

François Barraud ou deux questions de principe

Autor(en): **Moos, Herbert J.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **18 (1931)**

Heft 7

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81963>

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.

fall, der noch nicht durchaus sicher bewahrte Silsersee, der Vierwaldstättersee und das Matterhorn.

Die fürchterliche Bauweise vom Ende des 19. Jahrhunderts in ihrer Protzerei, ihrem hohlen Pathos und ihrem Stilgemenge, auch in ihrem falschen Schweizertum, war jedermann ziemlich genau um 1904 zum Ueberdruss geworden; die Baubeflissenen des Bundes hatten in ihren Postgebäuden am schlimmsten darin gewütet. In diesem Jahr erschienen dann das Buch von Fatio: «Augen auf» und die ersten Schriften von Schultze-Naumburg.

Wer die alten Bände der Schweizer Bauzeitung durchblättert, findet gerade in dieser Zeit die ersten Spuren einer einfachen Bauweise, die wenig oder keine historischen Formen mehr verwendete; diese waren schon durch den Jugendstil in Verruf gekommen, der sich in der Schweiz allerdings wenig bemerkbar gemacht hatte. Junge Architektenfirmen sprosseten überall auf, und deren natürlicher Verbündeter wurde der Heimatschutz, der die neuen Grundsätze bis aufs Land hinaus trug und überall erlösend wirkte. Viel mag dazu beigetragen haben, dass der erste Heimatschutzredaktor als ständiger Mitarbeiter an der Bauzeitung und späterer Gründer der «Schweizer Baukunst» (der Vorläuferin des «Werk», Red.) mit den jungen Architekten in engster Berührung stand. Aber das eine steht fest, dass die Offiziere in diesem Kampf kaum den Sieg errungen hätten, wenn nicht Soldaten hinter ihnen marschiert wären, und das waren die Heimatschützer. Galt es doch, einen starken Einfluss auf die Behörden zu gewinnen, auf das Bauwesen des Bundes vor allem und auf die Technische Hochschule, die zuerst eher ein Hemmnis war. Dabei kann kaum bestritten werden, dass der Umschwung, den wir damals mitmachten, wirklich eine grosse vom Volksempfinden getragene Revolution war.

Wer hat zuerst in der Schweiz das Ornament bekämpft? Der Heimatschutz, sieben Jahre bevor es einen Werkbund gab, siebzehn Jahre bevor der Deutsche Werkbund die Worte «Form ohne Ornament» auf seine Fahne schrieb. Wir lesen im 2. Jahrgang der Zeitschrift, also im Jahr 1907: «Die Gebrauchsgegenstände — und dabei handelt es sich um die Volkskunst — schöpfen ihre Form aus zwei Bedingungen: erstens aus der Herstellungsweise, der Technik, und zweitens aus der Art des Gebrauchs, aus der Zweckmässigkeit. Die Erfüllung dieser zwei Bedingungen genügt im allgemeinen zur vollen Befriedigung des Schönheitssinnes. Denn die Technik, die sichtbar bleibt, gestattet jedem Betrachtenden, die Freude des Erzeugers noch zu geniessen. Auch ist jedem klar, dass ein Gegenstand, der

nicht praktisch ist und uns an der Intelligenz des Erzeugers zweifeln lässt, ästhetisch nicht befriedigen kann. Die Formgestaltung ist also die Hauptsache, die Verzierung blosses Beiwerk. Dieser einfache Satz hat aber das 19. Jahrhundert fast immer auf den Kopf gestellt . . . Eine hohe künstlerische Leistung ist die gut gelöste Zweckform, denn in ihr spricht sich das Individuellste des Künstlers aus, das gute Zusammenarbeiten seiner Intelligenz und seines künstlerischen Geschmacks.» Und im Jahrgang 1909 lesen wir: «Wir brauchen nicht bei fremden Völkern und in alten Zeiten nach einer Kunst für unsere Tage zu suchen; der Stil einer Zeit muss von innen herauskommen und darf ihr nicht von aussen angeworfen werden. Nicht des Ornaments bedarf es, um der praktischen und technisch richtigen Form die Weihe der Schönheit zu geben. Einfache, gross gedachte und auf die menschliche Gestalt bezogene Verhältnisse sind das erste Erfordernis.»

Schon in dieser ersten Zeit findet sich die Feststellung, dass der lediglich durch moderne Wirtschaftsform bedingte Stadtkern, die City, kein Gebiet für die Tätigkeit des Heimatschutzes ist, weil er für niemand, höchstens für die Kinder von ein paar Hausbesorgern, eine Heimat bedeutet. Wo aber die Städter hingezogen sind, um gerade für ihre Kinder eine Heimat in Gesundheit und Schönheit zu suchen, in die Aussenbezirke der Städte und die nahen Dörfer, da müssen wir darauf bestehen, dass die heimatliche Art nicht gestört werde. Unter den jungen Architekten gibt es viele und sehr angesehene, die diesem Ideal durchaus entsprechen, nicht nur nahekommen. Ich nenne M. E. Haefeli, Ernst F. Burckhardt, Walter Bodmer, Hans Hofmann, Lux Guyer in Zürich, ich nenne Hans Mähly und den Architekten meines eigenen Hauses, Emil Bercher in Basel, und in andern Städten, die ich weniger kenne, werden auch manche zu finden sein. Ihre Häuser sind lebenswürdiger Ausdruck des heutigen Lebens, aber nicht gebaut worden «pour épater le bourgeois».

Ob ich wohl mit diesen Ausführungen den Gedanken alter Heimatschützer getroffen habe? Ich kann es nicht wissen, es sind ihrer mehr als 7000, und sie sind auf kein Dogma und keine Orthodoxie eingeschworen. Es ist auch gut so. Denn so ist es uns möglich, mit der Zeit zu schreiten, manche von uns am rechten, manche am linken Flügel. Und dabei dürfen wir, glaube ich, immer noch mit dem Werkbund und dem Bund Schweizer Architekten Hand in Hand gehen. Wir sind mehr als 7000 gute Soldaten; aber man muss es verstehen, uns zu gewinnen.

Albert Baur.

François Barraud ou deux questions de principe

Vorbemerkung. Wir geben den folgenden Ausführungen von Herbert Moos gerne Raum, weil sie der massstablosen Verherrlichung eines Künstlers entgegentritt,

ohne die wirklichen Qualitäten seines Talentes im mindesten anzutasten. Verherrlichungen eines Künstlers in der Art des angezeigten Buches schaden dem Kunstver-



Nature morte Galerie Moos, Genève

François Barraud, Genève

ständnis im allgemeinen und vor allem dem Künstler selbst, der ein Heiliger sein müsste, um auf die Dauer solchen Beweihräucherungen gegenüber sich seine gesunde Selbstkritik zu erhalten. *p. m.*

François Barraud, par L. Florentin. 188 Seiten. Quart. 40 Abb. im Text, 25 Tafeln. Verlag Galerie Moos, Genf. Ein in jeder Hinsicht vorbildlich ausgestattetes und gedrucktes Buch. Subskriptionspreis geheftet Fr. 50.—.

Il n'est bruit à Genève que du peintre *François Barraud*, de son exposition à la Galerie Moos et du livre que Mme *L. Florentin* vient de consacrer à son art. Toutefois, ce bruit ne mériterait peut-être pas de retenir notre attention si la peinture de cet artiste et la manière dont le marché s'en est emparée ne posaient pas deux questions de principe, l'une d'ordre artistique, l'autre d'ordre moral.

M. François Barraud est originaire de La Chaux-de-Fonds et ne doit nullement être confondu avec Maurice Barraud ou François Barraud, dit Gustave François, tous deux Genevois et d'origine vaudoise. Il a 32 ans, et ses trois frères, Charles, Aurèle et Aimé, font également de la peinture. Dans sa famille, on compte des horlogers, des graveurs et des ciseleurs. Tout jeune, tracassé par la misère, il s'expatria, travailla comme manœuvre et comme peintre en bâtiment à Reims, visita Paris où il épousa une jeune Limousine, depuis sa compagne fidèle et son unique modèle. Ces dernières années, après avoir subi l'assaut de la maladie, il occupa la place de con-

Le grand Nu Galerie Moos, Genève



cierge de l'école primaire «aux Entre-Deux-Monts», petit village situé dans le Jura à 1500 mètres d'altitude.

Aujourd'hui, il est établi à Genève où les amateurs d'art, les collectionneurs et ceux qui croient le devenir lui arrachent presque toute sa production. Une vie honnête, probe, faite de devoirs accomplis et d'une indomptable volonté d'arriver à réaliser son idéal.

Sa peinture est le reflet de sa vie et, comme elle, impose, certes, le respect et l'admiration. Ses toiles sont peintes avec un soin et une attention consciencieux aussi bien pour les moindres détails de son sujet que pour le fini de son ouvrage. Il n'y a guère, en Suisse, que les fils de ces horlogers des montagnes, les Girardet, les de Meuron et les Robert, qui nous ont habitué à tant de minutie, de propreté et de méticulosité dans leur art. Qu'il s'agisse de natures mortes, de portraits ou de grandes compositions, partout domine ce soin accordé à l'exécution. Son habileté de composer un tableau, de l'équilibrer, de tirer partie de toutes les combinaisons plastiques possibles, d'opposer, d'accorder et de répéter des principes géométriques et enfin de faire ressortir les volumes dans l'espace, ne nous frappe qu'en second lieu. Sa couleur lisse, grise, harmonieuse, tenue même dans ses éclats, nous semble un effet naturel aux sujets représentés. Tout en se soumettant au ton dominant du tableau, jamais elle ne se séparera de l'objet ou étendra son empire sur son voisinage; elle reste la parure de la matière et des formes qu'elle suggère.

Tout cela est fort respectable, honnête, des plus réjouissants pour l'art en Suisse et, je le répète, suffisant pour consacrer M. François Barraud sinon génie universel, du moins artiste extraordinairement doué. Et j'aurais mauvaise grâce d'insister et d'étendre mon examen à un domaine auquel cet artiste n'a jamais voulu prétendre, ne serait ce bruit organisé autour de son nom et la confusion qu'il risque de porter dans l'appréciation de son œuvre en particulier et du patrimoine artistique de l'Europe en général.

Car, enfin, qu'a fait ce peintre et à quoi peut-il aspirer? Mme L. Florentin, dans la magistrale préface du livre cité au début de cet article, ne craint pas d'affirmer qu'il réunit les deux conceptions qui s'attachent respectivement à Chartres et au Parthénon (p. 23). A plusieurs reprises, elle parle de ses «chefs-d'œuvre», et (p. 161) elle écrit textuellement en parlant d'un nu de François Barraud, «une œuvre auprès de quoi la «Lucrèce», de Dürer, est une pauvre chose et les «Venus», de Cranach, de morbides pantins». Enfin, en accumulant les détails les plus cachés de sa vie domestique, elle lui érige un monument que nous nous étions jusqu'aujourd'hui arrogés le droit déjà discuté d'imposer seuls aux grands disparus. Mais M. François Barraud est visiblement le grand tributaire des maîtres qu'on se fatigue inutilement d'amoinrir en sa faveur.

Ses nus et ses compositions sont inspirés des grands peintres de la Renaissance allemande, française, hollandaise et flamande. Il n'est jusqu'au nom de ce modeste Ludwig Krug qu'on ne pourrait citer à l'appui de cette thèse, si une simple confrontation mentale des œuvres de ces maîtres et de celles du peintre, qui nous préoccupe ici, n'était pas concluante.

En effet, M. François Barraud n'est, pour le moment, qu'un merveilleux technicien dont on ne dira jamais assez les mérites. Toutefois, sa vision n'a non seulement rien de personnel, mais elle se confond encore entièrement avec celle de tout une école qui, à La Chaux-de-Fonds, s'est formée sur de vagues principes énoncés par un groupe de surréalistes. Son émotion n'est pas en lui à l'état latent et prête à se réveiller à la vue d'une manifestation quelconque qui, aux heures de grâce, frappe les âmes des artistes et des poètes, sans raison apparente. Il est obligé de se créer ce prétexte à peindre en disposant autour de lui soit des objets, soit des corps qui lui rappellent ou des œuvres entrevues, ou son ordre intérieur. Une fois son modèle posé, son travail reste uniquement d'ordre technique. Cela est si vrai qu'il est incapable d'avoir une émotion et, partant, d'exécuter une œuvre dont il n'a pu ni disposer, ni choisir le modèle. Le peu d'intérêt qu'offrent ses paysages et ses portraits commandés en est une preuve. Et, si, comme Mme Florentin l'avoue à la page 117, il a horreur du vide, c'est qu'il ne peut peindre qu'un objet contenant déjà en lui, ce que sa nature, repliée sur elle-même, refuse à l'artiste de voir en toute chose. Barraud est artiste bien plus dans le choix de ses sujets que dans leur interprétation, ce qui le rapproche davantage de l'amateur que du créateur.

Il est indiscutable qu'un art de telle nature doit bien plus à l'enseignement des maîtres du passé, qu'il en peut donner à présent et dans l'avenir. Et le marché qui s'en est emparé, ainsi que le critique qui le surestime au détriment de la peinture ancienne et des artistes contemporains, rendent un bien mauvais service et à son auteur et à l'amateur en général. Tous ces efforts d'artistes présentent un intérêt réel et très grand, surtout lorsqu'il s'agit d'un artiste de cette probité technique. Mais dès qu'on entreprend à exagérer cet intérêt en prenant le départ pour le but, on risque non seulement de créer de la confusion, mais de tuer l'élan d'un artiste, qui, possédant ses moyens techniques, a encore tout à dire. Et comme cette tendance commence à se répandre et à se généraliser chez nous, je croyais utile d'en parler. Il s'agit ici d'un artiste de grand talent et d'un critique dont, en d'autres occasions, je n'ai cessé d'admirer l'autorité incontestable.

Herbert - J. Moos