

Résumés en français = Summaries in english

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **62 (1975)**

Heft 9: **Empfangs- und Sendeanlagen = Postes réception et d'emission**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

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.

Ausstellungskalender

Schweiz

Aarau	Kunsthhaus	Die Sammlungen. Tägl. 10–12, 14–17 Uhr. Do 12–14 und 20–22 Uhr. Mo geschl.	
Basel	Kunstmuseum	Die Sammlungen. Mo geschl. Di–So 10–17 Uhr	
	Kunsthalle	Tom Philips, Noel Forster	23.8.– 5.10.
Bern	Kunstmuseum	Die Sammlungen. Tägl. 10–12, 14–17 Uhr. Di bis 22 Uhr, Mo vorm. geschl.	
	Kunsthalle	Antonius Hoeckelmann, Skulpturen, Zeichnungen	5.9.–15.10.
Chur	Kunsthhaus	Die Sammlungen. Mo geschl. Di–So 10–12, 14–17 Uhr	
Frauenfeld	Kunstsammlung	Thurgauer Malerei 2, Sa–So 14–17 Uhr	
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Les Collections. Mo vorm. geschl. Tägl. 10–12, 14–18 Uhr Triennale internationale de la photographie	bis 12.10.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Musée de l'Athénée	Les Collections. Mo vorm. geschl. Tägl. 10–12, 14–18 Uhr Hommage à Dunoyer de Segonzac	9.7.–30.9.
Glarus	Kunsthhaus	Die Sammlungen. So 10–12, 14–17 Uhr	
Lausanne	Musée Cantonal des Beaux-Arts	Les Collections. Tägl. 10–12, 14–18 Uhr. Mo. vorm. geschl. 7e Biennale internationale de la Tapisserie	bis 28. 9.
Luzern	Kunstmuseum	Die Sammlungen. Tägl. 10–12, 14–17 Uhr. Mi 19.30– 21.30 Uhr. Mo geschl. ERRO (Gudmundur Gudmundsson) Aldo Walker, Rolf Winnewisser	28.9.– 9.11. 28.9.– 9.11. 28.9.– 9.11.
Oltén	Kunstmuseum	Die Sammlungen. Tägl. 10–12, 14–17 Uhr. Mo geschl.	
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Die Sammlungen. Mo geschl. Tägl. 9–12, 13.30–17 Uhr Mattioli	24.8.– 5.10.
Solothurn	Museum	Die Sammlungen. Mo geschl. Tägl. 10–12, 14–16 Uhr	
St.Gallen	Historisches Museum	Mensch und Tier in textiler Darstellung	23.8.– 5.10.
Thun	Kunstsammlung	Gedächtnisausstellung Victor Surbek	6.9.–12.10.
Winterthur	Kunstmuseum Am Römerholz Stiftung Oscar Reinhart	Die Sammlung. Mo geschl. Tägl. 10–16 Uhr. Mo geschl. Tägl. 10–12, 14–17 Uhr, 1. Do des Monats 20–22 Uhr. Mo vorm. geschl.	
Zürich	Kunsthhaus	Die Sammlungen. Mo vorm. geschl. Mo 14–17 Uhr, Di–So 10–17 Uhr, Di und Fr 20–22 Uhr Carl Bucher Alexander Calder Otto Müller	31.8.– 5.10. 24.8.–30.11. 7.9.–12.10.
	Helmhaus Museum Bellerive	Sammlung des Kunstgewerbemuseums. Mo geschl. Tägl. 10–12, 14–17 Uhr, Do bis bis 21 Uhr, Objekte des Jugendstils	bis 26.10
	Graphische Sammlung ETH	Jahreszeiten und Monatsbilder aus 3 Jahrhunderten	30.8.–26.10.

Ausland

Deutschland

Baden-Baden	Kunsthalle	Forum junger Kunst	26.9.– 2.11.
Berlin	Nationalgalerie Bauhaus-Archiv	Claes Oldenburg Anni Albers, Zeichnungen, Druckgraphik, Webkunst Museum Sammlung des Bauhaus-Archivs	17.9.–26.10. 5.9.–20.10. 5.9.–20.10.
Bielefeld	Kunsthalle	Japanische Handzeichnungen	7.9.–26.10.
Bochum	Museum	Josef Kiessler, Architekturausstellung	13.9.–12.10.
Bonn	Rhein. Landesmuseum	Eskimo Kunst	bis Ende September
	Städtisches Kunstmuseum	G. Dohr: Licht-Zeit	2.9.– 5.10.
Bremen	Kunsthalle	Eduardo Paolozzi, Handzeichnungen, Collagen Elisabeth Löwe, Gemälde	17.8.–28.9. 31.8.–12.10.
Dortmund	Museum am Ostwall	Schwedische Realisten	17.8.–28.9.
Düsseldorf	Nordrhein/Westfalen Kunsthalle	Rolf Szymanski, Skulpturen und Zeichnungen	5.9.– 2.11.
Frankfurt	Städelsches Kunstinstitut	Antonio Canaletto: Stadtansichten	Aug./Sept.
Hamburg	Altonaer Museum Kunsthhaus	Stickmusterbücher 50 Jahre Griffelkunst in Hamburg	10.9.– 9.11. 11.9.– 5.10.
Hannover	Kestner-Gesellschaft Kestner-Museum Kunstverein	Hofkunst Die Welt des Alten Orients Polnische Kunst der Gegenwart	5.9.–19.10. 21.8.–20.10. 14.9.–26.10.
Heidelberg	Kunstverein	Oskar Schupp	29.9.–17.10.
Karlsruhe	Kunstverein	Georg Scholz, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik Otto Dix, Zeichnungen	1.9.–12.10. 1.9.–12.10.
Köln	Kunsthalle Kunstgewerbemuseum	Das neue Bild der alten Welt Weisses Gold und bunte Seiden Sammlung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser	bis 5.10. bis Jan.76 bis 12.10.
Krefeld	Kaiser-Wilhelm-Museum Museum Haus Lange	Lauterbach Stahlrohrmöbel der 20er Jahre	31.8.– 2.11. 14.9.– 2.11.
München	Graphische Sammlung Nationalmuseum	Ernst Wilhelm Nay, die Druckgraphik Mäzene stiften Meisterwerke	18.9.– 9.11. bis 29.9.
Nürnberg	Kunsthalle	Ch.Schad, E.Schlotter, P.Sorge	15.8.– 5.10.
Stuttgart	Staatsgalerie	Balthasar Neumann in Baden-Württemberg	27.9.–23.11.

Frankreich

Paris	Musée du Louvre	Michel-Ange: Les Esclaves Dessins italiens de la Renaissance	bis 29.9. bis 29.9.
--------------	-----------------	--	------------------------

Holland

Amsterdam	Stedelijk Museum	Werke aus eigener Sammlung	bis 30.9.
------------------	------------------	----------------------------	-----------

Österreich

Wien	Akademie der bildenden Künste	22. Sonderausstellung Werke des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Besitz der Sammlung	bis 30.9.
-------------	----------------------------------	--	-----------

USA

New York	Guggenheim Museum Modern Art Museum	Jiri Kolar Projects: Walter Pichler	12.9.– 9.11 12.9.–28.10
-----------------	--	--	----------------------------

Angaben ohne Gewähr – Änderungen vorbehalten

Résumés en français

Phares
par Othmar Birkner
(voir page 791)

Architectura hydraulica

Lorsque Robert Stevenson atteint le 23 décembre 1800 le récif Bell-Rock au large de la côte est de l'Ecosse où les tempêtes sont fréquentes, il voit les débris de soixante-dix voiliers qui s'y étaient échoués dans la seule année 1799. Malgré le fait que les vagues

passaient généralement par-dessus ces dangereux rochers, Stevenson décide d'y construire un phare. Durant six années il se bat contre les doutes des commissions créées spécialement à cet effet. A l'inauguration du phare en 1811 on parle de l'exploit du siècle.

Deux des sept merveilles du monde furent des phares: le phare d'Alexandrie et probablement aussi le Colosse de Rhodes, qui est le modèle de l'emblème du Nouveau Monde. Le plus souvent, il s'agissait à la fois de phares et de tours de garde, de stèles de triom-

phe et de puissance. Les restes du phare-trophée de Boulogne-sur-Mer qui fait face à l'Angleterre ne s'écroulent qu'en 1644. Cette tour puissante de plan octogonal, à degrés, peut avoir inspiré le tableau de Pierre Bruegel l'Ancien, «la tour de Babel».

Jusqu'au début du 19e siècle, les possibilités formelles de construction de phares semblaient infinies: le phare construit en 1543 dans le port de Gênes res-

Suite à la page 845

Suite de la page 841

semble à un campanile de palais toscan à la fois gracieux et élancé. Le phare de Cordovan, à l'embouchure de la Gironde (1584–1610), adopte la forme d'un châteaude plaisance fantastique.

Phares – Tâche de l'ingénieur

Louis de Foix, l'auteur du phare de Cordovan, est à la fois architecte et ingénieur. Il décore la construction d'ordres toscans, doriques et corinthiens et y ajoute des sculptures de marbre. Le savant baroque Francesco Militia estime qu'un phare doit être une pure construction fonctionnelle. Orné de sculptures il ressemblerait à une grange qu'on aurait décorée de peintures du Corrège. Que la construction de phares est vraiment et en premier lieu du domaine de l'ingénieur, c'est ce que prouve John Smeaton avec l'Edystone Lighthouse (1756–1759), situé sur un rocher à 22 km du port de Plymouth. Sa forme élégante qui se rétrécit à partir du soubassement est due à l'ingénieur et non pas à l'architecte, car l'ingénieur pense au meilleur moyen de détourner les vagues. Ensuite il cherche à joindre les pierres le plus solidement possible. Il emploie des brides et des chaînes, mais surtout un nouveau mortier, un précurseur du béton! Stevenson suit lui aussi cet exemple pour son phare Bell-Rock (1806–1811).

Fondations à pieux hélicoïdaux

Après 1850, les côtes d'Allemagne, d'Angleterre, de France, etc., sont pourvues de phares. En 1870, on en compte par exemple plus de trente de Biarritz à Calais. L'ingénieur Alexander Mitchell invente en 1830 le pieu hélicoïdal. Il s'inspire probablement du principe de la tarière, connu depuis Léonard de Vinci. En 1834–1838 les premiers essais ont lieu. En 1838, Mitchell réalise la première fondation sous-marine selon ce procédé pour le phare de Malpin. Le système est également appliqué jusqu'en 1844 pour les phares du port de Fleetwood on Wyre et de Belfast-Lough. Puis, cette technique est employée pour des élargissements de môles, de débarcadères et d'amarrages de bateaux.

Historique de la construction en béton

Le phare de Jersey, une île britannique au large des côtes normandes, devient en 1878 l'une des plus importantes constructions en béton coulé et comprimé du siècle. Sa forme demande un nouveau système de coffrage. D'abord, on hale les péniches au moyen d'un filin tendu de l'île au rocher. Pour les fondations, on utilise exclusivement du béton. La forme cylindrique de la construction permet l'utilisation d'un coffrage tournant.

En 1900 déjà, on reconnaît l'avantage des constructions à parois minces en béton armé. On considérerait comme exemplaire le phare de Nicolaïev en raison de sa forme hardie qui apparaît nettement malgré quelques additifs néo-baroques. Les ingénieurs russes Patnitsky et Barychnov construisent ce phare pour un canal latéral à l'embouchure du Bug en mer Noire. Pour une hauteur de 40 m, ses parois ont une épaisseur moyenne de 15 cm seulement, sous la lanterne 10 cm même. Des dimensions osées, minimales dans le système Monier. Ce système ne fait pas encore, comme le système Hennebique connu également en 1900 déjà, la distinction nette, prouvée par la statique et le calcul, de la traction et de la pression. Heureusement, les 71 pilotes ronds, qui montaient depuis la semelle de béton de 2,5 m de profondeur, n'étaient pas sujets à des forces compliquées comme les éléments horizontaux. On essaie toutefois de tenir compte à la fois de la charge et d'une pression du vent de 275 kg/m² maximum. Une nouvelle technique de fondation est inventée en 1903 pour le phare du Cap Hatteras au large de la Caroline du Nord. Pour le soubassement sous-marin on utilise une construction en forme de cône tronqué. Cet élément à double paroi

en dalles de pierre mesure 24 m de hauteur avec un diamètre inférieur de 32 m et un diamètre supérieur de 15 m. Monté sur la terre ferme, il est transporté par bateau vers son futur emplacement où il est fixé. On coule ensuite du béton dans le double coffrage; le cône tronqué s'alourdissant, il descend sur le fond à 7 m de profondeur.

Fantastique du phare

La construction de phares possède au 19^e siècle déjà une longue tradition. Elle implique toutefois, plus que tout autre domaine de la construction, la nécessité d'explorer de nouvelles voies. Le thème traité nous conduit vers l'histoire des techniques d'éclairage, du génie civil, de l'architecture et du monument; il charrie des idées sacrées et mélange des symboles antiques et chrétiens. Le phare baroque de Cordovan possédait par exemple une salle voûtée de 10 m de hauteur. Celle-ci était richement décorée de colonnes corinthiennes, de cartouches, marbrures etc. Pendant que dans la «lanterne» au-dessus de la coupole on entretenait le feu pour les navires, des franciscains faisaient des prières dans la salle au-dessus. A cette époque des premières réalisations en béton, n'oublions pas la Statue de la Liberté due à Richard M. Hunt: «The colossal Statue of Liberty, holding aloft a great torch, lighting the entrance to the port.» En lisant les descriptions contemporaines de cette œuvre érigée en 1886, nous comprenons sa fonction multiple – phare, monument, symbole... Aujourd'hui, les conceptions esthétiques de l'époque de la troisième République nous font sourire. Mais lorsqu'un jour, la torche s'est éteinte, pour des raisons inconnues, les gazettes américaines se perdirent en conjectures. Aujourd'hui encore, le phare ne relève pas seulement du domaine de la technique, il participe aussi d'un fantastique difficile à définir.

Art pour l'architecture

ou la chance de la créativité dans l'espace public
Un article de Peter Killer et Leonardo Bezzola
(Voir page 825)

L'art pour l'architecture est l'un des rares domaines où l'artiste peut encore travailler en dehors du commerce et des modes. Pour l'artiste âgé surtout, les commandes pour l'architecture constituent un moyen de survivre.

La critique de l'art en architecture ne doit pas porter sur une mise en question radicale des habitudes actuelles, mais leur revalorisation positive et le renforcement d'activité d'alternative.

Les commandes s'effectuent par ce qu'on appelle les pourcentages à la construction qui sont perçus en Suisse par la Confédération, les cantons et les communes.

Les travaux actuels dans l'architecture se distinguent peu de l'art des commandes de l'aristocratie entre la Renaissance et le 19^e siècle. Les statues équestres ont été remplacées par des sculptures en plastique, fer ou béton. Si les matériaux et les formes sont nouveaux, la nature des commandes reste inchangée.

La coupure entre l'artiste et le public n'est qu'ex-

ceptionnellement comblée par l'actuel art en tant qu'apport pour l'architecture. Cet apport artistique est finalement considéré comme inutile, c'est ce qu'on entend à chaque discussion de bistro à propos des difficultés financières de la caisse publique. Dans les cercles des amateurs d'art et des artistes, les rapports avec l'art en architecture sont loin d'être bons.

Le malaise envers l'art en architecture traduit souvent un malaise envers la construction, envers une architecture qui cherche à satisfaire les besoins d'hier des hommes de demain.

L'art pour l'architecture est doublement malade. D'abord il est atteint de folie d'éternité. Pour que l'art ait un avenir, on renonce volontiers au présent.

Deuxièmement, peu d'artistes tiennent compte des habitudes visuelles changées de leurs contemporains. Publicité et signaux attaquent chacun selon une méthode scientifique.

L'art en architecture – il existe, depuis que l'architecture se trouve ébranlée – sert surtout à embellir une architecture médiocre. Il faudrait donc rechercher une architecture qui n'aurait pas besoin d'apports de couleurs et de formes, puisque celles-ci en feraient intégralement partie. L'inspiration et les idées pourraient – si elles ne viennent pas de l'architecte lui-même – être fournies par les peintres et les sculpteurs, qui participeraient en tant que créateurs saisonniers. Il ne faudrait en aucun cas abandonner les pourcentages à la construction, mais percevoir une taxe pour toutes les constructions, qui alimenterait un fonds qui aiderait à remplir de vie la substance architecturale, avec le concours de créateurs. C'est une utopie qui semble plus utopique qu'elle ne l'est.

Avec un tel fonds, il serait tout à fait possible d'abandonner l'usage actuel de placer une fois pour toutes les sculptures et les peintures, puis de les laisser se flétrir progressivement. Pour entretenir la substance architecturale, on ne saurait dépenser trop. Mais sa substance spirituelle n'est mise qu'une seule fois en évidence, lors de l'inauguration. Ensuite elle périclète petit à petit. Ne serait-ce pas là une grande tâche pour l'artiste de participer à l'entretien de la substance spirituelle, soit par des modifications des techniques traditionnelles, soit par des manifestations événementielles? Donc pas un art pour l'architecture, mais un climat créateur permanent dans l'architecture.

L'utopie du transfert des pourcentages à la construction en faveur de zones de créativité plus intenses et grandes comporte le danger du musée total, qui n'apporte rien d'autre qu'un immense champ de travail pour la restauration.

Le problème de l'art pour l'architecture est largement identique avec celui de l'art et du public. L'art joue le rôle d'un bon investissement dans un cercle restreint d'acheteurs, et dans un cercle plus large celui d'objet de luxe décoratif. Que l'art est davantage qu'une marchandise belle et précieuse, l'essence même du vital, médiateur d'expériences intenses, de sensibilité et de créativité, cette preuve n'est fournie que par quelques rares artistes. La position de l'artiste s'en ressent et par conséquent l'encouragement qu'il reçoit pour le développement et la diffusion de ses travaux. ■

Summaries in English

Lighthouses

by Othmar Birkner
(see page 791)

Architectura Hydraulica

When Robert Stevenson on December 23, 1800, reached Bell Rock off the stormy east coast of Scot-

land, he saw the wrecks of seventy sailing-ships which had come to disaster here in the year 1799 alone. Although the perilous rocks were for the most part awash at high water, Stevenson resolved to risk the construction of a lighthouse at this point. He struggled for six years against the doubts of various ad hoc construction commissions. However, when the light-

house was finally completed in 1811, people spoke of the greatest and most wonderful feat of construction engineering of the century.

Were not two of the Seven Wonders of the Ancient World lighthouses? These were the Pharos at Alexandria and probably also the Colossus of Rhodes, technological marvels far in advance of their age. Such constructions were generally both lighthouses and watchtowers, monuments to victory and symbols of power. The remains of the lighthouse and victory monument near Boulogne-sur-Mer, facing England, endured until 1644, when it collapsed into the sea. The once mighty octagonal and twelve-storey stepped tower may very well have inspired Pieter Brueghel the Elder in «The Tower of Babel». Up to the early 19th century the formal possibilities of lighthouse construction appeared to be inexhaustible: the lighthouse in the harbour of Genoa, built in 1543, seemed like a gracefully soaring Tuscan campanile. The lighthouse of Cordovan at the mouth of the Gironde, built between 1584 and 1610, assumed the shape of a fantastic pleasure palace.

Lighthouses – an assignment for the engineers

Louis de Foix, who constructed the lighthouse of Cordovan, was both an architect and an engineer. He richly ornamented this structure with Tuscan, Doric and Corinthian motifs, and he added marble sculptures. The scholar Francesco Militia believed that a lighthouse ought to be understood as a purely functional structure. Decorated with sculptures, it looks like a hayrick that has been covered with paintings by Correggio. The fact that a lighthouse is really in the first instance an assignment for the engineer was demonstrated by John Smeaton, who constructed the Eddystone Lighthouse, from 1756 to 1759, on a rock 22 km off the harbour of Plymouth. The elegant tapering structure was not created by an architect but by an engineer, who considered how the impact of the waves could best be fended off. Then he tried to find the best way of holding together the stone blocks. He employed iron brackets and chains, but, above all, a new type of mortar, a precursor of concrete! Stevenson too took this as his model when he built the Bell Rock Light in 1806–1811.

Screw-piling foundations

After 1850 the coasts of Germany, England, France, etc. were guarded by a chain of lighthouses. Around 1870 there were over 30 lighthouses from Biarritz to Calais. The engineer Alexander Mitchell invented the screw-piling around 1830. He was no doubt inspired by the principle of the earth-borer, known since Leonardo da Vinci. Between 1834 and 1838 the first screw-piling tests were undertaken. In 1838 Mitchell built the first underwater foundation using this system, for the Malpin Lighthouse. There followed, up to 1844, using screw-piling foundations, the lighthouses of Fleetwood on Wyre and Belfast Lough. Then this method proved its worth also on harbour mole extensions, landing-stages, moorings, etc.

On the history of concrete construction

The lighthouse of Jersey, a British island off Normandy, was in 1878 one of the greatest concrete construction projects of the century. The construction form led to a new framing system. First the cargo barges were hauled out on a cable suspended from the island to the rock. Concrete exclusively was employed for the foundations and the structure. The cylindrical shape permitted the application of a rotating frame.

Around 1900 there was already recognized the advantage of the thin-walled reinforced concrete cavity structure. A good example, aside from some neo-baroque decorations, was the lighthouse near Nikolayev. The Russian engineers Patnitsky and Baryshnikov constructed this lighthouse for a lateral channel of the Bug on the Black Sea. Though over 40 m in

height, the wall thickness is only, on an average, 15 cm, beneath the light only 10 cm. This is a very economical, indeed daring, kind of dimensioning, done according to the Monier system. This system, unlike the Hennebique system, also known around 1900, did not yet distinguish any clear separation between stress and pressure, which is structurally and mathematically demonstrable. Fortunately the 71 beakings running up from the 2.5 m deep concrete foundation were not subject to complex forces like horizontal construction elements. Even so, it was sought to take into account a wind force of max. 275 kg/m² in addition to the weight of the building.

A new foundation technique was developed in 1903 for Cape Hatteras Light in North Carolina. A truncated cone structure was built for the underwater foundation. This double-wall steel slab element was 24 m high, had a lower diameter of 32 m and an upper diameter of 15 m. Assembled on land, it was towed by ship to the site of the lighthouse and there anchored. Now the double-wall structure could be filled up with concrete, and the increasingly heavy structure sank to the bottom of the sea about 7 m down.

The phantastic aspect of lighthouse construction

Lighthouse construction in the 19th century already looked back on a great tradition, and yet it perhaps demanded more than any other kind of building project a bold readiness to take unprecedented steps. This theme involves us in the history of lighting techniques, construction engineering, architecture and monuments; it includes ideas of the sacred and involves ancient and Christian symbolism. The baroque lighthouse of Cordovan, for example, has a cupola 10 m high. It was richly adorned with Corinthian columns, cartouches, marble, etc. While the “lamp” above the cupola consisted of a beacon fire to guide ships, Phoenicians convened to pray in the cupola itself.

In the age of early concrete constructions let us not forget the American Statue of Liberty erected by Richard M. Hunt: “The colossal Statue of Liberty, holding aloft a great torch, lighting the entrance to the port.” When we read contemporary descriptions of this work, erected in 1886, we become thoroughly aware of its polyvalent function – beacon, monument, symbol... We smile at the designs of the late 19th century. However, when some months ago for obscure reasons the torch in the Statue of Liberty went out, the American papers had something to talk about. Even nowadays the lighthouse is for us not only a chapter in the history of engineering but also a bit of romance that is difficult to define.

Art on the building project

or the chance for creativity in the public space
by Peter Killer and Leonardo Bezzola
(see page 825)

Art in buildings remains one of the few reserves where the artist can work free from business pressures and the dictates of fashion. Assignments on buildings are often life-savers especially for elderly artists.

The problem here is not to call in question present-day practices but to stress their positive reevaluation. Art on the building project is subsidized, in Switzerland by the Confederation, the Cantons and the local governments.

The present methods differ but slightly from the patronized art of the period from the Renaissance to the 19th century. Equestrian statues have been replaced by plastic, iron and concrete sculptures. Materials and designs are new, the contracts remain the same. The gap between artist and public is only partially bridged by employing artists on building projects. After all, we can learn from any pub conversation on public finances that art is an unnecessary frill. But even

among art lovers and artists themselves the situation is anything but happy.

The feeling of uneasiness about art on the building project is often a feeling of uneasiness about building, about an architecture that seeks to satisfy in advance future aesthetic requirements.

Art in buildings suffers from two maladies. First, it suffers from delusions of eternity. In order to guarantee a future to art, we renounce its present.

Secondly, only a few artists take into consideration the altered visual habits of modern man. Commercial advertising and signals of all kinds attack everyone in accordance with scientifically elaborated methods.

Art in the building – it has existed since the beginning of the building crisis – serves above all to upgrade mediocre architecture. What would be desirable, accordingly, would be an architecture in which colour schemes and shapes did not have to be added on but grew organically. Inspirations and ideas could – unless they came from the architect himself – stem from painters and sculptors, who would collaborate as a kind of creative “foreign worker”. Public subsidies will, however, in all likelihood not be abandoned. Public and private constructions ought to be taxed, the yield going into a fund, which could be used to finance artistically enlivened building. This is a utopian idea which sounds more utopian than it really is.

Whith the aid of such a fund it would without further ado be possible to get away from the current procedure of setting up sculptures and paintings once and for all and then allowing them to fade. No expenditure is too great to maintain the physical plant. The aesthetic substance of a building, however, is only polished up once, when the building is inaugurated. Afterwards it increasingly deteriorates. Would it not be a worthy undertaking for artists to participate in the maintenance of a building's spiritual substance, either via changes in traditional techniques or by way of staged happenings? That is to say, not art on the building, but a permanent creative climate in the building.

This utopia entails the danger of the total museum, which compasses nothing but an enormous field of activity for preservers of monuments.

The problem of art on the building is to a great extent identical with the problem of the relation between art and the public. Art plays a role in a small circle of buyers as a capital investment, and in a larger circle as a decorative frill. But art is more than merely beautiful and valuable commodities; it is the quintessence of vitality, the transmitter of intense experiences, sensitivity and creativity; unfortunately only a few artists succeed in making this demonstration. The position of the artist is correspondingly weak, and correspondingly slight is the encouragement he obtains in the development and promotion of his work. ■