

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
Heft: 2

Rubrik: Résumés français = résumés [i.e. summaries] in english

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

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

De la forme dans les céramiques

43

par *Johannes Itten*

L'exposition de la céramique suisse au Kunstgewerbemuseum de Zurich offre une occasion d'examiner ce problème. Le point de départ, c'est la matière employée, l'argile (keramos), particulièrement malléable, et appelant donc des formes non heurtées: sphère, forme ovoïde, formes coniques, toujours conçues et réalisées en fonction du vide interne. A côté de la forme, l'autre élément important réside dans les proportions, tandis que d'autre part la forme de chaque objet est largement déterminée par le but qu'il doit remplir. Quant à l'ornement, il ne doit jamais faire oublier la forme fondamentale. Règles générales que l'on peut fort bien illustrer à l'aide de quelques exemples empruntés à l'exposition elle-même. La beauté de formes purement utilitaires et fonctionnelles s'affirme aussi bien dans des exemplaires préhistoriques comme le vase de Horgen (fig. 2) ou l'urne de l'âge de bronze de la figure 1, que dans certains isolateurs de porcelaine créés par notre époque industrielle et technique (fig. 3). Au contraire, un élément esthétiquement ornemental d'un heureux effet apparaît dans la poterie des fig. 4-8 et 10 (alors que le vase de la période la Tène de la fig. 11 p. ex. n'a qu'un intérêt historique). Mentionnons encore, tout spécialement, l'assiette de Dörflingen de la fig. 12, rare chef-d'œuvre, de même que le très beau pot à lait de la fig. 15 (à titre de contre-épreuve, d'exemple d'erreur, comparez la fig. 9). — Enfin, parmi les céramiques modernes, la confrontation des réusites avec ce qui n'en est point pourra enrichir la discussion et guider le choix.

Nouvelles porcelaines américaines

50

exécutées par *Eva Zeisel*, en collaboration avec le Musée d'Art moderne de New York

L'initiative de cette collaboration vient du Musée lui-même, qui donne ainsi une nouvelle preuve de ses constants efforts éducatifs. D'autre part, la fabrique de porcelaine Castleton China, New Castle, a également participé à l'élaboration préliminaire de ces produits si bien conçus, dont on espère qu'ils feront école. Nouveauté technique, la matière de cette porcelaine est à base de feldspath. Pour ce premier essai, on a évité tout ornement, afin de mettre en évidence la pureté des formes (celles de la théière et de la cafetière semblent moins heureuses). — Eva Zeisel a exposé, entre autres, à Philadelphie (1926) et à Paris (1937); quant à la Castleton China, elle compte acquérir, entre autres, la collaboration de Salvador Dali.

Réflexions à propos de l'«Allianz», association d'artistes suisses modernes

53

par *Georgine Oeri*

L'«Allianz» a célébré, par son exposition de 1947 au Kunsthaus de Zurich, sa dixième année d'existence. Les origines polémiques du mouvement non figuratif, né de l'opposition à l'art «objectif» traditionnel, n'ont pas peu contribué, malgré l'utilité d'un tel «schisme» et sa valeur novatrice, à renforcer les malentendus inévitables. Par exemple, l'«art moderne» est une chose qui n'existe pas, car l'art n'est jamais fonction que de la qualité. Il reste que la volonté qui anime tous ces artistes est quelque chose de révolutionnaire, puisque leur effort rompt délibérément avec la tradition; et si même quelque fatigue ne laisse pas de se manifester dans certaines œuvres actuelles, il convient de ne pas oublier qu'un tel fléchissement est aujourd'hui commun à toutes les tendances de l'expression artistique. — L'aspiration de tous ces artistes «non figuratifs» est de formuler une nouvelle conception du monde et de la position de l'homme dans l'univers. Peut-être est-il permis de se demander jusqu'à quel point un tel propos ne se trouve pas coïncider avec les développements de la physique la plus moderne, dont ce nouvel art serait alors la transposition intuitive et même, parfois, comme anticipée? Auquel cas ce même art non-objectif ne laisserait pas de devoir être reconnu quelque jour comme un art, sinon naturaliste, du moins authentiquement «réaliste». Ce qui aurait également

pour effet de rendre parfaitement oiseuses les fameuses disputes actuelles sur les mots de «concret» et d'«abstrait», dont les notions se trouveraient dès lors pour ainsi dire réconciliées, en même temps que serait démontrée — après coup — l'impossibilité, pour l'esprit humain, d'échapper aux lois de l'univers ou de les assujettir à celles du «hasard». Hypothèse risquée, sans doute, mais qui ne laisse pas, entre autres réflexions semblables, de solliciter certains de ces artistes eux-mêmes. — Laissant en suspens la question de savoir si, dans chaque cas, nous avons ici affaire à de l'art, nous dirons que ces chercheurs méritent notre attention la plus sérieuse dans leur héroïque, périlleuse et conséquente investigation d'une terre inconnue, promise, il se peut, à de grandes découvertes.

Heinrich Danioth

62

L'artiste dit de lui-même: Né à Andermatt en 1896, je pus, grâce à la poétesse argovienne Sophie Hämmerli-Marti, être 3 ans à Bâle l'élève de Rudolf Löw et d'Albrecht Mayer, de même que plus tard faire deux séjours à Rome, où je découvris avant tout Poussin et Brueghel. Ensuite, August Babberger, directeur de l'Académie du pays de Bade, me prit avec lui pendant une année à Karlsruhe. Paris, que je ne fis qu'entrevoir en 37, reste mon grand amour platonique. Mon vrai lieu d'attache est mon pays natal, le canton d'Uri (mon atelier proprement dit est à Flüelen), mais je n'y prends point mes modèles par régionalisme; loin de là, car ce que je cherche, dans ses pâtres, ses bûche-rons et ses solitaires, c'est la vérité humaine.

DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG**Die ersten Bemühungen um die geschmackliche und qualitative Hebung des künstlerischen Gewerbes**

34

Vortrag von *Henry van de Velde*

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts bemühten sich, nach der Erneuerungsbewegung von William Morris und Ruskin in England, nur vereinzelte Künstler auf dem Kontinent um dieses Problem; sie taten es dafür ohne alle retrospektiven Tendenzen, mit dem Ziele, eine neue Kunst und eine neue Ornamentik zu schaffen. Eine erste 1897 von S. Bing in Paris organisierte Ausstellung führte zu einer Niederlage. Als dagegen die gleichen Gegenstände noch im selben Jahre in Dresden ausgestellt wurden, erweckten sie die Begeisterung des deutschen Publikums. Ich ließ mich 1900 in Berlin nieder. Schon im nächsten Jahr wurde ich durch Großherzog Wilhelm-Ernst nach Weimar berufen, der mir «die Hebung des künstlerischen Niveaus der Erzeugnisse der Kunsthandwerker und Kunstindustrien des Herzogtums Sachsen-Weimar» anvertraute. Ich bildete sofort eine Arbeitsgemeinschaft, die unentgeltlich Handwerker und Industrielle, besonders im Hinblick auf die Leipziger Messen, beraten sollte. Die Erziehungsarbeit bestand in der Hinleitung zur funktionellen Auffassung der Formen. Bald gliederte ich meinen Werkstätten ein kunstgewerbliches Seminar an. Unter anderem konnte ich veranlassen, daß die Korbflechter von Tannroda zu der genossenschaftlichen Herstellung von Peddigrohrmöbeln übergingen. 1907 konnte ich in Weimar die erste Kunstgewerbeschule schaffen, die aus ihrem Unterricht das Studium der «Stile» verbannte. Im übrigen Reich wurden meine Bestrebungen aufmerksam verfolgt; im Oktober 1907 wurde in München der Deutsche Werkbund gegründet, der seine erste Tagung 1908 in Frankfurt abhielt. Unglücklicherweise sollte 1914 dieser ganze Aufschwung gebrochen werden. Als aus Anlaß der ersten Werkbund-Ausstellung in Köln sich die Vertreter europäischer Werkbünde versammelten, suchte Muthesius eine Rückkehr zur Heimatkunst und zum Biedermeier zu erreichen. Ich widersetzte mich in heftigen Ausführungen, denen es gelang, Muthesius zum Rückzuge zu zwingen. Doch wenige Wochen darauf erfolgte der Einmarsch in Belgien... Aber die Frage einer Zusammenarbeit zwischen Künstler und Industrie stellt sich immer noch; darum rege ich den Schweizerischen Werkbund an, eine internationale Konferenz der Werkbünde zu organisieren.

A first attempt to raise the aesthetic level and technical quality of industrial arts and crafts 34

Speech delivered by Henry van de Velde at the meeting of the Swiss Werkbund, 16. 2. 1947

Towards the end of the 19th century, after W. Morris and Ruskin had launched their movement in Great Britain, only a few isolated artists on the continent sought a solution to this problem, the creation of a *new art* and a *new decoration*. The "Salon des XX" and the exhibition of the "Libre esthétique" of Brussels led up to the exhibition of 1897 organised by S. Bing, the opening battle and the first defeat. By way of revenge the same objects exhibited at Dresden in 1897 aroused the enthusiasm of the Germans. I decided to go to Berlin in 1900. In 1901 the young Grand Duke William Ernest summoned me to Weimar to raise the standard of artistic production in the Grand Duchy. I formed a small corps designed to give free advice to artisans and industrialists, with particular reference to the Leipzig fair. Then I set up a "Kunstgewerbliches Seminar". I had the active support of the dowager Grand Duchess. With others I set up a cooperative at Tanroda, a village of basket-makers, who took to making furniture of rattan cane. In 1907 I established the first Kunstgewerbeschule at Weimar on the curriculum of which the study of "styles" was deliberately omitted. The rest of Germany followed my efforts with interest and in Oct. 1907 the German Werkbund was founded at Munich and held its first meeting at Frankfurt in 1908. All this was, alas, destined to be suppressed in August, 1914. At a congress of Werkbünde from Germany, Austria, Czechoslovakia and Switzerland, Muthesius tried to stop the movement. I opposed him in a spirited speech, which earned me the title of "dictator"! Then Belgium was invaded. . . . But the question of a modern art reconciling art and industry still exists today. That is why I suggest to the Swiss Werkbund that it takes the initiative in calling an international conference of "Werkbünde" to continue the struggle.

Form in ceramics 43

by Johannes Itten

This problem is posed by the exhibition of Swiss ceramics at the Kunstgewerbemuseum at Zürich. It starts with the material used, namely clay (keramos), which is very malleable and produces harmonious forms: the sphere, ovoid and conical forms, hollow inside. Proportion is important, whilst shape is largely determined by the specific use in view. Decoration must always bear in mind the basic form. These general rules are well illustrated by some examples at the exhibition. The beauty of purely utilitarian and functional design is shown equally well by such prehistoric examples as the Horgen vase (fig. 2) or the Bronze Age urn in figure 1, as by some porcelain insulators produced by our technical civilisation (fig. 3). On the other hand aesthetically satisfying decoration is shown in the pottery in figures 4-8 and 10, while the Tène period vase in figure 11 has only historical interest. Special mention goes to the plate from Dörflingen in fig. 12, a rare masterpiece, and the beautiful milk-jug in fig. 14 (a striking contrast to the failure in fig. 9). The varying success of modern ceramics offers a fruitful field for discussion.

New American porcelain 50

Designed by Eva Zeisel, in collaboration with the Museum of Modern Art, New York

The Museum itself initiated this collaboration, giving further proof of its educational activities, while, on the other hand, the makers of the porcelain, *Castletown China*, New Castle, also took part in the preparation and elaboration of these products. These are very well conceived and might well form a new school. As a technical novelty the basic material of the porcelain is felspar. To bring out the purity of form all decoration has been avoided in this first

trial. (The forms of the tea-pot and coffee-pot are less happy.) Eva Zeisel has exhibited, amongst other places, at Philadelphia (1926) and at Paris (1937).

Reflections on the "Allianz", the association of Modern Swiss Artists 53

by Georgine Oeri

With the 1947 exhibition at the Kunsthhaus in Zürich the "Allianz" celebrated its tenth anniversary. The polemical origins of the "non-figurative" movement served, despite its value, as a schism and an innovation, to aggravate misunderstanding. "Modern art" does not exist, for art is bound by quality, not time. All these artists have some revolutionary aims, since they attempt a deliberate break with tradition; and even if some of their work shows spiritual fatigue, it must be remembered that this is common to *all* tendencies in artistic expression today. These "non-figurative" artists seek to formulate a new idea of the world and of man's place in the universe. Does not this coincide with the latest developments in physics, which this art is to transpose and to anticipate? In any case, this art must be recognised as, if not a naturalistic, at any rate a genuinely "realistic" art. It reconciles the "abstract" and the "concrete", and puts an end to the dispute between these two terms, and demonstrates the impossibility of the human spirit escaping the laws of the universe or subjecting them to those of "chance". A dangerous hypothesis, no doubt, but one that troubles some of these artists. Putting aside the question of what is art and what is not, we would say that these inquiring spirits deserve our serious attention in their heroic, perilous and logical exploration of an unknown land giving promise of rich discoveries.

Heinrich Danioth 62

The artist tells us: I was born at Andermatt in 1896. Thanks to Sophie Hämmerli-Marti, the poetess from Aargau, I studied at Basle for three years under Rudolf Löw and Albrecht Mayer and later made two visits to Rome, where I discovered Poussin and Bruegel. I then spent a year at Karlsruhe with August Babberger, director of the Baden-Academy. Paris, which I caught a glimpse of in '37, has remained my great platonic love. I am rooted in my native Canton of Uri (my atelier is actually at Flüelen), but do not base my work on regionalism, seeking instead in my native pastures and countrymen eternal truths.