

Résumés français

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 10: **Japan**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

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.

Du dessin industriel considéré comme un problème de culture 338par *Shinji Koïké*

Du voyage qu'il entreprit en Occident après sa nomination comme directeur du «Japan Design House», fondé en 1960, Shinji Koïké a rapporté l'opinion que le niveau satisfaisant des recherches formelles dans les pays occidentaux vient de ce que ceux-ci, n'ayant point connu la coupure résultant pour le Japon de son contact brusqué avec la civilisation de l'Ouest, peuvent œuvrer sur une même base commune et – selon l'auteur – sans discontinuité, alors que le problème est, pour les Japonais, d'arriver à intégrer leur dualisme actuel juxtaposant sans les synthétiser encore le traditionnel et le moderne.

Du rôle joué par l'Extrême-Orient dans l'art européen 340par *Antonio Hernandez*

Les influences extrême-orientales sur l'art de l'Occident ont émané tantôt de la Chine, tantôt du Japon, de sorte qu'il est permis de considérer en bloc l'action exercée sur nous par l'une et l'autre de ces deux nations, de comparer, par exemple, l'engouement pour les «chinoïseries» propres au rococo ou l'«Indian taste» un temps en vogue en Angleterre à notre situation actuelle vis-à-vis de l'art japonais. Indépendamment du si remarquable effort d'imitation (de la porcelaine et de la laque), auquel on doit, aux XVII^e et XVIII^e siècles, tant de créations ravissantes – dans le seul domaine de la céramique, citons Delft, Francfort, Hanau, Rouen, Saint-Cloud, et, après l'invention de la porcelaine européenne, Meissen et Sèvres –, on est surtout frappé par le fait que l'art extrême-oriental aura été au moins trois fois comme le «catalysateur» de tendances qui, sans lui, ne se fussent peut-être pas entièrement accomplies, qu'il s'agisse de la liberté décorative du rococo, de l'art impressionniste trouvant sa confirmation dans la découverte d'Hokousai et de l'estampe japonaise en général, ou enfin, en architecture, de l'encouragement apporté par l'exemple nipon à F. L. Wright et à Bruno Taut en ce qui concerne leurs conceptions du «plan ouvert» et de l'interpénétration du dedans et du dehors. – Quant à la signification que le Japon peut assumer dans notre présent, elle ressort entre autres de l'importance que l'Extrême-Orient a nécessairement pour les États-Unis, eux-mêmes riverains comme lui du Pacifique. Des affinités se révèlent ici chez des peintres comme Mark Tobey et Sam Francis. Affinités, disons-nous bien, et non asservissement à des modèles, de même que, d'une façon générale, s'il n'est assurément pas question pour l'Occident de copier l'Orient, nous n'en éprouvons pas moins la nécessité de transmettre, sous d'autres formes, à l'avenir quelque chose de son essence et de son esprit.

Tradition et modernité dans l'architecture japonaise 344par *Aliğül Ayverdi*

Architecte turc vivant au Japon, Aliğül Ayverdi, tout en exposant les raisons techniques et démographiques qui ont amené pour les Japonais la perte du mode d'habiter qui fut le leur pendant 2000 ans, montre que ce conflit entre l'ancien et le nouveau fut aussi le nôtre, mais que l'architecture japonaise garde quelque chance de le résoudre mieux que nous n'avons su faire. C'est essentiellement dans le domaine de la maison d'habitation que le Japonais peut et doit tendre à réconcilier tradition et modernité.

Structure et liberté 348par *Tomoya Masuda*

L'extrême intensité de la modernisation jointe à l'accroissement massif de la densité de la population a entraîné au Japon la destruction du milieu naturel, du paysage, que la tâche de l'architecte moderne japonais doit être de remplacer par un paysage nouveau, grâce à la symbiose de l'architecture et de son cadre (un peu selon la conception de Louis Mumford) idéal qu'anticipait déjà l'architecture japonaise traditionnelle. Les structures, l'ordre ainsi mis en œuvre, n'excluent point cependant la liberté, si du moins, à la différence de la rigueur exclusivement visuelle propre à l'Occident, l'architecte nipon s'entend à maintenir dans ses ordonnances l'antique loi de l'esthétique japonaise: le principe de la «dérégulation infinitésimale».

Un nouveau temple zen 3541957. *Chambre, hall de méditation et jardin du temple de Ryōsen-an, quartier des temples Daitoku-ji, Kyoto*

Propriété du «First Zen Institute of America in Japan», le temple de Ryōsen-an est de construction rigoureusement traditionnelle (mais copier, au Japon, a un tout autre sens qu'en Europe).

L'ancien et le nouveau

356

Dans ces notes sur une conversation avec Werner Blaser, SWB, Bâle, L. B. note que nos discussions avec les artistes japonais tournent certes autour de ces deux confrontations: l'ancien et le nouveau et, d'autre part, le caractère européen ou japonais des œuvres, mais que ces deux couples de catégorie se compénètrent intimement. Si la création artisanale, également au Japon, est battue en brèche, l'«école du thé» y maintient une production d'objets courants valables. Les exemples choisis pour les illustrations donneront une idée de l'exquise simplicité qui les caractérise.

Centre scientifique pour la jeunesse à Okayama 361*Architectes: Yoshinobu Ashihara et collaborateurs, Tokyo*

A l'intention des enfants de toute la province d'Okayama, un planétarium, un musée et un foyer pour 300 hôtes.

Projet d'un hôtel sur une falaise 362*Architectes: Kuo Mo-lin, Shin'ichi Okada et Fujio Shima, Tokyo*

La construction respectera la beauté de la formation naturelle et ménage entre elle-même et son arrière-plan une sorte de jardin suspendu.

Projets pour les Jeux olympiques de Tokyo 1964 363*Conception générale: Takayama Laboratory of Tokyo University*

Le Stade (architecte: Masachika Murata) et le Palais des sports (architecte: Yoshinobu Ashihara) seront tout deux des édifices permanents du Parc de Komazawa.

Fritz Huf 364par *Peter F. Althaus*

Né à Lucerne en 1888, F. H., après un apprentissage d'orfèvre, y créa ses premières sculptures. De 1912 à 1914, il vit à Francfort et y est déjà célèbre pour ses bustes. En 1914, il s'installe à Berlin, où il ne tardera pas à devenir le portraitiste le plus renommé des milieux d'avant-garde. Il expose régulièrement à la «Sezession». Bustes de Werfel, Lasker-Schüler, Rilke, etc., et aussi de Rathenau, dont il est devenu le gendre. En 1924, il quitte Berlin pour la France, d'abord à Toulon, puis à Fontainebleau. Salué par K. Edschmid comme l'un des maîtres de l'expressionnisme, il tend de plus en plus à la forme statique. A partir de 1928, il se détache progressivement de la conception néoclassique et se lie à Paris avec les représentants majeurs de l'art vivant. En 1933, il adhère au groupe Abstraction-Création. En 1940, il regagne la Suisse (Lucerne, Gentilino, puis Genève), où il restera jusqu'en 1949, date à laquelle il retourne à Paris (Maisons-Laffitte). C'est alors une longue période transitoire, à la recherche d'une nouvelle forme et vers la fin de laquelle domine l'exemple de Brancusi et (peut-être) de Nicolas de Staël. En 1952, après la mort de sa femme, il vit un temps à Rome et ne sortira que peu à peu de sa crise artistique et intime. Depuis 1957, il vit à Gentilino (Tessin). Sa création, désormais détachée de toute anecdote, a atteint une nouvelle plénitude, sous le signe de la simplicité et de l'essentiel.

Tendances de la peinture allemande actuelle 370par *Franz Roh*

Dans l'ensemble, les peintres allemands actuels ont adhéré à la conception non figurative: Sonderborg et le groupe de la peinture «plastique». Le constructivisme s'affirme toujours (Raum, Fruhtrunk, etc.). Le groupe «Zéro» (Mack, Piene) aspire à «dépasser la tristesse du fini», avec recours à des moyens physico-techniques grâce auxquels la «machine à lumière» serait appelée à remplacer la peinture au sens strict.