

Résumés français = Résumés [i.e. summaries] in English

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 6

PDF erstellt am: **19.04.2024**

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.

Administration des TT, Berne

page 177

Edifice exécuté de 1940 à 1943 par la Direction des Bâtiments fédéraux, en collaboration avec les architectes M. Steffen (SIA) et Paeder & Jenny (FAS), Berne.

Souci principal: éviter une cour intérieure fermée. Les deux corps de bâtiment parallèles sont orientés du Nord au Sud, ce qui permet l'ensoleillement de presque tous les locaux. Claire disposition intérieure. Grâce au grès employé pour les façades, le traitement uni de ces dernières est conservé, sans vaine servilité envers le traditionalisme.

Considérations actuelles sur l'architecture

182

par Alfred Roth

On parle beaucoup, en Suisse, de la haute qualité de nos réalisations, mais n'oublions pas qu'elle est surtout de nature technique. La démocratie vraie n'est pas synonyme de médiocrité: dans une société d'hommes libres, la seule autorité qui compte, c'est celle de l'esprit créateur. Cela dit sans vouloir méconnaître l'importance d'un bon niveau moyen. Mais la situation de l'architecture proprement dite doit être examinée sur un autre plan. Nous l'essaierons en trois études, dont le présent cahier contient la première: I. *Fonctionnalité*; II. *Le problème de la forme*; III. *Architecture ou monumentalité?*

I) La fonctionnalité de l'architecture

Qui dit architecture dit pensée fonctionnelle, en d'autres termes constant souci des buts que doit remplir la chose construite. Loin d'être une nouveauté, la conception d'une architecture fonctionnelle n'est que la redécouverte par de libres esprits d'une vérité aussi vieille que toute architecture digne de ce nom. Loin d'exclure les valeurs formelles et émotionnelles, le *primat* de la fonctionnalité, tout au contraire, en conditionne l'épanouissement légitime. — Ajoutons que la fonctionnalité doit fonder, aujourd'hui, une méthode de jugement *différenciée*, tenant compte de l'interdépendance des choses. Non point l'aspect extérieur, mais l'espace en tant que tel est déterminant, ce qui revient à dire que la simplicité pour la simplicité, chère aux «terribles simplificateurs», ne saurait être un critère valable. Malgré la faveur dont jouissent souvent dans les concours les projets «simples», la palme devrait appartenir fréquemment à d'autres, plus mûrs. (Rien de plus fécond que la complexité des plans de Wright, p. ex.) Encore que Perret ait pu légitimement écrire que «l'architecte pense et parle en construction» et, s'inspirant de ce principe, ait, le premier, en 1903, guidé par la science de l'ingénieur et travaillant à partir du «squelette», créé le «plan libre», développé depuis par Le Corbusier et devenu aujourd'hui courant, la fonction doit toujours garder le pas sur la construction en tant que telle, si l'on ne veut pas seulement construire, mais faire de l'architecture.

Le musée Guggenheim de F. L. Wright, à New York

189

par Max Huggler

Révéla à la presse en 1945, le projet de ce musée aurait dû commencer d'être réalisé au printemps de 1946. L'originalité de la conception — une galerie en spirale unique — témoigne du génie de l'architecte. Détails: éclairage par la cour intérieure et par une bande de verre; dans la rotonde, lumière artificielle; ascenseur aboutissant à un observatoire muni d'un fort télescope; matériaux: béton armé sur fond rocheux; sol du vestibule: dalles de marbre rouge; sol, parois et plafond de la rampe spirale: liège. Air conditionné; nombreux sièges, et même possibilité de visiter la collection dans des fauteuils roulants! Au rez-de-chaussée, café et salle de banquets. Installations scientifiques. Pour les expériences concernant son et couleurs, une salle sphérique et, au sous-sol, salle de cinéma de 350 à 400 places. Constant souci des proportions humaines. Tout l'édifice est conçu en fonction de son organisme interne; d'où son incontestable valeur. Cependant, certaines réserves s'imposent. Peut-être ce musée convient-il plus particulièrement à la collection Guggenheim, exclusivement composée d'œuvres de l'art abstrait?

par Georg Schmidt

Autant qu'on peut juger d'un édifice dont on ne connaît que l'extérieur et la coupe, mais non le plan, il semble permis de louer ici l'absence de toute décoration «représentative» et la réalisation sans compromis du «cycle fermé». Mais tout le reste paraît problématique. La spirale est sans doute la forme la plus «logique», mais l'absence de toute salle supprime les accents et, de plus, oblige le visiteur à regarder toujours du même côté (en l'espèce, à droite). L'éclairage paraît peu satisfaisant, soit qu'il s'agisse uniquement de lumière artificielle, soit qu'on s'en soit tenu au jour tombant de la coupole centrale, dont la lumière alors irait s'affaiblissant de haut en bas. Enfin et surtout, le visiteur est toujours dans un même «corridor»; le point de vue purement historique, selon lequel tout est transition, y peut trouver son compte, mais non point cette autre vérité que tout artiste existe *aussi* par lui-même.

Richesse vitale et logique de la forme dans les «Saisons» de Pierre Breughel

198

par Alfred Heinrich Pellegrini

Dans cette conférence reproduite par le présent numéro et dont il est bien difficile de donner un résumé proprement dit (le titre lui-même échappe à une transposition française exacte: *richesse vitale* n'est qu'un très pauvre approximatif de «Erlebnisfülle», et logique de la forme ne constitue nécessairement qu'un à peu près pour «Bildlogik»), le peintre bâlois tente de nous dévoiler essentiellement la structure intime et comme le squelette des célèbres tableaux de Breughel, afin de nous en rendre mieux accessible l'unité. Considération d'autant plus nécessaire que les arts représentatifs «ignorent la succession, à la différence de la musique ou de la poésie». Après avoir énuméré tous les éléments que Breughel a rassemblés, par exemple, dans son tableau de «La Rentrée du Troupeau», et qui en composent la «richesse vitale», Pellegrini se demande comment l'artiste a su faire de cette multiplicité une unité. Or, c'est ici, dit Pellegrini, qu'intervient le facteur proprement spirituel, «si l'on entend par esprit l'art lui-même, et par art la volonté formelle, ou plus exactement, la «logique de la forme» (Bildlogik). Analysant alors à ce point de vue l'œuvre du maître flamand, P. montre comment tout le tableau se construit, quant aux horizontales, à partir de la ligne fondamentale de la rivière, tandis que les verticales, les arbres par exemple, les longs bâtons dont sont armés les valets participant à la chasse, servent tout ensemble d'«accents» et de «direction». C'est ainsi que le maître a réussi à ramener à une unité simple l'abondance, la «richesse vitale» de tout ce qu'il avait à dire. Et la même logique de la forme, jointe à une même richesse vitale de minutieuse observation, se retrouve pareillement dans «Les Chasseurs dans la Neige». L'hiver, avec les effets révélateurs de la neige sur les édifices, est un «maître des horizontales», tandis que les verticales des arbres, ici, indiquent moins une direction qu'elles n'articulent l'espace même, un espace où troupeau, chasseurs, oiseaux migrants n'ont que la pensée du retour au foyer, non sans que, d'autre part, la population ne s'adonne aux joies que les frimas apportent. — Pellegrini prend au reste bien soin d'ajouter que ce que l'analyse nous découvre ainsi de «logique» est loin de procéder, chez l'artiste, d'un programme, d'une méthode artificiellement voulue: «Le bon esprit a cette caractéristique d'agir invisible», et c'est pourquoi l'on peut dire que les «Saisons» de Breughel ont une valeur si générale que nous pouvons précisément nous identifier avec elles sans mêmes avoir besoin de passer par le détour de la «pensée».

Artistes à l'œuvre: Alfred Heinrich Pellegrini

206

Fils du sculpteur tessinois Isidoro P., A. H. P. naquit à Bâle en 1881. D'abord dessinateur et graveur (études et premiers travaux à Bâle, Munich et Genève, où il connut Hodler), il s'installe en 1906 à Stuttgart, où il commence à peindre, entre autre, de nombreuses fresques. Vit à Munich de 1914 à 1917, puis rentre en Suisse.

T. T. Services Administrative Offices, Berne pages 177

Built 1940-3 by the Federal authorities in cooperation with the architects Steffen (SIA) and Paeder & Jenny (BSA), Berne.

It was desired above all to avoid an interior, closed court. The two parallel buildings are oriented North-South, thus bringing sun to nearly all the premises. The exterior disposition is clear, and thanks to the stone employed a unified treatment of the frontages is preserved without paying servile homage to traditional ways.

Architecture – Topical considerations

182

by *Alfred Roth*

Our realisations in Switzerland are often mentioned for their high quality, but it should not be forgotten that this, for the most part, is of a technical character. True democracy is surely not synonymous with mediocrity: in a society of free men, the only authority that should count is that of creative achievement. But this opinion would not belittle the importance of a good average. Let us therefore view the horizon of architecture in perspective and attempt in three studies – we give the first in this number – to lay some sort of foundation: 1) Functionalism, 2) The problem of form, 3) Architecture or Monumentality?

1) *The functionalism of architecture*

Whoever thinks of architecture thinks of functional thought – in other words the practical ends of the thing constructed must be constantly kept in mind. Far from being a novelty, the conception of functional architecture is nothing but a rediscovery by unbiased minds of a truth that is as old as any architecture worthy of the name. Functionalism does not exclude formal and emotional values: on the contrary, it conditions their legitimate extension and must today establish a differentiated method of judgment that respects the interdependence of things. It is not the exterior aspect of style that is the determining factor, but space as such, and this amounts to saying that simplicity for the sake of simplicity, so beloved of the “great simplifiers”, will no longer serve as a valid criterion. How often in competitions do the honours go to “simple” projects when the laurels should have fallen on others, more mature. (Wright’s own plans offer an excellent example by their complexity.) Even though Perret could with justice write that “architecture thinks and speaks in terms of construction”, and proceeding from this principle be the first (1903) to use the science of engineering and the “skeleton” basis to create the “plan libre” – developed by Corbusier for the good of all – the function must always keep a step ahead of the construction itself. If this is not observed, there will be plenty of constructions but no architecture.

The Guggenheim Museum, New York, by F. L. Wright 189

by *Max Huggler*

The project for the Museum was made public in 1945 and should have been carried out in the spring of 1946. The originality of the conception – a gallery in one unique spiral, is proof enough of the architect’s genius. Details: lighting from the interior court and a strip of glass, while the rotunda has artificial light; the lift ends in an observatory with a powerful telescope. Materials: reinforced concrete with a stone basis, the vestibule being paved with slabs of red marble while the floor, walls and ceiling of the spiral stairs are corked. Air-conditioned. Numerous seats and even armchairs on wheels to visit the collections! On the ground-floor, café and banqueting hall. Scientific installations, and a spherical room for experiments with sound and colours, whereas in the basement there is a cinema with 350 to 400 seats. Respect for human proportions throughout. The entire edifice is conceived in terms of its internal organism, thus its incontestable value. There are, however, certain reservations that have to be made: perhaps this Museum is more particularly suited to house the Guggenheim collection, entirely composed of abstract works of art. But plastics would find no place here, and it is to be doubted whether F. L. Wright’s creation would meet the demands

of the most modern curators anxious to make frequent changes: in addition the arrangement in rooms has its advantages. It is, however, quite obvious that Wright’s conception will act as a new and provoking stimulus, even in Europe, to that research work directed towards a resolution of the problem of museum construction.

by *Georg Schmidt*

As far as it is possible to form an opinion of an edifice from its exterior and a cross-section – not the plan – it may be allowed to praise the absence of all “representative” decoration and the uncompromising realisation of the “closed cycle”. But all the rest appears problematic. The spiral is without doubt the form most “logical”, but the absence of any gallery suppresses the accents and, in addition, obliges the visitor to look always from the same side (to the right, as a matter of fact). Further this spiral goes from right to left, a movement that is both physiologically false and opposed to the “import” of nearly all pictures charged with any dynamism. The lighting too is not satisfactory: the twilight through the central cupola passes in failing from top to bottom. Finally, and this above all, the visitor is never in a gallery but always in a corridor. This may it is true fit in with the idea that all is a stage and a passing on, but there is another truth, none the less real. Each artist exists also in his own right, and the ideal, modern museum where these two aspects will be harmonised is still to be realised.

Empirical content and logic of form in the “Seasons” of Pieter Bruegel

198

by *Alfred Heinrich Pellegrini*

A summary of this lecture is by no means easy. The Basle painter attempts to give us the essential structure, the skeleton as it were, of Bruegel’s famous pictures with a view to making their unity more accessible. The representative arts make this all the more necessary as they “ignore the sequence, whereas music and poetry do not.” After having enumerated all the elements of which Bruegel’s “Autumn” is a fusion, – this constitutes the empirical content – Pellegrini goes on to ask how the artist has created a unity out of this multiplicity. It is at this point, according to Pellegrini, that the spiritual factor enters into force “if we mean by the spirit, art itself, and by art the will to form, or more exactly the ‘logic of form’”. After this analysis of the Flemish master’s work, Pellegrini shows how the whole picture, where the horizontals are concerned, is constructed from the basic line of the river, whereas the verticals, the trees for example, and the long sticks carried by the servants taking part in the hunt, serve as a mass of “accents” and givers of “direction” for the eyes or even for the group of hunters. This is more or less how the master has achieved a complete unity out of the empirical content at his disposal. The same qualities and minute observation are likewise to be found in “Winter”, a season that with its revelations in terms of snow may be called a “master of horizontals”, whereas the trees, the verticals, are less a direction than articulations of space, a space where the herd, hunters and migratory birds have but one single idea, to get to their homes. The population too do not forget to taste the joys of winter.

Pellegrini does not forget to add that the “logic” of such an analysis must not be attributed to the artist himself: the creator does not create according to a programme or after an artificial method: “The good spirit moves and has its being in the invisible, such is its nature.” That is why we may identify ourselves with these pictures without making this detour of thought: they are sufficient unto themselves.

Artists at work: Alfred Heinrich Pellegrini

206

Son of the Tessin sculptor, Isidoro Pellegrini, A. H. Pellegrini was born in Basle in 1881. After being a black-and-white artist and engraver (studies and first works at Basle, Munich and Geneva, where he met Hodler), he installed himself in Stuttgart in 1906 and there started to paint, among other things numerous frescoes. Lived in Munich from 1914 to 1917, then returned to Switzerland.