

Kunstnotizen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **32 (1945)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.



Möbel-Inserat aus einer schweizerischen Tageszeitung

nen». Übergangen wurde die Frage nach einer moralischen Verpflichtung der Schweiz, auch auf diesem Gebiete beim Wiederaufbau Europas mitzuwirken, und nur latent war in dem Diskussionsbeiträge das ästhetische Problem enthalten.

Auf diesen letzteren Punkt trat mit allem Nachdrucke der Geschäftsführer des SWB, Architekt *Egidius Streiff*, in seiner Antwort «Möbelexport und Möbelkäufer» ein, die am 19. Mai ebenfalls in der Thurgauer Zeitung erschien. Damit führte er die Diskussion wieder auf jene Grundlagen zurück von denen auch die «Werk»-Redaktion bei der Aufnahme der beiden Beiträge über schwedische Möbel ausgegangen war: Gegenüber der schweizerischen, durch einige Großfirmen teilweise künstlich geschaffenen Neigung zu teuren, schweren und für die Normalwohnung überdimensionierten Möbeln bietet diese schwedische Produktion das geschmacklich und sozial gesunde Gegenbeispiel. E. Streiff schreibt unter anderem: «Es geht ja den Befürwortern durchdachter Typenmöbel nicht ausschließlich um den Export; sondern als ebenso dringend erscheint ihnen eine Neuorientierung im Möbelbau auch in der Schweiz. Denn die heutige schweizerische «Normalproduktion» trifft in unserem eigenen Lande kaum mehr den richtigen Größen- und Formenmaßstab, wie jeder Rundgang in einer neubezogenen Siedlung beweist, und selbst in der sogenannten «besseren» Wohnung bewährt sich die heute von der Industrie gelieferte durchschnittliche Wohnausstattung nur sehr bedingt, da auch hier

die Stücke vielfach zu groß und vor allem zu pompös, also zu wenig auf den einfacheren menschlichen Lebensmaßstab eingestellt sind. Es ist kein schlüssiger Gegenbeweis, wenn Möbelproduzenten darauf hinweisen, daß die «schöne» Aussteuer ihren schlanken Absatz finde; denn der schweizerische Konsument ist fast ausschließlich auf diese Erzeugnisse angewiesen, weil ihm der Markt die zu ihm oder seiner Kleinwohnung passenden Möbel nicht oder mindestens nur sehr schwer erreichbar zur Verfügung stellt. So ist denn das junge Paar fast ausschließlich auf die Zwangsjacke der starren kompletten Aussteuer angewiesen, mit den zu breiten Kleiderschränken, den Mammutbuffetts und der ganzen, zum normalen Haushalt nicht passenden geschwungenen, hochglanzpolierten Pracht, zwischen der den Kindern später ein saures Leben wartet.

«In Schweden, sowie in einigen weitblickenden, aufgeschlossenen Betrieben in der Schweiz sind aus diesen veränderten Lebens- und Wohnbedingungen die notwendigen Folgerungen gezogen worden. Die seinerzeit im «Werk» publizierten schwedischen Typenmöbel sind keineswegs erst Kinder unserer Tage, und sie haben schon lange vor dem Krieg auf allen großen internationalen Ausstellungen den größten Beifall gefunden, weil die schwedische Industrie das auch für uns bestehende Problem auf unbeschwerfrische Art und dabei technisch und formal absolut sicher und sauber zu lösen wußte. Diese Beispiele zeigen uns, wie vorbildliche – billige und teure – Möbel für den Absatz im Ausland gestaltet sein können.» k.

Kunstnotizen

Chronique Romande

Cet été, l'unique manifestation artistique importante est l'exposition «Les Tissus dans le Monde» qui s'est ouverte au Musée d'Ethnographie de Genève. Le professeur Pittard et ses collaborateurs, qui nous avaient donné il y a deux ans une très intéressante exposition consacrée aux masques, font preuve d'une activité infatigable, et qui ne mérite que des éloges. Il est d'autant plus nécessaire de proclamer l'intérêt de leurs expositions, que pour le grand public en général, le mot «ethnographie» a quelque chose d'un peu rébarbatif. Et pourtant, ce qui est exhibé au musée du boulevard Carl-Vogt n'est pas réservé aux spécialistes. Le professeur Pittard et son équipe, animés d'un zèle louable, ont tout fait pour renseigner et éclairer les visiteurs au moyen de cartes, de croquis, de notices succinctes mais très claires. Ce qu'ils nous montrent est extrêmement divers, et comprend aussi bien des tissus précolombiens, coptes, javanais, que des tapis d'Orient et des broderies balkaniques. Une telle exposition mérite d'être vue par tous ceux qui ont un tant soit peu de curiosité pour l'histoire de la civilisation et des arts et métiers.

Puisque l'approche de l'été restreint le nombre des expositions, il n'est pas inutile d'en profiter pour traiter un aspect particulier de la peinture contemporaine. Dernièrement, une galerie romande exposait un tableau d'Othon Friesz datant de la période «jaune» de l'artiste. Lorsque Friesz exécuta ce tableau, vers 1905, il étala des tons aussi purs que possible en laissant intacts de grands îlots de la toile. A ce moment-là, cette toile était blanche, et l'artiste avait calculé le rapport chromatique de ces parties blanches avec ses tons purs. Mais, comme il était à prévoir, avec les années ces îlots de toile blanche ont jauni, puis bruni. En outre, un possesseur malavisé a verni le tableau; tandis que les tons purs, probablement exécutés avec des couleurs de mauvaise qualité, se ternissaient. Ce qui fait qu'aujourd'hui, au bout de quarante ans, le tableau n'est plus du tout ce qu'avait voulu l'artiste. Si ce fait était isolé, ou pourrait le négliger; mais il suffit de fréquenter les expositions de peinture contemporaine et d'avoir un peu l'expérience de la

technique de la peinture à l'huile pour constater que de pareilles malfaçons, on en rencontre bien souvent; et leurs auteurs ne sont pas toujours des débutants peu experts. Qu'on se rappelle ces nombreux tableaux de Matisse qui ne sont qu'un léger lavis de couleur largement délayée dans l'essence, et les tableaux où Braque superpose à des localités de terre d'ombre ou de noir d'ivoire de minces pellicules de jaune citron et de blanc. C'est un fait d'expérience qu'avec les années une couche de peinture à l'huile gagne en transparence, et que des dessous foncés «remontent». Aussi est-il fatal que peu à peu, dans les toiles de Braque, les dessous «mangeront» les légers «jus» qui ont été posés sur eux; et comme dans le cas de Friesz, le tableau sera désaccordé. Quant aux lavis à l'essence de Matisse, avec le temps l'essence jaunira, et ces fraîches couleurs prendront un aspect «pisseux».

On me dira que bien des toiles anciennes ont également souffert de pareilles pratiques; ainsi certains tableaux de Poussin. Je répondrai que les peintres d'autrefois avaient l'excuse d'ignorer les méfaits des dessous sombres. Et surtout, la plupart des peintures modernes étant établies sur des rapports de tons très subtils, très calculés, le jour où il se produit un décalage de ces rapports, que reste-t-il? L'équivalent d'un quatuor exécuté par des musiciens dont les instruments ne sont pas d'accord, c'est-à-dire une cacophonie.

Il est fréquent de voir, dans une exposition, des tableaux où l'artiste a repeint par dessus une toile qui lui avait déjà servi, sans prendre la peine de la nettoyer de la couche primitive. Parfois, en regardant le tableau sous un jour frisant, on voit apparaître les empâtements de la première peinture, que le peintre n'a pas pris la peine d'enlever; à travers un paysage, on discerne un portrait ou une nature morte. Bien entendu, à mesure que les années s'écouleront, la peinture primitive, devenue plus visible, viendra modifier profondément le tableau définitif.

Sans doute, cette malfaçon n'a pour cause que la négligence, la méconnaissance de la partie artisanale du métier de peintre. Mais les artistes qui en sont coupables devraient reconnaître qu'en fait, une pareille négligence équivaut à un manque d'honnêteté. Il n'est pas honnête, de la part d'un artiste, de demander une forte somme pour un tableau qui dans trente ou quarante ans, par la faute de celui qui l'a exécuté, sera détérioré. On n'admettrait pas une pareille façon de faire d'un ébéniste, d'un

fabricant de pianos ou d'un luthier, d'un architecte.

Comme je tiens à être juste, je reconnais que l'artiste, pour atténuer sa négligence, peut invoquer certaines circonstances. Ainsi, un débutant pourra être poussé à peindre sur une toile déjà couverte, faute d'argent pour en acheter une autre. Il est vrai qu'il pourrait au moins débarrasser sa toile de toute trace du travail primitif. D'autre part, on me dira que, depuis la guerre, il est devenu difficile de trouver de la toile et des couleurs solides. Je répondrai à cela que faute de toile, on peut employer des subjectiles tels que le papier, le bois contreplaqué, le pavatex, etc.

En fait, la méconnaissance des exigences techniques de la peinture à l'huile a des causes plus profondes. On a tellement depuis cinquante ans décrié le métier, prôné la naïveté et la gaucherie, qu'insensiblement on en est venu à penser que la technique n'avait aucune importance; et on a été d'autant plus enclin à penser ainsi qu'avec la peinture à l'huile, les erreurs de technique ne se révèlent le plus souvent qu'à longue échéance. Ce qui n'est pas le cas dans bien des autres techniques; ainsi, l'aquafortiste qui ne vernira pas sa planche avec soin, les ravages de l'acide déchaîné le puniront aussitôt.

Au début du chapitre CV de son Livre de l'Art, où il explique comment on prépare la colle de pâte, Cennino Cennini dit à son lecteur: «Au nom de la sainte Trinité, qu'il faut toujours invoquer, ainsi que celui de la vierge Marie, avant de te faire commencer le travail sur panneau, il conviendra d'en établir ici le fondement, je veux dire les colles, dont il y a une grande diversité.» Un commentateur anglais remarque à ce propos: «Un tel état d'esprit diffère singulièrement du nôtre. Nous, d'un côté, nous n'avons pas assez de fierté en notre travail pour invoquer la sainte Trinité; et de l'autre côté, nous n'avons pas assez d'humilité pour accorder beaucoup de soins et de peines à ce modeste labeur de cuisinier qu'est la préparation de la colle de pâte. Et dans un cas comme dans l'autre, nous sommes dans l'erreur.»

Je ne pourrais pas trouver une meilleure conclusion à ces quelques remarques. Je n'y ajouterai que ceci, afin de prévenir tout malentendu: en réclamant le retour à de saines pratiques techniques, je n'entends nullement préconiser l'archaïsme. Je souhaite que l'on peigne des tableaux aussi «bien fabriqués» que ceux de Piero della Francesca et d'Antonello de Messine; et non pas des pastiches. François Fosca

F. T. Marinetti (1876–1945)

Seit vielen Jahren schon mußte der Schöpfer des «Futurismus» von seiner Tätigkeit in den Zeitformen der Vergangenheit sprechen; 1929 ließ er sich feierlich unter dem Akademikerhut bestatten. Die Nachricht seines körperlichen Todes bedeutet also nur noch eine zivilstandesamtliche Eintragung, die uns nicht mehr bewegt. Immerhin sichern sowohl die guten als die schlimmen Eigenschaften Marinettis ihm einen bedeutungsvollen Platz in der Kulturgeschichte und Politik Italiens (und in gewissem Sinne auch in der Europas). Wir können ihn daher nicht mit Schweigen übergehen, so sehr auch die Verknüpfung der Ereignisse seines Lebens mit dem Unglück seines Vaterlandes eine unvoreingenommene Beurteilung fast unmöglich machen.

D'Annunzio, Marinetti, Mussolini sind die drei falschen Propheten der italienischen Tragödie, und jedem von ihnen kann man einen gewissen Anteil an der Katastrophe zuschreiben. Allerdings ist Marinetti der unbedeutendste unter den dreien; aber sein Weg folgt dem gleichen unheilbringenden Kometen, der über dem Himmel der Halbinsel aufleuchtete und ihre Völker zu den tollsten Torheiten führte.

Marinetti hinterläßt in der Welt der Kunst ähnliche Spuren wie ein Gangster, der mit einem Dietrich von neuester Form muffige Räume, die allzulang verschlossen blieben, aufgesprengt hat. Seine Tätigkeit war eher zerstörend als aufbauend; aber es war eine Tätigkeit, die sicherlich nicht nutzlos, noch völlig ohne Folgen war. Als «Dichter, Romanschriftsteller, Dramaturg» – wie er sich selbst gern definierte –, hinterläßt er doch nichts oder fast nichts, das eine Bedeutung an sich über den zufällig polemischen Wert hinaus gehabt hätte. Aber diesen Beitrag wollen wir nicht verkennen. Marinetti war, im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, einer jener geschäftigen Geister, die ein eingeschlafenes Publikum durch einen heilsamen Skandal aufrüttelten. Eher ein belebender Geist als ein wahrer Dichter, eher wortreich als beredt, aber dabei ein vorurteilsloser, hartnäckiger Verfechter seiner eigenen Überzeugungen (sowie der seiner Anhänger), gehörte er zu denen, welche die Richtungen der sogenannten Avant-garde der Kunst ins Leben riefen, und dieser Bewegung verdanken wir unstreitbar – von einzelnen Irrtümern abge-