

Résumés français

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **36 (1949)**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

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.

Peinture et architecture

36

par S. Giedion

Trois phases peuvent être distinguées dans le développement de l'architecture moderne: 1920-1930, création des nouveaux moyens d'expression, avec le plan libre et la conception fonctionnelle appliqués à l'unité architecturale; 1930-..., intégration des diverses unités constructives en des ensembles plus ou moins vastes: colonies, urbanisme, plans régionaux; quant à la 3^e phase, elle s'annonce seulement, et sera marquée par une architecture, surtout collective, cherchant, au delà du fonctionnel, à satisfaire des besoins affectifs. Mais comment remplir cette dernière tâche? Pour œuvrer de façon vivante et valablement émotionnelle, un architecte d'aujourd'hui doit passer par l'épreuve (le trou d'aiguille de l'Évangile!) de l'art moderne, car celui-ci se trouve précisément rejeter l'isolation du sentiment et de l'art marquée par le 19^e siècle et qui remonte (selon A. N. Whitehead) à la grande scission établie par Descartes entre la pensée et l'étendue, la philosophie et la science, alors qu'au contraire, parallèlement à l'art vivant de nos jours, la physique moderne restaure la cohésion des divers domaines du réel et brise avec l'ancien rationalisme, rendant ainsi à nouveau possible l'universalisme et l'accord de la pensée et du sentiment. — D'autre part, on peut relever aussi un incontestable «élargissement optique». Winckelmann se cachait la nature, Ruskin le monde moderne; nous accueillons l'un et l'autre. De plus, les vues aériennes (avion), les révélations du microscope, etc. ont transformé, élargi notre vision du monde. À l'artiste d'être le médiateur qui permet d'intégrer humainement et affectivement ces éléments nouveaux. — Quant aux rapports spécifiques de la peinture et de l'architecture, la même évolution concourt à une conception organique de leur conjonction. Vers 1910, le cubisme abolit l'hégémonie de la perspective (instaurée à partir de 1420), tandis que la construction (R. Maillart) et l'architecture, simultanément au cubisme ou après lui, «conquérèrent l'espace» et accusent l'unité des divers éléments formels, dont la surface. Or, Gleize définit celle-ci «l'élément constructif essentiel du tableau», alors que T. van Doesburg dessinera «par transparence» en 1922 l'intérieur d'une maison, selon une conception spatiale que, plus tard, pour des raisons purement économiques et techniques, le Rockefeller Center se trouvera involontairement confirmer, montrant ainsi qu'une parenté profonde unit les réalités de notre temps aux recherches de ceux des artistes qui passent pour les plus «abstraits», les moins soucieux du «réel».

Architecture et peinture murale

45

par Hans Hildebrandt

La nature de chaque culture fait que l'art architectural y réclame ou non la collaboration de la peinture et de la sculpture. Dans les cultures essentiellement religieuses, cette collaboration (à moins d'un veto particulier comme dans l'Islam) a quelque chose de nécessaire et d'intrinsèque, tandis que dans les cultures séculières, l'architecture, au lieu de l'exiger, la désire seulement. La loi essentielle de la peinture murale est des plus simples: toute peinture murale, en effet, est œuvre, conjointement, de peinture et d'architecture, le peintre devant, en dépit des libertés que l'architecte n'a pas, achever de donner leur sens aux verticales et aux horizontales de l'édifice. Que la peinture murale doive s'accorder au but de celui-ci et à parler le même langage formel, ces vérités ne font que traduire l'impératif d'unité qui doit présider à la collaboration des divers arts, vérité oubliée par le 19^e siècle, mais qui reparait vers 1900. — Une fois admise la collaboration de la peinture et de l'architecture, quelques principes peuvent être posés: le peintre mural doit accepter les données architecturales; sa tâche est de manifester par son art et à la place dont il dispose les puissances formelles de l'ensemble, sans jamais oublier que

les formes et les couleurs picturales concourent à l'effet de l'espace construit.

De la peinture murale à la peinture spatiale

52

par Alfred Roth

De par la nature des choses, l'architecte occupe une position centrale quant à l'étude et à la manifestation des relations réciproque entre son art les autres disciplines esthétiques; aussi se doit-il de n'ignorer aucun des problèmes des autres arts vivants, comme aussi d'être «présent au monde» par une prise de conscience des tendances propres à l'époque en général. — En ce qui concerne la question de la *peinture dans l'architecture*, il convient de souligner qu'il ne s'agit pas, comme on l'a trop souvent cru jusqu'ici, de «placer» telles ou telles œuvres, mais, par un accord préalable entre l'architecte et le peintre, d'en prévoir architecturalement et picturalement l'intégration organique à l'édifice. Libérée du «décor», l'architecture moderne offre au peintre des surfaces clairement méditées. À défaut d'édifices manifestant déjà, comme il se devrait, l'unité de notre culture, certaines expositions (p. ex. Zurich 1939) montrent la voie à suivre en vue de la synthèse à réaliser par la collaboration de l'architecte, du peintre, du sculpteur — et de l'homme. — Sur la couleur en tant qu'élément formel architectural, on peut même envisager la naissance d'une peinture non plus seulement murale, mais spatiale, c'est-à-dire assumant son rôle propre en fonction des éléments spatiaux qui constituent un édifice. Naturellement, tact et mesure s'imposent ici; la couleur demande: 1^o des surfaces planes; 2^o de ne pas se heurter à d'autres couleurs; 3^o d'être réservée, vu sa «noblesse», aux parties architecturalement essentielles du bâtiment; 4^o d'être fonctionnellement (et non ornementalement) répartie; 5^o chaque couleur ne doit être utilisée que conformément à son effet spatial et plastique propre; 6^o la «corporité» de l'élément architectural s'accroît par des couleurs claires, s'atténue par des couleurs foncées; 7^o enfin, on peut proposer de distinguer la *teinte* (neutre), le *ton* (activité réduite) et la *couleur* (activité maximum), le premier trouvant heureusement son application dans les logements simples ou locatifs et les édifices à buts variés, et la seconde, déjà plus efficace psychologiquement, se prêtant à une répartition alternée (cf. Le Corbusier). Quant à la couleur, il conviendra de n'en user qu'à doses quantitativement réduites, pour marquer les accents, ou encore la non rigidité des unités spatiales. (L'atelier parisien de Mondrian, malheureusement disparu, en était un exemple sans pareil.) — Toutes possibilités qui permettent de rêver à l'avènement de ce que Valéry a nommé «une architecture qui chante».

Sculpture et architecture

59

par Willy Rotzler

Sculpture architecturale n'est pas ornement, mais sculpture formant partie intégrante d'un édifice. D'abord essentiellement culturelle (chez les primitifs), la sculpture architecturale devient constructivement fonctionnelle (statues-colonnes de Ramsès III), élément organique (âge «classique», dont ce n'est d'ailleurs point le privilège), enfin ornement, mais encore relié à la forme architecturale. Le roman, le gothique, le baroque maintiennent cette unité, que le 19^e siècle devait compromettre. L'«art nouveau», déjà, cherche confusément à la rétablir. Et si l'architecture moderne, à ses débuts, refuse d'abord la sculpture, celle-ci, peu à peu, revient en honneur, mais par des solutions qui trahissent encore beaucoup d'embarras. Il semble que, pour le moment, la seule forme possible soit celle de l'«accentuation plastique», les œuvres sculpturales étant alors conçues comme devant mettre l'accent là où l'architecture le réclame. Il faut espérer que notre civilisation démocratique saura résoudre le problème grâce à une prise de conscience de la «congruence» des divers arts, autrement dit de leur unité.