Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 50 (1963)

Heft: 8: Hochschule St. Gallen ; Vorfabrizierte Wohnbauten

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: 06.01.2026

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

Fortbildungskurs des SWB für Lehrer

In die Reihe der Initiativen und Aktionen des Schweizerischen Werkbundes, welche in diesem Jahr ins Leben gerufen werden, gehört auch ein Fortbildungskurs für Lehrer mit dem Generalthema: «Einführung in die Fragen der Umweltgestaltung.» Referenten sind Prof. H. Ess, Zürich; Dr. X. von Moos, Luzern; E. Müller, Basel; Prof. A. Roth, Zürich; O. Senn, Basel; Prof. Dr. A. M. Vogt, Zürich; U. Wieser, Zürich. Der Kurs findet statt am 10., 11. und 12. Oktober im Auditorium II, Hauptgebäude der ETH in Zürich. Der SWB hat die Ausschreibung des Kurses in der einschlägigen pädagogischen Presse bereits vorgenommen. Das Kursgeld beträgt pro Teilnehmer Fr. 50.–. Die Anmeldungen sind bis 9. September 1963 schriftlich an die Geschäftsstelle SWB, Florastraße 30, zu richten. Bei gutem Gelingen wird der Kurs in den nächsten Jahren weitergeführt.

Ausstellungen

Zürich

Germaine Richier
Kunsthaus
12. Juni bis 21. Juli

Mit Recht widmete das Kunsthaus der Bildhauerin Germaine Richier (1904 bis 1959) eine umfassende Einzelausstellung. Sie war eine Künstlerin von Grund auf, als Bildnerin, als Geschöpf. Und sie vermochte es, dem, was sich in ihr bewegte, sichtbaren Ausdruck zu verleihen, direkt, ohne Umschweife, wenn es gelungen war und auch wenn es problematisch blieb. Für die Schweiz hatte sie eine eigene Bedeutung. Während des Krieges lebte sie mit ihrem damaligen Mann Otto Charles Bänninger – «Au fond c'est Bänni qui m'a initié à l'art et c'est à lui que je dois l'émancipation de ma vie bourgeoise», sagte sie einmal zu Hermann Hubacher – in Zürich und hatte einen Kreis junger Bildhauer und Bildhauerinnen um sich, und auch später kam sie, die Schweizerin geblieben war, immer wieder nach Zürich in ihren Freundeskreis zurück. In Zürich hat sie etwas wie eine unsichtbare Schule gegründet, in der die jungen Menschen mit dem Beruf und der Berufung konfrontiert wurden. Wichtig in einer Situation, in der sich die Gefahren des Autodidaktentums immer wieder bemerkbar machen.

Die Ausstellung setzte mit Werken aus den Jahren 1938 bis 1940 ein. Keine eigentlichen Jugendwerke. Vielleicht konventionell im thematischen Vorwurf, aber eigen in der bildnerischen Sprache. Fortführung der Linie Rodin–Bourdelle unter Verzicht auf die bewegte Oberfläche, an deren Stelle die gespannte vielgliedrige Epidermis tritt. Gespannt von der Bewegung aus wie von der inneren Sammlung. Es ist wie das Maximum der in jenen finsteren Jahren möglichen Schönheit, die nichts mit idealer «Schönheit» zu tun hat. Dann nimmt der Drang zu seltsamer Form und Dynamik zu: in der Haltung der Figuren, die von der Naturfigur aus entwickelt werden, in der Reduktion der formalen Details wie der expressiven Steigerung des Ganzen, durch die Gebilde eigenen Baues entstehen. Germaine Richier besaß die Kraft, sich an Vorbilder anzuschließen, ohne sich auch nur im entferntesten an sie zu verlieren. Alberto Giacometti war ein solches Vorbild – es ist vorbildlich, wie sich die Verarbeitung vollzieht, bei der gleichsam innerhalb des von Giacometti repräsentierten Typus' Gebilde entstehen, deren bildnerischer Aufbau wie ihr spiritueller Gehalt eben Germaine Richier bleibt.
Mit der Rückkehr nach Frankreich (nach Kriegsende) verändert sich das Bild. Aus den Formen brechen Teile aus; die Figur tendiert auf die Drahtgestalt giacomettischer Prägung. Schemenhaftes und Gespenstisches tritt nach vorn. Aber die bildnerische Kraft bleibt gleich; es kommt nie zu plastischer Literatur. Eher zu Überausdruck, dem die plastische Kraft nicht zu folgen vermag. Hermann Hubacher berichtet uns, daß es eine bewußte Wendung ist, die Germaine Richier vollzogen hat. Es ist keine Theorie; es ist ein innerer Zwang, der uns bewegt, auch wenn Traum-Phantasmagorien geschaffen werden, die uns die Nachtseite von Leben und Natur von ihren schrecklichsten Perspektiven zeigen. Was nun in den fünfziger Jahren, der letzten Lebensspanne der Künstlerin, entsteht, gehört der hohen Ebene der Skulptur an. Manches – das Pferd mit den sechs Köpfen oder das Schachbrett mit Figuren, die sich wie plastische Fontänen aus den Quadraturen erheben – zählt zu den Werken allererster Ordnung, die etwa Marini nicht nachstehen; im Gegenteil!
Das letzte Wort konnte Germaine Richier nicht aussprechen. Das Schicksal hat ihre Arbeit vorzeitig abgebrochen. Geblieben ist ein Œuvre, das Bestand haben wird.
1950, nachdem sie neue Wege beschritten hatte, schrieb Germaine Richier an Hermann Hubacher: «Dans un rencontre à Royemont, rencontre d'intellectuels et d'artistes, on m'a demandé, Francis Ponge m'a demandé, ce que je pensais de la Beauté et instinctivement j'ai répondu que c'était maintenant une question qui me préoccupait. En effet la veille j'étais rentrée dans mon atélier, l'heure était matinale (5 heures), le Christ en plâtre étendait ses bras sur tout un monde de plâtre et de bronze, qui ne demandait à croire. Et ce matin-là je sentais qu'une page tournait; mais ce qui était là, il fallait le faire. On va voir. L'activité me vaut mieux que la rêverie, personnellement je suis heureuse que les montagnes n'aient pas à me regarder d'un œil inquiet.»
Der Katalog der Ausstellung enthält diesen schönen Passus und manche eindrucksvolle Erinnerung von Freunden und Schülern Germaine Richiers. H. C.

Schweizer Buchillustratoren
Helmhaus
5. Juni bis 14. Juli

Auf den Seiten eines illustrierten Buches haben sich der Schöpfer des gestalteten Wortes und der Maler oder Graphiker zur Partnerschaft gefunden. Der Fluß der sich regelmäßig reihenden Druckbuchstaben wird vom Bild unterbrochen. Dieses kann sich in verschiedenem Grade aus der Folge der Seiten und vom Satzspiegel abheben, sich unterordnend oder seine Selbständigkeit betonend, so daß das Figürliche bald nur eben schmückend dient, bald die ganze Aufmerksamkeit des Lesers an sich reißt. Das Bilderbuch, das dem Kleinkind in die Hand gegeben wird, nimmt unter den illustrierten Büchern eine besondere Stellung ein. Hier ist das Bild für das noch nicht lesekundige Kind, dem die Geschichte erzählt worden ist, Erinnerungsstütze und Vergegenwärtigung. Der Fluß der Erzählung sammelt sich in der figürlichen Darstellung wie in einer optischen Linse und läßt die Nachempfindung wieder aus sich hervorgehen. Die Ausstellung zeigte dafür einige treffliche Beispiele: Alois Carigiets Illustrationen zu den Büchern von Selina Chönz, Hans Fischers (fis) und Helene Kassers Märchen- und Lesebücher. Der Illustrator des Buches ist sein erster Leser, der sich vom Wort ergreifen läßt und seiner Bewegung Ausdruck gibt. Jedes Wort in seiner Bedeutungsfülle zu nehmen, ist Voraussetzung und zu einem wichtigen Teil wohl auch der in einem hohen Sinne pädagogische Auftrag der Buchillustration. Dem verhallenden Wort der Sprache und der losen Kette der Vorstellungen Dauer und Intensität zu geben und sie zu sammeln, dient das zusammenfassende Bild. Wenn das Wort ins Bild mündet und dieses zur Verlängerung des in Wort und

Satz ausgedrückten Gedankens wird, fügt sich die Illustration fugenlos dem Buche ein.
Das Werk von C. F. Ramuz hat unzweifelhaft die meisten Maler angeregt, das dichterische Wort zu begleiten und zu deuten: René Auberjonois, Géa Augsbourg, Maurice Barraud, Hans Berger, Eugen Früh und Max Hunziker. Liegt dies daran, daß die Sprache von Ramuz, das ihm eigentümliche schrittweise Freigeben des Wortes die Dinge, welche der Erzählstrom herbeischafft, so intensiv in die Anschauung hebt? Es mag sich auch aus der Nähe erklären lassen, in welche Ramuz alles zu bringen vermag, welche so bedrängend sein kann, daß sie ins Visionäre umschlägt («La Grande Peur dans la Montagne»). Steigerung ins Visionäre ist auch der Grund für die Anziehungskraft, die der «Simplicissimus» oder «Thyl Ulenspiegel» auf den illustrierenden Zeichner ausüben können. Eine Sonderstellung nehmen die gemalten Berichte und Reisenotizen von Ernst Morgenthaler oder die Zürcher Lokalchronik des Schriftstellers Arnold Kübler ein. Hier sind nicht nur Maler und Verfasser identisch: Wort und Bild treffen sich nicht nur zu momentaner Begegnung, sondern gehen ineinander ein. Zu verfolgen, welcher Dichter sich zu welchem Maler findet, machte den Reiz und die Überraschung dieser Ausstellung, welche eine große Zahl von Werken einschloß und sie in überzeugender Präsentation zeigte. P. W.

Bijoux de Braque
Gimpel und Hanover Galerie
19. Juni bis 10. August

Nach den aufreizenden Gemälden und keramischen Skulpturen Lucio Fontanas, die in der Gimpel-Hanover-Galerie bis Mitte Juni zu sehen waren, folgte die Sanftmut der nach Ideen von Georges Braque entstandenen Schmuckstücke. Nach der «élégance brute» die «élégance de la grande femme». Die Räume der Galerie sind mit geschicktem Geschmack in ein modernes Kunstgewerbemuseum verwandelt worden, in dem die materiell höchst wertvollen Stücke im Licht kleiner Scheinwerfer brillieren.
Technisch, handwerklich sind die Objekte einwandfrei, ja in der vollen Ausnützung der möglichen Effekte mit großer Virtuosität aufgeführt. Der verantwortliche Goldschmied ist Heger de Löwenfeld, der, wie man hörte, während der Arbeit an den Schmuckstücken mit Braque in ständigem Kontakt steht.
Wieweit Braque als eigentlicher Autor gelten kann, wird schwer zu beantworten sein. Die Beziehungen zu seiner Formen- und Themenwelt sind offenbar, aber im Endeffekt sind die «bijoux» doch Eigengeschöpfe. Vielleicht könnte man sie als Paraphrasen über Braque bezeichnen, wobei wir nicht den Ton auf den Wortteil «Phrasen» legen möchten. So nah es läge, denn die Titel aus der griechischen Mythologie sind für die im wesentlichen dekorativen Gegenstände ohne Zweifel doch zu hoch gegriffen. Auch würden wir die «bijoux» eher als schöne Objekte charakterisieren, nicht als poetische Objekte, wie dies im reichlich rhetorischen Katalog geschieht, der die Ausstellung mit guten farbigen Abbildungen begleitet.
Vielleicht gibt die große Zahl der «bijoux» – die Numerierung erreicht die Ziffer 133, es mag vielleicht noch mehr vorhanden sein – einen Hinweis auf den Sinn dessen, was hier vorliegt. Wirtschaftlich bedingte Variationen über ein Thema, dem sich zur Verfügung zu stellen der Künstler bereit gewesen ist.
H. C.

Picasso. Linoleumschnitte 1963
Galerie Semiha Huber
20. Mai bis 19. Juni

Picasso hat in jüngster Zeit eine Reihe von Linolschnitten, meist unter Benützung verschiedener farbiger Platten, geschaffen, deren erste Präsentation in Zürich sich die Galerie Semiha Huber sichern konnte. Man kam aus dem Staunen nicht heraus! Staunen über die künstlerische Vitalität im ganzen, über die Eindeutigkeit, mit der die Bildthemen umschrieben sind, über die echte innere Jugendlichkeit, die aus dem Werk des über Achtzigjährigen dringt. Nicht daß wir bei Picasso und seiner Generation stehenbleiben – aber die Faust, die Spannung und der Schwung des Aufbruchs, den diese Generation unternommen hat, erfaßt auch im Werk, das fünfzig Jahre nach jenem Aufbruch entstanden ist, den Betrachter mit einem Schlag und gibt ihm innere Befreiung, die eine der Hauptfunktionen der Kunst ist.
So gehörte diese kleine Ausstellung zu den großen Eindrücken, die man in Zürich im Frühsommer haben konnte.
H. C.

Kenneth Armitage
Galerie Charles Lienhard
11. Juni bis 13. Juli

Armitage, mitbestimmend für die erstaunliche Blüte der modernen englischen Skulptur, hat in den fünfziger Jahren eine scharf ausgeprägte plastische Form gefunden, deren künstlerische Amplitude überraschend groß ist, obwohl die von Armitage gewählte Grundform für den groben Blick etwas Monotones besitzen mag. Die Ausstellung enthielt einige späte Beispiele dieses Formkreises, in denen die Ableitungen von der menschlichen Figur oder Figurengruppe wie der Gestalt von Lots Weib blockartig erstarrt erscheinen. Als ob der Bildhauer einen entscheidenden Bewegungsmoment erfaßt, plastisch (mit Annäherung an freie geometrische Form) vereinfacht und als überzeugenden Formgriff vor den Betrachter gestellt habe. Bei einigen solcher Werke aus dem Beginn der sechziger Jahre hat Armitage die Bronze mit Ölfarbe bemalt. Verstoß gegen das Gesetz der Materialgerechtigkeit? Überraschenderweise keineswegs; denn durch die besonders talentierte, sensible Handhabung werden gerade beiden Materialien in ihrer Verbindung, der Bronze und der Farbe, außerordentlich lebendige Wirkungen abgewonnen. Ein Beispiel, wie ein sogenanntes Gesetz der Wandlung unterworfen ist.
Arbeiten aus allerletzter Zeit lassen das Auftreten eines neuen Formtypus erkennen. Geschlossene, formal frei behandelte Massen, aus denen Gebilde wie Kelche oder Trompetentrichter herausspringen. Eine Variante dessen, was im Bereich scharfer, dem Geometrischen näherstehender Formen bei den letzten Werken Victor Pasmores ebenfalls zu beobachten ist. Der plastische Vorgang hat in der Kraft der Vorstöße etwas Packendes, bei allem Befremden, das er zunächst auslöst. Der plastische Veränderungsprozeß befindet sich, wie uns scheint, noch im Stadium des Werdens. Gelöstes steht neben Unbeholfenem. Was und wie ein endgültiges Resultat sein wird, läßt sich noch nicht übersehen; aber der Ernst der Problemstellung steht außer Frage. Ebenso die Härte der künstlerischen Arbeit, die zur Lösung des Problems aufgewendet werden muß. H. C.

Winterthur

«Künstler illustrieren für das Schweizerische Jugendschriftenwerk»
Gewerbemuseum
7. Juni bis 14. Juli

Im Schweizerischen Jugendschriftenwerk sind seit der Gründung im Jahre 1931 rund 20 Millionen Hefte mit über 800 Titeln erschienen. Die Herausgeber machten es sich von Anbeginn zur Regel, den Text der meist 32 Seiten um-

fassenden Werklein mit gefälligen und ausgewogenen Illustrationen aufzulockern. Daß sich dafür je und je Schweizer Künstler von Rang bereitgefunden haben, ehrt sie und das segensreiche Werk, das dem lesenden Kind diese wohlfeilen Werke in die Hand gibt. Die als Wanderausstellung eingerichtete Dokumentation stellt eine Auswahl von 25 Illustrationsbeispielen – Entwurf des Künstlers und Ausführung im gedruckten Heft – einem Werk aus der freien Produktion des Malers gegenüber, so die beiden Ausdrucksweisen zeigend, welcher sich der Illustrator bedient. Da ist nun vor allem zu bemerken, daß nirgends der Eindruck aufkommt, der Illustrator hätte sich bei der Übernahme dieses Auftrages zu verleugnen gehabt und sich widerwillig zum Kinde herabgelassen. Wenn der Schweizer Kunst etwa eine pädagogische Neigung attestiert wird, so bewährt sich diese hier aufs glücklichste. Das lesende Kind findet im Illustrator so etwas wie einen Vorleser, der im Text die Akzente setzt und dem Wort die gebührende Nachdrücklichkeit gibt. Wird ein naturwissenschaftliches Werklein illustriert, so sind es die Zeichnungen, welche den Text tragen, der ganz auf Sachlichkeit und Anschauen gestimmt ist. Für die Erzählung sind die Zeichnungen deutender Kommentar, Vergegenwärtigung des Fremdartigen oder Vergangenen, Zusammenfassung in einer Szene, wo die Handlung sich dramatisch entlädt. Wo der Text und das Alter des lesenden Kindes es erfordern, unterstreicht die Illustration die Einzelheiten. Schon in der Wahl der Technik läßt der Zeichner die Stimmung anklingen. Hans Falk vermag das Selbstzerstörerische des «Fremdenlegionärs Anton Weidert» mit den zernagten Konturen ins Gespenstisch-Visionäre zu steigern. Fred Stauffer und Werner Andermatt bedienen sich harter Formen und schriller Farben, um die Gewalttätigkeit eines Überfalls oder die Übeltaten eines verkommenen Strauchritters eindrücklich zu untermalen. Emil Zbinden prägt seine Szenenbilder zu den Sagen von Troja zu heraldisch geschlossenen Bildkörpern, faßt zu Gruppen zusammen und bedient sich der Wiederholung, um die Handlung dramatisch zu steigern. Bei ihm bleiben sich Illustration und freies Werk sehr nahe: derselbe knappe Einbezug der linearen Kleinform in den Umriß und klar gegeneinander abgesetzte Flächen, wogegen der Betrachter vor Werner Christens «Von Tag zu Tag» die schlichten Linienzüge seiner Illustrationen kaum ahnen wird. Hans Fischer (fis) illustrierte das Heftlein «Im Zoo», Hanni Fries die italienische Fassung von Bergengruens «Drei Falken», in subtiler Weise das Mittelalterliche dieser Szenen andeutend; Paul Bodmer ist der Schöpfer eines Werbeplakates für das Schriftenwerk, während Reinhold Kündig «Das Eselein Bim» illustrierte. Einprägsam sind die Darstellung der gequälten Kreatur in den Illustrationen zu Hermann Hesses Erzählung «Der Wolf» von Isa Hesse.

P. W.

St. Gallen

Arp – Bissier – Nicholson – Tobey – Valenti
Kunstmuseum
16. Juni bis 15. August

Zeitlich parallel zur Einweihung der neuen Hochschule St. Gallen für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, in der in großzügiger Weise schweizerische und internationale Werke moderner Kunst Platz fanden, zeigt das Kunstmuseum Arbeiten von fünf Künstlern, die, vom Ausland kommend, in unserem Land Wohnsitz genommen haben. Drei sind uns benachbart aufgewachsen: der Elsässer Hans Arp, der Badenser Julius Bissier und der Mailänder Italo Valenti. Als Wohnsitz oder als Refugium haben sie das Tessin gewählt; ebenso tat es der Engländer Ben Nicholson. Es sind Künstler von ruhevoller Besinnlichkeit. Die Bilder des Amerikaners Tobey hingegen sind von rhythmisch pulsierendem und allseitig fluktuierendem Leben erfüllt; er allein arbeitet in einer Schweizer Stadt, in Basel. Vier dieser Künstler stammen aus dem letzten Jahrhundert; Arp, der Senior unter ihnen, hat letztes Jahr seinen 75. Geburtstag gefeiert. Valenti, 1912 geboren, vertritt eine jüngere Generation.

Jeder der Künstler besitzt in der Ausstellung seinen eigenen Saal. Bei *Mark Tobey* entfalten sich die Gemälde, die in den letzten Jahren entstanden sind, in reichen Stufungen innerhalb der Spannung zwischen Weiß und Schwarz, zwischen elastischem Schwung der Pinselführung und ruhigem Bildgrund, zwischen warmem Klang und milder Dämpfung. Ein kaum übersehbarer Mikrokosmos kleiner und kleinster Formpartikel zwingt zu einem Betrachten aus naher Sicht; doch beim Zurücktreten klingt er zu übergeordneten Rhythmen zusammen, vergleichbar dem Summen in einem Bienenstock oder dem Verkehrsgeräusch im Häusermosaik großer Städte. Aus über- und nebeneinander gelagerten Mikrostrukturen, aus sich gegenseitig bedrängenden, überkreuzenden, ineinander übergehenden Akzentuierungen ergeben sich locker gefügte Gewebe, die sich ständig zu wandeln scheinen. Oder der Maler trägt in einem Bild dramatisch bewegte dunkle Akzente mit breitem Pinsel auf, als müßte ein drohendes Chaos gebändigt werden.

Bei *Ben Nicholson* reichen die Kompositionen bis in die dreißiger Jahre zurück, doch stehen alle unter demselben strengen Formgesetz. In seinen geometrisch präzisen Konturen erkennt man zuweilen noch Umrisse von Gefäßen, doch eindrücklicher ist die Verwandtschaft seiner Formgebung mit Anlageplänen eines Architekten. Über allem, was Nicholson gestaltet, liegt zugleich die Wehmut des Vergänglichen und Verblassenden. Zu klaren, genauen Strichen gesellen sich eingestreute Kratzer, zu reinen Flächen ungleich verschliffene oder abgeschabte, zu klarem Licht diffuses oder verblichenes. Innerhalb leise gestufter Grautöne gelangt die Gestaltung zu sakraler Formstrenge und im asketischen Farbklang zu umfassender Einheit. Mit dem Einsetzen kräftiger Farben und lebhafter Strukturen wachsen die Spannungen progressiv ins Dissonante.

Bissier und Valenti sind gleich Tobey Maler der Entspannung. Noch ausgeprägter als bei diesem entstehen Bilder aus kontemplativer Haltung. Bei *Julius Bissier* ist der Schaffensprozeß von erstaunlicher Kontinuität und Frische zugleich, vergleichbar einem nie versiegenden Wiesenquell. In dichter Folge entstehen auf Leinwand kleine Kompositionen, alle Varianten desselben erdhaft und herbstlich getönten Farbklangs und eines Formenspiels aus Flächigem und Graphischem, von Gerät- und Gefäßartigem, von Ausruhendem und Verklingendem. *Italo Valenti* zeigt Collagen aus jüngster Zeit. Seine Bildgründe, die er zuweilen durch eine locker gezogene Senkrechte in zwei annähernd gleiche Hälften teilt, haben Mauercharakter. Die aufgeklebten, leicht angerissenen, geometrischen Flächen fügen sich als wohlproportionierte Bauelemente in eine eben entstehende Bildarchitektur, oft mit der Leichtigkeit spielender Balance, hin und wieder mit der Wucht und Schwere des Monumentalen.

Hans Arp ist mit Plastiken und Reliefs vertreten. Bei den ersteren bildet sich die Form meist aus weicher Schwellung keimhafter Gebilde. Glattpolierte Oberflächen werden von sanftem Licht umkost. Man könnte sie als in sich versponnene Formmonologe bezeichnen. Der Stil der Reliefs ist demgegenüber ein dialogischer oder echohafter. Aus Holzplatten ausgesägte Einzelstücke von ähnlicher Formung, wenn auch nicht immer ähnlicher Größe, verteilen sich auf dem Bildgrund wie Blätter unbekannter Herkunft auf leise strömendem Was-

ser oder hochgewirbelt von einem Windstoß. Gleichen die Plastiken Gefäßen der Fruchtbarkeit, dann die Vielzahl verwandter Formgebilde in den Reliefs den aus Kapseln ausgeworfenen Samen. Arp ist nicht nur Plastiker, sondern auch Dichter. Als solcher stellt er in schier unerschöpflicher Fülle Formimaginationen ans Licht. Die neueren Werke weisen aber selten mehr wie früher das unwiderholbar Persönliche des Handwerklichen auf. Db

Antoni Tápies
Galerie im Erker
8. Juni bis 31. Juli

Die 18 Malereien aus den letzten Schaffensjahren des Spaniers – vorwiegend aus den Jahren 1962 und 1963 – geben einen hervorragenden Einblick in seine Kunst. Nachdem St. Gallen im Neubau seiner Hochschule die hinreißende, aber auch hart umstrittene große Wandmalerei von Tápies besitzt, mußte eine Gelegenheit, sich mit seinen Tafelbildern auseinandersetzen zu können, um so mehr begrüßt werden. Die Galerie erfüllte diese Aufgabe vorbildlich. Man findet kein Bild in der Ausstellung, das nicht die volle Kraft und Unmittelbarkeit dieses unerhört intensiv zupackenden Künstlers zeigte. Eine besondere Kostbarkeit ist auch die für das Plakat geschaffene Lithographie. Die Galerie im Erker erreichte mit dieser Ausstellung den bewundernswerten Höhepunkt ihrer bisherigen Tätigkeit. R. H.

Josef Eggler
Galerie Zünd
29. Juni bis 17. August

Josef Eggler machte sich in St. Gallen seinen Namen mit in schweren, erdigen Farben gehaltenen Landschaften. Das Sittertobel, über dem er in einem abgelegenen Hause wohnt, wählte er immer wieder als Motiv. 1961 trat er im Kunstmuseum St. Gallen mit einem Überblick über sein neueres Schaffen an die Öffentlichkeit. Seit Jahren hatte sich bei ihm der Übergang zu einer leuchtenden Farbigkeit vorbereitet und zu einem Komponieren, das von einem strengen, die einfachen Grundrichtungen betonenden Liniengefüge getragen ist. Auf diesem Wege ist er nun weiter fortgeschritten. Zurückhaltender in der Farbe, sucht er nach Variationen, die leichte Verschiebungen im linearen Bildbau rhythmisch verfeinert abwandeln. R. H.

Luzern

Picasso. Deux époques
Galerie Rosengart,
1. Juni bis 21. September

Zum dokumentarischen Gewicht der Picasso-Ausstellungen, die Rosengart, der langjährige Freund, Sammler und Kunsthändler des Meisters, jeweils durch weltberühmte Hauptwerke zu bestücken pflegt, gesellt sich dieses Jahr der Reiz der Gegenüberstellung von Werken zweier durch ein Vierteljahrhundert voneinander getrennter Schaffensperioden Picassos. Die Stichdaten (1912–1927 und 1952–1961) entsprechen allerdings keinen deutlichen Zäsuren der Chronologien von Picassos Werk, die ja ohnehin nicht durch einen eindeutig linearen Verlauf historisch festzulegen ist, sondern sich durch häufige Simultaneität und Parallelität der Bestrebungen wie durch ein dauerndes Wiederanknüpfen an bereits überwunden Geglaubtes dem oberflächlich einstufenden Zugriff entzieht.
Die je acht Bilder aus den beiden Schaffensperioden hängen sich gegenüber: Während man sich links mit einer bereits klassischen Welt künstlerischer Abgeklärtheit konfrontiert sieht, bedrängt einen von rechts die magische Intensität und malerische Impulsivität des inzwischen 80 Jahre jung gewordenen Meisters. Die Serie der alten Bilder gibt einen Querschnitt durch Picassos Bemühungen um die Integration des kubistischen Formengutes mit der reinen Farbe (1912/13), die sogleich (1913) durch die Aufwertung der Improvisation, die Einführung der «moyens pauvres» kompensiert wird. Die Synthese von geschauter und kubistisch umgebauter Wirklichkeit ist durch eines jener für Picassos Aufenthalte in Juan-les-Pins und St-Raphaël bezeichnenden Stilleben vor dem Ausblick aufs Meer dokumentiert (1919). Die eigentlich «klassische Periode» ist mit einer «Femme au voile» (1924) vertreten, die zeitlich zwischen drei prachtvollen, architektonisch-monumental gefügten Kompositionen und einem Stilleben von 1927 liegt, das die kubistische Formanalyse in vollkommen freier, autonomer zeichnerischer Grazie nachvollzieht.
Während diese erste Werkgruppe die Pole von Picassos Schaffen der zehner und zwanziger Jahre sichtbar macht (wobei die Erfahrungen von Dinard, der Einbruch des Surrealismus ausgeklammert sind), gibt die zweite Gruppe einen Querschnitt durch das Schaffen der fünfziger Jahre und der unmittelbaren Vergangenheit. Nun strömen finstere, magische Erlebnisbereiche, durch die tachistisch dramatisierte Malart gefördert, unmittelbar in die Malerei ein. Gleichzeitig mit dem Einbruch des Tragischen vollzieht sich auch eine neue Annäherung an sinnlich vertrautere menschliche Situationen, die zu mythischen Szenen umgedeutet werden, in denen der menschlichen Figur und Physiognomie, insbesondere aber der Hand, der Charakter des magischen Zeichens verliehen wird; vor allem in den zwei letzten Bildern von 1961, Vergegenwärtigungen des «Déjeuner sur l'herbe», mit denen sich Picasso nach den merkwürdig unräumlichen, additiven Atelierintérieurs (um 1955, Cannes) neuerdings, Tiefenzonen des Menschlichen auslotend, einer von Giorgione über Manet fortwirkenden Tradition abendländischer Malerei eingliedert. S. v. M.

Alfred Kubin
Kunstmuseum
23. Juni bis 28. Juli

Daß es in Luzern gelungen ist, Alfred Kubin (1877–1959) in einer großangelegten Œuvre-Übersicht vorzustellen, hängt damit zusammen, daß Kubin innerhalb der modernen Kunst die Position des Zeichners par excellence einnimmt. Somit entfällt das Handicap «verkehrstechnischer», organisatorischer und somit auch finanzieller Schwierigkeiten, die es einem kleineren Museum natürlicherweise erschweren, auf dem Gebiet der Malerei oder gar der Plastik international gesicherte Figuren der modernen Kunst umfassend darzustellen. So darf man diese Ausstellung, die eine Auswahl der Sammlungen der Albertina in Wien und des oberösterreichischen Landesmuseums in Linz vorwies, wohl als das Optimum dessen bezeichnen, was ein kleines Museum unter initiativer Führung tun kann, um erste Meister umfassend zu Worte kommen zu lassen.
Daß Kubins Hellsichtigkeit für die hintergründigen und phantastischen Dimensionen menschlicher Existenz wesentliche Ziele spezifisch moderner künstlerischer Wirklichkeitsbewältigung ankündigte und teilweise vorwegnahm, zeigte die Begegnung mit seinen Zeichnungen und Originalillustrationen: aber auch, daß er als einer der wichtigsten Ahnväter jenes nicht genau abzugrenzenden Stilphänomens des Surrealismus zu gelten hat, der das «kubinsche» Interesse am Traumhaft-Hintergründigen voraussetzt, wenn er einerseits den psychischen und formalen «Automatismus» fordert und andererseits den Vorstoß zum magisch-vieldeutigen Zeichen macht – wobei freilich zu sagen ist, daß diese beiden getrennt oder gemeinsam auftretenden Aspekte des Surrealismus

Alfred Kubin, Hammerwerk im Innviertel. Tusche. Graphische Sammlung Albertina, Wien

weit über das hinausgehen, was Kubin selbst gewollt und verwirklicht hat.
Die Ausstellung zeigte es aufs neue: der existentielle Blickpunkt Kubins hat nichts von seiner Aktualität eingebüßt, wenn er sich auch in einer künstlerischen Sprache verwirklicht, die man von heute aus – vor allem was die späteren Blätter betrifft – bisweilen als historisch befangen oder verstaubt empfinden mag, als einer künstlerischen Vorstellungswelt verpflichtet, die gerade durch das pathetische und nervöse Festhalten an der sichtbaren Erscheinung oft den visionären, metaphysischen Anspruch dieser Kunst in die Sphäre des Literarischen zurückbindet. Tatsächlich hat sich Kubin zeitlebens von allen «Ismen» ferngehalten und auch – trotz seiner bezeichnenden Freundschaft mit Marc, seiner Verehrung für Klee – nur bedingt Anteil am Münchner «Blauen Reiter» genommen. Dies in vorwurfsvollem Tone festzuhalten, hieße allerdings Kubins spezifisches Naturell verkennen: Kubin ist Illustrator, also primär außerkünstlerischen Erlebniszonen verpflichtet, die er in seine Zeichnung wie in seine Dichtung einströmen läßt. Sind Klees Bildbeschriftungen dichterische Paraphrasen, die das autonome Bild in einen geistigen Raum poetischer Bezüge und Assoziationen heben, so sind Kubins Darstellungen unmittelbar thematisch gebunden: sind Wiedergaben ganz bestimmter, in traumhafter oder dichterischer Vision geschauter Bilder, ganz bestimmter psychischer oder in hintergründige Zusammenhänge einbezogener natürlicher Szenerien. Nach wie vor konstituiert sich seine Welt aus den Elementen der sichtbaren Wirklichkeit, die Gegenstand unserer optischen Erfahrung sind und die auch unsere Träume bevölkern. – Sowenig Kubin an der Schaffung einer neuen Bildsprache interessiert scheint, so bewußt weiß er allerdings die graphischen Mittel zu handhaben: von der altmeisterlichen Handwerklichkeit der Blätter vor 1910 über die pathetisch-eruptiven Strichlagen einzelner Blätter der dreißiger Jahre bis zu den kurzen, hastigen Strichen der letzten Zeichnungen, in denen das Métier zum autonomen Ausdrucksmittel wird.
Wenn Kubin bekennt: «Viele meiner Zeichnungen versuchen meine Träume festzuhalten», so ist das Traumhafte nicht nur Erlebnisbereich, sondern der Aspekt, unter dem die geschauten Dinge in neue, ungeahnte Beziehungen zueinander treten. In den frühen Blättern wird mit peinlicher Genauigkeit eine traumhaft-ungeheuerliche, irreale Landschaft subjektiver Traumgesichte ausgebreitet: wir betrachten sie heute nicht mehr als psychologisch interessante Niederschriften eines Neurotikers, sondern vielmehr als ahnungsvolle Visionen existentieller Erschütterungen im Bezugssystem der Welt.
Kubins Visionen durchmessen die Welt der allegorischen Alpträume Füsslis, der hellsichtigen Traumanalysen Goyas, die symbolistischen Evokationen Redons; und es führt nur ein kleiner, allerdings methodisch bedeutsamer Schritt zum Un-Sinn von Max Ernsts Collagen. In diese Zeit vor 1910 gehören auch Kubins malerische Versuche, die allerdings nur in ganz wenigen Temperabildern vertreten sind: Kubins im Anschluß an Gauguin flächig konzipierte, symbolistische Landschaftsbilder fehlen ganz; hier wäre der Nachweis für Kubins wache intellektuelle Auseinandersetzung mit den künstlerischen Ausdrucksformen wohl am eindeutigsten zu erbringen gewesen.
Ab 1910 widmet sich Kubin häufiger der Darstellung real geschauter Landschaften und Wesen (vor allem auch im Zusammenhang mit seinen Illustrationsaufträgen): allerdings schließt seine Optik immer das Traumhafte als eine der Natur immanente Möglichkeit, das Dämonische als eine stets gegenwärtige Bedrohung des Menschen ein. Sein bevorzugter Aufenthalt bleibt die Dämmerung, der feuchte Wald: Mensch und Tier sind ins Werden und Vergehen der Natur schicksalhaft einbezogen. Die Sphäre des Märchens eröffnet sich, wo Natur und Tierwelt plötzlich aus grotesk verzerrender Nahsicht angesprochen werden – dann wieder verschiebt sich der optische und existentielle Blickpunkt von der Sphäre des Kindlich-Naiven in die Sphäre des Metaphysisch-Seherischen. Aus dem unablässigen Ineinanderfließen von Geschautem und zutiefst Erahntem ersteht eine Welt des Rausches und des Traums, «... wo das Unwahrscheinlichste Wirklichkeit ist und sich Vorhandenes in Luft, Rauch und Nebel löst, wo Glück und Bangnis ineinanderfließen ...» – eine Welt, wie sie Kubin in seinen «Phantasien im Böhmerwald» (1935) zeichnerisch und dichterisch, in Bild und Text zugleich, beschworen hat. Diese Durchdringung des real Geschauten mit dem Bereich des Visionären, Magischen, Gespenstischen, Skurrilen – auch Märchenhaften – macht die Verwandtschaft aus, die ihn mit niemandem so unmittelbar verbindet wie mit Kafka. S. v. M.

Lausanne

Premier Salon international des galeries-pilotes
Musée cantonal des Beaux-Arts du 20 juin au 22 septembre

Mondial ou non, ce premier salon des galeries-pilotes qui s'est ouvert fin juin à Lausanne est un événement, ne serait-ce que par le remue-ménage qu'il crée un peu partout pour des raisons qui d'ailleurs ne sont pas toujours les mêmes. On est pour, et on est aussi violemment contre – généralement dans le second cas plus pour la nature des œuvres exposées que pour le principe de la manifestation. C'est en tout cas une entreprise qui oblige à prendre parti, et cela n'est pas pour nous déplaire.
Dix-sept galeries, neuf pays, 162 artistes, quelque 450 œuvres, le choix, le nombre et la variété y sont. La qualité aussi dans beaucoup de cas, empressons-nous de le souligner. A la vérité, on n'a jamais vu à Lausanne et probablement en Suisse un aussi vaste panorama de l'art contemporain pris sous ses aspects les plus nouveaux, et l'exposition y gagne une valeur d'information indéniable, qui ne fait que s'ajouter, en ce qui nous concerne, à l'intérêt très vif, à la chaleureuse approbation souvent, que nous inspirent beaucoup des pièces exposées.
On serait donc tenté d'applaudir sans réserve, n'étaient quelques scrupules qui viennent troubler notre sérénité. C'est ici une question de principe qui est en cause. Pour avoir été parmi les premiers à souligner dans certains articles le rôle capital joué dès la fin du siècle dernier dans les développements et l'affirmation de l'art moderne par ceux des marchands qui furent d'inspirés et courageux «découvreurs», nous ne nous demandons pas moins si l'organisation d'une exposition axée non plus sur des

œuvres d'art ou des artistes, mais sur des galeries privées, entre bien dans le cadre des missions dévolues à un musée d'Etat, qui doivent traditionnellement se limiter à la défense des seules valeurs morales. Il y a certes le précédent de l'Exposition florentine du marché artistique. Mais celle-ci se tient dans un bâtiment réservé à des manifestations temporaires et ne cherche pas à se différencier de n'importe quelle foire-exposition commerciale ou industrielle. Il en va tout autrement à Lausanne, et l'on s'étonne que le gouvernement vaudois et la Ville de Lausanne n'aient pas craint de se voir associés à ce qui se présente malgré tout aussi comme une spectaculaire action de propagande en faveur d'entreprises commerciales. Certes, l'attention est également attirée sur les créations des artistes exposés, mais le seul fait que les œuvres soient groupées par galeries, le titre même de l'exposition ne prouvent-ils pas de reste qu'elles n'occupent, dans cette démonstration, qu'une place de second plan? L'argent, les considérations commerciales, qui malheureusement sont toujours liés à la vie artistique dans le domaine des arts plastiques, prennent ici une vraiment trop grosse importance. On peut en voir un témoignage particulièrement éloquent dans l'absence – qui nuit à la rigueur de la démonstration – d'un René Drouin, l'un des plus authentiques représentants de ces «marchands-pilotes», qui consacra sa vie et sa fortune à défendre des œuvres dont personne ne voulait, et qui valent aujourd'hui des fortunes. René Drouin est aujourd'hui ruiné.

Or, il faut de l'argent pour figurer au Salon lausannois, car les exposants assument les frais entraînés par leurs envois. Et nous avancerons à la décharge de M. René Berger que nous avons l'air d'accabler, que c'était pour lui le seul moyen de réunir un ensemble aussi important d'œuvres d'art contemporaine, la ladrerie des pouvoirs publics dès qu'il s'agit de manifestations artistiques interdisant toute initiative dépassant les limites d'une navrante médiocrité.

Autre reproche, et nous en aurons fini avec les critiques, la sélection comporte des lacunes graves. Un grand absent: Daniel-Henry Kahnweiler, à qui, si la notion de galerie-pilote est juste, nous devons tout de même Picasso (entre autres). Et une lourde erreur: le choix, en Italie, d'une galerie qui ne compte que deux ans d'existence alors qu'à Milan la Galerie du Milione pour la génération d'avant-guerre, celle du Naviglio pour celle d'après-guerre, sont réellement celles qui ont fait l'art moderne dans la péninsule et largement propagé, jusqu'aux Etats-Unis, le message des artistes italiens contemporains. Sans doute a-t-on pris la précaution de rappeler qu'il n'y avait pas de place pour tout le monde. Il existe cependant d'indiscutables priorités, et la hiérarchie des valeurs doit être respectée en cette occurence comme dans n'importe quel autre domaine.

Ceci étant posé, avouons le plaisir quand même éprouvé devant la turbulente assemblée d'œuvres qui n'ont rien à voir avec les considérations qui précèdent. La place nous manque pour citer tout ce qui dans une collection aussi riche mériterait d'être commenté. Toutes les écoles et tendances n'y sont pas – cela ne serait pas possible – mais la gamme est vaste déjà qui va de l'expressionisme au néo-dadaïsme et embrasse dans un coup d'œil un peu délirant baroque, abstractions géométrique et lyrique, nouvelle figuration, nouveau réalisme, calligraphie, tachisme, informel et expériences audio-visuelles. On saute des constructions très pures de Vasarely, Sonia Delaunay, Herbin (Denise René) aux interprétations presque musicales de Mark Tobey, Vieira da Silva, Bissière (Jeanne Bucher); des compositions lyriques d'Asger Jorn, Heimrad Prem, Emil Schumacher (van de Loo, Munich), à celles de Riopelle (que l'on retrouve dans une autre salle, ce qui est encore une faiblesse de la formule), Karel Appel, Jackson Pollock qu'entourent Ben Nicholson, de Staël, Hartung, Soulages, Bissier, Sam Francis et Larry Rivers (Gimpel, Londres). La Galerie Espace, Amsterdam, apporte de très belles toiles en graffiti de Anton Heyboer, et un excellent expressionniste: Lucebert. Sa consœur d'Amsterdam, «d'Eendt», a une majorité d'Italiens: Bruno Cassinari, Franco Francese, les sculpteurs Emilio Greco, Luciano Minguzzi et Toni Fabris, et le sculpteur expressionniste français Michel Charpentier. Saito, qui à lui seul emplit l'envoi de la galerie de Tokyo, et dont l'ensemble constitue l'un des sommets de cette exposition, est un maître au talent consacré dans le monde entier et qui, dans une peinture abstraite aux tendances légèrement expressionnistes, établit une synthèse équilibrée entre l'esprit nippon et la vision occidentale. La Galerie Stadler, à côté de toiles remarquables de Tapiès, A. Saura, intéressantes de David Budd, inégales de Jacques Brown, et d'une rare vulgarité de Christo Coetzee, déçoit avec Claire Falkenstein qui nous avait habitués à mieux. La Galerie Schwarz (après Iris Clert à Paris, qui n'est pas présente et se trouve être le vrai «pilote») s'est vouée au nouveau réalisme: accumulations d'Arman, montages de notre compatriote Spoerri, insolite baroque des Italiens Baj et Del Pezzo. On retient également notre Zurichois Kemeny, Laubiès, Ger Lataster, Hundertwasser, G. Noël chez Facchetti; Dufour et Romathier, les seuls artistes valables ici de la Galerie Pierre qui fut, elle aussi, le prototype de la galerie-pilote et à laquelle nous devons, à ce titre, conserver une reconnaissance inaltérable; Fritz Winter et A. Puig chez Marbach, seule galerie suisse; le sculpteur Etienne Martin à la Galerie Breteau, et Fautrier, Yves Klein, Joan Mitchell, Wols (très belle série d'aquarelles), Riopelle, et un triptyque en relief polyester sur bois de Tumarkin, une des œuvres les plus intéressantes de l'exposition, à la galerie suédoise Svenk-Franska.

Les deux galeries new-yorkaises méritent une mention spéciale. Alors que la plupart des autres marchands présentent des ensembles internationaux, prélevant dans divers pays les éléments de leur «écurie», celles-ci nous apportent un aperçu cohérent, homogène en dépit de la diversité des orientations et des personnalités, d'un mouvement contemporain: la nouvelle école américaine. Jasper Johns, Rauschenberg; Lee Bontecou et John Chamberlain qui tous deux écrasent, disloquent et soudent des éléments de métal arrachés aux produits de l'industrie, Robert Moskowitz, Frank Stella, et Roy Lichtenstein qui est le seul ici à représenter le «pop-art» chez Leo Castelli, W. de Kooning, qui, tout en étant Hollandais, occupe incontestablement sa place ici, John Hultberg, la captivante Louise Nevelson, Paul Jenkins, Lester Johnson nouveau figuratif, Sam Francis chez Martha Jackson qui, il est vrai, a également attaché à son char l'Espagnol Tapiès et le Hollandais Appel, sont des artistes tous fort représentatifs d'une école qui, ayant rompu les liens qui la retenaient aux courants européens, a désormais ses propres sources, et dont à ce titre les représentants mériteraient chacun pour soi une analyse circonstanciée.

L'exposition fait l'objet d'un catalogue fort bien fait et riche d'une documentation qui sera incontestablement utile.

G. Px.

Riopelle
Galerie Bonnier
Eté 1963

Riopelle, qui fut une des révélations du tachisme autour de 1950 – et l'exposition des galeries-pilotes est là pour nous inciter à rappeler que ce fut le mérite, en Europe, de la Galerie Pierre Lœb à Paris – bénéficie aujourd'hui d'une célébrité qui devrait exclure tout espoir de découverte. Il a manqué de peu le

grand prix de la dernière Biennale de Venise dont il était un des favoris, et s'est vu attribuer à cette occasion le prix de l'Unesco, ce qui est, on en conviendra, une compensation d'importance. L'insolite, ici, est que cette exposition de la Galerie Bonnier est malgré cela une révélation.

On peut en convenir maintenant, il y avait depuis deux ou trois ans un cas Riopelle. Cet artiste si magnifiquement doué, dont la carrière depuis 1947 avait fait un départ en flèche, traversait une période ingrate, dangereuse, inquiétante, dont les esprits négatifs tiraient les conclusions les plus décourageantes, cependant que ses admirateurs pouvaient nourrir les plus sérieux soucis. Avouons-le, Riopelle était arrivé à une de ces impasses comme en connaissent beaucoup de peintres; il ne peignait presque plus, et sa décision soudaine de se lancer dans la sculpture n'était pas pour rassurer. Au nombre de ses admirateurs les plus convaincus, nous avons vu nous-même à Paris à l'époque cette initiative du plus mauvais œil: cela pouvait être de la part de l'artiste un aveu de soudaine et imprévue impuissance.

L'importance de l'actuelle exposition de la Galerie Bonnier se situe dans le fait qu'elle est la première, avant Paris et n'importe quelle autre grande ville, à nous démontrer que si nous avions raison d'être inquiets, il n'y avait pas à désespérer, car elle nous fait assister à un nouveau départ qui dissipe tous les nuages. Riopelle a passé par une crise, sans aucun doute. Mais celle-ci est désormais dominée. Son art est entré dans une période nouvelle, rompt à beaucoup d'égards avec un style qui lui avait valu sa position de premier plan dans le panorama de l'art actuel, mais qui ne pouvait se perpétuer sans tourner au maniérisme, et nous démontre, par chacune de ces treize huiles, de ces quelques pastels et aquarelles, que quelles qu'aient pu être ses défaillances humaines et qui prêchent en faveur de sa sensibilité et de l'authenticité de sa démarche, Riopelle est véritablement un grand peintre.

Il reste tachiste dans la mesure où il l'a été. Nous le voyons plutôt comme un représentant particulièrement inspiré d'une abstraction lyrique qui flirte avec une manière d'impressionnisme abstrait. La composition autrefois dense, serrée, touffue et qui mettait l'accent sur l'accumulation des richesses terrestres s'ouvre à des horizons plus vastes, plus aérés. Si ses toiles autrefois évoquaient le réseau serré de la topographie des grandes villes ou l'inextricable enchevêtrement d'une jungle, elles font place maintenant aux grands espaces, à des domaines plus contrastés où les zones de calme relatif alternent avec les lignes de force et des points de concentration dont la vitalité est accentuée par les plaines qui les met en valeur. La composition, l'écriture sont moins systèmatiques, les rythmes se diversifient, et pourtant la griffe de l'artiste reste intacte. On reconnaît du premier coup d'œil le caractère de la touche, une certaine onctuosité de la pâte, un coup de main, celui du maître, et qui mieux que n'importe quelle signature, dénonce sa personnalité.

Pour toutes ces raisons, cette exposition est un événement, dans la mesure où elle consacre un phénomène dont les répercussions intéressent le monde entier. G. Px.

Estampes des «Nabis»
Maison pulliérane
du 29 mai au 30 juin

Depuis quelques années, la commune de Pully, banlieue lausannoise, organise dans sa Maison de Ville des expositions d'estampes et de dessins qui sont devenues une tradition. Elle présenta cette année un ensemble de cent trente-six estampes de ce groupe de peintres que, pour la commodité de la chose, on continue de réunir sous l'étiquette de «Nabis». Bonnard, K.-X. Roussel, Edouard Vuillard, Félix Vallotton en étaient les principaux protagonistes. Ce sont leurs œuvres qui ont été réunies pour la circonstance, avec quelques autres de Maurice Denis, de Maillol, voire de Toulouse-Lautrec représenté, il est vrai, fort modestement. C'est en même temps que l'art de créateurs talentueux, la reconstitution d'une atmosphère bien particulière, et qui nous paraît fort étrangère, que nous avons retrouvée là. 1900: la «belle époque». Dieu, que nous avons vieilli! Nous appartenons au même siècle, certains de ceux qui dessinèrent ces si spirituelles pages de la vie quotidienne ne nous ont quittés que depuis peu d'années, et un monde nous sépare. 1900 nous paraît aussi loin que Louis XIV, relégué dans ce Panthéon où la vie s'étant arrêtée, les époques figées semblent se placer sur un même plan, toute perspective chronologique se trouvant supprimée. La «Revue Blanche», les programmes du Théâtre de l'Œuvre, les affiches du «Figaro», le seul, nous apercevons-nous, des journaux parisiens à avoir réussi à traverser toutes les tempêtes, celles de la galerie du père Vollard, d'une troupe de danseuses de French Cancan, cette autre lithographiée par Toulouse-Lautrec pour une «Mademoiselle Eglantine» qui savait lever haut la jambe, jusqu'à cette autre encore que dessina Félix Vallotton pour vanter le nouveau Plan de Paris de l'époque, bien supérieur aux précédents précisait-il, car on croyait déjà au progrès...

Tout cela est charmant et désuet. C'est de l'art, et du meilleur, et aussi un peu de l'archéologie – ou de la reconstitution historique. Quelques très beau morceaux également: nus à la sanguine ou au crayon gras de Maillol, les fameux bois de Vallotton, un remarquable ensemble de Bonnard où se retrouvent à peu près tous les genres pratiqués par le grand peintre dans le domaine graphique.

Et puis une remarque qui nous est inspirée par tant d'estampes: ce fut probablement la grande époque de la lithographie en couleurs. Un temps où elle ne cherchait pas, comme c'est si souvent le cas aujourd'hui, à imiter l'huile ou la gouache, mais où elle trouvait son style propre dans la technique qui lui était particulière. Ce qui lui vaut, pensons-nous, de conserver aujourd'hui un caractère profondément marqué. G. Px.

La Sarraz

Le Prix Château de La Sarraz
du 16 juin au 29 septembre

Répartition internationale plutôt restreinte à cette exposition-concours du Château de La Sarraz: cinq pays, la Suisse comprise. Ce qui nous donnait une vingtaine d'artistes pour une soixantaine d'œuvres. Et un niveau plutôt moyen dans un ensemble bien inégal. On a été surpris notamment de la médiocrité de la représentation française qui trouvait ses meilleurs défenseurs avec Philolaos, né en Grèce, dont les pièces d'acier inoxydable à grosses soudures ont le charme d'armures moyenâgeuses, et avec Stackpole, né dans l'Oregon, qui dans le granit ou l'ébène taille des figures assez puissantes renouvelées de l'art nègre cher à Vlaminck. Les Suisses, pour cette fois, ont meilleure tenue: Ödön Koch et Ramseyer se retrouvent tels qu'on les a vus l'an dernier à Bienne, avec des qualités indiscutables; Gigon présentait un bas-relief de plomb et deux rondes-bosses de bronze où se marquent son désir de rythmes vivants; Albert Rouiller, surtout dans un bronze et une figure d'aluminium, est apparu quant à lui comme l'un de nos jeunes sculpteurs les plus prometteurs. Erwin Rehmann, enfin, se serait mieux imposé par des pièces plus importantes, car il s'exprime surtout dans les grandes dimensions. Et nous

touchons ici la faiblesse de cette manifestation. Pour des raisons financières, les participants ne peuvent envoyer des pièces excédant 80 cm dans leur plus grande dimension. C'est trop peu pour la plupart de nos sculpteurs actuels qui donnent leur pleine mesure dans le monumental, ou dont les meilleures œuvres sont de dimensions relativement importantes.
A notre avis, cette clause fausse tout, et le Prix Château de La Sarraz récompense sans doute le meilleur envoi, mais ne consacre certainement pas le meilleur sculpteur participant. Cela explique aussi que nous ayons été déçu par des artistes que nous connaissons bien, comme les Italiens Cappello et Somaini, alors que le Japonais Azuma (Italie) méritait le Prix Emile Godard par son ensemble de petits bronzes taillés avec esprit. Parmi les envois à signaler, on mentionnera les panneaux de bois taillé et poli (rien que des courbes, aucun angle, des pièces d'une plasticité étonnante) de l'Allemand Franz Bucher, et celui de l'Anglais Thade Koper qui, dans un style abstrait d'un grand classicisme, taille la pierre avec un sens aigu du trait juste, ce qui lui a valu le prix Château de La Sarraz. Un prix de tout repos, et qui n'engage guère ceux qui l'ont attribué. G. Px.

Glarus

Väter und Söhne als Maler
Kunsthaus
9. Juni bis 7. Juli

Das Generationenproblem in der Malerei ist selten Gegenstand einer Ausstellung. Ein Westschweizer Maler bezeichnete unsere Veranstaltung scherzweise als «cruelle pour le fils». Das trifft nicht vollumfänglich zu. Wohl sind die Gewichte, wie dies nicht anders zu erwarten war, unterschiedlich verteilt; aber trotzdem zeigt uns die Gegenüberstellung von Vater und Sohn, daß oft beide voreinander bestehen können. Die volkstümliche Argumentation erledigt das Generationenproblem öfters mit dem Sprichtwort: «Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.» Dr. Othmar Huber, der Präsident des Kunstvereins Glarus, dagegen ging in seiner Ansprache anläßlich der Vernissage der Ausstellung dem Generationenproblem tiefgründiger nach. Er sagte: «Das Familienleben ist heute verändert. Malersöhne wandeln nicht mehr in den Fußstapfen der Väter. Sie haben eine andere Schuhnummer und Schrittlänge. Die Eigenwelt der Jungen wird anerkannt. Die Autorität der Eltern ist abgebaut. Oft regieren sogar die Kinder die Familie. In der Kunst lösen die verschiedensten Strömungen sich rasch ab. Alles ist in beständigem Wandel begriffen. In einer solch gestauten Epoche mit ihrem starken Umbruch werden die Konflikte schärfer. Darum wird das Generationenproblem als Ganzes erst in unserer Zeit aktuell. Wir haben uns deshalb auf Schweizer Maler der Neuzeit beschränkt, wobei wir so ritterlich waren, auch die Töchter als Generationenvertreterinnen gelten zu lassen.»
Das Auseinandergehen in der künstlerischen Ausdrucksweise konnte in unserer Ausstellung sehr deutlich an den Werken von Giovanni und Alberto Giacometti gezeigt werden. Der Vater Giovanni, ganz diesseitig, der Natur hingegeben, sucht ihre Schönheit durch leuchtende, oft expressionistisch gesteigerte Farben in beglückend sonnigen Bildern festzuhalten. Giovanni Giacometti wird heute in seiner Bedeutung noch unterschätzt. Sein Sohn Alberto dagegen genießt Weltruhm. Als Mensch des 20. Jahrhunderts, als sensibler Surrealist erfaßt er, unserem Empfinden der Gegenwart gemäß, den Menschen am Rande des Abgrundes, im luftleeren Raum, den Menschen in seiner ganzen trostlosen Einsamkeit und Verlassenheit. Die Linienfragmente, die immer wieder ansetzen und zerrinnen, immer wieder neu um die Form zu kreisen beginnen, setzen diese vor asketisches Grau und Braun, ein Kolorit, das eigentlich keines mehr ist, sich vergeistigt zur Substanzlosigkeit, gleich wie bei den Plastiken.
Schroffe Gegensätze finden wir ferner bei Paul Basilius Barth und Andres Barth, dann vielleicht am stärksten in der ganzen Ausstellung zwischen Vater Carl Liner, Appenzell, und Sohn Carl Liner, Paris. Jener ganz Naturalist, im schönen Pastellbild seiner Frau ganz einer Welt verpflichtet, die nicht mehr die unsrige ist. Dieser vom Expressionismus herkommend, seit seinem Aufenthalt in Paris, wie dies nicht anders zu erwarten war, nunmehr Tachist.
Von Giovanni Segantini hatten wir ein Frühwerk, «Frau am Brunnen», eine Leihgabe des Kunstmuseums St. Gallen, das zwar noch nicht die typische Handschrift des Meisters zeigt, einer gültigen Vertretung seines Haupt-Œuvres «Heuernte» aus dem Segantini-Museum St. Moritz gegenübergestellt. Die Segantinis reichen am weitesten in jene Zeit zurück, wo der Sohn (Gottardo) die Größe und Bedeutung des Vaters vorbehaltlos anerkennt und ihnen nachzueifern strebt.
Die Ausstellung zeigte noch Werke von Vater und Sohn Hans Berger, Alexandre und Maurice Blanchet, Johann Peter Flück und Martin Flück, Turo, Giuliano und Gian Pedretti, Albert Welti sen. und jun. sowie der Künstlerfamilie Eichenberger in Beinwil mit dem Vater Paul und den Töchtern Maja und Regula, von Fritz und René Gilsi, Arnold und Hans Brügger. Br.

Pariser Kunstchronik I

Man hat dieses Jahr immer wieder von der berühmten Krise im Kunsthandel, aber auch von Krisen im Schaffen der einzelnen Künstler gesprochen. Nur zu oft hat man gewisse Unsicherheiten oder noch schwer zu definierende neue Tendenzen in den plastischen Künsten einfach als Ausdruck eben jener Krise erwähnt oder zu erklären versucht, die mit dem Kunsthandel, indirekt mit Wall Street oder allgemein der Krise in der abstrakten Kunst zusammenhängt. Die immer häufiger auftretenden «Nouveaux Réalistes», «Néo-Dadaïstes» und Anhänger der «Nouvelle Figuration», die immer zahlreicher werdenden amerikanischen Künstler in Paris mögen wohl als ein Ausdruck dieser «Krise» betrachtet werden. Nur ist es vielleicht falsch, diese neue Fragestellung als Krise der abstrakten Kunst zu bezeichnen, wo es sich doch, wie dies der Kritiker V. Gindertael immer wieder betont hat, um einen ganz natürlichen Entwicklungsvorgang handelt, der in seinem Anfangsstadium noch keine richtige Definition gefunden hat und dessen Ausdruck oft ungeschickt und unfertig wirkt, der aber seit längerer Zeit unabhängig von jener materiellen Krise angefangen hat.
So erschien der Salon des Réalités Nouvelles einem aufmerksamen Betrachter dieses Jahr ganz besonders als ein Beispiel für eine neue Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, einer neuen Problematik in der Malerei überhaupt. Dies ist außer bei den Geometrisch-Abstrakten auch bei den diesjährigen Gästen dieses Salons, den Amerikanern, zum Teil in Paris lebenden Künstlern, besonders aufgefallen. (Die neue Auseinandersetzung der amerikanischen Malerei mit der Außenwelt konnte man später in der vom Art Institute of Chicago organisierten Ausstellung «31 Peintres américains de A à Z» im Centre Culturel Américain beobachten.)
Gerade wegen der erwähnten Unsicherheiten ist der Salon des Réalités Nouvelles zum Teil unverstanden geblieben und sehr stark kritisiert worden; in Wirklichkeit aber hat sich dieser Salon als der echte Ausdruck wenn nicht der

«Réalités Nouvelles», so doch des Bedürfnisses nach einer neuen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit erwiesen.

Diese neue, noch schwer zu definierende Sprache erkannte oder erahnte man in den sehr schönen Einzelausstellungen von Shafik Abboud (Galerie Raymonde Cazenave), von Alivier Debré (Galerie Knoedler), Oscar Gauthier (Galerie Jacques Massol), Gillet (Galerie de France), Saura (Galerie Stadler), Andrée Renaud (Galerie La Rou), Hosiasson (Galerie Karl Flinker), Bitran (Galerie Ariel), Van Hecke und Pelayo (Galerie Synthèse), Byzantios (Galerie Jeanne Bucher), die fast alle auch im Salon des Réalités Nouvelles ausstellten und denen in verschiedenen Graden, ihrem Temperament, oft auch ihren kulturellen Hintergründen entsprechend, jener Wille, die alten, oft schon in routinierten Formeln erstarrten Errungenschaften der abstrakten Malerei zu erneuern oder eben eine neue Sprache mit malerischen Mitteln zu sprechen, gemeinsam ist.

In der Galerie Pierre fielen die traumhaft anmutenden «Fenêtres et Miroirs» von Bernard Dufour, die sehr malerisch empfundenen Naturvisionen von Paul Kallos, die Wasserlandschaften von Agathe Vaïto, als Vertreter der «Nouvelle Figuration» auf, alle sehr verschieden von den Zeichnungen von Lapoujade (Galerie Pierre Domec), die auf einen anderen Aspekt der «Nouvelle Figuration» hinweisen.

Die großen Mickey-Mouse-ähnlichen Bilder eines Peter Saul (Galerie Denise Breteau), das überdimensionierte Gemälde «The biggest Nude in the World» des Amerikaners Stevenson (Galerie Iris Clerc), aber auch weniger anekdotische Versuche, wie die der licht- und nuanceverhafteten Naturanklänge des immer figürlich gebliebenen Eugène Leroy (Galerie Claude Bernard), die «Portraits apocryphes» des Spaniers Pelayo (Galerie Synthèse), die Gemälde im «Cobra»-Stil von Pierre Wemaere (Galerie Rive Gauche), die expressionistisch wirkenden Werke von Christophorou, meist Menschenbilder (Galerie Mathias Fels), und sogar die surrealistisch anmutenden, Bosch-ähnlichen, kontrastierten Gemälde des Wieners Brauer (Galerie Karl Flinker), die halb expressionistischen, halb surrealistischen Collagen von Verlon (Galerie Arditi) und die immer noch dem Surrealismus verhafteten Figuren von Victor Brauner sind wohl ein Abbild für das immer größer werdende Interesse der Galerien für die verschiedenartigen Ausdrucksmöglichkeiten der Figuration. Man müßte hier noch viele andere Versuche in dieser Richtung aufzählen.

War nicht die sehr schöne Peverelli-Ausstellung in der Galerie Point Cardinal, «Les Paradidiers et le Radeau de la Méduse», ein Abbild dessen, was der diesjährige Salon de Mai angestrebt hat? «Hommage à Delacroix», «L'Entrée des Croisés à Jérusalem par Delacroix», «Le Radeau de la Méduse par Gericault», aber auch andere «Hommages», zum Beispiel an Lionardo, Poussin, Memling, Bruegel, Courbet usw., hießen die Titel vieler Ausstellenden und deuteten auf diese Art auf ein Wiederaufleben dessen, was man früher als «Sujet» bezeichnet hat, wenn auch in einer neuen, zwar sehr mittelbaren Art.

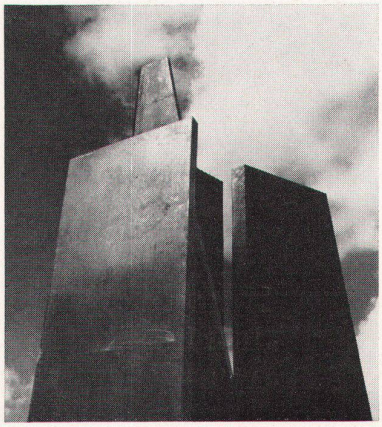
Nicht nur der Salon de Mai, auch die dritte Ausstellung «Donner à voir» in der Salle Balzac (Galerie Creuze) und in der Galerie 7 unterstrich in ihrer Auswahl die etwas komplexe, nicht mehr so konsequent abstrakte Situation der heutigen Malerei. Fünf junge Kritiker haben Maler wie Alechinsky, Rauschenberg, Schneider, Saura, Lindström, Mihailovich, Tabuchi, Nubin, Dagan usw. unter folgenden Titeln gruppiert: «L'Infinitif», «D'une Nature baroque», «Invitation à la Nuit» und «Hommage à Delacroix».

Es ist kein Zufall, wenn Delacroix immer wieder erwähnt wird, feiert man doch dieses Jahr in ganz Frankreich den hundertsten Todestag des großen Romantikers. In zahlreichen Museen, in Bordeaux, im Château de la Brède, in seinem Heimatort Saint-Maurice (Seine) und in seinem Landhaus in Champrosay (Seine-et-Oise), vor allem aber in Paris selber, in seinem Atelier an der Place Furstenberg, im Palais Bourbon, im Palais du Luxembourg, in der Ausstellung «Delacroix et la Gravure Romantique» in der Bibliothèque Nationale und sogar in der Oper hat man den großen Maler geehrt. Die wichtigste Manifestation, findet in der Grande Galerie im Louvre (Mai bis September) statt. In dieser großen Ausstellung kann man in chronologischer Anordnung jede Etappe seines Schaffens genau verfolgen, 529 Gemälde aus zahlreichen Sammlungen und viele Zeichnungen und Skizzen sind in dieser großartigen Schau zu bewundern. Neben den großen berühmten Gemälden kann man auch 105 Zeichnungen und mehrere Autographen in einem kleineren intimeren Rahmen im Cabinet des Estampes des Louvre entdecken.

Immer zahlreicher treten auch die «Nouveaux Réalistes» auf, oft Amerikaner wie Rauschenberg, der überzeugendste von allen, und die «Pop Artists» (in der amerikanischen Galerie Ileana Sonnabend), aber auch Franzosen wie Jean Chabeaud mit seinen von einem Elektronenhirn durchlöcherten Werken (Galerie Stadler), Dufrêne mit seinen Rückseiten von Plakaten und der kultivierter wirkende Arman (Galerie Lawrence), der ein und dasselbe Objekt in einer geheimnisvollen Ordnung immer wieder neu entdecken läßt; allen scheint der Wille, die alltäglichsten Objekte in einen malerischen, oft auch nur sozialen Zusammenhang zu bringen, ein besonderes Anliegen zu sein.

Jeanine Lipsi

Nachträge



Sonnenuhr-Plastik beim Schulhaus Chrüzacher in Regensdorf
WERK 6/1963, S. 245

Die Sonnenuhr-Plastik im Schulhaus Chrüzacher in Regensdorf (Architekt: Robert Bachmann, Zürich) wurde von Edwin Wenger, Maler, und Paul Grass, Bildhauer, Zürich, geschaffen und in der Kunstschlosserei Bracher & Pfyl, Dietikon, ausgeführt. Photos: Max P. Linck.

Wettbewerb der Firma Ideal-Standard

Wie wir in der WERK-Chronik 6/1963, Seite 125*, berichteten, hatte die Firma Ideal-Standard einen internationalen Wettbewerb für das Badezimmer der modernen Familie ausgeschrieben. Der von uns publizierte Entwurf aus der Luxusklasse stammt von den Architekten Lisbeth Sachs SIA und Werner Müller, Zürich.

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Preisträger des Bundesstipendiums seit 1951	26. Juni – 25. August
Ascona	La Cittadella	J. Pavlowsky – Hanich – Key – Sato – Virilho K. Fahrner – Roger Platiel – Tsaittsia Ling	4 agosto – 24 agosto 25 agosto – 12 settembre
Basel	Museum für Volkskunde	Kopfbedeckungen aus Europa	1. August – 31. März 1964
	Museum für Völkerkunde	Technologie frühzeitlicher Waffen	1. Juni – 31. Dezember
	Gewerbemuseum	Die Fachklasse für Graphik an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel	31. August – 6. Oktober
	Galerie d'art moderne	Arp – Calder – Marini	11. Mai – September
	Galerie Beyeler	Alberto Giacometti	20. Juni – 30. September
Bern	Kunsthalle	William Scott – Victor Pasmore Bildnerei der Geisteskranken	12. Juli – 18. August 24. August – 15. September
Embrach	Altes Amtshaus	Umberto und Hedwig Neri	7. Juli – 8. September
Genève	Athénée	Picasso	11 juillet – 21 septembre
	Galerie Georges Moos	Paul Klee	1er juillet – 31 août
	Galerie Motte	Vaquero – Gabino	27 août – 15 septembre
	Galerie du Perron	André Masson	27 juin – 31 août
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Acht Maler aus dem Tessin	24. August – 19. September
Heiden	Kursaal-Galerie	Ernst Leu Emil Zbinden	14. Juli – 20. August 25. August – 29. September
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Premier Salon international de Galeries-Pilotes	21 juin – 22 septembre
	Galerie Bonnier	Jean Paul Riopelle	20 juin – 15 août
Lenzburg	Schloß	Museen im Aargau	8. Juli – 3. November
	Galerie Rathausgasse	Willy Suter	24. August – 15. September
Luzern	Kunstmuseum	Sammlung E. Bührle: Französische Meister von Delacroix bis Matisse – Sammlung R. Kaeppeli: Kunstwerke der Antike	11. August – 27. Oktober
	Hofgalerie	Lotte Günthart, «Vom Ruhm der Rosen»	6. Juli – September
	Galerie Rosengart	Pablo Picasso. Deux Epoques: 1912–27, 1956–61	1. Juni – 21. September
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Roland Oudot	28 juin – 8 septembre
St. Gallen	Kunstmuseum	Hans Arp – Julius Bissier – Ben Nicholson – Mark Tobey – Italo Valenti	22. Juni – 25. August
	Galerie Zünd	Karl Melliger	29. August – 12. Oktober
La Sarraz	Château	Prix Château de La Sarraz	16 juin – 29 septembre
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Die Welt des Impressionismus	29. Juni – 29. September
Sion	Carrefour des Arts	Andenmatten – Chavaz – Berger – Bessons – Beyeler – Roulet – Urban	15 juillet – 1er septembre
Thun	Schloß Schadau	Ernst Kreidolf	28. Juni – 15. September
	Galerie Aarequai	Albin Vivian	9. August – 3. September
Winterthur	Kunstmuseum	Hans Affeltranger – Ernst Egli – Eugen Eichenberger – Henri Schmid	25. August – 29. September
Zürich	Kunsthaus	Helen Dahm Alvar Aalto	27. Juli – Ende August 10. August – 8. September
	Graphische Sammlung ETH	Francisco de Goya – Giovanni Battista Piranesi	6. Juli – 15. September
	Kunstgewerbemuseum	Keramik von Albrecht Hohlt Emailbilder von Pepi Weixlgärtner-Neutra	22. August – 29. September 22. August – 29. September
	Strauhof	Rudolf Mülli	26. August – 14. September
	Pestalozzianum	Die Schule in Finnland	11. Mai – 14. September
	Galerie Beno	Elisabeth Thalmann – Willi Behrndt – Rudolf Manz – Traugott Spiess	17. Juli – 10. September
	Galerie Suzanne Bollag	Contrastes V Willy Fust	12. Juli – 27. August 30. August – 1. Oktober
	Gimpel & Hanover Galerie	Bijoux de Braque	19. Juni – 10. August
	Galerie Semiha Huber	Clavé	20. Juni – 20. August
	Galerie Daniel Keel	La Femme. De Auberjonois à Vlaminck	16. Juli – 11. September
	Galerie Orell Füssli	Heini Waser – Hans Jakob Meyer	24. August – 14. September
	Rotapfel-Galerie	Willi Facen – Karl Iten – Hans Georg Kägi Thomas Dubs	11. Juli – 24. August 31. August – 28. September
	Galerie am Stadelhofen	Hans Soraperra	20. Juli – 31. August
	Galerie Staffelei	Beth Sarasin	31. August – 19. September
	Galerie Walcheturm	Gruppe Réveil	17. August – 14. September
	Galerie Wenger	Maria Baldan	1. August – 31. August
	Galerie Wolfsberg	Otto Baumberger	4. Juli – 30. August
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr