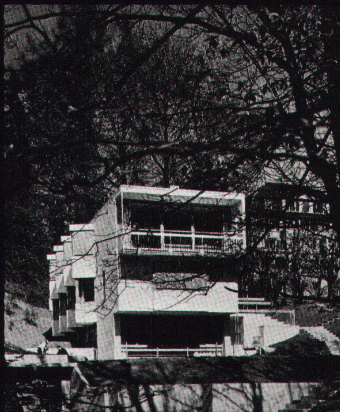




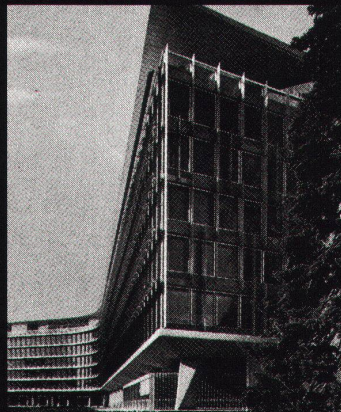
1



2



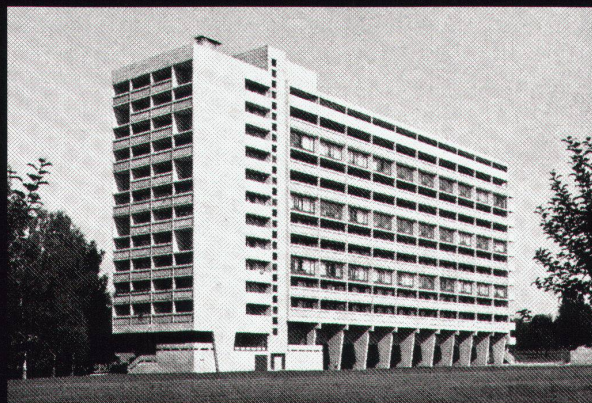
3



4



5



6

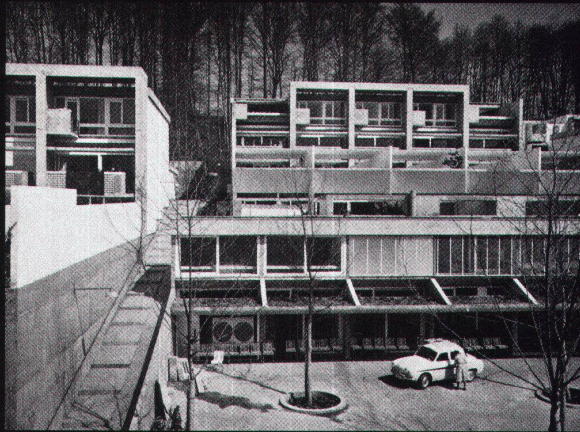
1960

- 1 Kantonsschule Freudenberg, Zürich; Jacques Schader
- 2 Quartier résidentiel et artisanal, Carouge; Brera, Damay, Megevand, Schwertz, Waltenspuhl + Barro
- 3 Eigenheim des Architekten, Zürich; Alfred Roth
- 4 Verwaltungsgebäude der Nestlé, Vevey; Jean Tschumi
- 5 Primar- und Bezirksschule, Kleinlützel; Franz Füg
- 6 Wohnhochhaus, Arbon; Georges-Pierre Dubois

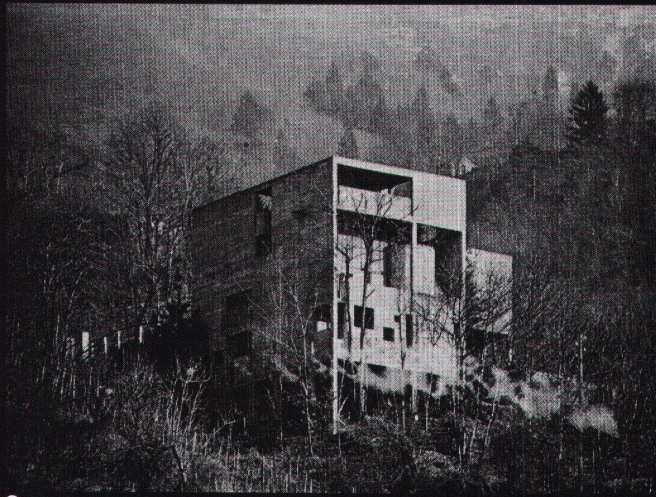




7



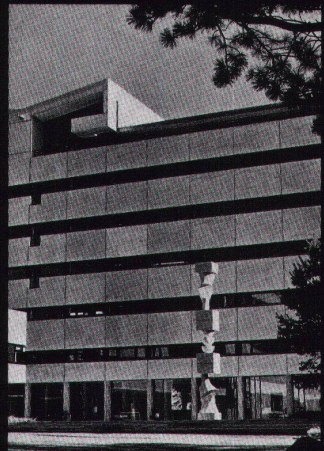
8



9



10



11

## 1961

7 Terrassenhäuser, Zug; Fritz Stucky und Rudolf Meuli

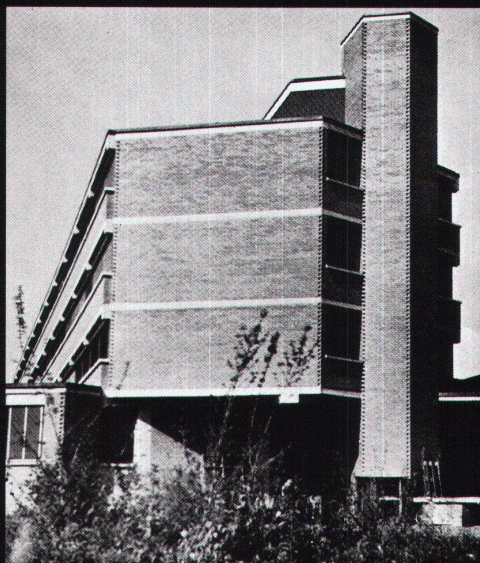
8 Siedlung Halen, Bern; Atelier 5

9 Einfamilienhaus, Bellinzona; Aurelio Galfetti

10 Reiheneinfamilienhäuser, Flamatt; Atelier 5

11 Gewerbeschule, Basel; Hermann Baur, Franz Bräuning und Arthur Dürig

12 Studio Radio Svizzera Italiana, Lugano; Alberto Camenzind, Augusto Jäggi, Rino Tami



12



damals mit seiner Siedlung Halen (1961). Bezüglich Räumlichkeit und Materialien eindeutig von Le Corbusier inspiriert, verlässt Halen die Tradition der extensiven, volkstümlichen Siedlung der Deutschschweizer Peripherien, ohne jedoch das Modell der intensiven Satellitenstädte des neuen Genfer Sozialpaktes zu übernehmen.

Es ist kein Zufall, dass sich die erste mutige Bewohnerschaft aus Grafikern, Publizisten, Ärzten und den Architekten selber zusammensetzten – aus ideologisch und finanziell unabhängigen Intellektuellen mithin, die in der Lage waren, über die damals üblichen Wohnbautypen hinauszugehen.

Wenn wir von Verstädterung, Wachstum, Massenwohnungsbau sprechen, meinen wir auch öffentliche Dienste. Und tatsächlich gab es in der reichen Schweiz der 60er Jahre eine Blüte von Wettbewerben und Aufträgen für Schulen, Turnhallen, Bäder, Gemeindesäle, Kirchen und Theater.

In diesem Sektor manifestierten sich in evidentester Weise die verschiedenen Tendenzen der damaligen Architektur.

In der Deutschschweiz ist die zentrale Figur der 60er Jahre zweifellos Ernst Gisel.

Alle seine Arbeiten sind spezifische Werke, die auf einen präzisen Ort, einen identifizierbaren Auftraggeber und auf eine bestimmte Situation verweisen. Gisels Gesichtspunkt war immer ein künstlerischer, empirischer – verbunden mit der grossen architektonischen Tradition der nordischen Kultur auf der einen und der Volkskunst auf der anderen Seite. Gisel honorierte mehr das hochqualifizierte Handwerkertum als die Industrie, mehr das Mauerwerk als die Montage standardisierter Elemente. In dieser Hinsicht stammt seine Architektur in direkter Linie von jener Tradition her, deren kleinlichste Ableitungen der aus Amerika zurückgekehrte Frisch kritisierte. Doch Gisel gab dieser Tradition ihre volle Kraft zurück, indem er seinen Werken eine plastische und räumliche Tiefe und das Gewicht einer Subjektivität verlieh, die die Deutschschweizer Architektur bis

anhin nicht zu kennen schien. Deshalb fanden seine Schulen, Kirchen und Theater auch das Lob des Kritikers Frisch; sie bleiben bestehen als exemplarische Objekte ihrer Zeit.

Im Seeland und am Jurasüdfuss, in den Uhren- und Metallbaustädten Biel, Solothurn und Grenchen zeigte die architektonische Avantgarde ein anderes Gesicht. Die Architektengruppe, als deren kulturelle Leitfigur gerechterweise Fritz Haller zu nennen ist (daneben aber auch Franz Füeg, Hans Barth, Hans Zaugg, Max Schlup, Bruno Haller und andere) richtete sich ganz auf die avancierteste Technologie und deren konstruktive Anwendungen aus. Das lebhafteste Interesse galt den Metallen, dem Glas, den synthetischen Stoffen, den Problemen der Werkstattfabrikation und der Montageprozesse, den hochentwickelten Anlagen wie der totalen Klimatisierung und intensiven elektrischen und elektronischen Ausstattungen. Die begehrtesten Programme waren offensichtlich Schulen, Fabriken, Forschungsanlagen, die Fritz Haller dazu führen werden, für niemand Geringeren als für die amerikanische NASA und für die Architektur der Raumkapseln zu arbeiten. Es ist im übrigen bekannt, dass Hallers kulturelle Ausrichtung dahin tendiert, den Vorrang der Wissenschaft und Technik vor der Politik oder zumindest das Primat der Forschung vor der politischen Praxis zu behaupten, die gezwungenermassen stets verspätet und immer auf der verpflichteten Suche nach dem Konsens und Kompromiss ist.

Von der Nordschweiz und von St. Gallen kamen hingegen ganz andere Signale. In Aesch bei Basel bauten Förderer, Otto und Zwimpfer 1962 eine Sekundarschule, die eine einzige massive Einfassung von Volumen in Eisenbeton darstellt; 1963 vollendete Förderer die Handelshochschule St. Gallen; dieser an Kunstwerken reiche Bau ist ein anderes bedeutsames Beispiel für das, was in der Architektur als «Informal» bezeichnet werden sollte; eine Art Parallelrichtung zum «Informalen» in der Malerei (Fautrier, Tapiès), das in jenen Jahren in den Galerien und in den grossen internationalen Ausstellungen triumphierte.

Heute scheint es fast unglaublich, doch wer damals gegenüber den Architekten des «Informalen» Wörter wie Symmetrie, geschlossene Form, elementare Geometrie auszusprechen wagte, wurde bedauert. Die Komposition, der Raum und die Volumina waren nie genug komplex, gebrochen, verrenkt.

Auch ziemlich robuste Architekten mit einem soliden funktionalistischen Hintergrund wie Dolf Schnebli und Otto Glaus, Brera und Waltenspuhl in Genf, Frédéric Brugger in Lausanne, um nur einige Namen zu nennen, liessen sich vorübergehend anstecken, verführt vom Spiel der Formen, das der Eisenbeton in der zur Perfektion getriebenen Schalungstechnik der Deutschschweizer Bauunternehmen endlich gestattete.

Im Tessin, der wie stets in architektonischen Dingen etwas allein dastand, entwarf Tami die ersten Portale für die Autobahntunnels (Melide 1965), baute Brivio seine neoplastische Perfektion immer weiter aus, bekannte sich Ponti in unveränderter Treue zu seinem «organischen» Glauben; gleichzeitig jedoch begannen die jüngeren Snozzi und Vaccini (Sozialwohnungsbauten in Locarno, 1966) und Galfetti (Casa Rotalinti, 1961), ihre ersten kräftigen Zeichen zu setzen.

Mario Botta beendigte seine Lehre als Bauzeichner, und der Schreibende begann, inspiriert von der grossartigen Lektion des Historikers Virgilio Gilardoni und von den Entwicklungen in Italien, die ersten systematischen Aufnahmen der historischen Ortskerne im Tessin, im besonderen von Bellinzona.

Man könnte die Suche nach den zentralen Fragen der Schweizer Architektur in den 60er Jahren auf das grosse Ereignis der Expo in Lausanne ausrichten, die im April 1964 eröffnet wurde.

Doch man fände bloss partielle und fragmentarische Antworten. Die Idee, auch sie von Max Frisch, Luzius Burckhardt und Markus Kutter lanciert («Achtung die Schweiz»: Vorschlag zur Tat), anstelle der gewohnten Ausstellungspavillons in der Schweiz eine zeitgenössische Musterstadt zu erbauen, hatte sich nicht durchzusetzen vermocht.



Die Autoren hatten sogar mögliche Standorte – die Rhonemündung, die Gegend zwischen Murten-, Neuenburger- und Bielersee, den Kanton Freiburg oder die aargauische Hochebene, und auch Finanzierungsformen vorgeschlagen. Doch die Tradition setzte sich durch, und die Expo entstand in Lausanne unter der Oberleitung von Alberto Camenzind. Diesem gelang es jedenfalls, einen Jahrmarkt mit tausend verschiedenartigen Pavillons zu vermeiden. Er verlieh der Zelebrierung des schweizerischen Kleinstaates einen architektonischen Ausdruck, der sektoriell einheitlich war.

Abgesehen von der Strenge und der harten Determinierung im Sektor von Max Bill lässt sich jedenfalls für den ganzen Rest behaupten, dass die Helden (die Architekten) müde waren; der eine mehr als der andere, versteht sich.

Während es in den letzten Arbeitswochen auf den Baustellen ein absolut hoffnungsloses Unterfangen war, in der ganzen Schweiz auch nur einen Elektriker zu finden, der eine Lampe montiert, oder einen Maurer, der ein Loch geflickt hätte, war zu spüren, dass die grossen architektonischen Ansätze nunmehr Zeichen des Verschleisses und der Krise zeitigten.

Kritische Intellektuelle in der Schweiz und im Ausland schnitten die Expo oder kritisierten sie ziemlich offen. So z.B. Umberto Eco in «Edilizia Moderna», einer von den grossen Gesellschaften des italienischen Neokapitalismus finanzierten Zeitschrift, die damals offen war und keine allzu grossen Vorurteile kannte, auch nicht gegenüber marxistisch inspirierten literarischen und kritischen Strömungen.

Doch wie auch sonst immer in der Schweiz, langweilte der ideologische Diskurs, auch derjenige über Architektur. Fast allen kam er als eine Tätigkeit bar jeden praktischen Interesses vor.

Dass dem so war, ging sehr deutlich aus dem Wettbewerb – wenn man überhaupt von einem Wettbewerb sprechen kann – für die neue eidgenössische Hochschule in Lausanne-Dorigny im Jahre 1970 hervor.

Es war eine herausragende Gele-

genheit, vergleichbar mit derjenigen, die zum historischen Polytechnikum von Gottfried Semper auf dem Rämihügel in Zürich geführt hatte. Es wurden sieben Regionalgruppen eingeladen, jede von einem Gruppenleiter angeführt (Genf von Waltenspühl, Lausanne von Richter und Gut, Jurasüdfuss von Fritz Haller, Basel von den Gebrüdern Burkhardt, Zürich von Jakob Zweifel, Bern von H. Reinhard, der Tessin vom Schreibenden).

Jede Gruppe musste sehr rasch einen Entwurf vorlegen, ihn vor einer Expertengruppe vertreten und mit Plänen und schriftlichen Ausführungen begründen.

Giancarlo de Carlo sagte als einflussreiches Kommissionsmitglied den Tessinern, die sich darauf geeinigt hatten, Mario Botta den Zeichenstift und dem Schreibenden die Feder anzuvertrauen: «Auf ideologischem und künstlerischem Gebiet seid ihr die Besten, aber das Ziel habt ihr vollständig verfehlt.»

Tatsächlich ging der Auftrag an die von Jakob Zweifel geleitete Gruppe, zu der auch die Brugger Metron gehörte und die sich in Lausanne mit dem ganzen technischen, organisatorischen und Management-Apparat präsentierte, der damals grossen Eindruck auf die Verwalter der nationalen Geschicke machte und, wie es scheint, auch weiterhin noch macht.

So entstand das neue Polytechnikum in Dorigny, das meines Erachtens den Bogen der Architektur der 60er Jahre in der Schweiz wenig brillant abschliesst (auch wenn gesagt werden muss, dass Zweifels in den Jahren zuvor entworfene Gebäude wie das Zürcher Schwesternhaus oder das Renditehaus im Seefeld unseren ganzen Respekt verdienen). Doch die Zeiten hatten sich verändert, ausserhalb der Architektur früher als innerhalb.

Ohne unbedingt das übliche «1968» anzuführen, das sich im übrigen in der Schweiz ziemlich gedämpft anliess, wird offenbar, dass am Ende der 60er Jahre viele gesellschaftliche und kulturelle Aspekte des Landes in tiefgreifende Veränderungen gerieten. Was die Architektur betrifft, bezeichnete der von

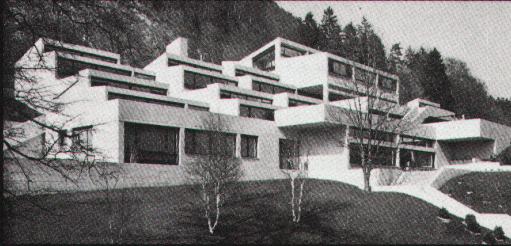
Schnebli 1972 veranlasste Auftritt von Aldo Rossi an der ETH Zürich einen entscheidenden Schritt im radikalen Wechsel der Ausrichtung, der Entwurfsmethoden und der Kultur der Architekten selbst.

Der Tessiner Ausstellung, 1975 wiederum in Zürich, in deren Mittelpunkt die jugendliche Figur von Mario Botta stand, umgeben von den älteren Schnebli, Carloni, Snozzi, Vacchini, Durisch, Campi, Galfetti, Ruchat und von den ungefähr gleichaltrigen Reichlin, Reinhard, Gianola und anderen, kam ebenfalls die Bedeutung einer wichtigen Wende im Panorama der Schweizer Architektur zu.

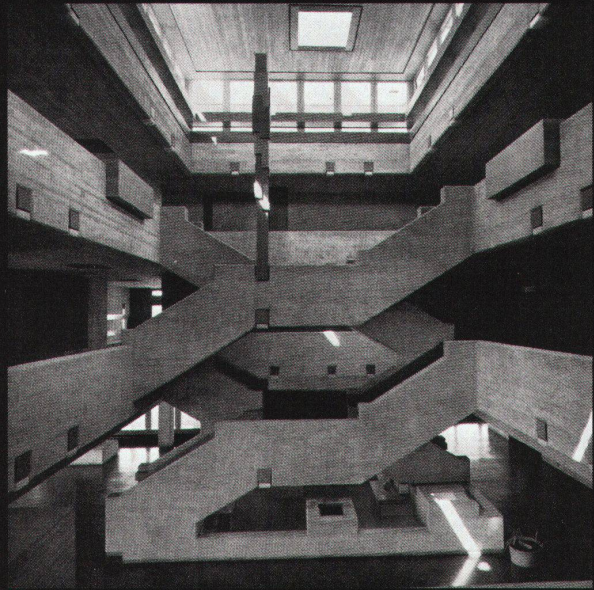
Von Genf aus begann J.M. Lamunière, schon in den 60er Jahren Protagonist der Genfer Szene, das Studium der Architekturtheorie und den akademischen Entwurf als erneuerte Komponenten der Architekturpraxis auch im Büro neu zu propagieren.

Max Frischs Appell zur Modernität hatte in weniger als 20 Jahren das «Männlich-Draufgängerische» (es sind seine eigenen Worte) erschöpft, und zwischen Rorschach und Genf sprossen die ersten Giebelchen – in rosa, mit der Lünette in der Mitte – und die ersten, grün inspirierten Wintergärten der aufkommenden Postmoderne. T.C.

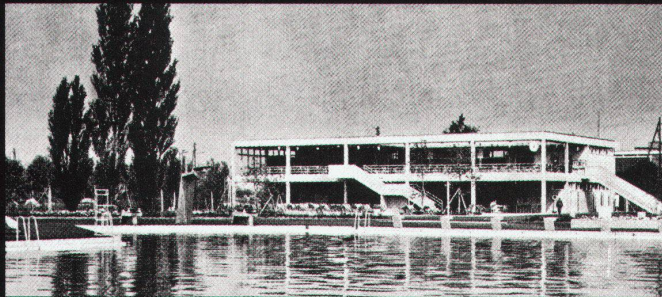




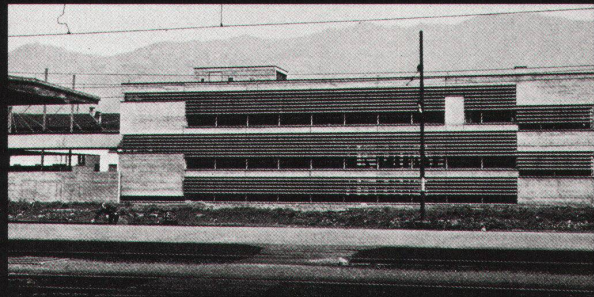
13



14



15



16

1962

13 Collège secondaire, St. Imier; Frédéric Brugger

14 Realschule, Aesch; Walter M. Förderer, Rolf Otto, Hans Zwimpfer

15 Gartenbad am Bachgraben, Basel; Otto und Walter Senn

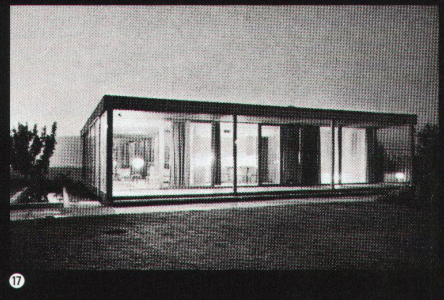
16 Grenzsanitätsgebäude, Chiasso; Peter und Heidi Wenger

17 Einfamilienhaus, Hessigkofen; Franz Füg

18 Wohnüberbauung, Biel-Mett; Walther Niehus

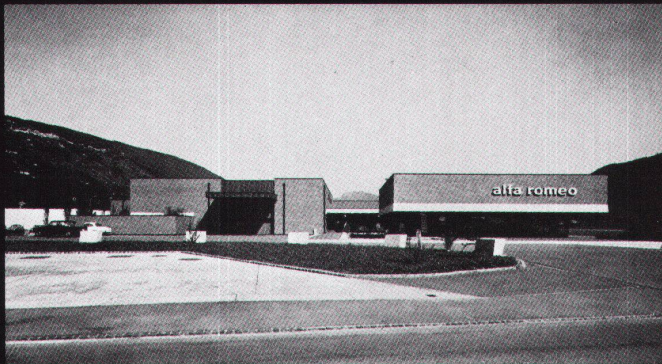


18

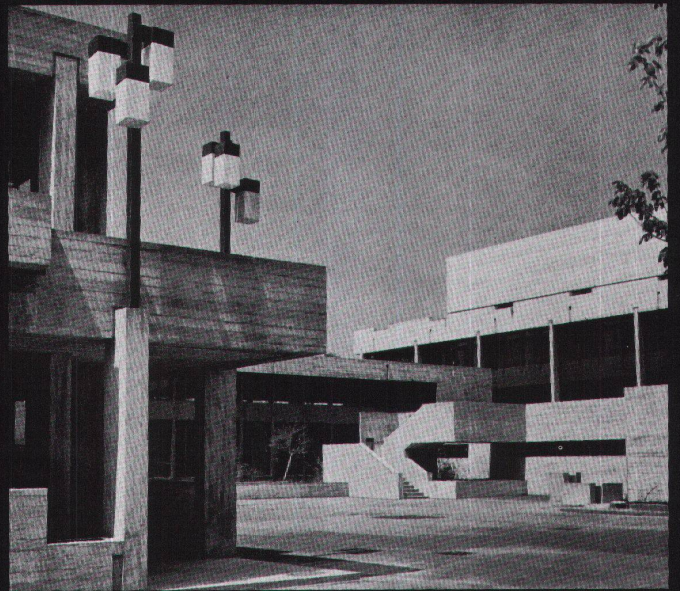


17

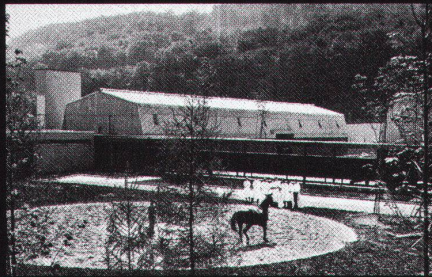




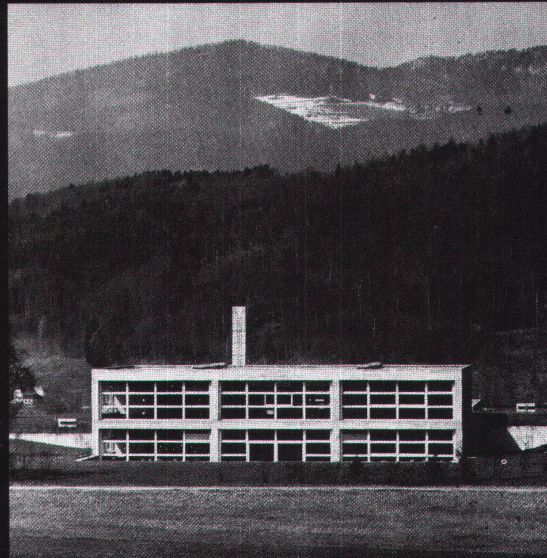
19



20



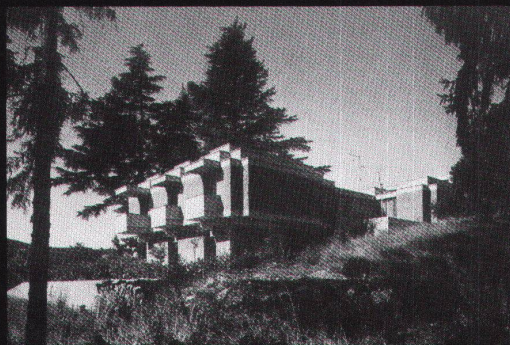
21



22



23



24

## 1963

19 Generalagentur der Alfa Romeo, Agno; Alberto Camenzind, Bruno Brocchi

20 Hochschule für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, St. Gallen; Walter M. Förderer, Rolf Otto, Hans Zwimpfer

21 Vet.-med. Fakultät der Universität und Tierspital, Zürich; Werner Stücheli

22 Immeuble administratif Kodak S.A., Lausanne; Frédéric Brugger

23 Quartierschulhaus, Rothrist; Alfons Barth, Hans Zaugg, H. Schenker

24 Einfamilienhaus, Vacallo; Peppo Brivio



autant de pertinences pour les multiples dimensions de l'objet architectural.

La multiplicité des dimensions de l'objet architectural, multiplicité toute qualitative, renvoyant à des espaces de référence divers, peut être comprise comme une forme de totalité. La difficulté à gérer les multiples dimensions du projet éclairerait donc «la dure obligation du tout» de Venturi.

Poser le «tout» de l'objet architectural nous amène donc à poser l'architecture ni comme réalité technique pure, ni comme réalité esthétique pure. En effet, l'architecture n'existe pas plus dans le seul univers esthétique, même si l'objet architectural peut être le support d'une intention esthétique, et par sa dimension symbolique assurer une «fonction d'appel», en l'occurrence solliciter la participation des individus au groupe. Il est certes toujours possible de réduire l'architecture à l'une des ses multiples dimensions: technique, esthétique, ou encore économique ou sociale. Mais cette réduction ne doit pas faire oublier que d'autres dimensions existent et que l'articulation de ces multiples dimensions ne peut pas ne pas être envisagée. L'oublier, ce serait négliger la complexité propre à l'architecture.

Dans le hall de stockage à Roissy le savoir-faire technique et constructif (structure métal-textile) est confronté à un programme simple (halle de fret). Notre propos n'est pas de décider s'il s'agit d'un objet technologique ou d'un objet architectural, mais plutôt de montrer que le rattacher à l'une ou l'autre de ces catégories suppose des «modes d'existence», des modes de conception des objets différents.

Le considérer comme un projet technologique demande de le situer dans une lignée. Encore faut-il la définir. La réalisation de structures tendues, celles du groupe Arcora ou d'autres, permettent-elles de définir un paradigme technologique? Cela nécessite aussi d'évaluer le projet à l'aide de critères propres à la culture technologique, à savoir la performance liée à la concrétisation et à la compacité.

Envisager le hall industriel du point de vue de sa symbolique, de son coût par rapport au marché du bâtiment, de sa capacité à répondre à un usage déterminé ou à composer

avec un environnement, sont autant de problèmes essentiels à l'architecture, mais étrangers à la culture technologique. Par exemple, la solution d'assemblage des IPE par boulonnage est bien entendu étrangère à l'idée de performance technologique, mais elle trouve sa pertinence dans une optique économique (compétitivité des coûts de réalisation). L'objet architectural a, par rapport à l'objet technologique, une singularité. Il est ancré dans une situation particulière, un hic et nunc qu'il convient de prendre en compte. *Frédéric Pousin*

#### Notes

- 1 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 1989
- 2 Ibid. page 20
- 3 Philippe Deshayes, «Architecte, ingénieur, architecturologue», en séminaire *Penser l'architecture*, IFA doc. 8, Paris, 1987
- 4 cf. Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, Dunod, Paris, 1971
- 5 cf. Philippe Boudon, *Richelieu ville nouvelle*, Dunod, Paris, 1978
- 6 G. Simondon, op.cit., page 181

## «Cum grano salis» et ce qui s'en suit

Voir page 26.



Quand, de retour des Etats-Unis et du Mexique, l'architecte-écrivain Max Frisch se lança, devant la section de la FAS de Zurich, en juin 1953, dans une diatribe contre l'architecture et surtout contre l'urbanisme suisse de l'époque, bon nombre d'architectes et d'intellectuels, âgés alors de 30 à 40 ans, applaudirent.

Frisch qualifiait de «schmuck, gediegen, gründlich, gepflegt, geschmackvoll, sicher, sauber, gepfützelt, makellos, seriös, ... sehr seriös» (mignonne, solide, précise, soignée, de bon goût, sure, propre, léchée, sans défaut, sérieuse, ... terriblement sérieuse) la majeure partie des constructions suisses.

Il ajoutait: «L'architecture suisse a, presque toujours, un petit quelque chose de propre, de drôle qui ressemblerait à un jouet, un peu comme si la Suisse entière voulait, sauf quand il s'agit de barrages, être une sorte de grand jardin d'enfants».

Dans le même sac, il mettait l'aéroport de Kloten, le nouvel hôpital de Zurich, celui municipal de la Waid.

Pour Frisch, les récents immeubles-tours zurichois ne s'élevaient guère au-dessus de la médiocrité générale, dépourvus qu'ils étaient en somme de tout élan architectonique.

Son regard se portait ensuite sur les Siedlungen (ensembles d'habitations) de Oerlikon et de Schwamendingen.

«Les sept premières sont toutes confortables (erquicklich), les suivantes ne sont guère pire ... mais, lentement, on est pris d'un étrange sentiment de malaise».

Et il concluait: «On rassemble tous les côtés négatifs de la standardisation, c'est-à-dire la monotonie et le caractère uniforme. Mais, on ne veut pas l'admettre et, donc, nous ne nous décidons pas pour la standardisation, pour les côtés positifs de cette même standardisation».

«Une Siedlung n'est pas un village, tout du moins du point de vue sociologique. Moi, je suis un homme des villes, je suis locataire; je ne suis pas un paysan qui vit sur sa terre. Je suis donc un nomade ...».

«Ce dont j'ai besoin c'est d'un réel support pour vivre dans cette époque: ... une ville-satellite avec un métro, des tours, pour des motifs que comprendrait même un enfant, et, en ce qui me concerne, j'ai besoin aussi de la standardisation dans la construction pourvu que celle-ci coûte moins cher et me permette des pièces plus grandes ...».

Sur le thème des pièces plus grandes, on perçoit aussi, en arrière-plan, la voix de Bertolt Brecht (et ce n'est pas un hasard). Mais, ne nous éloignons pas du sujet, continuons.

Le discours de Frisch était clair.

Du reste, lui-même, pour donner l'exemple, est allé habiter au douzième ou au treizième étage du Lochergut à Zurich, construit en 1960.

Mais, quelles furent les réactions?

Le numéro 11 de *Werk* répondit avec une nette prise de position de Hans Bernoulli, à l'époque encore très en vue pour sa bataille en faveur de la «municipalisation» (Kommunalisierung) du sol urbain et pour ses belles et modestes habitations construites pour les coopératives bâloises.

Ce socialiste bâlois de bonne extraction rappelait à Frisch la nécessité de rechercher «une honnête moyenne, une moyenne utilisable».

«Moyenne honnête, décence, caractère soigné ne sont pas encore architecture ... mais, chez nous, on a de toute façon atteint un niveau assez élevé. Il faut aussi prendre en compte le fait que la grande masse des constructions est jetée sur le marché par une catégorie d'entrepreneurs grossiers et spéculateurs, entrepreneurs qu'il faudrait en premier lieu éliminer. Le facteur temps, lui aussi, joue un rôle important».

En conclusion de sa lettre,



Hans Bernoulli citait une petite anecdote qui s'était passée lors d'un voyage en train entre Bâle et Paris. Deux Français, croyant ne pas être compris de leurs compagnons de voyage, dirent de la Suisse: «C'est un trop beau jardin». Et Bernoulli concluait: «Un jardin doit être entretenu et cultivé. Laissons tomber tous ces bavardages et mettons-nous au travail».

Avec pour complices l'argent en abondance, la forte tendance des Suisses à vivre en ville, le recours aux travailleurs immigrés, la motorisation galopante et l'idéologie de la modernité, nombreux, en effet, furent ceux qui se mirent au travail.

La ville suisse qui, sur le plan urbanistique et architectonique, vécut peut-être de la manière la plus intense toutes les vicissitudes d'une croissance tumultueuse fut Genève.

Les Tours de Carouge, de Brera et Waltenspuhl (1960), mirent en lumière au moins cinq aspects marquants de la nouvelle dimension urbaine: la dialectique nette et sans compromis avec le tissu, peu élevé, du vieux Carouge, l'inspiration le corbusienne de son implantation urbanistique et architectonique, la hauteur assez importante des bâtiments, une radicale refonte foncière indispensable à la réalisation de l'ensemble (Brera fut contraint de faire du porte à porte durant des mois et des mois, auprès de tous les propriétaires des terrains), l'emploi du béton brut et de couleurs pures pour les façades.

Moins que la Suisse allemande, Genève avait cultivé la tradition des Siedlungen extensives et fut, par contre, la championne suisse des cités-satellites: Onex, Meyrin, Le Lignon qui fit couler beaucoup d'encre (1968) et, dernier des grands dinosaures au sens propre et figuré, les Avanchets (1972) que la Société de promotion immobilière Göhner SA fit tardivement décorer de façon libre par Christian Hunziker, afin de tenter d'échapper aux critiques habituelles sur la monotonie et la banalité des quartiers-dortoirs; opération qui, du reste, se traduisit en une triste mystification car, comme l'avait écrit Max Frisch en 1953 «l'uniformité existe, mais nous ne voulons pas l'admettre».

Pour retourner au Lignon, il faut dire que, dans son genre, ce fut, dans un certain sens, une réalisation exemplaire: appartements assez corrects, claire distribution générale,

espaces externes très vastes, services communs à portée de main, construction simple et rationnelle, sincérité formelle.

Le slogan qui vantait Le Lignon était: «10'000 habitants, une seule route». Il reflétait bien les concepts de rationalité et de grande échelle auxquels s'inspiraient la «Commission d'urbanisme» genevoise, les architectes et les promoteurs (société privée et puissance publique subventionnant, regroupées en une seule opération).

Une délégation soviétique qui visita Le Lignon à peine achevé fut enthousiaste. Elle voyait là réalisé, dans ce petit pays capitaliste qu'est la Suisse, le modèle d'habitat de masse dont la bureaucratie soviétique rêvait depuis longtemps pour ses propres villes.

Une alternative au Lignon, mais totalement différente, la Siedlung Halen de l'Atelier 5 de Berne fut réalisée en 1961.

De nette inspiration le corbusienne en ce qui concerne l'espace de chacun des logements et les matériaux, celle-ci échappait tant à la tradition de la Siedlung extensive et populiste des banlieues suisses-allemandes qu'au modèle des cités-satellites intensives du nouveau contrat social genevois.

Ce n'est donc pas un hasard si les premiers à venir habiter Halen étaient graphistes, publicistes, médecins, les architectes eux-mêmes, en somme des intellectuels capables idéologiquement et financièrement d'aller au-delà de ce qui se faisait généralement à l'époque en matière d'habitat.

Quand on parle d'urbanisation, de croissance, d'habitations pour la masse, on parle aussi de services. Et dans la riche Suisse des années Soixante, on vit éclore sur tout le territoire concours et mandats pour la construction d'écoles, de salles de gymnastique, de piscines, de salles communales, d'églises, de théâtres.

C'est dans ce secteur des services que se manifestèrent, de la manière la plus évidente, les différentes tendances de l'architecture de l'époque.

En Suisse-allemande, la grande figure des années Soixante est, sans conteste, Ernst Gisel.

Toutes ses réalisations furent des ouvrages spécifiques, liés à un site précis, à un client identifiable, à

une situation particulière. Le point de vue de Gisel fut toujours un point de vue artistique, empirique, en liaison avec la grande tradition architectonique de la culture nordique, d'un côté, et avec l'art populaire, de l'autre. Gisel prisait plus l'artisanat de grande qualité que l'industrie, plus la maçonnerie que le montage d'éléments standardisés. Et, sous cet angle, son architecture descendait en droite ligne de cette tradition dont Max Frisch, de retour d'Amérique, dénonçait les interprétations les plus mesquines. Mais Gisel la rachetait totalement en conférant à ses oeuvres une épaisseur, une intensité plastique et spatiale, une charge de subjectivité que l'architecture suisse-allemande ne semblait pas, jusqu'alors, avoir connues; qualités pour lesquelles ses écoles, ses églises et ses théâtres recueillirent des louanges, même de la part du critique Frisch et restent, encore aujourd'hui, comme autant d'ouvrages représentatifs de cette époque. Dans la région des lacs et sur le versant sud du Jura, dans ces villes de la mécanique et de l'horlogerie que sont Bienne, Soleure et Granges, l'avant-garde architectonique possédait une toute autre physiognomie.

Le groupe d'architectes à la tête duquel il est juste, selon moi, de placer Fritz Haller (mais il y avait aussi Franz Füeg, Hans Barth, Hans Zaugg, Max Schlup, Bruno Haller, et d'autres) misait tout sur la technologie la plus avancée et sur ses applications dans le domaine de la construction. Les métaux, le verre, les matériaux synthétiques, les procédés de fabrication en usine et les procédés de montage, les installations sophistiquées telles que la climatisation totale, et une utilisation importante d'installations électriques et électroniques suscitaient, chez eux, le plus vif intérêt. Bien sûr, les mandats les plus convoités portaient sur les écoles, les usines, les instituts de recherche, mandats qui conduisirent Fritz Haller à travailler rien de moins que pour la NASA et pour l'architecture des vaisseaux spatiaux. Du reste, on sait que l'orientation culturelle de Haller retenait la prééminence de la science et de la technique sur la politique, ou tout au moins celle de la recherche sur la pratique politique, cette dernière étant toujours en retard, car toujours en quête de consensus ou de compromis.

De tout autres signaux nous parvenaient de Suisse septentrionale et de St-Galles.

A Aesch, près de Bâle, Förderer, Otto et Zwimpfer construisirent, en 1962, une école secondaire qui naît de tout un enchevêtrement massif de volumes de béton. En 1963, Förderer terminait l'Université commerciale de St. Gallen, riche d'oeuvres d'art, autre exemple significatif de ce qui pourrait être rangé dans la catégorie de «l'Informel» en architecture, sorte de courant parallèle à «l'Informel» en peinture (Fautrier, Tapiès) qui, dans ces années-là, triomphait dans les galeries et les expositions internationales.

On a peine à croire aujourd'hui que, à l'époque, qui osait prononcer devant les architectes de «l'Informel» des mots comme symétrie, forme achevée, géométrie élémentaire, était considéré avec pitié. La composition, l'espace, les volumes n'étaient jamais suffisamment complexes, rompus et désarticulés.

Même des architectes très solides et avec derrière eux une riche expérience fonctionnaliste réussirent d'en être contaminés: ce fut le cas de Dolf Schnebli et Otto Glaus, Brera et Waltenspuhl de Genève, Frédéric Brugger de Lausanne pour n'en citer que quelques uns. Ceux-ci furent un moment tentés par le jeu des formes que le béton désormais permettait, grâce aux coffrages habilement réalisés par les super-charpentiers des entreprises suisse-allemandes.

Au Tessin, région toujours un peu à part pour tout ce qui touche à l'architecture, alors que Tami dessinait ses premiers «portails» de tunnels d'autoroute (Melide 1965), que Brivio poussait toujours plus loin sa perfection néo-plastique et que Ponti professait, avec sa fidélité de toujours, sa foi «organique», commençaient à s'affirmer les plus jeunes: Snozzi et Vacchini (logements sociaux à Locarno, en 1966) et Galfetti (Casa Rotalinti, en 1961).

Mario Botta finissait, bravement, son apprentissage de dessinateur et celui qui écrit ces lignes, s'inspirant de la grande leçon donnée par l'historien Virgilio Gilardoni et par le débat culturel en Italie, commençait les premiers relevés systématiques des centres historiques tessinois, en particulier de Bellinzona.

Certains cherchaient les



grands thèmes que se posait, dans les années Soixante, l'architecture suisse dans l'événement qu'a représenté l'exposition de Lausanne, inaugurée en avril 1964.

Mais ils n'y trouveraient que des réponses incomplètes et fragmentaires.

L'idée, lancée une fois de plus par Max Frisch, Luzius Burckhardt et Marcus Kutter de Bâle (Achtung die Schweiz: Vorschlag zur Tat) de construire en Suisse une cité modèle contemporaine (Musterstadt) à la place des habituels pavillons d'exposition n'avait pas réussi à s'imposer.

Ceux qui étaient à l'origine de cette idée avaient même été jusqu'à proposer des emplacements possibles (l'embouchure du Rhône, la zone entre le lac de Morat, de Neuchâtel et de Bienne, le Canton de Fribourg ou le haut plateau argovien) et des modes de financement.

Mais la tradition avait eu le dessus et l'exposition eut lieu à Lausanne, sous la direction de Alberto Camenzind qui réussit toutefois à éviter la foire des mille et un pavillons multiformes et à donner à la célébration du «Kleinstaat» suisse une composition architectonique par secteurs unitaires qui, au départ, semblait tout à fait inespérée.

Toutefois, mis à part la rigueur et la solide détermination du secteur de Max Bill, on peut dire de tout le reste que les héros (les architectes) étaient fatigués, certains plus que d'autres naturellement.

Alors que trouver, dans toute la Suisse, un électricien pour poser une lampe ou un maçon pour faire un raccordement sur un chantier en voie d'achèvement était une entreprise absolument sans espoir, on sentait que les grands élans architectoniques des années Soixante manifestaient des signes d'usure et de crise.

Les intellectuels critiques, suisses ou étrangers, snobèrent et critiquèrent assez ouvertement l'Expo: par exemple Umberto Eco sur *Edilizia Moderna* qui était alors la revue financée par les grandes sociétés du néo-capitalisme italien, revue ouverte sans trop de préjugés, même envers les courants critiques et littéraires d'inspiration marxiste.

Mais, comme toujours, le débat idéologique en Suisse, même celui sur l'architecture, ne faisait que gêner tout le monde. Il apparaissait

comme une activité sans intérêt pratique.

Cet état d'esprit se reflète très clairement dans le concours, si on peut l'appeler ainsi, pour le nouveau siège de l'École Polytechnique fédérale de Lausanne, à Dorigny, en 1970.

C'était là une occasion exceptionnelle, comparable à celle qui donna naissance au fameux Polytechnique de Gottfried Semper sur la colline de Zurich.

Sept groupes régionaux furent appelés, chacun étant dirigé par un chef de groupe (Genève par Waltenpuhl, Lausanne par Richter et Gut, Jura-Sud par Fritz Reinhard, le Tessin par moi-même).

Chaque groupe dut, très rapidement, présenter un projet, le défendre devant une commission d'experts, le justifier à travers des plans et un rapport.

Giancarlo de Carlo, membre influent de la commission, dit au groupe des Tessinois qui, d'un commun accord avait confié le crayon à Mario Botta et la plume à qui écrit ces lignes: «Vous êtes les meilleurs sur le plan artistique et sur le plan idéologique, mais vous avez complètement manqué la cible». Le mandat, en effet, fut confié à l'équipe dirigée par Jacob Zweifel et dont faisait aussi partie le groupe Metron de Brugg, arrivé à Lausanne avec tout l'attrait technique, managérial et l'organisation qui faisaient – et qui semblent faire encore aujourd'hui – grande impression sur les responsables des grands desseins nationaux.

C'est ainsi que naquit le nouveau Polytechnique de Dorigny qui, selon moi, clôt de manière peu glorieuse l'histoire de l'architecture des années Soixante en Suisse (même si Zweifel, il faut le dire, avait réalisé auparavant des choses tout à fait respectables comme le *Schwesternhaus* de Zurich ou l'immeuble au *Seefeld*).

Mais les temps avaient changé autour de l'architecture avant même qu'ils ne changent pour cette dernière.

Sans forcément citer l'habituel mai '68, du reste vécu en Suisse sous une version bien atténuée, il est évident que la fin des années Soixante vit se transformer profondément bien des aspects de la vie sociale et culturelle de ce pays. En ce qui concerne l'architecture, l'arrivée, grâce à Schnebli, d'Aldo Rossi au Polytech-

nique de Zurich en 1972 marquera une étape décisive dans le changement radical des orientations, des méthodes pour projeter, de la culture même des architectes.

L'exposition des Tessinois, toujours à Zurich en 1975, avec désormais au centre la figure, jeune, de Mario Botta, entourée de plus vieux comme Schnebli, Carloni, Snozzi, Vaccini, Durisch, Campi, Galfetti, Ruchat et de ceux presque du même âge comme Reichlin, Reinhart, Giannola et d'autres, prendra une signification importante dans le paysage de l'architecture suisse.

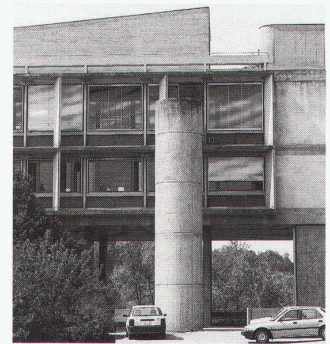
Depuis Genève, J.M. Lamunière, protagoniste au cours des années Soixante dans cette ville, relancera l'étude de la théorie de l'architecture et le dessin académique en tant que composante retrouvée de l'activité de l'architecte, même dans son bureau.

L'appel à la modernité lancé par Max Frisch avait épuisé, en un peu moins de vingt ans, sa «virile agressivité» (selon ses propres mots) et, désormais, commençaient à pousser, de Rorschach à Genève, les premiers petits frontons roses percés au centre d'un petit rond et les premières vérandas «écologiques» à l'aube de la post-modernité.

T.C.

## Station d'épuration des eaux usées, Aire-Genève, 1967

Voir page 50.



A l'occasion de l'inauguration de cet important complexe, le 28 septembre 1967, fut publiée une brochure qui comporte, parmi plusieurs autres articles, un texte de Brera à propos de son propre ouvrage. Habitué que nous sommes aujourd'hui au foisonnement des écrits sur l'architecture, nous nous attendions à trouver dans ce texte les réflexions de Brera sur sa manière de travailler, ses analyses sur le site et la typologie des bâtiments, des passages consacrés à la forme architectonique et aux matériaux de construction. Or, rien de tout cela: il s'agit d'un texte sobre, purement descriptif, fournissant des indications fonctionnelles et quantitatives sur l'ensemble. D'un seul coup, nous avons alors senti le poids de ces années écoulées. Nous référant à ce qui se lit et s'écrit sur l'architecture, nous pensions donc trouver dans un texte d'il y a vingt ans des problèmes et des thèmes qui sont en vogue aujourd'hui. Il est vrai que les préoccupations de l'époque portaient aussi sur la forme architectonique («Il était nécessaire, écrit Brera, de trouver une échelle commune aux différents ouvrages, et seul l'emploi d'un même matériau, de structure d'échelle correspondante, pouvait assurer une unité à ces éléments disparates») et étaient aussi relatives au site («Si la recherche d'une échelle commune entre les constructions a été la préoccupation majeure de cette réalisation, la volonté de se lier à la configuration