

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)

Anhang: Heft 2 [Résumés français / in English]
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

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

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. A l'artiste d'être le *médiaireur* 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, «conquièrent 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 «abstraites», 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. A 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*.

Painting and Architecture

• 36

by *S. Giedion*

It is possible to distinguish 3 phases in the development of modern architecture: 1920 to 1930, the creation of new mediums of expression in which free planning and the functional conception are applied to the architectural unit. 1930 and onwards the integration of the various constructive units in more or less extensive projects: colonies, urbanism and regional planning; the third phase is only just evolving and will be characterised by architecture that will be mainly collective, endeavouring to satisfy affective as well as functional requirements. How to fulfil this task? In order to create something that lives and has an emotional value the contemporary artist has to go through the experience of modern art (the biblical needle's eye). The latter rejects precisely that isolation of feeling and art noteworthy in the 19th century and which has its origin (according to A. N. Whitehead) in the great scission established by Descartes between thought and extension, philosophy and science, whilst on the other hand, parallel to the living art of our time, modern physics restores the cohesion between the different realms of reality and breaks with the old rationalism, once more making possible universalism and the harmony of thought and feeling. Furthermore, an undoubted "optical enlargement" is to be noted. Winckelmann ignored nature and Ruskin the modern world; we embrace both. In addition aerial views, the revelations of the microscope etc. have transformed and extended our conception of the world. It is for the artist to be the *medium* through which these new elements may be fused on the human and emotional planes. As for the specific relations of painting and architecture, the same evolution coincides with an organic conception of their conjunction. About 1910 cubism abolished the hegemony of perspective (from 1420) whilst construction (R. Maillart) and architecture, simultaneously with cubism or after it, "conquered space" and emphasise the unity of the various formal elements, *surface* included. Gleize defines the latter as "the essential constructive element of the whole picture". In 1922 T. van Doesburg was to draw the interior of a house "by transparency" in accordance with a spatial conception which, later, for purely economic and technical reasons, the Rockefeller-Center will involuntarily confirm, thus proving that a strong connection unites the realities of our age with the experiments of those artists who are looked on as the most "abstract" and the least concerned with reality.

Architecture and Mural Painting

45

by *Hans Hildebrandt*

Each civilization requires to a greater or lesser degree the collaboration of painting and sculpture in its architecture; where religious, this collaboration (except when vetoed as in Islam) is essential, where "temporal" the civilisation finds it desirable instead of insisting on it. The essential law of mural painting is of the simplest: all mural painting is a combination of painting and architecture, the painter being compelled, in spite of liberties which the architect does not enjoy, to complete the significance of the verticals and horizontals of the building. Mural painting should adapt itself to the aims of the latter and use the same formal language. These truths do no more than translate the obligation of unity which should govern the collaboration of the different arts - a truth forgotten by the 19th century but which reappears towards 1900. Once the collaboration between painting and architecture is admitted several principles may be set down: mural painting must accept architectural data; its task is to illustrate through its art and in the space at its disposal, the formal powers of the whole, never for-

getting that forms and pictorial colours contribute greatly to the final effect.

From Mural to Spatial Painting

52

by *Alfred Roth*

Where the mutual relations between his art and the other aesthetic disciplines are concerned, the architect occupies a central position, and for this reason it is incumbent on him to familiarise himself with the problems of the other living arts, and also to be "present to the world" in his awareness of current tendencies. As far as the question of "painting in architecture" is concerned, it is to be emphasized that there is no question, as has often been thought up to now, of "placing" certain works, but, by means of a previous agreement between the architect and the painter, of "*foreseeing*" both architecturally and pictorially, the organic fusion of these arts in the building. When unhampered by "ornamental effects" modern architecture offers to the painter surfaces which are planned with deliberation. Considering the regrettable lack of buildings illustrating the unity of our culture, certain exhibitions (e. g. Zürich 1939) indicate the method to be followed in arriving at the necessary synthesis through the collaboration of the architect, the painter and the sculptor - and of the man. In the conception of *colour as a formal architectural element* it is even possible to envisage the birth of a painting which is not only mural but spatial, that is to say which assumes its own role in the function of the spatial elements constituting a building. Obviously tact and restraint are essential here; colour requires 1. plane surfaces; 2. no clashing with other colours; 3. a limitation to the architecturally essential parts of the building because of its "dignity"; 4. a functional (and not ornamental) distribution; 5. each colour should only be used in conformity with its correct spatial and plastic effects; 6. the "corporality" of a structural element is stressed by light colours and is lessened by dark colours; 7. and finally it is proposed to distinguish the *shade* (neutral), the *tone* (reduced activity), and the *colour* (maximum activity), the first being appropriate in simple houses or tenement houses and in buildings used for various purposes, and the second, even more effective psychologically, lending itself to an alternating distribution (c. f. le Corbusier). As for colour, it must only be used in limited doses to mark the *accents* or in addition the non-rigidity of the spatial units. (The Parisian studio of Mondrian, no longer in existence, was an unparalleled example.) All of these are possibilities which encourage dreams of what Valéry called "an architecture that sings".

Sculpture and Architecture

59

by *Willy Rotzler*

Architectural sculpture is not mere ornament but an integrating element of a building. At first essentially cultural (the primitives), it later became constructively functional (statue-pillars of Ramses III), an organic element (classical period) and finally decorative but still closely bound to the architectural form. The Roman, Gothic and Baroque styles maintain this unity which the 19th century was to compromise. The "new art" is already confusedly endeavouring to re-establish it. And though modern architecture unwillingly admits sculpture, the latter is gradually regaining its prestige, even if the solutions are sometimes hardly satisfactory. Apparently at the moment the only form possible is that of "plastic accentuation" in which sculptured creations place the emphasis where it is required by the architecture. It is to be hoped that our democratic civilization will be able to solve the problem thanks to an awareness of the "congruence" of the different arts, in other words their *unity*.