

Heft 6 [Résumés français / in English]

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Appendix**

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

Band (Jahr): **36 (1949)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

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.

Private Houses**175**

The house of the architect *E. Schindler*, Zürich, 1946: in a delightful country setting just outside the town, comprising a two-storey wing where the family lives, and a one-storey wing for the studio. The garden, keynote simplicity, has a stream; near the house is a swimming pool. – House of the architect *Rino Levi*, Sao Paulo, Brazil, 1944: three wings – bedrooms, living rooms and kitchen, garage etc. each of which opens on to the garden-courtyard. The living rooms face south (shade); there is a concrete sun screen and tropical plants are also used to give added protection; in the roof are ventilation apertures. – The house of the architect *Ernst May* at Nairobi, 1937–1946; built in three stages connects his work as former city architect of Frankfurt with his present conceptions as urbanist in a new country. The house is 15 kms outside the town and stands in a garden, half of which has been left wild. The house is loosely planned, not only because it was constructed in three stages but also because no heating system was necessary. – Small country house at Blaricum (Holland), arch. *Hein Salomonson*, Amsterdam, 1939. The slope of the site (1000 sq. ms.) partly determined that of the construction, resulting in a harmonious arrangement of the various parts: on the first floor is an extensive balcony-terrace, and facing the garden a loggia. In accordance with Dutch custom there is no cellar. – House of the artist *Albert Schnyder* at Delémont, arch. *Paul Artaria*, Basle, 1945. The deciding factor was the gentle slope of the site which influenced the design and is the reason for the basic bowl form of the house. The ground floor contains the living rooms (the hall is always cool in summer) and on the first floor are the studio and two small rooms. – Country house of Dr. Pf. at Riehen, arch. *E. Egeler*, Basle, 1946–1947. The owner's original wish for a one-storey house led the architect to a compromise – he provided, in part at least, a second storey – and designed a long house with the living rooms facing east and the bedrooms facing west, the whole effectively recalls the horizontal stretch of the Rhine which the house overlooks. – Small holiday house at Yterö, Western Finland, arch. *Paul Bernoulli-Vesterä*, Ruosniemi, Finland, 1939. Purposely built at some distance from the coast to avoid the north winds (the high garden wall is also for protection) – this little house is easy to heat and is at once an original and intimate whole.

New Collapsible Furniture**192***designed by Willy and Emil Guhl, Zürich*

The new idea of W. and E. Guhl, which was doubtlessly inspired by the cardboard-industry, gives us a kind of folding furniture; the wooden surfaces have hinges of canvas which has the double advantage of being economical and invisible. In addition this furniture requires the minimum of storage space when in stock and is very easy to assemble for the customer. The models in our photographs are of ash wood.

Walter Bodmer's Wire Sculptures**195***by Maria Netter*

W. B. established himself at Villeneuve-St. Georges with his friend Walter Kurt Wiemken who died prematurely in 1940, to paint what he calls "impressionist" pictures – a grey painting which was later replaced by a more expressive painting related to that of Rouault when new vistas were opened to the artist by his discovery of the South and Spain. It was not until 1933 that B. began his non-figurative work, at the time of the formation of "Group 33" of which he was one of the founders. In this domain B.'s creations stood out for their individuality, which distinguishes him from what should be called the "epigones" of Braque, Picasso, Mondrian or Klee. If B.'s abstract forms recall certain myths of the creation of the world, this quasi-descriptive association is not their essence. At first quasi-organic, then gradually more rigid and almost mathematical, they are above all forms that are just

evolving and are productive of endless space that cannot be wholly embraced at once but is seen by an eye that is itself in motion. As for the wire sculptures, a three-dimensional transposition of the paintings just mentioned, they appear after 1936. It is true that Picasso and Calder had already tried this experiment, but in works that are still subject to gravity and which have therefore a static quality, whereas B.'s sculptures, freed of all the bonds of weight, essentially, express, like his paintings, a state of becoming, shapes *in the process of formation*. The canvases issued side by side with these sculptures add one more possibility to the free invention of formal (or rather formative) rhythms, in the intervention of the melody fitting the colour, which, by means of a distinct tendency to harmonies, or, if preferred, to contrasted dissonances, emphasizes the formal associations. W. B. is certainly one of the most important representatives of modern art in Switzerland. For him, as for Klee, the essential is not to be found in the "terminal forms" of the visible world, but in the "formative" powers at work in the cosmos.

Remarks on Two of Max von Mühlenen's Canvases**200***by Mark Adrian*

The problem of the creating of space by pictorial means is ever-present, but it no longer takes the form of illusionism as previously, it is the quest for an inevitable spatial origin based on surfaces and colours. M. v. M. applies his colours as in a stained glass window; they by no means reproduce the colours of the subject but are freely chosen and make no attempt to catch the light or the atmosphere. This tendency is to be found after Cézanne, Gauguin and van Gogh, and was also followed by Matisse and the "fauvist" movement, but the colour of the Bernese painter does not originate in the exterior world even to transcend it, and is a purely constructive element. For this reason M. v. M.'s attempts, while bearing some analogy with German expressionism, differ from it because of their purposefulness, the search for laws applicable to colour; in this they also reveal an experimental spirit on the lines of Rouault and Klee. M. v. M.'s work differs from Rouault's in that the determining factor for the former is not emotion but an aspiration to a formal system sui generis. One might say that this art "passes beyond" to man, the placing of the forms is more significant than the forms themselves which are, as it were, integrated with their "causal" space, the latter surrounding rather than emanating from them, whilst they come to life as it were at surface level. Space in its turn is obtained not by disassociating the objects, as did the cubists, but by the deep interplay of the coloured surfaces and a constructive complexity of lines. M. v. M. even goes so far as to attribute a special property to the different colours: red is for him at the same time proximity and separation, spatial vibration; blue is the colour of that which is solid, limited, objective; green "reduces" etc. He has there the elements of a whole pictorial system.

Walter Müller**204***by Walter Kern*

Walter Müller seems to have been walled off from the outer world in his twenties, during which period he was at Geneva (1917) and at Madrid a year later. His fear of life and an extreme sensitivity are doubly expressed in the quasi-elagiac presentation of lowly objects and in works tinged with irony. Between the ages of 25 and 39 W. M. frequently stayed in Paris, where he was concerned to bring out in still lifes the dereliction of objects he despised – a stage preparatory to his later abstract studies and also to the ascetic conception of space in his pictures of poorer districts. Far from tending to a mathematical rigidity his non-figurative works have the casualness of the organic reign which allows of their comparison in a certain way with the creations of Paul Klee. W. M., who has up to the present limited himself to half-tones (sometimes due to the influence of Corot), may in the near future venture into the bold lyricism of an unrestrained colorism.

Quelques maisons particulières

175

Maison de l'architecte E. Schindler FAS, Zurich, 1946: Au cœur d'un riant paysage tout voisin de la ville, cette maison a une partie à 2 étages pour l'habitation, et une autre, à 1 étage, pour l'atelier. Jardin aussi simple et naturel que possible, où passe un ruisseau; près de la maison, une piscine. – Maison de l'architecte Rino Levi, Sao Paulo, Brésil, 1944: 3 parties – nuit, jour, et cuisine/garage etc. – chacune reliée à la cour-jardin. Partie d'habitation orientée au sud (ombre); brise-soleil en béton dont l'effet est accru par végétation tropicale; au toit, orifices d'aération. – Maison de l'architecte Ernst May, à Nairobi (Afr. or. brit.), 1937–46: Etablie en 3 étapes, cette maison relie pour ainsi dire l'œuvre de l'ancien architecte en chef de la ville de Francfort à son actuelle activité d'urbaniste en pays neuf. A 15 km de la ville, elle s'élève dans un jardin dont la moitié est restée nature vierge. Plan très délié, non seulement en raison des 3 étapes de la construction, mais aussi de l'inutilité de tout chauffage. – Petite maison de campagne à Blaricum (Hollande), arch. Hein Salomonson, Amsterdam, 1939: la forme du terrain (1000 m²) a déterminé en partie celle de la construction, d'ailleurs heureuse quant à la suite des pièces réalisée. A l'étage, vaste balcon-terrasse; vers le jardin, loggia. Selon l'habitude hollandaise, point de cave. – Maison du peintre Albert Schnyder à Delémont, arch. Paul Artaria, Bâle, 1945: L'élément déterminant réside dans le fait que l'on a voulu tirer parti de la situation sur terrain en pente, qui fait que la forme de la maison dérive essentiellement de la coupe. Rez-de-chaussée pour l'habitation (hall toujours frais en été) et, à l'étage, atelier et 2 petites chambres. – Maison de campagne du Dr. Pf. à Riehen, arch. E. Egeler, Bâle, 1946–47: le désir primitif du propriétaire que la maison ne comportât qu'un rez-de-chaussée amena l'arch., tout en prévoyant cependant, partiellement du moins, un étage, à concevoir une construction en longueur distinguant une partie de jour orientée à l'est et une partie de nuit orientée à l'ouest, le tout heureusement en rapport avec la présence horizontale du Rhin, que le terrain domine légèrement. – Petite maison de vacances à Yterö, Finlande occidentale, arch. Paul Bernoulli-Vesterä, Ruosniemi, Finlande, 1939: intentionnellement construite à l'écart de la côte pour être protégée des vents du nord (le haut mur du jardin joue le même rôle), cette petite maison facilement chauffable représente une réalisation architecturale tout ensemble originale et intime.

Nouveaux meubles démontables

192

conçus par Willy et Emil Guhl, assembleurs, Zurich

Sans doute inspirée de l'industrie des cartonnages, l'idée nouvelle de W. et E. Guhl crée un type de meubles «pliants»; l'articulation des surfaces en bois est assurée par une bande de toile présentant le double avantage d'être économique et entièrement invisible. En outre, le stockage de ces meubles exige, chez le marchand, un minimum de place, alors que leur montage est des plus aisés pour le client. Les exemplaires de nos photos sont en bois de frêne.

Les sculptures en fil de fer de Walter Bodmer

195

par Maria Netter

De concert avec son ami Walter Kurt Wiemken – prématurément décédé en 1940 – W. B., en 1930, s'était établi à Villeneuve-St.-Georges, pour y peindre des toiles qu'il appelle «impressionnistes», – peinture grise à laquelle devait se substituer, après la découverte du Midi et de l'Espagne, une peinture expressive apparentée à Rouault. C'est seulement en 1933 que B. a commencé de faire œuvre non-figurative, lors de l'apparition du «Groupe 33» dont il fut l'un des fondateurs. Dans ce domaine, les créations de B. s'imposèrent aussitôt par leur accent personnel, qui le distingue de ceux qu'il faudrait appeler les épigones de Braque, de Picasso, de Mondrian ou de Klee. Si les formes abstraites de B. font songer à certains mythes de la création du monde, leur essence n'est point dans cette association quasi-descriptive. D'abord quasi-organiques, puis peu à peu plus rigoureuses et comme mathématiques, ce sont, avant tout, des formes

en devenir et génératrices d'un espace «illimité», qui exige d'être vu non d'un coup, mais par un œil lui-même en mouvement. Quant aux sculptures en fil de fer, transposition tridimensionnelle des peintures à l'instant mentionnées, elles apparaissent dès 1936. Cortes, Picasso, Calder avaient déjà tenté l'aventure, mais en des œuvres qui restent assujetties à la pesanteur et ont donc une essence statique, tandis que les sculptures de B., libres de tout rapport avec leur poids, sont, comme ses peintures, essentiellement devenir, formes *se faisant*. Et les toiles issues parallèlement à ces sculptures ajoutent une possibilité de plus à la libre invention des rythmes formels (ou plutôt formateurs) par l'intervention de la mélodie propre à la couleur qui, par une nette tendance aux accords ou, si l'on veut, aux dissonances contrastées, souligne les rapports formels. W. B. est assurément l'un des représentants les plus importants de l'art moderne en Suisse. Pour lui comme pour Klee, l'essentiel ne réside pas dans les «formes terminales» du monde visible, mais bien dans les puissances «formantes» à l'œuvre dans le cosmos.

A propos de deux toiles de Max von Mühlénen

200

par Mark Adrian

Le problème de la création de l'espace avec des moyens picturaux continue d'être actuel, non plus au sens de l'illusionnisme de jadis, mais par la recherche d'une genèse spatiale nécessaire, à partir des surfaces ou des couleurs. Chez M. v. M., les couleurs, juxtaposées tels des éléments de vitrail, ne sont point imitation des couleurs de l'objet, mais librement déterminées, sans préoccupation non plus de capter la lumière ni l'atmosphère. Tendance que nous connaissons depuis Cézanne, Gauguin, van Gogh, et à laquelle Matisse et le «fauvisme» ont également obéi, mais, chez le peintre bernois, la couleur, loin de partir du monde extérieur, fût-ce pour le transcender, est élément constructif pur. En ce sens, son effort, s'il a quelque analogie avec l'expressionnisme allemand, s'en distingue cependant par sa non-contingence, la quête des *lois* propres à la couleur, et donc par une recherche apparentée, en somme, à Rouault et à Klee, avec cette différence, vis-à-vis de Rouault, que l'élément déterminant, chez M. v. M., n'est point affectif, mais bien l'aspiration à un système formel *sui generis*. L'on pourrait dire que cet art «passe outre» à l'être humain: la situation des figures compte davantage que les figures elles-mêmes, qui sont comme intégrées à leur espace «occasionnel», dont il serait plus exact de dire, non point qu'il les entoure, mais qu'il émane d'elles, en même temps qu'elles y naissent pour ainsi dire «à fleur de surface». Espace à son tour obtenu, non comme chez les cubistes, par dissociation des objets, mais par le jeu en profondeur des surfaces colorées et d'un complexe constructif de lignes. – M. v. M. va même jusqu'à affecter les diverses couleurs d'une signification propre: le rouge est pour lui, tout ensemble, proximité et éloignement, vibration spatiale; le bleu, la couleur de ce qui est solide, limité, objectif; le vert «rapetisse», etc. Il y a là les éléments de tout un système pictural.

Walter Müller

204

par Walter Kern

Le Zurichois W. M. avait dans les vingt ans en 1917. Tant à Genève, en 1919, qu'une année plus tard à Madrid, un mur semblait le séparer du monde extérieur, – une peur de vivre et une extrême sensibilité, qui trouvaient leur double expression dans des représentations quasi-élégiaques d'humbles objets, et des ouvrages marqués au coin de l'ironie. Entre 25 et 39, W. M. séjourna fréquemment à Paris, évoquant en des natures mortes la déréliction des choses méprisées, – étape préparatoire aux toiles abstraites ultérieures comme à l'espace ascétique de ses tableaux de banlieue pauvre. Loin de tendre à une rigueur mathématicienne, ses œuvres non-figuratives ont la contingence du règne organique, ce qui permet de les rapprocher en un sens des créations d'un Paul Klee. – Jusqu'ici pudiquement confiné aux nuances (influence, parfois, de Corot), W. M. osera peut-être prochainement le franc lyrisme d'un colorisme libéré.