

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 68 (1981)
Heft: 5: Basler Architektur der dreissiger Jahre

Rubrik: Résumés = Summaries

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: 19.11.2024

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

Résumés

Page 8

Annemarie Monteil Les entrelacs d'Elsi Giauque et l'architecture

Tous ceux pour qui l'usage du terme de «tapisserie» est d'un usage courant pensent de prime abord aux tapisseries murales que nous lègue une abondante tradition qui prend ses origines nourricières au cœur du Moyen Âge. Il n'y avait pas que les palais ou les demeures seigneuriales qui fussent décorés de tentures murales: même les églises en accueilleraient les fastes. Dans les châteaux forts, elles préservaient les murs des atteintes de l'humidité; ce que l'on appelait alors les salons de tentures protégeait les châtelains des morsures du froid. Raphaël et Rubens et, plus tard, Boucher dessinèrent des esquisses pour des tisserands spécialisés dans la fabrication de tapis. Les tapisseries jouaient auprès de l'architecture le rôle d'une décoration et créaient, par la vertu de leurs matériaux, une ambiance où il faisait bon vivre.

Aux époques les plus favorables, les esquisses étaient toujours exécutées en fonction de l'état présent des possibilités sur le plan des matériaux et de la technique de fabrication. Mais, dans les époques les moins appropriées, il n'est pas rare de relever des cas navrants où la tapisserie imita avec servilité et beaucoup de retard les motifs de la peinture et négligea de prendre la juste mesure des caractéristiques techniques des textiles du moment. On est bien amené à constater à regret que c'est au XIX^e siècle que l'art de décorer les tapisseries se départit de sa valeur intrinsèque, ceci jusqu'à ce que le style 1900, le Bauhaus et Lurçat apportassent le renouveau qui s'imposait depuis longtemps. En effet, ce sont eux qui surent redonner à l'art de tisser des fils sa force d'expression, par un jeu concerté de formes et de couleurs où le matériau retrouvait sa spécificité.

Quelle que fût l'importance de toutes ces mutations, la tapisserie n'en restait pas moins toujours enfermée dans les limites étroites d'un art à deux dimensions. A l'exception de la sculpture, aucun art ne réussissait à manifester son intégration dans l'espace donné par l'architecture. Ce

n'est qu'à partir du milieu de notre siècle que cet état de choses se trouva modifié. L'art de la tapisserie s'est ouvert des voies qui étaient dans une relation étroite avec l'espace et, par voie de conséquence, avec l'architecture. Toutefois, il faut ici souligner avec la dernière énergie que ceci n'est en aucune façon une invention de l'époque que nous vivons. Déjà dans les plus anciennes organisations du milieu habitable, la partition de l'espace en plusieurs zones était assurée par des peaux de bête et, rapidement, par la suite, par des étoffes tissées. Des toiles de tente créaient le compartimentement de l'espace, des couvertures de chevaux formaient de petites couchettes dont les peuples nomades faisaient un usage quotidien.

Ce n'est que dans des temps plus récents que la fabrication des tapisseries devint une manifestation particulière de l'art de la sculpture. Ce phénomène parvint à la claire conscience d'un large public au cours des années soixante, à l'occasion des biennales de la tapisserie à Lausanne.

C'est à bon droit que l'on parle aujourd'hui de la tapisserie comme d'un art plastique. De par sa tendance à une occupation extensive de l'espace, la tapisserie peut faire pièce aux prétentions expressives du bronze ou de la pierre.

Il faut cependant souligner qu'il existe à l'heure actuelle également des réalisations textiles qui, certes, produisent un effet d'espace, mais qui n'opèrent pas pour autant par de grandes masses de volumes, mais qui, bien au contraire, sont conçues en fonction des nombreuses possibilités de perméabilité des espaces les uns par rapport aux autres, grâce à la structure lacunaire et à la transparence des matériaux. C'est la Suisse-Elsi Giauque qui se trouve à l'avant-poste de cette révolution. Il convient de lui consacrer maintenant les lignes que son influence mérite.

A la différence de ceux des artistes tapissiers des pays de l'Est, les travaux d'Elsi Giauque sont des imageries transparentes qui, parfois, se bornent à utiliser simplement les fils de chaîne: ceci parvient à créer des différences de densité qui donnent à l'ensemble un rythme contrasté. Etant donné que de tels objets n'ont pas tendance à prendre l'aspect d'une sculpture qui remplit complètement l'espace, ils contribuent à la préservation du caractère fluide de celui-ci, voire même, dans le meilleur des cas, à en renforcer le caractère changeant. Cette propriété leur con-

fère au sein même de l'architecture d'ensemble une place de choix dont la spécificité n'a toutefois pas encore été suffisamment prise en compte. Elsi Giauque, certes, ménage des interruptions et des césures dans le continuum de l'espace, mais jamais ne le hérise de barrières infranchissables.

Page 15

Werner Jehle

Le Bâle de l'entre-deux-guerres: un bouillon de culture

Ce n'est qu'en 1933 que des artistes se réunirent à Bâle dans le but de fonder ce qu'on était convenu d'appeler le «groupe 33», ceci uniquement parce qu'ils n'avaient plus trouvé place au sein du GSAMBA, c'est-à-dire une sorte de syndicat des artistes. Quelques-uns des architectes les plus contestataires rejoignirent également ce cercle des artistes libres, ceux précisément qui n'avaient pas trouvé de reconnaissance officielle de leurs conceptions résolument modernistes dans les organisations professionnelles à statut corporatif implantées de longue date. Parmi ceux-ci, il convient de citer les noms de Paul Artaria (1892-1959), Hans Schmidt (1893-1972), Ernst Mumenthaler (1901-1978), Otto Meier (né en 1901), Ernst Egeler (1909-1978), Giovanni Panozzo (né en 1909). Il s'agit bien là, à chaque fois, de gens qui avaient vécu en pleine connaissance de cause cette ambiance bâloise des années vingt si favorable à l'épanouissement des qualités artistiques et qui, à l'instar de bien d'autres, s'étaient fixé pour but de prendre au sérieux les signes avant-coureurs d'un «nouvel art de construire» et d'une nouvelle façon d'envisager le monde. On aurait grand tort de minimiser l'importance décisive de ce creuset culturel où furent fondus les architectes des années trente, et c'est à en tracer les lignes de force que va s'employer l'article qui suit.

Il faut bien préciser que l'effervescence des esprits tendant à un renouveau général, renouveau qui rend pensable une manifestation de l'ampleur de celle de la «Woba», ne s'est pas produite dans les cerveaux des seuls architectes. C'est toute une culture, à laquelle les forces politi-

ques et artistiques prirent une part déterminante, portée par des intellectuels et des praticiens, qui affleuraient dans le geste fondateur qui devait entraîner à sa suite toute la dynamique bâloise des années trente et des années qui suivirent, dans le secteur de la construction de logements urbains. Les œuvres les plus marquantes de l'avant-garde bâloise, celle des artistes du groupe «Rouge et Bleu» jusqu'à celle du «groupe 33», celle des architectes du groupe «ABC» jusqu'à celle de la «Woba», toutes ces réalisations sont des réalisations collectives: il faut le dire haut et clair, tout en respectant la prestation de l'individu isolé qui a soutenu et promu de telles réalisations collectives.

Page 42

Rolf Gutmann

Considérations sur le fonctionnalisme: quelques réflexions d'un émule

Bien que ce ne soit pas sans quelque satisfaction d'amour-propre que je me considère comme un émule des fonctionnalistes, il me faut bien mettre en lumière dans un esprit critique de quelle manière l'école bâloise a pu marquer de son empreinte les travaux de notre agence. Toutefois, il faut commencer tout d'abord par donner une extension toute relative au concept d'«école bâloise», ce qui d'ailleurs ne peut que contribuer à donner à ce concept sa délimitation la plus exacte. L'école bâloise, c'était Hans Schmidt et sa revue *Contributions fondamentales à l'art de bâtir (ABC-Beiträge zum Bauen)*. Et ces contributions vinrent tout aussi bien de Zurich que de Bâle, sans négliger celles qui furent envoyées d'Union soviétique, de France, des Pays-Bas et d'Allemagne. C'est dans cette revue que fut porté à la connaissance de chacun la théorie du nouvel art de construire et que furent présentés de nouvelles réalisations ainsi que des projets d'un caractère inédit (plus de projets que de réalisations, il faut bien le dire), des travaux des fonctionnalistes, puisque c'est le nom que, bien plus tard, d'autres qu'eux-mêmes crurent bon de leur donner.

Je soutiens l'idée que le mouvement des années trente ne vaut pour nous pas uniquement comme modèle d'une mise en forme particulièrement réussie; il n'est en aucune

manière susceptible de nous transmettre des recettes pour une quelconque nouvelle esthétique, ni bien sûr quelque méthode que ce soit. Ce qu'il nous enseigne – et cet enseignement, je l'ai retiré d'une pratique architecturale de tous les instants et d'une fréquentation assidue de la personne même d'Otto Senn – ce qu'il nous apprend donc, c'est une certaine façon de mener les choses tout au long du processus de génération des projets: rechercher à tout instant du processus de la gestation ce qui unit la pulsion intérieure du créateur au but que celui-ci poursuit. C'est en se pliant à cette règle que surgissent les formes, que surgit dans la force de sa plénitude l'architecture telle qu'en elle-même la grâce la transmue. Et c'est à ceux qui peuvent se dire les émules du fonctionnalisme, et à ceux-là seulement, que cette formule apparaîtra dans toute sa clarté.

Mais essayons maintenant de voir la question sous un angle plus concret. Toutefois, il convient assurément de se poser la question de savoir s'il faut essayer de couler dans le moule de l'écriture la réalité exemplaire de ce travail, au lieu de s'inscrire silencieusement dans sa mouvance. Je laisserai ici un autre réponse à ma place. En effet, Ulrich Conrads a formulé notre point de vue avec toute la précision souhaitable dans son exposé «Des servitudes fonctionnelles à la fonction expressive» (*Bauwelt* 1975, No 37), à propos de la construction de notre théâtre à Bâle.

bellished by picture carpets. They held the humidity within the castles in check, while the so-called carpet rooms protected from the cold outside. Such famous artists as Raphael and Rubens and later Boucher designed cardboard models for carpet-manufacturers. Tapestry served as an ornament to architects and helped to create a cosy atmosphere with the help of the very material they were made of. In its best times, these cardboard models were always designed with the given characteristics of the material and the trade in view. Less famous examples of this art of tapestry belatedly tried to imitate painting and did no longer take textile particularities into account. Particularly during the 19th century, picture carpets lost much of their peculiar value until the renewals brought about by the Art Nouveau, the Bauhaus and Lurçat, leading textile art – its colour and its form – back to its particular power of expression, due to its own special material.

Throughout all these changes tapestry always remained within the limits of two-dimensionality. The only art creating space relationships within architecture was the art of sculpture. Starting from the middle of this century this fact has however undergone changes. Textile art has found new ways of expression which are closely connected with space and thus with architecture. Here we have to add that this is by no means a new invention. Ages ago, furs and soon woven cloths, too, separated one room from another. Tent awnings created room divisions, saddle blankets small night compartments for nomads.

In recent times textile art began to become a special kind of sculpture. In the sixties a broader public became aware of this fact, mostly because of tapestry biennales in Lausanne.

Today we very rightly talk about textile sculptures. In their tendency to occupy space to a great extent, they lay claim to much the same kind of presentation possibilities as do bronze or stone.

There are however textile forms which lay claim to a certain amount of space without operating with huge volumes, being designed with optical and material transparency in view. One of the pioneers of this movement is the Swiss Elsi Giauque. We are here mainly talking about her.

Different from eastern weaving patterns, Elsi Giauque's work

consists of transparent forms, sometimes made of nothing but warps, with various densities creating contrasting rhythms. And precisely because these objects do not tend towards being voluminous sculptures, they manage to keep and even strengthen the flowing characteristics of space. This assures them a still only occasionally used opening within architecture. Elsi Giauque creates interruptions, caesuras within a certain space, but never does she create barriers.

Page 15

Werner Jehle

Basle Between the Wars: A Climate of Culture

In 1933 some Basle artists joined in a group called "Group 33", because they had not been accepted by the GSAMBA, the official artists' union. Some of the most "restless" architects, who had not found acknowledgement among the members of the traditionally oriented professionals' unions because of their thoroughly modern attitude, joined in, too: Paul Artaria (1892–1959), Hans Schmidt (1893–1972), Ernst Mumenthaler (1901–1978), Otto Meier (born in 1901), Ernst Egeler (1909–1978) and Giovanni Panozzo (born in 1909). All of them had consciously experienced Basle's cultural climate during the twenties and were firmly resolved to take the beginnings of the "Neues Bauen" movement and of a generally new attitude towards culture seriously. It is this cultural climate which brought forth the architects of the thirties that I will talk about in this issue.

The general mood of fundamental changes, which made such manifestations of the importance of the "Woba" for instance possible, was however not only due to the efforts of architects. A whole culture, influenced by political as well as artistic powers, intellectuals as well as pragmatists, stands at the back of the dynamics responsible for the Basle housing and estate constructions up to 1930 and the following years. The most important works of the Basle avant-garde, of the artists organized in such groups as "Rot-Blau" and "Group 33", the "ABC" architects and those taking part in the "Woba" are collective achievements, much as we have to admire the individual contributions which helped, supported and furthered such collective results.

Page 42

Rolf Gutmann

On Functionalism:

Reflections of a Descendant

Even if I cannot help but liking the idea of seeing myself as a descendant of the "functionalists", I shall nevertheless begin by sceptically showing in what way especially the School of Basle has influenced the work done in our offices. First however we have got to relativize the concept "School of Basle" and thus even raise its importance. The School of Basle mainly included Hans Schmidt and his newspaper "ABC-Beiträge zum Bauen". Its contributions were from Zurich as well as from Basle; but they also came from Russia, France, the Netherlands and Germany. The theories advocated by "Neues Bauen" were written about and new buildings and projects (these above all), in short, the work of the "functionalists" as they were later called by others, were shown.

I think, we cannot merely consider the movement of the thirties as a simple model of style; it does not teach us an aesthetical recipe, nor a method. It teaches us – as I have learned from Otto Senn and by the example of his work – a certain mode of behaviour throughout the whole process of designing: namely, to search for the relationship (and what it means) between subjectivity and target. The formed image, the architectural result, is a threshold. If we are descendants of the functionalists, then only in this sense.

But what does this really mean? And can and should we really try to put the inner sense of our own work into words, instead of expressing it in and with it directly? I think, I shall leave this task to others, as for instance to Ulrich Conrads, who has very clearly formulated exactly those things which we are convinced of in his paper on the building of the Basle theatre, "Zweckgebundenes zu seinen Zwecken befreit" (*Bauwelt* 1975, no 37).

Summaries

Page 8

Annemarie Monteil

Elsi Giauque: Threads and Architecture

Whenever we use the word "tapestry", we first tend to think of the traditional kind of wall carpet, as it became famous and flourished in the Middle Ages. Palaces and manor houses as well as churches were em-