

# Résumés français = résumés [i.e. summaries] in english

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **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.

**Expositions** page 65

Contribution à l'étude du problème de la forme dans les expositions

par Max Bill

*Du sens des expositions*: L'idée d'organiser des expositions répond au désir de faire connaître le développement de l'activité humaine. Depuis 150 ans que ce phénomène existe, il a été l'occasion de solutions constructives conçues selon les plus modernes progrès techniques, telles que la tour Eiffel ou le Cristal Palace. Pour la première fois apparaissent en 1876, à Philadelphie, les pavillons nationaux, qui menacent de tomber dans le folklore. L'évolution de la technique et du commerce mondial a rendu de plus en plus actuelles, non plus les expositions universelles, nationales ou régionales, mais les foires commerciales, de même que les expositions limitées à un «thème» donné. — *Besoin auquel répondent les expositions*: Ce besoin est de trois ordres: 1) montrer aux mondes des affaires des produits nouveaux, — ainsi dans les foires commerciales à caractère publicitaire; 2) donner des fêtes, en les liant à des expositions spéciales; 3) satisfaire un besoin d'instruction du public par des expositions de caractère didactique. Cette troisième forme est celle de l'avenir. — *Du visiteur des expositions*: Il est rare qu'on visite une exposition dans le sens voulu par ses organisateurs, le public manquant surtout du temps qu'il y faudrait. La représentation minutieuse d'un domaine donné, à ce point de vue, «rend» rarement. Aussi conviendrait-il de lier de plus en plus l'extraordinaire au quotidien. — *La forme des expositions*: Elle est essentielle, encore qu'il ne faille pas tomber, comme on y a de plus en plus tendance, dans la recherche pure de l'effet. La plupart des expositions souffrant de dimensions trop grandes, il faudra de plus en plus préférer les expositions d'étendue plus modeste, en les considérant surtout comme des occasions de réaliser ce qui n'a pu l'être encore, spécialement dans le domaine de l'urbanisme, où l'exposition peut devenir le centre, jusqu'ici encore inexistant, de la vie sociale, réduite autrement à des solutions de hasard. — *Quelques expositions de 1946 et 1947*: L'exposition de l'architecture suisse, à Londres, a souffert de son trop gros budget, alors que les moyens plus modiques dont on disposait pour l'exposition de la Reconstruction, à Paris, ont permis un résultat beaucoup plus satisfaisant. La section suisse de la Triennale de Milan a, malheureusement, montré la tendance à l'excès du décoratif, tandis qu'au contraire la «Züka» (exposition de l'agriculture suisse et de l'artisanat zurichois) fut une réalisation positive. — Pour les expositions à venir, il faudra toujours examiner d'abord à quel besoin elles correspondront, et en outre, tout en demeurant rigoureusement objectif, chercher à réaliser à chaque fois une synthèse de ce qui est «dans l'air».

**Le point de vue de l'architecte de l'exposition** 72

par Hans Fischli

Pour l'exposition de l'agriculture suisse et de l'artisanat zurichois (Züka), il a paru indispensable, vu aussi l'identité partielle de l'emplacement, d'éviter de tomber dans une copie de l'exposition nationale de 1939. Aussi a-t-on cherché à construire plus simplement, plus «exposition», avec un apport graphique important, mais rigoureusement fonctionnel.

**La «Continuité» 1947 de Max Bill** 76

par Georg Schmidt

La conception traditionnelle de l'art plastique repose sur le sentiment d'un corps, si cependant Maillol ou Rodin, par exemple, sont déjà «spatialité» relative. La sculpture non-figurative peut au contraire être plastique de l'espace en tant que tel: Pevsner, Gabo, Vantongerloo, et très spécifiquement la «Continuité» de Max Bill, qui est essentiellement un continu de convexe et de concave, équilibre de mouvement et de repos. S'il y a encore là un symbole, c'est uniquement celui de l'esprit humain dans son pouvoir d'invention.

**L'art graphique à la «Züka»** 78

par Hans Neuburg

On peut discuter le contenu de la «Züka», mais non point contester qu'elle ait eu un «visage», et cela en grande partie à cause des réalisations graphiques: fonctionnalité, emploi dominant des formes géométriques, usage généralisé du quadrillage.

**Sujet et moyens d'expression chez Paul Klee** 81

par C. Giedion-Welcker

Parallèlement à la dématérialisation de la conception du monde dans la physique moderne, Kandinsky, il y a 38 ans, insista sur l'«élément spirituel» en art, tandis que le cubisme, à Paris, créait un art fondé sur la connaissance de l'objet et non plus sur l'illusion des apparences matérielles. C'est dans le même sens qu'avec Kandinsky (dont l'amitié, pendant la période de leur enseignement au Bauhaus, devait être pour Klee si féconde) et Franz Marc, le groupe du «Blaue Reiter», dès 1911, déploya son effort en Allemagne, groupe dont P. Klee devint à 32 ans le collaborateur. Dès avant cette époque, il y a chez K. renoncement à tout naturalisme, indépendance croissante de la ligne, tandis que ses satires, à la différence de l'élégisme des périodes bleue et rose de Picasso, visent l'humain en général. K., venu une première fois à Paris en 1905, y fit un second séjour en 1912, année des plus importantes pour les manifestations du cubisme et la première grande exposition futuriste, où s'affirma l'unité de la sensation visuelle et des associations de l'esprit. Les travaux de K. ont un caractère plus intime, plus intérieur que les œuvres parisiennes, non point tant surtout par leur intégration des signes abstraits (lettres et nombres), réalisée aussi par d'autres, que par leur centre de pensée et de poésie. Les surfaces peintes par K. révèlent la recherche d'un chromatisme qui serait un langage autonome aboutissant à un accord un musical, à une structure polyphonique d'où se dégage l'idée de la *simultanéité*, au service de laquelle est mis également l'élément graphique, la ligne. Celle-ci, chez K., manifeste de façon tout à fait particulière le jeu de relations du motif architectonique, crée un monde polyphonique d'architectures aériennes (Menace sur la ville). Pour K., toute limitation de la créature est contingente, et il cherche à remonter des «formes finales» aux «formes originelles». — Il faudrait insister aussi sur la façon dont K. a cherché à résoudre la représentation du mouvement. P. ex. dans «La scène avec celle qui court», l'espace lui-même est intégré au cinématique. Mais son problème essentiel est de saisir le mouvent central de la nature, la genèse biologique, p. ex., des «plantes dans le temps», tandis que, d'autre part, K. n'a pas moins voulu obtenir la représentation des états et des actes *psychologiques*, très spécialement du processus même de la *pensée*, par l'articulation visualisée des opérations de l'âme selon une «ubiquité» dans toute les dimensions du temps significativement analogue au «dialogue intérieur» de James Joyce. — Pour K., la mission de l'artiste moderne n'était-elle pas, en effet, de manifester la synthèse des deux visions, l'extérieure et l'intérieure?

**Albert Pfister** 90

par Ernst Morgenthaler

Des peintres zurichois de sa génération. P. est le seul qui soit resté fidèle à son point de départ, à son non-conformisme en profondeur. L'importance qu'il se plaît à donner à la «théorie» s'accompagne heureusement du fait que la couleur est son élément: ainsi est-il toujours un vrai peintre.

**De la peinture** 94

par Albert Pfister

Prolongement du rêve de l'enface, couleur et lumière, telles que la France les révéla, exigent le «centre poétique», et les recherches abstrahisantes (cubisme, etc.) veulent être comprises par l'instrument de la *théorie*, mais toujours, en même temps, sous le signe de la piété, de l'ingénuité du cœur, sinon l'œuvre moderne devient affaire de mode.

**Exhibitions** page 65

A Contribution to the study of the Problem of Form in Exhibitions

by Max Bill

*The Purpose of Exhibitions.*

Exhibitions are organized in order to answer the need for making developments in human activity known. Exhibitions have been the fashion for 150 years, and during this time there have been opportunities of finding constructive solutions to problems based on the latest technical achievements — examples of this are the Eiffel Tower and the Crystal Palace. National pavilions first made their appearance at Philadelphia in 1876, and they now threaten to degenerate into becoming vehicles for national folklore. With the evolution of technics and world trade, exhibitions became all the more necessary, and not only world, national and regional exhibitions, but also commercial fairs and exhibitions devoted to a set theme have become important and topical.

*Needs Met by Exhibitions.*

These needs fall into three classes: 1. To display new products to the business world; to publicize goods in the industrial fairs. 2. To celebrate public festivals by linking them up with special exhibitions. 3. To instruct the public by means of exhibitions of an educational character. This third type is the exhibition of the future.

*Visitors to Exhibitions.*

The public very rarely visits exhibitions as the promoters would like it to, mainly because it lacks the necessary time. Thus it happens that a detailed representation of a particular problem arranged with this point in view rarely gets across. The best thing is to blend the unusual with the everyday to an ever greater extent.

*Form in Exhibitions.*

It is vitally important not to fall, as has been the growing tendency, into the temptation of merely searching for effect. Most exhibitions suffer from being organised on too large a scale. Exhibitions on a smaller scale must be given preference and they should be looked upon as opportunities for giving tangible expression to problems hitherto unstated. This should be the case particularly in the field of *town planning*, and here the exhibition could become the centre of social life, an ideal not yet realized, and generally left to chance.

*Some Exhibitions in 1946 and 1947.*

The Exhibition of Swiss Architecture in London suffered from having too big a budget, whereas the Exhibition of Reconstruction in Paris, with more modest means at its disposal, was able to achieve a more satisfying effect. The Swiss Section at the Triennale at Milan unfortunately showed a tendency to excessive decorativeness. On the other hand "Züka" (Exhibition of Swiss Agriculture and Zürich Industry) was indeed a positive achievement. As for exhibitions of the future, it is necessary first of all to examine the requirements they are designed to meet, and then, while remaining strictly objective, to try and achieve a synthesis of everything that is "in the air".

**The Architect's Point of View at Exhibitions** 72

by Hans Fischli

When planning the exhibition "Züka" at Zürich, it seemed most essential not to fall into the error of making a copy of the National Exhibition of 1939, particularly in view of the fact that the location was to be partly identical. Consequently the attempt was made to construct on more simple lines, to have more "exhibition", and to be supported in this by the concurrence of graphic art, strictly based on functional principles.

**Max Bill's «Continuity», 1947** 76

by Georg Schmidt

The traditional conception of plastic art is based on the idea of a body. Non-figurative sculpture, on the other hand, can

be a plastic representation of space as such: Pevsner, Gabo, Vantongerloo, and in particular the "Continuity" of Max Bill. This is essentially a continuous representation of convex and concave, a balance of movement and repose. If there is a symbol there, then it is nothing more than the symbol of the human spirit with its power of invention.

**Graphic Art at the «Züka»** 78

by Hans Neuburg

It is possible to argue about the content of "Züka", but there is no disputing the fact that it did have a definite "tone", thanks in great measure to the achievements in graphic art. This was notable for its functionalism, its use of predominantly geometrical forms.

**Subject Matter and composition in the Works of Paul Klee** 81

by C. Giedion-Welcker

Parallel to the trend in modern physics away from a material conception of the universe, Kandinsky insisted 38 years ago on the "spiritual element" in art. At the same time the Cubist movement in Paris founded an art based on a real knowledge of the object concerned, and no longer on the illusion of outward material appearances. This was also the aim behind the "Blaue Reiter" group, which together with Kandinsky and Franz Marc started its activities in Germany in 1911. Paul Klee became a collaborator of this group at the age of 32. Before this time, however, Klee had already given up all forms of naturalism and developed a growing independence of line, while his satires, as opposed to the elegiac tone of Picasso's blue and pink periods, depicted universal human values—this at a time when the revolutionary art currents of that period had not yet swept away fin-de-siècle pessimism and put in its place an art form essentially experimental and constructive. Klee visited Paris in 1905 and again in 1912, one of the most important years for Cubist productions and one which witnessed the first large futurist exhibition, in which the unity of visual sensation and mental perception was strikingly affirmed. K.'s works have a more intimate character and more of an interior atmosphere than the Parisian works, not so much by virtue of their integration of abstract signs (letters and numbers), which others have also done, as by their central core of thought and poetry. The surfaces painted by Klee reveal the search for a chromatism which consists of an autonomous language culminating in a musical harmony, in a polyphonic structure from which there emerges the idea of *simultaneity*, which the graphic element, the line, is made to serve. This element in K.'s works shows in a very particularised way the interplay of architectonic themes, and creates a polyphonic world of aerial architecture ("Town Struck"). Every limiting feature present in a created being is for K. casual in nature, and he seeks to build up the "final forms" on the basis of the "original forms". Emphasis must also be laid on the way K. has sought to resolve the problem of representing *movement*. For example, in the "Scene with a woman running" space and kinetics are integrated. His main concern, however, is to grasp the central movement in nature, the biological genesis, as in "Plants in Time"; on the other hand he has been equally at pains to depict *psychological* states and actions, with especial reference to thought processes. This he attempts through a visualised articulation of the workings of the soul, based on the pattern of their "ubiquity" in all dimensions of time, a procedure significantly analogous to the interior dialogue of the author of "Ulysses". For is it not the mission of the modern artist, according to Klee, to depict the synthesis of the two sources of vision, the exterior and the interior?

**Albert Pfister** 90

by Ernst Morgenthaler

Pfister, alone of the Zürich painters of his generation, has remained faithful to his point of departure, namely, to his non-conformity in depth. The importance which it pleases him to attach to "theory" is fortunately accompanied by the fact that colour is his true element.