

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 50 (1963)
Heft: 3: Industriebauten

Rubrik: Ausstellungen

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: 10.01.2026

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

tiques (Sekretariat: Hirschengraben 8, Bern) hat die folgenden Richtlinien betreffend die Bezeichnung von Plastiken ausgearbeitet:

1. Es soll grundsätzlich dem Künstler überlassen werden, zu bestimmen, wie viele Güsse (Bronzen, Terrakotten und Güsse im allgemeinen) einer Plastik hergestellt werden, unter der Voraussetzung, daß die ausgeführten oder vorgesehenen Güsse auf den einzelnen Exemplaren vermerkt werden.
2. Der Vermerk, wie viele Güsse eines Werkes bestehen oder vorgesehen sind, ist grundsätzlich auf dem Guß selber anzubringen und nicht auf einem zum Werk gehörenden Zertifikat.
3. Auf dem Guß soll grundsätzlich angegeben werden, um welchen Guß es sich handelt und wie viele Güsse insgesamt hergestellt oder vorgesehen sind. Es empfiehlt sich, eine ähnliche Numerierung zu verwenden wie in der Graphik, also beispielsweise 1/5, was bedeutet, daß es sich um den ersten Guß einer Serie von fünf Exemplaren handelt.
4. Nach Vollendung einer Serie soll grundsätzlich auf dem Modell ein Vermerk («série épuisée») angebracht werden, wonach sämtliche vorgesehenen Güsse hergestellt worden sind.
5. Sofern nach dem Tode eines Künstlers weitere Güsse ausgeführt werden, muß der Guß grundsätzlich einen Vermerk («Nachlaß», «œuvre posthume») tragen, wonach er durch den Nachlaß hergestellt worden ist und nicht mehr unter der persönlichen Aufsicht des Künstlers.
6. Sofern bloß ein einziger Guß hergestellt wird, ist er als «pièce unique» zu bezeichnen.
7. Bei der Bestellung einer Plastik soll grundsätzlich festgelegt werden, ob das Werk als Einzelstück ausgeführt wird oder welche Serie durch den Künstler allenfalls vorgesehen ist.
8. Wenn ein Künstler eine Plastik mit dem Urheberrecht veräußert und somit anschließend Güsse oder anderweitige Reproduktionen durch den Erwerber hergestellt werden, kann nicht mehr von einem Originalguß gesprochen werden, sondern bloß von einer serienmäßigen Anfertigung. Es ist darauf hinzuwirken, daß bei derartigen Reproduktionen der Vermerk «édition de série» angebracht wird.
9. Den schweizerischen Künstlern wird grundsätzlich empfohlen, ihre Güsse nach den vorstehenden Grundsätzen zu bezeichnen und bei Ausstellungen im Katalog anzugeben, wie viele Güsse ausgeführt oder vorgesehen sind und um den wievielten Guß es sich beim ausgestellten Werk handelt.

Ausstellungen

Bern

Maurice Utrillo

Kunstmuseum

19. Januar bis 17. März

Ohne Zweifel geht Utrillos Werk neben der revolutionären Entwicklung der Malerei her; ebenso sicher gehören aber die besten seiner Bilder zu den Höhepunkten jener imaginären ersten «Ecole de Paris», ob sie nun als naiv oder gar als raffiniert bezeichnet werden und obgleich neben den wirklich bedeutenden Arbeiten eine Unzahl von wirklich unbedeutenden existieren.

Die sehr sorgfältige Auswahl durch Dr. H. Wagnerstützt sich in erster Linie auf den Schweizer Kunstbesitz – nicht zufällig hat dieser Maler gerade in der «wirklichkeitsgläubigen» Schweiz sehr viel Anhänger – und zeigt Utrillo von seinen allerbesten Seiten: Im Gegensatz zu jener Ausstellung «Vlaminck» vor zwei Jahren, zu der in mancher Hinsicht Parallelen zu ziehen wären, hat man es diesmal gewagt, sich auf die schöpferische Zeit des Malers zu beschränken und das ganze Spätwerk (nach ca. 1920) wegzulassen, in dem beinahe alles an innerer Spannung und malerischer Übersetzung verloren ging.

Seine frühesten Gemälde, wie etwa jene «Butte Pinson» von 1905, leben von der spannungsvollen Beziehung zwischen dem Gewirr der Äste (Naturformen) und der betonten Konstruktion der Gebäude, die groß gesehen und gestaltet werden. Von hier aus geht die Entwicklung zu einem aufgelösten, flockigen Spätimpressionismus, der vor allem in jenen Landschaften, die wie unter einem Schleier von blaugrauer Atmosphäre erscheinen, sicher zu den im ähnlichen Sinn «blaustichigen» Stadtbildern des alten Pissarro in Beziehung steht. Von 1908 an tritt der Maler näher an seine Objekte heran; von der vibrierenden, bewegten Erscheinungssoberfläche geht er zur greifbaren, statisch aufgebauten Materialgestaltung über. Zuerst in den überraschend temperamentvoll und wuchtig aufgetürmten Kathedralenbildern von 1909, dann aber in seinem ureigensten Gebiet, den Häuser- und Straßenporträts der «Epoque blanche», die fast bis zur Zeit des Ersten Weltkrieges andauerte. In gespachtelten, trotz perspektivischer Zeichnung die Malebenen nie durchbrechenden, an Kubistisches anklingenden Flächen stehen diese Gebäudefronten in den Bildern – durch die Beimischung von Sand und Kalk stei-

gert der Künstler bewußt den Materialeffekt.

Wohl nicht zu Unrecht weisen die Veranstalter im Katalog auf eine zeitbedingte innere Beziehung zu den gleichzeitigen Material-Experimenten der Kubisten hin; ein Thema, das einer eingehenderen Untersuchung wert wäre. Werke wie «Rue Norvins», «Rue du Mont-Cenis» (1911), «Le bureau de tabac» und andere sind in der Dichte und Konzentration der malerischen Umsetzung der Höhepunkt in Utrillos Werk.

Um 1912 deuten Arbeiten wie «La maison de Berlioz» und «Lapin Agile» (Nr. 41) nochmals eine versprechende Erneuerung in einem wieder mehr malerischen, aber in der Komposition lockerer und freier werdenden und doch großzügig zusammenfassenden Stil an. Die Entwicklung aber läuft – besonders nach dem Ersten Weltkrieg – zur Farbigkeit, die immer bunter, zerrahrener und vor allem illustrativer wird und schließlich zum Zusammenbruch aller künstlerischen Spannung hinführt.

Richtigerweise schließt die Ausstellung die Folge der Ölgemälde hier ab; einzelne Lithographien und illustrierte Bücher deuten diese weitere Entwicklung Utrillos noch an.

So sorgfältig die Auswahl getroffen wurde: auch in der besten Epoche zwischen 1908 und 1912 ist die Qualität der einzelnen Werke sehr unterschiedlich, und man geht wohl nicht fehl, wenn man das ganze Wesen dieses hochbegabten Künstlers, der die Malerei als «Arbeitstherapie» gegen seine Alkoholexzesse begann, unter dem Gesichtspunkt eines Kampfes um die schöpferische Konzentration betrachtet, der dann leider vom Maler verloren wurde. Dies ist eines der Haupterlebnisse dieser interessanten Schau; das andere aber ist die – für uns jedenfalls ganz überraschende – Erkenntnis der hohen Qualität und der künstlerischen Aktualität während jener kurzen «guten Jahre» in Utrillos Schaffen.

P.F.A.

Hermann Plattner – Pierre Terbois

Galerie Verena Müller

12. Januar bis 3. Februar

Was diese beiden Maler verbindet, ist vielleicht eine gewisse Bewußtheit, eine auch intellektuelle Auseinandersetzung mit den modernen Ausdrucksformen und dadurch eine geistige, manchmal aber der Gefahr des Schematisierens nicht ganz entgehende Ausstrahlung. Für Hermann Plattner (Bern) steht seit jeher das zeichnerische Gerüst im Vordergrund; seine Akzente reiner Farbflecken halten sich fast unabhängig von

der schwarzen Struktur selber im Gleichgewicht. In der Zeichnung aber spürt man eine eingehende Entwicklung, ein stufenweises Vordringen vom scharf erfaßten Umriß, vom abstrahierenden Rhythmus zu den eigentlichen «Zeichen» in den neusten Werken, die von einer harten und gerade deshalb eindrücklichen Spannung sind. Die Werke erhalten überhaupt ihren eigenen Reiz durch dieses Stakkato, das in manchem ja auch dem Wesen jener Collagen aus gerissenem Papier entspricht, mit denen sich Plattner seit längerer Zeit beschäftigt. Deshalb fesseln uns jene hell-dunklen oder monochromen Werke am meisten, in denen die an sich immer geschmackvolle Farbgebung den graphischen Rhythmus am wenigsten konkurriert. Pierre Terbois (Genf) hat sich schon seit längerer Zeit von seinen frühen, geometrisch bestimmten, vorwiegend in den Kubistenfarben Braun, Grün und Grau gehaltenen Kompositionen zu einer weniger spröden, malerisch reicheren, manchmal etwas effektsuchenden Malweise hingefunden, bei der aus dunklem, meist blauem Grund helle Farbschimmer aufleuchten. Seither spürt man das – vielleicht durchaus legitim von Soulages angeregte – Bemühen, die Beziehungen der verschiedenen Bildelementen genauer zu umschreiben und damit von jenen frühen spannungsvollen geometrischen Werken etwas in ganz umgesetzter Weise neu aufzunehmen. In einigen seiner neuesten Bilder gelingt es ihm wirklich, gleichzeitig weiter, umfassender und im Räumlichen präziser und poetischer zu werden. Diese Gemälde sind Gestaltungen aus annähernd rechteckigen schweren, sich gegenseitig überlagernden und in einen malerischen Grund eingebetteten Flächen.

P. F. A.

Gregory Masurovsky
Shirley Goldfarb
Klipstein & Kornfeld
12. Januar bis 7. Februar

Eine Ausstellung des amerikanischen, seit 1954 in Paris lebenden Künstlerehepaars; von beiden hat man schon früher in dieser Galerie Arbeiten gesehen, wobei vor allem der Zeichner Masurovsky durch seine introvertierte, aber echte und persönliche Kunst auffiel.

Diesmal ist Masurovsky mit vierzig Tusch-Federzeichnungen und einigen Radierungen aus den Jahren von 1956 bis 1962 vertreten, und man stellt mit Freude fest, wie sich trotz des Festhaltens an seiner äußeren Technik eine deutliche Entwicklung und Intensivierung abzeichnet. Während sich in seinen früheren Arbeiten die Kurzstriche und

Punkte von irgendwo herkommend auf dem Blatt zu versammeln und zu verdichten schienen und einen reinen Strukturrhythmus ergaben, umspielen die differenzierter gewordenen Zeichen heute bestimmte Achsen, Kreuze oder gar ein Zentrum. Sie lassen in der Formung begriffene Gebilde entstehen, die in den neuesten Arbeiten oft sogar deutlich einen organischen Charakter haben. Die von einem passiven Hell-Dunkel durchzogenen, durchwanderten frühen Zeichnungen werden abgelöst von Blättern mit einer vielschichtigen, komplexen Struktur, die die Oberfläche aufwühlt und gleichzeitig durch das genaue Ausarbeiten von Mulden und Graten präzisiert und so den Blick des Betrachters durch Konzentration und Auflösung fesselt und beherrscht. Wenn uns Masurovsky in diesen in der äußeren Form bescheidenen «Kalligraphien» (der Begriff ist hier natürlich nur sehr ungefähr anwendbar) eine eigene Welt vorführt, arbeitet Shirley Goldfarb in der bekannten durch Frische und Unbekümmertheit bestechenden Weise der weiblichen amerikanischen «action painters» ganz in unserer vertrautesten Umwelt. Ohne Zweifel haben wir es mit einer Künstlerin zu tun, die mit Empfindung für farbige Harmonien, unmittelbar und sogar mit Disziplin ihre Stimmungen und Begegnungen schildert, manchmal mehr im impressionistischen, manchmal mehr im expressionistischen Sinn. Eine echte Romantikerin, die mit modernen Mitteln und einer fast überreichen Palette schafft. Die großformatigen Bilder geben wohltuende, schöne, lebendige Bildräume wieder; bei den Ölbildern hingegen wird besonders deutlich, was diese Malerei nicht bietet und nicht bietet will: Ausdruck einer persönlichen Haltung in einer ins Künstlerische umgesetzten und komponierten Formung. Diese Kleinbilder bleiben also Schmuckakzente, die sich – wohl ganz ihrem Wesen entsprechend – immer an der Grenze des heiteren Kitschs bewegen. P. F. A.

La Chaux-de-Fonds

«Contrastes»
Musée des Beaux-Arts
du 19 janvier au 24 février

L'an dernier, nous avons vu au Musée des Beaux-Arts une rétrospective Léon Perrin, une autre de Lucien Schwob, enfin la Biennale des Amis des Arts. Le conservateur, M. Paul Seylaz, a réussi à mettre la main sur une illustration particulièrement suggestive des arts du XX^e siècle: les peintures purement géomé-

triques et abstraites du Danois Richard Mortensen, la gravure dans l'espace de l'Espagnol Manuel Rivera, et le tachisme très dans la tradition chinoise du Coréen Ung-no-Lee.

Mortensen est à la pointe du géométrique autoritaire, mais la pureté de ses couleurs, sa recherche de la ligne qui ne se répète jamais, le mettent dans la plus pure tradition de l'abstrait occidental, qui restitue les plans et le volume dans la surface. C'est un art fait de clarté et qui va jusqu'au bout, certainement l'un des plus accomplis du XX^e siècle.

L'Espagnol Rivera, à l'aide de fils métalliques sur deux ou trois plans, retrouve dans la gravure dans l'espace un jeu de valeurs, de miroitements, et aussi une extrême virtuosité dans l'art de découvrir des arrangements nouveaux entre les arabesques, les matières, les plans qui s'interpénètrent. Une des œuvres les plus originales (et espagnoles) de ce temps.

Enfin, le Coréen Ung-no-Lee, le premier Oriental qui a introduit l'esthétique chinoise dans celle de l'Occident, ici ce que nous pourrions appeler le «tachisme éparpillé», est très représentatif de l'art de son pays: ses dimensions, la richesse soyeuse des matières, et même une manière de lire le rouleau de haut en bas qui est bien dans la manière de la peinture ou du dessin du Céleste Empire, tout nous ramène à Pékin, à son art raffiné et aristocratique. N'était l'arabesque et l'anecdote, à vrai dire peu importante, c'est bien dans l'ambiance ouatée, dans l'espace indéfini de la Chine que nous sommes: et pourtant, papiers collés ou huiles sont bien du tachisme. J.-M.N.

Genève

La Collection Sonja Henie – Niels Onstad
Musée d'Art et d'Histoire
du 26 janvier au 24 février

On a beaucoup parlé depuis un an ou deux de la collection Sonja Henie – Niels Onstad. Outre la publicité qui entoure encore une personnalité rendue célèbre par le cinéma, la véritable tournée (qui fait aussi penser au «show-business») que fit à travers l'Europe cet ensemble d'art moderne n'a pas manqué, à chaque étape, d'alimenter la chronique. Les tableaux vont finalement gagner Oslo et le musée moderne auquel ils sont destinés, cadeau princier du couple de mécènes à la capitale de leur pays. Et c'était à Genève, nous a-t-on dit, un peu la représentation d'adieu sur le Continent. Pour avoir été les derniers, les Genevois

auront gagné le privilège de voir les toutes dernières acquisitions qui ne figurèrent pas dans les précédentes expositions.

Collection impressionnante, sans aucun doute, que celle-ci avec ses cent soixante-huit pièces et ses quarante signatures célèbres à des degrés divers. Deux générations de la peinture contemporaine s'y confrontent, représentées par des artistes qui, à de rares exceptions près, ont pour point commun leur appartenance à une certaine avant-garde. Ce n'est pas le cas de l'unique Rouault qui est un peu perdu ici, ni des trois fort beaux Bonnard. Ni, somme toute, de cette étonnante collection d'Estève, une vingtaine, toute une salle, dont les dates d'exécution s'étaient de 1943 à 1960, ni de Le Moal, Manessier et Singier assez bien représentés. Mais bien, pour les aînés, de Picasso, deux «Femme assise», l'une et l'autre de 1941, une «Nature morte aux poissons» de 1953, de Max Ernst, Juan Gris, Fernand Léger (fort bel ensemble), Henri Matisse, Jacques Vil-lon qui bénéficie lui aussi d'une grande salle de vingt-quatre toiles de cette époque claire et lumineuse qui s'ouvre peu après la dernière guerre.

La grande partie de ces artistes font partie de l'Ecole de Paris ou du moins vivent à Paris, mais sont d'origines très diverses, et c'est bien un panorama international de l'art contemporain qu'ils nous offrent. On y reconnaît le Hollandais Corneille, les Allemands Willi Baumeister et Karl Fred Dahmen, l'Espagnol Joan Miró, le Cubain Wilfredo Lam, l'Italien Magnelli – pour ne pas parler du Mexicain Tamayo ou du Zurichois Wilfrid Moser dont les trois grandes compositions ont une belle autorité. L'abstraction lyrique et l'expressionnisme tachiste trouvent dans cette confrontation des défenseurs nombreux et de premier ordre: Riopelle, Alechinsky, Karel Appel, Asger Jorn y figurent avec des œuvres fort bien choisies, essentielles. La représentation de Sam Francis, deux toiles seulement et de petites dimensions, est plus discrète, tandis que quatre compositions de Dubuffet nous montrent quatre étapes différentes de la recherche de l'artiste, y compris la texturologie. Jakob Weidemann incarne quant à lui avec avantage la nouvelle génération norvégienne, attestant dans ce musée d'art moderne d'Oslo la vitalité de l'esprit créateur national, à la suite, et sans doute dans un style très différent, du grand Edvard Munch.

On pourrait sans doute émettre quelques réserves sur la façon – un peu rapide sans doute – dont cette collection a été constituée, sur le choix parfois pas très rigoureux des toiles choisies. Une collection a au demeurant toujours un ca-

ractère personnel, et chacun dans ce domaine préfère sa propre conception. Il n'en reste pas moins que Sonja Henie et son mari Niels Onstad ont réalisé là une entreprise de haute valeur et qu'à leur propos on peut parler de mécénat dans le sens le plus rigoureux du terme. Et les citoyens d'Oslo ont à tous égards bien de la chance.

G.Px.

Marcel Gromaire

Galerie Leandro

11 janvier au 2 février

Nul ne saurait disputer à Marcel Gromaire la place de premier plan qui lui revient dans le panorama de l'art du XX^e siècle. Il est cependant fort peu connu en Suisse, si ce n'est par la littérature spécialisée et les reproductions. Le public de notre pays n'eut guère l'occasion de se confronter avec son œuvre, aucune manifestation ne lui ayant été consacrée depuis la grande exposition qu'organisa la Kunsthalle de Bâle en 1933. C'est dire l'accueil que l'on a fait à la rétrospective organisée à Genève par la Galerie Leandro qui, si elle fut quelque peu limitée en nombre, a donné un raccourci intéressant: huiles, aquarelles, dessins et eaux-fortes, de l'œuvre d'un artiste qui eut le mérite supplémentaire d'être au même titre que Jean Lurçat le rénovateur de la tapisserie.

Œuvre puissante et singulièrement personnelle que celle de Gromaire. A ce point que cet indépendant qui échappa aux écoles reste aujourd'hui difficile à classer. Gromaire se dresse, à l'image de sa peinture, comme un monolithe isolé au milieu du courant effervescent des tendances modernes. Bien que ses œuvres de début trahissent une incontestable parenté avec les expressionnistes flamands, on ne saurait le classer parmi eux. Selon ses propres affirmations, ses désirs vont à l'opposé: «A la déformation, j'oppose l'affirmation de l'objet.» En fait, toute son œuvre est marquée d'un esprit monumental, celui qui, avec ses motifs trapus, une puissante pesanteur, fait penser dès ses premières toiles à la recherche et au sentiment du sculpteur. Il y a à la base de cet art un profond besoin de vérité, une égale répugnance à l'artifice, le goût de la clarté dans l'affirmation, tout cela mis au service d'une pensée maîtresse qui n'a jamais varié: les rapports de l'homme et du monde exprimés avec les moyens concentrés de la synthèse. L'artiste se renouvelle dans chaque toile mais ne s'écarte guère de son sujet favori: l'homme, soldat, ouvrier, ingénieur, compact, fermé, silencieux, et la femme aux formes orgueilleuses, souveraine et fière.

Un souverain besoin d'ordre et d'équilibre l'a sans doute entraîné à enfermer son discours dans les lignes d'une géométrie qui longtemps nous apparaît un peu rigide, presque impitoyable. Les détails formels absorbés au bénéfice de figures élémentaires, le style s'affirme avec une puissance que l'on pourrait dire lyrique, n'était l'extraordinaire concentration des moyens. En réalité, chaque œuvre de Gromaire est un monument lourd de substance d'où tout ce qui n'est pas essentiel a été banni. Cela reste vrai même après la dernière guerre, lorsque son langage évolue; la géométrie cède un peu de terrain, l'architecture du tableau s'efface quelque peu sous l'effusion de la couleur donnant à l'œuvre un caractère un peu ambigu et beaucoup plus abstrait. En fait, et en dépit des trois périodes que l'on peut dégager dans sa carrière, Gromaire, qu'il s'agisse de peinture, de dessin ou de gravure, est resté étrangement fidèle à lui-même, et l'on compte peu d'œuvres plus homogènes que la sienne.

G.Px.

Ellisif

Musée de l'Athénée

du 12 au 30 janvier

On retrouve toujours avec joie la fraîcheur d'inspiration, la douce poésie à peine teintée de candeur de l'art d'Ellisif. Non pas que tout cela soit à confondre avec on ne sait quelle mièvrerie bien féminine. Tout au contraire, on reste impressionné par la réalité de son univers personnel, même et surtout si celui-ci est à demi-fabuleux. Ellisif a un domaine, celui qu'une jeune Norvégienne expatriée loin de ses paysages nordiques cultive au fond de son cœur, fait d'impressions longuement accumulées et qui dans l'éloignement se sont décantées, fortifiées et chargées de significations. C'est presque une mythologie, celle des forces obscures, bénéfiques et maléfiques, leurs luttes, leur antagonisme si serré qu'il est parfois difficile de les disjoindre et qu'il faut les prendre tels qu'ils se présentent, intimement embrassés. C'est semble-t-il sur cette dualité que joue l'inspiration d'une artiste qui excelle à traduire sa pensée en images étonnamment communicatives.

Dans l'important ensemble de gouaches traitées non comme de petites études mais comme de grands tableaux, qui ornent les vastes salles de l'Athénée, on a retrouvé les thèmes favoris de l'artiste, leur symbolisme précis: nativités, fuite en Egypte, un ou deux tableaux qui sont les plus intensément significatifs de ses travaux récents, puis ces compositions, paysages imaginaires, scènes de plein

air, dans lesquels l'arabesque enveloppante, les harmonies colorées acides et chaleureuses tout à la fois créent un climat étrange et curieusement attachant. Et l'on s'est surpris parfois à s'abandonner à la magie lyrique de compositions végétales hautement décoratives. Alors, Ellisif atteint au style.

G.Px.

Winterthur

Alexandre Blanchet (1882-1961)

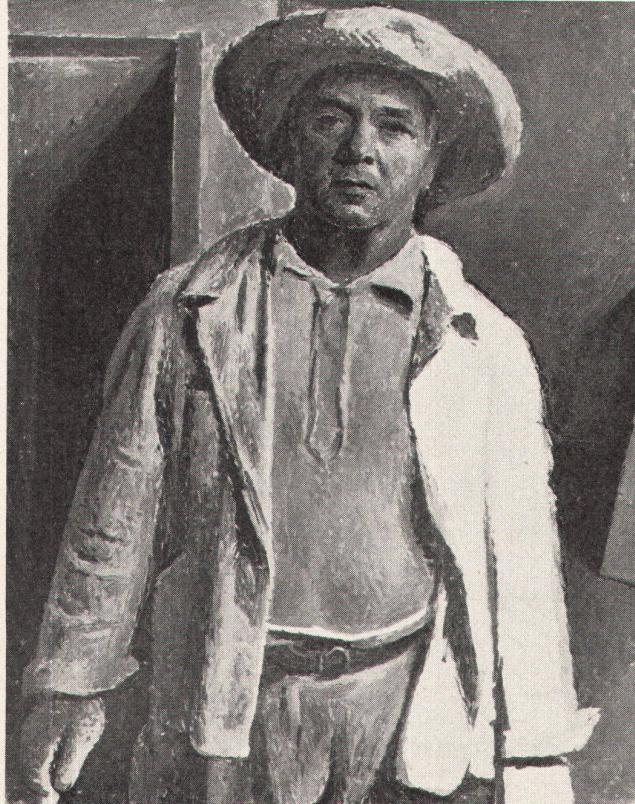
Kunstmuseum

20. Januar bis 3. März

Winterthur, wo der Künstler in Oskar Reinhart früh einen Freund und Förderer fand, fiel die Ehre dieser Retrospektive zu, weil Genf, die Heimatstadt, noch zu Lebzeiten Blanchets eine große Werksschau veranstaltet hatte. Mit 130 Ölbildern, 6 Plastiken und 40 Zeichnungen gibt diese Rückschau einen umfassenden Überblick über das bedeutsame Œuvre. Dazu kommen 14 Werke in der nahe gelegenen Stiftung Oskar Reinhart.

Blanchet fand seine eigene, knospenhaft groß angelegte Bildform in seinen sieben Pariser Jahren (1907-1914). Seine

Alexandre Blanchet, Selbstbildnis mit Strohhut
Photo: Michael Speich, Winterthur



besten Werke von damals entfalten sich in warmem Kupferton und kostbarer Patina, ruhig und kraftvoll atmend in volumengesättigtem Raumgefühl. Früh erhält dieser Stil Merkmale gereifter Klassik. Der Dreißigjährige fühlte sich aber auch leise angerufen von den kühnen Impulsen, die das künstlerische Leben von Paris damals zu wandeln begannen. Bis in sein Alterswerk wirkt, meist nur indirekt spürbar, der Kubismus nach. Bei einem Stilleben von 1953 denkt man an die elegisch-milde Bildform des späten Juan Gris.

Im Vergleich zur rhythmisch verhaltenen, innerlich ausgeruhten, ja fast archaisch versunkenen Bildform der Frühzeit, die im großen Eingangssaal eindringlich zur Geltung gelangt, wirkt die weitere Werkentfaltung oft unruhig. Bald nach der Rückkehr nach Genf verläßt Blanchet die frühere Instinktsicherheit des Komponierens. Am ehesten noch in den Selbstbildnissen erhält sich durch alle Epochen in teils echt naiver, teils klug bewahrter Selbstverständlichkeit ein in sich ruhendes Gleichgewicht aller Schaffenskomponenten. Auch die gut ausgewählten Zeichnungen, unter denen zwei Bildnisse von Ramuz von seltener Sensibilität und Dichte sind, ergänzen sich zu einer qualitativ hochstehenden Werkgruppe. In der Malerei aber gelangen die Elemente von Konturierung und Fläche, Volumen und Raum, Licht und Schatten nicht mehr ähnlich durchgehend wie früher zu lebendiger Einheit. Immer wieder entstanden aber einzelne Werke, in denen sich Blanchets ursprüngliche Kraft und Begabung in neuen Formen kundgibt. Ein unvollendetes Selbstbildnis (Nr. 104, vielleicht aus dem Anfang der fünfziger Jahre) ist künstlerisch ungewöhnlich groß angelegt und von einer, auch in der menschlichen Haltung ungeschwächten Unmittelbarkeit wie kaum eines der zu Ende gemalten Werke.

Hugo Debrunner

Ernst Steiner

Galerie ABC

5. bis 26. Januar

Ernst Steiner, 1935 geboren, lebt abseits vom Kunstbetrieb auf einem Bauernhof in der Nähe Wiens. Dort sucht er den Zugang zu seinem Selbst in der Pflege romanischer und gotischer Musik. In der Malerei findet er eine Ausdrucksform zur Selbstverwirklichung. Sein Schaffen ist ein behutsamer Monolog, der auf ein Gegenüber verzichtet oder gar nicht mit ihm rechnet. So wirken seine Gebilde seltsam fremd, gerade weil jeglicher Verfremdungseffekt fehlt. Ihr Wesen ist kontemplativ, aber nicht aus einer heite-

ren, überlegenen Schau des Seins; es ist noch der Blick auf den eigenen Nabel. Darum erreicht diese Malerei die Transzendenz noch nicht; darüber können auch die mit großer handwerklicher Sorgfalt ausgeführten Goldgrände nicht hinwegtäuschen. Auf ihnen wachsen seltsame baumartige Gebilde in Spargelform. Ihre Farbe ist bleich, grünlich oder ockerfarbig; Wasserschritte, denen ein kräftiger Nährgrund fehlt. Blätter rollen sich ein, wie um einen zarten, noch nicht lebensfähigen Keim zu schützen; misselartig verzweigen sich «Lebensbäume», denen eben gerade die Lebenskraft fehlt.

Es offenbart sich in diesen Bildern eine erbarmungslose Ehrlichkeit, ein seltener Wille, mit sich zu Rande zu kommen. So wie in der Natur wunderbarweise die zarteste Blattspitze durch die harte Scholle bricht, um sich dann zu entfalten und im Hier und Da zu bestehen, ist es möglich, daß auch Steiner ein solcher Durchbruch gelingt. Ob er dann allerdings die Malerei noch nötig hat, ist eine andere Frage, weil seine Anliegen nicht malerischer Natur sind, sondern eine der wahrscheinlich wenigen Möglichkeiten, die Steiner hat, um in ein Gespräch zu kommen, und sei es auch nur mit sich selbst.

P.Bd.

Zürich

Sengai (1750-1837)

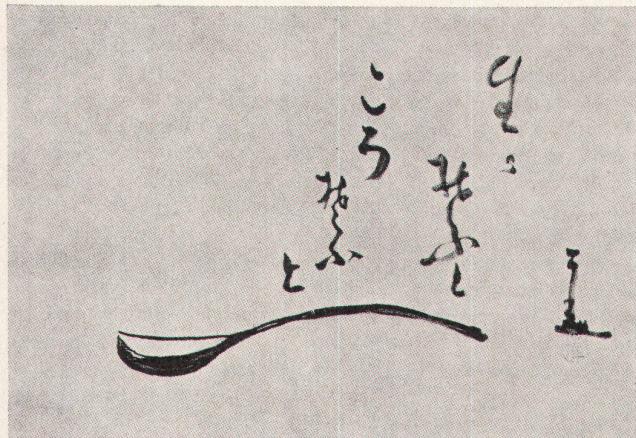
Kunsthaus

12. Januar bis 10. Februar

Mit einer Tournee-Ausstellung, die vor Zürich mit großem Echo auch in Italien und Spanien gezeigt worden ist, bringt die japanische Society for International Cultural Relations (Kokusai Bunka Shin-kokai) auf Initiative Eva van Hobokens den bisher in Europa so gut wie unbekannten japanischen Zen-Maler Gibon Sengai zur Kenntnis des Westens. Herbert Read, der Kenner der Zen-Lehre und ihrer künstlerischen Auswirkungen, klassifiziert Sengai, der ein Generationsgenosse Utamaros gewesen ist, unter die großen japanischen Meister. Er kommt, sagt Herbert Read, nach Europa, «um uns aus der Verwirrung herauszuführen und uns den einfachen Zauber des Lebens zu lehren». Den Zauber des Lebens zu lehren - ja; Hilfe in der Verwirrung - schon wesentlich problematischer, denn die Voraussetzungen sind andere: der japanische Meister steht inmitten weitgespannter, aber festgefügter weltanschaulicher Vorstellungen, die ihn beflügeln und gleichzeitig halten, während sich der europäische Künstler



1



2



3

- 1 Sengai, Bambus
 - 2 Sengai, Der Löffel
 - 3 Sengai, Buddha-besessen
- Sammlung Sazo Idemitsu

von heute, bedroht von zweckbedingten Verlockungen, in Isolation befindet. Was uns vor Sengais Tuschzeichnungen tief beeindruckt, ist die Freiheit und Vielfalt, mit der sich der Zeichner inner-

halb seiner ideologischen Bindungen bewegt. Von dieser Freiheit aus glaubt sich der europäische Betrachter das Recht nehmen zu dürfen, ohne Rücksicht auf die Ideologie vorbehaltlos zu schauen. Dies war der eine Aspekt der Ausstellung, die durch eine gute Verteilung teils auf die festen Wände, teils auf Paravents besonders sympathisch präsentiert war. Ohne allzu deutliche Japanismen war etwas von japanischer Atmosphäre realisiert. Als freier Hauptnennner erschien das Prinzip der Bildrollen, auf denen die Tuschzeichnungen aufgezogen sind, die durch den Verzicht auf Glas und Rahmen sich besonders unmittelbar auswirken.

Schriftzeichen, Symbolzeichen, Bildzeichen in einem stenographischen Minimum von Gegenstandsbezug, figurliche Darstellung bis zu überströmendem, ins Leidenschaftlich-Phantastische führendem Reichtum – so weit, so kontrastreich spannt sich der Bogen der zeichnerischen Mitteilung. Wir sehen in den kalligraphischen Zeichen, die für die Eingeweihten Erklärungen wie auch Fragen enthalten, graphische Strukturen, die uns deshalb beeindrucken, weil sie der Bildfläche zugeordnet sind, ohne «graphische Gestaltung» zu sein. Die Symbolzeichen – etwa das Blatt «Universum» mit Kreis, gleichzeitigem Dreieck und Rechteck plus kalligraphischer Notiz – sehen wir als Beispiele abstrakter Bildsprache, ein Bildzeichen wie das Blatt «Löffel» als weise Konzentration auf das Minimum gegenständlicher Mitteilung, die mit höchster Präzision und außerordentlicher Sensibilität ausgesprochen wird. In der Fülle des Figürlichen gibt es keine Grenzen: Pflanzenwerk, ruhende menschliche Gestalt, wilde Groteske und heitere Parodie, überbordende, expressive Deformation, phantastische, über die Gegebenheit der Natur weit hinausgehende Körper-Figur wie in dem Blatt «Buddha-besessen», in den Andeutungen vom Lyrischen bis zum Obszönen. Selbstverständlich, daß unsre Augen und unser Sinn auf diese Bildsprache ungemein reagieren, daß wir allenthalben Parallelen und Anknüpfungen an künstlerische Phänomene unsrer eigenen Zeit wahrnehmen. In fast unvorstellbarer Weise in einer einzigen Person vereint. Würde ein heutiger Künstler mit solcher Amplitude arbeiten, er wäre rasch als charakterlos verschrien.

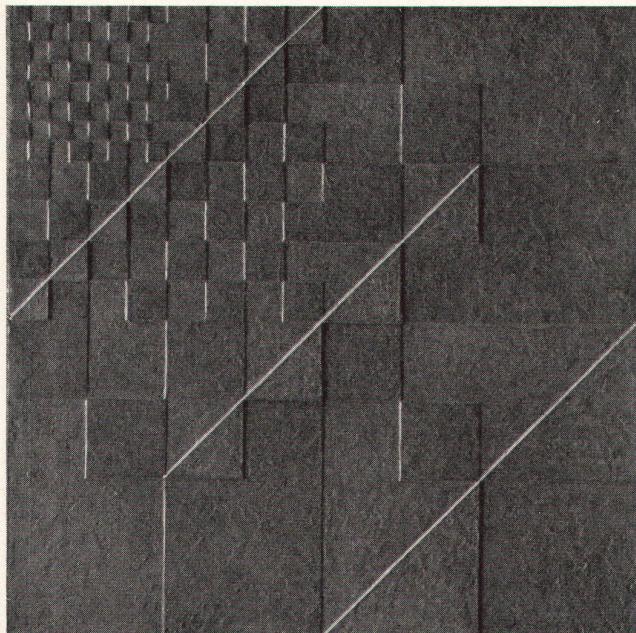
Auch in anderer Beziehung erscheint Sengai als ein Phänomen, das nicht ohne weiteres in Parallele zur Moderne zu setzen ist, so groß die Verführung sein mag. Die rein zeichnerisch-künstlerische Qualität seiner Blätter ist sehr verschieden. Neben höchst Konzentriertem, mit der Faust des großen Künstlers Nie-

dergeschriebenem steht Akademisches, Schematisches, in Strich und Aufbau Dünnes, Gleichgültiges. Sind es Züge des Unprofessionellen, die hier in Erscheinung treten? Oder zeigt sich hier eine Mentalität, die auf das, was wir Qualität, das heißt unerlässliche innere Spannung nennen, überhaupt keinen Wert legt? Oder ist es ein überlegenes Künstlertum, dessen Größe in der ungehemmten, spielerischen, aber doch geistig informierenden Emanation von Gedanke und Form beschlossen liegt?

Damit kommen wir auf die Frage der vorbehaltlosen, das heißt rein ästhetischen Betrachtung zurück. Sie vermittelt nur einen Teil dessen, was der Künstler ausspricht. Hinzu kommen mythologische Bezüge, Rätsel, mit denen der Zen-Maler wie der Denker spielt, Lehren, die er erteilt, und offene Fragen, die er, aus dem Wissen um die Unverstehbarkeit der Welt, offenläßt. Der von einem großen japanischen Kenner bearbeitete Katalog, der die Ausstellung begleitete (mit Reproduktionen nach allen Blättern), reibt dem Leser, der als oberflächlicher Europäer bündige Auskünfte erwartet, die Unwissenheit unter die Nase und führt ihn damit tiefer in die Sache ein als jede metaphysische Exegese. H.C.

Gottfried Honegger
Gimpel & Hanover Galerie
25. Januar bis 10. März

Die erste repräsentative Zürcher Ausstellung des 1917 in Zürich geborenen Künstlers. Überzeugend in der durchdachten Klarheit der Werke, anregend im experimentellen Charakter, wahrhaft erfreulich durch das schöne Zusammenspiel von geistiger Disziplin und künstlerischem Enthusiasmus. Bis vor kurzem war Honegger vor allem als Graphiker, Illustrator, Ausstellungsfachmann – ein «All-round-Interessierter» – bekannt geworden, seitdem er schon als Zwanzigjähriger in Zürich sein Graphikatelier gegründet hatte, das bald zum Mittelpunkt vieler Anregungen geworden war. Seit einigen Jahren hat er sich mit großer Konzentration der Malerei, neuerdings auch der Skulptur zugewendet und auf Einzelausstellungen in New York und Paris starke Beachtung gefunden. Honegger ist der Typus des modernen Künstlers. Abgesehen vom Drang, innere Bildvorstellungen zu entwickeln und zu realisieren, besitzt er die Neigung des Forschers, der zu den Fundamenten der Phänomene zu dringen sucht und der von den Materialien, den organischen wie den artifiziellen, und ihren Möglichkeiten fasziniert ist. Daß diese Interessen die spontane Grundveranlagung



Gottfried Honegger, Tableau-Relief, 1962/63
Photo: Atelier Conzett & Huber, Zürich

Honeggers nicht nur nicht brechen, sondern im Gegenteil steigern, ist ein besonderer Glücksfall der Natur.

Nach jahrelangen, verbissenen Studien ist Honegger zu geometrischen Bildformen gelangt, die auf den ersten Blick eine merkwürdige innere Stabilität, gleichsam Dauerhaftigkeit besitzen. Ihr Geheimnis ist zunächst die Technik. Honegger hat in gemeinsamer Arbeit mit praktischen Wissenschaftern des Technisch-Chemischen Laboratoriums der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich verschiedene Verfahren entwickelt, die teils den Malgrund, teils die technische Ausführung der Bildoberfläche betreffen. Man wird fragen: wozu, und Bastelei befürchten. Die Realität der Bilder gibt andere Auskunft. Die ausstrahlenden Kräfte neuartiger materialer Konsistenz zeitigen eigene Wirkungen. Der Grund als Bildträger ermöglicht neue Intensivierungen durch Farbschichtungen, bei denen konsistente und transparente Malmittel zusammen spielen. Das Ergebnis: gesteigerte direkte Bildkraft, stabil und dynamisch zugleich, Modulation der Oberfläche, nicht individualistisch, sondern technisch bedingt und dadurch exakt trotz mannigfaltiger, zum Teil fast mikroskopischer Varianten. Aus technischer Handhabung, sorgfältiger Ausführung und Zusammenfügung entsteht ein Bildleben neuer Art. Es könnte jedoch nicht zu dieser Entfaltung kommen, würde der Bildbau, die Komposition nicht aus klarer Bildidee und kalkulierter Entwicklung entstehen. In diesem Feld gelangt Honegger

zu neuen Prägungen – zum Teil wörtlich zu nehmen, da zum Teil eingeprägte Formen Verwendung finden – der geometrischen Bildstruktur. Quadrate, Kreise und Kreissegmente sind die Hauptelemente, aus denen sich die Bilder aufbauen. Die Vorgänge stützen sich auf Wiederholungen, Verdopplungen usw., auf Diagonalbindungen und einfache Progressionen, die ohne Schwierigkeiten abgelesen werden können. Aber ständig ist ein Vibrato gegenwärtig, kleine Abweichungen, die sich der Maler gestattet, Differenzierungen der Farbtöne, Atemzüge, die das Bild beleben. Die direkteste Wirkung geht jedoch von der Farbe als Ganzem aus. Sie ist homogen, nicht monochrom. Daher ist sie nicht drohend oder überwältigend, sondern bei aller Kraft und Strenge freundlich. Ein heimlicher Schuß des Skizzenhaften bleibt bestehen trotz wissenschaftlichem Aufbau des Materials, trotz Genauigkeit der geometrischen Bildthemen. Die roten Skalen überwiegen, aber sie diktieren nicht. Auch Braun-, Blau- und Grüntöne besitzen die besondere Tiefenwirkung. Versuche mit Gold, durch dunkle Grauwolken gebrochen, reichen allerdings in die gefährliche Nähe der Überinstrumentierung. Die Skulpturen sind Beweise der expansiven künstlerischen Aktivität Honeggers. Die Konfrontation von freier, organischer Form und strenger einfacher Geometrie ist hier das Hauptproblem, das Honegger beschäftigt.

Der positive Geist des Experiments bestimmt die Gesamtphysiognomie der hier gezeigten Werke. Nach langem Suchen, das manchmal ohne Hoffnung schien, ist eine erste künstlerische Blüte und Reife erreicht. Klare Produkte eines sauberen Geistes. Honegger hat die Stufe erreicht, auf der er in die Reihe der entscheidenden Zeitexponenten tritt. H.C.

der Abstrakten voraussetzt und die Palette durch erdige, farbig gesteigerte Grau- und Brauntöne dominiert wird. Items Bilder stellen nicht nur Landschaft dar, sie scheinen nach dem gleichen Gesetz, das diese prägt, gewachsen zu sein: die Formen ergeben sich als das Resultat eines Vorganges, der gewaltsam Schründe aufreißt, Riten furcht, die die Materie aufrauht und nackt vorweist – und zugleich zur urwüchsigen Manifestation von Lebenskraft herausfordert. Dies alles vollzieht sich bei Item in der freien Handhabung der Farbmaterie, wobei zumeist die Andeutung an einen landschaftlichen Umriß faßbar bleibt und sich bisweilen dumpfe Farbkomplexe zur Vision menschlicher Gestalten konfigurieren. Dabei wird das Figürliche nicht dem Toten, Gesteinshaften anverwandelt; vielmehr wird das Ganze der bevölkerten Landschaft, Organisches und Anorganisches, in seiner malerischen Umsetzung gleichermaßen vital besetzt. Vielleicht kommt dieses Weltgefühl im Bild «Personnages» am stärksten, am dichtesten zum Ausdruck. Eine Frage, die sich freilich stellt: wie lange noch das Erlebnis der Landschaft den Maler im Bannkreis wird halten können; ob die sich anmeldende Autonomie der Malmaterie zwangsläufig hin zur Ungegenständlichkeit führen wird. Die Bilder des Jahres 1962, auf die sich die Ausstellung beschränkte, sind kraftvolle Malerei, die vom intensiven Erlebnis der Landschaft und von demjenigen der zähen Farbmaterie zugleich gespielen wird und bisweilen zu ungemein starker und dichter künstlerischer Formulierung vorstößt – andererseits aber in den ruhigeren Gefilden kleimeisterlich formulierter anorganischer Zuständlichkeit Atem holt. Item ist heute 34 Jahre alt; man wird sich seinen Namen merken müssen.

svm

Georges Item

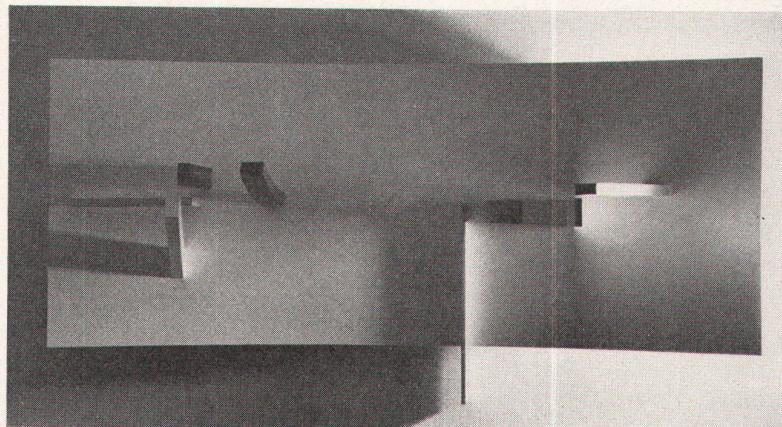
Galerie Läubli
8. bis 26. Januar

Walter Läubli zeigte neben den Bildern Items eine Serie eigener Photographien aus der Provence; tatsächlich ist Items Malerei undenkbar ohne die Auseinandersetzung mit einer Landschaft, die, wie die provenzalische, durch die dramatische Herausforderung von Wind und Sonne bestimmt wird. Der Maler lebt seit Jahren in der Nähe von St-Rémy, in der Nähe der Anstalt, in der sich Van Gogh 1889 bis 1890 aufgehalten hatte; in der leidenschaftlichen Art, Landschaft zu erleben und umzusetzen, mag er an den Meister erinnern, wenn auch die Malmethode Vertrautheit mit den Techniken

Victor Pasmore

Galerie Charles Lienhard
22. Januar bis 18. Februar

Von Pasmore hatte man bisher in Zürich nur eine Arbeit im Rahmen der Ausstellung «Konkrete Kunst» im Helmhaus 1960 gesehen. Die neue Konfrontation mit Pasmores Werken – zum größten Teil Arbeiten aus allerjüngster Zeit – war in Zürich besonders interessant, weil sie eine persönliche, vielleicht auch ausgesprochen englische Spielart der konkreten Gestaltung repräsentieren. Persönlich in dem, was bei Pasmore aus den konkreten Grundelementen und Beziehungssystemen des Geometrischen entsteht, englisch vielleicht in der entspannten, dem individuellen Spiel freien Lauf



Victor Pasmore, Projective Painting. Holz und Plastik

lassenden Anwendung der elementaren Prinzipien konkreter künstlerischer Denkweise. Pasmore – geboren 1908 – hat sich erst bald nach 1950 nach einer kurzen allgemein abstrakten Periode der geometrischen Gestaltung zugewendet. Vorher hat er während fast zwanzig Jahren als moderner gegenständlicher Maler mit Werken fauvistischer, neo-impressionistischer und geheim surrealer Prägung Ansehen errungen. Kein Zweifel, daß der Übergang zum Konkreten eine echte Wendung gewesen ist. Offenbar hat das Vorbild Ben Nicholsons auf Pasmore eingewirkt. Malflächen mit leicht eingezirkelten Linien, die an Gefäße anklingen, auf differenziert olivgelbem Grund, zeigen den Zusammenhang. Zwischenglieder, wie es scheint, die weder die Konzentration noch die Feinheit der analogen Gebilde Ben Nicholsons erreichen. Aber es ist ein wirklicher Maler am Werk. Beweis: das Bild «Linear Motif» von 1962, eine schwebende (vielleicht etwas unartikulierte) milchweiße Grundfläche, auf der in freier Verteilung mit dem Pinsel gezogene schwarze Geraden mit Bleistiftkurven konfrontiert sind. Ein geheimnisvolles Werk von starker Suggestionskraft.

Die konkreten Werke sind sowohl Material- wie Raumstudien. Zum Teil trotz Schichtenaufbau unter Betonung der Fläche, die teils mit Holz, teils Plexiglas determiniert wird, in lebendiger asymmetrischer Verschiebung und Kontrastierung der Materialien, zu denen präzise Farbzonen treten. Mehr als saubere Arbeit, als die die Werke zuerst erscheinen: voll von formalen Einfällen und immer wieder mit Vorstößen in die Tiefe des Raumes. Nicht alles ist geglückt. Manchmal spürt man die Unsicherheit des Zufälligen (auch im Zufall gibt es Mißglücktes!). Ähnliche Problematik glaube ich auf den großen, rein gemalten Tafeln zu bemerken – im Zentrum ein-

drucksvolle, branstige monochrome Flächen, die an den Rändern knapp differenziert auslaufen –, deren Randelemente in Umriß und Flächeneinfügung von der primären Geometrie abweichen. Dies, obwohl man spürt, daß eine starke Formvorstellung am Werk ist. Der Drang, in den Raum vorzustoßen, erreicht ein Maximum bei den Reliefs von 1962: helle Flächen, teils plan, teils leicht gewölbt, aus denen hölzerne dreidimensionale geometrische Gebilde hervortreten. Zweifellos ergeben sich reizvolle Überschneidungen und Schattenwirkungen. Aber hier ist man sich über die Notwendigkeit, das heißt über die künstlerische Präzision in der Verteilung der Elemente nicht klar. Steht höchste Konzentration des Schaffenden dahinter, oder handelt es sich um einen Primitivismus, der dadurch erschüttert wird, daß die künstlerischen Ansprüche, mit denen die Dinge vorgetragen werden – wir sagen absichtlich «vorgetragen», weil wir etwas von dramatischer Rede der Formen zu hören glauben –, außerordentlich hochgestellt sind? H.C.

reiche Kernsätze zitiert werden. Doch enthält die Publikation auch biographische Daten, ein umfängliches Schrifttumsverzeichnis und eine Liste seiner Verwaltungs-, Industrie- und Spitalbauten, Schulen, Siedlungen, Sport- und Ausstellungsgebäude. Victor Bourgeois, der schon 1922 bis 1925 mit einer großen Wohnkolonie in Brüssel programmatisch hervortrat, war Mitgründer der Internationalen Kongresse für Neues Bauen (La Sarraz 1928) und deren Vizepräsident bis 1940. Er gehörte vielen belgischen Gremien an und war an internationalen Ausstellungen beteiligt. Als Urbanist setzte er sich für die Auflösung der Industriestadt Charleroi ein, in der er 1897 geboren wurde. Die Bilderreihe zeigt, wie sich seine Gestaltungsformen von einem gewissen Stilismus der Frühzeit befreiten und bei unverminderter Pflege von Proportion und Gesamtrhythmus zu gelöster Flächengestaltung vordrangen. Nachdem Bourgeois sich noch über diese Bildmonographie hatte freuen können, ist er im Juli 1962 gestorben, nachdem er wenige Tage zuvor als langjähriger Professor der «Ecole nationale supérieure d'architecture» in Brüssel emeritiert worden war. Einer Mitteilung von Prof. Alfred Roth ist ferner zu entnehmen, daß die schweizerischen Fachkreise von diesem Hinschied erst gegen Jahresende Kenntnis erhielten, und daß sie die starken Impulse zu schätzen wissen, die von dem avantgardistischen Schaffen von Victor Bourgeois auf den sozialen Wohnungsbau und die Stadtplanung ausgegangen sind.

E. Br.

Baudenkmäler im Leimental, in Allschwil und Schönenbuch

«Das schöne Baselbiet», Heft 5
16 Seiten und 32 Tafeln
Herausgegeben vom Baselbieter Heimat-
schutz
Kommissionsverlag Lüdin AG, Liestal 1958
Fr. 4.50

Bücher

Georges Linze: Victor Bourgeois
16 Seiten und 28 Abbildungen
Monographies de l'Art Belge
Ministère de l'Education Nationale et de la
Culture, Brüssel 1960

Der als Lyriker, Romancier und Essayist bekannte Autor kann auf dem halben Dutzend Textseiten, die für diese ins Große gewachsene Buchreihe normal sind, nur einen skizzenhaften Umriß vom Schaffen des Architekten Victor Bourgeois geben, aus dessen Schriften zahl-

Die sehr aktive Heimatschutzvereinigung des Kantons Basel-Land läßt es sich angelegen sein, die Dorfkirchen, Bürger- und Bauernhäuser des Baselbiet in einer Schriftenreihe darzustellen. Dies ist umso wertvoller, als gerade von dem nicht monumentalen Baugut immer wieder charakteristische Teile, die zu wenig beachtet und geschätzt werden, verlorengehen.

E. Br.

Aarau	Kunsthaus	Wilhelm Schmid	2. März	– 7. April
Arbon	Schloß	Elfried Gremli – Alois Schwärzler	23. März	– 15. April
Auvernier	Galerie Numaga	Léon Zack	16 mars	– 28 avril
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde	Kreis 48 – Ernst Messerli – Werner Witschi Mensch und Handwerk. Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen	16. März	– 15. April
	Museum für Volkskunde Gewerbemuseum	Küchengeräte Das Trinkgefäß Verlon	15. November	– 30. April
	Galerie d'Art Moderne	Paul Klee	15. Dezember	– 15. Mai
	Galerie Beveler	Gouachen und Aquarelle	1. März	– 21. April
	Galerie Bettie Thommen		5. Januar	– 15. März
Bern	Kunstmuseum	Maurice Utrillo Zwei polnische Graphikerinnen, Maria Jarema und Maria Hiszpanska	1. Februar	– 31. März
	Kunsthalle	Auguste Herbin	15. März	– 15. April
	Galerie Verena Müller	Sektionsausstellung GSMBK	19. Januar	– 17. März
	Galerie Schindler	Wilhelm Gimmi	20. März	– 16. April
	Galerie Spitteler	Mumprecht	16. Februar	– 24. März
		Edouard Arthur	30. März	– 28. April
		Markus Helbling	9. April	– 7. April
Biel	Galerie Socrate	Casorati Pavarolo	20. Februar	– 17. März
Chur	Kunsthaus	Leonhard Meisser	20. März	– 16. April
Frauenfeld	Gampiroß	Varlin	16. Februar	– 24. März
Freiburg i. Ue.	Universität	Meisterwerke der welschschweizerischen Kunst von 1850–1050	30. März	– 28. April
Genève	Athénée	Paysages de France	9. April	– 7. April
	Galerie Kruquier	Jean-Jacques Morvan	10. April	– 8. April
	Galerie Motte	Alexej von Jawlensky	11. April	– 9. April
		Goya. L'œuvre gravé	12. April	– 10. April
Glarus	Kunsthaus	Graphik von Hans Fischer (fis) und Alfred Kubin	13. April	– 11. April
Grenchen	Galerie Brechbühl	Walter Emch	14. April	– 12. April
Gstaad	Galerie Saqqârah	The Figure and Object from 1917 to the New Vulgarians	15. April	– 13. April
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	150 dessins des Musées de France	16. April	– 14. April
	Galerie Paul Vallotton	André Derain	17. April	– 15. April
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Louis Moilliet – Karl Geiser	18. April	– 16. April
Luzern	Galerie Balmer	Walter Hasenfratz	19. April	– 17. April
Olten	Neues Museum	Roman Candio	20. April	– 18. April
Pully	Galerie La Gravure	Dessins de maîtres français des 19 ^e et 20 ^e siècles	21. April	– 19. April
Saint-Imier	Galerie 54	Konrad Hofer	22. April	– 20. April
St. Gallen	Kunstmuseum	Jean Baier	23. April	– 21. April
	Galerie Zünd	Carl Liner	24. April	– 22. April
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Max von Moos	25. April	– 23. April
		Wettbewerb des Eidg. Kunststipendiums 1963	26. April	– 24. April
Sion	Carrefour des Arts	Yvone Guinchard-Duruz	27. April	– 25. April
		Alfred Grünwald	28. April	– 26. April
Solothurn	Galerie Bernard	Theo Kerg	29. April	– 27. April
Thun	Kunstsammlung	Victor Surbek. Das zeichnerische Werk	30. April	– 28. April
	Galerie Aarequai	Margrit Frey-Surbek	1. Mai	– 30. April
Winterthur	Galerie ABC	Carl Wegmann	2. Mai	– 23. März
	Galerie im Weißen Haus	Heidi Müller	23. Februar	– 20. März
		Fred Eisermann	23. März	– 20. April
Zürich	Kunsthaus	Jacques Villon – Jean Bazaine – Hans Hartung	9. Februar	– 17. März
	Graphische Sammlung ETH	Max Ernst	23. März	– 28. April
	Kunstgewerbemuseum	Ars Graphica	5. Januar	– 15. März
		Esthétique industrielle en France	2. März	– 21. April
		Diplomarbeiten von Absolventen der Kunstgewerbeschule	16. März	– 30. April
	Strauhof	Jacques Schedler – Carl Speglitz	19. März	– 7. April
	Atelier d'Art	Janos Nementh	1. März	– 16. März
		Margret Büsser	26. März	– 13. April
	Galerie Beno	Royston Adzak	20. Februar	– 12. März
	Galerie Suzanne Bollag	Max Bill. Quadratbilder	22. Februar	– 27. März
	Gimpel & Hanover Galerie	Max Bill	15. März	– 20. April
	Galerie Chichio Haller	Oskar Dalvit	11. März	– 6. April
	Galerie Semicha Huber	Ecole de Paris	15. Februar	– 15. März
		Le lyrisme castillan et la tradition mystique – Feito	12. Februar	– 15. März
	Galerie Daniel Keel	Constantin Polastri	12. März	– 30. März
	Galerie Läubli	Rolf Meyer	26. Februar	– 16. März
	Galerie Lienhard	Conrad Marca-Relli	20. März	– 20. April
		Fritz Wotruba	16. März	– 13. April
	Galerie Orell Füssli	Franz Fischer	9. März	– 4. April
	Galerie Palette	Karl Ballmer	9. März	– 2. April
	Rotapfel-Galerie	Josef Gnädinger	9. März	– 30. März
	Galerie am Stadelhofen	Max P. Keller	16. Februar	– 16. März
	Galerie Walcheturm	Mario Comensoli	22. März	– 20. April
		Buchet	7. März	– 30. März
	Galerie Wolfsberg	Albert Rüegg – Ponziano Togni	22. Februar	– 10. April
	Galerie Renée Ziegler	Kimber Smith		