

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 6

Sonstiges

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: 17.04.2025

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

Beton



in verschiedenen
für Keller, Höfe, Gara

„NOVAFALT“
in farbiger Ausfü



WALO BERT
Bauunternehmung

Aus dem Inhalt des Juliheftes:



Umbau Roxy-Bar, Zürich
Architekt: Bruno Giacometti SIA/SWB, Zürich

Ladenbauten von Felix Schwarz und Hendrik Voller, Architekten SIA, Zürich

Geschäftsbauten von Oskar Becherer und Werner Frey SIA, Zürich; Mitarbeiter: Victor Nußbaumer, Architekt, Zürich

Restaurantumbauten von Hans Brechbühler BSA, Bern; Bruno Giacometti SIA, Zürich; Hermann Baur BSA, Basel; Hans Peter Baur SIA, Basel

Kino Buchsbaum in Schaffhausen

Architekten: Karl Scherrer und Paul Meyer BSA, Schaffhausen

Wie malt die jüngere Generation in Deutschland?
von *Franz Roh*

Zu fünf Radierungen, von *Heinz Keller*

Aus dem Inhalt des Maiheftes:

Atelierhaus in Zumikon-Zürich

Architekt: Ernst Gisel SWB, Zürich

Wohnhaus Dr. L. auf dem Bruderholz in Basel

Architekt: Hermann Baur BSA, Basel

Wohnhaus Dir. J. in Reinach, Baselland

Architekt: Hermann Baur BSA, Basel

Eigenheim des Architekten Paul Hintermann SWB, Rüslikon

Die persönliche Note in der Wohnung, von *Willy Rotzler*

Otto Charles Bänninger, von *Heinrich Rumpel*

Begegnung mit Marc Chagall, von *J. P. Hodin*

Redaktionssechluß für das Augustheft:

Hauptteil: 1. Juni 1950

Chronik: 1. Juli 1950

Abonnementspreise:

Jahresabonnement Inland: Fr. 33.-, Ausland: Fr. 40.-
plus Fr. 5.- für Porto und Verpackung.

Einzelnnummer Inland: Fr. 3.30, Ausland: Fr. 4.-

Insertionspreise:

1/4 Seite Fr. 360.-, 1/2 Seite Fr. 210.-, 1/4 Seite Fr. 112.50,
1/8 Seite Fr. 67.50. (Bei Wiederholungen Rabatt)

Ateliers et magasins de vente de la Sotreq, Rio de Janeiro, 1949 161*Marcelo, Milton et Mauricio Roberto, architectes*

Longtemps attardée dans le «style colonial», l'architecture brésilienne, depuis environ 1920, marque un puissant développement dans le sens moderne, influencé par Le Corbusier et surtout par Oskar Niemeyer. Marcelo Roberto et ses deux frères ont joué dans ce renouvellement un rôle de premier plan, entre autres avec l'édifice ici considéré, destiné à la Sotreq, compagnie pour la vente de machines agricoles et de tracteurs américains. Ateliers, magasins des pièces de rechange, bureaux, salles d'exposition et de vente – avec (le climat le permet) la possibilité d'exposer les machines en plein air (à l'ombre d'un avant-toit) – composent un ensemble heureusement architectural dont l'harmonie non-conventionnelle, gagnant les suffrages de la clientèle, ne laisse pas de contribuer à la bonne marche des affaires.

Fabrique de chaussures Bata, Möhlin 166*Hannibal Naef, arch. FAS, Zurich*

Voisine de la rive boisée du Rhin, cette fabrique avec cité ouvrière, construite en plusieurs étapes de 1930 à 1950, répond le plus possible au type de l'«usine verte», pour créer une sorte de compensation à la fatigue du travail à la chaîne, avec vastes terrains de sport et, dernière partie construite, un confortable «club house».

Concours international pour nouveaux meubles en série 173
organisé par le Musée d'Art moderne de New York

Un concours avait été organisé en 1949 en collaboration avec le «Museum Design Project Inc.». L'exposition actuelle (17 mai à 16 juillet) se trouve coïncider avec la période de livraison des meubles de série par les fabricants, ce qui permettra aux visiteurs de trouver dans le commerce de détail les meubles exposés. Les types de meubles récompensés au concours de 49 ont été en outre perfectionnés et adaptés au plus récents procédés de fabrication.

Le sculpteur Alberto Giacometti 181*par François Stahly*

Alors que la sculpture française après Maillol, cessant d'accorder son ancienne importance à la figure humaine, s'est engagée sur la voie de l'art plastique expérimental, le chemin parcouru par A. G. marque l'évolution inverse, puisque cet artiste, parti de l'abstrait, a retrouvé, après une phase surréaliste, la préoccupation croissante du corps humain, sans restaurer pour autant, bien entendu, les anciens poncifs. – A. G., bien que Suisse, n'en est pas moins classé au nombre des représentants de l'art français. Fils du peintre Giovanni Giacometti, il est né à Stampa (Val Bregaglia) en 1901. En 1919, son père l'envoya à l'École des Beaux-Arts de Genève, où il ne resta que trois jours, puis il entra à l'École des Arts et Métiers de la même ville, école que d'ailleurs il ne fréquenta guère, préférant peindre dans la campagne. L'Italie, où il séjourna de 1920 à 1921, lui apporta ses premières grandes révélations d'art. A Rome, où il resta plusieurs mois, il entreprit ses premiers essais de sculpture. C'est moins par penchant spontané que par la hantise des problèmes que lui posait la sculpture qu'il s'attacha à l'art plastique, lequel, justement, lui paraissait se refuser à traduire la réalité du corps humain. C'est alors qu'il se rendit à Paris, à l'atelier de Bourdelle, où il étudia à partir de 1922. Mais là non plus il ne devait trouver la réponse aux questions qui le préoccupaient. A. G. répugnait à toute stylisation, à toute transposition néo-traditionnelle. En 1925, il exposa au Salon des Tuileries ses premiers travaux abstraits. L'expérimentation formelle des cubistes l'intéressait moins que la volonté d'exprimer, par la simplification de la forme, la

totalité de l'être humain. De 1925 à 1928 naissent des sculptures plates évoquant les idoles des Cyclades, puis, de 1929 à 1931, des constructions en bois, dans lesquelles le motif plastique est enclos dans une cage ou une grille, première annonce de la recherche de l'espace clos. De 1931 à 1933, A. G. traversa ce que l'on peut appeler sa crise surréaliste, et les œuvres de cette période accordent un grand rôle au problème du mouvement. Vers 1935, G., au scandale d'André Breton, revint à sa seule préoccupation centrale: la représentation du corps humain. – L'on sait que nombre de ses œuvres d'alors sont de dimensions extrêmement petites. S'agit-il d'une recherche de l'originalité ou d'une «micromanie» qui ne laisserait pas d'être inquiétante? Non pas. Le problème à quoi pareille tentative s'est trouvée répondre, c'est celui de représenter une tête, par exemple, de telle manière que l'œil puisse la voir entière d'un seul coup. En général toute œuvre plastique, si nous nous en approchons au delà d'une certaine limite, présente les déformations de la perspective. Tant dans les ouvrages de format sur-réduit que dans les sculptures de plus grandes dimensions créées par G. après 1935, le sculpteur s'efforce d'intégrer la «distance absolue» et l'«espace absolu» à l'œuvre sculptée, qui dès lors contient en elle-même sa propre loi spatiale et son autonomie définitive. Et c'est une démarche toute semblable que nous constatons quant au problème du mouvement, qui, plastiquement parlant, doit être «mouvement dans l'immobile», geste, donc, intégré lui aussi à la réalité plastique; de même, une sculpture, pour G., n'est pas quelque chose autour de quoi l'on tourne: ce «tourner autour», elle doit l'exécuter elle-même, pour ainsi dire, tout son volume étant déjà dans la vue qu'on en a de face. – Art qui, d'ailleurs, n'est point déduit d'une théorie, mais procède d'un vivant compromis avec l'absolu, et d'où émane une puissance quasi-magique.

Paul Klee et le monde de l'enfance 186*par Hans-Friedrich Geist*

L'auteur de l'article, qui s'est beaucoup occupé des dessins d'enfants et de l'éducation artistique de l'enfance, connaissait Paul Klee depuis 1922 et alla le voir en 1930. Klee l'aida activement dans les préparatifs de l'exposition «Le monde de l'enfance», organisée alors à Dessau. Klee, dans un premier entretien, dit: «Ne l'oublions jamais: l'enfant ne sait rien de l'art. Ce que l'enfant veut, c'est la vie réelle...» Et ce même jour il dit encore: «L'artiste concentre sa conscience essentiellement sur le côté formel de l'œuvre qu'il exécute, tandis que l'inconscient, le contenu reste à l'arrière-plan. Or, c'est le contraire qui se passe chez l'enfant. La forme lui est indifférente, ce qui l'intéresse, c'est le contenu.» Un autre jour, l'auteur de l'article s'étant rendu à l'atelier de Paul Klee, celui-ci dit encore: «L'artiste tel que je le conçois, forme, ou plutôt laisse la chose se former; tout ce qu'il fait c'est de l'aider à se construire... Et s'il donne à l'œuvre née ainsi un titre, sans doute ce n'est pas arbitrairement, mais c'est en fonction de ce qu'il y découvre (et qui n'exclut pas qu'un autre spectateur y découvre autre chose); ce n'est jamais, ce titre, la dénomination d'un projet conçu d'avance.»

Dans l'ensemble, les propos de Klee sont trop authentiquement graves et nuancés pour se prêter à un résumé. Retenons seulement encore ceci, quant à l'éducation des enfants. Peu d'êtres, dit Klee en substance, peuvent éduquer sans tuer. La naïveté pure disparaît, et elle doit disparaître. Mais c'est justement le développement éminemment intellectuel de notre époque qui nous permet, en d'autres domaines que ceux conquis par l'intelligence, d'être enfin, à nouveau, des créateurs. Nous essayons. Nous allons de l'avant. Nous sommes encore très seuls. La tâche de l'éducation, sur le plan de l'art, ne peut être aujourd'hui que d'enseigner, à partir de l'instinct originel de créer des formes, la discipline des moyens formels, pour arriver ainsi peu à peu à cette forme qui, du moins en allemand, se dit du même mot qui signifie culture.

The Sotreq workrooms and salesrooms, Rio de Janeiro, 1949 161

Marcelo, Milton and Mauricio Roberto, architects

Brasilian architecture, which for a long time made no progress beyond the "colonial style", shows a definite development towards modern ideas, under the influence of Le Corbusier and, especially, of Oskar Niemeyer. Marcelo Roberto and his two brothers played a very important part in this bringing up to date of Brasilian architecture, one case in point being the building under consideration here, that for Sotreq, Sales Agents for American agricultural machines and tractors. The workshops, storerooms, offices, show- and salesrooms in a country where the climate makes it possible to exhibit the machines in the open air and shaded by a projecting roof, make up a pleasing architectural whole whose unconventional harmony greatly appeals to the customers and plays its part in the success of business deals.

The Bata Shoe Factory, Möhlin 166

Hannibal Naef, arch. BSA, Zürich

This factory with settlement bordering the wooded bank of the Rhine was built in several stages from 1930-1950. It approaches as closely as possible the type of "green factory" which aims at being, to some extent, a compensation for the fatigue of chain work, with extensive sports grounds etc. The latest addition is a comfortable club house.

International Competition for new Standard Furniture 173

organized by the New York Museum of Modern Art

A competition was organized in 1949 in collaboration with "Museum Design Project Inc.". The present exhibition (May 17th - July 16th) is being held at the same period as that in which the manufacturers deliver standard furniture. This enables visitors to find the furniture on exhibition in retailers' shops. The types of furniture which were awarded prizes in the 1949 competition have been perfected and adapted to the latest manufacturing processes.

The Sculptor Alberto Giacometti 181

by François Stahly

After Maillol, French sculpture no longer ascribed its former importance to the human form and entered into the phase of experimental plastic art, but the reverse evolution is evident in the course taken by A. G., an artist starting with the abstract and who, after a surrealist phase, has returned to an ever-increasing preoccupation with the human body, without reinstating the old conventions. Although A. G. is Swiss he is nevertheless classed among the representatives of French art. He is the son of the painter Giovanni Giacometti and was born at Stampa (Bregaglia valley) in 1901. In 1919 his father sent him to the Ecole des Beaux-Arts in Geneva where he only stayed for three days. He then went to the Ecole des Arts et Métiers in the same town, a school which he hardly ever attended as he preferred to paint in the country.

It was during his stay in Italy from 1920-1921 that he experienced his first important revelations of art. His first attempts at sculpture were made in Rome where he stayed for several months. It was less because of a spontaneous inclination than because of an obsession with the problems raised by sculpture that he became attached to plastic art, which, precisely, seemed to him incapable of expressing the reality of the human body. It was at this point that he went to Paris, to Bourdelle's studio where he studied from 1922 on. But he was not to find the answer to the questions that were preoccupying him there either. A. G. disliked all kinds of stylisation, all neo-traditional transpositions. In 1925 he exhibited his first abstract compositions at the Salon des

Tuileries. The formal experimenting of the cubists was of less interest to him than their desire to express, by the simplification of the form, the whole of a human being. From 1925-1928 appear the flat sculptures that evoke the idols of the Cyclades, then from 1929-1931 constructions in wood in which the plastic motive is enclosed in a cage or by iron bars, the first intimation of the quest for bounded space. From 1931-1933 A. G. passed through what may be called his surrealist crisis, and his productions of this period accord great importance to the problem of movement. Towards 1935, G., to the great horror of André Breton, returned to his dominant preoccupation, the presentation of the human body. As is known, many of his productions dating from this period are on a very small scale. Is this due to a desire for originality or to a "micromania" which would give good cause for anxiety? Not at all. This attempt is a solution to the problem of how to present a head, for example, in such a way that the eye can embrace the whole of it at once. In general every plastic production, if approached from beyond a certain borderline, shows deformations of the perspective. In the works of greatly reduced size as well as in the much larger sculptures created by G. in accordance with the theories of surrealism the sculptor endeavours to integrate "absolute distance" and "absolute space" in his sculpture, which from then on contains in itself its own spatial law and its final autonomy. And a very similar process can be observed in connection with the problem of movement, which, speaking in terms of plastics, must be "movement in immobility", a gesture, therefore, integrated into plastic reality; in the same way a sculpture is not something around which we turn: it must do this "turning round" by itself, as it were, so that its whole volume is visible in the front view. This is an art which has not been deduced from a theory but which proceeds from a living compromise with the absolute, and from which emanates a quasi-magic power.

Paul Klee and the World of the Child 186

by Hans-Friedrich Geist

The writer of this article, who has had a great deal to do with children's drawings and with their artistic education, has known Paul Klee since 1922, and went to see him in 1930. Klee was of active help to him in his preparation for the exhibition "The World of the Child" which was then held at Dessau. Klee said in one of the first interviews: "We must never forget: the child knows nothing of art. What the child wants is real life. . . ." And on the same day he also said: "The artist essentially concentrates his conscious self on the formal aspect of the work he is producing, whilst the unconscious, the content, stays in the background. It is just the opposite with children. They are not interested in the form but in the content." Another day when the writer was at Paul Klee's studio the latter said: "The artist as I conceive him forms, or rather, lets the thing form itself, all he does is to help it to take shape. . . and if he gives a title to a work born in this way, it is certainly not given arbitrarily, but in terms of what he discovers in his creation (which does not exclude the possibility of another person interpreting it differently); this title is never the denomination of a pre-conceived plan." On the whole Klee's remarks are too genuinely weighty and finely shaded to be suitable for summarising. Let us only remember this in connection with the education of children: Few people, says Klee in substance, can educate without killing. Pure naivety disappears, and it must disappear. But it is precisely the eminently intellectual development of our epoch which enables us to be creators finally and anew, in domains other than those conquered by our intelligence. We are trying. We are making progress. We are still very much on our own. The task of education on the plane of art is today simply to teach, beginning with the original instinct to create shapes, the discipline of formal mediums, in order to arrive gradually at that form, which, in German at least, is called by the same word as culture.