

Formgebung in der Industrie

Objektyp: **Group**

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.

vom Vagen zum Klarbewußten gibt. Mit einer umfänglichen Schau von Bildern und Zeichnungen trat der Berliner Heinz Trökes erstmals in Stuttgart auf. Dank seiner dem Abgründigen zugeneigten, Irdisches und Kosmisches verwebenden Phantasie zum Surrealisten geboren, gehört er unstrittig zu den stärksten Begabungen der jüngeren, erst jetzt heranreifenden Generation. Die letzte Ausstellung bei Lutz & Meyer galt dem schwäbischen, jetzt in München lebenden Maler, Zeichner und Dichter Rudolf Schlichter. Sein vielfältiges Werk ist eine dem Sichversenken in die Problematik unserer Zeit geschuldete Aussage eines Menschen, der aus innerer Bedrängnis schafft, das Grauen und das Leid erlebter Wirklichkeit in visionäre Gesichte kleidend. Der Gefahr, ins Literarische abzugleiten, kann dabei nicht immer entgangen werden. Stets überzeugend wirken seine auch im Technischen meisterhaften Rohrfederzeichnungen. Als Maler ist Schlichter heute in einer Stilwandlung von realistischer zu weitgehend abstrahierender Darstellungsweise begriffen. Ob er darin die Höhe des Früheren, ihm so sehr Gemäßen erreichen wird, bleibt abzuwarten. — Das *«Amerika-Haus»*, eine dankenswerte Einrichtung der Besatzungsbehörden, die ausländische Literatur, Vorträge und Musikdarbietungen unentgeltlich zugänglich macht, bietet neuerdings auch Ausstellungen bildender Kunst. Als erste eine Gemäldechau Peter Dülbergs, eines jüngeren, mit hohem Ernst um den Ausdruck des eigenen Wesens ringenden Künstlers. Als zweite eine Reihe farbig reizvoller Malereien von Asta Ruth, begleitet von den immer wieder gern gesehenen Tier-Kleinplastiken der Berliner Renée Sintenis.

Ziel eines von Lazi in Stuttgart gegründeten deutschen Photographenbundes, dessen Ausstellung das *Landesgewerbemuseum* Gastrecht gewährte, ist die Hebung der Photographie auf künstlerische Stufe durch strengste Ausbildung der ihr eigenen Mittel. Lazi selbst steuerte das Meisterlichste bei. Die Rheinländerin Elise Hager überraschte durch Kompositionen auf mikrophotographischem Wege gewonnener Formelemente, bildhaften Gestaltungen, die mit manchen Werken abstrakter Malerei wetteifern können. Es folgte die in Basel 1943 von Georg Schmidt, Werner Schmalenbach und Peter Bächlin aufgebaute Schau *«Der Film»*, unübertrefflich in der Bildwahl wie in der begleitenden Wortformu-

lierung der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Filmprobleme. Die letzte Ausstellung, von Xaver Fuhr, München, bemalte Keramiken, vermag nur in wenigen Stücken zu befriedigen, weil die ausschweifende Phantasie des Malers nur selten der Gefäßform durch organische Eingliederung Rechnung trägt.

Hans Hildebrandt

Londoner Kunstchronik

Ben Nicholson und Dod Procter

In seinen Arbeiten aus den Jahren 1947/48, ausgestellt in der Lefèvre Gallery, zeigte sich dieser englische Künstler von einer neuen Seite. Neu insofern, als er Elemente kompositionell zu einer Einheit verbindet, die schon vorher gesondert in seinem Schaffen vorgekommen sind. Wenn auch seine abstrakten Arbeiten, wie er es selbst einmal ausdrückte, auf visuelle Eindrücke zurückzuführen sind, so waren diese in einer Weise verarbeitet, daß sie die Quelle des visuellen Erlebnisses nicht preisgaben. Die letzten Arbeiten verbinden nun Landschaftszeichnungen mit abstrakt-kubistischen Motiven. Stilleben sind es, mit den typischen Nicholsonschen Henkeltöpfen und Flaschen auf einem Tisch, abstrakt-konstruktive ornamentale Flachgebilde, welche wie Steine in einen Schmuck eingesetzt sind. Es handelt sich dabei um zweidimensionale Elemente, die in einen dreidimensionalen Landschaftsraum einkomponiert sind. Ben Nicholson hat seine abstrakten Gebilde langsam und sehr gewissenhaft entwickelt. Wesentliche Ideen von Picasso, Braque, Miró und schließlich Mondrian gaben Bausteine ab, von denen Nicholson zu einer sehr persönlichen, über die Anregungen hinausgehenden Synthese gelangt ist. Er hat einen originellen Stil, und es gehörte Mut und Kraft dazu, ihn in England gegen allen Widerstand durchzusetzen. Das zeigt, daß dieser Künstler eine der wirklich schöpferischen Persönlichkeiten der englischen Moderne ist. Die Periode mit den Flachreliefs, die in rein geometrischen Figuren komponiert waren — Kreise und Vierecke, oft ganz weiß, so daß bloß die Schatten als Valeurs sich geltend machten, oder wiederum mit starken Primärfarben, die eine Raumwirkung erzielten, grundverschieden von der kubistischen —, war ideenmäßig sehr konsequent und sicherlich in der Gesamtentwicklung des Künstlers not-

wendig. Dennoch schien sie etwas doktrinär, und in der letzten Phase seines Schaffens ist Nicholson viel freier geworden, so daß seine Phantasie sich ungehemmter geltend macht. Organische Formen ergänzen die geometrischen, erweitern den *«formalen»* Horizont, die Landschaft; die Natur befreit den Künstler von seinem eigenen *«Konstruktivismus»*, und der abstrakte, in seinen Konstruktionen befangene Künstler erlebt wieder frisch und ungebunden. Da ein meisterliches Können, sowohl in der Zeichnung als auch in der Behandlung der Farbe und einer kombinierten Schabtechnik mit Strichzeichnung und Kolorit, dazutritt, geben diese letzten Werke des Künstlers sich so selbstverständlich, wie etwa die eines alten Meisters, vor denen man sich in Gedanken und Träumereien verliert.

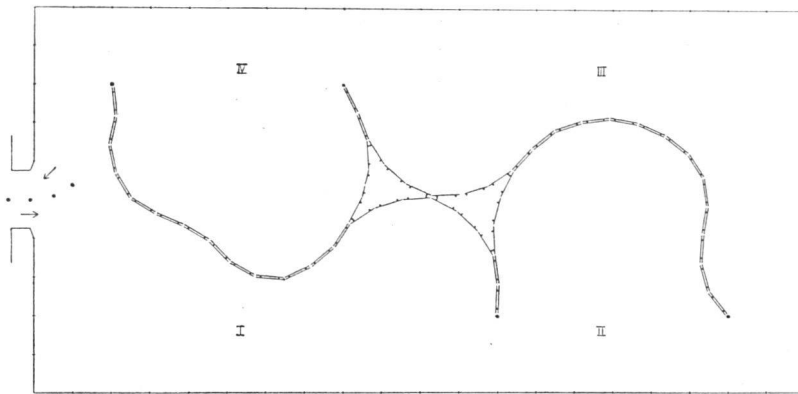
Zur gleichen Zeit stellte *Dod Procter* in The Adams Gallery ihre Blumenstücke, Landschaften aus Teneriffa und Kinderporträts aus. Sind diese beiden Künstler auch stilmäßig ganz verschieden — *Dod Procter* ist eine impressionistische Malerin mit einem feinen Gefühl für Valeurs, Komposition und Raum —, so haben sie beide gemeinsam, daß sie hervorragende Handwerker sind und daß sie das Handwerk mit künstlerischem Geschmack und Ernst zu verbinden wissen. Bilder wie *Roses and Spirea* oder *Plumbago and Jasmine* sind reinste Poesie. *Roses on a Looking-glass* hat konstruktive Elemente, die sich nicht aufdrängen, wie auch der Charakter eines Menschen nicht gleich aus seinen Worten, eher aus seiner Art sich zu bewegen erkenntlich wird. *The Palm-leaf Roof* ist frisch wie ein Gauguin aus der Zeit von Pont-Aven. J. P. Hodin

Formgebung in der Industrie

«Die gute Form»

*Sonderschau des Schweizerischen
Werkbundes an der Muster-
messe Basel 1949*

Ein schon seit längerer Zeit in Werkbundkreisen gehegter Wunsch, die Werkbundziele an der größten Schaustellung der schweizerischen industriellen Produktion darlegen zu können, geht nun in Erfüllung. Der SWB tritt dies Jahr mit der Sonderschau *«Die gute Form»* in repräsentativer



Grundriß 1:200 der Sonderschau «Die gute Form» des Schweiz. Werkbundes an der Mustermesse Basel 1949. Architekt: Max Bill SWB, Zürich

I Formen der eindeutigen Funktion
II Formen des Bauens

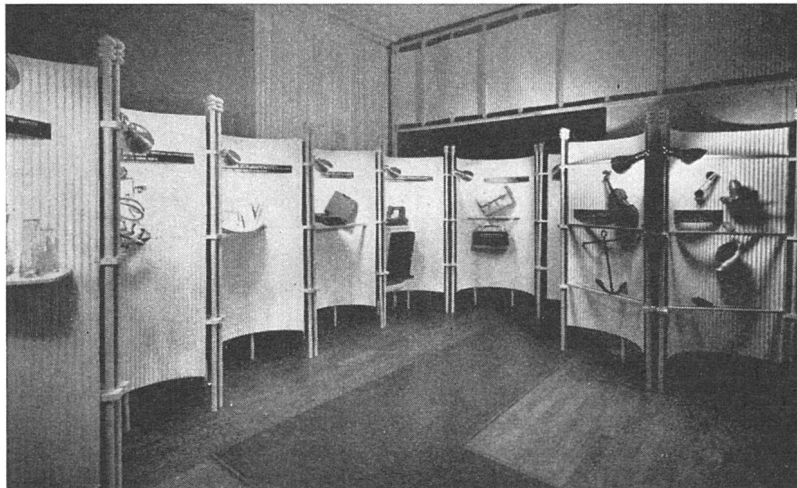
III Formen des Wohnbedarfes
IV Formen im täglichen Leben

Weise an der MUBA in Erscheinung. Dank dem großzügigen Entgegenkommen der Direktion der Mustermesse, welche die vorgeschlagene Idee von Anfang mit größtem Interesse aufnahm, und dank der finanziellen Unterstützung durch das Departement des Innern in Bern ist die Realisierung des Planes Wirklichkeit geworden. Es ist dies ein bedeutendes Ereignis innerhalb unserer schweizerischen Entwerfer- und Produzentenkreise und hoffentlich auch ein solches für das nach Basel strömende Publikum. Für den SWB im besonderen bedeutet dies die Erschließung wertvollster Wirkungsmöglichkeiten zugunsten der qualitativen und formalen Hebung der schweizerischen Produktion. Es wäre daher zu wünschen, daß dieser erste Schritt periodische Fortsetzungen erfährt und zu mehr als zu nur einer einmaligen Manifestation wird. Die Ausstellung wurde von Architekt Max Bill aufgebaut und gestaltet; strenge Qualitätsauswahl und klare

Darstellung sind dadurch im vorneherein gesichert. Der Grundriß zeigt eine ebenso sinnvolle wie reizvolle räumliche Gliederung des zur Verfügung stehenden Raumes (Turnhalle Rosentalschulhaus). Dem Ausstellungsarchitekten stand ein kleiner Ausschuß zur Seite, dem Hans Finsler (Zentralpräsident SWB), Direktor von Grünigen, Egidius Streiff, Alfred Roth (Präsident) und Alfred Altherr, Zentralsekretär SWB, angehörten. Nach Schluß der MUBA wird die SWB-Sonderschau noch als Wanderausstellung in anderen Schweizer Städten gezeigt.

Dank dem Beiträge der Stiftung «Pro Helvetia» war es möglich, den illustrativen Teil der Ausstellung in zwei weiteren Fassungen anzufertigen, welche als Wanderausstellungen für Deutschland und Österreich bestimmt sind. So wird diese schweizerische Sonderschau zunächst an der Kölner Werkbund-Ausstellung «Neues Wohnen» (14. Mai bis 3. Juli) gezeigt. a. r.

7^e Salon de l'OEUVRE, Genf 1949. Abteilung der Industrieprodukte. Architekt: J. P. Vouga, Genf Photo: P. Boissonnas, Genf



Beauté des formes industrielles

A propos d'une innovation au 7^e Salon de l'OEUVRE Genève (Musée Rath) – mars 1949

C'est un des signes heureux de l'évolution industrielle que la multiplication d'objets répondant à la fois à notre désir des belles formes et aux exigences rigoureuses de la fonction pratique. Si, dans ce domaine, la Suisse est féconde en réussites, il ne serait que trop facile de citer de nombreuses et pénibles exceptions. L'Œuvre, tout comme le Schweizer Werkbund, s'est assigné pour tâche d'encourager la production d'objets de forme satisfaisante. Avant de chercher comment intervenir dans le cycle organisé de la production industrielle, il convient de définir si possible le véritable créateur de l'article industriel de série, de déterminer quand et comment le concours de l'artiste se manifeste dans cette création. Dans certaines branches de l'industrie, arts graphiques, textiles, les qualités de forme jouent un rôle déterminant. La libre inspiration de l'artiste créateur n'est bridée par aucune exigence fonctionnelle. La prépondérance de la forme disparaît aussitôt que les lignes ou les volumes de l'objet ne sont qu'un élément de sa fonction: le cadran de la montre doit être lisible, il doit plaire, mais il ne fait pas toute la valeur de la montre: le galbe d'un siège est garant du confort qu'il offre, à condition que l'exécution soit conforme. Mais, dans la plupart des cas, les formes ne jouent aucun rôle dans la conception d'un objet et dans la manière dont il répond à sa destination. C'est le rôle du seul technicien de faire en sorte que la montre soit exacte, que le service de fayence ne s'ébrèche pas, que le siège soit stable, ses assemblages robustes, son rembourrage souple. Nous savons dès lors que le technicien ne peut sans danger s'effacer devant l'objet et le livrer, une fois projeté dans ses lignes essentielles, à un décorateur chargé de l'embellir, de le décorer. Nous n'imaginons pas qu'on puisse proposer au technicien une forme arbitraire, préalablement créée par un artiste, ni qu'un artiste puisse créer à lui seul pour l'industrie un bracelet-montre, une tasse ou un siège, s'il n'est pas rompu aux problèmes de technique que pose la fabrication industrielle de cet objet, s'il n'est pas, en définitive, technicien autant qu'artiste. La naissance d'un tel objet ne peut être que le résultat d'une succession d'opérations d'ingénieurs, de chefs d'ateliers, dont l'un, peut-être, qui ne

sera pas nécessairement le dessinateur, aura su tirer parti des conditions matérielles auxquelles il est soumis et en aura fait apparaître toute la beauté. Celui-là sera le vrai créateur.

Or, fréquemment, par les exigences du commerce, l'industriel ne se soucie de la forme extérieure d'un objet que dans la mesure où elle aide à la vente. L'insistance avec laquelle certains fabricants s'obstinent à conserver des formes conventionnelles et désuètes par lesquelles leurs produits se sont fait connaître à l'origine en est une démonstration: que l'on songe par exemple aux lignes des capots d'automobiles ou aux marques de fabrique de l'horlogerie! On multipliera d'autre part un décor pour peu qu'il facilite la vente, d'autant plus qu'il n'est pas coûteux, et dissimule au contraire les défauts de fabrication. C'est le goût de l'acheteur qui commande.

Une recherche des formes pures n'intervient donc dans le cycle de la fabrication que si l'acheteur l'exige. On en a la preuve dans les articles de série utilisés dans la construction: poignées de porte, robinets, interrupteurs, une certaine catégorie de lustrerie. Les acheteurs, qui sont ici les architectes, ont porté la valeur esthétique de ces articles à un niveau particulièrement satisfaisant, ce qu'on ne trouve pas lorsque le public est seul acheteur. Et l'exemple de la lustrerie est ici particulièrement saisissant!

Pour exercer une action sur les qualités de forme des produits de série, il n'y a donc pas d'autre moyen que de tenter le contrôle esthétique des produits lancés sur le marché.

On sait qu'aux Etats-Unis, en Angleterre, tous les objets admis à figurer aux grandes foires nationales sont sélectionnés par des commissions mixtes de techniciens et d'artistes. Cette méthode est appliquée, en Suisse même, à l'affiche où, chaque année, les 24 meilleures affiches sont distinguées par la Commission fédérale des arts appliqués. Sans que nulle obligation leur soit faite, les éditeurs se soumettent sans hésitation au jugement de ce jury dont ils recherchent les lauriers. C'est une expérience de cette nature que l'*Œuvre* a tentée, à une bien modeste échelle, en consacrant une section de son 7^e Salon à une sélection des articles de série produits par l'industrie de la Suisse romande.

Souhaitons que cette expérience soit reprise, régulièrement si possible, dans le cadre, par exemple, des manifestations nationales que sont la Foire de Bâle et le Comptoir suisse. *J. P. Vouga*

Kunstpreise und Stipendien

Kandinsky-Preis 1949

Der Kandinsky-Preis, der in Erinnerung an den bahnbrechenden Maler einem jungen Künstler übergeben werden soll, welcher einen eigenen, ausgeprägten Weg verfolgt, wurde dieses Jahr erstmals einem nicht in Paris lebenden Künstler verliehen, nämlich dem in Zürich ansässigen Maler, Plastiker und Architekten Max Bill.

Tribüne

Lettre de Genève

Il est rare, à notre époque, de voir un parlement occuper ses graves débats à l'étude et à la discussion des problèmes artistiques. C'est pourquoi il faut marquer d'une pierre blanche le jour où nos députés se sont penchés sur un projet de loi demandant à l'Etat de prévoir, dans l'exécution de tous les édifices publics, un certain pourcentage de la dépense totale pour la décoration monumentale. Certains des membres de notre corps législatif ont examiné ce projet avec intérêt et sollicitude, d'autres avec curiosité, d'autres aussi, hélas, avec une ironique condescendance. Ceux qui ont adopté cette dernière attitude pensent, évidemment, que l'art contemporain relève plus du domaine de la franche plaisanterie que des austères préoccupations du législateur, en quoi, d'ailleurs, leur avis diffère essentiellement de l'avis d'un Périclès, d'un Laurent de Médicis, d'un Jules II, d'un Louis XIV.

La création d'une loi semblable soulève, pour l'architecte, une telle quantité de questions, qu'il est impossible de les étudier et d'essayer d'y répondre dans le cadre d'une simple chronique. J'ai donc l'intention, aujourd'hui, de m'attacher seulement à dénombrer et à classer ces questions, quitte à revenir sur chacune d'elle au cours de notes ultérieures. Que Dieu me garde, d'ailleurs, d'avoir la prétention de résoudre le problème, puisque tant d'éminents esprits de notre temps ont eux-même une si grande peine à s'y reconnaître.

Il me semble, en toute modestie, que cette recherche, bien moderne, d'une communion entre l'architecture, la

peinture et la sculpture, est d'un tout autre acabit, d'une résonance autrement plus profonde, d'un intérêt bien plus fécond, que les chinoïseries auxquelles nous avions habitués les esthètes d'avant guerre. A part Jean Lurçat, le tapissier, et quelques-uns de ses proches parents spirituels, trop d'artistes s'adonnent encore aux délices du scandale, aux vanités de certaines recherches, dont les mystères ne sont accessibles qu'à de rares initiés. On ne peut même plus parler de «tour d'ivoire», qui supposerait que l'artiste, pour être en dehors de la foule, la domine néanmoins, mais d'un puits obscur, étroit, profond, où la société abandonne ceux qui ne sont pas immédiatement utilisables à la satisfaction de ses appétits.

Donc, premier point dont il faudra parler: divorce entre l'artiste, architecte, peintre, sculpteur, musicien, poète, et la société, ou, en tous cas, certaines classes de celle-ci.

Un divorce est une trahison. Cette trahison est-elle le fait d'une société qui préfère les bonheurs sensuels des sept péchés capitaux, aux joies de la contemplation, ou est-elle le fait des artistes qui font abstraction des besoins auxquels ils doivent répondre, pour s'adonner orgueilleusement, et inutilement, aux transports solitaires de la délectation morose? Deuxième point à examiner. Si le divorce est évident, la recherche des responsabilités est épineuse: toute une littérature s'y consacre actuellement: je me demande même s'il est nécessaire que j'aie à jardiner dans des plates-bandes qui ne sont que trop labourées. Nous verrons.

Mais il est un point (troisième et dernier) sur lequel j'insisterai de toute ma conviction: c'est la nécessité absolue, urgente, immédiate, qui incombe à la communauté et à son expression tangible, c'est-à-dire à l'Etat, de donner à tout artiste la possibilité de s'exprimer: on a vitupéré, tout récemment encore, et en pensant apporter à la discussion un argument massif, cet «art officiel» qui a, en effet, été si lamentable dans la seconde moitié du XIX^e siècle, mais à qui nous devons tout ce que les civilisations, au cours de leur histoire, ont bâti de grand. J'insisterai donc tout particulièrement, dans une prochaine chronique, sur les devoirs qu'un état se doit d'assumer en ce domaine.

Nous voyons que ce projet de loi, même s'il ne dépasse pas le stade des jeux oraux auxquels se livrent chaque semaine nos parlementaires éclairés,