

Das Ende der "guten Form" = La fin de la "gute Form"

Autor(en): **Krattinger, Françoise**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Heimatschutz = Patrimoine**

Band (Jahr): **109 (2014)**

Heft 1: **1964 : ein Blick zurück = 1964 : rétrospective**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-392106>

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.



WEG VOM OBJEKT, HIN ZUM PROZESS

Das Ende der «guten Form»

Die «offene Form» beginnt in den 1960er-Jahren die «gute Form» abzulösen. Eine junge Generation von Gestaltern experimentiert mit neuen Produktionstechniken und löst sich von den Idealen der Moderne. Aufkommende Kunstströmungen machen zudem einen neuen Werkbegriff erforderlich, der auch das vorherrschende Architekturverständnis verändert. **Françoise Krattinger, Schweizer Heimatschutz**

Das Zeitalter der Raumfahrt ist ohne undenkbar: Plastik. Unendlich wandelbar, sei der herausragende Werkstoff der Nachkriegszeit «weniger Gegenstand als Spur einer Bewegung», hält Roland Barthes in seinem Essay in «Mythen des Alltags» (Mythologies Paris, 1957) fest. Sind heute die gravierenden ökologischen Folgen des massiven Plastikkonsums Grund zur Besorgnis, so waren Kunststoffprodukte Grundlage und Ausdruck vieler kultureller Veränderungen im ausgehenden 20. Jahrhundert. Auf Vinyl wurden die musikalischen Botschaften zur Überwindung von erstarrten Konventionen und überkommenen Hierarchien in die ganze Welt getragen, synthetische Stoffe eroberten die Modewelt, und bunte, expressive Gegenstände wurden zu Symbolen der Popkultur.

Basierend auf billigen, meist erdölbasierten Rohstoffen sind Kunststoffe prädestiniert für die Massenproduktion. Dass aus dem unendlich formbaren Material jedoch nicht nur Massenware, sondern auch hochwertige Einrichtungsgegenstände entstehen konnten, zeigte in den späten 1950er- und frühen 1960er-Jahren eine Gruppe von Designern um Marco Zanuso, Vico Magistretti und Joe Colombo. Die Gestaltungsprinzipien der Moderne konnten durchaus mit den neuen Produktionstechniken in Einklang gebracht werden.

Die neu zur Verfügung stehenden Werkstoffe inspirierten aber auch zahlreiche Künstler und Gestalter zu Experimenten, denn die Plastikarten eigneten sich wunderbar für prozessorientierte Entwürfe. Es existierten in den 1960er-Jahren also gegensätzli-



«Bofinger Stuhl» (links)
und «Armchair»

*La chaise Bofinger (à
gauche) et l'«Armchair»*

che Gestaltungsauffassungen: solche, die auf dem Erbe der Moderne aufbauten, und neue Strömungen, die bisher gültige Regeln hinterfragten und sich an althergebrachten Hierarchien störten.

«Bofinger Stuhl» und «Armchair»

Zwei Sitzmöbel aus Kunststoff, die beide 1964/65 entworfen wurden, zeigen zeittypische Gegenpole im Umgang mit Form, Material und Entwurfsstrategie:

Helmuth Bätzners «Bofinger Stuhl», mit offiziellem Namen BA 1171, erfüllt die Anforderungen der Massenproduktion perfekt. Als erster Plastikstuhl aus einem Stück kann er als Vorläufer aller heute millionenfach produzierten und weltweit verbreiteten Gartenstühle gelten. Seine Herstellung umfasste einen einzigen Arbeitsschritt und nahm gerade einmal fünf Minuten in Anspruch. Die Formgebung richtete sich nach maximaler Stabilität bei minimalem Materialverbrauch. Der stapel- und koppelbare, witterungsbeständige und leichte Stuhl wurde für den Neubau des Staatstheaters Karlsruhe entwickelt. 1966 wurde das Modell an der Kölner Möbelmesse präsentiert und mit einer Designauszeichnung im Beisein von Bundeskanzler Ludwig Erhard und dem Bauhausgründer Walter Gropius prämiert.

Der dänische Künstler Gunnar Aagaard Andersen entwickelte in Zusammenarbeit mit der Dansk Polyether Industri einen ganz anderen «Armchair». Ein eigentliches Manifest gegen die «gute Form», unterläuft diese Kreation sämtliche damals geltenden Re-

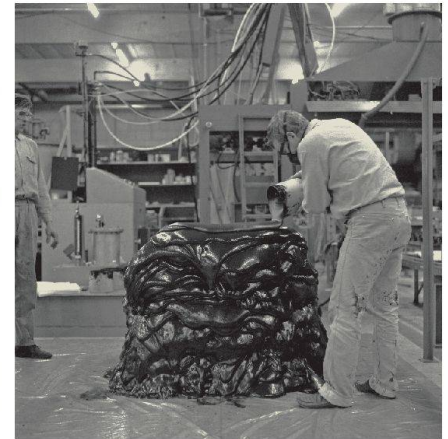
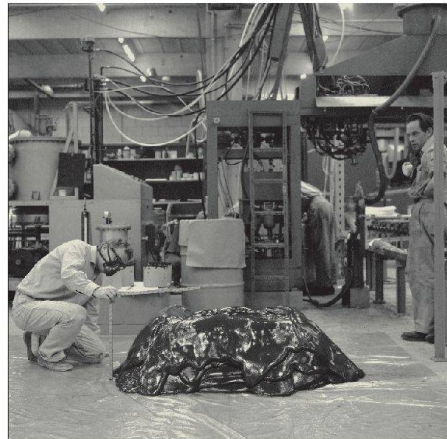
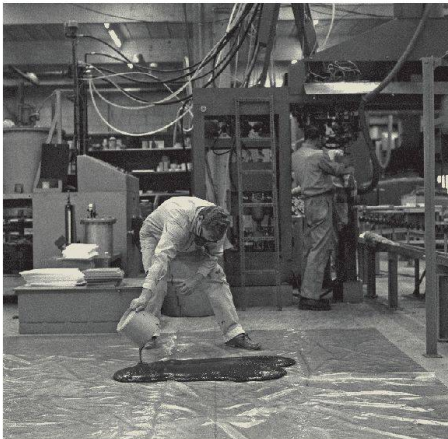
geln für gutes Design und interpretiert Elemente der traditionellen Möbelproduktion völlig neu. Der Untertitel «Portrait of My Mothers Chesterfield Chair» impliziert mit einem Augenzwinkern, dass das Gebilde aus bemaltem Polyurethanschaum wohl ein gutbürgerliches Vorbild karikiert. Der Zufall wird bewusst als Entwurfskomponente eingespannt. Die aufschäumende Materie wird Schicht um Schicht aufgetragen und erstarrt. Die schlussendliche Form kann nicht geplant und nur ansatzweise kontrolliert werden. Der Sessel verfügt weder über das Skelett noch über die Haut eines traditionellen Polstermöbels, sondern besteht gänzlich aus Polstermaterial. Und doch kann man ihn als Sitzgelegenheit benutzen.

Während das Material Plastik beim «Bofinger Stuhl» die drei Funktionen von Skelett (Stabilität), Polster (Elastizität) und Haut (Schutz) vereint, verleiht es dem «Armchair» einen emotional interpretierbaren Ausdruck. Der «Bofinger Stuhl» ist ein Alltagsobjekt, dessen Form und Materialisierung darauf ausgerichtet ist, eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Seine Gestaltung gründet auf einer traditionellen, westlichen Vorstellung von «sitzen». Gunnar Andersens Sessel hingegen ist ein Statement, eine skulpturale Darstellung der Wirkung eines traditionellen Sitzmöbels. Seine Form ergibt sich direkt aus seinem unkontrollierbaren Entstehungsprozess und scheint nur einen Augenblick in dem sich ändernden Aggregatzustand des Kunststoffschaums festzuhalten. Der Sessel bietet weder Halt noch Stabilität und zielt so auch darauf ab, seine Nutzer zu verunsichern. Er wirkt unberechenbar, weil er die Konventionen, die ein Sitzmöbel normalerweise erfüllt, verletzt.

Erweiterter Werkbegriff

1952 verlieh der Schweizer Werkbund erstmals die Auszeichnung «Die gute Form». Im Sinne einer «Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk» sollten Industrie und Publikum auf vorbildliche Produktgestaltung aufmerksam gemacht werden. Bereits drei Jahre später warnte der Erste Vorsitzende Hans Finsler jedoch vor einer Betrachtungsweise, welche die Dinge isoliert von ihrem Kontext aufgrund von rein ästhetischen Kriterien beurteilte.

Immer häufiger begannen verschiedene Gestalter/innen typische Gestaltungsgrundsätze der Moderne wie Funktionalität und Materialgerechtigkeit in Frage zu stellen. In Bern rief die Ortsgruppe des Schweizer Werkbunds 1967 mit ihrer Aktion «Chair fun» zu einem «Pop-Aufstand gegen die Grundsätze der guten Form» auf mit der Bitte, zu demonstrieren «dass ein Stuhl nicht nur eine Sitzgelegenheit, sondern auch eine Sitzmöglichkeit sein kann.» Künstler wie Bernhard Luginbühl, Meret Oppenheim und Daniel Spoerri und Produktgestalter wie Trix und Robert Haussmann sowie Susi und Ueli Berger reichten experimentelle Objekte ein, die im Anschluss an eine Tagung des Schweizer Werkbunds versteigert wurden. Am Abend nach der Veranstaltung thematisierten verschiedene Vorträge die veränderten Anforderungen an die Gestaltungsausbildung angesichts der tief greifenden gesellschaftlichen Veränderungen und einem wachsenden öffentlichen Umweltbewusstsein. Der Begriff der Gestaltung sollte sich weg von einer Objektfixierung hin zu einem umfassenderen Verständnis bewegen, welches auch soziale, politische und ökologische Produktionsbedingungen und Auswirkungen mit einbezog. Hatte die Moderne



Schmalenburger & Brahl Photograph

Gunnar A. Andersen bei der Herstellung eines «Armchairs» in der Dansk Polyether Industri, Kopenhagen, November 1965

Gunnar A. Andersen et la fabrication d'un «armchair» dans l'usine Dansk Polyether Industri, Copenhague, novembre 1965

noch zum Ziel, durch Gestaltung die Welt zu verbessern, so setzte sich langsam die Einsicht durch, dass «Verbesserungen der sichtbaren Umwelt (Architektur, Produktgestaltung usw.) nicht zur Verbesserung des Lebens beigetragen haben», schreibt der Werkbund 1970.

1968 wurde die Aktion «Die gute Form» beendet, und ein Jahr später widmete sich der Werkbund an einer Informationstagung den aufkommenden neuen Kunstströmungen. Harald Szeemann hielt unter anderem einen Vortrag über neuartige Konzepte, die mit dem konventionellen Werkbegriff nicht fass-

«Der Begriff der Gestaltung sollte sich hin zu einem umfassenderen Verständnis bewegen, welches auch soziale, politische und ökologische Produktionsbedingungen und Auswirkungen mit einbezog.»

bar waren. Die von Szeemann kuratierte, bahnbrechende Ausstellung «When Attitudes Become Form» stellte Werke der noch weitgehend unbekannten Land Art, Minimal Art, Earth Art, Arte Povera und New Art 1969 in der Kunsthalle Bern vor. Beim präsentierten Material handelte es sich nur um Spuren,

die auf die eigentlichen Werke verwiesen. Zufall, die Kräfte der Natur und die Verhaltenseigenschaften von Werkstoffen wurden als Mitautoren in die Kunstproduktion eingespannt. Während diese Ansätze im breiten Publikum meist auf Unverständnis stiessen, lieferten sie den Gestaltungsfachkreisen wertvolle Denkanstösse und beeinflussten auch die Wahrnehmung von Architekturwerken.

Die Theorie der «offenen Form», welche Oskar Hansen 1959 am letzten CIAM-Kongress in Otterlo vorstellte, bezeichnete ein Gestaltungsverständnis, in dem Architekten und Künstler «nicht vollendete Werke schaffen», sondern Grundlagen für Entwicklungen bereitstellen sollten. Erst die «mitwirkende Aktivität des Benützers» vervollständigte das Werk. Kunst sollte dabei unerlässlicher Bestandteil der neuen Umweltgestaltung werden und entwicklungsfähige Aspekte sichtbar machen. Aus einem solchen Werkverständnis heraus entwickelte sich die strukturalistische Bewegung in der Architektur, welche das Prinzip der Erweiterbarkeit und Interpretationsfreiheit in allen Massstabebenen umzusetzen versuchte. Das Konzept der multizellulären Sektorarchitektur der Expo 64 folgt diesem Ansatz und zeigt eine neue Art der Interaktion von Architektur und Landschaft, basierend auf modularen Systemen.

Nicht statisch, sondern wandelbar und flexibel. Nicht fertiggestellt, sondern erweiter- und nach bestimmten Regeln entwickelbar: So sollte die Architektur der Zukunft sein. Partizipation, Aktion, Veränderung und Mitbestimmung wurden zu neuen Begriffen und Entwurfskomponenten auch in der Architektur.

→ Die Publikation *100 Jahre Schweizerischer Werkbund* wird auf Seite 47 in diesem Heft vorgestellt

FINI L'OBJET, VIVE LE MOUVEMENT!

La fin de la «gute Form»

Dans les années 1960, la «forme ouverte» est en train de supplanter la «gute Form» (la bonne forme dans sa belle totalité). Une jeune génération d'artistes expérimente de nouvelles techniques de production et se démarque des principes du Mouvement moderne. Ces courants artistiques font émerger une nouvelle définition de l'œuvre d'art qui suscite un profond renouvellement de la pensée moderne sur l'architecture. *Françoise Krattinger, Patrimoine suisse*

Sans lui, la conquête de la Lune aurait été impensable. De quoi s'agit-il? Du plastique bien sûr! Transformable à l'infini, le matériau omniprésent depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale «est moins objet que trace d'un mouvement» écrit Roland Barthes dans un des textes des *Mythologies* (Paris, 1957). Si les graves conséquences écologiques de la consommation massive de plastique sont aujourd'hui un sujet de préoccupation, les matières plastiques deviennent à la fin du XX^e siècle une substance et un mode d'expression emblématiques de nombreuses transformations culturelles. C'est sur vinyle que sont portés dans le monde entier des messages musicaux qui cherchent à bousculer les conventions établies et les hiérarchies traditionnelles; les tissus synthétiques font la conquête du monde de la mode, et des objets colorés expressifs deviennent les symboles de la culture pop. Produit à partir de matières premières bon marché, en général dérivées de combustibles fossiles, le plastique est prédestiné à la production de masse. A la fin des années 1950 et au début des années 1960, un groupe de designers réunis autour de Marco Zanuso, Vico Magistretti et Joe Colombo parvient à démontrer que ce matériau malléable à l'infini permet de créer des objets remarquables, et pas seulement des objets en série, et qu'il est possible d'allier les principes du Mouvement moderne aux nouvelles techniques de production.

Ces matières nouvelles inspirent également de nombreux artistes et designers qui multiplient les expérimentations sur ce matériau qui se prête à merveille à des projets dont le processus de création peut être retracé. Dans les années 1960 en matière d'art, plusieurs conceptions opposées s'affrontent: certaines se développent à partir de l'héritage de la Modernité, tandis que de nouveaux courants remettent en question les règles établies et bouleversent les hiérarchies traditionnelles.

Chaise Bofinger et «Armchair»

Deux sièges en matière synthétique dessinés tous deux en 1964 et 1965 sont le reflet des conceptions qui s'opposaient à l'époque quant à la forme, au matériau et à la stratégie de création:

La chaise Bofinger, dénommée chaise BA 1171, dessinée par Helmut Bätzner répond en tous points aux exigences de la production en série. Première chaise en plastique conçue d'un seul bloc, prototype de toutes les chaises de jardin produites à l'heure actuelle à des millions d'exemplaires dans le monde entier, sa fabrication demande une seule opération d'une durée de cinq minutes.

La forme moulée a été étudiée pour obtenir une stabilité maximale avec un minimum de matériaux. Légère, empilable, pouvant être attachée et résistante aux intempéries, cette chaise a été créée à l'occasion de la construction du Staatstheater de Karlsruhe. Le prototype fut présenté en 1966 à la Foire du meuble de Cologne et reçut un prix du design en présence du chancelier Ludwig Erhard et du fondateur du Bauhaus Walter Gropius.

L'artiste danois Gunnar Aagaard Andersen, quant à lui, a développé en collaboration avec la Dansk Polyether Industri un tout autre fauteuil («Armchair»). Véritable manifeste contre la «bonne forme», cette création démolit toutes les règles du bon design et revisite la production traditionnelle de meubles. Cette œuvre sous-titrée: «Portrait du fauteuil Chesterfield de ma mère» présente un objet en mousse de polyuréthane comme une caricature implicite d'un modèle de canapé bourgeois. Le hasard est volontairement considéré comme une composante du projet de création. Le matériau en mousse est posé couche par couche, puis solidifié. La forme finale ne peut ni être anticipée ni contrôlée, ou alors seulement ponctuellement. Le fauteuil ne dispose ni d'une armature ni d'un revêtement traditionnel. Il est entièrement constitué de mousse de capitonnage. Et pourtant, on peut s'y asseoir. Alors que le plastique moulé de la chaise Bofinger allie les trois fonctions d'ossature (stabilité), de capiton (élasticité) et de recouvrement (protection), le fauteuil de Gunnar Andersen suscite des sentiments et des émotions interprétables. La chaise Bofinger est un objet quotidien dont la forme et la matérialisation remplissent une fonction déterminée. Son aspect correspond à une conception traditionnelle en Occident de la fonction de siège. Le fauteuil de Gunnar Andersen est un statement, une déclaration, une représentation sculpturale de l'effet d'un canapé traditionnel. Sa forme est le résultat d'un processus de création incontrôlable, une sorte de spectacle permanent de la transformation de la mousse qui le compose. Le fauteuil n'offre ni appui, ni stabilité et doit déstabiliser ses usagers. Il est déconcertant car il transgresse les conventions en la matière.

L'élargissement de la notion d'œuvre d'art

En 1952, le Schweizer Werkbund (SWB) décerne pour la première fois le prix «Die gute Form». Dans l'idée «d'ennobler les processus de fabrication en interaction avec tous les arts et métiers», l'attention des milieux industriels et du public doit être attirée sur des réalisations exemplaires. Cependant, trois ans plus

tard, le premier président Hans Finsler met déjà en garde contre une vision qui isole les choses de leur contexte en raison d'une appréciation fondée sur des critères purement esthétiques. De plus en plus souvent, des artistes remettent en question les principes typiques de la pensée moderne, notamment la fonctionnalité et la loyauté envers le matériau. En 1967 à Berne, le groupe local du SWB lance une action «Chair fun» en guise de «soulèvement pop» contre les principes de la «gute Form» en lançant un appel à démontrer «qu'une chaise n'est pas forcément un siège pour s'asseoir, mais qu'elle peut aussi l'être». Des artistes tels que Bernhard Luginbühl, Meret Oppenheim et Daniel Spoerri et des designers comme Trix et Robert Haussmann ou Susi et Ueli Berger exposent des objets expérimentaux qui sont vendus aux enchères après un colloque du SWB. Le soir de cette manifestation, plusieurs exposés sont présentés sur les nouvelles exigences en matière de formation artistique et architecturale qu'imposent les transformations profondes de la société et la prise de conscience croissante de l'environnement. Ainsi, la notion de création artistique doit s'éloigner de la belle totalité de l'objet et s'orienter vers un renouvellement profond de la pensée intégrant les dimensions sociales, politiques et écologiques dans la production et leurs conséquences. Alors que le Mouvement moderne a pour but de construire un monde meilleur par la forme artistique, l'idée qui se développe peu à peu part du constat que «les améliorations de l'environnement visible (architecture, design, etc.) n'ont pas contribué à améliorer la vie», selon un écrit de 1970 du SWB.

En 1968, le prix «die gute Form» est abandonné et une année plus tard, le SWB consacre une journée d'information à l'émergence des nouveaux courants artistiques. Harald Szeemann, notamment, présente un exposé sur des concepts nouveaux incom-



Une clairière en guise d'espace d'exposition: action «Chair fun» du groupe local du SWB en 1967 à Berne

Die Waldlichtung als Ausstellungsplatz: Aktion «Chair Fun» der Ortsgruppe des Schweizer Werkbunds 1967 in Bern

patibles avec la notion conventionnelle d'œuvre d'art. En 1969, à la Kunsthalle de Berne, l'exposition *When Attitudes Become Form* dont H. Szeemann est le commissaire fera date. Elle présente des courants artistiques largement méconnus du public, notamment le land art, le minimal art, l'earth art, l'arte povera et le new art. Ce qui est exposé à cette occasion fait seulement référence aux œuvres elles-mêmes. Le hasard, les forces de la nature et les propriétés des matériaux utilisés font partie intégrante de la production artistique. Ces performances suscitent le plus souvent l'incompréhension du public mais elles constituent pour les milieux artistiques de précieuses sources d'inspiration et influencent la perception de l'architecture.

La théorie de la «forme ouverte» présentée par Oskar Hansen en 1959, à l'ultime congrès CIAM d'Otterlo, préconise que les architectes et les artistes «créent des œuvres incomplètes» et que cette incomplétude «éveille la créativité des utilisateurs». L'art doit ainsi être la composante incontournable de l'environnement quotidien et mettre en évidence les aspects à développer. Cette conception de l'art a constitué le point de départ du structuralisme en architecture qui a tenté d'appliquer le principe de l'incomplétude et de la liberté d'interprétation à tous les niveaux. Le principe multicellulaire appliqué à l'Expo 64 suit cette approche et révèle de nouvelles interactions entre architecture et paysage, basées sur des structures ouvertes modulaires. L'architecture du futur ne devait pas être statique, mais transformable et flexible. Elle ne devait pas être finie, mais extensible et modulable selon des règles déterminées. C'est ainsi que la participation, l'action, la transformation et la codétermination firent leur entrée dans la pensée artistique pour devenir également des composantes du nouveau langage architectural.



Max G. Bollag met aux enchères des fauteuils et des chaises lors de l'action «Chair Fun» à Berne (cf. ouvrage: 100 Jahre Schweizerischer Werkbund, page 47).

Max G. Bollag versteigert Sitzmöbel an der Aktion Chair Fun in Bern. (vgl. Publikation 100 Jahre Schweizerischer Werkbund, Seite 47)