

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 68 (1981)
Heft: 10: Illusionismus

Rubrik: Résumés = Summaries = Zusammenfassungen

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: 05.01.2025

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

Résumés

Page 9

Jürgen Joedicke

Emil Steffann

Emil Steffann est l'un de ces personnages silencieux qui en toute tranquillité, loin de tous les courants de la mode, poursuivent imperturbablement leur chemin. Son professeur était Rudolf Schwarz, lui aussi déjà presque oublié. Eu égard aux tendances déroutantes et déroutées de notre époque, il semble nécessaire de se souvenir d'un architecte qui s'occupait tout naturellement de la tradition, non pas en imitant des formes mais en réfléchissant à des principes valables aujourd'hui comme hier, avec une mentalité de constructeur qui, de nos jours, semble faire défaut à beaucoup. Il considérait la construction comme primordiale et indispensable à l'homme. L'ordre qu'il cherchait découlait, à ses yeux, du sens de la tâche et de l'esprit du lieu. Pour lui, édifier était aussi construire. Ce qu'il cherchait était une architecture de la simplicité, de la pauvreté même, dans laquelle l'espace serait réservé aux vraies choses de la vie.

Page 18

Dorothee Huber

Illusionnisme et espace architectural

Précisément dans le domaine de l'architecture, les illusions, les trompe-l'œil et les effets de désorientation étaient et restent souvent en butte à des jugements particulièrement controversés. Rejetés comme fantasmes maniérés par les gardiens d'un ordre sévère soucieux du maintien des règles traditionnelles, ils se sont toujours revalorisés en ce sens qu'ils sont porteurs d'une signification ambiguë.

L'histoire de la réception de l'art entre la Renaissance et le Baroque oscille entre l'ignorance, le rejet assez souvent chargé d'émotion et la réhabilitation dans «l'esprit contemporain». Aux yeux d'une histoire de l'art dont le souci essentiel est de circonscrire des styles, des époques, des caractères nationaux, des paysages, des époques ou des artistes bien déterminés, l'art se situant entre 1520 et 1600 doit paraître assez encombrant. Par rapport à une Renaissance qui, au cours du 19^{ème} siècle, s'imposa comme le sommet de la culture occidentale, les périodes qui suivirent devaient faire figure de «seconde floraison» ou de «décadence».

Les difficultés commencèrent avec la fin de l'œuvre de Raphaël (1483-1529) et les derniers travaux de Michel-Ange (1475-1564). En 1867, dans son ouvrage «L'Art de la Renaissance en Italie», Jacob Burck-

hardt juge les escaliers construits par Michel-Ange entre 1526 et 1571: «Les périlleuses libertés de Michel-Ange, parmi lesquelles l'avancée des massifs de maçonnerie entre les colonnes du vestibule de la Laurenziana à Florence, font que ces colonnes semblent être groupées par paires dans des caisses; une dérision délibérée de la forme.» Heinrich Wölfflin déclare: «Personne ne rendra Michel-Ange personnellement responsable du destin de l'art en Italie centrale. Il fut tel qu'il devait être et reste magnifique même dans son style vieillissant. Mais son influence fut terrible.» Dagobert Frey cherchait à comprendre le tableau maniériste dans le contexte historique culturel; il énuméra les symptômes de la conception maniériste de la peinture et y voyait le signe d'une crise générale.⁴ Pourtant, l'idée décisive fut celle de l'autonomie esthétique du tableau maniériste, l'art comme forme d'appréhension de la nature. Le maniérisme connut une autre revalorisation vers le milieu de notre siècle.

Page 22

Voorsanger & Mills

Centre de la city NYU

Programme: Mise à disposition de 1100 places pour les étudiants et de 45 pour les employés et les membres de la faculté, sur un terrain de 45 000 pieds carrés répartis sur deux niveaux d'un immeuble de bureaux vieux de 60 ans, dont les pièces ont 8 pieds de hauteur et dont la distribution se structure sur 22 x 22 pieds.

Emplacement: 11 West 42^{ème} rue, New York City

Solution: Le problème posé au design résultait entre autres de la volonté de donner à l'ensemble une identité universitaire et une impression d'enceinte universitaire; de permettre aux étudiants d'accéder sans obstacle des ascenseurs aux salles d'enseignement réparties sur une surface d'une «acre». Comme base d'orientation et de circulation, nous résolûmes d'utiliser l'image qui nous est familière à tous, le plan de la ville. Ce plan de la ville devint ainsi une métaphore reliant le NYU à la signification d'un campus urbain. Le design qui en résulte est une «allégorie» qui imprègne tous les aspects de cette faculté-city.

Les éléments architecturaux que nous avons mis en œuvre furent tous projetés pour souligner cette analogie avec la ville de New York. Les arcades qui bordent les rues intérieures; les relations établies entre les parcs, les salles de conférence et les espaces publics; les couleurs utilisées sur les côtés est et ouest et les motifs qui figurent comme pavages et revêtements.

«L'image» de la ville recouvre tout cela comme un système d'orien-

tation secondaire, un système qui confère à l'architecture sa substance, son ordre spatial et son attrait.

Page 28

Gillo Dorfles

Les compositions ironiques et illusionnistes de Trix et Robert Haussmann

Ironiser sur les formes anciennes en les utilisant en dehors de leur fonction initiale est à la fois un jeu et un moyen de désorienter. Les nombreuses recherches et réalisations des dernières années que nous connaissons de Trix et Robert Haussmann ont effectivement cette intention. Dans le panorama de l'architecture et du design suisses, cette œuvre inhabituelle peut être honorée à sa juste mesure et désacralisée par ce seul principe de désorientation s'appliquant à des éléments constructifs précis.

Naturellement, les deux architectes suisses se gardent bien d'ignorer les exigences fonctionnelles. Ils exploitent l'espace, les matériaux et le contexte de leur intervention de la meilleure manière possible. Pour ce faire, ils agissent à l'opposé de la maxime (pas toujours en or) selon laquelle «la forme suit la fonction». Chez eux, c'est en fait la fonction qui suit une forme définie, ou plus exactement: qui surgit d'une forme définie. En d'autres termes: la fonction d'un objet ou d'un élément architectural s'ajuste à une forme définie au préalable, bien que comme nous le verrons, il soit normal et habituel que celles-ci divergent largement l'une de l'autre. Entre-temps, il se produit souvent que ce principe directeur conduise à une sorte de paroxysme parodique envers certains modèles ou éléments de style du passé. Ainsi, pour ne citer qu'un des exemples les plus typiques, le tronçon de colonne avec son chapiteau corinthien se transforme sous nos yeux en une armoire d'où sortent de nombreux tiroirs, ou bien en commode d'angle début 19^{ème} siècle que l'on peut ouvrir en son milieu, sans pour autant qu'elle perde de ses qualités fonctionnelles.

Continuité des formes historiques donc?

Seulement jusqu'à un certain point. Ces colonnes et meubles qui font allusion à d'anciennes formes architecturales ne semblent pas vraiment sacrifier au rappel de la tradition. En ironisant et désorientant, les Haussmann veulent avant tout essayer de réévaluer certains éléments de style actuellement figés. Par ailleurs, ils veulent utiliser certaines structures dans des intentions différant totalement de leur fonction initiale (un peu comme Hollein, lorsqu'il utilisa le radiateur d'une Rolls-Royce comme grille de guichet, dans un tout autre sens il est vrai).

Page 29

Les travaux de Trix et Robert Haussmann

Au début des années soixante-dix, nous recommençons à nous préoccuper en détail du thème ayant trait au maniérisme et à l'illusionnisme. L'occasion nous en est donnée tant par la recherche d'autres possibilités d'expression que par notre doute croissant vis-à-vis de nombreux dogmes du mouvement moderne, mouvement dont la commercialisation grandissante et l'internationalisation contribuent à nos yeux à la pauvreté d'expression qui nous entoure.

En tout état de cause, la «nouvelle construction» ne réservait aucune place aux techniques de l'illusion qui auraient été considérées comme une tromperie.

Une attitude ironique, y compris vis-à-vis de sa propre œuvre (une caractéristique de presque tous les maniéristes), se serait de toute façon heurtée au caractère messianique moderne.

Notre digression dans le passé nous a fait rapidement comprendre qu'il n'y avait pratiquement rien de neuf à inventer, mais par contre beaucoup à réinterpréter et à reformuler. Dans ce contexte, nous nous sommes d'abord intéressés aux moyens de composition suivants:

- *Le changement de destination des matériaux* obtenu par la libre interprétation de la conception courante de ceux-ci (illusion au lieu d'imitation).
- *La création d'illusions spatiales par les reflets.* Les miroirs autorisent la «dilution» des volumes, les espaces infinis, des corrections de volume, les fausses symétries, etc.
- *L'objet imaginaire ou la modification du volume à l'aide de moyens picturaux.* En font partie tous les genres de perspective et la forme particulière de l'anamorphose, l'emploi des contrastes tels que clair-obscur, premier plan-arrière-plan, etc.
- *L'objet imaginaire ou la modification du volume par les moyens plastiques.* En font partie les constructions en perspectives et les anamorphoses.
- *Les formes de nature littéraire, les métaphores, les allégories, les paraphrases et les citations,* l'intention, par les moyens de composition employés, de créer une relation avec des contenus situés à l'extérieur.
- *Complexité, ambiguïté, multicodification,* une composition qui transmet un message à différents niveaux et qui par là est «lisable» de différentes manières.
- *Insertion de contradictions, de parasites, de destruction,* la mise en question d'une œuvre par ses propres moyens de composition.

Page 43

Felix Jonas Stoll

Roland Gfeller-Corthésy

«... opus 64 R. S.»

Celui qui pénètre dans la nouvelle salle de conseil de la Banque Nationale Suisse renfermant la peinture spatiale de Roland Gfeller-Corthésy le fait sans préparation. La façade bernoise obligatoire en grès, la verdure au rez-de-chaussée, les magasins en acier et verre nouvellement aménagés en respectant l'ancienne structure, l'ascenseur jusqu'au 3ème étage, quelques pas dans une entrée à éclairage zénithal orchestrée avec retenue, puis s'ouvre une pièce immense. Spatialement, cette salle de conseil bancaire est perçue comme un phénomène dynamique: pénétration jusqu'au-delà des horizons: plusieurs car eux aussi ont commencé à se mouvoir et sont parfois indéfinissables.

La peinture des 17ème et 18ème siècles connaissait le déchirement perspectif de l'espace, particulièrement dans le décor des plafonds baroques, mais là il ne s'agissait pas d'effets en trompe-l'œil, mais de la composition d'un espace intérieur à l'aide du matériau peinture (dans le cadre d'une collaboration étroite entre l'architecte, le décorateur et le peintre: là s'arrête la comparaison avec le baroque). Le mur peint, presque aussi haut que le volume (3,40m), monté en léger décrochement, s'étire sans interruption sur trois côtés de la salle, à l'exception du découpage des portes et de trois petites fenêtres de surveillance et de projection. Gfeller-Corthésy y évoque une ambiance paysagiste, regard sur les sommets et les montagnes (le titre de l'œuvre renvoie à la Symphonie des Alpes de Richard Strauss), mais évite toute possibilité de lecture figurative et repousse tout élément objectivement appréhendable. Non pas un panorama statique, mais des passages chromatiques qui, venant du fond sombre à gauche, surgissent en jaune froid que de multiples nuances bleu modulent rythmiquement, culminent en une vision lumineuse sur le mur central, brillent encore une fois vers la droite avant de s'assombrir. Cette peinture spatiale (l'espace tableau) doit nécessairement être «parcourue»; il n'y a pas de point de vue donnant la perspective «juste» et les visions proches ou éloignées sont chacune différentes.

Pour appliquer la peinture acrylique, Gfeller-Corthésy, qui dans ses stupéfiants dessins au crayon de couleur a presque acquis la précision d'un ancien maître, utilise ici le pistolet à côté du pinceau, ce qui lui permet d'obtenir des glacis aux nuances chromatiques les plus fines. Le plafond métallisé avec éclairage réglable tant pour la salle que pour la peinture, les meubles simples et précieux, ainsi que le sol d'un brun grisâtre et

chaud restent neutres par rapport à ce déploiement de couleurs. Lui seul définit l'aspect de l'espace: étendue, ouverture, mouvement maîtrisé.

C'est ainsi qu'une salle de séance surdimensionnée, dans une non-situation anonyme de constructions d'époque impériale aux dimensions inadéquates, est devenue sans changement de la structure donnée un volume volontaire, représentatif, une sorte de salle capitulaire pour les managers de l'argent.

Il faut espérer que cet étonnant exemple de l'art intégré sera de temps à autre accessible aux étrangers à la banque.

Summaries

Page 9

Jürgen Joedicke

Emil Steffann

Emil Steffann was one of those lonely souls who go their own way unperturbed by all the currents of fashion. His teacher was Rudolf Schwarz, he too a now almost forgotten figure. In the face of the confusing and confused tendencies of our age, it seems to be necessary to recall an architect for whom working in terms of the traditional was simply taken for granted. However, he did not merely simulate forms, but adhered to principles which are perennially true and possessed a master builder's approach which is utterly lacking in many architects now. He understood building as the immediate first necessity of man; the order which he sought arose, as he saw it, out of the sense of the project and the spirit of the locality, and building was for him construction in the true sense of the word. What he was looking for was an architecture of simplicity, indeed of poverty, in which space for the real concerns of life is kept free.

Page 18

Dorothee Huber

Illusionism and architectural space

Illusionism, trompe-l'œil and alienation effects have been and are often the subject of sharp disputes especially in the field of architecture. They are rejected by the defenders of the traditional as meretricious eye-wash, but they repeatedly acquire status as expressions of ambivalent significance.

The history of the reception of art between the Renaissance and the Baroque period displays a range from indifference to frequently emotional rejection to rehabilitation "from the present standpoint". From the point of view of the art historian, who is mainly concerned with a determination of uniform styles, related to period, nationality, region, genre, the art created between 1520 and 1600 was bound to be difficult to get hold of. In contrast to a Renaissance, which in the course of the 19th century became established as the apex of Western Civilization, the following period appeared to be "aftermath" and "decadence".

The difficulties commenced with the late works of Raphael (1483-1529) and with the works of the old age of Michelangelo (1475-1564). Jacob Burckhardt passes the following judgment, in his "Art of the Renaissance in Italy", 1867, on the staircase designed by Michelangelo created between 1526 and 1571: "Michelangelo's fateful li-

berties, including the advance of the solid masonry between the columns in the ante-room of the Laurenziana in Florence so that the columns grouped in twos seem to be standing in boxes, amount to an open mockery of all forms."

Heinrich Wölfflin: "There is no one who will wish to make Michelangelo responsible for the fate of central Italian art. He was as he had to be, and he remains magnificent even in the distortions he succumbed to in his final period. Nevertheless, his influence was frightful." Dagobert Frey attempted to understand Mannerism in relation to its general cultural context; he named the symptoms of the Mannerist approach and interpreted them as signs of a general crisis. Very incisive was his reference to the aesthetic autonomy of the Mannerist work, to art as a medium for acquiring knowledge of nature. Mannerism experienced a further revalorization around the middle of this century.

Page 22

Voorsanger & Mills

Midtown Center, NYU

Program: Provide seating for 1100 students and 45 staff & faculty members in 45,000 square feet on two floors of a 60-year-old office building with 8' ceiling heights and 22'x22' structural bay.

Site: 11 West 42nd Street, New York City

Solution: The design challenges in converting the renovated office building for classroom use involved providing University identity and a sense of campus and rapidly directing the students from the elevators to the classrooms which are spread over an acre of floor area. We decided to use the visual image familiar to all - the map of the city - to provide the armature for direction and circulation. The map of the city became the metaphor that linked NYU with the sense of an urban campus. Our resultant design is an "allegory" which permeates all aspects of the Midtown Facility.

The architectural elements we utilized were all designed to enhance this analogue of the city: the arcades lining the internal streets, the relating of parks to conference rooms and public areas, the colors for the east and west sides, the paving patterns and materials.

The "image" of the city emerges as a secondary system of orientation for which the architecture gave substance, spacial orientation and excitement.

Page 25

Richard Quincerot
Architecture and Trompe-l'œil: From one truth to the other

In architecture, trompe-l'œil effects are traditionally regarded as in many ways criminal. More tolerated in our age, they, nevertheless, occupy a position apart, being considered amusing curiosities, bizarre and even perverse. This ostracism constitutes their theoretical interest; the condemnation of trompe-l'œil takes architecture by surprise in the movement by which it establishes itself as a discipline for discovering the truth.

1. Between visible and intelligible

The attribute of trompe-l'œil is to annul the unity of the world. Thus the Maser villa in Vicenza is an entirely split volume, composed at once of the walls constructed by Palladio and the frescos by Veronese. What I *see* conflicts with what I *know* about things, for instance, by experiencing them with my body. There is maintained a yawning gap between the visible and the intelligible.

There are two ways of approaching trompe-l'œil effects. Those who persist in approaching them "from the front", in a desire to reduce them to unity, find themselves opposed by the resistance of questions that cannot be answered, calculated to shake the most firmly established feeling of certainty.

2. The architecture of truth

Architecture has made itself the merciless censor of these rather harmless devices. Its aim is to unify the spaces which trompe-l'œil effects dissociate, to reduce the gap between the perceived and the conceived, to make the visible and the intelligible coincide. We shall illustrate this by means of three criticisms of St. Peters in Rome, spectacularly accused of heresy against architecture.

Trompe-l'œil assembles spatial volumes by superimposing them on one another (which relates it to the "supercontiguity" of R. Venturi). The architecture of truth reduces it to an abstract ideal. However, other assemblages are possible, some of which have constituted the most clever architectural "recipes". Thus the temperatae of Vitruvius develop an art of the probable (neither true nor false), an aggregate of "optical deformations" employed to "correct" the appearance of objects, to "undeceive the eye by deceiving it".

We have a presentiment of all the possibilities which remain open for this architecture with a small a, concerned about the particular and not the universal, knowing how and not knowing. Trompe-l'œil can be regarded as one of its normal techniques, giving rise to designs as elegant

as the little church of St. Peter of Toscanella, where three "false perspectives" clash with one another cut through the volume of the building, accentuating the predominance of the central bay over the other two.

Page 28

Gillo Dorfles
The ironic-illusionistic compositions of Trix and Robert Haussmann

The ironical treatment of traditional forms, which are applied outside their original function, is both a playful and an alienating procedure.

This is no doubt the intention behind the numerous studies and finished works by Trix and Robert Haussmann over the last few years. It is only from the standpoint of this principle of alienation based on specific structural elements that the debunking art of these creators can be assessed correctly, occupying as it does a highly unusual position in the field of Swiss architecture and design.

Naturally the two Zurich architects are very careful not to ignore the demands of functionalism; they make optimal use of space, building materials and the environmental context. In this connection, however, they proceed from the inversion of the (not always golden) maxim to the effect that "form follows function". In their case, it is actually function that follows a specific form, or rather, that arises out of a specific form. In other words, the function of an object or an architectural element approximates to a specific, previously determined form, although, as we shall see, they can normally and ordinarily be far apart. Nevertheless, if frequently happens that this guiding principle leads to a kind of hilarious parody of certain patterns and stylistic motifs of the past. Thus, to name only one of the most typical examples, the truncated column with the Ionic capital turns under our eyes into a cupboard with numerous drawers sticking out of it, or it can be opened up like an early 19th century corner cupboard without thereby losing any of its necessary functionality.

Continuity of historical forms then?

Only up to a certain point. These columns and articles of furniture that allude to familiar architectural forms do not strike me as entering into any kind of analogy with tradition.

In reality the Haussmanns would like to demonstrate, above all, the possibility, by means of ironical treatment and alienation, of instilling new value into a number of now petrified stylistic elements; moreover, they would like to employ certain structures for purposes that are com-

pletely different from the original ones. (Somewhat like Hollein, when he installed the Rolls-Royce radiator as a pay-window screen, with a different intention, to be sure.)

Page 29

The works of Trix and Robert Haussmann

At the beginning of the 70's, we again started to concern ourselves in detail with topics relating to Mannerism and Illusionism. We were looking for different modes of expression, and we were also becoming increasingly doubtful about many of the dogmas of the Modern style, a style whose growing commercialization and internationalization was contributing, as we saw it, to the increasing poverty of expression.

At any rate, there was no room for illusionistic techniques in "modern architecture". They would have been felt to be fraudulent.

An ironic approach, even to one's own work (a feature of nearly all Mannerists), would, in any case, have been negated by the modern sense of mission.

Our survey of the past made it soon clear to us that there is hardly anything new to be invented, but a great deal that is to be freshly interpreted and formulated. In this connection, we were interested mainly in the following design techniques:

- *alienation of material*, produced by the free interpretation of a specific conception of a material (illusion instead of imitation)
- *the creation of illusionary space by means of reflections*. Mirrors make possible the optical "dissolution" of volumes, unbounded spaces, spatial rectifications, illusionary symmetries, etc.
- *illusionistic alteration of objects or space by pictorial means*. This includes applications of all kinds of perspective, especially anamorphosis, the use of contrasts, such as chiaroscuro, foreground-background, etc.
- *quasi-literary forms, metaphor, allegory, paraphrase, citation*, which have the intention of producing a relationship to extra-architectural contents by means of the design methods employed.
- *complexity, ambiguity, multiple coding*, a design that furnishes statements on different planes, and which this becomes "legible" in different ways
- *the inclusion of contradiction, disruption, destruction*, making a work questionable by means of its own design techniques.

Page 38

Richard Quincerot
The library of Pâquis

This project is evidence of a local shift in urbanistic policy. For ten years the Municipality of Geneva has been planning to pull down an old school standing in the midst of the area covered by the general renovation of "Pâquis-Centre". After part of the work had been completed, they changed their minds suddenly, and decided *in extremis* to preserve the buildings and to install in them a district library, for which a suitable location had to be found.

This reversal of opinion demonstrates a will to be urbanistically creative, all the more so as it was only later realized that the buildings are also historic monuments.

The problem was to integrate in an undertaking, whose homogeneity was beginning to be questioned, an element which is basically different from the others in size, conception and history. It was desired to have something of that complexity which had distinguished traditional cities. The immediate vicinity of the very "modern" school of Oberson made it into a test case. The result is an undeniable success. The present confrontation of the two structures shows that it is perfectly possible to construct new architectural landscapes which do not destroy the specific character of a city, even if they do not repeat traditional patterns.

The architectural project meticulously takes into consideration this urbanistic approach. On the outside everything is done to stress the continuity of the presence of this building in the city. Changes are restricted to its renovation and the addition of two small elements that are of limited extent but of great significance. In the first place, the new purpose of the building is engraved in the stone above the entrance gate, whereby it is surprisingly legitimized. In the second place, "hatches" of smoky glass have been installed on the roof, which very precisely simulate traditional dormers. They indicate discreetly but inescapably the new utilization of the top floor.

Page 42

Luigi Snozzi

A happy invention

Among all the architectural projects produced in the French-speaking part of Switzerland, marked by stagnation since 1968, Ugo Brunoni's library struck me as an unexpected and agreeable surprise, also because it is the work of a hitherto unknown self-taught architect, whom I got to know 20 years ago in Locarno, when he was still a mason. Later he went to Geneva, where he now teaches design at the Technical College and runs an architecture office of

his own.

The library project is the restoration of an edifice from the 19th century, an old school in the Pâquis district, which could fortunately be saved from the demolition that had been planned; it is situated adjacent to the new school of Oberson, which reanimated this part of the city and represents the most significant work of architecture in Geneva over the last few years.

In the interior of the building Brunoni conducts an extremely varied dialogue between the old structures and the new additions – formulated in a meticulous architectural idiom as regards choice of materials and richness of detail. The principal generative element is light.

The interior spaces that are proposed are articulated – in an extremely varied way – around the steel and glass staircase, which appears as the core of the new building: the happy invention.

Page 43

Felix Jonas Stoll

Roland Gfeller-Corthésy
“... opus 64 R. S.”

When we enter the new board room of the Swiss National Bank with the spatial creations by Roland Gfeller-Corthésy, we do so abruptly. The required Bernese sandstone façade, arcade at grade level and newly installed shops of steel/glass on the grid plan of the old constructions, lift up to the 3rd floor, a few steps through a subdued entryway with skylight – and an immense hall opens up before us. Space in this board room is experienced as a dynamic phenomenon engulfing horizons, several of them, because they too are in motion, not always precisely ascertainable.

The painting of the 17th and 18th centuries, especially in baroque ceiling paintings, displays immense spatial perspectives, but in this case it is not a question of trompe-l'œil effects, but of the design of an interior starting directly from the coloured material employed (involving close teamwork among architect, interior decorator and painter, and thus close to the working methods of the baroque period). Covering three sides of the hall there is an uninterrupted sequence of pictures, 3.40 m high, thus reaching nearly to the ceiling, and slightly staggered: gaps are left only for the door and three small projection windows. Gfeller-Corthésy evokes the experience of a landscape, a view out over mountain peaks and ranges (the title refers to the Alpine Symphony of Richard Strauss), but he avoids any kind of documentary realism. This is not a static panorama but a dynamic sequence of chromatic effects which, from the left, emerge from a dark background and pass into a cool yellow, which is rhythmically

modulated through shades of blue to culminate in blazing light on the central wall; this bright effect emerges again towards the right and then fades out again into darker shades. The spatial picture (the pictorial space) necessarily has to be “wandered through”; there is no point offering the “right” perspective, and close-up and distant views alternate as the beholder moves about. Gfeller-Corthésy, who has achieved almost the precision of an old master in his stupendous crayon drawings, here uses for the application of the acryl paint the spray gun in addition to the brush, and he achieves laser-sharp chromatic nuances of the utmost delicacy. The metallic-coloured ceiling with adjustable lighting fixtures, as well as the simply elegant furnishings and the warm greyish-brown floor remain chromatically neutral in contrast to this sheet of colour. They alone determine the spatial impression: expanse, openness, subdued motion. Thus there has been created, on the basis of an oversized conference room in an anonymous non-situation within the badly dimensioned given building substance, a highly individual, grand hall, a kind of chapter room for the managers of money. It can only be hoped that this astonishing example of integrated art will also be occasionally accessible to non-bankers.

Zusammenfassungen

Seite 25

Richard Quincero

Architektur und Trompe-l'œil: von einer Wahrheit zur anderen

In der Architektur wird das Trompe-l'œil (optische Täuschung durch perspektivische Darstellung) seit jeher aller möglichen Laster bezichtigt. Obwohl es heute besser geduldet wird, bewahrt es dennoch eine zweitrangige Position als amüsante

Spielerei, Merkwürdigkeit bis hin zur Perversität (1). Diese Eigenständigkeit ist von Interesse für die Theorie: die Verdammung des Trompe-l'œil wird in der Architektur offenkundig, da sich diese als Disziplin der Wahrheit begründet.

1. Zwischen Sehbarem und Verstehbarem

Die Eigenart des Trompe-l'œil besteht darin, dass es die Einheit der Welt aufhebt. So besitzt die Villa Maser in Vicenza einen völlig verdoppelten Raum, der «gleichzeitig» aus den Mauern, die von Palladio gebaut worden sind, und den Fresken Veroneses gebildet wird (2). Was ich sehe, ist in Konkurrenz gesetzt zu dem, was ich von den Dingen weiss, zum Beispiel indem ich es mit meinem Körper fühlen kann. Ein klaffender Abstand wird zwischen dem Sehbaren und dem Verstehbaren gehalten.

Es gibt zwei Arten, die Frage des Trompe-l'œil zu behandeln. Denjenigen, die sie stur «von vorn» angehen und sie in der Einheit auflösen wollen, setzen sie ihren Widerstand in unlösbaren Fragen entgegen, die geeignet sind, die am härtesten untermauerten Wahrheiten ins Wanken zu bringen.

2. Die Architektur und die Wahrheit

Die Architektur hat sich zum gnadenlosen Richter über diese Anlagen aufgeworfen. Sie strebt die Vereinheitlichung der Räume, welche durch optische Täuschungen zergliedert werden, an und will den Unterschied zwischen Wahrnehmbarem und Erfassbarem aufheben und das Sehbare mit dem Verstehbaren in Übereinstimmung bringen. Wir illustrieren dies an drei Kritiken am Petersdom in Rom, der spektakulär der Ketzerei an der Architektur angeklagt worden ist.

Das Trompe-l'œil vereinigt Räume, indem es diese übereinanderlegt (was sie dem «Über- und Nebeneinander» von R. Venturi verwandt macht). Die Architektur der Wahrheit schränkt es zu einem abstrakten Ideal ein. Aber andere Arten der Zusammenfügung sind möglich, worunter einige Gegenstand der gelehrtesten «Rezepte» der Architekten geworden sind. So entwickeln die temperatae von Vitruv eine Kunst des Wahrscheinlichen (weder wahr noch falsch), eine Gruppe von «optischen Deformationen», die verwendet werden, um den Anschein, den das Objekt hervorruft, richtigzustellen, «Aufhebung der Täuschung des Auges durch eine erneute Täuschung».

Man fasst alle Möglichkeiten zusammen, die einer solchen Architektur, der die Erhabenheit fehlt, offenbleiben, mit Sinn für das Besonde-

re und nicht für das Universelle, Know-how und nicht Wissen. Das Trompe-l'œil wird ein Teil ihrer üblichen Mittel sein und Lösungen hervorbringen, die so elegant sind wie die kleine Peterskirche in Toscanella, wo drei sich kreuzende «falsche Perspektiven» den Raum vertiefen und so dem mittleren Säulenfeld Vorrang vor den beiden anderen verleihen.

Seite 38

Richard Quincero

Die Bibliothek von Pâquis

Dieses Projekt zeugt von einem örtlichen Kurswechsel in der Städtebaupolitik. Seit zehn Jahren hatte die Stadt Genf den Abbruch einer alten Schule, die inmitten des Gesamtprojekts der Renovation von «Pâquis-Centre» steht, beschlossen. Nachdem ein erster Teil der Arbeiten abgeschlossen worden war, änderte sie plötzlich ihre Meinung und beschloss *in extremis*, die Gebäude zu erhalten und in ihnen Räumlichkeiten für eine Quartierbibliothek, die nach einer geeigneten Lokalität suchte, zu schaffen (1).

Dieser Meinungsumschwung beweist Willen zur Stadtgestaltung, um so mehr, als man erst später erkannte, dass die Gebäude auch von historischem Wert sind (2).

Es handelte sich darum, in ein Unternehmen, dessen Homogenität man zu fürchten begann, ein Element einzufügen, das sich von den anderen in Grösse, Konzeption und Geschichte grundlegend unterscheidet. So wollte man etwas von jener Vielschichtigkeit, von jener Komplexität schaffen, welche die traditionellen Städte ausgezeichnet hatte. Die unmittelbare Nähe der sehr «modernen» Schule von Oberson machte daraus einen Testfall. Das Ergebnis ist ein unbestreitbarer Erfolg: Heute zeigt die Konfrontation der beiden Gebäude, dass es sehr gut möglich ist, neue Baulandschaften zu errichten, die den Stadtcharakter nicht zerstören, auch wenn sie die alten Schemen nicht wiederholen.

Das architektonische Projekt geht ausserordentlich sorgfältig auf diesen stadtgestalterischen Wunsch ein. Aussen wird alles unternommen, um die *Kontinuität* der Präsenz dieses Gebäudes in der Stadt zu betonen. Die Eingriffe beschränken sich darauf, es wieder instand zu setzen und zwei kleine Elemente von kleinem Umfang, aber grosser Bedeutung anzufügen. Erstens ist die neue Bestimmung des Gebäudes in den Stein oberhalb des Eingangstors eingraviert, wodurch dieser überraschend legitimiert wird. Zweitens wurden auf dem Dach «Luken» aus Rauchglas, die die traditionellen Dachluken sehr genau nachbilden, angebracht. Diese weisen diskret, aber doch leicht erkennbar auf die neue Verwendung des Dachstocks hin.