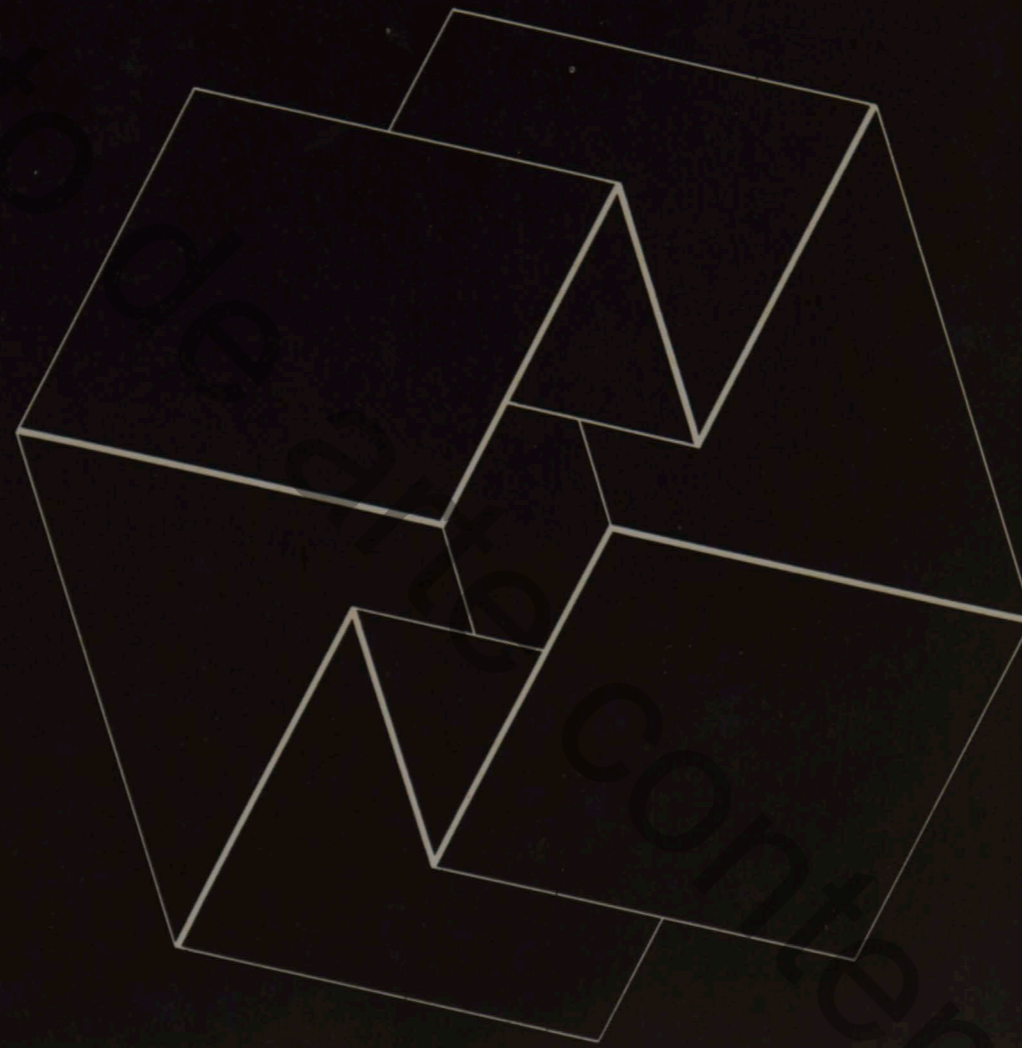




Arte
Un
temporânea

instit
josef albers
struktural konstellationen

mappe mit 12 zeichnungen
format 24 x 32 cm
vorworte von max bill



sfr / dm 15.— plus porto

zu beziehen durch
spiral press stadion wankdorf
bern / schweiz

contemporânea

ins

albers

+ = -

je mehr
die sonne scheint
desto mehr
wasser verdunstet
es entstehen
mehr wolken
und
die sonne
scheint weniger

je weniger
die sonne scheint
desto weniger
wasser verdunstet
es entstehen
weniger wolken
und
die sonne
scheint mehr

da capo

seba clichés ag zürich 52 bahnhaldenstrasse 2 tel 48 16 73 / 48 66 29

pfisterer ag clichéfabrik + gravieranstalt bern balderstrasse 30

hügin + sprenger basel riehenstr 51 clichés ein- und mehrfarbig für alle zwecke

filmclub neue zeitschrift für film kleiner/leutenegger zollikon
erscheint vierteljährlich im jahr sfr. 2.- VIII 27382

max könig swb teppiche möbel- und vorhangstoffe spannbeläge
bern herrengasse 30 tel 031 9 00 78

klischeeanstalt schütz bern egghölzliweg 3 tel 031 4 75 33

steiger ag litografie + kartonnagenfabrik bern museumstrasse 10

fritz pochon-jent die druckerei für qualitätsarbeit bern effingerstr 1 tel 2 12 38

anliker inneneinrichtungen langenthal + bern

foto zumstein spezialgeschäft für foto und kino bern kasinoplatz 8 tel 3 42 60

lang clichés basel albers-autotypien für spirale 5

swiss drill fischereiartikel en gros stadion wankdorf bern schweiz

p.w. gerber werbeberatung marktanalysen trimbach-olten niederamtstrasse 31

f. graf lehmann buchdruckerei bern falkenweg 3 tel 2 20 86

schächli einrahmungen bern junkerngasse 3 tel 2 03 26

Contemporânea

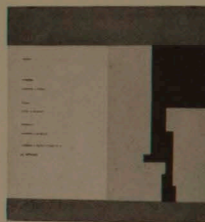
mary vieira zeiten einer zeichnung max bill zum geburtstag
2 mappen mit je 8 litografien pro band sfr. 10.— 150 exemplare
spiral press stadion wankdorf bern schweiz

alfred tanner flug- und schiffsmodellbau elektr. eisenbahnen hobby-bastelkurse
bastelmaschinen und -werkzeug stadion wankdorf ostturm bern

wassily kandinsky punkt und linie zu fläche
mit 128 abbildungen und einer einföhrung von max bill sfr. 14.40
in jeder buchhandlung zu beziehen benteli verlag bern

im falle eines falles klebt uhu wirklich alles

wechselrahmen 70/70 cm 70/140 cm
andré piccoli architekt stadion wankdorf bern tel 8 16 66



werk führende schweizer monatschrift für architektur, kunst, künstlerisches gewerbe
chronik der kunstaustellungen, bücher, wettbewerbe
auslandsabonnement 12 hefte sfr. 45.— für auslandsschweizer nur sfr. 40.—
verlag werk technikumstrasse 83 winterthur / schweiz

baukunst und werkform + die neue stadt

aus den beiträgen der letzten hefte
richard neutra — architektur als angewandte physiologie
rudolf schwarz — liturgie und kirchenbau
heinrich bauer — man müsste ein haus bauen können
werner simon — ideen zu einem theater des 20. jahrhunderts
hans p. bahrdt — qualitative probleme des sozialen wohnungsbaues
godo remshardt — tradition und konsequenz
carl linfert — die werkakademie kassel
heinrich henning — monumane stadtplanung

jedes heft unterrichtet mit 100 abbildungen über alle gebiete der gestaltung.
die zeitschrift erscheint monatlich im verlag nürnberg presse nürnberg
marienplatz 5 vierteljahrespreis dm. 7.80 einzelpreis dm. 3.—

bossart + co ag teppichgeschäft bern schwanengasse 5-7
individuelle teppiche dekorationsstoffe und bodenbeläge

eugen gomringer konstellationen viersprachiger gedichtband sfr. 7.50 spiral press

herbert lang + cie bern bücher livres books

wohngestaltung heydebrand bern metzgergasse 34

f. gygi + co bern malerei gipserei

hans eichenberger innenarchitekt vsi bern kramgasse 76 tel 2 38 95

wyss spiral press grafik foto ausstellungen design stadion wankdorf bern

kipfer buchhändler

teo jakob bern möbel - textilien

rivista di poesia montaggio via principessa clotilde 7 roma

iberia buchantiquariat bern monbijoustrasse 12 tel 2 59 43

carlo belloli

1

agonizza
sull'asfalto
la nostalgia
di domani:
autostrada

2

rumori
colori
metalli
disillusioni
pudori
energie
campagne
città
officine
bigliardi
diagonali
tangenti:
essenza della civiltà

3

viola
giallo
verde
rosso-viola
azzurro
giallo-verde
arancione
rosso
verde azzurro
sfere
nello spazio
liberate
dall'ansia del soggetto:
un tempo,
i tempi
dell'infinito

◀ paul thalman lito



karl gerstner

aperspektive II 1953/55

erläuterungen über den versuch zu einer veränderbaren reihenkomposition.

das formale geschehen der komposition beruht auf einer in horizontaler und vertikaler richtung endlos verlaufenden bewegung.

endlos: am ende der bildfläche kehrt die bewegung immer wieder an ihren anfang zurück. sie ist auf dem grundraster aufgeteilt in vertikale mobile segmente, deren 12 zusammen ie eine reiheneinheit bilden bilder 1—3

die segmente sind dem betrachter zu seiner verfügung in die hand gegeben. er selbst vollzieht die bewegung und lässt eine fase als komposition dauern.

die kontinuierliche veränderung ist jedoch nur eine art der denkbaren konstellationen, praktisch sind ihre möglichkeiten unbegrenzt. einige davon sind hier innerhalb einer einheit wiedergegeben. bilder 4—7

die reihe: sie ist das ergebnis mehrerer zusammengehörender einheiten.

die ganzheit der reihe resultiert aus dem ablauf der farben. das heisst: linear kehrt die bewegung innerhalb einer einheit, die farbbewegung nach ablauf der reihe zu sich selbst zurück. bild 8

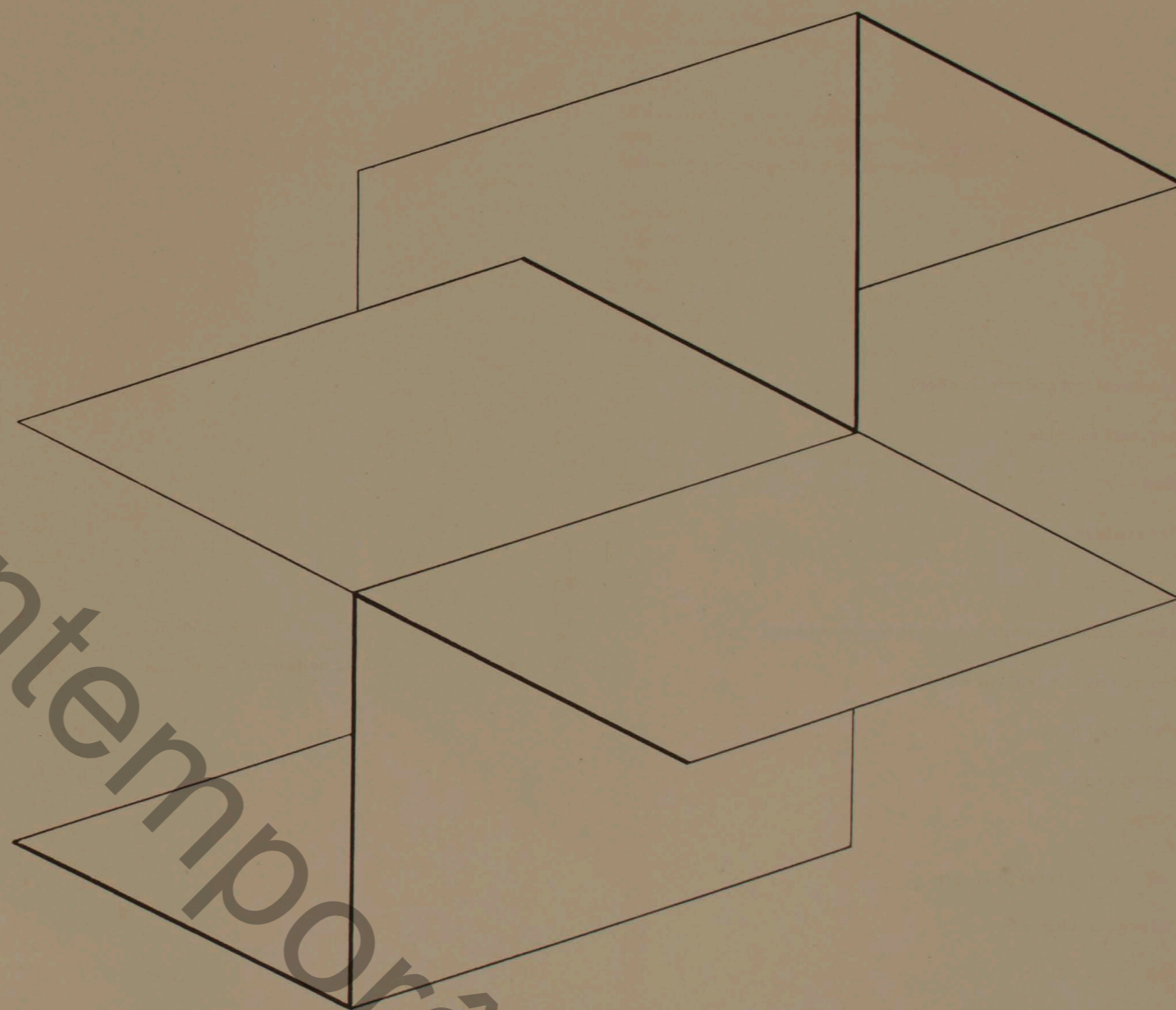
die reihenkomposition hat keine endgültige verbindliche form als solche. sie ist nur konstellation und ihre eigentliche gestalt liegt in deren wandelbarkeit.

das heisst nicht, dass die reihe als komposition bloss die zufällige summe ihrer einzelnen elemente wäre. als ganzes, als etwas gleichzeitig schaubares muss jeder neuen konstellation eine innere aritmetische gesetzmässigkeit zugrundeliegen.

es ist das ziel des versuchs, den betrachter nicht nur kontemplativ, sondern voll verantwortlich und aktiv am bildgeschehen teilnehmen zu lassen. mit andern worten: das bild ist zwar objekt, jedoch keine abgeschlossene tatsache aus der subjektiven welt des künstler. es ist der mitarbeit des betrachters bedürftig und stellt den dialog zwischen ihm und der objektwelt her.

nochmals anders gesagt: es ermöglicht das spiel im letzten sinn des wortes.

4
zur lito auf der vorhergehenden doppelseite: sie ist in der art der darstellung nicht authentisch, da im gegensatz zum original die einzelnen teile nicht mobil, sondern in ihrer stellung zueinander fixiert sind. sie stellt also lediglich behelfsmässig eine möglichkeit als endgültig dar.



instituto de arte contemporânea

ka
af
er
di
u
er
ih
m
bi
di
g
k
di
k
di
albers
di
li
n
di
si
w
di
ih
si
g
e
si
la
a
d
it
n
z
d
t
s

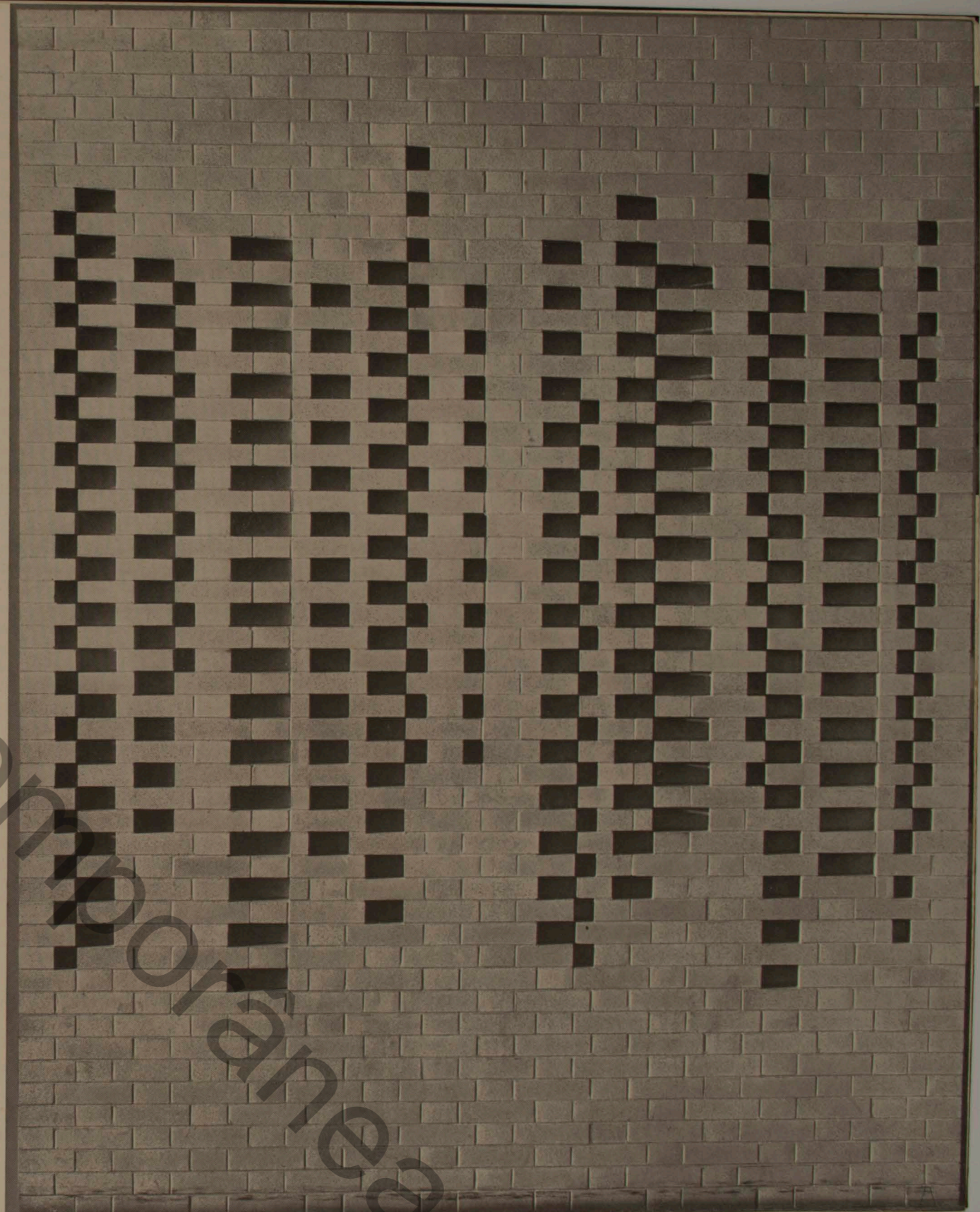
albers
the origin of art:
the discrepancy between physical fact and psychic effect
the content of art:
visual formulation of our reaction to life
the measure of art:
the ratio of effort to effect
the aim of art:
revelation and evocation of vision
der ursprung der kunst:
der widerspruch zwischen physischem tatbestand und psychischer wirkung
der inhalt der kunst:
visuelle formulierung unserer reaktion auf das leben
das mass der kunst:
die proportion von aufwand und wirkung
das ziel der kunst:
offenbarung und erweckung von vision
l'origine de l'art:
la différence entre le fait physique et l'effet psychique
le contenu de l'art:
la formation visuelle de notre réaction à la vie
la mesure de l'art:
le rapport d'effort à effet
le but de l'art:
la révélation et l'évocation de la vision intérieure

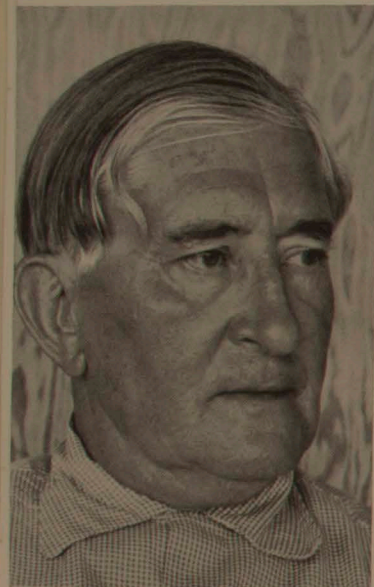
umschlag marcel wyss progression 5 55 zinkätzung
◀ josef albers lito
▶ josef albers ziegelwand, harvard graduate center, foto d h wright

josef albers
1888 born, bottrop, westfalia, germany
art studies
1913-15 royal art school, berlin
1916-19 applied arts school, essen
1919-20 academy, munich
1920-23 bauhaus, weimar
art teaching
1923-33 bauhaus, weimar, dessau and berlin
1933-49 black mountain college, north carolina
1950- yale university, department of design
courses given at universities
harvard
mexico
havana, cuba
santiago, chile
lima, peru
ulm, germany
honolulu, hawaii
work
widely exhibited and published in europe and the americas.
represented in leading museums.

◀ josef albers lito

instituto de arte contemporaneo





albers

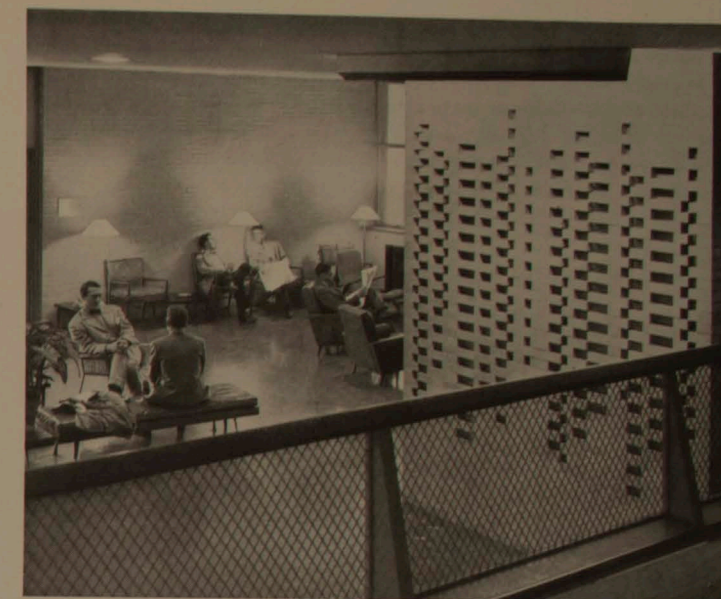
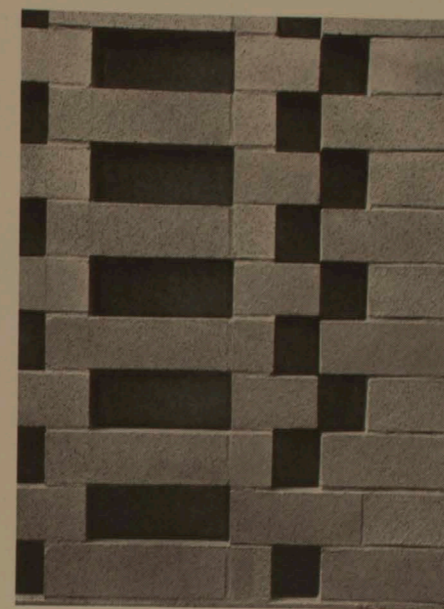
ich glaube, dass sinnvolle formgebung für ein architektonisches bauglied organische bezogenheit erfordert, unbekümmert ob diese gestaltung die erscheinung der bauteile betonen, verändern, verbessern will. für mich haben die meisten wandmalereien der letzten jahrzehnte keine innere bezogenheit zur wand, mauer oder architektonischen struktur. vielfach sind sie zuerst geschichte und erzählung und darum zumeist information, illustration, unterhaltung. allzuoft sind sie vergrößerte staffeleibilder, die ebenso oft — in unkünstlerischer absicht — politische ideologie oder individualistische extravaganz präsentieren. so ist es ein gutes omen, dass die bewunderung für solche wandbehandlung rapide schwindet.

bezüglich meiner ziegelwand im harvard graduate center: ich habe nie zuvor etwas ähnliches geplant und gewann interesse für die aufgabe, nachdem ich mich entschied, eine ausgesprochene mauer-gestaltung zu versuchen, in der ein struktureller ziegelverband intakt bleiben konnte. anstelle einer freien skulpturalen anordnung von ziegeln wählte ich den flämischen ziegelverband als unterliegende bindende ordnung. anstatt ziegel von verschiedener farbe, schattierung oder textur übernahm ich für diese freistehende innen-mauer die ebenmässige graue flachheit der aussenwände des gebäudes. in anbetracht des diffusen lichtes — fenster sind nicht in der nähe — rechnete ich mit deckenlicht in front der wand. so wählte ich eine anordnung von schattierten, dunklen maueröffnungen, gebildet durch rückwärts versetzte ziegel.

die sichtbare ordnung gebräuchlicher ziegelverbände ist vorwiegend horizontal, bedingt durch die struktural notwendigen, ununterbrochenen horizontalen fugen. die vertikalen fugen — weil versetzt und unverbunden — können vertikale oder schräge richtungen nur andeuten. die ausmasse der öffnungen sind durch die ziegelmasse bestimmt. ihre höhe ist unabänderlich gleich der höhe der liegenden ziegelreihe, nämlich $\frac{1}{4}$ der ziegellänge. neben der gegebenen weite von $\frac{1}{2}$ ziegel (kopf) wählte ich auch öffnungen von $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$ ziegellänge. zu diesem zweck mussten ziegel in diesen längen gesägt werden.

im gegensatz zu der passiven horizontalen ordnung der fugen ordnete ich die öffnungen in vertikalen reihen an, entsprechend den öffnungen, entweder $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{4}$ ziegel weit. darin verbleibt jede öffnung elementar, weil sie von der nächstfolgenden durch einen ebenso hohen ziegel separiert ist. dann sind diese reihen von verschiedener länge und placierung so geordnet, dass sie sowohl durch verbindung wie durch trennung gruppen bilden. infolge der resultierenden illusion von wechselnder dichte und intensität entsteht eine räumlich-plastische wirkung. die übrigbleibenden zwischenformen der positiven ziegel bilden korrespondierende kontrastgruppen. alles in der leichtigkeit einer aufwärts-bewegung, die die optische schwere des wand-rechtecks übersehen macht.

für mich deutet diese formgebung wachstum an. ich benannte sie america-



albers

i believe that any design organically connected with an architectural structure should be related to that structure, no matter whether this design is to emphasize or to complete, to change or to correct, the appearance or function of the building or space concerned. consequently, to me most of the wall paintings of recent years are not murals. in many cases they merely present a story, illustration, or decorative nicety or the wall area is treated as a landscape for private or political disclosures and extravagancies. too often they are enlarged easel paintings which can hang anywhere else and which add or subtract little to or from the structure or space; here i include most of the murals of the mexican school.

as for my brick wall at the harvard graduate center, i had not done anything of this type before and at first i was not very intrigued by the opportunity of making a design for the wall. however, i decided to make a real mural in which the murus (latin for wall) was respected and preserved to the last degree possible. i chose the flemish bond as the underlying structural order instead of making a free arrangement of bricks, as done before. instead of using different colors or shades of bricks, instead of making a plastic arrangement by application of protruding and receding bricks, i decided to keep the flatness of the front intact within an even gray, just as on the outside brick walls. considering the diffused light — the windows are somewhat distant — i decided to develop a composition of the shadows produced by the bricks that receded about $2\frac{1}{2}$ inches.

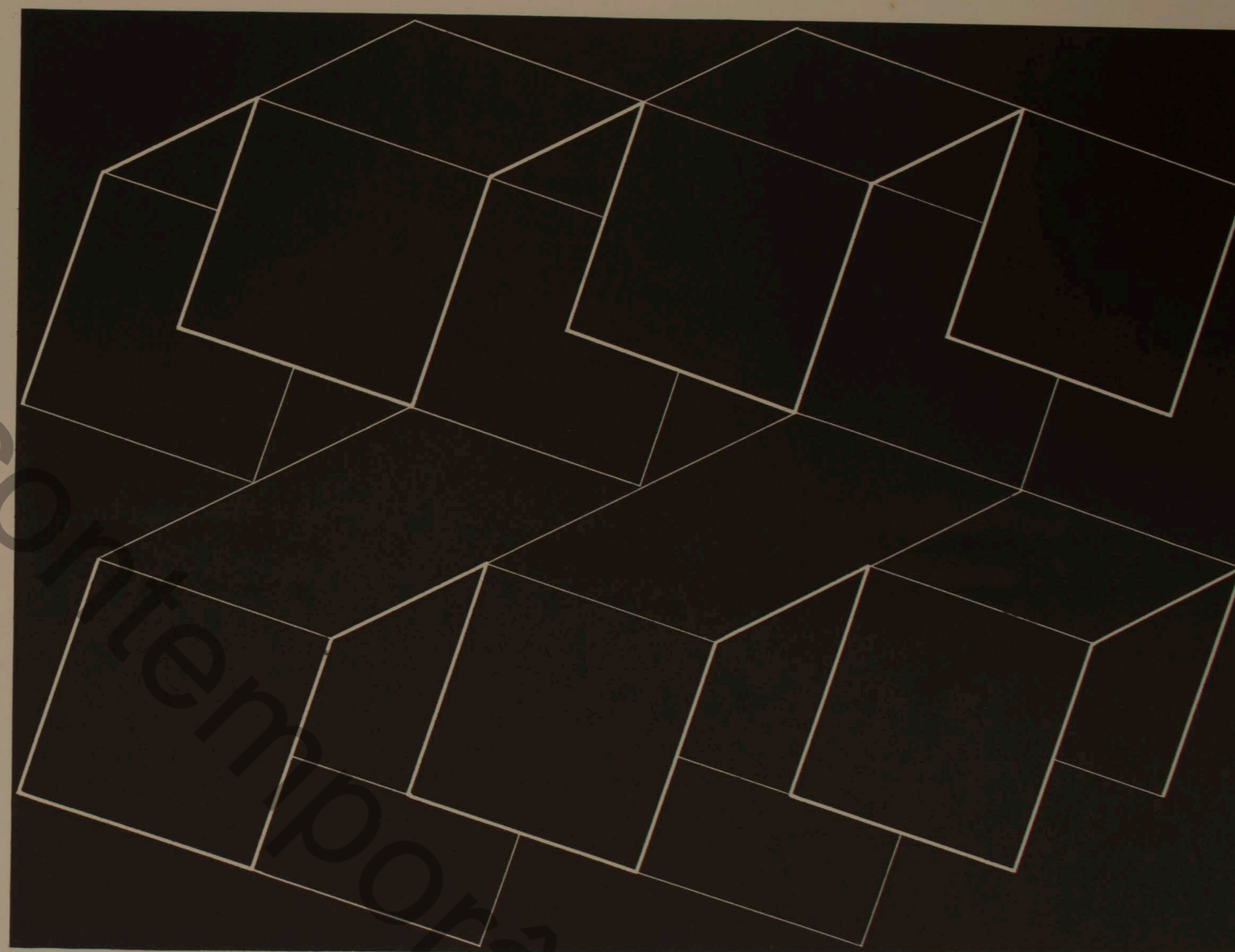
the visual order of the bricks is predominantly horizontal, and the structural arrangement is emphasized by the visually dominant horizontal joints (only the vertical joints permit a reading of vertical and oblique directions, which are not very obvious in the flemish bond.) as i wanted the system of joints to be undisturbed, the size of the voids was defined first by the constant height of the bricks plus the width of the joints. the width of the voids was restricted to the given measurement of the brick, namely, full length and half length (head) plus the widths of the joints and to these existing units i added $\frac{3}{4}$ and $\frac{1}{4}$ lengths which were cut by saw to the exact measure.

in order to make a contrast with the horizontal — passive — order, i planned a vertical — therefore more active — arrangement to be read mainly upward. within the vertical rows of equally wide voids, the single units are separated equally by the height of one brick. these vertical rows are connected and also disconnected, within groups which again connect and separate, in such a way that the non-voids are included as active parts of the instrumentation. this grouping produces visually varying intensities of lights and darks and so a spatial effect despite the physical flatness of the wall. another aim of the composition is lightness (lack of weight), which counteracts the visual weight of the wall rectangle.

to me the composition presents growth — maybe structural growth. i gave it the name -america-.

art in modern architecture, by eleanor bittermann (reinhold new york)

► josef albers lito



albers

to me (so far)
art is to present
not to represent
though i know
art representational
and presentational

art is to present
vision first
not expression first
vision in art is to reveal
our insight — inner sight —
our seeing
the world and life

expression style
and contemporaneousness
is an unavoidable by-product
of personality
not a result of stylization
not of forced individualism
but of virtue:
honesty and modesty

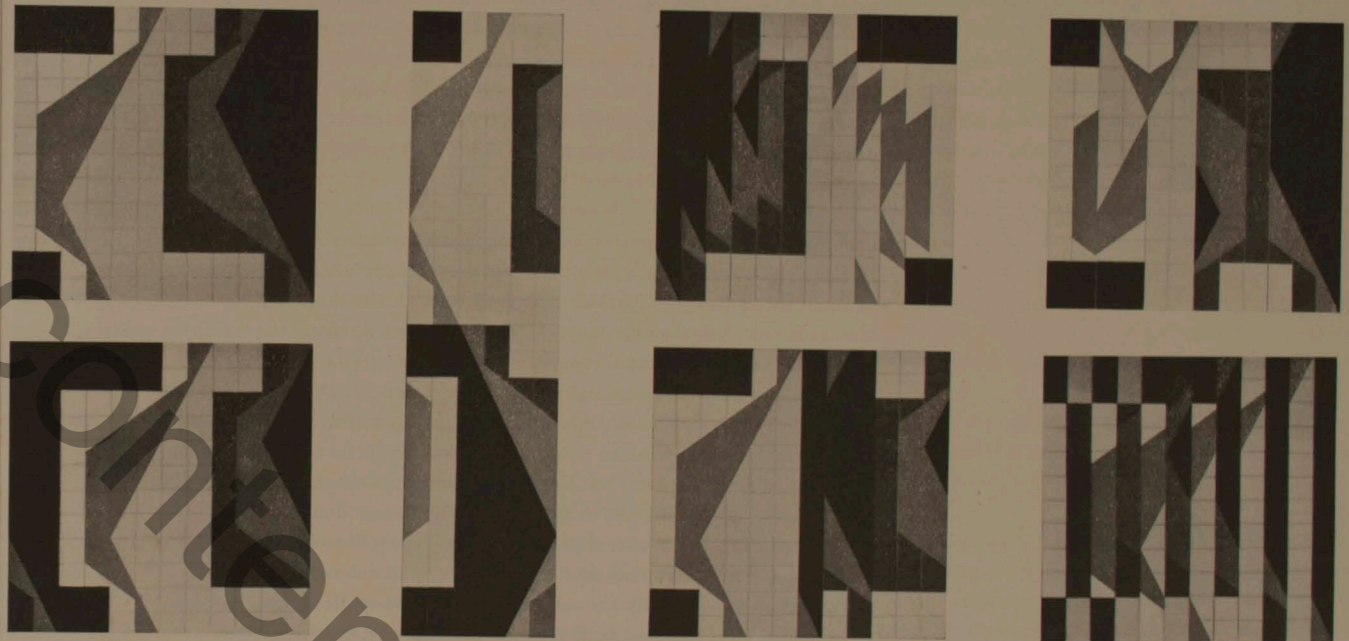
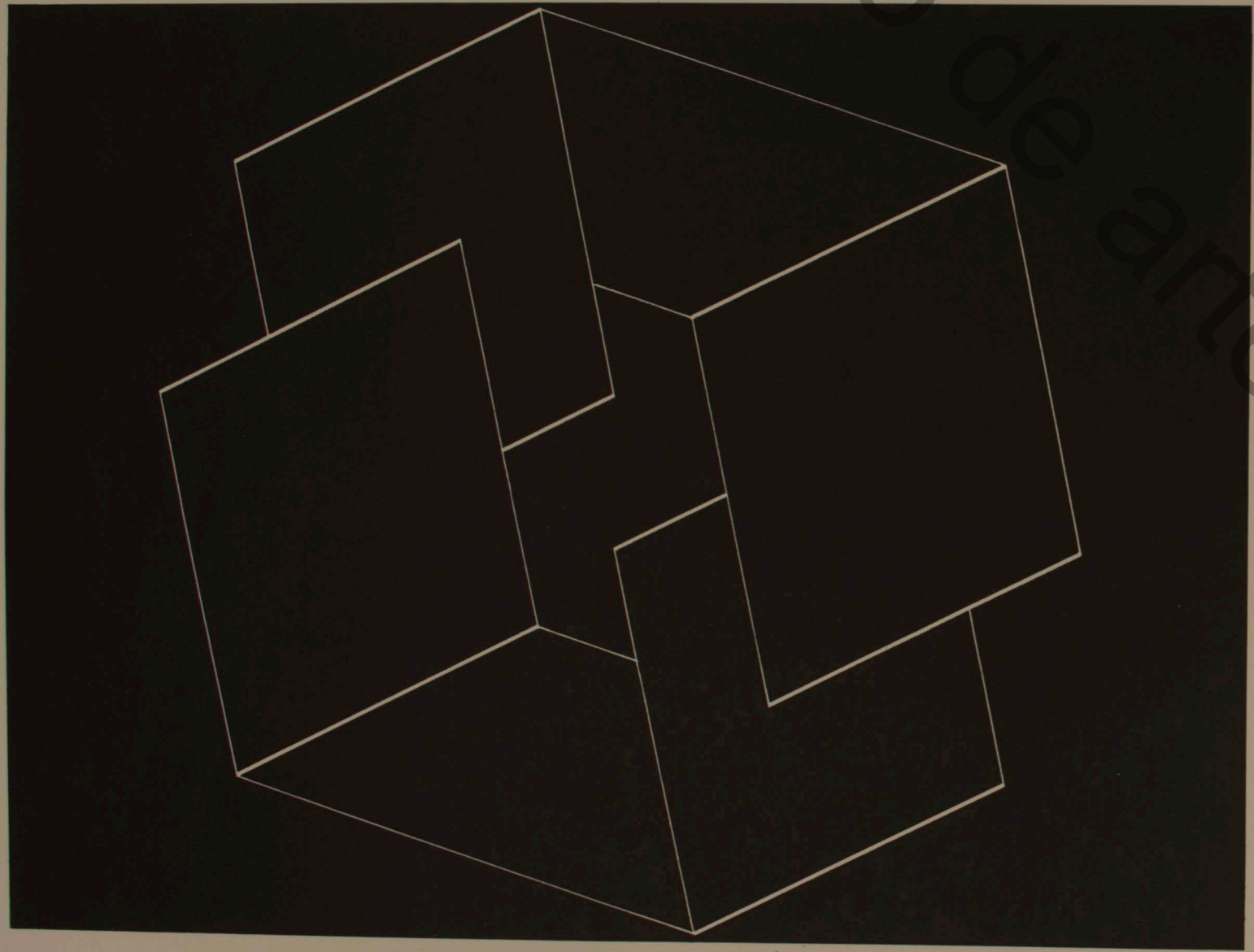
albers

für mich — soweit —
muß kunst vorstellen
nicht darstellen
obschon ich
darstellende kunst wie
vorstellende kunst kenne

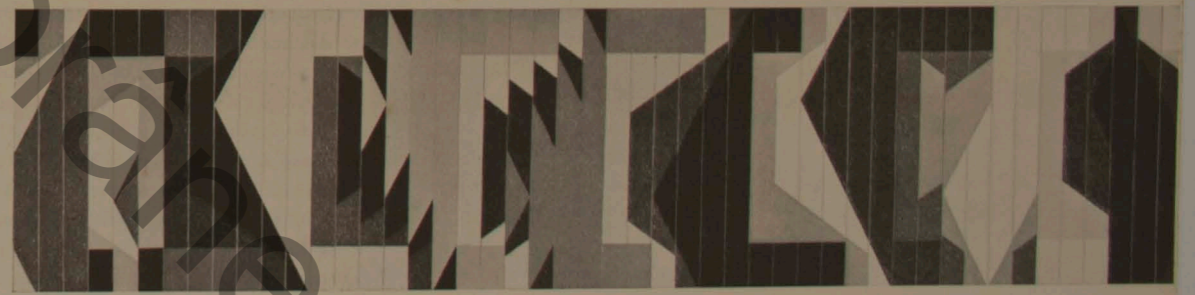
kunst ist vorerst
vision
nicht expression
vision in der kunst offenbart
einsicht
unser schauen
von welt und leben

expression und stil
zeitgenössischer ausdrück
sind eine unvermeidliche konsequenz
von persönlichkeit
nicht ein ergebnis von stilisierung
nicht von forciertem individualismus
sondern von haltung:
ehrlichkeit bescheidenheit

instituto de arte



1
2
3
4
5
6
7



8
Contemporanea

eugen gomringer

vom vers zur konstellation
zweck und form einer neuen dichtung

rien n'aura lieu
excepté
peut-être
une constellation

(mallarmé)

unsere zeit spricht, wie iede zeit, ihre eigene sprache. sie spricht vor allem, auch wenn sie schreibt und viel schreibt. der heutige mensch will rasch verstehen und rasch verstanden werden, und viele menschen — die zahl der menschen wird sich beträchtlich vermehren — wollen zudem rasch von vielen andern menschen verstanden werden. das mittel ist die direkte sprache und die schrift, das schreiben und das lesen sind übel, die viel aufwand erfordern. mit anderen worten: für schnelle kommunikation ist das ferngespräch geeigneter als der brief, der funk geeigneter als die presse.

unsere sprachen befinden sich auf dem weg der formalen vereinfachung. es bilden sich reduzierte, knappe formen. oft geht der inhalt eines satzes in einen einwort-begriff über, oft werden längere ausführungen in form kleiner buchstabengruppen dargestellt. es zeigt sich auch die tendenz, viele sprachen durch einige wenige, allgemeingültige zu ersetzen. durch ihren modernen zeichencharakter hat sich jedoch die schrift an die notwendigkeit der schnelleren kommunikation angepasst. sie wird neben der gesprochenen sprache so notwendig, wie es optische eindrücke neben akustischen sind. zugleich tritt sie in den bereich praktisch-ästhetischer wertung. die schlagzeile und das schlagwort schlagen nicht nur durch lautkombination und inhalt, sie schlagen auch durch das schriftbild. ähnliches gilt auch von längeren texten, die visuell behandelt und nach grafischen gesichtspunkten gesetzt werden. hier ist es nicht nötig, dass der einzelne buchstabe schlägt, sondern dass der text als ganzes gewinnt. das gleichmässigste, angenehmste und rationellste schriftbild erreicht die konsequente kleinschrift. es lässt sich übrigens denken, das zukünftig noch andere visuelle ausdrucksmittel in den dienst der kommunikation gestellt werden oder dass die bewährten — wie die schrift — auf neuartige weise verwendung finden.

bedeutet diese verknapung und vereinfachung der sprache und der schrift das ende der dichtung? gewiss nicht. knappheit im positiven sinne — konzentration und einfachheit — sind das wesen der dichtung. daraus wäre zu schliessen, dass heutige sprache und dichtung gemeinsames haben müssten, dass sie einander formal und substantiell speisen würden. diese verwandtschaft besteht und sie besteht nicht. sie besteht manchmal, unbeachtet, im alltag, wo aus schlagzeilen, schlagworten, laut- und buchstabengruppen gebilde entstehen, die muster einer neuen dichtung sein können und nur der entdeckung oder sinngebenden verwendung bedürfen.

verwandtschaft besteht aber weder formal noch substantiell, wo verse geschrieben werden. das gedicht in versform ist entweder eine historische grösse oder, wenn heutig, eine kunsthandwerkliche reminiszenz. ein lebendiges ordnungsprinzip der sprache ist der vers nicht mehr. seine besondere sprache ist abgetrennt von der sprache des gelebten lebens. zwischen dem vers-gedicht und der gesellschaft besteht keine beziehung (ausser der wertschätzung der grossen vergangenheit), weshalb viele dichter der gesellschaft vorwürfe machen. der fehler liegt aber bei diesen dichtern.

wenn jedoch das in einer der traditionellen versformen geschriebene gedicht (auch der raffiniertere freie vers ist hier einzuschliessen, wenn man ihn nicht zur prosa zählen will) heute meist ohne ansprüche auf stellvertretung für zeitsprache und zeitgefühl auftritt, so wird dieser platz um so mehr von der irrationalistischen dichtung beansprucht, zu der sich ein grossteil der iungen deutschen, spanischen und südamerikanischen dichter bekennt. in dieser dichtung wird der individualistische ausdruck gepflegt, und das gemeinsame besteht im formalen lediglich in einer auffälligen häufung von genitivischen metafern. die dichtung unserer zeit und die dichtung der zukunft, einer wahrscheinlich noch bewusster organisierten zeit, kann aber nicht darauf beruhen — wenn sie der gesellschaft dienen will —, dass sie individualistische gefühle und gedanken in einer sprache ausdrückt, die vor allem einige eifrige interpreten interessiert. mit irgendwelchen katarsischen funktionen surrealistischer art dürfte die dichtung nichts mehr zu tun haben. es stellt sich heute vielmehr die aufgabe, die dichtung unserer zeit in ihrem entwicklungsgeschichtlichen standort, ihrem mittel, ihrer abhängigkeit und ihrem zweck zu bestimmen, um uns damit ihre form zu gewinnen.

die neue dichtung ist entwicklungsgeschichtlich begründet. ihre anfänge sind in den versuchen eines arno holz (fantasus-gedichte) wie in denen des späten mallarmé und in den -calligrammes- von apollinaire zu sehen. sie kündete sich bei diesen dichtern durch eine neugestaltung des gedichts an. sie beruhte bei arno holz darauf, dass ritmisch zusammengehörige worte in einer zeile versammelt wurden, wodurch das bekannte bild der kurz- und langzeilen der fantasus-gedichte entstand. mallarmé und apollinaire bezweckten, mit verschiedener absicht, durch komplizierte tipografische anordnungen, das einzelne wort aus der einebnenden syntax zu lösen und ihm — oder der einzelnen letter — das eigengewicht und die individualität zu geben. dass diese dichtung damit zu einem parallellfall eines in der bildenden kunst bekannten vorganges wurde (kandinsky, klee, mondrian), beweist ihre teilnahme an einem allgemeineren prozess: dem grossen reinigungsprozess, der da wie dort die elemente des aufbaus neu entdecken liess.

in der dichtung wurde das element -wort- neu entdeckt. die futuristische dichtung des kreises um marinetti, zum teil auch die expressionistische, ganz besonders aber die dadaistische dichtung erkannten und ergriffen das aus dem zusammenhang gelöste wort, unter anderem mit der bezeichnenden begründung — von hugo ball —, dass die besonderen umstände iener zeit eine begabung von rang nicht ruhen und reifen

liessen, sondern auf die prüfung der mittel verwiesen. die weltanschauliche begründung und der ausdrucks-wille, der hinter dieser dichtung steht, sind uns nicht mehr zugehörig und sind nicht mehr zeitgemäss. wenn aber heute vorbehalte gegen die dichtung dieser tipischen bewegungen einer umbruchszeit zu machen sind — sie war sehr oft stimmungsdichtung und ist es leider bei gottfried benn auch heute noch —, so kann deren leistung innerhalb der entwicklung der neuen dichtung, ihr experimentieren mit den lösungen, die für mallarmé, apollinaire und holz entdeckungen waren, nicht verkannt werden.

in amerika hat die mit dem wort und dem wortbild schaffende dichtung in e. e. cummings und william carlos williams zwei vertreter gefunden, die, in grundsätzlicher verschiedenheit, die neue dichtung in die gegenwart überführt haben. der beitrage cummings ist besonders dort bedeutend, wo seiner dichtung ein semiotisches interesse zugrunde liegt. dadurch dass cummings aber seine gedichte unter die bestimmung -for you and for me- stellte, bekennt er sich zur menschlichen und artifiziellen entrückung, in welcher niemals das ziel der neuen dichtung gesehen werden kann. bedeutender ist eine anzahl gedichte von carlos williams. er hat die aussage so weit objektiviert, dass er mit seinem sparsamen, konzentrierten mittel -wort- eine welt alltäglicher amerikanischer tatsachen darstellen kann, zu der ieder zutritt hat. der nachteil seiner dichtung ist allgemein darin zu sehen, dass sie, als nachfahre des imagismus, abstrahierte beschreibungen gibt — mit einer impressionistischen note — und deshalb eigentlich nicht konsequente dichtung aus dem wort ist, auch wenn das ihre form auf den ersten blick vermuten lässt.

die form der neuen dichtung hängt vom mittel ab — dem wort — wie vom zweck, welcher der dichtung in der heutigen gesellschaft zugeschrieben werden kann.

zweck der neuen dichtung ist, der dichtung wieder eine organische funktion in der gesellschaft zu geben und damit den platz des dichters zu seinem nutzen und zum nutzen der gesellschaft neu zu bestimmen. da dabei an die formale vereinfachung unserer sprachen und den zeichencharakter der schrift zu denken ist, kann von einer organischen funktion der dichtung nur dann gesprochen werden, wenn sie sich in diese sprachvorgänge einschaltet. das neue gedicht ist deshalb als ganzes und in den teilen einfach und überschaubar. es wird zum seh- und gebrauchsgegenstand: denkgegenstand — denkspiel. es beschäftigt durch seine kürze und knappheit. es ist memorierbar und als bild einprägsam. es dient dem heutigen menschen durch seinen objektiven spiel-charakter, und der dichter dient ihm durch seine besondere begabung zu dieser spieltätigkeit. er ist der kenner der spiel- und sprachregeln, der erfinder neuer formeln. durch die vorbildlichkeit seiner spielregeln kann das neue gedicht die alltagsprache beeinflussen.

der zweck der neuen dichtung ist viel direkter als der der individualistischen dichtung. der unterschied zwischen der sogenannten gebrauchsliteratur und der designierten dichtung fällt nicht mehr ins gewicht. zwischen beiden besteht nahe verwandtschaft, ia es ist nicht abwegig zu denken,

das der unterschied einmal verschwindet, dass es in zukunft überhaupt nur noch eine art wirklicher gebrauchsliteratur geben wird. der beitrage der dichtung wird sein die konzentration, die sparsamkeit und das schweigen: das schweigen zeichnet die neue dichtung gegenüber der individualistischen dichtung aus. dazu stützt sie sich auf das wort.

das wort: es ist eine grösse. es ist — wo immer es fällt und geschrieben wird. es ist weder gut noch böse, weder wahr noch falsch. es besteht aus lauten, aus buchstaben, von denen jeder einzelne einen individuellen, markanten ausdruck besitzt. es eignet dem wort die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des zeichens. es verliert in gewissen verbindungen mit anderen worten seinen absoluten charakter. das wollen wir in der dichtung vermeiden. wir wollen ihm aber auch nicht die pseudoselbständigkeit verleihen, die ihm die revolutionären stile gaben. wir wollen es keinem stil unterordnen, auch dem staccato-stil nicht. wir wollen es suchen, finden und hinnehmen. wir wollen ihm aber auch in der verbindung mit anderen worten seine individualität lassen und fügen es deshalb in der art der konstellation zu anderen worten.

die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfasst eine gruppe von worten — wie sie eine gruppe von sternern umfasst und zum sternbild wird. in ihr sind zwei, drei oder mehr, neben oder unterinandergesetzten worten — es werden nicht zu viele sein — eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. und das ist alles!

die konstellation ist eine ordnung und zugleich ein spielraum mit festen grössen. sie erlaubt das spiel. sie erlaubt die reihenbildung der wortbegriffe a, b, c und deren mögliche variationen. so wird auch beispielsweise die inversion erst in der konstellation zu einer bewegenden grösse, zu einem problem. die konstellation lässt auch die elementare satzverbindung zu: also vor allem das kleine und das grosse wort und. auch es wird in der konstellation zu einer grösse und steht statt der leere.

die konstellation wird vom dichter gesetzt. er bestimmt den spielraum, das kräftefeld und deutet seine möglichkeiten an. der leser, der neue leser, nimmt den spielsinn auf und mit sich: denn um die möglichkeiten des spieles zu wissen, ist heute gleichbedeutend dem wissen um eine endgültige klassiker-satzung. der dichter kann die konstellation auch so ausrichten, dass ihr der leser punkt um punkt folgt: er wird dadurch nicht vergewaltigt, denn die konstellation ist das letzmögliche absolute gedicht. die konstellation ist inter- und übernational. ein englisches wort mag sich zu einem spanischen fügen. wie gut passt die konstellation auf einen flughafen! zu übersetzen ist die konstellation nicht — wie man bemerkt. sie meint es wörtlich, einmalig.

die konstellation ist zur niederschrift und zum memorieren bestimmt. sie ist Zeichensprache wie abstrakt-gedankliches werkzeug. es ist der fehler früherer versuche einer reinen wortdichtung, dass sie entweder einseitig ans papier gebunden waren — als reine tipografische elabore — oder nur klanglich wirksam waren und dann dem bereich der dichtung entfielen.

die konstellation kennt keine negation. denn jedes wort, das der dichter hinsetzt, ist! ein wort wie nichts wird in der konstellation unsinnig, kann nicht gebraucht werden: es hebt sich selbst auf. mit der konstellation wird etwas in die welt gesetzt: sie ist eine realität an sich und kein gedicht über ...

ein beispiel der konstellation: gegeben sind die sechs spanischen worte: avenidas (strassen), flores (blumen), mujeres (frauen), admirador (bewunderer), y (und), un (ein). die konstellation, die ich vorschlage, sieht so aus:

avenidas

avenidas y flores

·

· flores y mujeres

·

· avenidas y mujeres

·

· un admirador

man erkennt, dass die kombinatorik ein hilfsmittel der konstellation ist: ein direkterer einfluss auf die dichtung war der matematik nie möglich. und man erkennt ferner, dass sich in der konstellation mechanistisches und intuitives prinzip in reinster form verbinden können. andere konstellationen zeigen, dass sie mit ihrem schriftbild die zeit aus dem gedicht entfernen, ein versuch, der dieses jahrhundert in der literatur vor allem durch james joyce (ulysses) unternommen wurde. sieht man die psychische frage in der konstellation?

die konstellation ist kein rezept, weder formal noch tematisch, sie nennt die allzumenschlichen, sozialen und erotischen probleme nicht. wenn diese probleme nicht weitgehend im leben gelöst werden können, gehören sie vielleicht in die fachliteratur.

die konstellation ist eine aufforderung.

gomringer

1

sol
sol sol

ala
ala ala

ojo
ojo ojo

2

luz
luz luz

mar
mar mar

hoy
hoy hoy

3

sur
sur sur

ola
ola ola

sal
sal sal

instituto de arte contemporânea

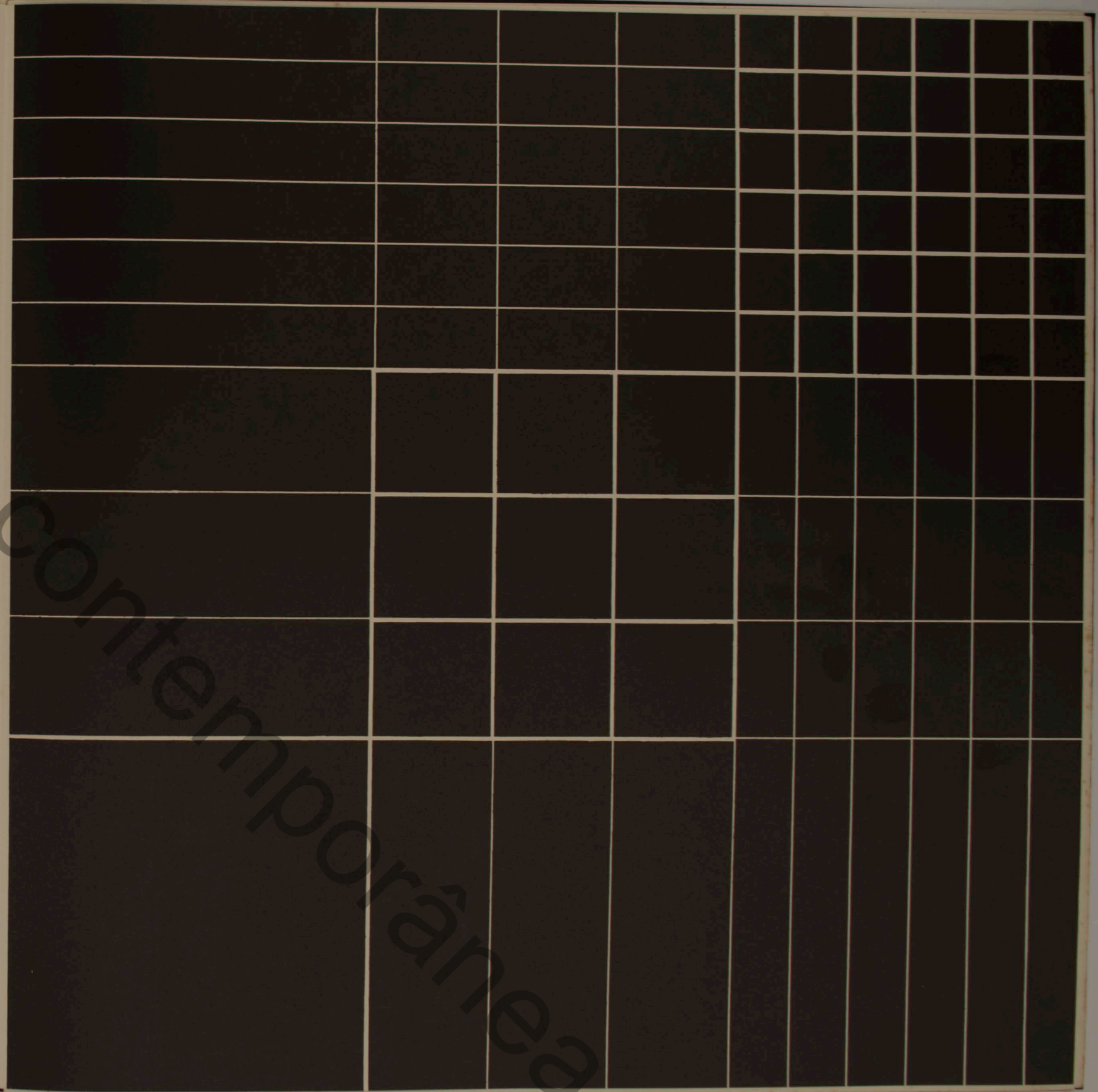
c
n
d
s
ii
d
v
l
n
n
v
v
p
v
v
v
d
d
v
e
d
n
d
d
g
a
ii
p
a
k
d
d
l
d
e
a
v
d
z
fi
s
d
it
fi
a
k

wilhelm ostwald

das prinzip der eindeutigkeit würde verlangen, dass niemals ein zweifel bestehen darf, wie ein gesprochenes wort geschrieben und ebensowenig ein zweifel, wie ein geschriebenes wort ausgesprochen wird.

die tatsache, dass man beim schreiben irgendeiner sprache orthografische fehler begehen kann, ist ein unmittelbarer beweis ihrer unvollkommenheit, und ie häufiger diese möglichkeit auftritt, um so unvollkommener ist die sprache in dieser beziehung.

rolf willmann zinkätzung



sokrates

unter der schönheit der formen verstehe ich jetzt nicht, was die grosse menge sich darunter denkt, wie die von lebenden wesen oder gemälden, sondern ich meine das, das gerade und kreisförmig ist und darnach die flächen und körper, wie die durch zirkel, lineal und winkelmass entstehen, wenn du mich verstehst.

diese, sage ich, sind nicht in beziehung auf etwas anderes schön, wie sonstige dinge, sondern sie sind ewig, an sich ihrem wesen nach schön...

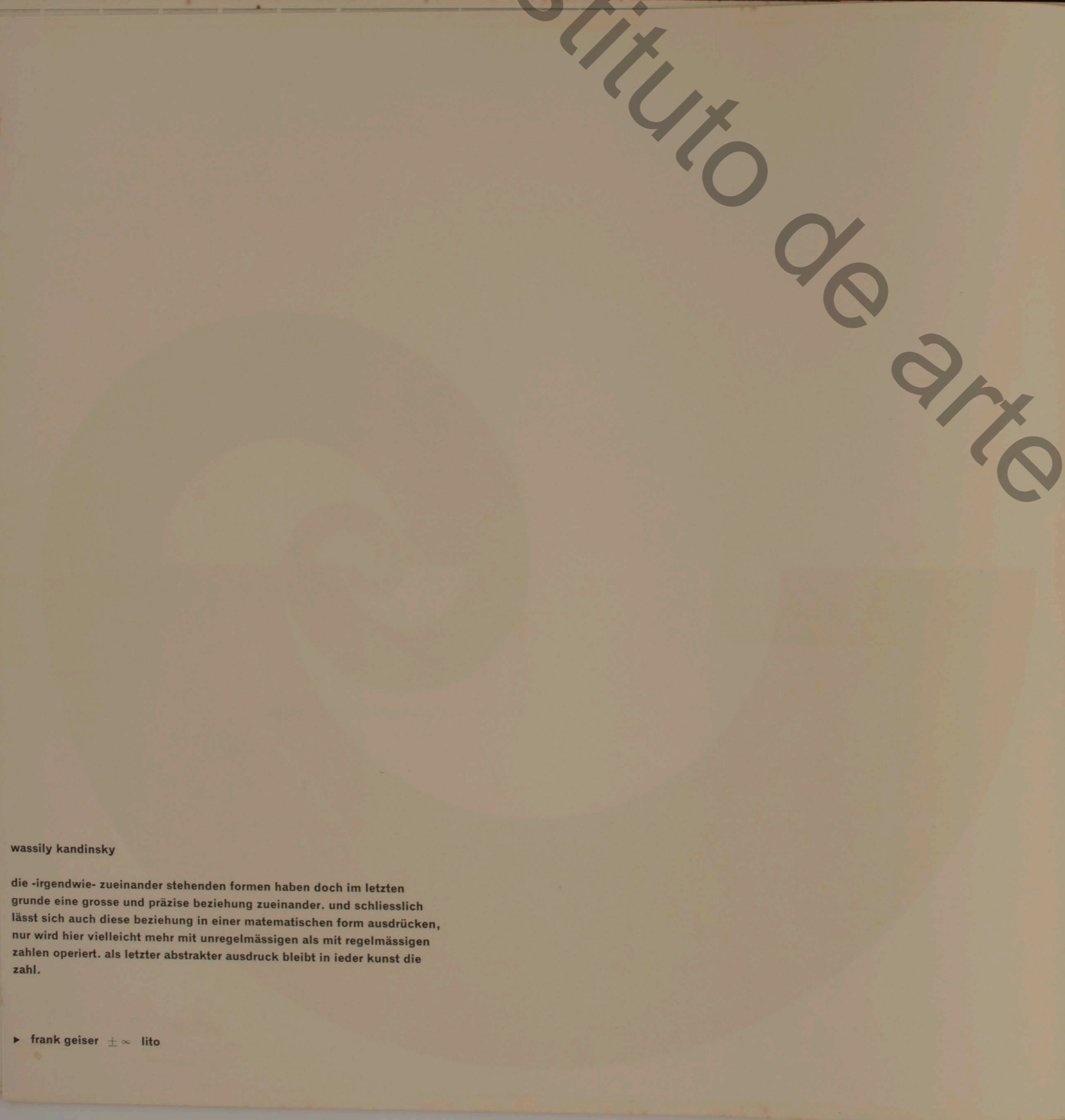
platon 427—347 v. chr. / filebos

► marcel wyss progression 6 55 lito



instituto de arte contemporânea

S
L
I
E
V
C
S
F



wassily kandinsky

die -irgendwie- zueinander stehenden formen haben doch im letzten grunde eine grosse und präzise beziehung zueinander. und schliesslich lässt sich auch diese beziehung in einer matematischen form ausdrücken, nur wird hier vielleicht mehr mit unregelmässigen als mit regelmässigen zahlen operiert. als letzter abstrakter ausdruck bleibt in ieder kunst die zahl.

▶ frank geiser ± ∞ lito



s max bill

u das geheimnisvolle der mathematischen problematik, das unerklärbare
r des raumes, die ferne oder nähe der unendlichkeit; die überraschung
s eines raumes, der auf der einen seite beginnt und auf der andern seite,
f die gleichzeitig dieselbe ist, in veränderter form endet; die begrenzung ohne
v feste grenze, die vielfalt, die dennoch eine einheit bildet, die
gleichförmigkeit, die durch die anwesenheit eines einzigen
d kraftakzentos verändert wird; das kraftfeld, das aus lauter variablen
s besteht; die parallelen, die sich schneiden, und die unendlichkeit, die in
sich selbst zurückkehrt als gegenwart; und daneben wieder das quadrat
p in seiner ganzen festigkeit; die gerade, die von keiner relativität getrübt
wird, und die kurve, die in iedem ihrer punkte eine gerade bildet, —
alle diese dinge, die scheinbar mit dem täglichen bedarf der menschen
nichts zu tun haben, sind dennoch von grösster tragweite. diese kräfte,
mit denen wir umgehen, sind grundkräfte, die jeder menschlichen
ordnung zugrunde liegen, die in ieder von uns erkennbaren ordnung
enthalten sind.

the mystery of mathematic problems, the impossibility of explaining
space; the remoteness or nearness of infinity; the surprise of a space,
beginning at one side and ending, in a varied form, at the other side,
which is the same altogether; the limit without fixed limitation. the
plurality being a unit at the same time; the magnetic field composed
of variable forces; the parallels which intersect in the infinite, and infinity
returning in itself to the present; and besides, the square with its rigidity;
the straight line, never touched by any relativity — all these things,
which apparently have nothing to do with every day life of men, but
are nevertheless of highest importance. these forces, used in modern art
are the elementary forces of all human orders and of each natural order
as far as we can recognize them.

aus die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit. 1949.

helmut heissenbüttel

das stehenbleiben

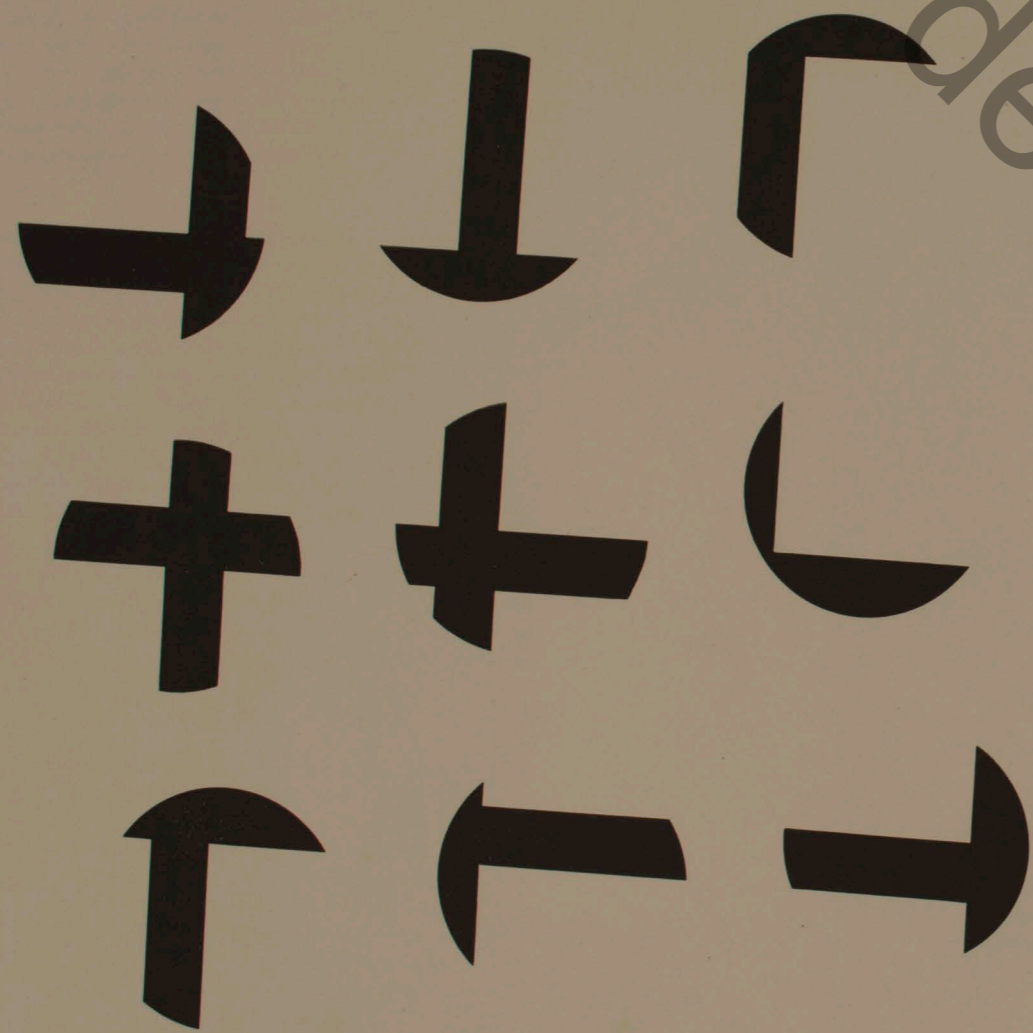
das stehenbleiben	des stehengebliebenen
der verfall	des stehengebliebenen
der verfall	des verfallenen
das stehenbleiben	des verfallenen

des verfallenen

erste	person	singular
	person	singular
erste		singular
		singular
erste	person	
erste	person	singular
	person	singular
	person	singular
erste	person	singular
erste		singular
		singular

instituto de arte contemporânea

s
u
n
s
f
i
v
d
s
p



vordemberge-gildewart

keine pinsel-bravour hat mich ie betört, wie mir auch kein gegenstandsloser im- oder expressionismus, wie er heute besonders wütet, nachgewiesen werden kann. nur die zweite und weitere garnituren liefern und machen in ismen, derweil die wahre gestaltung das gegenteil ist. und mit ihr setzt die anti-virtuosität wieder ein, wie sie als ganz selbstverständlich vor der entdeckung der perspektive zu verzeichnen ist. ein bild wird gebaut wie ein haus. die elementare kunst setzt unbeirrt ihren weg fort! was heisst da -modern- ?

ob der pendel nach der -dynamischen konsonanz- oder nach der -dynamischen dissonanz- ausschlägt — diese schönheit wird oft nicht gesehen. ton (klang) und zahl und richtung (verlaufbewegung) machen die harmonie aus. nicht mit dem gefühl allein, nicht mit dem verstand allein erleben wir die schönheit, den ritmus einer gestaltung. und zwar die gestaltung, wo nur die beziehung der werte zueinander primär sind. erst das kollektiv-sensorium -gefühl plus wissen-, -denken plus empfinden-, also alle sinne sind einzuschalten, um ein bild, eine plastik zu sehen, zu hören, zu fühlen ...

somit kommen wir zu dem wesentlichen punkt der heutigen kunst: der beschauer steht nicht mehr passiv dem kunstwerk gegenüber, sondern wird von diesem aufgefordert, aktiv teil zu nehmen. und nun wird neuland betreten, das vorher wirklich noch nicht da war! also neu erfunden — und nicht etwa als vorhandenes erst jetzt entdeckt.

hansjörg mattmüller zinkätzung

piet mondrian

kunst ohne objekte

jeder weiss, dass es sich bei der malerei und der plastik um die darstellung des eigentlichen wesens der kunst handelt und nicht um die vorführung dessen, worein dieses wesen gehüllt ist. aber nicht jedermann ist sich bewusst, dass dieses eigentliche mit hilfe der beziehung von linien, farben oder formen allein, also ohne bestimmtes objekt, dargestellt werden kann. das eigentliche der kunst ist nicht zu umschreiben. daher gibt ein beschränktes objekt davon einen falschen eindruck; denn es ist immer mehr oder weniger umschreibend.

das eigentliche der kunst ist das, was unser schönheitsempfinden darstellt oder hervorruft; es ist universell und liegt ausserhalb unseres subjektiven sehens. je mehr dieses subjektive sehen ausgeschlossen ist, desto reiner ist die kunstäusserung.

alle wirkliche kunst entsteht intuitiv aus universeller quelle. das eigentliche der kunst ist der bildnerische ausdruck des lebens in seiner fülle und in seinem reichthum. die tiefste empfindung dessen ist zu allen zeiten -harmonie- genannt worden. harmonie ist immer als erste forderung an die kunst gestellt worden. harmonie entsteht durch das gleichgewicht der verhältnisse der linie, der farbe und der form. der künstler strebt nach diesem gleichgewicht durch den ritmus seiner komposition. hierbei ist der ritmus die hauptsache, die darstellungsmittel sind nebensache.

es ist selbstverständlich, dass man der reinen harmonie am nächsten kommt mit den reinsten, das heisst mit den klarsten darstellungsmitteln daher beeinträchtigt jede einhüllung in individuelle formen oder vorstellungen die reine kunstäusserung. linien und farben ergeben jedoch zwangsweise formen. deshalb bleibt selbst bei der verwendung der reinsten darstellungsmittel immer das grosse problem, alle bildung individueller form durch fortwährende kontrastierung von linie und farbe, das heisst durch verhältnisdarstellung zu beseitigen.

die reinigung der kunst durch das reinigen der darstellungsmittel ist also relativ. es ist aber eine tatsache, dass jene kunstäusserung die reinste ist, deren angewandte ausdrucksformen am wenigsten individueller art sind.

die -kunstkultur-, die zur reinsten und wirklichsten darstellung des eigentlichen der kunst hinleitet, musste zwangsweise zur kunst -ohne objekte- führen. die gestaltungselemente, die diese kunst benützt, können wir -neutral- nennen, da sie keinen einschränkenden charakter haben. die geometrischen formen können wir dazuzählen wegen ihres universellen ausdrucks. die äusserste konsequenz der beseitigung individualistischer formen sind einander rechtwinklig schneidende linien; denn das horizontale und vertikale durchschneiden der linien ergibt immer rechtecke.

welcherart die darstellung auch sei, in der kunst sollen die darstellungsmittel nicht dominieren. die am wenigsten selbstaussagenden mittel tun dies am wenigsten.

wenn wir die kunstkultur in den sich folgenden perioden verfolgen, stellen wir fest, dass sie einen entwicklungsprozess darstellen, der auf ein ziel gerichtet ist. dieses ziel rückt immer näher. wir können also die vernunftmässigkeit der sich folgenden kunstäusserungen beobachten. die kunstkultur zeigt uns zuerst — bis zum impressionismus — eine konstruktion von naturbezogener form und farbe und diese bis zur höchsten stufe durchgeführt. darauf eine destruktion dieser darstellungsmittel, bis und mit dem kubismus. darauffolgend eine destruktion der denaturalisierten form und farbe (kubismus und ungegenständliche kunst). wir sehen eine fortwährende vertiefung der darstellungsmittel, auf dem weg zu einer unmittelbaren, kräftigen darstellung des eigentlichen in der kunst.

die malerei und die bildhauerei haben die sichtbare realität immer mehr oder weniger umgestaltet. bis in unsere zeit hinein wurde aber die naturbezogene darstellung der dinge mehr oder weniger aufrecht erhalten. der impressionismus ging schon einen grossen schritt weiter in der richtung der naturtransformation. viele richtungen folgten dem vom impressionismus eingeschlagenen weg. schon kurz vor dem kubismus sehen wir ein weitgehendes abstrahieren von der naturgegebenen form und farbe. wir sehen das natürliche vorbild und die atmosphäre aus der darstellung verschwinden. wir sehen sogenannte -abstrakte- formulierungen. man würde sich damals dem rein dekorativen genähert haben, hätte nicht der gehalt dieser kunstäusserungen sie doch innerhalb der reinen kunst gehalten. nach dieser vereinfachung und verstraffung der darstellung entstand der kubismus. er brach konsequenter mit der naturvision und gab die objekte in ihrer vielgestaltigkeit wieder. dennoch blieben die objekte als vorwand bestehen, bis die konkrete kunst — die kunst ohne gegenstandsinterpretation — diese objekte ausschloss. wir sehen also in der kunstkultur eine fortwährende vertiefung: ein hingehen zur universellen darstellung, ein hinkehren zur klareren darstellung des eigentlichen in der kunst.

dass es möglich ist durch linie und farbe allein, in neutraler form eine erregende schönheitsäusserung darzustellen, beweist die geschichte der baukunst. denken wir an die grösse dieser kunst, welche die schönheit der traditionellen malerei und bildhauerei weit hinter sich zurück lässt. dennoch hatte sie eine sehr subjektive seite. oft tritt das individuelle gefühl stark hervor. deshalb ist es eine erfreuliche erscheinung, dass die neue, rationelle architektur, gezwungen von den praktischen forderungen unserer zeit und durchgeführt mit neuen materialien, die subjektiven gefühlsäusserungen weitgehend ausschliesst. obwohl sie oft aus praktischen und wirtschaftlichen gründen keine -kunst- sein darf, ist sie dennoch einer universellen kunstäusserung viel näher als die alte baukunst; denn vom ästhetischen aus betrachtet, ist sie reine gestaltung der raumverhältnisse geworden. darin ist die neue architektur in übereinstimmung mit der neuen malerei und plastik. sie unterscheidet sich von ihnen nur insofern, als sie den organischen und praktischen forderungen nicht nur den vortritt lässt, sondern im gegenteil von ihnen ausgeht. dennoch hat die neue architektur mit der neuen malerei und plastik ihre ausdrucksmittel gemein, jene mittel, mit denen das eigentliche der kunst rein dargestellt werden kann.



vincenzo loriga

il firmamento, non è pallido. e' un ammasso di stelle, di cui qualcuna ti potrà sorridere, e qualcuna spezzare. prova, prova, prova a mangiare. succhi d'erba delicati, dove ve ne andaste con le vostre arie di danza? oh mortale squallidità di questo gregge terreno. poche case.

uccelli accovacciati sulle rupi
bruciano e si spumano lentamente al sole

ora che i sentimenti si sono allineati è meglio lasciare che in circoli
salgano da terra e che ti sfiorino il muso concordando con te come
raggiungere la linea del cielo

gérard ifert lito

instituto de arte contemporânea



tomás maldonado

das auge ist nicht, wie man früher einmal meinte, teilnahmslos. es ist aktiv. es hat zweifellos seine eigenen meinungen, aber es werden ihm auch viele andere meinungen aufgezwungen.

ständig neue visuelle bedeutungen zu verursachen, die kristallisation der schon bestehenden zu vermeiden — das ist die aufgabe der konkreten kunst.

mit andern worten: die konkrete kunst — die wahre konkrete kunst — hat ihren zweck in der sicherung des kommunikativen lebens.

die gefahr der konkreten kunst ist der geometrische formalismus, das heisst die unüberlegte, mechanische verwendung von formen, die einer der bis heute bekannten geometrien entliehen sind.

die gefahr des geometrischen formalismus lässt sich jedoch nicht vermeiden mit hilfe des expressiven formalismus. die gemeinplätze der geometrisch schaffenden hand durch die gemeinplätze der freischaffenden hand zu ersetzen, kann niemals eine lösung sein.

der -reine psychische automatismus- hat schon lange aufgehört, ein wagnis und ein geistiges abenteuer zu sein. auch die interjektion kann akademisch sein.

nur durch die deutende reflexion kann die konkrete kunst den formalismus vermeiden.

el ojo no es, como se creyó una vez, impávido. es activo. tiene, sin duda, opiniones propias, pero muchas otras le son impuestas.

promover constantemente nuevos significados visuales, impedir la cristalización de los ya existentes, es la responsabilidad del arte concreto.

en otras palabras, el arte concreto — el buen arte concreto — tiene por objeto garantizar el porvenir de la vida comunicativa.

el peligro del arte concreto es el formalismo geométrico. es decir, el uso irreflexivo, mecánico, de formas prestadas a cualquiera de las geometrías hasta ahora enunciadas.

no obstante, el peligro del formalismo geométrico no se evita con la ayuda del formalismo expresivo. reemplazar los lugares comunes de la mano geométrica por los lugares comunes de la mano en libertad, no puede ser nunca una solución.

el -automatismo psíquico puro- hace tiempo que ha dejado de identificarse con el riesgo y la aventura espirituales. la interjección también puede ser académica.

sólo a través de la reflexión significativa puede el arte concreto evitar el formalismo.

lanfranco bombelli lito

Iohse

entwicklungslinien

formen individuellen charakters werden von objektiven elementen abgelöst.

das bild baut sich auf dem standardtip auf.

das element ist glied einer gruppe von elementen, welche als form und dimension gleich sind.

die farbe gestaltet die form.

die form ist anonym.

die bildelemente werden in temen zusammengefasst.

temen übernehmen die funktion des einzelements.

die anonyme form gewinnt die endlosigkeit und das absolute.

gleiche temen reihen sich zu einem ganzen, welches gleich seiner teile ist.

rayas de evolución

formas de carácter individual se sustituyen por elementos objetivos

la imagen se basa en el tipo -standard-

el elemento es miembro de un grupo de elementos, que son iguales como

forma y dimensión

el color concreta la forma

la forma es anónima

los elementos de la imagen se resumen en temas

los temas desempeñan la función del elemento aislado

la forma anónima alcanza el infinito y lo absoluto

los temas análogos se reúnen para formar un todo que es igual a sus partes componentes

helmut heissenbüttel

lehrstück

gestorbene haben lust spazieren zu gehen
frühling klappt seine fassaden auf
demütigungen sind ohne affront nicht ertragbar
stadtteile stammen von träumen ab
gewidmet van doesburg piet mondrian
fünfuhfrühfarben eines sommertags
gewidmet van doesburg piet mondrian
gespräch tropft vom brückengeländer
the way out is via the door
die utopie der menschenleere
gewidmet van doesburg piet mondrian
geruch der markthallen an sonntagnachmittagen
regen der sommernacht
zaubersprüche der nächtlichen strassenschilder
spuren der nachtgedanken
die perspektive der übereinander gestapelten erinnerungen
die perspektive der übereinander gestapelten erinnerungen
die perspektive der übereinander gestapelten erinnerungen
zeitlos
koordinatennetz der laternen
zeitlos
und zeit
zeitlos
und zeit

c h wegert

suchen
kreisen
und
kreisen
suchen
und
kreisen
finden
zur
mitte
zum ich

peter bichsel

tu tintun siano
it katan con lieu,
si blib turum lamo
et vedan kateu.

liam karatumbo!
tumboris etu?
etu karamumbo,
eratsabu?
karatumbo, karumbo
huet karatumb?
in tusus karumbo
in ararum nokow? —
et nokow hatara
in binun lisow
it bisin homara,
it bisin hanow. —

ir baram tur bondo
mirage han blu.
in ara catusa bambando
et lu.
et lu et es lini,
et lu at es nini
i kalambando?

lu ate ante bandi,
luage ame vurno
hu ante kalandandi
in are abe turo
i nokow karabumbo.

instituto de arte

mit dieser nummer im neuen quadratischen format tritt spirale in die zweite fase. unser ziel bleibt nach wie vor die publikation avantgardistischer werke iunger künstler neben solchen bekannter, vorbildlicher künstler. der geist der zeitschrift soll sich durch auswahl, qualität der technischen ausführung und visuellen anspruch manifestieren. wir wenden uns konsequenter gegen die irrationalistischen schöpfungen und fördern die gestaltung, die messbare ordnungen von ästhetisch-allgemeingültigem charakter schafft.

der einzugsbereich wird auf alle gebiete visueller kultur erweitert. neben originalgrafik werden auch fotografie, film, architektur, plastik und produktform berücksichtigt. spirale will sich von der menge modernistischer kunstzeitschriften — die längst abwandlungen und keine neuschöpfungen mehr sind — durch klarheit und originalität unterscheiden.

wir erwarten weiterhin geeignete beiträge, besonders auch textliche. wir grüssen unsere freunde und gönner in aller welt und danken für ihre mitarbeit und unterstützung.

wir sammeln
für die fotonummer spirale 6 geeignete aufnahmen wie strukturen,
experimente, mikro- und röntgenfotos
für spirale 8 architekturbeiträge und produktform

spiral enters its second fase by presenting the new square format. our aim continues to be the publication of avant-gard works of young artists side by side with those of artists already well known. the spirit of this review manifests itself through the choice of material, the quality of the technical execution and layout. we are against inconsequent work and favour that which brings into the world measurable orders of a generally valid aesthetic character.

from now on we are broadening our horizon to concern ourselves with all branches of visual culture: fotografy, film, architecture, sculpture and industrial design as well as, originally, grafik works. by its clarity and its originality spiral aims to distinguish itself from the host of modernistic reviews which lack real creative value.

we shall continue to accept contributions, especially texts, adequate to the spirit of our review. we greet our friends and sponsors throughout the world and thank them for their co-operation and support.

we collect
for spiral 6, which will be dedicated to international fotografy, suitable works: structures, experiments, micros and x rays
for spiral 8: documents on architecture and industrial design

con el número cinco, en tamaño cuarto, espiral entra en su segunda fase. nuestro objeto continúa siendo la publicación de obras de vanguardia de jóvenes artistas además de obras de artistas conocidos y representativos. el sentido de la revista se define por la selección y la calidad de la realización técnica así como por la expresión visual. nos dirigimos contra las creaciones irracionales y fomentamos las que crean órdenes conmensurables de carácter estético de validez universal.

de ahora en adelante dedicaremos nuestra atención a todos los sectores de la cultura visual. además de las artes gráficas nos ocuparemos también de la fotografía, del cine, de la arquitectura, de la escultura y del diseño industrial. espiral, por la claridad y la originalidad de sus propósitos, intenta diferenciarse de la mayoría de las revistas modernas, que han dejado ya de ser verdaderamente renovadoras.

continuaremos publicando las colaboraciones, en especial textos, cuya publicación nos parezca oportuna. saludamos a nuestros amigos y favorecedores en todo el mundo y les agradecemos su colaboración y apoyo.

coleccionamos
para espiral 6, número dedicado a la fotografía internacional, fotografías adecuadas: estructuras, experimentos, micros y rayos x
para espiral 8: documentos de arquitectura y diseño industrial

spiral entre dans sa deuxième fase, en vous présentant ce numéro dans un format carré. notre but reste, comme auparavant, la publication d'œuvres d'avant-garde de jeunes artistes et d'artistes connus et représentatifs. l'esprit de la revue doit se manifester par le choix des œuvres, la qualité de la réalisation technique ainsi que sa présentation graphique. nous nous dirigeons contre les créations irrationnelles, mais favorisons celles qui sont d'ordres mesurables et d'une valeur esthétique universelle.

spiral se consacrera dorénavant à tous les domaines de la culture visuelle. nous nous occuperons des arts graphiques ainsi que de la photographie, du film, de l'architecture, de la sculpture et du dessin industriel. par sa clareté et son originalité spirale tient à se distinguer des revues modernistes qui depuis longtemps ont cessé d'être des créations nouvelles.

nous continuons d'accepter des travaux, et tout spécialement des textes qui nous semblent appropriés à la publication de spirale. nous saluons tous ceux qui donnent leur appui ainsi que nos amis de partout et les en remercions pour leur collaboration.

nous recueillons
pour spirale 6, consacrée à la photographie internationale, des radio- et microfotografies, fotografies de structures et expériments
pour spirale 8 des contributions à l'architecture et industrial design

verkaufsstellen im ausland

argentinien

jorge grisetti cerrito 1371 buenos aires

belgien

librairie encyclopédique 7 rue du luxembourg bruxelles 4
n.v. standaard boekhandel huidevettersstraat 59 antwerpen

deutschland

buchhandlung schöller kurfürstendamm 30 berlin w 15
galerie valentien königsbau stuttgart n
kunstkabinett dr. h. h. klihm martiusstrasse 6 münchen 23
galerie otto stangl martiusstrasse 7 münchen 23
buchhandlung i. werner maximiliansplatz 12a münchen

england

a. zwemmer ltd 76-80 charing cross road london w.c. 2

frankreich

galerie denise rené 124 rue la boétie paris 8
galerie maeght rue de messine/téhéran paris

holland

importboekhandel vonk berkhouthof 8 amsterdam-nieuwendam
gebr. schröder & duponts boekhandel keizersgracht 516 amsterdam

italien

libreria artistica a. salto via santo spirito 14 milano

schweden

a. b. sandbergs bokhandel sturegatan 8 stockholm 5

usa

wittenborn and company 38 east 57th street new york 22
museum books inc 48 east 43rd street new york 17
boston book and art shop 657 boylston street boston 16

spirale erscheint vierteljährlich auflage 900 exemplare

printed in switzerland by graf lehmann berne

litografien steiger ag bern morf + co basel

satz fritz pochon-jent ag bern

abonnement 4 hefte mit ca. 30 blatt grafik sfr. 30.— plus porto

solange vorrätig, werden die hefte 1-4 nachgeliefert

nr. 1 sfr. 10.— nr. 2 sfr. 10.— nr. 3 sfr. 15.— nr. 4 sfr. 15.—

redaktion

marcel wyss / bild und gestaltung

spiral press stadion wankdorf bern schweiz

eugen gomringer / sprache

hochschule für gestaltung ulm / donau deutschland