

Art et architecture : problèmes de couple = Kunst und Architektur : Paarprobleme = Art ed architectura : Problemi da pèrs = Arte e architettura : problemi di coppia = Art and architecture : Couples' probleme

Autor(en): **Fibicher, Bernard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1996)**

Heft [3]

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624835>

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.

Art et architecture: problèmes de couple

Même si l'architecture est considérée depuis l'Antiquité comme «la mère des arts», même si aujourd'hui des sommes considérables sont investies chaque année en Suisse et en Europe pour la décoration artistique de bâtiments publics, laissant ainsi présupposer qu'il règne dans le cadre du fameux 1% une harmonie idéale, l'art et l'architecture sont en fait de faux amis, ou, pire, des frères ennemis. Dans son important ouvrage *Espace, temps, architecture*, publié en 1941, Siegfried Giedion en arrivait déjà au même constat empreint de pessimisme: «Ce qui fait défaut, c'est le pont entre le sculpteur et l'architecte. [...] Il n'y a qu'un faible espoir qu'une plus grande modestie s'instaure peu à peu de part et d'autre, afin que l'architecte et le sculpteur collaborent depuis le début. Est-ce qu'on y arrivera ? Les chances semblent bien minces, et pourtant c'est la seule solution.»¹

Bernard Fibicher
né en 1957, historien d'art, vit à Zurich. Conservateur des collections des estampes, dessins, photographies et vidéos au Kunsthau de Zurich. S'intéresse depuis longtemps aux questions de l'art dans l'espace public: nombreuses participations à des jurys, conception et organisation de l'exposition *Tabula Rasa. 25 artistes dans l'espace urbain de Bienna* en 1991.

On n'y est pas vraiment arrivé. En effet, les exemples de collaboration entre architectes et artistes ayant abouti à des réalisations pleinement réussies sont exceptionnels. Les points de rencontre récents entre les deux domaines ne manquent pourtant pas: intérêt commun pour le site, le contexte social, la lumière, les matériaux, le temps, le mouvement, le corps, le son, l'écrit, l'image, les médias, l'écologie, l'économie, etc. Depuis les années soixante, de nombreux artistes – surtout américains (Gordon Matta-Clark, Dan Graham, etc.) – se sont intéressés aux fonctions sociale, historique, politique et esthétique de l'architecture et ont utilisé cette dernière comme matière première de leur travail. Il s'est également avéré que certains architectes ont étudié la production artistique de ces trente dernières années (Pop art, minimal art, etc.) et en ont intégré certains paramètres dans leur démarche. Malgré ces apparentes convergences, une véritable dynamique interactive ne s'est pas instaurée. L'un des lieux communs de l'art et de l'architecture se situe dans certains courants de la philosophie française remontant aux années soixante: le postmoderne (selon Lyotard)

et la déconstruction (selon Derrida). La condition postmoderne vise précisément à l'intégration de deux types de discours jugés hétérogènes, donc irréconciliables: celui des sciences positives (le discours rationnel et fonctionnel de l'architecture) et la spéculation (l'expérimentation artistique). Dans la pratique toutefois, ce potentiel d'intégration n'a guère été exploité. Quant à l'architecture déconstructiviste, caractérisée par des discontinuités, ruptures, déplacements, croisements, chevauchements tant structurels que matériels, il est indéniable qu'elle a influencé plus d'un artiste. Mais de véritable rapprochement entre art et architecture et de réflexions sur leurs bases communes, point.

En dépit de ce constat accablant, il existe néanmoins quelques cas de collaborations exemplaires, qu'elles soient suivies ou occasionnelles. La collaboration la plus intime (et forcément suivie) est garantie quand l'artiste et l'architecte sont réunis en une seule et même personne, quand l'artiste est en même temps architecte ou en revanche quand l'architecte est doté d'une formation ou d'un sens artistique. Cet idéal remonte au temps de la Renaissance où il fut incarné entre autres par Michel-Ange ou Giorgio Vasari, bien plus tard par Le Bernin. Dans la seconde moitié de notre siècle, il faudrait citer Donald Judd, Siah Armajani, Friedrich Kiesler, Hans Hollein, Luc Deleu ou Coop Himmelblau parmi les plus connus pour avoir tenté – avec un bonheur très inégal! – de jouer sur les deux plans. Le peintre et plasticien suisse Max Bill, étudiant en architecture au Bauhaus et membre du mythique CIAM (Centre international de l'architecture moderne), lié entre autres avec Theo van Doesburg, Mies van der Rohe et Buckminster Fuller, s'est distingué par quelques architectures remarquables, notamment la *Hochschule für Gestaltung* à Ulm (1950–1954). Mais c'est indéniablement à Le Corbusier que revient le mérite d'avoir exploité de la manière la plus exemplaire la complémentarité de ses multiples talents, Le Corbusier qui aspirait à créer la «Synthèse des Arts majeurs» (architecture, peinture, sculpture). L'on sait qu'à certaines époques de sa vie, il consacrait plus de temps à ses activités d'artiste qu'à des projets architecturaux ou urbanistiques. Il avouera en 1953, à l'occasion de l'exposition que lui consacre le Musée national d'art moderne à Paris: «Le fond de ma recherche et de ma production intellectuelle a son secret dans la pratique ininterrompue de la peinture.»² Voilà pour le cas idéal et exceptionnel, donc inapte à servir de modèle.

La plupart des collaborations que l'on peut considérer comme exemplaires dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix en Suisse sont dues à des affinités particulières entre artistes et architectes. Dans les cas cités ci-après, les deux partenaires se connaissaient déjà avant de travailler sur un projet commun; de plus, l'artiste a été appelé à collaborer dès le début avec l'architecte, et non pas, comme cela se fait d'habitude, à l'ultime stade de construction, dans le but de *meubler* un corridor ou un hall d'entrée ou de déterminer la teinte d'un mur.

C'est justement à cette dernière tâche que pourrait ressembler à première vue l'intervention de Stéphane Brunner en 1985–86 sur les murs des immeubles route de Frontenex 92–100 à Genève, bâtiments construits par les architectes Wattenspühl et Oberwiler. Brunner a porté son attention sur les murs de la galerie du rez-de-chaussée, en particulier au niveau des plans et surfaces. En étroite collaboration avec Erwin Oberwiler, il a déterminé les plans du mur, le *cadrage* des différentes surfaces, leurs dimensions, la qualité et la couleur du revêtement (pesette avec gravier apparent) ainsi que les tonalités de gris (béton brut) des *tableaux* laissés en réserve. Ce faisant, Brunner abolit la traditionnelle distinction entre construction et revêtement et met littéralement au même niveau le recouvrement et son fond. Il ne décore pas, il parle d'architecture. Pour ce qui est de la réception de cette intervention, le bilan au bout de dix ans est très positif: aucun graffiti n'est venu remplir les vides, personne n'a ressenti le besoin de s'approprier le territoire inoccupé. Bien que les immeubles route de Frontenex ne puissent pas être assimilés à des HLM de banlieue française, cet exemple genevois montre qu'une intégration esthétique réussie peut aussi être un modeste facteur d'intégration sociale. Quand l'arrogance de l'artistique s'efface, des conditions favorables au libre épanouissement de l'individu sont créées.

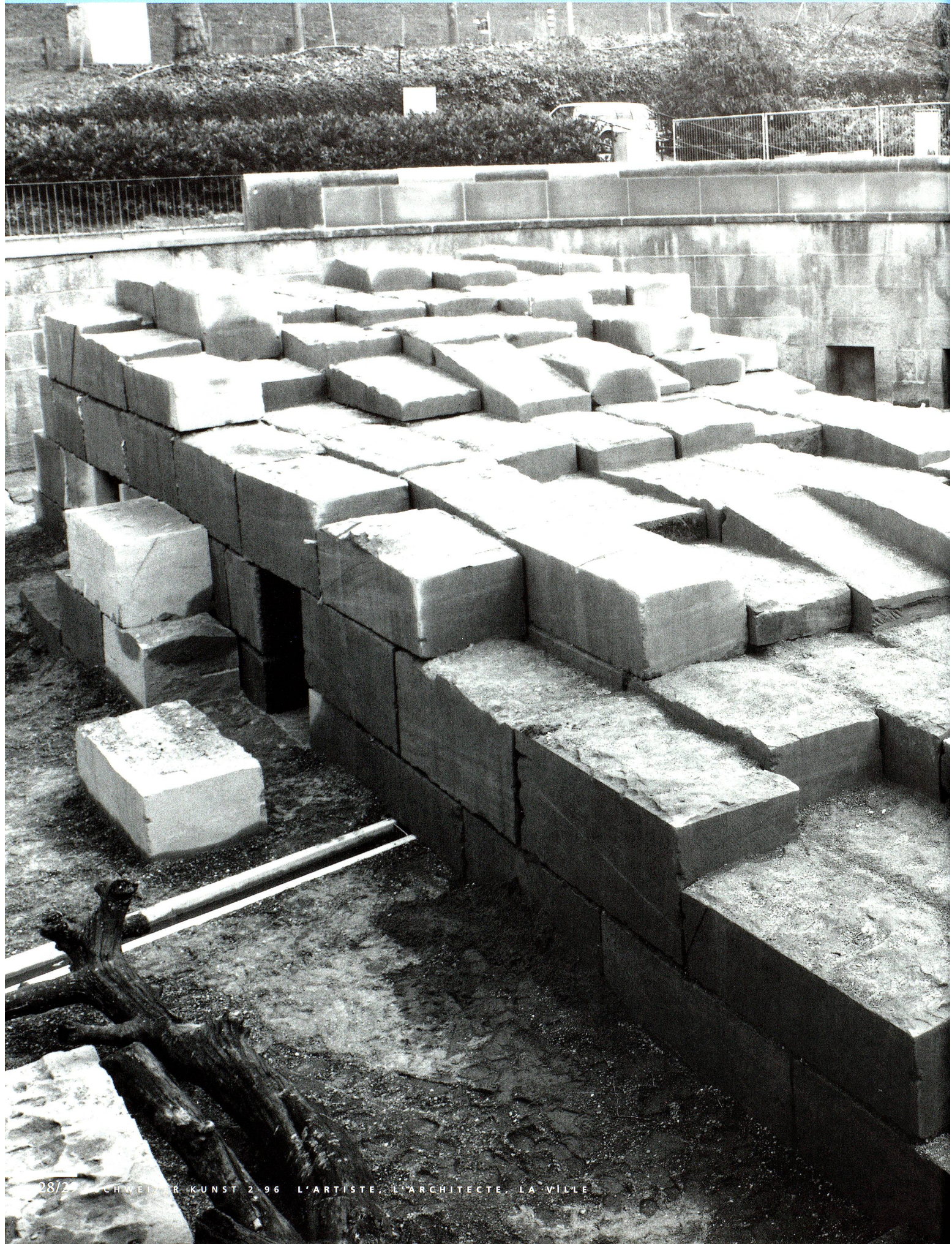
L'architecte bernois Andreas Furrer a souvent recherché la collaboration avec des artistes (Hannes Vogel au *Tierpark Dählhölzli* ou Raoul Marek et Ilona Ruegg au *Seminar Muesmatt*). Il s'est associé en 1995 avec le sculpteur Gunter Frenzel pour travailler sur un projet extrêmement délicat: la rénovation de la fosse aux ours à Berne. Cette attraction touristique numéro un de la capitale fédérale, lieu destiné à l'*exposition* d'animaux, est déjà un monument en soi. Il était inimaginable qu'un artiste considère la fosse aux ours comme

un espace d'*exposition* d'art ou qu'il y ajoute un autre monument. Ni le service de protection des monuments et des sites, ni les organisations de protection des animaux et encore moins le public n'auraient toléré une quelconque intrusion subjective dans ce site classé. Les deux fosses, jadis coupées en deux par des murs très hauts, se déploient désormais généreusement comme deux arènes, permettant ainsi à ses occupants des mouvements horizontaux plus étendus. Des canaux rectilignes qui alimentent les deux bassins marquent encore l'emplacement des anciens murs. Dans chaque fosse, un socle en forme d'immense cale (assemblage de blocs de grès bernois) dont l'inclinaison épouse le talus sur lequel a été creusé le site surélève les ours pratiquement au niveau des spectateurs, permettant aux animaux en même temps d'établir un contact visuel avec la vieille ville. A moins de connaître la pensée et le travail de l'architecte et du sculpteur, il est impossible d'attribuer la conception générale ou tel détail d'exécution à la créativité de l'un ou de l'autre. Une vraie collaboration donc.

L'architecte-galeriste Bob Gysin a créé un espace où se fait de l'architecture et de l'art sous forme de *culture intégrée*. Il a réuni en un seul lieu à Dübendorf son atelier d'architecture et sa galerie – où exposent entre autres régulièrement Stéphane Brunner et Gunter Frenzel. Cette proximité lui permet de réfléchir de manière continue sur les liens entre art et architecture³. Le fait de fréquenter des artistes et leurs œuvres influence profondément son architecture, celle-ci en revanche se met constamment au service de l'artiste – que ce soit par la simple mise à disposition d'une salle de sa galerie pour des travaux expérimentaux, la collaboration directe avec ses artistes dans le cadre de projets de construction, la rénovation et l'aménagement intérieur d'une institution culturelle (*la Shedhalle* à Zurich) ou la construction d'ateliers d'artiste.

Georges Descombes et Carmen Perrin, respectivement architecte et plasticienne, partent du principe que chaque intervention dans l'espace urbain ou le paysage requiert une lecture approfondie du site pour en révéler la complexité topographique, historique, sociale, etc.; qu'il suffit ensuite de créer un dispositif susceptible de révéler ce qui est déjà là plutôt qu'un objet supplémentaire. Invités à présenter un projet pour le concours d'aménagement artistique de l'autoroute de contournement de Genève RN1, ils se concentrent sur les rives d'ouvrage (balustrade) du pont enjambant le

Der Architekt sollte nicht mehr als der «Auftraggeber» erscheinen, der es dem Künstler «erlaubt», sich an einem Stück sauberlich abgegrenzter Architektur auszudrücken. Seinerseits müsste der Künstler aufhören, den Architekten als Träger zu benutzen, um nur seine eigene Subjektivität auszudrücken. Da jeder dazu neigt, sich auf «seinem Gebiet» zu bewegen, wäre es wichtig, Architekten und Künstler in einem frühen Stadium zusammenzubringen: auf den Kunstschulen und den Hochschulen für Baukunst. Zweite Binsenwahrheit: Bevor sie zusammen an einem bestimmten Projekt arbeiten, sollten sich der Künstler und der Architekt mit den Methoden des anderen vertraut machen. Eine enge Zusammenarbeit schon in den allerersten Phasen des Projektes ist absolut notwendig – und dadurch wird sogar das Prinzip des Wettbewerbs in Frage gestellt. Gleich anschliessend müsste man sich auch darüber Gedanken machen, ob das «vorgeschriebene» 1 % auch wirklich taugt (die Ziffer deutet ja schon an, was für einen Platz die Kunst bei solchen Projekten haben soll). Denn wenn Architektur – auch misslungene – noch immer als notwendig erachtet wird, so ist eine nicht ausgeführte «künstlerische» Arbeit noch immer besser als eine misslungene. Wie man sieht, fallen diese Fragen nicht nur in den Bereich der Ästhetik, sie erfordern eine Reflexion auf politischer Ebene.





Pages 28/29:
Gunter Frentzel
et Andreas Furrer,
*Rénovation de la fosse
aux ours à Berne,*
1995–1996.
Assemblage de blocs
de grès bernois.
Photo: Dominique Uldry

Rhône et proposent de les ajourer afin de rendre visible aux yeux de l'automobiliste le paysage en contrebas: le Rhône.

Georges Descombes a collaboré avec trois artistes (Max Neuhaus, Richard Long et Carmen Perrin) dans le cadre de l'aménagement du tronçon genevois de la *Voie Suisse* en 1991. Il dira à leur propos: «*(Les artistes) sont des interlocuteurs présents directement ou non dans le projet: Ils l'interrogent en permanence. Lorsque je prends une décision, je me demande toujours ce qu'ils vont en penser. La démarche architecturale est complexe. Les conditions propres au travail architectural en ralentissent la réalisation. Syberberg dit que les films sont un peu comme des sismogrammes qui enregistrent les mutations d'une époque quasi instantanément; j'ai envie d'ajouter que les artistes ont aussi cette capacité de répondre très vite à leur temps. C'est pourquoi j'essaie de combler la lenteur de l'architecture en fréquentant des artistes.*»⁴

Un travail réalisé en 1989 dans le cadre de l'exposition de sculptures de Môtiers a toutes les apparences d'une pièce typique de Carmen Perrin reposant sur les principes de l'élasticité, de la tension, de l'équilibre. Il est fondé sur une lecture attentive du territoire selon la méthode Descombes. Pour cette intervention, Perrin et Descombes ont choisi un site qui les intéresse parce qu'il «*se déploie sur les limites qui lient les lieux où les hommes se sont installés, et ceux où la nature et les animaux peuvent encore s'épanouir*»⁵. Le travail coupe, tel le pont situé un peu plus haut, les «*lignes directrices, parallèles, de l'organisation du territoire*»: rivière, rives en terrasse et chemins. Une double rangée horizontale de fils nylon s'appuyant sur des tôles ondulées, lestés à l'une des extrémités par des pierres, désigne ce point de croisement tout en révélant son importance, sa beauté et sa fragilité.

Les architectes Jacques Herzog et Pierre de Meuron ont souvent invité des artistes à donner leur point de vue sur leurs bâtiments – comme par exemple Thomas Ruff qui en a réalisé une série de *portraits photographiques* –, une façon pour eux d'apprendre quelque chose de nouveau, de porter un regard neuf sur leur architecture. Ce qui réunit l'artiste Rémy Zaugg et Herzog & de Meuron, c'est d'une part le caractère radical de leur démarche respective, d'autre part l'absence totale de méthode prédéfinie, de style, de recette. Chaque problème est abordé sans idées préconçues, avec un regard vierge, en recommençant à chaque fois à zéro.

Cette remise en question permanente va jusqu'à se retourner contre le rôle que la tradition attribue à l'architecte et à l'artiste. Il peut ainsi arriver que Rémy Zaugg expose Herzog & de Meuron (Centre Pompidou, Paris, 1995), qu'il participe à une réflexion urbanistique (sur la ville de Bâle, 1991) ou qu'il invite l'atelier bâlois à collaborer avec lui à la conception d'un plan master pour le campus de l'université de Dijon (en 1989) suivie de la réalisation d'une première résidence d'étudiants, appelée *Antipodes I*⁶. Il peut arriver de même que Herzog & de Meuron exposent dans des galeries d'art, comme par exemple chez Peter Blum à New York ou chez Stampa à Bâle. Dans une interview, Herzog & de Meuron avouent, «*expériences faites, que les artistes sont souvent plus intéressants et plus ouverts que les architectes. L'artiste place les problèmes contemporains au centre de son activité, alors que ceux-ci sont, pour l'architecte, fréquemment embarrassants et incommodes, voire indésirables. Cela s'explique cependant: ayant à s'accommoder de personnes ou d'administrations diverses, à faire face à bien des contraintes, et ce dans une période de profond changement économique et technologique, l'architecte est souvent empêché d'agir et ne peut que réagir.*»⁷ L'artiste Zaugg et les architectes Herzog & de Meuron se rencontrent sur un terrain commun – la perception – consistant en un travail d'analyse, de réflexion, de mise en relations, de description qui se traduira finalement par une proposition englobant tous les contextes et visant à une conscience plus aiguë de ce qui se trouve là, devant nous, et que nous n'avons peut-être pas perçu. L'art et l'architecture conçus comme des outils complémentaires pour percevoir le monde.

Ces quelques exemples suisses montrent qu'il vaut la peine de continuer à susciter de manière systématique la collaboration entre artistes et architectes, ne serait-ce que dans le but d'offrir à la société «*autant de signes publics de l'intérêt porté par les commanditaires aux artistes, autant de signes publics de l'existence naturelle d'artistes dans la société et en somme autant de signes de valeur identique à la valeur de n'importe quel objet situé dans ces lieux*»⁸. Cette raison n'est toutefois pas suffisante. L'on est en droit d'espérer plus de la collaboration entre artistes et architectes. Il en va de la qualité de vie même dans l'espace urbain.

L'artiste, en toute indépendance par rapport à un commanditaire, peut se permettre le luxe de mener une recherche fondamentale. Il est condamné à inventer

Stéphane Brunner,
Intervention
 dans l'immeuble de la
 route de Frontenex
 à Genève.
 Architecte: Oberwiler



un monde, à ouvrir le champ des possibles, tandis que l'architecte a tendance à se nourrir de références puisées dans le champ de l'histoire des formes architecturales et à se conformer à des structures politico-administratives. L'architecte, toutefois, malgré sa lenteur et malgré les contraintes auxquelles il est soumis, a l'avantage de pouvoir s'ancrer dans la réalité urbaine et sociale. Afin de rendre la complémentarité naturelle entre l'artiste et l'architecte effective, un changement de mentalité (de la part des protagonistes concernés, des pouvoirs publics et finalement du public) s'impose.

Tout d'abord, cette complémentarité ne se commande ou ne se décrète pas. Elle est fondée sur le bien-vouloir d'individus motivés et – pour parler avec Giedion – «modestes» et ne tolère aucun primat d'une discipline sur l'autre. L'architecte ne devrait plus apparaître comme le commanditaire qui autorise l'artiste à s'exprimer sur un fragment d'architecture bien délimité. L'artiste de son côté devrait cesser d'utiliser l'architecture comme support pour n'exprimer que sa seule subjectivité. Puisque chacun a tendance à évoluer dans son milieu, il serait important de pouvoir rapprocher artistes et architectes à un stade précoce: dans les écoles d'art et les écoles d'architecture. Seconde vérité de La Palisse: avant de travailler ensemble sur un projet précis, l'artiste et l'architecte devraient être familiers avec la démarche de l'un et de l'autre. La collaboration étroite dès les premières phases du projet est une nécessité absolue – ce qui remet en question le principe même du concours⁹. Dans la foulée, il

faudrait aussi s'interroger sur la pertinence du 1% imposé – dont le chiffre indique déjà la place que l'art est censé occuper dans de tels projets. Car si l'architecture – même ratée – est toujours jugée nécessaire, aucune réalisation artistique est toujours mieux qu'une intervention ratée. Ces questions-là, on le voit bien, ne relèvent plus du seul domaine esthétique, elles nécessitent une réflexion au niveau politique.

Article publié dans la revue «Passages», N° 20,
 (Pro Helvetia, Fondation Suisse pour la culture)
 printemps 1996.

¹ Giedion, Siegfried. *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965 (1941¹ Cambridge, Mass.), p. 30.

² Mais en fait, l'architecte et l'urbaniste fut bien plus audacieux que le peintre. La peinture de Le Corbusier a toujours été terriblement formaliste et réactionnaire.

³ Cf. l'ouvrage *Départ pour l'image. Denken über Zusammenhänge von Architektur und Kunst*, éd. Bob Gysin, Sulgen 1995.

⁴ Descombes, Georges. in *Voie Suisse, itinéraire genevois*, Genève 1991, p. 27.

⁵ Catalogue d'exposition *Môtiers 1989, Exposition suisse de sculpture*, La Chaux-de-Fonds 1989, p. 104.

⁶ Voir à ce sujet ch. III du livre *Rémy Zaugg. Vom Bild zur Welt*, éd. Eva Schmidt, Cologne 1993, pp. 174–198.

⁷ Zaugg, Rémy. *Herzog & de Meuron, une exposition*, Paris 1995, p. 24.

⁸ Tironi, Giordano. Interview avec Stéphane Brunner, in «Halle Sud» n° 18, octobre 1978, Genève, p. 21.

⁹ Dans le cas où une commande directe ne serait pas possible, un concours sur invitation est toujours mieux qu'un concours ouvert où un projet acceptable relève toujours du pur hasard et constitue donc une insulte aux vrais créateurs.

Art ed architectura: Problems da pèrs

L'architect na duess betg pli cumparair sco «l'incumbensader» che «lubescha» a l'artist da s'exprimer vid in toc d'architectura bain determinada. E l'artist stuess chalar da duvrar l'architect sco sustegn per exprimer mo sia atgna subjectivitat. Damai che mintgin ha la tendenza da sa mover entaifer «ses sector», fissi impurtant da pussibilitar gia baud il contact tranter architects ed artists: en las scolas d'art e las scol'autas per architectura.

Segunda verdad fundametalta:

Avant che lavurar comunablamain vi dad in project, stuessan l'artist e l'architect sa famigliarisar cun las metodos mintgamai da l'autoer. Ina collavuraziun stretga gia en las emprimas fasas dal project è absolutamain necessaria – quai che metta perfin il princip da la concurrenza en dumonda. Suentar stuessan ins immediat ponderar sche l'1% «prescrit» convegn er propi (la cifra inditgescha gia tge plaz che l'art dastga avoir tar tals projects). Pertge sche architectura – er betg reussida – vegn anc adina considerada sco necessaria, alura è ina lavur «artistica» betg realisada anc adina meglra ch'ina betg reussida. Sco ch'ins vesa, n'è quai betg mo in problem estetic, mabain er in politic.

Arte e architettura: problemi di coppia

Persino se l'architettura viene considerata sin dall'Antichità come «la madre delle arti», persino se ormai somme ragguardevoli vengono investite ogni anno in Svizzera e in Europa per la *decorazione* artistica di edifici pubblici, dando così da pensare che regni un'armonia ideale nel contesto del famigerato 1%, l'arte e l'architettura sono in realtà false amiche o anzi, sorelle nemiche. Nel suo importante libro «*Raum, Zeit, Architektur*», pubblicato per la prima volta nel 1941, Siegfried Giedion giungeva già alla stessa constatazione impregnata di pessimismo: «*Quello che manca è il ponte tra lo scultore e l'architetto. [...] C'è soltanto una debole speranza che una maggiore modestia s'imponga a poco a poco da entrambe le parti, di modo che la scultura e l'architettura collaborino sin dall'inizio. Avverrà mai? La probabilità sembra esile, tuttavia questa è l'unica soluzione.*»¹

Bernard Fibicher

nato nel 1957, storico dell'arte, vive a Zurigo. Conservatore al Kunsthhaus di Zurigo (reparto disegni, incisioni, fotografia e video). Si occupa da molto tempo delle questioni legate all'arte negli spazi pubblici: ha spesso fatto parte di giurie e ha concepito e organizzato la mostra *Tabula rasa. 25 artistes dans l'espace urbain de Bienne* nel 1991.

Questo non è veramente avvenuto. In effetti, i casi di collaborazione fra architetti ed artisti che abbiano prodotto risultati pienamente riusciti sono eccezionali. Eppure non sono mancati in tempi recenti i punti d'incontro fra i due campi: interesse comune per il sito, il contesto sociale, la luce, i materiali, il tempo, il movimento, il corpo, il suono, lo scritto, l'immagine, i media, l'ecologia, l'economia, ecc. Sin dagli anni Sessanta numerosi artisti – soprattutto americani (Matta-Clark, Dan Graham, ecc.) – si sono interessati alle funzioni sociale, storica, politica ed estetica dell'architettura e l'hanno adoperata come materia prima del loro lavoro. Inoltre, certi architetti hanno studiato la produzione artistica degli ultimi trent'anni (Pop art, minimal art, ecc.), di cui hanno integrato alcuni parametri nel proprio approccio. Malgrado queste apparenti convergenze, non è nata una vera e propria dinamica interattiva. Uno dei punti d'incontro fra l'arte e l'architettura si trova in certe correnti della filosofia francese che risalgono agli anni Sessanta: il postmoderno (secondo Lyotard) e la decostruzione (secondo

Derrida). La condizione postmoderna ricerca precisamente l'integrazione di due tipi di discorso considerati eterogenei e quindi inconciliabili: quello delle scienze positive (il discorso razionale e funzionale dell'architettura) e la speculazione (la sperimentazione artistica). Tuttavia, in pratica, questo potenziale d'integrazione non è stato spesso sfruttato. Quanto all'architettura decostruzionista, caratterizzata da discontinuità, interruzioni, spostamenti, incroci, sovrapposizioni sia strutturali sia materiali, essa ha influenzato senza dubbio vari artisti. Tuttavia non ci sono stati nè vero riavvicinamento fra arte e architettura nè riflessioni sulle loro basi comuni.

Malgrado questa constatazione sconcertante, esistono tuttavia alcuni casi di collaborazioni esemplari, che esse siano continuate o occasionali. La collaborazione più *intima* (e per forza continuata) viene garantita quando l'artista e l'architetto sono riuniti in un solo e medesimo individuo, quando l'artista è al tempo stesso architetto o, viceversa, quando l'architetto è dotato di una formazione o di una sensibilità artistica. Questo ideale risale al Rinascimento, epoca in cui si incarnò, ad esempio, in Michelangelo o in Giorgio Vasari, oppure più tardi nel Bernino. Nella seconda metà del nostro secolo occorre citare Donald Judd, Siah Armajani, Friedrich Kiesler, Hanz Hollein, Luc Deleu oppure Coop Himmelblau fra coloro che sono più noti per essersi sforzati – con successi disuguali! – di agire in entrambi i campi. Il pittore e plasticista svizzero Max Bill, studente di architettura presso il Bauhaus e membro del mitico CIAM (Centre international de l'architecture moderne), legato con Theo van Doesburg, Mies van der Rohe e Buckminster Fuller, fra altri, si è distinto attraverso alcune realizzazioni architettoniche notevoli, come ad esempio la *Hochschule für Gestaltung* a Ulm (1950–1954). Tuttavia è innegabilmente a Le Corbusier che va riconosciuto il merito di aver sfruttato nel modo più esemplare i vantaggi complementari dei suoi vari talenti, il quale aspirava a creare la «Sintesi delle arti maggiori» (architettura, pittura e scultura). Sappiamo che durante vari periodi della sua vita egli consacrò più tempo alle sue attività artistiche che a progetti architettonici o urbanistici. Nel 1953, in occasione della mostra dedicata dal Musée national d'art moderne di Parigi, egli confessò: «*Il fondo della mia ricerca e della mia produzione intellettuale trova la sua spiegazione segreta nella pratica ininterrotta della pittura.*»² Questo è il caso ideale, e quindi inadatto come modello.

In Svizzera, la maggior parte delle collaborazioni che possono essere considerate come esemplari durante gli anni Ottanta e Novanta nascono da affinità particolari fra artisti e architetti. Nei casi citati in seguito entrambi i partner si conoscevano già prima di lavorare insieme a un progetto comune; inoltre l'artista è stato invitato a collaborare con l'architetto sin dall'inizio e non, come accade di solito, durante l'ultimo stadio della costruzione, soltanto per riempire un corridoio o un androne, oppure per scegliere il colore di una parete.

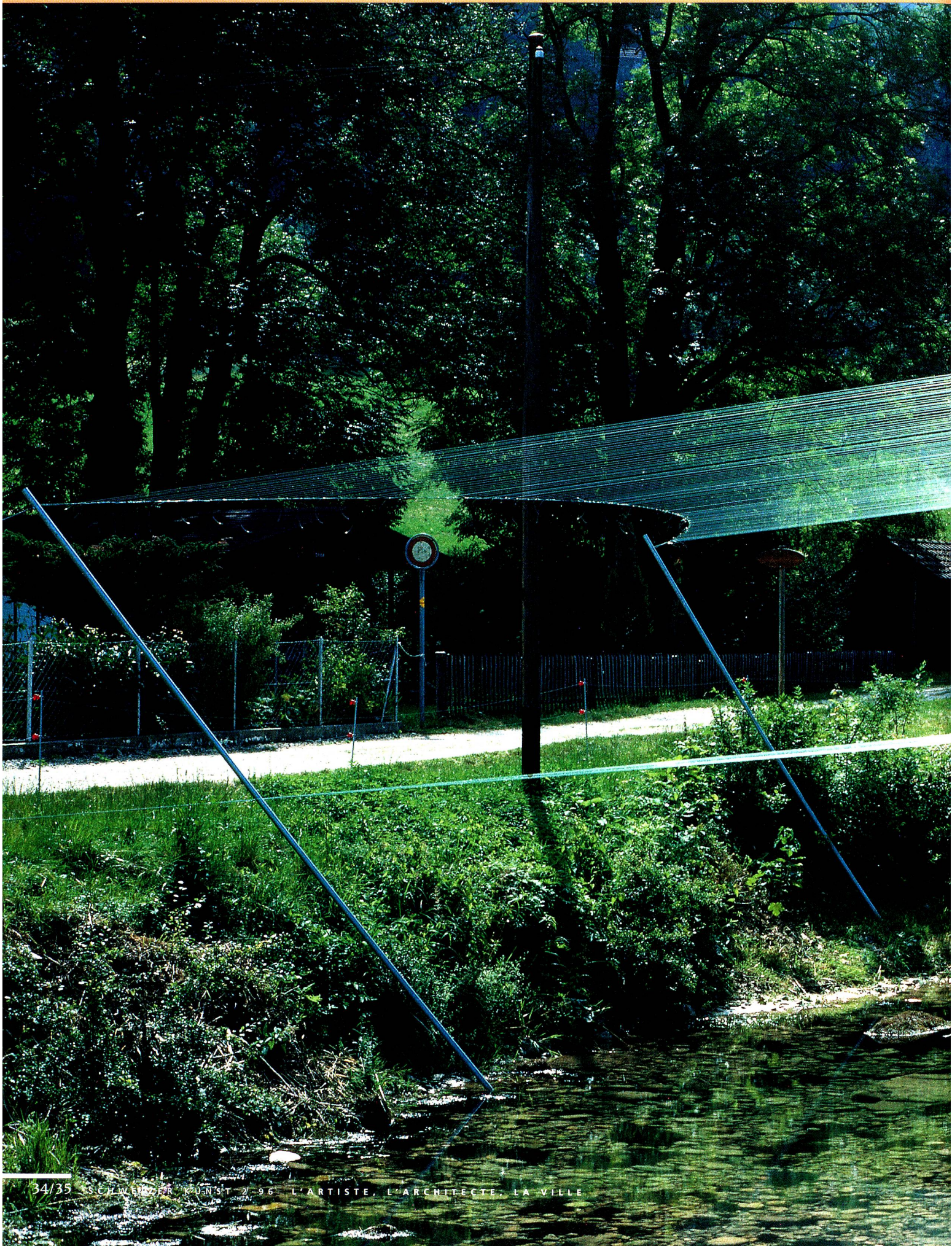
È proprio a questo ultimo compito che sembra assomigliare, a prima vista, l'intervento effettuato dal pittore Stéphane Brunner negli anni 1985/86 sui palazzi della route de Frontenex, 92-100, a Ginevra, costruiti dagli architetti Wattenspühl e Oberwiler. Brunner ha dedicato la sua attenzione alle pareti della galleria a pianterreno, concentrandosi in particolare sui livelli e sulle superfici. In stretta collaborazione con Erwin Oberwiler, egli ha definito le parti della parete, il modo di incorniciare le varie superfici, le loro dimensioni, la qualità e il colore del loro rivestimento (lastre levigate di calcestruzzo, a base di cemento sintetico, che lasciano apparire la ghiaia), e anche le sfumature di grigio (calcestruzzo grezzo) dei riquadri lasciati vuoti. In questo modo, Brunner cancella la distinzione tradizionale fra costruzione e intonaco e mette letteralmente sullo stesso piano il rivestimento e la sua base. Egli non decora bensì parla di architettura. Per quanto riguarda la ricezione di quell'intervento, il bilancio dopo dieci anni è molto positivo: nessun graffito ha occupato gli spazi vuoti, nessuno ha provato il bisogno di appropriarsi il territorio lasciato vuoto. Anche se gli edifici della route de Frontenex non possono essere assimilati ai palazzi popolari delle grandi periferie francesi, questo esempio ginevrino dimostra che un'integrazione estetica riuscita può anche essere un modesto contributo all'integrazione sociale. Quando l'arroganza della creazione artistica scompare, nascono le condizioni favorevoli allo sviluppo armonico dell'individuo.

L'architetto bernese Andreas Furrer ha spesso ricercato la collaborazione con gli artisti (Hannes Vogel al Tierpark Dählölzli oppure Raoul Marek e Ilona Ruegg al Seminar Muesmatt). Nel 1995, egli si è associato con lo scultore Gunter Frentzel per lavorare a un progetto molto delicato: il riattamento della fossa degli orsi a Berna. Questo punto d'attrazione turistico numero uno della capitale federale, luogo deputato dell'esibi-

zione di animali, è già in sé un monumento. Era impensabile che un artista potesse considerare la fossa degli orsi come uno spazio dove mettere in mostra la propria arte o che egli vi aggiungesse un altro monumento. Il servizio di tutela dei monumenti, le organizzazioni di protezione degli animali e a fortiori il pubblico non avrebbero mai tollerato la minima intrusione soggettiva in quel sito classificato come monumento storico. Le due fosse, un tempo separate da muri altissimi, si aprono adesso generosamente come due arene, concedendo così ai loro occupanti movimenti orizzontali più ampi. I canali rettilinei che alimentano i due bacini segnano tuttora la posizione dei muri di prima. In ciascuna fossa uno zoccolo a forma di enorme zeppa (costruito con blocchi di pietra arenaria bernese) il cui pendio segue quello della collina dove è stato scavato il sito mette gli orsi quasi al livello degli spettatori, e permette al tempo stesso agli animali di stabilire un contatto visivo con la città vecchia. Se non si conoscono il pensiero e il lavoro dell'architetto e dello scultore è impossibile attribuire la concezione di un dato particolare di esecuzione alla creatività dell'uno o dell'altro. Si tratta quindi di una vera collaborazione.

L'architetto e gallerista Bob Gysin ha creato uno spazio dove l'architettura e l'arte prendono la forma di cultura integrata. A Dübendorf, egli ha riunito in un luogo solo il suo studio di architetto e la sua galleria – dove, fra altri, Stéphane Brunner e Gunter Frentzel espongono regolarmente le loro opere. Questa vicinanza permette a Gysin di riflettere continuamente sui legami fra arte e architettura³. La frequentazione di artisti e delle loro opere influenza profondamente la sua architettura, la quale, a sua volta, si mette costantemente al servizio dell'artista – tramite la mera concessione di una sala della sua galleria per lavori sperimentali, oppure la collaborazione diretta con i suoi artisti nel contesto di progetti di costruzione, o il riattamento e la modificazione interna di un'istituzione culturale (la Shedhalle di Zurigo), o ancora la costruzione di studi per artisti.

Georges Descombes e Carmen Perrin, rispettivamente architetto e plasticista, partono dal presupposto che ogni intervento nello spazio urbano o nel paesaggio necessiti una lettura approfondita del sito per rivelarne la complessità topografica, storica, sociale, ecc.; secondo loro, basta poi creare un dispositivo atto a mettere in rilievo ciò che esiste già piuttosto che aggiungere un





Pagine 34/35:
Carmen Perrin e
Georges Descombes,
1989, Môtiers.

altro oggetto. Invitati a presentare un progetto per il concorso di sistemazione artistica del raccordo anulare autostradale di Ginevra RN1, si sono concentrati sui parapetti del ponte che attraversa il Rodano e hanno suggerito di traforarli perché gli automobilisti possano vedere il paesaggio al di sotto: il Rodano.

Nel 1991, George Descombes ha collaborato con tre artisti (Max Neuhaus, Richard Long e Carmen Perrin) nella sistemazione del tratto ginevrino della *Via Svizzera*. Egli dirà di loro in seguito: «*[Gli artisti] sono interlocutori direttamente o indirettamente presenti nel progetto. Lo sottopongono a un'interrogazione continua. Quando prendo una decisione, mi chiedo sempre cosa ne penseranno. La procedura architettonica è complessa. Le condizioni particolari di questo lavoro ne rallentano la realizzazione. Syberberg dice che i film sono un po' come dei sismografi che registrano quasi istantaneamente i mutamenti di un'epoca; vorrei aggiungere che anche gli artisti hanno questa capacità di reagire molto velocemente al proprio tempo. Per questo motivo mi sforzo di compensare la lentezza dell'architettura con la frequentazione degli artisti.*»⁴

Un lavoro realizzato nel 1989 nel contesto della mostra di scultura a Môtiers ha tutte le caratteristiche di un pezzo tipico di Carmen Perrin, basato sui principi dell'elasticità, della tensione e dell'equilibrio. Esso nasce da una lettura attenta del territorio secondo il metodo di Descombes. Per quell'intervento, Perrin e Descombes hanno scelto un sito che interessa loro perché «*si trova sui confini che collegano i luoghi dove gli uomini si sono stabiliti e quelli dove la natura e gli animali possono ancora prosperare.*»⁵ Il loro lavoro taglia, come il ponte situato un po' a monte, le «*linee portanti, parallele, dell'organizzazione del territorio*»: il fiume, gli argini terrazzati e i sentieri. Una doppia serie orizzontale di fili di nailon appoggiati su lamiere ondulate, zavorrati a un'estremità con dei sassi, indica quel punto d'incrocio e al tempo stesso ne mette in rilievo l'importanza, la bellezza e la fragilità.

Gli architetti Jacques Herzog & Pierre de Meuron hanno spesso invitato degli artisti a esprimersi sui loro edifici – ad esempio Thomas Ruff ne ha fatto una serie di *ritratti fotografici* – un modo per loro d'imparare altre cose, di lanciare uno sguardo nuovo sulla propria architettura. Quello che unisce l'artista Rémy Zaugg e Herzog & de Meuron è da una parte il carattere radicale dei loro approcci rispettivi, dall'altro l'assenza totale di metodo predefinito, di stile, di ricetta. Ogni

problema viene affrontato senza preconcetti, con uno sguardo vergine, ricominciando ogni volta da zero. Questo riesame permanente rovescia persino i ruoli tradizionalmente assegnati all'architetto e all'artista. Così può accadere che Rémy Zaugg organizzi una mostra di Herzog & de Meuron (Centre Pompidou, Parigi, 1995), che partecipi a una riflessione urbanistica (sulla città di Basilea, 1991) oppure che inviti lo studio basilense a collaborare con lui nella concezione di un piano master per il campus dell'università di Digione (1989), seguita dalla realizzazione di una prima residenza per studenti, chiamata *Antipodes I*⁶. Viceversa può accadere che Herzog & de Meuron facciano delle mostre in gallerie d'arte, come ad esempio presso Peter Blum a New York oppure presso Stampa a Basilea. In un'intervista Herzog & de Meuron riconoscono che «*a conti fatti, gli artisti sono spesso più interessanti e più aperti degli architetti. L'artista mette i problemi contemporanei al centro della propria attività mentre per l'architetto, essi sono spesso imbarazzanti, scomodi, e persino sconvenienti. Tuttavia questo si spiega: poiché l'architetto deve adattarsi a persone o a amministrazioni diverse e affrontare numerose costrizioni in un periodo di profondo mutamento economico e tecnologico, egli si trova spesso nell'incapacità di agire, e può soltanto reagire.*»⁷ L'artista Zaugg e gli architetti Herzog & de Meuron s'incontrano su un terreno comune – la percezione – che consiste in un lavoro di analisi, di riflessione, di collegamento e di descrizione che verrà tradotto alla fine in una proposta che comprende tutti i contesti e che punta a una consapevolezza più precisa di ciò che è presente qui, davanti a noi, e che forse non abbiamo percepito: l'arte e l'architettura come strumenti complementari per percepire il mondo.

Questi esempi svizzeri mostrano che vale la pena continuare a incoraggiare in modo sistematico la collaborazione fra artisti e architetti, fosse soltanto per offrire alla società «*altrettanti segni pubblici dell'interesse dimostrato dai committenti per gli artisti, altrettanti segni pubblici dell'esistenza naturale di artisti nella società e insomma altrettanti segni di valore identico al valore di qualsiasi oggetto situato in quei luoghi*»⁸. Questa non è tuttavia una giustificazione sufficiente. Abbiamo il diritto di aspettarci risultati maggiori dalla collaborazione fra artista e architetto. Ne dipende la qualità stessa della vita nello spazio urbano.

L'artista, in piena indipendenza rispetto al committente, può permettersi il lusso di condurre una ricerca

Rémy Zaugg e
Herzog & de Meuron,
Antipodes I, Dijon.



fondamentale. Egli è condannato a inventare un mondo, a aprire il campo delle possibilità, mentre l'architetto tende a nutrirsi di riferimenti presi nel campo della storia delle forme architettoniche e a conformarsi alle strutture politiche e amministrative. Tuttavia l'architetto, malgrado la sua lentezza e le costrizioni alle quali egli è sottomesso, ha il vantaggio di potersi ancorare nella realtà urbana e sociale. Per rendere effettiva la complementarità naturale fra l'artista e l'architetto, è necessario un cambiamento di mentalità (da parte dei protagonisti coinvolti, degli enti politici e infine del pubblico).

In primo luogo, questa complementarità non può essere ordinata o decretata. Essa si fonda sulla buona volontà di individui motivati e – per citare Giedion – «modesti»; essa non tollera la minima precedenza di una disciplina rispetto a l'altra. L'architetto non dovrebbe più presentarsi come il committente che autorizza l'artista a esprimersi su un frammento di architettura rigorosamente delimitato. L'artista, per parte sua, dovrebbe smettere di usare l'architettura come un supporto per l'espressione della sua sola sensibilità. Poiché ognuno tende a muoversi nel proprio ambiente, sarebbe importante poter avvicinare artisti e architetti presto, nelle scuole di arte e di architettura. Seconda banalità: prima di collaborare a un progetto dato, l'artista e l'architetto dovrebbero ciascuno aver dimesticato con l'approccio dell'altro. La stretta collaborazione sin dalle prime tappe del progetto è una necessità assoluta, e questo mette in questione il prin-

cipio stesso dei concorsi. Nello stesso slancio, occorrerebbe anche interrogarsi sulla pertinenza del per cento imposto – una cifra rivelatrice della posizione assegnata all'arte in progetti del genere. In effetti, l'architettura – persino mal riuscita – viene sempre giudicata necessaria, mentre se un intervento artistico è fallito, è meglio farne a meno. Queste interrogazioni, ovviamente, non appartengono più al solo campo artistico, ma necessitano una riflessione a livello politico.

¹ Giedion, Siegfried. *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965 (1941 Cambridge, Mass.) p. 30

² Tuttavia l'architetto e urbanista fu ben più audace del pittore. I dipinti di Le Corbusier sono sempre stati terribilmente formalisti e reazionari.

³ Vedi il libro *Départ pour l'image. Denken über Zusammenhänge von Architektur und Kunst*, a cura di Bob Gysin, Sulgen 1995.

⁴ Descombes, Georges. in *Voie Suisse, itinéraire genevois*, Ginevra 1991, p. 27.

⁵ Catalogo della mostra *Môtiers 1989. Exposition suisse de sculpture*, La Chaux-de-Fonds 1989, p. 104.

⁶ Vedi in merito il capitolo III del libro *Rémy Zaugg. Vom Bild zur Welt*, a cura di Eva Schmidt, Colonia 1993, pp. 174–198.

⁷ Zaugg, Rémy. *Herzog & de Meuron, une exposition*, Parigi 1995, p. 24.

⁸ Tironi, Giordano. intervista con Stéphane Brunner, in «Halle Sud» n° 18, ottobre 1978, p. 21.

⁹ Se la commissione diretta non è possibile, il concorso su invito va sempre preferito al concorso aperto in cui il progetto valido è sempre frutto del puro caso e rappresenta quindi un insulto ai veri creatori.

Art and architecture: Couples' probleme

The architect should no longer take the guise of the "mandator" who "authorizes" the artist to express him/herself on some clearly delimited fragment of the architecture. For their part, artists should stop using architecture as a support to express but their own subjective outlook. Artists and architects tend to evolve in their own "milieu", so it would be an important step to bring them into touch at a very early stage, for example at the art and architecture schools level. And another obvious factor would be that before working together on a particular project, artist and architect should be familiar with each other's approach. Close collaboration at the very start of a project is absolutely mandatory, which puts the whole idea of competitions in a somewhat dubious light. And while we're at it, we might do well also to reconsider the pertinence of the principle of an imposed 1 per cent (a percentage that clearly indicates how much room art is supposed to be granted on such projects). For architecture – even botched – is always considered necessary, whereas a botched "artistic" realization is certainly never considered better than no contribution at all. All these matters clearly go beyond mere aesthetic considerations: they require deliberation in political terms.