

Alertes peintes

Autor(en): **Gerber, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 1: **Kunst & Bau, Architecture et art: positions**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624194>

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.

ALERTE PEINTES

Elisabeth Gerber

L'art et l'architecture se sont éloignés l'un de l'autre au XX^e siècle, on les a même considérés comme des extrêmes incompatibles: une des raisons en est leur évolution spécifique. Depuis les années 90, on constate cependant un nouveau rapprochement, dont il est question à partir d'une base fondée davantage sur l'interaction et le dialogue. Lorsque les artistes agissent à partir des positions de la peinture non figurative, ils avancent toutefois sur un terrain controversé. Celui-ci comprend la décoration et l'ornementation, l'autoréférenciation et le fait, souvent „oublié" par l'architecture, que la peinture n'est pas que de la couleur et de la surface. Les alertes peintes – calculées – présentées ici sont des interactions catégorisées et analysées, qui dépassent les concepts de composition de la couleur, qui accèdent, au-delà des approches formelles et esthétiques, à des espaces narratifs et réflexifs contextualisés. De telles alertes définissent des lieux perceptibles par les sens et l'intellect dans le secteur public et semi-public. Une peinture ainsi pratiquée participe au débat sur les questions de société par des déclarations différenciées.

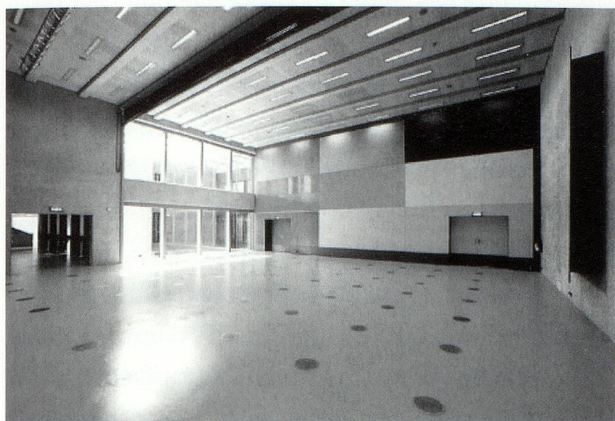
RENCONTRES AMBIVALENTES

L'artiste bâloise Renée Levi (*1960) et le créateur thounois Dominik Stauch (*1962) sont des représentants d'une génération qui s'est inscrite jusqu'ici au cœur de cette discussion grâce à divers projets. En principe, on observe une stratégie multiple, résultat d'une confrontation différenciée avec les prescriptions spatiales et fonctionnelles. Elle leur permet d'utiliser la peinture comme un instrument analytique et „décoratif". Mais elle reflète aussi l'ambivalence caractéristique de la nouvelle approche de l'architecture et de la peinture, qui se nourrit des antécédents historiques et de l'architecture moderne. Il s'agit d'une part du déplacement progressif de la surface jusqu'au noyau nu, jusqu'à l'essentiel architectural et donc au renoncement à tout ce qui est décoratif-ornemental ainsi que, dans une large mesure, à la couleur. Dans le domaine pictural moderne, il s'agit de notions telles que l'autonomie et l'autoréférenciation. La séparation de fait de l'architecture et de l'art a constamment été enregistrée comme bénéfice et perte, comme l'illustrent le mouvement De Stijl dans la première moitié du XX^e siècle et le débat rouvert depuis les années 90 sous le titre de question des zones hybrides¹.

La thèse la plus radicale sur le rapport entre art et architecture en général est que les frontières entre les deux genres ne sont ouvertes en aucune manière, que le fossé évidemment béant entre les deux est au contraire infranchissable². En termes de conditions spécifiquement picturales, cela signifierait tout d'abord qu'il n'existe pas de tierce grandeur entre l'affirmation de l'autonomie esthétique et une réaction formelle sous forme de concepts chromatiques architecturaux. Mais il apparaît qu'une peinture post-moderne, qui s'articule dans la double perspective de l'autoréférenciation et de l'implication de l'espace public et semi-public, parvient à transcender le discours peinture-architecture au niveau des problématiques de société.

LA COULEUR MIROIR

Les différences qualitatives entre l'espace artistique et l'environnement utilisé ou construit d'une manière ou d'une autre modifient le spectre des problématiques à considérer. La manière d'appréhender l'espace architectural et d'y intervenir dépend beaucoup de l'attitude artistique adoptée. Pour Renée Levi, il s'avère que sa conception spatiale-installative de la peinture la prédestine à des interventions dans l'es-



*Cycle d'orientation de Mombrillant, Genève, Renée Levi,
Architekten: Weber und Hofer, Zürich*



*Reuss, Grossratssaal, Luzern, 2001, Renée Levi,
Architekt: Marcel Ferrie*

pace construit. Il n'est donc pas surprenant que les moyens et la procédure soient les mêmes dans une large mesure: la couleur distribuée par atomiseur, renonciation à la toile, murs, parois et surfaces comme supports. Le langage visuel est présymbolique, pictural-ornemental, un instrument avec lequel l'artiste explore les possibilités actuelles de la peinture. Elle l'utilise pour réagir à la situation donnée, s'y inscrit et la transforme en un lieu d'expérience sensorielle.

Depuis sa rénovation complète, la salle du Grand Conseil de Lucerne³ se présente sous son apparence sobrement classique originale. La croix, jusqu'ici suspendue dans une niche à arc en plein cintre derrière les membres du Conseil exécutif et comme mise en scène, presque point focal des membres du Conseil siégeant en demi-cercle, a désormais sa place – variante dépouillée et discrète – vis-à-vis. Cette croix et la symétrie de l'architecture régnant sur la salle, inspirée du théâtre antique, contiennent une foule de références symboliques liées à la fonction politique. L'intervention „Reuss" de Renée Levis part exactement de ce point. Ses panneaux jaunes en fibres d'épaisseur moyenne placés dans la niche en plein cintre respectent formellement l'architecture. Un tissu épais, parcouru de pulsations, de lignes projetées horizontalement, plonge la pièce autrement grisâtre dans une lumière calme mais intensive. La peinture crée un espace chromatique qui invite à la contemplation individuelle, mais qui, avec les espaces quadrangulaires évidés placés à hauteur des têtes des Conseillers d'Etat, devient aussi un stimulus dérangeant implanté avec précision. La promesse de l'architecture de positionnement spatial et conceptuel exhale un sentiment d'utopie. En effet, l'intervention situative problématise les horizons de pensées religieux ou séculiers-utopiques toujours latents qui traversent les affaires politiques courantes et pose la question de la position de l'individu dans une société pluraliste. La peinture sert alors – au-delà des aspects autoréflexifs – de miroir, tout comme les cinq Conseillers d'Etat, qui siègent devant le rectangle blanc, alignés comme les apôtres lors de la Sainte Cène. Malgré des allusions „citatoires", ce n'est pas une dimension sacrée, transcendante qui est signifiée ici, mais l'attention est portée sur le dialogue entre le parlement lucernois et les Conseillers d'Etat.

A la différence de l'intervention ponctuelle à Lucerne, „le tapis volant”⁴ à Genève porte sur l'ensemble du bâtiment. Renée Levi a développé un concept chromatique qui rend expérimentables la rigidité et la sobriété du langage architectural, réduit aux matériaux verre et béton. Avec ses couleurs placées avec précision, elle dégage de manière ludique l'attente la plus courante vis-à-vis de la peinture, à savoir de produire de l'atmosphère et du contraste. L'effet obtenu dans les espaces publics par certains murs de couloir roses et des sols en caoutchouc entièrement oranges à taches bleues ainsi que l'aubergine des blocs sanitaires définit les locaux de manière entièrement nouvelle et augmente ainsi la qualité sensorielle de l'architecture plutôt dure. Mais Renée Levi veut aller plus loin. La clé de l'énigme se trouve au deuxième sous-sol, dans le creux visible dans le hall d'entrée ouvert mais qui passe facilement inaperçu du dessus pour les visiteurs. Elle s'appelle „Le Tapis volant” et consiste en un rectangle blanc réfléchissant, entouré d'un cadre légèrement en creux de béton lisse. Il est posé là comme une image et constitue en même temps une surface de projections pour les pensées, idées, imaginations, rêves ... Blanches sont aussi les zones prévues dans chaque classe pour les projections de textes et d'images pendant les cours, blanc le papier vierge sur les pupitres. Mais dans ce blanc sommeille aussi tout le spectre chromatique dont se nourrit la peinture. Absente est la couleur là où on l'attendrait le plus et où elle est employée jusqu'à aujourd'hui presque exclusivement dans l'architecture: sur les murs. Par le jeu des utilisations variables de la couleur, de l'absence et de la présence, il se crée, au sein du concept d'ensemble, des espaces concrets polyvalents ou imaginaires, aux multiples interactions. Du point de vue contextuel, l'intervention de Renée Levi se situe avec subtilité dans l'espace intermédiaire, en ce qu'elle sonde le potentiel de la peinture monochrome, comme décor et image autonome et comme instrument d'interrogation de l'espace social, en l'occurrence d'une école, lieu d'attentes et de projections individuelles et collectives.

ROMANTISME ÉCLAIRÉ

Dominik Stauch est un peintre qui agit dans le monde réel et virtuel. Ses références historiques se situent dans l'art concret, dans De Stijl et le cons-

tructivisme. Il en résulte une affinité avec le rock et la pop, quoiqu'il ne s'intéresse qu'aux héros „dé-chus”. Ses travaux se nourrissent d'un champ de tensions écartelé entre utopies avant-gardistes, désillusion et romantisme exacerbé. La tradition picturale à laquelle se réfère l'artiste se distingue par ce qu'elle se situe à proximité de l'ornementation géométrique. D'où son rapport aux principes de construction courants tels que la symétrie, la réflexion, le retournement et l'alignement et son intérêt pour les systèmes chromatiques.

La centrale d'exploitation agrandie de l'Office des ponts et chaussées d'Urdorf⁵ dispose d'une nouvelle zone d'entrée qui accueille les visiteurs avant la visite du système de surveillance très sophistiqué qui gère le réseau des routes nationales zurichoises. Ici, l'architecture n'est pas avare de matériaux raffinés ni de flous de construction. Un emploi de la couleur harmonisateur aurait pu constituer ici une mesure corrective. Mais Dominik Stauch a choisi une autre solution et a ajouté trois éléments supplémentaires. La matrice en béton de l'architecture lui a fourni l'unité de mesure fondamentale dont découlent également les proportions des surfaces colorées – un duo de jaune-pistache cassé. Mais l'ensemble de la zone d'entrée, une plaque de verre peinte, un losange mobile recouvert de moquette et les tapis des contremarches des escaliers, oscille à tel point entre utilisation concrète, ornement et pure peinture que le centrage sur l'architecture est contrecarré par la question de l'identité d'une peinture que l'on peut fouler aux pieds. Qui s'offre comme un banc et qui se met en scène comme une image provisoirement appuyée au mur. Conceptuellement, les installations de Dominik Stauch dans l'espace architectural se situent dans le courant des réflexions de De Stijl sur une nouvelle composition de l'espace⁶, qui cherchait encore l'idéal d'une composition globale. Cette unité perdue est à la fois point de référence de l'intervention artistique et représente le postulat actuel du fossé infranchissable entre l'architecture et l'art, voire entre l'architecture et la peinture. Il s'agit d'une mise en abîme du souvenir de l'utopie de la modernité – de son échec – qui fonctionne comme une confrontation-provocation.

A Grindelwald⁷, c'est un „couchant" („Abendglühn") avec lequel Dominik Stauch se lance, dans le local d'une maison de retraite servant de cafétéria, dans un dialogue dont la technologie choisie mais en même temps certaines représentations du pays, de l'art et de la nature éclairent les conditions cachées. L'image numérique murale est une construction abstraite faite de surfaces horizontales de forme et de couleur variables et qui, en l'espace de 24 heures, passe par toutes les couleurs du spectre. Elle s'insère parfaitement dans le langage visuel imposé par l'architecture et fait l'effet d'une fenêtre supplémentaire, qui donne sur un espace de perception virtuel. Peinture concrète qui simule un phénomène naturel (chargé d'idéologie), „Abendglühn" est donc plus qu'une simple décoration, plus qu'une invitation à la méditation silencieuse. C'est aussi un regard critique sur la conception globale du maître d'ouvrage pour le complexe, qui comprend un bâtiment d'architecture moderne et des appartements troisième âge sous forme de chalets stylisés. Ceux-ci garantissent la vue sur le vrai spectacle de la nature. Mais il n'en est pas pour autant facile de se soustraire à „Alpenglühn", qui met en scène la contradiction entre simulation et authenticité, entre art, architecture et nature.

En tant que composition de couleur et de surface, la peinture satisfait un besoin légitime de bien-être et d'harmonie. Elle stimule les sens, met de bonne humeur, invite à rêver, à méditer. Elle désoriente et elle inspire, car la couleur évolue toujours du côté de la clarté, mais jamais du côté de la sécurité⁸. Cela s'applique aussi aux alertes peintes discutées ici. Elles créent tout d'abord des espaces de découverte. En même temps, elles formulent des questions situées dans le contexte de la fonction spécifique d'un bâtiment, d'un local, perçu suivant le projet comme un édifice urbain, social ou politique. La peinture participe ainsi, au-delà du discours sur Art et bâtiment au sens étroit, à la controverse sur le rôle social de l'art d'une manière tout à fait générale. Cette discipline plusieurs fois condamnée se révèle extrêmement vitale. Elle adopte un comportement assuré, observateur, et utilise le potentiel de son héritage historique. Sous le camouflage de la couleur, elle signale des incohérences et des contradictions, et crée, dans

l'idéal, des espaces de pensée ouverts situés le long de coordonnées chromatiques placées avec précision.

¹ L'hybride est un croisement; il sert de paradigme au traitement des espaces „art-et-bâtiment". Sibylle Omlin, Zones hybrides entre art, espace et architecture. In: Omlin, Sibylle, Bernasconi Frei, Karin, éd., Hybride Zonen, Kunst und Architektur, Bâle et Zurich, Birkhäuser 2003, p. 16.

² La troisième thèse défendue ici est celle de la conservation d'une institution riche de tradition, Art et bâtiment, comme forum de confrontation critique, tout en respectant la séparation historique entre art et architecture. Philipp Ursprung, Das Medium ist nicht die Botschaft, Zur Kunst am Bau heute. In: Kunst und Bau – ein Spannungsfeld, édité par la Commission cantonale pour l'art et l'architecture du canton de Berne, éditions Stämpfli Berne 2001, p. 198.

³ Assainissement total 2001–2002, direction Marcel Ferrier, architecte BSA/SIA St-Gall, collaborateurs: Daniela Nüssli Cavelt, Raphael Schertenleib

⁴ Il s'agit de l'école Montbrillant, Genève, architecture: Weber et Hofer SA, Zurich, 2002–2003.

⁵ Extension et agrandissement du bâtiment existant 2001–2003, architecte Jürg P. Hauenstein EPF BSA SIA, Zurich, collaborateurs: Gina Rossi, architecte FH et Hans Diener, Atelier am unteren Rain.

⁶ Münch, Andreas, De Stijl, das geometrische Ornament und die monumentale Gestaltung, Peter Lang SA Berne 2003, p. 142 ss.

⁷ Maison de retraite et appartements troisième âge au centre Spitex, Grindelwald, 2002–2003, architectes: ARGE brügger & ryter, Spiez

⁸ Ludwig Wittgenstein, cité d'après Max Wechsler, Adrian Schiess, Farbräume, Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Gigon/Guyer 1993–2003, édition Quart 2004, p. 21.