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

Rubrik: Résumés français

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Quelques maisons particulières **175**

Maison de l'architecte E. Schindler FAS, Zurich, 1946: Au cœur d'un riant paysage tout voisin de la ville, cette maison a une partie à 2 étages pour l'habitation, et une autre, à 1 étage, pour l'atelier. Jardin aussi simple et naturel que possible, où passe un ruisseau; près de la maison, une piscine. – Maison de l'architecte Rino Levi, Sao Paulo, Brésil, 1944: 3 parties – nuit, jour, et cuisine/garage etc. – chacune reliée à la cour-jardin. Partie d'habitation orientée au sud (ombre); brise-soleil en béton dont l'effet est accru par végétation tropicale; au toit, orifices d'aération. – Maison de l'architecte Ernst May, à Nairobi (Afr. or. brit.), 1937–46: Etablie en 3 étapes, cette maison relie pour ainsi dire l'œuvre de l'ancien architecte en chef de la ville de Francfort à son actuelle activité d'urbaniste en pays neuf. A 15 km de la ville, elle s'élève dans un jardin dont la moitié est restée nature vierge. Plan très délié, non seulement en raison des 3 étapes de la construction, mais aussi de l'inutilité de tout chauffage. – Petite maison de campagne à Blaricum (Hollande), arch. Hein Salomonson, Amsterdam, 1939: la forme du terrain (1000 m²) a déterminé en partie celle de la construction, d'ailleurs heureuse quant à la suite des pièces réalisée. A l'étage, vaste balcon-terrasse; vers le jardin, loggia. Selon l'habitude hollandaise, point de cave. – Maison du peintre Albert Schnyder à Delémont, arch. Paul Artaria, Bâle, 1945: L'élément déterminant réside dans le fait que l'on a vouler tirer parti de la situation sur terrain en pente, qui fait que la forme de la maison dérive essentiellement de la coupe. Rez-de-chaussée pour l'habitation (hall toujours frais en été) et, à l'étage, atelier et 2 petites chambres. – Maison de campagne du Dr. Pf. à Riehen, arch. E. Egeler, Bâle, 1946–47: le désir primitif du propriétaire que la maison ne comportât qu'un rez-de-chaussée amena l'arch., tout en prévoyant cependant, partiellement du moins, un étage, à concevoir une construction en longueur distinguant une partie de jour orientée à l'est et une partie de nuit orientée à l'ouest, le tout heureusement en rapport avec la présence horizontale du Rhin, que le terrain domine légèrement. – Petite maison de vacances à Yterö, Finlande occidentale, arch. Paul Bernoulli-Vesterä, Ruosniemi, Finlande, 1939: intentionnellement construite à l'écart de la côte pour être protégée des vents du nord (le haut mur du jardin joue le même rôle), cette petite maison facilement chauffable représente une réalisation architecturale tout ensemble originale et intime.

Nouveaux meubles démontables **192**

conçus par Willy et Emil Guhl, ensembliers, Zurich

Sans doute inspirée de l'industrie des cartonnages, l'idée nouvelle de W. et E. Guhl crée un type de meubles «pliants»; l'articulation des surfaces en bois est assurée par une bande de toile présentant le double avantage d'être économique et entièrement invisible. En outre, le stockage de ces meubles exige, chez le marchand, un minimum de place, alors que leur montage est des plus aisés pour le client. Les exemplaires de nos photos sont en bois de frêne.

Les sculptures en fil de fer de Walter Bodmer **195**

par Maria Netter

De concert avec son ami Walter Kurt Wiemken – prématurément décédé en 1940 – W. B., en 1930, s'était établi à Villeneuve-St.-Georges, pour y peindre des toiles qu'il appelle «impressionnistes», – peinture grise à laquelle devait se substituer, après la découverte du Midi et de l'Espagne, une peinture expressive apparentée à Rouault. C'est seulement en 1933 que B. a commencé de faire œuvre non-figurative, lors de l'apparition du «Groupe 33» dont il fut l'un des fondateurs. Dans ce domaine, les créations de B. s'imposèrent aussitôt par leur accent personnel, qui le distingue de ceux qu'il faudrait appeler les épigones de Braque, de Picasso, de Mondrian ou de Klee. Si les formes abstraites de B. font songer à certains mythes de la création du monde, leur essence n'est point dans cette association quasi-descriptive. D'abord quasi-organiques, puis peu à peu plus rigoureuses et comme mathématiques, ce sont, avant tout, des formes en devenir et génératrices d'un espace «illimité», qui exige d'être vu non d'un coup, mais par un œil lui-même en mouvement. Quant aux sculptures en fil de fer, transposition tridimensionnelle des peintures à l'instant mentionnées, elles apparaissent dès 1936. Certes, Picasso, Calder avaient déjà tenté l'aventure, mais en des œuvres qui restent assujetties à la pesanteur et ont donc une essence statique, tandis que les sculptures de B., libres de tout rapport avec leur poids, sont, comme ses peintures, essentiellement devenir, formes *se faisant*. Et les toiles issues parallèlement à ces sculptures ajoutent une possibilité de plus à la libre invention des rythmes formels (ou plutôt formateurs) par l'intervention de la mélodie propre à la couleur qui, par une nette tendance aux accords ou, si l'on veut, aux dissonnances contrastées, souligne les rapports formels. W. B. est assurément l'un des représentants les plus importants de l'art moderne en Suisse. Pour lui comme pour Klee, l'essentiel ne réside pas dans les «formes terminales» du monde visible, mais bien dans les puissances «formantes» à l'œuvre dans le cosmos.

A propos de deux toiles de Max von Mühlenen **200**

par Mark Adrian

Le problème de la création de l'espace avec des moyens picturaux continue d'être actuel, non plus au sens de l'illusionnisme de jadis, mais par la recherche d'une genèse spatiale nécessaire, à partir des surfaces ou des couleurs. Chez M. v. M., les couleurs, juxtaposées tels des éléments de vitrail, ne sont point imitation des couleurs de l'objet, mais librement déterminées, sans préoccupation non plus de capter la lumière ni l'atmosphère. Tendance que nous connaissons depuis Cézanne, Gauguin, van Gogh, et à laquelle Matisse et le «fauvisme» ont également obéi, mais, chez le peintre bernois, la couleur, loin de partir du monde extérieur, fût-ce pour le transcender, est élément constructif pur. En ce sens, son effort, s'il a quelque analogie avec l'expressionnisme allemand, s'en distingue cependant par sa non-contingence, la quête des *lois* propres à la couleur, et donc par une recherche apparentée, en somme, à Rouault et à Klee, avec cette différence, vis-à-vis de Rouault, que l'élément déterminant, chez M. v. M., n'est point affectif, mais bien l'aspiration à un système formel *sui generis*. L'on pourrait dire que cet art «passe outre» à l'être humain: la situation des figures compte davantage que les figures elles-mêmes, qui sont comme intégrées à leur espace «occasionnel», dont il serait plus exact de dire, non point qu'il les entoure, mais qu'il émane d'elles, en même temps qu'elles y naissent pour ainsi dire «à fleur de surface». Espace à son tour obtenu, non comme chez les cubistes, par dissociation des objets, mais par le jeu en profondeur des surfaces colorées et d'un complexe constructif de lignes. – M. v. M. va même jusqu'à affecter les diverses couleurs d'une signification propre: le rouge est pour lui, tout ensemble, proximité et éloignement, vibration spatiale; le bleu, la couleur de ce qui est solide, limité, objectif; le vert «rapetisse», etc. Il y a là les éléments de tout un système pictural.

Walter Müller **204**

par Walter Kern

Le Zurichois W. M. avait dans les vingt ans en 1917. Tant à Genève, en 1919, qu'une année plus tard à Madrid, un mur semblait le séparer du monde extérieur, – une peur de vivre et une extrême sensibilité, qui trouvaient leur double expression dans des représentations quasi-élégiaques d'humbles objets, et des ouvrages marqués au coin de l'ironie. Entre 25 et 39, W. M. séjourna fréquemment à Paris, évoquant en des natures mortes la déréliction des choses méprisées, – étape préparatoire aux toiles abstraites ultérieures comme à l'espace ascétique de ses tableaux de banlieue pauvre. Loin de tendre à une rigueur mathématicienne, ses œuvres non-figuratives ont la contingence du règne organique, ce qui permet de les rapprocher en un sens des créations d'un Paul Klee. – Jusqu'ici pudiquement confiné aux nuances (influence, parfois, de Corot), W. M. osera peut-être prochainement le franc lyrisme d'un colorisme libéré.