

Résumés

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift**

Band (Jahr): **15 (1961)**

Heft 5: **Kirchliche Bauten = Bâtiments ecclésiastiques = Ecclesiastical buildings**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Résumés

Rainer Senn

L'esprit de la pauvreté dans l'architecture des églises (pages 150—151)

Quel sens la pauvreté a-t-elle dans l'architecture des églises? Sans vouloir nous restreindre uniquement sur le problème des églises, nous remarquons que la pauvreté — et ceci d'une manière toute générale — possède également ses avantages. Malgré ses désavantages bien connus, la pauvreté peut devenir le sol fertile sur lequel s'épanouira la liberté. Passons au thème qui nous préoccupe. Le manque d'argent dans la construction des églises peut avoir deux causes, soit une cause purement extérieure soit une cause morale, une sorte de besoin de l'esprit d'épargne et de pauvreté. Un bâtiment construit de cette manière n'a cependant pas nécessairement une «lueur pauvre», tout au plus, il rayonnera l'esprit de liberté, de cette liberté qui s'est dégagee de toute matière.

Nos moyens financiers ont toujours été très restreints, à peine de quoi élever quatre murs et un toit. Peut-être, pensera-t-on, que cet état de chose empêche l'architecte de se développer librement. En fait, rien de tel, cette pauvreté des moyens, oblige, au contraire à cultiver l'esprit de «l'essentiel». L'architecte sera obligé d'étudier sérieusement toutes les possibilités d'épargne, c'est-à-dire, il faudra qu'il connaisse à fonds les besoins de l'homme afin d'en extirper l'aspect essentiel.

Chaque espace — église ou autre local — étant vraiment simple, laisse le maximum de liberté aux hommes qui fréquentent ses lieux. Quelques bancs, bien disposés, la lumière bien étudiée, peuvent suffire pour faire de l'espace le plus simple une église parfaite.

J. H. van den Broek et J. B. Bakema

Eglise à Nagele (pages 152—157)

Nous avons déjà parlé du petit village Nagele en Hollande (voir cahier 10/1959). Plusieurs unités d'habitation sont groupées autour d'un espace central. Sur cette place nous trouvons tous les bâtiments publics. Ainsi nous y trouvons également l'église protestante. Sur le même espace, de l'autre côté de la route nous trouvons l'église calviniste et l'église catholique.

L'église de van den Broek et Bakema suit le principe de l'optique circulaire. C'est d'ailleurs sur ce principe qu'est basée la conception urbanistique du village entier. Nul part nous ressentons l'idée de façade principale. L'église est façade principale de tous les côtés, invitant ainsi les fidèles à se rassembler à la ronde. Les fidèles pénètrent dans l'église grâce à une suite voulue de différents espaces bien déterminés: tour étroite, cour de l'église large, vestibule à nouveau étroit, espace de l'église à nouveau large.

La construction de cette église est extrêmement simple.

Johann Georg Gsteu et Friedrich Achleitner

Rénovation de l'église du rosaire à Vienne (pages 158—161)

L'église en question date de 1909 et a été fortement bombardée pendant la guerre. Les architectes ont très bien su adapter leur rénovation aux besoins des lieux. Ici aussi simplicité extrême des moyens mis en œuvre.

Paul Höfer

Baranzate (pages 162—164)

Pensée concernant l'église de Mangiarotti et Morassutti.

La plupart de nos églises sont des sortes de boîtes fermées propres au rassemblement des fidèles.

Qu'est-ce que l'église exige-t-elle?

D'une part elle demande de l'architecte une place et un toit capable d'abriter les paroissiens. De plus les fidèles doivent pouvoir se concentrer sur un point bien déterminé: celui du serment ou de la messe. Finalement l'église même sera centrée au point de vue urbaniste, représentant et symbolisant ainsi l'idée de communauté des paroissiens.

Mais que se passe-t-il à l'intérieur de l'église? La salle d'audition ne suffit évidemment pas à déterminer complètement l'architecture de l'église. L'église ne devient église que lorsque certains événements qu'elle abrite l'accompagnent: serment, messe et autres. Et seuls ces événements doivent dicter l'architecture de l'église. L'église est une sorte de réceptacle abritant événements, paroissiens et pensées. Une place bien déterminée couverte d'un toit suffit. Les murs lourds, les espaces cachés, etc. sont en fait étrangers à l'esprit de l'église.

Pour qui connaît l'église de Baranzate sur la route menant à Varese, tous les problèmes de la construction moderne d'églises se déroulent à nos yeux: Prêtres et fidèles pénètrent par le sous-sol (chapel, sacristie, etc.) sur un étage supérieur, espace de l'église, entièrement vitré (double vitrage avec feuille de plastique intermédiaire).

Par conséquent, l'église n'est faite que d'une sorte de squelette. Les surfaces sont transparentes, l'expression générale est claire et convaincante. Nous sommes en face — non pas d'un essai — mais d'un résultat éloquent pur et simple.

Osmo Sipari

Chapelle de cimetière à Kemi (pages 165—167)

Le cimetière existait avant que la chapelle en question soit construite. C'est pourquoi l'architecte fut obligé d'adapter la situation de la chapelle à la disposition générale du cimetière, ce qu'il a d'ailleurs parfaitement bien réussi. La suite logique et honnête du «chemin des morts», centre liturgique, passage sous le clocher, etc. est absolument impressionnante sans toutefois devenir théâtrale.

La modestie et la force de conviction de l'architecture finlandaise nous étonnent une fois de plus.

Alf Engström, Gunnar Landberg, Bengt Larsson et Alvar Törneman

Crématoire à Gävle (pages 168—171)

Le crématoire en question est placé sur un nouveau cimetière. Une grande place de parking borde l'ensemble. L'architecture s'adapte très bien aux besoins de l'endroit, les matériaux employés sont sobres, les circulations claires. Vestibule, salle d'attente et chapelle forment un tout avec l'ensemble du paysage environnant.

Emil Steffann et Nikolaus Rosiny

Centre d'église à Dusseldorf-Wersten (pages 172—173)

Le centre en question est placé dans une banlieue au sud-est de Dusseldorf. Nous retrouvons, ici aussi, l'extrême simplicité des moyens utilisés. Citons à ce propos une lettre de Steffann destinée au Père Dominicain Régamey: Pauvreté et simplicité sont les principes fondamentaux de mes recherches. La pauvreté n'est pas uniquement chose à éviter, elle est en quelque sorte un devoir. La pauvreté peut nous aider à reconstruire le monde.

Kaija et Heikki Siren

Centre d'église à Espoo (page 176-177)

Entre un vieux cimetière et la rivière, disposition d'un centre d'église avec amphithéâtre. Ces bâtiments forment le prolongement d'une ancienne église du 16^{ème} siècle.

Otto Glaus

Eglise paroissiale à Schellenberg (Lichtenstein) (page 178)

Il s'agit ici d'une expérience fort intéressante: Glaus a essayé de réunir dans un seul espace les fonctions les plus différentes: chapelles, clocher, etc. Glaus atteint, lui aussi, une simplicité d'expression étonnante: les moyens utilisés sont d'une extrême modestie.

Kaija et Heikki Siren

Eglise à Orivesi (page 179)

La petite église en question est placée près d'un vieux clocher âgé de 200 ans dans la région des lacs finlandais. Le vieux clocher en question est le restant d'une église qui fut la proie des flammes. Simplicité, clarté, modestie et pauvreté sont, ici aussi, les signes caractéristiques de cette œuvre architecturale.

Fritz Metzger

Eglise centrale catholique (page 180)

Metzger est un des rares architectes qui a étudié à fond le problème de l'église à plan central. L'église en question — fort bien disposée sur le terrain mis à disposition — est fort éloquente et claire dans ses principes.

Gaston Leclaire

Esquisses d'aménagement d'un secteur de Paris (pages 184—188)

La présente étude n'a pour objet que de suggérer ce que pourrait être, dans un secteur réel de la ville telle qu'elle existe, un essai de remodelation. Une étude exacte de l'agglomération parisienne (canaux, automobilisme, espaces verts, accès principaux, zonage, densité, projets d'aménagement, centre administratifs, culturels et sportifs, repos et habitation) forme la base des études de Leclaire. Seul l'ensemble de ces multiples aspects peuvent former le véritable planning.

Siegfried Giedion

Le «Bauhaus» en son temps (pages 181—183)

L'étude des fonctions de l'époque 1920 à 1930 est particulièrement fructueuse en Allemagne. Un petit groupe d'artistes élève la voix dans une société où la politique — principalement celle de la libre pensée — est devenue dangereuse. L'on peut prétendre sans aucune exagération que le «Deutscher Werkbund» est devenu à cette époque le porte-parole d'une activité artistique et intellectuelle de haute importance. En ce temps-là, le Deutscher Werkbund joue le rôle indispensable de médiateur: il possède le courage qui permettra à Mies van der Rohe et à Walter Gropius d'exposer leurs œuvres.

Ajoutons que l'époque de formulation essentielle de notre siècle s'étend sur les premiers trente ans. C'est la première décennie qui jouera le rôle décisif après le 19^{ème} siècle, intense en activités, mais malheureusement isolé dans ses effets. Plus encore:

Au début et la fin de chaque période artistique optiquement saisissable l'on trouve — qu'on le veuille ou non — une conception de l'espace bien définie. En principe nous trouvons dans toute l'histoire de l'homme trois conceptions nettement différentes: La première conception de l'espace est uniquement dirigée vers le volume dans l'espace. Cette période s'étend jusqu'à l'époque de la Grèce antique. La deuxième période — celle de la conception des espaces fermés — s'étend jusqu'à nos jours. Pour cette conception, l'aménagement des espaces intérieurs — en architecture par exemple — est essentiel. La troisième conception qui vient d'être née, est celle des volumes dans leurs rapports avec l'espace. Evidemment, cela veut dire que ce concept contient une partie des conceptions précédentes: le volume de la première époque, l'aménagement intérieur de la deuxième. La troisième conception est nouvelle — comme nous venons de l'insinuer — en ce sens qu'elle représente une copénétration de l'espace interne et de l'espace externe. Paris devient après 1900 le pôle d'attraction de presque tous les artistes importants: d'Espagne, Picasso; de Roumanie, Brancusi; de Russie, Chagall; d'Irlande, James Joyce; de la Suisse, Le Corbusier. Le terrain parisien est particulièrement propice aux aspirations des jeunes artistes.

La date décisive se porte vers 1910. Le cubisme exprimant la nouvelle conception spatiale représente la transparence, la simultanéité, et abstraction du sujet tout en même temps. Kandinsky dévoile à la même époque l'aspect cosmique de l'espace.

La deuxième décennie est la grande période de formulation de la peinture. C'est maintenant que naissent les principaux «ismes». L'on a souvent parlé à ce propos d'un manque d'unité flagrant. En réalité il s'agit de tout autre chose: Les «ismes» représentent les différentes facettes de notre époque tumultueuse, et toutes contiennent et expriment la troisième conception de l'espace, formant donc de cette manière un tout inséparable.

La troisième décennie est celle de l'architecture. Le nouveau langage permet l'expression de deux thèmes principaux: l'habitation et la colonie humaine. L'espace vital minimum et les bâtiments communitaires sont à l'ordre du jour.

C'est dans cette troisième décennie que nous allons devoir placer le «Bauhaus». L'époque en soi était favorable et défavorable tout à la fois. Favorables furent tous les mouvements dynamiques qui l'accompagnèrent, défavorables furent les conditions politiques qui l'encadrèrent. Gropius a parfaitement défini le mouve-

ment du «Bauhaus»: institution sans programme, en un mot une «idée». En précisant, Gropius définit cette idée de la manière suivante: «Une unité: art et technique». Le «Bauhaus» était peinture, sculpture, théâtre, danse, photographie, aménagement du meuble, de la tasse de café et de la région urbaine tout à la fois. Le «Bauhaus» était une idée et sa plus grande force, croyons-nous, était précisément d'être une idée. Un mouvement de cette envergure ne peut être créé ni par une organisation ni par la propagande. Seule l'«idée» possède cette force unique de propagation.

Citons le congrès organisé en 1922 à Weimar par Theo van Doesburg, éditeur de la revue «De Stijl», imprimée depuis 1917. Maintes personnalités participèrent à ce congrès: van Eesteren, urbaniste futur d'Amsterdam, Hans Arp et autres. Les activités du «Bauhaus» tendent vers deux directions: la création de nouveaux types et la création d'une nouvelle pédagogie. Généralement, l'enseignement cherche à faire connaître les connaissances des temps passés. Ici, au contraire, l'on cherche la création de nouveaux types. De plus, le «Bauhaus» cherche à faire le pont entre l'activité «artistique» et «industrielle», principe de première importance.

A cette époque certains ateliers apparemment sans importance se mettent à produire de nouveaux articles de série: ainsi par exemple les meubles tubulaires de Marcel Breuer en 1925. Un autre exemple: le type du bloc d'habitation en lame de 8 à 12 étages est projeté pour la première fois. Nous savons à quel point ce type d'habitat fut critiqué jusqu'à sa première apparition en 1934 à Rotterdam.

En ce qui concerne les méthodes pédagogiques du «Bauhaus», l'on peut dire sans exagération qu'il s'agit d'un mouvement dont l'envergure fut internationale. La méthode du «Vorkurs», en Amérique «Basic design course», fut employé avec succès dans le monde entier. Il consiste à redonner aux élèves toute la liberté nécessaire afin de structurer convenablement la matière. Nombreux furent les artistes qui critiquèrent les aspirations et activités pédagogiques du Bauhaus: «l'ART ne peut être enseigné». Et pourtant, croyons-nous, précisément les méthodes d'enseignement du Bauhaus l'on rendu célèbre et durable dans son efficacité: peintre, sculpteurs et surtout les architectes du monde entier ont profité de ce mouvement unique dans son dynamisme.

Citons à propos architecture le premier cycle de conférences sur l'architecture «moderne» de Monsieur le professeur Glaser, directeur de l'École des Arts et Métiers de Berlin, sous les auspices du Bauhaus.

Un des derniers événements mondiaux du Bauhaus fut l'exposition d'architecture organisée par Gropius à Paris en 1930. Le thème traité — qui a toujours été cher à Walter Gropius — était le bloc d'habitation en lame en tant qu'espace communautaire. Les collaborateurs de cette exposition très réussie et couronnée de succès par les parisiens furent: Moholy-Nagy et Herbert Bayer sous la direction Walter Gropius. Pour la première fois dans l'histoire du Bauhaus un ambassadeur reçut dans les salons de l'ambassade allemande à Paris des personnalités du genre: M. Perret, M. Mondrian, Le Corbusier, M. et Mme. Delaunay, M. et Mme Arp, M. Vantongerloo, M. Léger, etc. Mais cette réception marque également la mort officielle du Bauhaus.

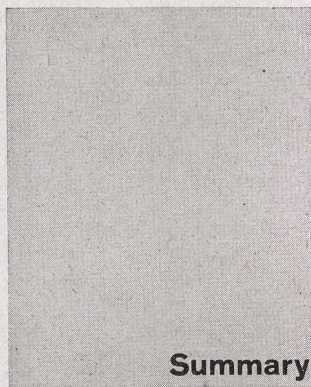
C'est trois ans plus tard, en 1933, que la police allemande ferme les portes du Bauhaus en Allemagne. Evidemment les idées du Bauhaus resteront vivantes malgré le régime politique allemand, mais c'est vers les États-Unis qu'il va falloir tourner nos regards pour assister à la continuation des idées du Bauhaus. Walter Gropius est allé d'Angleterre par le président de Harvard, James Briant-Conant, pour la direction du collège d'architecture de l'université de Harvard. Quelques temps après Gropius fait venir Marcel Breuer à Harvard et Moholy-Nagy fonde le «Nouveau Bauhaus» à Chicago. Mies van der Rohe devient chef de l'école d'architecture du «Illinois Institute of Technology» à Chicago. Joseph Albers fonde le «Black-Mountain College» dans le sud, en Caroline du Nord. Finalement n'oublions pas le Museum of Modern Art à New-York qui fut la première carte de visite du Bauhaus aux USA; nous sommes arrivé en 1938. La brochure éditée par le Museum of Modern Art à cette époque porte le titre: «Le Bauhaus de 1919—1928». Elle a été traduite en allemand dernièrement.

Ajoutons ici que Walter Gropius et Mies van der Rohe ont eu de loin la plus d'influence sur l'architecture dans le domaine

de l'enseignement américain. Grâce à eux le métier d'architecte a retrouvé un certain prestige qu'il avait perdu en partie. Grâce à eux également, l'esprit du Bauhaus a continué de vivre. Arrivé à ce point de nos commentaires, nous allons devoir nous demander ce que les trois dernières décades nous apportèrent? La quatrième décade apporte un certain esprit d'adaptation, principalement en Angleterre. Pour les USA ce fut l'immigration intellectuelle la plus importante. Professeur Cook disait à cette époque: «Hitler secoue l'arbre, et moi, je ramasse les pommes!» Jusqu'en 1945 rien de particulier ne s'est produit. Les CIAM se rencontrent pour la première fois en 1947; le bilan des dernières années est maigre! L'on perçoit pour la première fois l'importance particulière des planifications à grande échelle, ainsi les centres d'habitation de la Finlande, ou St-Dié de Le Corbusier.

En citant rapidement l'époque de 1950—60, nous remarquerons qu'une nouvelle tradition est en train de naître, tradition qui n'existait pas au 19ème siècle: les planifications à grande échelle deviennent gigantesques: Chandigarh au Pandshab, Brasilia construite fanatiquement dans l'espace de trois années au milieu de la jungle; Gropius construit une université à Bagdad pour 12000 étudiants! Au même endroit l'on élève un centre communautaire pour les étudiants.

Revenons une dernière fois sur l'activité du Bauhaus: Le Bauhaus a su, en dehors de ses buts purement pratiques, créer une atmosphère toute particulière, atmosphère qui permit à des personnalités comme Kandinsky ou Klee de trouver un refuge capable d'abriter leurs créations.



Summary

Rainer Senn

The spirit of poverty in church architecture (pages 150—151)

What is the meaning of poverty in church architecture? Without wishing to restrict ourselves solely to the problem of churches, we may note that poverty—in a very general sense of the word—has its definite advantages. In spite of its disadvantages which are sufficiently well known, poverty can become the fruitful soil in which the flower of liberty will one day flourish. Getting straight to the point, we can say that the lack of funds for church construction can have two causes, either a purely mundane one or a moral one, a kind of need for the spirit of parsimony and spiritual poverty. A building erected in this way nevertheless, need not necessarily be "poor" in its visual effect; on the contrary, it will radiate a spirit of liberty, a liberty that is detached from all material trammels.

Our financial means have always been restricted, really sufficient only to put up four walls and a roof. It will perhaps be asked whether this state of affairs hampers the architect in his free development. In fact, not at all: this poverty of means, on the contrary, obliges the architect to cultivate the spirit of the "essential." The architect will be obliged to make a serious study of all possibilities of effecting economies, i.e., it will be necessary for him to have a thorough familiarity with all human needs in order to isolate what is essential.

As each space, whether church or other premises, is truly simple, the maximum freedom is offered to the minds of those who frequent these places. A few well arranged benches, carefully studied lighting effects, etc. can suffice to make a perfect church of the most simple space.

J. H. van den Broek and J. B. Bakema
Church at Nagele (pages 152—157)

We have already dealt with the little village of Nagele in Holland (cf. Issue 10/1959). Several "unités d'habitation"

are grouped around a central area. All the public buildings are situated on this square. Thus we find the Protestant church here as well. In the same area, on the other side of the road, we have the Calvinist church and the Roman Catholic church.

The church of van den Broek and Bakema follows the principle of circular optics. The planning conception on which the entire village is based is, moreover, the same. Nowhere do we sense the idea of a principal elevation. The church is principal elevation from all sides, thus inviting worshippers to assemble from all sides at once. Worshippers enter the church via a deliberately conceived sequence of clearly defined spaces: slender tower, broad court, entry which is again narrow, nave which again is wide.

The construction of this church is extremely simple.

Johann Georg Gsteu and Friedrich Achleitner

Renovation of the Rosary Church in Vienna (pages 158—161)

This church dates from the year 1909 and was heavily bombed during the war. The architects have succeeded very well in adapting their renovation to the needs of the site. Here again extreme simplicity of means employed.

Paul Hofner

Baranzate (pages 162—164)

Reflections on the church of Mangiarotti and Morassutti.

Most of our churches are a kind of closed boxes designed to house worshippers. What does the church actually require? On the one hand, it requires that the architect provide the congregation with premises and a roof over their heads. In addition, the congregation should be able to concentrate on a specific focal point: the centre where the sermon is preached or the mass celebrated. Finally, the church building itself ought to be centered in its neighbourhood, thus representing and symbolizing the communal idea binding together the congregation.

However, what happens inside the church? The auditorium alone, to be sure, cannot determine the total architecture of the church. The church does not become a church until certain events housed by it actually take place within it: sermon, mass, etc. And these ceremonies alone ought to dictate the architecture of the church. The church is a sort of receptacle housing ceremonies, parishioners and thoughts. Any specific place covered with a roof will suffice. Massive walls, concealed spaces, etc. are in fact foreign to the spirit of the church.

For those who are familiar with the church of Baranzate on the road leading to Varese all the problems of modern church construction are patently revealed: Priests and worshippers enter via the basement level (chapel, sacristy, etc.) on to an upper floor, the church proper, entirely glazed (double glazing with intermediate plastic foil). Consequently, the church is nothing but a kind of skeleton. All surfaces are transparent, the general expression is clear and convincing. We are confronted—not by an experiment—but by an eloquent end product pure and simple.

Osmo Sipari

Cemetery Chapel at Kemi

(pages 165—167)

The cemetery was already in existence before the chapel in question was built, which is why the architect was obliged to adapt the location of the chapel to the general lay-out of the cemetery, in which he has been most successful. The logically conceived and obvious "mortuary route," chapel proper, passage beneath the belfry, etc. is absolutely impressive without, however, becoming theatrical.

Once again the modesty and the strength of conviction of Finnish architecture call forth our admiration.

Alf Engström, Gunnar Landberg, Bengt Larsson and Alvar Törneman

Crematorium at Gävle (pages 168—171)

This crematorium is located in a new cemetery. A large parking area adjoins. The architectural design is very well adapted to the needs of the place, the materials employed are sober, the passageways are clearly conceived. Vestibule, waiting-room and chapel constitute a harmonious unity with the surrounding landscape.

Emil Steffann and Nikolaus Rosiny

Parish Centre in Düsseldorf-Wersten (pages 172—173)

This complex is located in a suburb to the south-east of Düsseldorf. Here too we find extreme simplicity in the means employed. There should be cited at this juncture a letter from Steffann to the Dominican Father Régamey: Poverty and simplicity are the fundamental principles of my projects and studies. Poverty is not simply something to be avoided, it is in some measure a duty. Poverty can aid us to reconstruct the world.

Kaija and Heikki Siren

Parish Centre at Espoo (by the same) (page 176—177)

Parish centre with arena between an old cemetery and the river. These buildings constitute the continuation of an old 16th century church.

Otto Glaus

Parish Church at Schellenberg (Liechtenstein) (page 178)

This is a highly interesting experiment: Glaus has sought to concentrate in one place the most various functions: chapel, belfry, etc. Glaus too achieves an astonishing simplicity of expression; the means employed are extremely modest.

Kaija and Heikki Siren

Church at Orivesi (page 179)

This small church is situated near a 200-year-old belfry in the Finnish lake region. The old belfry is what remains of a church that was burned down. Simplicity, clarity, modesty and poverty are again the salient features of this building.

Fritz Metzger

Central Catholic Church (page 180)

Metzger is one of the rare architects who have made a profound study of the problem of the church with a central plan. This church—very well situated on the available terrain—is most impressive and clearly conceived.

Gaston Leclaire

Reorganization Plan for a Sector of Paris (pages 184—188)

The sole aim of this study is to suggest how an actual sector of the city could be reorganized. An exact study of the Paris area (canals, traffic routes, green zones, access roads, zoning, density, reorganization projects, administrative centres, cultural and sports centres, parks and housing) forms the basis of Leclaire's studies. Only all these multiple aspects taken together can make up a real planning program.

Siegfried Giedion

"Bauhaus" in its Period (pages 181—183)

The studies of function carried out in the 1920's were particularly fruitful in Germany. A little group of artists raised their voices in a society in which politics—especially liberal politics—had become dangerous. It can be maintained without any exaggeration that the "Deutscher Werkbund" became at that time the spokesman for artistic and intellectual activity of the highest importance. During that period the Deutscher Werkbund played the indispensable role of patron: it had the daring which was to permit Mies van der Rohe and Walter Gropius to come out with their creations.

It should be added that the period of essential formulation of our century covers the first three decades. It was the first decade that was to play the decisive role after the 19th century, which was so replete with activities, but unfortunately isolated in its effects. What is more:

At the beginning and at the end of every artistic period which can be grasped in visual terms it will be found—whether this is sought or not—that there is a clearly defined conception of space. In principle we find throughout human history three strikingly different conceptions: The first conception of space is solely oriented toward the volume in space. This period extends up to the time of ancient Greece. The second period—that of the conception of closed spaces—comes down to our own times. For this conception the disposition of interior spaces—in architecture, for example—is essential. The third conception which has just emerged is that of volumes in their relationships to space. Plainly, this means that this concept embraces something of the previous conceptions: the volume of the first period, the interior dispositions of the second. The third conception is new—as

we have just suggested—in the sense that it represents a co-penetration of internal and external space.

After 1900 Paris becomes the pole of attraction of nearly all important artists: from Spain, Picasso; from Rumania, Brancusi; from Russia, Chagall; from Ireland, James Joyce; from Switzerland, Le Corbusier. The Parisian atmosphere is particularly favourable to the aspirations of young artists.

The crucial year is 1910. The cubism expressing the new conception of space represents the transparency, the simultaneity and abstraction of the subject all at the same time. At about the same time Kandinsky discloses the cosmic aspect of space.

The second decade is the great period of formulation in painting. This is the epoch which saw birth of the principal "isms." Much has often been said on this score of a flagrant lack of unity. In reality something quite other was involved: The "isms" represent the different facets of our tumultuous age, and all of them contain and express the third conception of space, thus constituting an inseparable unity.

The third decade is that of architecture. The new idiom permits the expression of two principal themes: the dwelling and the housing project. The ideas of minimum living space and community building are very much in the foreground of our thinking.

We shall have to locate "Bauhaus" in this third decade. The period in itself was both favourable and unfavourable at the same time. In favour of progress were all the dynamic movements accompanying it, unfavourable were the political conditions constituting its framework. Gropius has given a perfect definition of the "Bauhaus" movement: institution without a program, in one word an "idea." In detail, Gropius defines this idea as follows: "A unity: art and technics." "Bauhaus" was painting, sculpture, theatre, the dance, photography, designing of furniture, of the coffee-cup and of the entire urban complex, all at once. "Bauhaus" was an idea and its greatest strength, we believe, lay precisely in the fact that it was an idea. A movement on this scale cannot be created either by an organization or by mere publicity. Only the "idea" possesses this unique generative force.

We should like to refer to the conference organized at Weimar in 1922 by Theo van Doesburg, publisher of the journal "De Stijl," put out since 1917. Many personalities took part in this conference: van Eesteren, future town-planner of Amsterdam, Hans Arp and others.

The activities of "Bauhaus" tended in two directions: the creation of new types and the creation of a new pedagogy. Generally, teaching seeks to impart knowledge of the past. Here, on the contrary, the creation of new types was sought after. Moreover, "Bauhaus" sought to throw a bridge between "artistic" activity in the narrow sense of the word and "industrial" activity, this being a principle of prime importance.

During this period certain shops, seemingly of slight importance, began to mass-produce new articles: such as, for example, the tubular furniture of Marcel Breuer in 1925. Another example: the 8 to 12-storey point block is planned for the first time. We know to what an extent this type of dwelling was criticized up to its first realization in Rotterdam in 1934!

As regards the pedagogic methods of "Bauhaus," it could be said without exaggeration that this movement was absolutely international in scope. The method of the "Vorkurs," in America "Basic Design Course," was successfully applied throughout the world. It consists in restoring to students full freedom to manipulate material as they see fit. Many were the artists who criticized the aspirations and pedagogic activities of "Bauhaus": "Art cannot be taught." And yet we believe that it is precisely the instructional methods of Bauhaus that have made the name of this movement and given it its durable effectiveness. Painters, sculptors and, above all, architects throughout the world have profited by this uniquely dynamic movement.

We could mention with regard to architecture the first cycle of conferences on "modern" architecture of Prof. Glaser, Director of the School of Arts and Crafts of Berlin, under the auspices of Bauhaus.

One of the last events staged by Bauhaus which enjoyed an international resonance was the architecture exhibition organized by Gropius in Paris in 1930. The theme taken up here—which has always been close to the heart of Walter Gropius—was