

Heft 8 [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: **17.07.2024**

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.

Quality and Form in Swiss Industry 259*by Theodore Brogle. Director of the Swiss Fair at Basle*

The form of machines and apparatuses is, in the majority of cases, satisfactory, but bad taste is often evident in consumers' goods, owing to the necessity of meeting the customers' demands. Swiss production, however is relatively free from this defect. True quality in a product necessarily implies good form. The fact that there is no quality worthy of the name without formal perfection is of foremost economic importance, for only a quality product that is at the same time satisfactory in its form is capable of procuring for Swiss Industry all the necessary prestige in the international field.

Social Teaching in Industrial Art 260*by Gregor Paulsson*

The problem of the teaching of industrial art today is far from being simple. Modern society with its incentive of increased profits insists on quantity in production, consequently the producer determines the product and also its form. No wonder that this state of things should result not only in an aesthetic void but also threatens us with aesthetic prostitution. Material goods are produced uniquely for their exchange value, for their consumption value, and so their quality forcibly suffers under industrial competition and the consequent lowering of prices. The form and beauty of a product is important relative to its sales value, and the first schools of applied art came into existence in these conditions. They aimed at producing designers of models. The social activity of this teaching as conceived by the South Kensington movement in the 1850's was limited to this. Another reason for the failure of the first industrial art schools is to be found in a fundamentally erroneous aesthetic theory inspired by the idealistic aesthetics of G. Sempner. Objectivism, whose roots go back to Winckelmann, insists on the cultivation of taste, but here culture ceases to be a collection of the faculties and becomes a kind of "thing", and this at the dawn of the Industrial Revolution. After the appearance of the powerful nouveaux riches with this new development, the function of the "thing" called beauty was reduced to overburdened ornamentation. Today the so-called industrial art schools are still mainly training artists for preindustrial production. In spite of the valorous efforts of the "Arts and Crafts" movement (Ruskin) subsequent to South Kensington, and later William Morris, the teaching spirit instituted by these great men was none the less foreign to modern society. It needed the 3rd reform movement instigated by H. van de Velde, whose "Triple insult to Beauty" dates from 1918, to replace the retrospection of his predecessors by the imperative of reason. This appeal did not fail to attract the attention of a Le Corbusier, a Marcel Breuer, an Alvar Aalto. Today, however, we view with scepticism an ethical imperative whether in the name of dignity or of reason. We think that we should bear in mind the existing social situation, a certain modification of which is the only means of solving the problem. And since the evil from which we suffer arises from the dictatorship de facto of the producer, we must do our utmost to build up a consumers' market. This is above all a question of education. We must awaken the feeling for good form from the elementary school on, and on the other hand we must take the study of consumption as a whole as a basis for teaching in applied art, proceeding to methodic investigation carried out in and after school under

the guidance of expert teachers. In this way the school for industrial art can work in permanent contact with the consumers for whom the pupil must create. Only then will a true formal beauty spring spontaneously and not mechanically from an adequate conception of the product.

Beauty resulting from Function and as Function 272*by Max Bill*

For some hundreds of years we have relied upon the creators' sense of their social responsibility to create products whose form harmonizes with the spirit of the epoch; but the true starting point is rather responsibility towards form as such. In "Werkbund" circles, beauty is generally spoken of as a reward for the artist's consideration for his material. For practically no material, however, is only one form possible, and what we understand by consideration for the material foundation is more precisely an attempt to achieve the maximum efficiency with the minimum of material. The most brilliant example is the Eiffel Tower, a synthesis of the engineer's rationalism and of constructive beauty which corresponds well to the ideal of a "rational beauty" defined by Henry van de Velde. If, however, the functional aspect is one of the elements in beauty, we must also state that the form of machines and apparatuses, for example, is not modified in virtue of their function alone but equally from aesthetic considerations, and, at the same time testifies to a beauty that is itself functional. Utilitarian efficiency is easily definable, not so beauty, the pursuit of which presupposes tasks to be accomplished and, in addition, the training of those whose role it is to create forms. There is still much to be done, even though progress in this direction is but slight for reasons related to the Swiss economic structure, and also because we of the Werkbund have not tried sufficiently hard to influence the producers by exhibitions, for instance, organised in the same way as the Swiss Fair, like that at Leipzig in former times. As to the qualifying of the creators of forms, the appearance in Anglo-Saxon countries of "industrial designers" is not without the risk of creating a purely superficial pseudo-modern style (the risk is less great in England thanks to the "Council of Industrial Design"). From now on our "Werkbund" should prepare its postulates in readiness for the day when "industrial designers" appear in our midst too. That is essentially an educational problem. At the moment there exists no school capable of training such designers. Our schools for applied art could not take on the task except on the condition of their submitting to a fundamental reform. If they are to cease being (practically useless) complements to professional apprenticeship they should 1. have classes with fewer pupils 2. only accept pupils who have already completed their craftsman's or technical apprenticeship 3. provide a general culture not only in all the domains of form but also in the fundamental notions of statics, mechanics and physics. They should therefore be a mixture of an academic and a technical college, an ideal aspired to by the Bauhaus, but with this difference, that more importance should be ascribed to the personality and in particular the students should be assured that their applied art is in no way inferior to pure art. This does not at all mean the denial of the latter which remains as indispensable for application as does pure science for technique. Only the existence of schools conceived in the way outlined above justifies the hope that the "cultural age" of our industrial civilization will one day be born.

Qualité et forme dans l'industrie suisse 259*par T'éodore Brogle, directeur de la Foire suisse de Bâle*

Tandis que les machines et appareils ont presque toujours la forme qui leur convient, les produits de consommation, en raison de l'influence des consommateurs, à qui il faut plaire, marquent fréquemment, au contraire, une résistance regrettamment faible au mauvais goût, encore que ce mal soit relativement moins répandu dans la production suisse. Or, un véritable produit de qualité implique qu'on ait su lui donner une bonne forme. Cette vérité qu'il n'est point de qualité digne de ce nom sans perfection formelle a, en outre, une importance économique de premier plan, car seule une production de qualité également satisfaisante au point de vue de la forme est à même de conférer à l'industrie suisse tout le prestige dont elle a besoin sur le plan international.

La mission sociale de l'enseignement consacré à l'art industriel 260*par Gregor Paulsson*

Le problème de l'enseignement des arts industriels est loin d'être simple dans la société actuelle. Celle-ci repose sur une production essentiellement quantitative, dont le moteur est la recherche du profit, ce qui a pour conséquence que le producteur détermine la production, et donc aussi la forme des produits. Rien d'étonnant s'il résulte de cet état de chose non seulement un «vide», esthétiquement parlant, mais encore un très net danger de prostitution esthétique. Les biens matériels étant produits pour leur seule valeur d'échange, leur valeur d'usage, donc leur qualité, sous l'effet de la concurrence qui oblige à baisser les prix, ne peut que baisser également. La forme, la beauté d'un produit n'est plus conçue que comme un facteur de vente, pour ne pas dire de racolage, et c'est dans ces conditions que naquirent les premières écoles d'art appliqué, qui eurent essentiellement pour but de former des «dessinateurs de modèles». Là se borna en fait toute la mission sociale de cet enseignement tel que le conçut le mouvement de South Kensington des années 1850. Mais une autre cause de l'échec des premières écoles d'art industriel résidait dans une théorie esthétique foncièrement erronée, qui s'inspirait de l'esthétique idéaliste de G. Semper. Objectivisme dont les racines remontent à Winckelmann réclamant dès 1755 la «culture du goût», mais chez qui la «culture», cessant d'être un faisceau de facultés, devient comme une «chose». Et cela juste à la veille de la révolution industrielle! Dès que celle-ci eut fait la puissance des nouveaux riches, la «chose» appelée beauté était condamnée à ne plus être que surcharge ornementale. — De nos jours, les écoles d'art dit industriel en sont encore à former surtout des artistes pour la production préindustrielle. Malgré les valeureux efforts, après South Kensington, du mouvement de «Arts and Crafts» (Ruskin), puis de William Morris, l'esprit de l'enseignement institué par ces grands hommes n'en était pas moins essentiellement hostile à la société moderne. Il fallut un 3^e mouvement de réforme, lancé par H. van de Velde, dont «La triple offense à la beauté» est de 1918, pour substituer au passéisme de ses prédécesseurs l'impératif de la raison. Appel qui n'a pas laissé d'être entendu par un Le Corbusier, un Marcel Breuer, un Alvar Aalto. — Aujourd'hui, toutefois, un impératif éthique au nom de la dignité ou de la raison, nous trouve plus sceptiques. Nous pensons qu'il faut partir de la situation sociale donnée, dont seule une certaine modification permettra d'atteindre la solution du problème. Et puisque le mal dont nous souffrons provient de la dictature de fait du producteur, il nous faut chercher les moyens d'arriver à constituer un «marché des consommateurs». C'est là, avant tout, une question d'éducation: éveiller, dès l'école primaire, le sens de la bonne forme des objets de consommation, et d'autre part prendre l'étude de la consommation dans son ensemble pour base

de l'enseignement de l'art appliqué, en procédant à des enquêtes méthodiques, faites dans et à partir des écoles, sous l'égide de professeurs eux-mêmes experts dans ces questions, de manière que l'école d'art industriel puisse œuvrer en contact permanent avec la société des consommateurs pour qui l'élève sera appelé à travailler. D'une conception adéquate des objets de consommation naîtra dès lors, non point mécaniquement, mais spontanément leur beauté formelle.

Beauté fonctionnelle et beauté fonction 272*par Max Bill*

Depuis quelque cent ans, on en appelle, pour la création de produits formellement conformes à l'esprit de l'époque, au sens, chez les créateurs, de leur responsabilité sociale; mais, en réalité, le véritable point de départ est bien plutôt le sens des responsabilités vis-à-vis de la forme. — Dans les milieux du «Werkbund», on parle certes généralement de la beauté en tant que récompense du respect du matériau. Cependant, un matériau quelconque ne dicte pas nécessairement telle forme plutôt qu'une autre, et ce que nous entendons par respect du donné matériel, c'est plutôt la recherche du maximum d'efficacité, obtenu avec un minimum de matière. L'exemple le plus éclatant en est la tour Eiffel, synthèse du rationalisme de l'ingénieur et de beauté constructive, qui correspond bien à l'idéal de «beauté rationnelle» défini par Henry van de Velde. — Si toutefois l'aspect fonctionnel est l'un des éléments de la beauté, nous devons constater d'autre part que la forme, par exemple, des machines et appareils, ne se modifie pas seulement en vertu de la fonction mais également en tant que forme, et témoigne donc en même temps d'une beauté qui est fonction elle-même. — Or, si l'efficacité utilitaire est facilement définissable, il n'en va pas de même de la beauté, dont la recherche suppose des tâches définies à accomplir et, en outre, la qualification de ceux dont le rôle est de créer des formes. Les tâches, assurément, ne manquent pas, bien que les progrès réalisés à cet égard restent très insuffisants, pour des raisons qui tiennent à la structure de l'économie suisse, et aussi au fait que nous n'avons pas assez, au Werkbund, essayé d'influencer les producteurs, par exemple par des expositions organisées dans le cadre de la Foire suisse, comme jadis à celle de Leipzig. Quant à la qualification des créateurs de formes, l'avènement, en pays anglo-saxon, des «industry designers» ne va pas sans le risque d'un style pseudomodern de pure façade (risque moins grand en Angleterre, grâce au «Council of Industrial Design»). Dès maintenant, notre «Werkbund» doit formuler ses postulats, pour le jour où les «dessinateurs industriels» apparaîtront aussi chez nous. Problème, essentiellement, d'éducation. Or, il n'existe actuellement aucune école capable de former de tels dessinateurs. Nos écoles d'art appliqué ne pourraient en assumer la tâche qu'à la condition de subir une réforme fondamentale. Pour cesser de se voir dégradées au rang de complément (presque inutile) de l'apprentissage professionnel, elles devraient: 1. comporter des classes très peu nombreuses, — 2. n'accepter que des élèves ayant déjà terminé leur apprentissage artisanal ou technique, — 3. conférer une culture générale, non seulement dans tous les domaines de la forme, mais encore quant aux notions fondamentales de la statique, de la mécanique et de la physique. Etre, par conséquent, un mélange d'académie et de technicum, — idéal auquel aspirait le Bauhaus, avec cette différence qu'il conviendrait de donner plus d'importance à la personnalité, et en particulier de savoir convaincre les jeunes que leur art appliqué n'est pas «inférieur» à l'art pur. Ce qui ne signifie en rien la négation de ce dernier, lequel reste aussi indispensable pour les applications que la science pure pour la technique. Mais seules des écoles conçues dans le sens ici esquissé permettraient d'espérer que naisse enfin l'«âge culturel» de notre civilisation industrielle.