

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 2: **Beginn der Moderne in Paris : zwei Laboratoriumsgebäude**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Nutzungsbedingungen

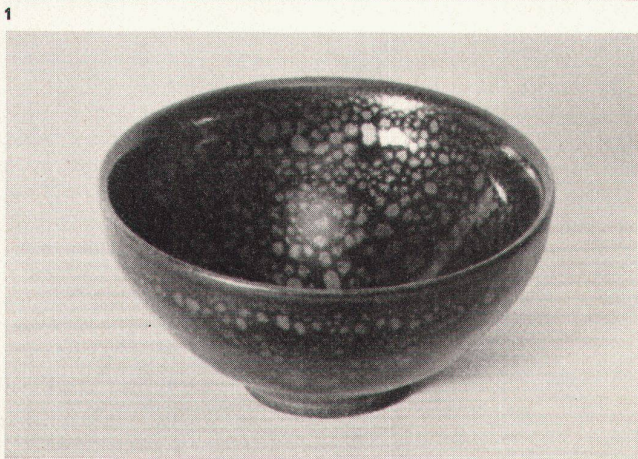
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



1
Teedosen in Steingut, Japan

2
Temmoku-Schale mit Ölfleckenglasur, China, Sung-Zeit

Photos: Jean Arlaud, Genf

tinue dans la salle 2 avec les bols «temmoku» d'un grès lourd, et la porcelaine «Céladon» qui imite le jade et s'épanouit avec éclat sous la dynastie Yuan (1260 à 1368) toute-puissante au moment où, en 1271, Marco-Polo, le Vénitien, découvrirait la fastueuse Hang-tchéou. Salle 3, c'est l'époque Ming (1368-1644), celle qui vit prendre pied en Chine les premiers Européens, Portugais d'abord, puis les Hollandais et enfin les Anglais, et qui fut célèbre pour ses porcelaines «bleu et blanc», ses «blancs de Chine», et ses décors dorés sur fond d'émail rouge. Les salles 4 et 6 sont consacrées à la dynastie Ts'ing qui fait le pont entre le XVII^e siècle et les temps modernes (1644-1911), en fait la dernière dynastie chinoise. Ce sont aux XVII^e et XVIII^e siècles les monochromes blancs, rouges de cuivre, sang-de-bœuf, les flambés, et ces colorations si délicates qui s'appellent «poussière de thé», «noir miroir», etc., le décor de cette époque étant caractérisé par sa variété, tant dans les gammes monochromes que dans les polychromes et les

séries à sujets: calligraphies, fleurs, oiseaux, scènes à l'européenne qui marquent l'apogée du baroque chinois et le début de la décadence.

Dans la salle 5, destinée aux expositions temporaires, on peut admirer de remarquables exemplaires d'estampes japonaises, tandis que la salle 7 est réservée aux jades qui réservent bien d'autres joies.

Les salles japonaises sont à peine moins captivantes en raison du choix rigoureux des pièces. Y figure également la céramique et la porcelaine sous la forme de bols et de plats, et d'autres récipients à forme d'animaux. Puis les laques, les métaux plus ou moins précieux, l'ivoire, qui interviennent dans la confection des éléments hautement décoratifs des sabres de samourais. La laque intervient dans le décor de nombreux objets, et les artistes japonais font preuve dans son utilisation d'une imagination aussi brillante qu'inépuisable. La dernière salle, consacrée à la célèbre cérémonie du thé et au tabac, réunit elle aussi un ensemble d'objets d'une rare beauté, qu'ils soient de bois sculpté et polychrome, de céramique ou d'ivoire taillé.

Nous n'avons sans doute pas su donner une idée assez haute de la rareté et de la haute qualité des objets qui font la valeur des collections Baur. Seule une étude fouillée et de caractère quasi-scientifique serait en mesure de le faire, et cela est impossible dans les limites d'un bref article.

Affirmons, pour conclure, que ces collections, qui ne peuvent laisser indifférent le simple amateur d'art et de beauté, seront une source immense d'étude et de confrontations pour les spécialistes et les amateurs avertis. G. Px.

importante série de dessins noir et blanc de Mario Prassinis qui avaient trouvé là un cadre idéal. Ceux-ci ont ensuite cédé la place à un vaste ensemble de sculptures de Condé que l'on fut heureux de voir aussi largement représentés. On y pouvait en effet juger de l'étendue du réel talent de cet artiste neuchâtelois fixé maintenant à Paris. On en a apprécié la variété, la richesse et la beauté de l'invention formelle, et la remarquable technique dans les matériaux les plus divers.

Condé a le goût de la forme à la fois vivante et dense, des volumes pleins aux lignes longues, rompus par des décrochements d'un dessin très étudié, finement taillés et polis. C'est le cas de ses sculptures prises dans une seule pièce de bois précieux, un jet parcouru de gorges sinueuses dont la ligne parfois s'infléchit, dégageant le relief de quelque trouvaille, pour rebondir plus loin. Le volume tourne, ne cessant de ménager des surprises dans une succession d'images qui renouvellent le spectacle sans que jamais ne soit brisée l'unité du tout. L'esprit du style se marie intimement à la matière, avec le jeu des formes aux nuances du bois lisse sur lequel l'emprise de la lumière ajoute une dernière touche de grâce énigmatique. Lorsqu'il travaille et soude le métal, ses rythmes deviennent un peu plus tranchants, mais conservent la même sensible élégance de lignes à laquelle le grain des surfaces, l'intervention des marques de soudures, ajoutent comme un frémissement humain. Condé, enfin, taille et polit le marbre comme un maître, réchauffant cette matière froide par excellence par la seule invention des formes auxquelles seulement elle est asservie.

Condé, artiste en pleine maturité, rompu au métier, s'impose par son imagination et une vision heureusement personnelle. Artiste plein de ressources, se hausant naturellement au niveau supérieur de l'esprit, son œuvre, attachante, est d'une beauté classique, mais reste très près de notre sensibilité. G. Px.

Ausstellungen

Auvernier

Condé
Galerie Numaga
14 novembre au 6 décembre

On ne saurait passer sous silence l'excellent travail réalisé à Auvernier, près de Neuchâtel, par la Galerie Numaga qui depuis bien des années maintenant défend, à peu près seule dans cette région de la Suisse, la cause de l'art moderne. Ses expositions, consacrées à de jeunes artistes de notre pays et à quelques talents déjà très affirmés, lui ont établi une réputation enviable. Cet automne, ses vastes et clairs locaux abritaient une

Basel

Kinderspielzeug aus Europa
Schweizerisches Museum für Volkskunde
1. Dezember 1964 bis 30. April 1965

Es muß jeder selbst hingehen und sich in dieser Wunderwelt verzaubern lassen, denn es ist nicht möglich, auch nur aufzuzählen, was da alles versammelt ist. Man findet die Geschwister der eigenen Spielgefährten der Kindheit wieder und

die so viel kostbareren, um die man die anderen beneidete. Man ertappt sich beim verstoßenen Wunsch nach Spielplätzen für Erwachsene; schon ein Bruchteil des Ausgestellten würde genügen, um uns das Vergnügen an den todernst betriebenen Erwachsenenspielen, wie Cocktailparties, Bildchenknipsen und Autowaschen, zu verleiden.

Es sind ganze Städte aufgestellt, es gibt die schönsten Puppenhäuser, und man möchte Ladenbesitzer werden oder Chef de cuisine einer Puppenküche.

Neben hochgezüchteten Spielzeugen hat es Volksspielsachen billigster Massenherstellung aus Japan, Mexiko, Polen, gegen deren echte Poesie auch die perfekteste Plastknachbildung technischer Apparate nie aufkommen wird.

Man geht berauscht von einem präziösen Puppentheater zu einer Armee von Zinnsoldaten und weiter zu einem Großverband mechanisierter Holztiere von wunderbarer Einfachheit.

Wohl das Ergreifendste sind jene Holzbengel und Knochen, die der Beschluß eines Kindes zur Kuh oder Ziege deklariert hat. Der kindliche Beschluß kommt einer Beschwörung gleich, die dem simpelsten Gegenstand eine magische Kraft verleiht.

Wenn es der Ausstellung gelänge, die Besucher dazu anzuregen, daß sie mit der gleichen Ungeniertheit, die da an zahllosen Gegenständen vorgeführt wird, selbst wieder Spielzeuge machen, dann müßte man sie geradezu zur Volkseelenklinik erklären. c. h.

Lucien Clergue

Gewerbemuseum

28. November 1964 bis 3. Januar 1965

Lucien Clergue braucht nicht eingeführt zu werden. Picasso und Cocteau in Frankreich und Georg Schmidt bei uns haben das schon vor zehn Jahren getan. Clergues Photographien sind auch in verschiedenen Büchern veröffentlicht worden. Dennoch war die Ausstellung ein neues Erlebnis, denn die originalen Photographien geben im größeren Format ungleich viel mehr als Reproduktionen.

Über die Photographie herrschen immer noch die wunderlichsten Mißverständnisse: noch immer wird sie allgemein als Inbegriff der objektiven Darstellung proklamiert – dabei bildet sich noch der letzte Photodilettant etwas ein auf die künstlerische Gestaltung, die er mit seiner Box betreibt. Nicht anders als in den anderen Kunstgattungen ist auch in der Photographie der Realismus eine Frage der geistigen Haltung, die sich dieses Mediums bedient, und nicht zu ver-

wechseln mit trivialem Naturalismus. Auch hier geht es ums Schauen und ums Realisieren des Geschauten mit den verfügbaren technischen Mitteln.

Von Realismus, von geistig verarbeiteter Wirklichkeitssinn sind die Bilder Clergues erfüllt. Seine Aufnahmen von Reisstopfeln im Sumpfwasser zum Beispiel sind weit entfernt von den endlosen, bis zum Überdruß graphisch reizvollen Schnappschüssen, mit denen allerorten die Welt beglückt wird. Seine verendenden Stiere und die versandeten Tierleichen haben überhaupt nichts gemein mit dem angeblich realistischen, kaum verhüllten Sadismus im Stil von *mondo cane*. In ihnen ist ein Stück Welt nicht nur gesehen, sondern zum Anlaß künstlerischer Schöpfung genommen. Bei den Aktbildern (der Ausdruck ist so abgegriffen und dabei schmierig geworden, daß man sich scheut, ihn noch zu verwenden) gewinnt man vollends den Eindruck, Clergue sei der einzige, der es sich noch leisten kann, einen nackten Frauenkörper zu photographieren, ohne daß man beim Betrachten den säuerlich abgestandenen Geruch der Speiërstube wittert.

Ein solcher Photograph ist wichtig, denn er hilft, die Welt der Bilder in unserer Zeit der Abbildungsinfation vor dem Verlumpen zu bewahren; er gibt dieser Möglichkeit geistigen Ausdrucks eine Überlebenschance. c. h.

Fernand Léger

Galerie d'Art Moderne

28. November 1964 bis 25. Januar 1965

Die Ausstellung gab von Léger ein sehr nobles Bild. Die 40 Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen aus den Jahren 1921 bis 1938 zeigten einige Aspekte von seinem Werk, die noch kaum bekannt sind.

Eine Gruppe von Werken aus den Jahren 1921 und 1922 entstand rund um die schwedischen Ballette von Ralf de Maré, zu denen Blaise Cendrars das Libretto und Darius Milhaud die Musik schrieb. Es handelt sich um Entwürfe für den Vorhang und die Bühnenbilder. Man ist versucht, von Légers *période nègre* zu sprechen, denn nicht nur haben die Gestalten in den starkfarbigen, flächig-dekorativen Kompositionen den Charakter afrikanischer Skulpturen (auch gehörnte Vikinger sind in diesem Sinne umgedeutet); auch die einfachen und kräftigen geometrischen Sprossen- und Zickzackmuster bezeugen, daß sich Léger von Afrikanischem hat anregen lassen. Zu diesem Kreis von Arbeiten gehören einige besonders feine Bleistiftzeichnungen.

Ebenfalls aus der Beschäftigung mit dem Theater ist eine Reihe von Zeichnungen entstanden mit Köpfen von Theater-Figurinen. Für Léger überraschend ist, wie sich diese Zeichnungen auf den ersten Blick in die zwanziger Jahre datieren lassen: man glaubt diese Köpfe von Plakaten aus der Zeit oder von Kostümentwürfen zu Bauhaus-Festen bereits zu kennen.

In einer weiteren Werkreihe ist zu sehen, wie Léger um 1930 auf seine Weise den Surrealismus verarbeitet hat. Es sind Kompositionen, in denen plastisch modellierte Phantasieformen von organischem Charakter zusammen mit antennenartigen Stabkonstruktionen in einem unbestimmten Raum schweben. In diesen surrealistischen Zusammenhang gehören sieben Gouachen, die Léger als «Silex» bezeichnet: sie gehen aus von den konvexen und konkaven Bruchflächen dieses Gesteins und von ihren abstrakten Umriß- und Binnenformen. Daß sich solch surrealistische Formen mit denen von realen Gegenständen, nämlich Steinen, zusammenbringen lassen, muß Léger, der zur gegenständlichen Wirklichkeit eine grundeckte Beziehung hatte, als eine bedeutungsvolle Verbindung erschienen sein.

In den Gouachen der späten dreißiger Jahre ist es, wie wenn sich die weichen Modellierungen der Silex-Blätter zu harten, kantigen Formen entwickelt hätten. Es sind jene auch in kleinen Formaten monumental wirkenden Kompositionen, die Léger etwas später zur Glasbilderei geführt haben.

Im Anschluß an die Léger-Ausstellung bringt die Galerie d'Art Moderne eine Ausstellung mit Werken einiger jener Künstler, die sie seit Jahren besonders pflegt: genau genommen seit zwanzig Jahren, denn das Jubiläum gibt den Anlaß zu diesem Überblick. Wie vor zehn Jahren gibt die Galerie zum Jubiläum eine Mappe heraus mit Originallithographien von zehn «ihrer» Künstler.

Bei der Eröffnung im Januar 1945 hatte Georg Schmidt der Neugeborenen ein günstiges Orakel gelesen. Daß sie zwanzig geworden ist, bestätigt seine damalige Prognose auf Lebenstüchtigkeit. Über das bloße Überlebenskunststück hinaus hat sie sich aber auch sonst als fruchtbar erwiesen. Ihr jedenfalls verdankt es das Basler Publikum, daß es regelmäßig über das Schaffen einer ganzen Reihe von Künstlern informiert wurde. Von den akkreditierten Künstlern seien zum Beleg nur einige Namen zitiert: René Aht, Hans Arp, Walter Bodmer, Max Kämpf, Marino Marini.

Für diese und für die vielen anderen Ausstellungen dürfen wir der Galerie herzlich gratulieren und danken. c. h.

Zürich

Das italienische Stilleben von den Anfängen bis zur Gegenwart

Kunsthaus

18. Dezember 1964 bis 21. Februar 1965

Das Ausstellungsthema, das seit der Pariser Stilleben-Ausstellung von 1952 in der Luft lag, geht auf die Männer der Kunsthausleitung zurück. Die Verwirklichung erfolgte in Zusammenarbeit mit italienischen, vor allem bolognesischen Fachleuten, die sich von wissenschaftlichen Gesichtspunkten aus dem früher wenig beachteten Material in italienischen Museen und Privatsammlungen zugewendet hatten. Das Ergebnis war, Zürich vorausgehend, eine sehr umfangreiche Ausstellung italienischer Stilleben in Neapel. Das Kunsthaus schuf daraus unter Mitarbeit der Italiener eine eigene Version, die neben der kunsthistorischen Bedeutung vor allem der Hervorhebung der künstlerischen Elemente gilt. Dadurch wurde sie konzentrierter. Vor allem aber wurde die moderne Abteilung breiter ausgebaut. Sie ist, was die Zahl der Bilder betrifft, kleiner als die der alten Kunst, aber sie besitzt durch die Futuristengruppe, durch Werke de Chiricos und vor allem durch eine Abteilung mit Werken Giorgio Morandis starke Akzente. Ihr Sinn ist, die Kontinuität einer Entwicklung zu zeigen und auch die Kontraste. Das Ganze ist eine Spezialausstellung, die zugleich generelle Vorgänge aufzeigt und auch den Nichtfachmann zu interessieren versteht.

Der Begriff Stilleben ist für uns primär mit dem lebenssaftigen Realismus der Holländer und Flamen des 17. Jahrhunderts verbunden. Dann denkt man an die Meisterwerke dieser Gattung, die von Manet, Cézanne, Van Gogh stammen, Zeugnisse einer profanen künstlerischen Religiosität, die zum Außerordentlichsten gerechnet werden, was der Kunsttrieb hervorgebracht hat. Als das Stilleben sich im 16. und 17. Jahrhundert entwickelte, galt es als «niederes» künstlerisches Erzeugnis. Die folgenreiche Emanzipation von kultischen und gesellschaftlichen Bindungen, für die das Stilleben ein Musterbeispiel ist, führt zur Stärkung bürgerlicher, ja proletarischer – wenn das Wort für jene Zeit anwendbar ist – Impulse. Die Dinge des Alltags beginnen künstlerisch zu leben. Sie erscheinen bald sorgsam aufgestellt, bald in chaotischem Neben- und Ineinander, in Gärtner-, Fischmarkt- oder Küchenatmosphäre, kultiviert kulinarisch und auch rein fresserisch. Daneben Flaschen und Geräte, Blumen und Musikinstrumente. Es entsteht ein wahres Stilleben-Malerauge, das nicht nur das geheime

Leben der Organismen und Dinge entdeckt, sondern sofort den nächsten Schritt zur Peinture macht, die Oberflächenreize, Glanzlichter, Farbkontraste zu bildnerischem Leben erweckt und die Farbmaterie als eigenes künstlerisches Idiom installiert.

Italiens Anteil an der Entwicklung der Stillebenmalerei ist bedeutender, als man gewöhnlich meint. Schon aus den Jahren bald nach 1500 stammt Jacopo dei Barbaris Tierstilleben der Münchner Pinakothek, das früheste Bild dieser Gattung überhaupt. Barbari – ein Italiener oder eingewanderter Nordländer? Das Problem der Herkunft der Stillebenmalerei stellt sich nicht nur am Anfang. Auch im späteren 16. und im 17. Jahrhundert sind starke Anregungen aus den nördlichen Ländern gekommen. Caravaggio ist dann der eigentliche Begründer der Gattung. Bezeichnend, denn das Profane, Diesseitige, heftig Unmittelbare steht in seiner Malerei im Vordergrund. Seine Malerei ist der Griff in die Realität.

Nach einem knappen Vorspiel mit Bildern, die teils aus dem Renaissance-Blumenornament kommen (Giovanni da Udine) oder von niederländischen Vorbildern bestimmt sind (Vincenzo Campi), neben die ein Bild von Arcimboldi gestellt war, das kein Stilleben ist, setzte die Zürcher Ausstellung mit Caravaggio und den von ihm ausgehenden Meistern ein. Die Dinge werden mit unerhört unmittelbarer Greifbarkeit wiedergegeben, Körbe, Pflanzen wie Riesenspielzeug in die Kontraste von Hell und Dunkel gestellt. Mit einem Schlag ist die Gattung legalisiert, und zugleich wird der Weg zu neuen Möglichkeiten der Bilddarstellung gewiesen. Neben Caravaggio und ungefähr gleichzeitig steht die Malerin Fede Galizia, bescheiden im äußeren und inneren Format, aber ausgezeichnet in der Erfassung der kompositionellen Möglichkeiten, einfach und im Malerischen fast schon in die Nähe des mehr als hundert Jahre später schaffenden Chardin gelangend. Der klassische Hauch, der über den Bildern der Galizia liegt, verschwindet in den Stilleben der Maler des 17. Jahrhunderts. Vom kompakten malerischen Stil Caravaggios ist nichts mehr zu bemerken, aber seine Realitätsfaust steigert sich noch in den malerisch höchst freien Bildern der Recco und Ruoppolo. Hier entfaltet sich ein turbulenter Realismus voller Lust und Phantasie, der auf die Zeitgenossen ansteckend gewirkt hat. Alles wird zum Bildthema: totes Getier, Messer, Gemüse, Flaschen, Gläser, Bücher in phantastischem Ineinandergreifen auf Grund von kompositionellen Strukturen, die oft schwer zu entziffern sind. Neben den Hauptmeistern breitet sich ein höchst

lebendiges, teilweise anonymes Zeitgut aus, aus dem Gestalten wie Salvator Rosa, Giovan Battista Castiglione (mit einem merkwürdigen kombinatorischen Bild, das großformatiges Stilleben, kleine biblische Staffage und weite, brandstige Landschaft umfaßt) und Luis Melendez (auch Menendez genannt) hervorragen. Die reinen Blumenmaler wirken den tollen Realisten gegenüber eher konventionell-dekorativ. Einen Höhepunkt, eine Leistung für sich bedeuten die Musikinstrumenten-Bilder des Evaristo Baschenis aus Bergamo. Die sinnvolle Schönheit der geometrischen Volumina von Lauten, Violen, Kontrabässen, Flöten, Oboen erscheint in vielfachen kühnen Häufungen; es klingt wie das vielversprechende, aus Grundtönen aufsteigende Stimmen und Präludieren eines Orchesters, obwohl auf den Bildern keine Menschenhand zu sehen ist. Äpfel, die fast allen Instrumentenbildern des genialen Baschenis eingefügt sind, bilden die merkwürdige Brücke zur organischen Natur. Diese Bildkompositionen selbst erscheinen als Vorklänge dessen, was sich mehr als zweihundertfünfzig Jahre später bei Picasso oder Juan Gris realisiert hat.

Die Moderne setzte nach weniger bedeutenden Beispielen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – in Italien ist damals nichts zu verspüren, was den gleichzeitigen Franzosen auch nur nahe wäre – mit Tierstilleben von Giovanni Segantini ein. Eine andere Bildwelt! Der Gegenstand verliert die Eigenbedeutung und wird zum Anlaß für Malerei, für eine malerische Vorstellung der Dingwelt bei De Pisis, der mit einer größeren Gruppe von Bildern vertreten war, oder bei dem jungverstorbenen Gino Bonichi, bei dem (wie übrigens auch bei De Pisis) die Bildthemen in traumhafter Atmosphäre schweben. Die Stoffwelt des Stillebens bestimmt in starkem Maß die Bildvorstellungen der Futuristen. Auch hier Flaschen, Gefäße, Instrumente, Kugeln und Geräte. Was früher redete, ist jetzt stumm. Früher sprachen die Bilder für sich selbst; im Futurismus oder der metaphysischen Malerei sind sie Symbole innerer Vorstellungen und Vorgänge – Raum, Dynamik, Traum. In zum Teil ausgezeichneten Beispielen waren Boccioni, Carrà, Severini, Soffici, Sironi und de Chirico vertreten. Wenn sich hier die Grenzen zu neuen Typen öffnen, so konzentriert sich der mit prachtvollen Beispielen vertretene Giorgio Morandi auf die Idee Stilleben. Im Gegensatz zu de Chirico auch auf den wunderbaren, der *pittura metafisica* nahestehenden Frühbildern, in ständiger Umkreisung der Idee auf den Flaschenvariationen, die genialste Peinture sind, aber zugleich die Verbindung zu dem aufrechterhalten,

was das Geheimnis der Stilleben eines Baschenis oder der anderen Meister des italienischen 17. Jahrhunderts ausmachte.

Der Überblick über das gesamte ausgestellte Material führte zu zwei Fragen. Die erste ist die nach den spezifisch italienischen Zügen. Sie ist im ganzen negativ zu beantworten. Die Realität ist stärker als die nationalen Kennzeichen, und so erscheint die Stillebenmalerei in Italien als ein im Ganzen aufgehender Teil eines europäischen, internationalen Phänomens. Es berührt und überschneidet sich Kunst Italiens, der Niederlande, Frankreichs, Spaniens. Die zweite Frage betrifft die Kontinuität. Für die Ausstellung war es richtig, das Ganze zusammenzufassen. Es zeigt sich aber, daß das Ganze keine Einheit darstellt. Der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts sind generell andere Aufgaben gestellt als der des zwanzigsten. Ein unüberbrückbarer Hiatus ist vorhanden, vielleicht ein Zeichen, daß die Geschichte oft kein Fließen, sondern ein ruckweises Schreiten ist.

Die Präsentation der Ausstellung war in konventionellem Sinn gut. Aber es ist doch zu bedenken, daß Werke dieser Art geschlossene Räume voraussetzen, das heißt gedeckte Räume mit Zügen von Intimität. Die große Halle mit der technisierten Decke tut ihnen nicht gut. Interessant wäre ein didaktisch-informativer Sektor gewesen, der gezeigt hätte, in welcher Umwelt die Bilder existierten: in Zimmerwände eingelassen als Teil eines Ganzen, als Supraporten usw. Die volle Substanz hätte auch mit Hinweisen auf die Auftraggeber, das heißt auf die Funktion der Bilder über den räumlichen Schmuck hinaus, gezeigt werden können. Damit wären Zusammenhänge über die malerische Diesseitigkeit hinaus erschienen: symbolische, emblematische Bezüge, vitale Lust am Sichtbaren, Greifbaren und Mahnung an die Vergänglichkeit, die als «Vanitas» so oft hinter der Lebenslust aufscheint.

Das Positivum der schönen Ausstellung war, daß sie ein bislang fast unbekanntes Gebiet erschlossen und mit Künstlern wie Baschenis individuelle Leistungen allererster Ordnung dem Bewußtsein einverleibt hat. Man darf allerdings eine gewisse Gefahr nicht übersehen: für Gegner der modernen Entwicklungen war sie ein Anlaß, die Forderung nach Rückkehr zu früheren gegenständlichen künstlerischen Prinzipien zu erheben; eine Mißdeutung grundsätzlicher Art. In Wirklichkeit zeigte die Ausstellung in klarer Weise einerseits die künstlerische Evolution, andererseits den Sprung zu neuen Ausdrucksmitteln und den Beginn neuer künstlerischer Anschauung und Verwirklichung. H. C.

Bruno Müller

Galerie Charles Lienhard

15. Dezember 1964 bis 1. Februar 1965

Deraus Basel stammende, 1929 geborene Bruno Müller gehört zu der überraschend großen Gruppe junger und jüngerer schweizerischer Maler in Paris, die in der unermesslichen Schar der dortigen Künstler ein ausgeprägtes persönliches Profil entwickelt haben. Obwohl Müller an Ausstellungen schweizerischer abstrakter Kunst teilgenommen hat, gehört er nicht der ungegenständlichen Strömung an. Man kann ihn – in einigem Abstand – mit Appel nennen, bei dem ebenfalls die Bindung ans Figurale entscheidend geblieben ist. Müllers Gemälde sind Paraphrasen über den Dynamismus menschlicher Körper. Sehr heftig bis zum Gewaltamen in einer im Grunde derben malerischen Darstellung. Anstelle der farbigen Vielgliedrigkeit Appels bedient sich Müller einer beschränkten Farbskala. Rote Töne – Allusion an das Fleisch – dominieren; ihnen wird Schwarz und Schwarzbraun gegenübergestellt. Der bewegte Linienzug beherrscht die Bilder, die in der ersten Wirkung flächhaft sind, obwohl ohne Zweifel malerisch auch in der dritten Dimension gedacht wird. Gegenüber früheren Eindrücken und auch beim Überblick über die von 1959 bis 1964 reichenden Bilder sind keine großen Veränderungen der künstlerischen Diktion zu bemerken. Im Gegenteil: es ist ein vitales, aber schweres Ringen und Umkreisen der gleichen Bildprobleme. Man versteht, daß die Bildform und auch die innere Geste des Malers auf das große – wie uns scheint, manchmal übergroße – Format drängt. Aber man stellt fest, daß die kleineren Formate geschlossener und überzeugender wirken. Es ist schwer zu entscheiden, wie weit es sich bei Bruno Müller – wie Peter F. Althaus in einleitenden Bemerkungen zum Katalog schreibt – um den Versuch zur Verwirklichung einer «neuen Einheit mit der Wirklichkeit» handelt oder um einen Zweig oder Ausläufer expressionistischer Tendenzen. Daß es hier um ernste Dinge geht und daß Bruno Müller es sich nicht leicht macht, darüber besteht aber kein Zweifel. H. C.

Victor Vasarely

Galerie Renée Ziegler

3. November 1964 bis 15. Januar 1965

Die kleine Ausstellung bildete eine Ergänzung der Gruppe der Werke Vasarelys, die man vor kurzem in der Galerie Gimpel & Hanover (kinetische Kunst) gesehen hatte. Sie umfaßte einige Öl-

bilder, Collagen, Serigraphien und Beispiele der schmalen Karton-Pfeiler. Vasarely hat sich einen bildnerischen Radius geschaffen, in dem – nach den flächhaften Form-Bildern der früheren Schaffensperiode – sich die Spiele für Auge und Geist ereignen. Grundmotiv ist die Abwandlung geometrischer Elemente, ihre Verschiebung, die Transformation von Flächenbildungen in räumliche Beziehungen. Das sind primäre Manipulationsprozesse, die kombinatorischem Denken und Vorstellen entspringen. Insofern sind die Produkte kühl, halb Vorschläge für den Betrachter, halb Zwangsbilder. Da aber die geistige Amplitude Vasarelys sehr weit ist, ergibt sich ein Bild optischen Reichtums. Oder es *kann* sich (muß sich nicht) ergeben. Außerdem lebt in Vasarely ein starker Sinn für Proportion, Kontrastklang, Linienspannung und innere Dynamik, die – wie mir scheint – bedeutender ist als die Möglichkeiten optischer Kinetik. Von hier aus entstehen künstlerische Resultate, zum Beispiel bei einem sehr fesselnden Bild aus Kreis-Ellipse-Transformationen, bei dem die flächhaften Farbabtönungen (mit farbigen Papieren) die innere Bewegung des Kurvenspiels sammeln und zugleich steigern. Das Resultat der Bewegung ist gleichsam eine Ruhe in höherem Sinn. Ebenso sicher gelangt Vasarely bei der Anwendung rhythmischer Unterbrechungen zum festgesetzten Ziel. Hier entsteht trotz der nervösen optischen Prozesse bildmäßig eine merkwürdige Starrheit, die gerade wegen der Bindung an die Unruhe für das Auge nicht angenehm wirkt. Erregung aus dem Abstrakten, dem Geometrischen, aus der Verarbeitung von Wahrnehmungsvorgängen? Enthüllung von inneren Emotionsereignissen? H. C.

München

Französische Malerei des 19. Jahrhunderts von David bis Cézanne

Haus der Kunst

7. Oktober 1964 bis 6. Januar 1965

In ungewöhnlicher Zusammenstellung waren hier rund 250 Werke zu sehen, davon mehr als drei Fünftel aus Frankreich. 66 kamen aus dem Louvre, 21 aus anderen Pariser Museen, 64 aus verschiedenen Städten im ganzen Lande, ferner 50 aus dem Besitz deutscher Museen, darunter 32 der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, München, und drei der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden. England und Belgien hatten je vier, die USA drei Werke beigetragen.

Aus der Schweiz kamen «*Homme à l'ombrelle*» von Claude Monet, Kunsthaus Zürich; «*La route d'Ennery près Pontoise*» von Camille Pissarro, Kunstmuseum Bern, und verschiedene Leihgaben aus Privatbesitz.

Sinn und Zweck der Ausstellung waren im Titel des Katalogtextes «*Résolution d'un conflit*» von Germain Bazin, der auch für die Gesamtorganisation verantwortlich war, kurz und prägnant zusammengefaßt. Es ging darum, aufzuzeigen, daß «das Dilemma der französischen Malerei im 19. Jahrhundert und seine Überwindung» (der gleiche Titel in deutscher Übersetzung) auf breiterer Ebene stattgefunden hat, als im allgemeinen bekannt ist.

Im ersten Teil des Rundgangs konnte man neben David, Ingres, Géricault, Corot, Delacroix, Courbet, Millet und anderen, die mit wesentlichen Werken vertreten waren, auch zahlreiche Arbeiten aus weiteren Kreisen der Romantiker, Klassizisten, Orientalisten, Barbizon-Maler usw. studieren. Zu den Künstlern, die in diesem Zusammenhang das Interesse im besonderen auf sich zogen, gehörten die 1750 beziehungsweise 1770 geborenen Pierre-Henri de Valenciennes und François-Pascal-Simon Gérard; dann die folgende Generation der Decamps, Flandrin, Théodore Rousseau sowie die etwas späteren Eugène Boudin, Jean-Baptiste Carpeaux, Adolphe Monticelli, Paul Guigou und der früh verstorbene Jean Seignemartin.

Trotz zahlreicher Anhaltspunkte in der Richtung zum Kommenden hin brachte das Überschreiten der Schwelle, die Millet und Courbet einerseits von Manet und seinen Zeitgenossen andererseits trennte, schließlich doch wieder die große Überraschung. Daher wohl die vom Publikum spontan eingeführte Umbenennung der Gesamtschau in «*Impressionistenausstellung*». Hier fühlte man sich heimisch; hier war man von einem *Œuvre* umgeben, das, obwohl vor einem Jahrhundert begonnen, uns heute noch tief zu bewegen vermag.

Von Manet waren mehr Werke vorhanden als von jedem andern Künstler, unter anderem: «*Angelina*» und «*Portrait de Clemenceau*» aus dem Louvre, «*La femme au perroquet*» aus dem Metropolitan Museum, «*Le déjeuner dans l'atelier*» aus Münchener Beständen, «*Chez le père Lathuille*» aus Tournai und «*Dans la serre*» aus Berlin. Aus Winterthurer Privatbesitz kam «*L'amazone*» – nicht identisch mit der während der Expo im Palais de Beaulieu ausgestellten Version gleichen Jahres (1882), die aus Bern stammte.

Auch die Tatsache, daß die zwanzig Bilder von Manet in einer Sonderschau zusammengefaßt waren, ließ darauf

schließen, daß sein Werk als Mittelpunkt der Veranstaltung zu gelten hatte; denn nur so ist es zu erklären, daß Künstler im Range von Monet mit zwölf oder Renoir mit sechzehn Bildern vertreten, nicht in ähnlichen Ein-Mann-Gruppen zu konzentriertem Studium dargeboten wurden, sondern zumeist einzeln, neben und zwischen anderen großen Namen, in einer Art *Accrochage* führender Impressionisten auf verschiedene Räume verteilt waren.

Cézanne, dem laut Untertitel der Schlußakzent gebührte, war durch das Ausfallen zweier wichtiger Bilder etwas zu kurz gekommen. Das *Museu de Arte* in São Paulo hatte die Leihgabe von «*Le nègre Scipion*» und «*Madame Cézanne*» (1890) in Aussicht gestellt, dann aber technischer Schwierigkeiten wegen absagen müssen. Damit war die Zahl der Werke von Cézanne auf neun reduziert. Großartig unter dem Gebotenen das Münchener «*Autoportrait*» von 1875/77 und «*Dans le parc du Château noir*» von 1900.

Die Ausstellung war in München ein Ereignis von größtem Interesse für weiteste Kreise. Ganz speziell wäre hier an die junge Generation in Deutschland zu denken, die impressionistische Kunst in diesem Umfang bisher wohl nur ausnahmsweise begegnet ist. Lucia Moholy

Londoner Kunstchronik

Eine konsequente Hinwendung zu rein malarischen Werten wird von den amerikanischen Künstlern demonstriert, die von der Kasmin Gallery in London vorgestellt wurden. Jules Olitski, Albert Stadler, Helen Franckenthaler – ihnen allen gemeinsam ist der großzügige Gebrauch leuchtender Farbflächen. Edward Giobbis Kompositionen in einem Mischstil (geometrisch) mit Pop Art kombiniert, zeigen eine entschieden expressionistische Tendenz (New Art Centre). Die Retrospektive von Franz Kline erwies erneut seine Abhängigkeit von der Architektur Soulages, ohne daß er dessen Disziplin erreicht (Whitechapel). In der Ausstellung von Ernest Trova mußte ich mich fragen: Wo ist eigentlich diese geheime Akademie, in der alle diese modernen amerikanischen Akademiker ausgebildet werden? Kann das wirklich ernst gemeint sein, diese konstruierte Erfahrung des Jenseits, die den Kleeschen Pfeil ins Unbekannte verwendet, diese Erfahrung des Todes (ein rotes Kreuz über einer fallenden Gliederpuppe), des Reiches der Schatten, der Gewichtslosigkeit bei der endgültig letzten «Raum-

fahrt»? (Hanover). Larry Rivers ist ein Humorist. Er verwendet die Reklamemuster auf Zigarettenpackungen, massengefertigte Artikel oder auch berühmte Bilder als Ausgangspunkt für geschmackvolle und verspielte Kompositionen. Diese fröhliche Kunst hat unbestreitbaren Unterhaltungswert. Kaum einverstanden sein kann man allerdings mit dem Mißbrauch großer Meisterwerke der Malerei, wie Rivers und auch Rauschenberg ihn praktizieren. Aber wie könnte es anders sein? Paßt es nicht genau zu ihnen, daß sie versuchen, alles auf ihr eigenes Massenproduktionsniveau herabzuziehen? (Gimpel). Pasmore hat die Spannweite seines Könnens sowohl in seinen architektonisch-linearen wie in seinen farbigen Kompositionen noch erweitern können. Er ist bei weitem der vitalste unter den heutigen englischen Malern. Seine neue Entwicklung eröffnet höchst überraschende Perspektiven (Marlborough). Sidney Nolans Ned-Kelly-Gemälde 1946/47 bezeugen eine unverminderte Vitalität und die enorme Erfindungsgabe dieses mythenschöpfenden expressionistischen Primitivisten (Quantas).

Die Ausstellung aller Zeichnungen für «*Christ in Glory in the Tetramorph*», die Demonstration der Genesis des riesigen Wandteppichs in der Kathedrale zu Coventry, war ein herausragendes künstlerisches Ereignis. Der Reichtum von Sutherlands konstruktivem Romantizismus kam hier voll zum Ausdruck (Redfern). Ivon Hitchens, ein mehr absoluter als abstrakter Maler, hat, wie so oft bisher, das Wesen der vier Jahreszeiten darzustellen versucht. Er ist ein großer Künstler (Waddington). Ann Redpath entfernt sich nun langsam von ihrer expressiven Schwere und nähert sich einer dekorativeren, blühenderen Ausdeutung ihrer religiösen Thematik, des Stillebens und der Landschaft (Lefevre). Brett Whiteleys Kompositionen über das Thema «*Frau im Bade*» stellen den neuesten Versuch dar, ein traditionelles Motiv wieder aufzunehmen, wobei Bonnards Liebe durch Whiteleys Erotik ersetzt erscheint (Marlborough). John Wells hat eine neue Serie der geometrischen Kompositionen in Angriff genommen, die schon sein Frühwerk beherrscht hatten. Lyrik wird dabei von Strenge verdrängt. Roger Hilton zeigt neue Varianten seines Schemas: Farbfläche – Fühlerlinie – Klecks (beide Waddington). Michael Ayrtton unternimmt eine neue titanische Anstrengung in Malen, Bildhauern und Zeichnen. Neoklassizistische Tendenzen stehen in seinen Werken surrealistischen Verzerrungen kontrastierend gegenüber. F. N. Souza ist in seiner Serie «*The Human and the Divine Predicament*» ein kräftiger, wenn auch keineswegs liebenswürdiger Expressionist (beide Grosvenor).

Die Jubiläumsausstellung «London Group – Fünfzig Jahre britische Kunst 1914–1964» gab ein gutes Bild einer bedeutsamen Entwicklung. Hier konnte man die «Englischheit» der englischen Kunst studieren (Tate). Unter den gegenständlichen Malern möchten wir Chatin Sarahi nennen. Seine Kreiden von 1962 bis 1964 zeigen nicht nur eine Vorliebe für natürliche Formen, sondern auch Beherrschung der westlichen wie fernöstlichen Techniken (Redfern). Bryan Senior ist ein eigenwilliger Landschaftsmaler in der poetischen französischen Tradition (Clement Stephens). Werke in der Manier des abstrakten Expressionismus wurden gezeigt von Thomas George (Reid), Rodney Gladwell (Molton), John Milnes-Smith, Frederick Könekamp (beide Drian), Jan Meijer (Cooper) und Robert Goodnough (N.V.C.). Kinetische Kunst war ebenfalls vertreten: Michael Johnson (Drian), Brian Jeffrey Steele, Michael Kidner (beide Grabowski), Rice (New Vision Centre), J. M. Cruxent (Cooper). Alan Wood (New Art Centre) und Patrick Scott (Hamilton) befassen sich mit dem Zeichen als einer «Realität». Harold Cheesman stellte Naturimpressionen aus, die an die Manier Turners erinnerten (Zwemmer). Michael Chows Informalismus entspringt chinesischer Überlieferung; Alexander Weatherston ist ein metaphysischer Realist (beide I.C.A.). Amal Matouk versucht sich an einer neuartigen Fauve-Gegenständlichkeit, die mit Pop-Elementen kombiniert erscheint (Molton). Mechtold Nawiasky versucht es auch noch einmal mit der expressionistischen Methode (Drian). Mario Chessas Humanismus ist an Francis Bacon geschult (St. Martin's), Lewin Basingthwaight hat im Realismus höchst überraschende Möglichkeiten entdeckt (Piccadilly). Norman Adams bietet eine Überraschung. Seine kleinen Aquarelle von exquisiter Qualität sind Landschaftsmalerei ersten Ranges (Roland, Browse and Delbanco). Ähnlich sensibel, doch im Medium der abstrakten Collage, erweist sich Italo Valenti (Waddington). Robin Philipsons Visionen verschwommener und klarer Formen besitzen religiöse Aussagekraft (Roland, Browse and Delbanco). Eric Rutherford ist ein suggestiver Bildfinder (Leicester). L. S. Lowry stellte seine neuesten primitivistischen Kompositionen vor (Lefevre). Auch Harry Harmer ist Primitivist (St. Martin's), doch keinesfalls Basil Rákóczi (Molton), den man zusammen mit den Malern nennen könnte, die Crane Kalman unter dem Titel «Eine Reihe irgendwie eigensinniger Bilder» gemeinsam vorstellte (Arroyo, Baragli, Borak, Caruso, Edion, Gentilini und andere).

Da gerade von Gruppenausstellungen

die Rede ist: die Gruppe Zéro – Mack, Piene, Uecker – wurde von McRoberts and Tunnard in London vorgestellt. Die Ausstellung «Aspekte zeitgenössischer sowjetischer Kunst» zeigte die altbekannte traditionelle Manier, doch in einer besseren Auswahl als die offizielle auf der Biennale in Venedig (Grosvenor). «Kunst als Mitteilung» hieß eine Ausstellung von Gemälden, die in den Kunsttherapie-Abteilungen psychiatrischer Hospitäler und Kliniken hergestellt worden waren (I.C.A.). Eindrucksvolle Mischausstellungen waren die «Aspekte der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts», «Aquarelle, Zeichnungen und Skulpturen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts» und «Neuerwerbungen 1964» (alle Marlborough) wie auch die Sommerausstellung der Redfern Gallery (mit Erich Kahn, Alan Reynolds und anderen).

Die großen internationalen Ausstellungen der Saison waren: «Mondrian, de Stijl und ihr Einfluß» (Marlborough); Maurice Denis 1870–1943 (Wildenstein); «Forain 1852–1931 – Gemälde und Zeichnungen» (Roland, Browse and Delbanco); Matta – Neue Gemälde (Robert Fraser); René Magritte (Hanover); «Die blauen Vier – Klee, Kandinsky, Feininger, Jawlensky» (Hamilton); Jean Dubuffet – Gemälde 1961 (Robert Fraser); Paul Rebeyrolle (Marlborough) und – last not least – Joan Miró, eine Retrospektivausstellung von Gemälden, Zeichnungen, Collagen und Keramik, die größte bisher (Arts Council, Tate), der eine Ausstellung von Mirós farbigen Seidensiebdrucken im Institute of Contemporary Arts parallel lief.

Viele englische und ausländische Künstler zeigten zum erstenmal ihre Arbeiten in der Woodstock Gallery, einem bedeutsamen Forum für Neulinge. Auch das Commonwealth-Institut veranstaltete viele wichtige Ausstellungen (unter anderem von Werken von Ray Croke, A. Diamantis, John Bailey).

Schließlich noch einen Blick auf die Bildhauerei.

Der einzige neue Name, den die diesjährige Biennale hervorbrachte, war der von Ipoustéguy. Seine kompakten neogallischen Skulpturen strahlten eine eigenartige Faszinationskraft aus (Hanover). Die Barbara Hepworth-Ausstellung mit Werken hauptsächlich aus den Jahren 1960–1964 zeigte, wie die Künstlerin ihren einmal eingeschlagenen Weg bei der Bearbeitung von Holz und Stein weitergegangen ist; daneben waren einige Bronzearbeiten zu sehen. Ganz ausgezeichnete Stücke wie «Durchlöcherter Form», «Viereckform mit Kreisen», «Kugel und innere Form», alle von 1963, waren hier zu sehen (Gimpel). Die Skulpturen und Reliefs von Arp, die in

der Brook Gallery ausgestellt waren, erwiesen über jeden Zweifel, welchen starken Einfluß dieser Künstler in England ausgeübt hat. Von den jüngeren Bildhauern muß John Hoskin an erster Stelle genannt werden. Seine teilweise glatt geschliffenen, teils roh geschweißten Stahlarbeiten zeigen ein feines Gespür für Monumentalität und Form (Grosvenor). Roy Noake hat einige hervorragende Porträts und Figurenkompositionen geschaffen, die ein ertümliches Gefühl für die menschliche Tragik offenbaren (im Atelier des Künstlers). Tajiri ist besessen von dem Mysterium der Befruchtung und von der Anbetung des Sexus. Seine geschweißten Skulpturen sind gleichzeitig raffiniert und erschreckend (Molton). Hilary Heron hat sich vom Symbolischen dem Dekorativen zugewandt; ihre Haltung ist durchaus feminin (Waddington). Maurice Jadot (Molton), Hubert Dalwood (Gimpel), Thubron (Lords), Michael Werner (Hamilton), Peter Hawkins (Grabowski), Apergis (Drian), Barbara de Orfé (I.C.A.), Ronald Dutton (Molton), Edgar Mansfield (Mercury), Ritchie (Madden), Paul von Ringelheims Destruktionsserien von Skulpturen (New Vision Centre), Richard Willis' Metall- und Glasskulpturen (McRoberts and Tunnard), David Partridges «Konfigurationen» (New Vision Centre) – sie alle sind höchst interessant als illustrierender Beweis für die Breite der Front, auf der die moderne Skulptur vorrückt und dabei endlose Variationen nicht nur neuer Themen, sondern auch von Techniken und Materialien entfaltet.

J. P. Hodin

Tagungen

Leben mit der Kunst

6. Internationaler Kulturkongress der Landeshauptstadt München
23. bis 27. November 1964

Unter den Rednern dieses Kongresses waren eine Griechin, eine Norwegerin, ein Franzose, je einer aus England und den USA, die Mehrzahl aus Deutschland und der Schweiz. Die Formulierung der Themen – aus der bildenden Kunst (ohne Architektur), Literatur (ohne den Film) und Musik – hatte zum Teil die Frage offengelassen, ob in erzieherischer Absicht oder in soziologischem Sinne damit umzugehen sei. Allmählich tastete man sich zu einer Verständigung durch. Professor Erich Müller, Basel, Präsident der Internationalen Vereinigung für Kunsterziehung, behandelte das Thema

| | | | |
|---------------------|--|--|---|
| Aarau | Galerie 6 | Fritz Strebler | 20. Februar – 13. März |
| Auvergnier | Galerie Numaga | 25 siècles d'Art iranien, de l'Art d'Amlach à la Période islamique | 9 janvier – 21 février |
| Basel | Kunsthalle Museum für Volkskunde Museum für Völkerkunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen | Weltausstellung der Photographie Kinderspielzeug Südamerikanische Indianer Indische Kinderzeichnungen 20 Jahre Galerie d'Art Moderne Orneore Metelli | 23. Januar – 28. Februar 1. Dezember – 30. April 15. Januar – 30. November 18. Januar – 21. Februar 30. Januar – April 2. Februar – 28. Februar |
| Bern | Kunsthalle Anlikerkeller Kornfeld & Klipstein Galerie Spitteler | Robert Müller A. Bösigler Sam Francis 1 Cent Life. Gedichte von Walasse Ting, illustriert von 28 Künstlern Jürg Lenggenhager Ninon Bourquin – Claude Estang | 20. Februar – 28. März 1. Februar – 28. Februar 13. Februar – 13. März 13. Februar – 13. März 30. Januar – 20. Februar 27. Februar – 20. März |
| Carouge | Galerie Contemporaine | Paul Delapoterie | 28 janvier – 17 février |
| Fribourg | Musée d'Art et d'Histoire | Raymond Meuwly | 24 janvier – 21 février |
| Genève | Musée d'Art et d'Histoire Musée Rath Galerie Georges Moos Galerie Motte | Rembrandt et la gravure hollandaise Francis Andruet – Jean Carlo – Henry Clausen – André Lambert – Yvan Larsen Bela Czobel De Chastonay – Vivanti | 20 novembre – 28 février 16 janvier – 14 février 26 février – 20 mars 28 janvier – 15 février |
| Küsnacht | Kunststuben Maria Benedetti | Roberto Bort | 16. Januar – 19. Februar |
| Lausanne | Galerie Melisa | Michel Schöpfer | 4 février – 20 mars |
| Luzern | Galerie Räber | Afro | 16. Januar – 27. Februar |
| St. Gallen | Kunstmuseum Galerie zum gelben Hahn | Zbigniew Makowski Yoshishige Saito | 30. Januar – 21. März 18. Januar – 27. Februar |
| Schaffhausen | Museum zu Allerheiligen | Johnny Friedlaender | 24. Januar – 21. Februar |
| Solothurn | Galerie Bernard | Bram Bogart | 16. Januar – 14. Februar |
| Thun | Kunstsammlung | J. Beyeler – J.-F. Comment – H. Schwarz – W. Suter | 13. Februar – 21. März |
| Winterthur | Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie im Weißen Haus | Fünf Mailänder Künstler: Fabris – Francese – Milani – Minguzzi – Morlotti Kinder zeichnen die Expo Fritz Koch Maria Hofstätter – Ernst Steiner | 17. Januar – 21. Februar 4. Februar – 14. Februar 16. Januar – 13. Februar 27. Februar – 27. März |
| Zürich | Kunsthaus ETH Hauptgebäude Kunstgewerbemuseum Helmhaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Gimpel & Hanover Galerie Galerie Chichio Haller Galerie Läubli Galerie Lienhard Galerie Orell Füssli Galerie zu Predigern Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Staffelei Galerie Walcheturm Galerie Henri Wenger Kunstsalon Wolfsberg | Das italienische Stilleben von den Anfängen bis zur Gegenwart Moderne Kunst aus Japan Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Projekt für den Völkerbundpalast, 1927. Originalpläne Aus der mechanischen Stadt. Aufnahmen von Hans Glauber Apulien. Erlebnis und Gestaltung Bildhaftes Gestalten in Schweizer Schulen. Wege zum Bildverständnis Karl Schmid und seine Schüler Hella Sturzenegger – Maya Armbruster Augusto Cernigoj Eugenio Carmi. Bedruckte Bleche Maria Török Georges Mathieu Jenny Losinger-Ferri Aroldo Aldine Victor Surbek Georges Laporte Karl Flury – Robert Liebknecht Roland Thalmann Marco Richterich A. Grünwald – W. Zurbriggen Arnold Gfeller – Hermann Fischer Affiches des expositions parisiennes F. Brüschi – F. M. Herzog – P. Birkhäuser | 18. Dezember – 21. Februar 27. Februar – 4. April 6. Februar – 11. April 13. Februar – 21. März 5. Februar – 21. März 10. Februar – 28. Februar 23. Januar – 28. Februar 10. Februar – 28. Februar 10. Februar – 5. März 22. Januar – 23. Februar 25. Februar – 30. März 5. Februar – 3. März 6. Februar – 27. Februar 9. Februar – 6. März 2. Februar – 28. Februar 13. Februar – 13. März 5. Februar – 28. Februar 11. Februar – 6. März 30. Januar – 27. Februar 6. Februar – 4. März 16. Januar – 13. Februar 12. Februar – 13. März 1. Februar – 28. Februar 4. Februar – 27. Februar |
| 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 |