

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 57 (1970)
Heft: 8: Verwaltungsbauten

Rubrik: Kunstchronik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kunstchronik

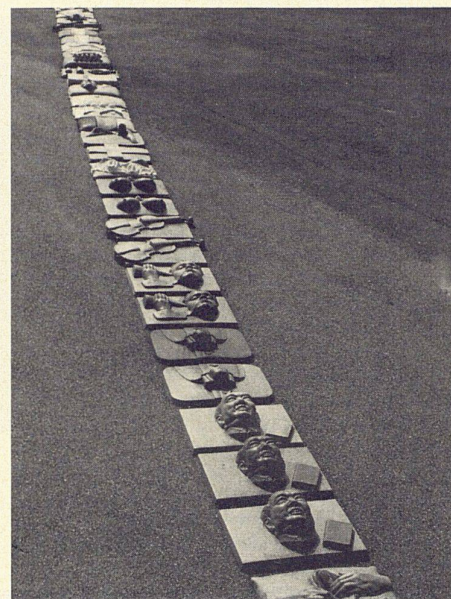
Ausstellungen

Basel

Basler Kunstchronik

Basel hat mit der «Art 70» seine erste Kunstmesse veranstaltet und auf 6000 Quadratmetern Mustermesse-Areal gleich neunzig Kunsthändler und zwanzig Kunstbuchverleger aus zehn überseeischen und europäischen Ländern vereinigt. Die Initiatoren – allen voran der Galeriebesitzer Ernst Beyeler – schufen damit auf Anhieb ernste «Konkurrenz für den Kölner Kunstmarkt», wie in der «Zeit» zu lesen war, und demonstrierten in nie dagewesener Großzügigkeit, daß sich Kunst wie jede andere Ware verkaufen läßt. Der kommerzielle Rummel um die Schönen Künste erwies sich als ebenso wirksam wie jeder andere Markt. Einerseits lockte die Messe einen repräsentativen

Querschnitt durch die Bevölkerung der Regio an, andererseits eine Hundertschaft von Fachjournalisten und eine Unzahl von Sammlern, Professionellen und potentiellen Käufern. Sicher wurden Fehler gemacht und witzelte die «Süddeutsche Zeitung», Basler Taxichauffeure hätten nichts von der Veranstaltung gewußt; aber alles in allem lautete ein anerkennender Tenor nach den fünf Tagen: «Die Basler Kunstmesse war ein Erfolg.» Das Funktionieren der freien Wirtschaft unter den Auspizien der bildenden Kunst war noch nie in dieser Form erprobt worden; auch nicht vom Kölner Kunstmarkt oder dem Düsseldorfer «Prospect», wo immer noch elitäre Auswahl, Prestigedenken und museale Darbietung dem ungehemmten Profitstreben der Branche Einhalt geboten. Die Kunst stand da als verkäufliche Ware neben der Sitzzecke mit Pult und Telephon. Händler und Sammler konnten sich anhand des vielfältigen Angebots an moderner Kunst über die Tätigkeit der Konkurrenz und über Preisentwicklungen orientieren, ein interessiertes Publikum sich informieren über den Stand eines Wirtschaftszweiges, Vergleiche anstellen zwischen den Angeboten aus verschiedenen Ländern. Trends wurden sichtbar, Beziehungen wurden angebahnt ... kurz, es ging zu wie auf jedem Markt, wo Angebot und Nachfrage Preise regeln, wo mit Hilfe von Reklame manipuliert und gemäß Analysen gelenkt wird. In vielen Fällen gab es sogar Bestellungen an Künst-

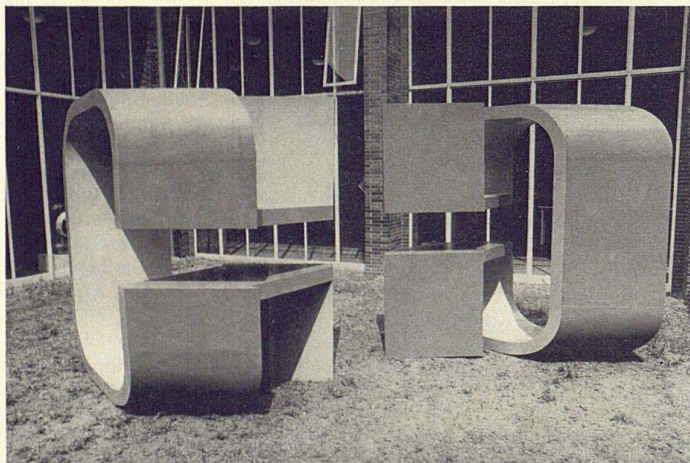


3

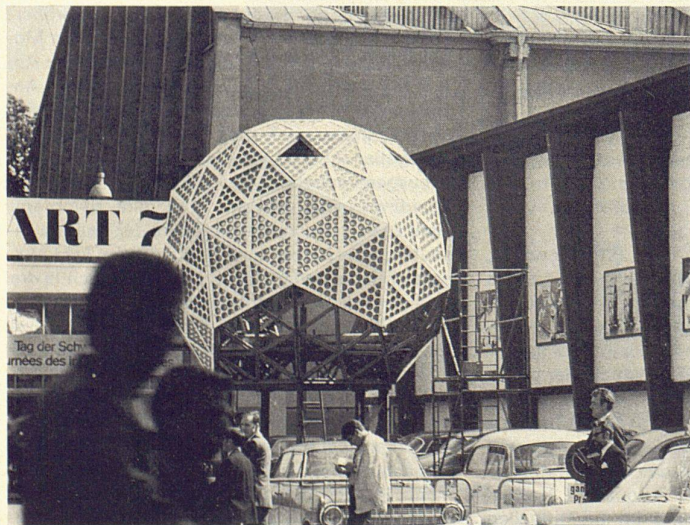
ler, die Konzepte verkaufen und multiple Objekte fabrizieren.

Der Wortschatz um die Ware Kunst hat sich mehr und mehr demjenigen des üblichen Handels angepaßt, und die Kunst selbst ist zum Handelsobjekt geworden, das irgendwo zwischen Konsumgut und Börsenpapier anzusiedeln ist und allmählich alle Transzendenz einbüßt. Das konnte in diesem Maße nur in einer Zeit geschehen, in der sich der Künstler ohne Sonderstatus in eine Produktionsgemeinschaft integriert und gleichberechtigt mit Vertretern anderer Wirtschaftsdomänen im technisierten Alltag steht. Vergangen waren mit einemmal die Zeiten der Bohème, die Zeiten des Outsider-Künstlers, der in der Dachstube ein kümmerliches Dasein führt und die Zeit an sich vorbeiröllen läßt, um Zeitloses zu gestalten.

Sicher: «Art 70» zeigte auch das, was zur klassischen Moderne gehört. Und die Galerien, die es vertraten, legten Wert auf museale Präsentation. Die Basler Galerien d'Art moderne und Beyeler fuhren auf mit so schweren Geschützen wie Arp und Gleizes einerseits; Calder, Corbusier, Moore, Dubuffet und Picasso andererseits. Die Galerie Maeght (Paris) bestach mit Chillida, Tápies und Chagall, während sich Denise René (Paris) auf einen vollgestopften Aktionsladen mit so gegensätzlichen Komponenten wie Yaacov Agam und Tinguely verlegte. Die jeweiligen Dependancen der Marlborough Galleries London, New York und Rom wußten sich auf dem «Olymp», einer Balustrade über der Halle 8, mit der teuersten Avantgarde von gestern Resonanz zu verschaffen: Francis Bacon, Adolph Gottlieb, Lucio Fontana, und bewahrten somit ein Bild nationaler Unterschiede – wenigstens den Namen nach. Handschin aus Basel vertrat das spektakulärste Dreigestirn der sechziger Jahre: Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle und Eva Aeppli mit Spritzmaschinen sowie «Nanas» im Skulpturengarten, Stoff-Figuren in der Verkaufsboxe. Viele Händler versuchten sich Charakteristika anzueignen, gaben Neigungen nach und hielten sich einen gleichgerichteten Stock: Konstruktivisten und Hard Edge bei Renée Ziegler (Zürich); Multiples



1



1
Albert Siegenthaler,
Dialog 2, 1970

2
Francesco Mariotti,
Kreislauf des Lichts

3
Otto Dressler, Sitzbilder

Photos: 1 Marco Hüttenmoser, Basel; 2 Georg Stärk, Zürich; 3 H. Langemeijer, Moosach

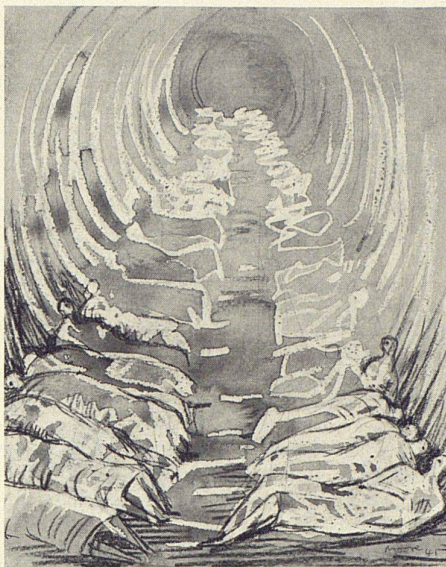
2

bei Flaviana (Lugano); Jugendstil bei Levante (München) oder Conceptional Art bei der Basler Katakomben und der Kölner Galerie Kümmel. Daneben blieb die Freiheit des Einzelnen, mit Heterogenem Furore zu machen, gewahrt. Jedes Händlers Königreich war seine Boxe. Von daher konnte er seinen Einfluß auf die Besucher geltend machen, von daher konnte er propagieren, was er wollte, und so zeigte sich, wessen Versuch dem Markt am ehesten entsprach. Kein akademisches Programm, kein kunstwissenschaftliches Konzept störte das Funktionieren kommerzieller Gesetzmäßigkeiten. Hier wurden Konsumlücken aufgerissen, Produktionslücken aufgefüllt.

Schmela aus Düsseldorf und Ars Intermedia aus Köln meldeten Erfolge mit Beuys, der New-Yorker Emmerich solche mit Kenneth Noland. Bei den Multiples und der Originalgraphik mit Preisen zwischen sechs Franken (signierte Offsetdrucke bei «zehn-neun», München) und sechstausend Franken (Claes Oldenburgs «London Knees» bei Thomas, München) erwiesen sich Hingstmartins «Kunstbrillen» aus Kaffeesieb (Kümmel), Distels Eier (Gimpel & Hanover, Zürich) oder Berrocals Silber- und Messingpuzzles (Orangerie, Köln) als Bestseller. Daneben wurden Verkaufserfolge mit Graphikserien von Lohse und Müller-Brittnau angezeigt.

Einzelne Werke von Lucio Fontana (Concetto Spaziale) oder Horst Antes (Kopffüßler) waren die dichtgestärktesten Kostbarkeiten neben den «Nanas» von Niki de Saint-Phalle und den Maschinen von Jean Tinguely. Amerikanischen Pop vertrat nur Bischofsberger (Zürich) repräsentativ. Naive fehlten fast ganz. In einer «Bilanz der fünf Tage» nannte die «National-Zeitung» Zahlen: «16300 Eintritte wurden insgesamt gezählt (bei dem immer wieder zu Vergleichenen herangezogenen Kunstmarkt in Köln waren es beim drittenmal 40000). Als Umsatz gaben die Kunsthändler insgesamt 5,78 Millionen Franken an, wobei die wirkliche Umsatzzahl mit gutem Grund als wesentlich höher angenommen werden darf, obwohl die Zahlenangaben anonym gemacht wurden (Köln: 3,5 Millionen Deutsche Mark, aber auch hier war der wirkliche Betrag mindestens 50 Prozent höher).»

Im Mittelpunkt einer Henry-Moore-Ausstellung bei *Beyerle* (19. Mai bis 11. Juli) steht eine geschlossene Gruppe von «Luftschutzkellerbildern» – Arbeiten, die den Bildhauer während des Krieges beschäftigt haben. Es sind monumentalisierte Elendsbilder aus den Schreckensnächten der Bombardierung Londons, zu denen sich Moore selbst äußerte: «Ich sah Hunderte von Henry Moores 'Liegenden Figuren' auf den Bahnsteigen ausgestreckt, und sogar die Tunnels erinnerten an die Löcher in meinen Skulpturen.» – Es ist beinahe ungeheuerlich, wie sich der Künstler in jenen Tagen beinahe pedantisch daran machte, seine Erlebnisse zu rhythmisieren, zu formieren, abzurunden und mit einem pendelnden Strich einzukreisen, bis sie nicht mehr nur Schnappschuß oder Abbild, sondern zur Zeichenhaftigkeit von Mahnmalen geläutert waren. «Moores 'Luftschutzkellerbilder' zeigen die Überwindung jenes Punktes» (so die «Basler Nachrichten»), «an dem der Körper noch Physis ist, sie zeigen die Überwindung der Wirklichkeit nur vorspiegelnden Materie und kehren alles andere nach außen: Furcht und Dumpfheit, Erschöpfung und Gleichgültigkeit, Elend, das schon fast nicht mehr wahrgenommen wird von den Betroffenen.» Auch die



4
Henry Moore, Tube Shelter Perspective, 1941

«National-Zeitung» kommt auf diese «Shelter Drawings» zu sprechen, «in denen zuweilen ein waberndes, verschlissenes Grau und glosendes Rosa die zur Anonymität von Insekten zusammengefügten Menschengruppen wie ein Spinnweb überfängt, oder die Köpfe Schlafender, die nichts mehr als die Bleilast der Erschöpfung verateten: Diese Reihen der Liegenden wecken oft Gedanken an Barlachs mythisches 'Königsgrab' – ein Blatt, das Moore gekannt haben mag.»

Es ist ein großes Verdienst dieser Ausstellung, die Konstanten im Werke des 1898 geborenen Kumpel-Sohnes aufzuzeigen. «Strukturelle Leit-motive» (Werner Hofmann) ergeben sich aus dem Vergleich einzelner Zeichnungsserien und Plastiken. Neben den Blättern aus den Bunkern steht eine Gruppe von Bergwerkskizzen, in der sich wiederum körperhaft plastische Formen aus Hohlräumen heraus entwickeln und sich aus einem gespenstischen Dunkel geronnene Organik hebt: formal erinnernd an die Versuche des Bildhauers mit innerer und äußerer Figur, in dieser Ausstellung an die Bronze «Interior-Exterior Figure» von 1951.

Werner Jehle

Biel

5. Schweizerische Plastik-Ausstellung Kongreßhaus und Strandboden 21. Juni bis 2. August

Auf die Dokumentation im Juliheft des «werk», die einen Sektor der Bieler Ausstellung behandelt hat, in die nur ein Teil der publizierten Arbeiten und Konzepte aufgenommen worden ist, folgt der Bericht über die faktischen Eindrücke in der Ausstellung selbst. Das Gesamtbild entspricht der pluralistischen Situation des gegebenen Zeitmomentes. Das Pendel schwingt der expansiven Tendenz gemäß weit aus. Die Folge ist Lockerung und Vielfarbigkeit bis zur Grenze des Jahrmarktmäßigen; Leistung und Späße, Experiment, Basteln und künstlerische Gestaltung im traditionellen

Sinn stehen dicht nebeneinander. Der Ort fördert diesen Zustand. Das offene Kongreßhaus mit der Vorhalle, die ein Teil der Straße ist, mit dem ständigen belebenden Blick auf das Schwimmbad, in dem sich die Jugend bewegt, die mittelgroße Parkwiese mit den spielenden Kleinkindern und den transitorischen Liebespaaren; am Seeufer der Strandboden mit dem Zusammenspiel von Erde und See und der Erinnerung an Früheres, was dort gezeigt wurde. Freier Zutritt überall für die, die die Dinge sehen möchten, zu denen die vielleicht noch wichtigeren Zufallsbetrachter kommen: die Passanten der Straße und im Haus selbst. Generell eine ungewohnte, in die Zukunft weisende Präsentation der Arbeiten, mit denen sich die winzige Minderheit, genannt Künstler und «Künstler», beschäftigt. Trotz alledem bleibt bei dieser optischen Säkularisierung ein Rest der feierlichen Note von eh und je. Die Werk-Isolierung der auf Sockel gestellten Produkte, ein nach ästhetischen Überlegungen aufgestelltes Werk-Ensemble, Gegenwirkung von Werk zu Werk, ein Gesamtbild, zu dem sich, über die ungeformten Straßen hinweg, die Schauplätze Kongreßhaus und Strandboden zusammenschließen.

Unter diesen vielsartigen Voraussetzungen und der eigenen Atmosphäre, die vom Ausstellungsgut ausgeht, erscheinen rund 200 Arbeiten von rund 100 Künstlern. Eine unter dem Präsidium des Bieler Initiators Marcel Joray stehende Jury, in der Künstler, auch der jungen Generation, die Mehrheit hatten, hat die Auswahl getroffen, die ebenso divergierend wie schillernd ist. Der Bogen spannt sich vom Modern-Traditionellen bis zu raffiniert ausgedachten Objekten optischen Spiels und zur Behandlung von Räumen im Sinne des Environments. Es ist nicht viel Aggressives zu sehen – die Schocks nutzen sich rasch ab –, Zeit- oder Gesellschaftskritisches schon gar nicht. Auch bei den radikal erscheinenden Dingen ist der Wohlstand zu spüren und auch etwas von schweizerischer Sekurität. Aus dem Gesamtbild treten Gruppen und einzelne Werke hervor, besondere Intensität und Qualität. Aber eigentliche Höhepunkte fehlen.

Merkwürdig, daß die verhältnismäßige Vielfalt der Materialien – Eisen, Stein, bemaltes Blech, Gestänge, Polyester und anderes – das Ganze nicht bereichert. Die inneren Kräfte der Materialien, die sich in früheren Zeiten so stark auswirkten, werden heute nur bedingt zum Sprechen gebracht.

Immer noch bewegt sich die weitaus größere Zahl der Bildhauer im Feld der traditionellen Moderne. Das heißt: verschiedene Varianten der Abstraktion mit gelegentlichen thematischen Anspielungen. Die bildnerische Vitalität neigt sich offenbar immer noch stark dieser technischen und materiellen Ausdrucksweise zu, die noch immer unausgesprochene Möglichkeiten in sich hat. Allerdings sind gewisse stationäre Symptome nicht zu verkennen, die die Gefahr der Routine andeuten. Aber immer noch ist auf diesem Feld Ausgezeichnetes und Gutes zu sehen, das sich in drei Gruppen realisiert: emotionelle Abstraktion bei Benazzi, Lienhard, Rehmann, Wiggli, Rouiller, Rossi, Mattioli und anderen; abstraktes Flächen- und Linienspiel bei Zürcher, Suter, Teucher, Witschi, Linck; teils im allgemein Kubischen, teils im Geometrischen ruhend Koch, Fischli, Staub (mit zwei bemerkenswerten Arbeiten), Aeschbacher, Salzenbach, Honegger, Fontana, Ramseyer und Gutmann. In ihrer Stille und formalen Sicherheit sehr eindrucksvoll sind die Zeichenreliefs von Théod-



der fraglich, wenn man die banale Frage des Wozu stellt, das heißt: wozu der Riesenaufwand?

Eine weitere Gruppe von Arbeiten befaßt sich mit Raumstrukturen. Im Werk eingespannter Raum und Raumfolgen bei Duarte, der transparente Gerüste, durch die der Raum fließt, und addierte Raumglieder mit räumlichen Abschattierungen mit Genauigkeit und technischer Sauberkeit erfaßt; in den Raum gehängte, in Randdetails modulierte Platten aus Acrylglas bei Sommer, elegant, aber sehr beschränkt in bezug auf mögliche Entwicklungen; frappierend, aber nicht überzeugend, senkrecht (am Strandboden) stehende Riesenrahmen von Müller-Brittnau, Gulliver-Fenster oder Sucher einer Riesenkamera, eine Gemeinschaftsarbeit mit Siegenthaler, dessen Raumbänder als ruhige, wenn auch starre Schrift wirken. Travaglini versucht durch schwimmende und senkrecht im Wasser stehende Polyesterketten die Seefläche einzubeziehen, ohne über Ansätze hinauszukommen.

Eine Reihe von Objekten steht zwischen den Raumstrukturen und den Environments. Hier erscheint plötzlich Schönheit: bei Megerts Spiegelobjekt, in fast überästhetischem Maß bei Candolfis «Organisation de sphères» mit Kugeln und einem System von Nylonfäden, bei Camesis kombinierten Volumen, bei Werros Arbeiten, die etwas von Signalen behalten haben. Distel ist wieder mit seinen Eiern da; man hat sie nun zur Gänze gesehen.

Figuren-Objekte kann man die allmählich ebenfalls abgegriffenen Groß-Gartenzwerg-Gruppen von Wattenwyls nennen, gegen die sich die Kompanie der wegweisenden Männer Metzlers einigermaßen günstig abhebt. Daniel Spoerri «Santa Grappa» gehört dem heiteren, harmlosen Neosurrealismus an. So wie die Figuration in Biel auftritt, ist von ihr wenig zu erwarten.

Von den eingereichten Environments und Konzepten wurde nur wenig realisiert. Abgesehen von Werros brillantem, durch Verspiegelung unendlich multipliziertem Environment-Objekt ist die Ausbeute – Ueli Berger, Ruth Müller, Rudi Bühler – wenig überzeugend geraten. Nichts reicht an das in letzter Zeit in Bern, Luzern oder Basel Gesehene heran, wo sich wenigstens Fragen stellten. Hier enthüllt das kleine äußere Format die innere Kleinheit des Ganzen. H.C.

Blauen

Peter Aegerter. Objekte und Graphik – Beat Niedermann. Metallplastiken
Schweizer Baudokumentation
1. Juli bis evtl. 30. September

Peter Aegerter ist 1936 in Basel geboren, studierte in Basel, Zürich und Frankfurt und ist besonders durch seine Ausstellungen im Ausland hier bekannt geworden.

In seinem mehrschichtigen Reliefs und seinen Bildern befaßt sich Peter Aegerter mit den Farbwerten, ihrer Wirkung zueinander, zur Fläche und zum Raum. Strenge Formen wie Dreieck, Rechteck, Kreis und Raute in ausgeglichener flächiger Farbigekeit sind Merkmale seiner Arbeiten, die sich auch besonders gut für Glasscheiben eignen würden. Jedes Objekt oder Bild scheint ein bestimmtes Thema der Farbwirkung zu behandeln, sei es die Wärme, die Kälte, der Kontrast oder der

Aufbau, was bei den Objekten durch die dritte Dimension besonders kräftig hervortritt. Für die Verwirklichung einer Synthese von Farbe und Architektur sieht Peter Aegerter mehrere Wege und Ausgangspunkte, die zusammenwirken können:

1. Organisation, Funktionsabläufe
2. Gesamtraumgestaltung als Komposition
3. Integration in die Umgebung

Bei den Objekten werden die verschiedenen Flächenausschnitte voneinander abgehoben und mittels dünner Stützen räumlich in die richtige farbliche Relation zueinander gesetzt. Mit dieser Technik wird die Grundfläche gewissermaßen zerlegt, in bezug zum Farbraum gebracht und dergestalt auf einer neuen visuellen Ebene wieder zusammengefügt.

Peter Aegerter bemüht sich auch um die Umweltgestaltung im städteplanerischen Sinne, indem er Studien über das farbpsychologische Verhalten und Empfinden der Bewohner in unterschiedlichen Lebensbereichen untersucht und in Zusammenarbeit mit dem planenden Architekten Vorschläge ausarbeitet.

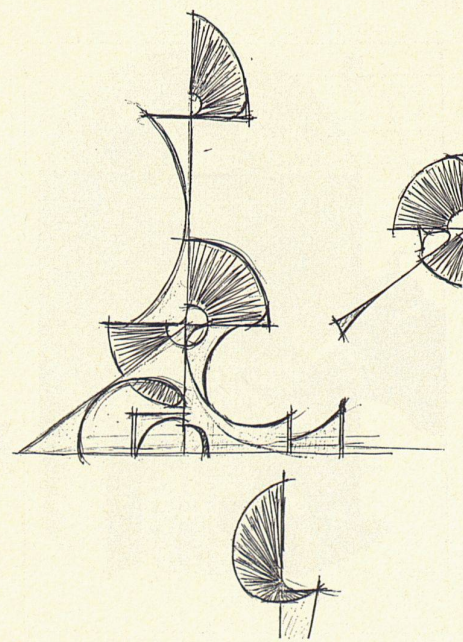
Beat Niedermann ist 1943 in Basel geboren. Er besuchte die Kunstgewerbeschule Basel und die Kunst- und Werkschule Pforzheim. Darauf folgten Auslandsaufenthalte und Ausstellungen im In- und Ausland. Sein Werdegang führte ihn von der Bearbeitung von Edelmetallen über die Schmuckgestaltung zu erweiterten Ausdrucksformen. Seine künstlerischen Anliegen sind:

1. mit Hilfe normierter Teile das formale Zentrum sichtbar zu machen und den umgebenden Raum zu erfassen;
2. den Raum mittels zusammengefügter Teile zu umschließen, diese Begrenzung zu durchbrechen und das visuelle Zentrum sichtbar zu machen.

Unter diesen beiden Aspekten bearbeitet Beat Niedermann zurzeit eine Studie über eine zellenartige Siedlungsstruktur.

Die Anliegen beider Künstler unter Beweis zu stellen, gibt der Ausstellung ihren tieferen Sinn.

C. Weissner



1 Bernhard Luginbühl, Atlas, 1970

2 Kurt Metzler, Leute, 1970

3 Beat Niedermann, Skizze

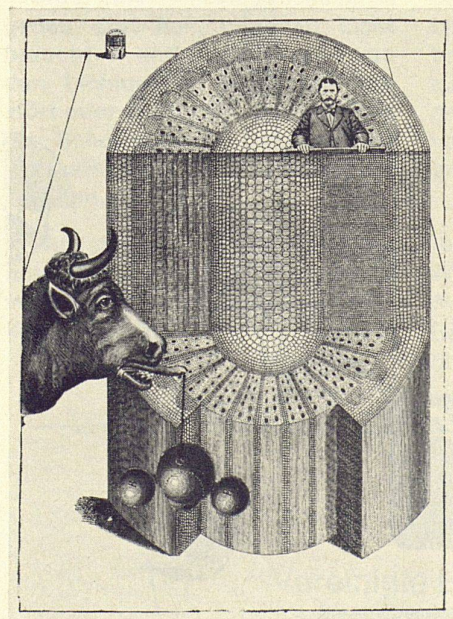
Photos: 1, 2 Wolf Meyer, Biel

Genève

Chronique genevoise

L'événement de ce début d'été à Genève a été sans conteste l'exposition de l'œuvre gravé de Max Ernst organisée par le *Cabinet des Estampes* (du 30 mai au 9 août). Il s'agissait là d'une de ces manifestations particulièrement précieuses qui, en dehors de toute visée spectaculaire, semblent nous inciter à pénétrer dans l'intimité d'une création, ce qui n'est pas peu de chose lorsqu'il s'agit de l'univers magique d'un tel artiste. Outre le fait qu'elle était la plus importante de celles qui furent jusqu'ici montrées de cet aspect de l'œuvre de Max Ernst, cette exposition avait encore pour particularité de n'emprunter qu'aux collections suisses, exception faite de deux imprimeurs français de l'artiste, groupant des estampes de 1912 à 1970, depuis la première œuvre connue, une linogravure d'esprit encore expressionniste, jusqu'à certains ouvrages récemment parus.

Ainsi que le maître le précise lui-même, ses gravures ont presque toujours été le résultat de sollicitations extérieures, même les pièces isolées. La plupart ont trait à des albums ou des ouvrages illustrés, et constituent une sorte de collaboration avec des amis poètes, ce qui en augmente l'intérêt. En effet, si l'art de Max Ernst en n'importe quelle circonstance nous vaut toujours des instants privilégiés, il s'ajoute ici un certain émerveillement dû à la rareté de l'aubaine de pouvoir admirer des ouvrages d'un caractère presque confidentiel qui nous font les témoins de conversations poétiques entre Ernst et des poètes tels que Benjamin Péret, André Breton, Tristan Tzara, Henri Michaux, Antoin Artaud, Jacques Prévert et bien d'autres. Il y a là beaucoup d'eaux-fortes, d'aquatintes avec ou sans couleurs, et des lithographies qui se prêtent à la technique des fameux frottages, au travers desquelles nous retrouvons comme dans un microcosme toute la mythologie de l'artiste. On a aussi admiré quelques chefs-



1

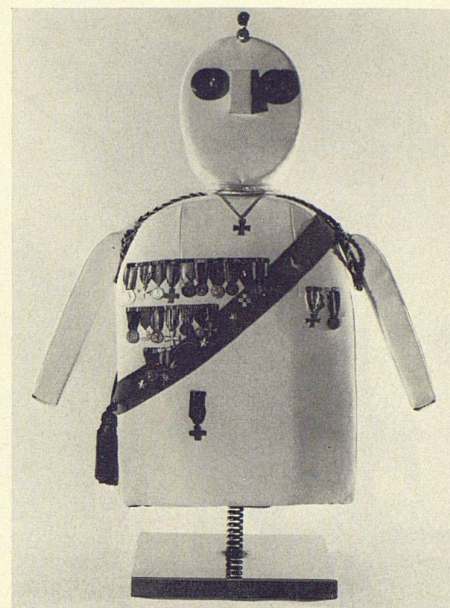
d'œuvre de bibliophilie, admirables réalisations graphiques où la mise en page, la typographie composent avec les gravures de sublimes harmonies, tel « Maximiliana ou l'Exercice illégal de l'Astronomie », dédié à Guillaume Tempel, où lettres, écriture imaginaire et dessins sont de la main de l'artiste. Des dessins, frottages et collages complétaient la collection.

Parmi les autres expositions de cet été, on a noté aussi un Hommage à Salvador Dalí au *Musée de l'Athénée* (du 2 juillet au 30 septembre) qui comporte près de trois cents pièces; beaucoup de gravures en couleurs, mais aussi des huiles de différentes époques, des dessins, qui, sans prétendre à la rétrospective, donnaient quelques intéressants aperçus sur les travaux de l'artiste à différents moments de sa carrière, avec entre autres des paysages pointillistes et des compositions cubistes. Enrico Baj, à la Galerie Georges Moos, était présenté sous son meilleur jour avec ses passementeries et ses collages rutilants empreints d'une éblouissante fantaisie d'un humour tonifiant. A l'opposé, Lohse apportait à la *Galerie Zodiaque* (du 19 juin au 19 septembre) toute la rigueur mathématique d'un art vertigineux de précision, chaleureusement lyrique dans ses harmonies colorées, savant s'il en fut mais pourtant dispensateur de joies hédonistes inépuisables même pour qui n'en peut pénétrer les mystères. Fait à noter, c'était la première fois que l'on présentait en Suisse romande une exposition personnelle du grand Zurichois. Il était temps. G. Px.

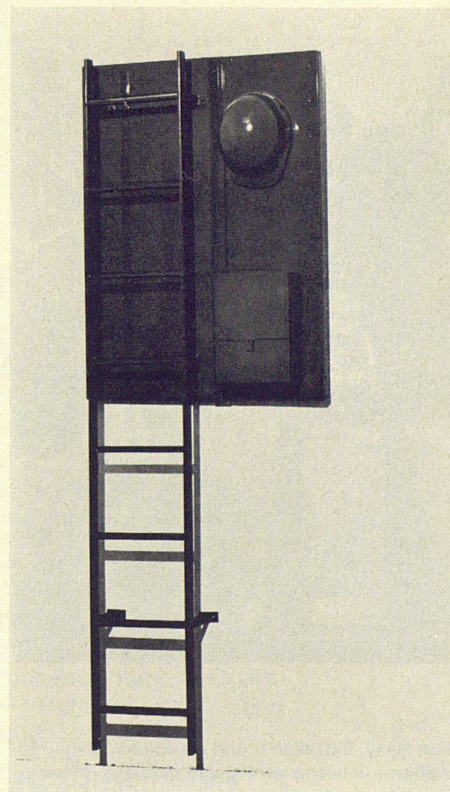
Lausanne

Chronique lausannoise

1963, 1966, 1970: le Troisième Salon international des Galeries Pilotes a ouvert ses portes (du 21 juin au 4 octobre). En chiffres, cela représente 144 artistes, 24 pays et 16 galeries d'Europe, d'Amérique et du Japon. Seize galeries qui consacrent leurs efforts à la propagation des formes d'art les plus avancées et qui, réunies ainsi dans les salles du *Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, offrent un panorama fort intéressant des recherches qui se poursuivent de par le monde. Pour beaucoup de visiteurs, il y a là matière à bien des révélations souvent déconcertantes; pour d'autres, qui suivent de mois en mois l'évolution d'une situation fluctuante et complexe qui reflète bien l'inquiétude de l'homme face au constant bouleversement de notre mode de vie et de notre environnement autant psychique que physique, ils y verront une intéressante récapitulation. Les tendances actuelles ici représentées ne sont pas toutes très nouvelles: le Pop-Art, la nouvelle figuration, le nouveau réalisme sous toutes sortes d'aspects ont toujours la faveur des artistes et occupent une place particulièrement importante dans ces salles, et c'est peut-être ce qu'il y a de moins réconfortant, non pas dans cette exposition qui ne fait qu'enregistrer un constat (les galeries pilotes n'ont pas pour but de défendre des causes mais d'informer sans prendre parti) mais bien dans la création actuelle. Trop, depuis trop longtemps; on éprouve maintenant une certaine lassitude devant tout ce bric-à-brac post-dadaïste, même et surtout si l'on a été un fervent partisan de Dada. A force de vouloir étonner, on ne surprend plus personne, le scandale en art n'est vraiment



2



3

1 Max Ernst, Bœuf et personnage, 1920. Collage et plume à l'encre de chine

2 Enrico Baj, Punching General, 1969

3 J. P. Raynaud, Echelle No. 2, 1968

Photo: Enrico Cattaneo, Milano

plus possible. A Gênes, l'an dernier, une galerie a présenté six chevaux vivants attachés comme à l'écurie, le museau au mur. Elle manque ici. Mais on y voit un porte-manteau orné d'une demi-douzaine de vestes décaïchies, quelques bidons de peinture un peu dégoulinants posés sur le sol, un petit tas de déchets de mousse plastique ... et on en passe. L'optical art et l'art lumino-cinétique, tels qu'ils sont présentés par la Galerie Howard Wise de New York, s'ils ne sont pas non plus tout à fait nouveaux permettent encore d'autres perspectives en égard aux possibilités encore offertes par l'application des nouvelles technologies. L'art conceptuel, qui consacre la primauté de l'idée ou de l'intention sans que celles-ci soient suivies de création matérielle, présenté par la Galerie Wide Whithe Space d'Anvers, pose un postulat plus difficile à accepter. Est-ce encore de l'art? Et ne voit-on pas là que supprimer la limite entre l'art et le non-art équivaut finalement à la mort de l'art? On en dira autant de certaines intervention dans l'environnement extérieur: tracé d'un sillon dans le désert, amoncellement de trois tonnes de bitume dans une carrière, présentés à l'aide de projections par la Galerie Dwan de New York. Dans un cas comme dans l'autre, on voit bien que la galerie d'art n'aura bientôt plus de raison d'être. Et par voie de conséquence, le Salon des Galeries Pilotes.

Conjointement à cette manifestation, le *Musée des Arts décoratif de Lausanne* a présenté «Reflets des Galeries Pilotes», avec la participation d'un certain nombre de galeries ayant à l'occasion de l'une des trois éditions de la grande manifestation lausannoise, déjà présenté des artistes. Moins expérimentales, plus abouties, les œuvres qui la composent sont de grande qualité, bien qu'il s'agisse le plus souvent de multiples, d'estampes ou d'œuvres graphiques. Le cinétisme, avec Nicolas Schoeffler, Vasarely, Soto, Le Parc y est fort bien représenté par la Galerie Denise René, alors que la Galerie Sonnabend a réuni un ensemble très intéressant de Twombly, Arman, Jasper Johns, Lichtenstein, Rauschenberg. Mais on y voit aussi des œuvres aussi intéressantes et diverses que celles de René Duvilliers, Frédéric Benrath, Fontana, Canogar, Baj, Man Ray, ou des Canadiens Baxter Lain et Guido Molinari. C'est un excellent complément aux Galeries Pilotes.

G. Px.

Luzern

Processi di pensiero visualizzati

Kunstmuseum

31. Mai bis 5. Juli

15 italienische «arte povera»-Künstler stellen ihre Objekte im Kunstmuseum aus. Der Terminus «arte povera» («arme Kunst») ist dafür allzu limitierend. Er umfaßt nur eine Komponente dieser Kunst: die visible Materialität. Dr. J. Ch. Ammann verwendete daher, wie schon für die Ausstellung der Schweizer Konzept-Künstler, die Bezeichnung «Processi di pensiero visualizzati» (Visualisierte Denkprozesse), umfaßt doch dieser Begriff in seiner Extensität die ganze Vielschichtigkeit dieser Kunst.

Bei den Ausstellenden handelt es sich um Künstler, die zumeist auch im nördlichen Europa bekannt sind: Merz, Kounellis, Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Griffa, Maini, Mattiacci, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Salvo und Zorio.

Bei den Italienern geht es zumeist um Naturphänomene. Inwieweit dieser neue «Rousseauismus» als Reaktion auf die Technokratie (die in der Pop-Art deutlich genug reflektiert wird) zu betrachten ist, darüber kann man spekulieren. Aber sicherlich ist diese Kunst nur im Kontext mit der weltweiten Bewegung eines neuen Elementarismus (mit den Hippies als Syndrom) verständlich. Wie ehemals Franz von Assisi führen die Italiener Zwiegespräch mit der Natur und entlocken ihr somit ihre Geheimnisse. Physikalische Phänomene beispielsweise, die wissenschaftlich als längst analysiert, ergründet und katalogisiert gelten, betrachten sie wieder von neuem, durchleuchten sie und stellen sie in andere, poetische Zusammenhänge. Dazu investieren sie Materialien wie Blei, Leder, Erde, Gras, Anthrazit, Beton, die so zu Konstellationen arrangiert werden, daß überraschende Gegensätzlichkeiten der Struktur, Qualität und Funktion ihren Werken einen signalhaften Charakter gibt.

Den italienischen Künstlern eigen ist die Direktheit der Identifikation mit Materialien und Objekten. Im Gegensatz zu den Deutschen Beuys, Rot und Ruthenbeck etwa oder zum Holländer Dibbets, deren Verhältnis zu Materialien und Objekten distanziert-intellektuell ist, die genau wis-

sen, in welchem Zusammenhang das Material zum Intendierten steht, haben die Italiener vielfach fetischistisch-sinnliche Materialbeziehungen, das heißt, das Material und dessen Struktur ist die direkte Visualisierung ihrer Ängste, Hoffnungen, Leiden und Freuden, ihren Erwartungen und Erinnerungen. Calzolari beispielsweise überzog als sinnlich-erogene Epidermis die Sandsteintreppe zum Eingang des Kunstmuseums mit Blei, und bei Fabro schmilzt die Stiefelform Italiens zu einem amorphen Bleiklumpen mit vaginalen Vertiefungen.

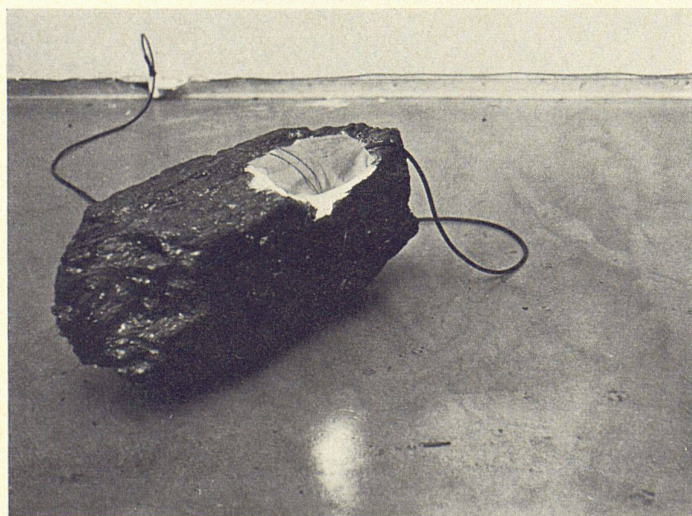
Den Italienern geht es um neue Erlebnismöglichkeiten. Nicht mit der formalen Logik, nicht mit einem Empirismus oder dem «gesunden Menschenverstand» des Kleinbürgers kommt man ihren Arbeiten näher. Sondern mit einem inneren Offensein, das poetische Widersprüche und Raum/Zeit verschiebende Relativierungen nicht als Produkt eines armen Irren betrachtet. Bei den Kunstwerken der Italiener ist es nötig, daß man größere Zusammenhänge sieht, die nicht unbedingt in eine schon bestehende Begrifflichkeit einzuordnen sind. Anselmo stellte beispielsweise einen mit Fett bestrichenen Eisenpfahl an eine Wand. Wo die Kante des Pfahles an der Wand aufliegt, stehen die Worte: «Für eine Kerbe in einer unbestimmten Anzahl von tausend Jahren.» Bei einer anderen Arbeit gab Anselmo einem viele tausend Jahre im Boden versteckten Anthrazitblock das Licht wieder zurück, indem er in den Block ein elektrisches Licht einließ. Indem Anselmo die menschlichen Zeiteinheiten durch die Zeiteinheiten ersetzt, die dem sich dehnen Eisen oder dem Werdeprozeß des Anthrazits eigen sind, werden poetische Dimensionen evoziert, die intellektuell nicht faßbar sind.

Noch einige Hinweise zu anderen Arbeiten: Merz entwickelte seine Iglu-Idee weiter und konstruierte für Luzern ein Gehäuse, dessen Statik auf einer arithmetischen Progressionsreihe beruht, die von Naturphänomen (zum Beispiel Tannzapfen) abgeleitet wurde. Um Vorgänge, Pro-

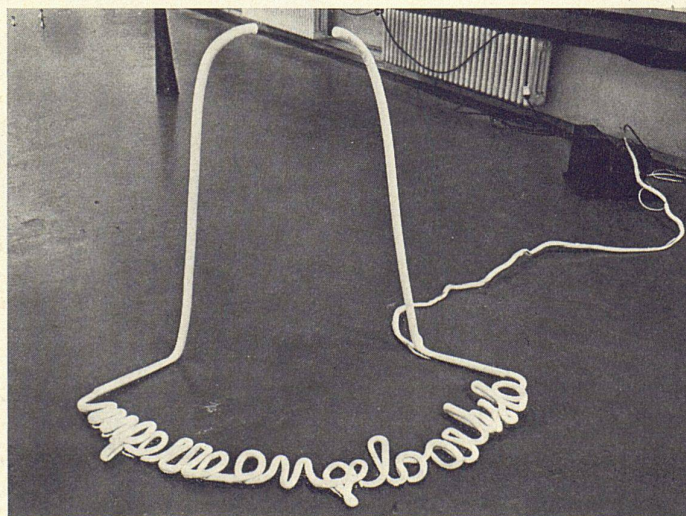
1
Anselmo, Anthrazitkohle mit Licht 1969

2
Calzolari, Impazza angelo artista, 1969

Photos: 1, 2 P. B. Stähli, Luzern



1



2

zesse, evolutionäre Änderungen geht es bei Mattiacci, Penone und Calzolari. Mattiacci legte Gras, das er samt Wurzeln und Erde einer Wiese in Luzern entnahm, entsprechend seiner eigenen Körperform in das Zentrum eines Rechtecks aus purer Erde. Um die Körperform herum säte er Grassamen, den er aus Italien mitbrachte. Nun ist also nach und nach ein Prozeß der Vermählung feststellbar, bis die ältere Grasschicht seiner Körperform nicht mehr vom jüngeren Gras, das er säte, auseinanderzuhalten ist. Von Penones Arbeiten sind Photodokumente vorhanden. Er macht Eingriffe in die Natur; indem er beispielsweise vier junge Bäume zusammenbindet, zwingt er sie, fortan sich zu einem Baum zu vereinigen. Die Ausstellung der italienischen Avantgarde machte mit einem Denken bekannt, das nicht in hierarchisch verdinglichten Bahnen verläuft. Und somit hat ihre Kunst didaktische Funktionen. Nämlich: das eingefrorene Bewußtsein, die hypostasierten Begriffe durch neues Erleben wieder in Fluß zu bringen respektive mit neuen Inhalten zu füllen.

Theo Kneubühler

Zürich

Fernand Léger

Centre Le Corbusier, Forum für Umweltfragen
17. Juni bis 20. Juli

In Zusammenarbeit mit der Galerie Beyeler, Basel, zeigte Heidi Weber im Forum für Umweltfragen, wie das Centre Le Corbusier jetzt heißt, eine Auswahl höchst eindrucksvoller Gemälde Fernand Légers aus verschiedenen Schaffensperioden. Wieder zeigt es sich, daß Léger durch seine Beziehung zur Figur gewissen Kunstvorstellungen von heute sehr nahesteht. Was ihn auszeichnet und vom Heutigen abhebt, ist die außerordentliche individuelle künstlerische Potenz, die innere Gestalt, die direkt und schlagkräftig ist, aber auch poetisch, spirituell, ohne daß sie zu Manipulationen irgendwelcher Art greifen muß. Hier gibt es keine elaborierten Einfälle, die an der Oberfläche bleiben – bei allem vielleicht momentanen Reiz –, hier stehen die Bildvorgänge mit Zentren der Vorstellung, des Bildeinfalls und seiner Verwirklichung in unmittelbarster Verbindung.

Abgesehen von den Bildern selbst, zeichnet sich die Ausstellung durch zwei Umstände aus: durch die Einordnung in die differenzierte Folge der Räume, durch die man stets das Ganze sieht und erlebt, und durch die Einfügung von Sätzen Légers zur Frage der Farbe an sich und ihrer Anwendung in den Städten. Die auf Tafeln gedruckten Sätze mischen sich mit den Bildern; nicht schulmeisterlich, sondern der Gedanke tritt unmittelbar neben das Bild – der Autor als Denker wie als Maler erscheint als eine einzige Person, die den optischen Sinn des Betrachters und Lesers in Bewegung setzt und zum Selbstdenken anregt.

H. C.

Paris

Pariser Kunstchronik

Es mag vielleicht überraschen, wenn eine Kunstchronik, die gewöhnlich über Museen und Galerien referiert, sich in die Autobranche vorwagt. Und doch ist es nicht abwegig, wenn wir hier auf die Ausstellung «Bolide Design» im *Musée des Arts décoratifs*, die Sportautos aus den Jahren 1929 bis 1970 zeigte, aufmerksam machen. Es war nicht etwa das Ziel dieser Schau, die Maschine als Kunstobjekt vorzustellen oder die Schönheit der Technik als Kunst zu identifizieren. Es lag den Organisatoren vielmehr daran, zu zeigen, wie sehr ihr Werk ein adäquater Ausdruck für unsere Zeit ist. Übrigens bietet der Katalog durch die Wiedergabe der ausgestellten Kreationen und die «mise en pages» recht eigentlich eine ästhetische Freude.

Künstler wie zum Beispiel Fernand Léger haben sich ja gegen überholte, romantische Wertungen in der Kunst, die das Aufkommen des Autos als einer zivilisatorischen Entdeckung nicht mit humanistisch bedingten Traditionen in Einklang zu bringen vermochten, aufgelehnt und durch ihr

Werk einen zeitgemäßen, von der Technik inspirierten und befruchtenden Stil geschaffen.

Lange Zeit haben wir den Werdegang von Jean Dubuffet verfolgen können. Wir erinnern uns, wie der Maler sehr früh (wenigstens für Frankreich) «l'art brut» als fruchtbare Anregung entdeckte. Wenn er am Anfang Urwesen, bärtige Männer und Tiere «verprimitivierte», entwickelte sich aus diesem Stadium langsam die Idee des «Hourloup» als Prototyp eigenster Prägung. Dabei fallen zwei Grundtendenzen als Konstante auf: einerseits die insistierende Wiederholung der Zeichen: unifarbene, gestrichelte, schwarz umrandete, puzzelartig zusammengesetzte kleine Flächen, andererseits deren Variationen für verschiedene Zwecke. Wir erinnern an Ausstellungen bei Jeanne Bucher und im Musée des Arts décoratifs, wo sich Dubuffet bereits 1967 dreidimensional zeigte.

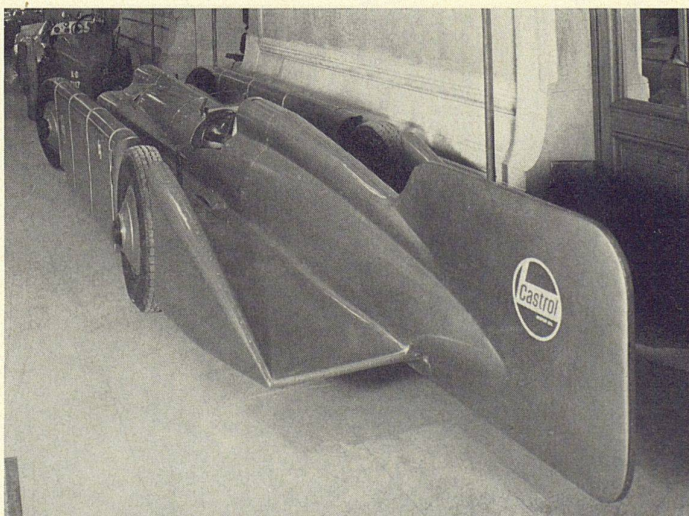
Heute, im *Centre National d'Art Contemporain (CNAC)*, kreiert der Künstler im wahren Sinn des Wortes «environnements». Er stellt den Besucher in einen quaderförmigen Raum, dessen Wände aus Polyester und vollständig mit «Dubuffet-Zeichen» übermalt sind, die sich ineinanderflechten, auseinandergehen und sich mäandrisch-insistent zum «espace décomposé» zusammenformen. Der Zugang zu diesem Kistenzimmer wird von einem Wärter bewacht, der je nach Lust und Laune durch das Drücken eines elektrischen Knopfes die buntbemale, durch wellige weiße Bänder eingerahmte Türe öffnet oder schließt. Dieser Raum, der für die Villa Falballa konzipiert wurde, ist nur «espace mental», und es würde bestimmt niemandem einfallen, an seine Wände ein Bild, eine Uhr oder ein Barometer zu hängen; an eine Bereicherung durch einen Blumenstrauß ist bei dieser Farbenfreude gar nicht zu denken.

Vor dem «mur bleu», ebenfalls für die Villa Falballa bestimmt, wird dem Besucher vollends klar (der Katalog erläutert es außerdem durch viele Zitate von Jean Dubuffet), daß er hier mit dem «espace logologique» konfrontiert wird.

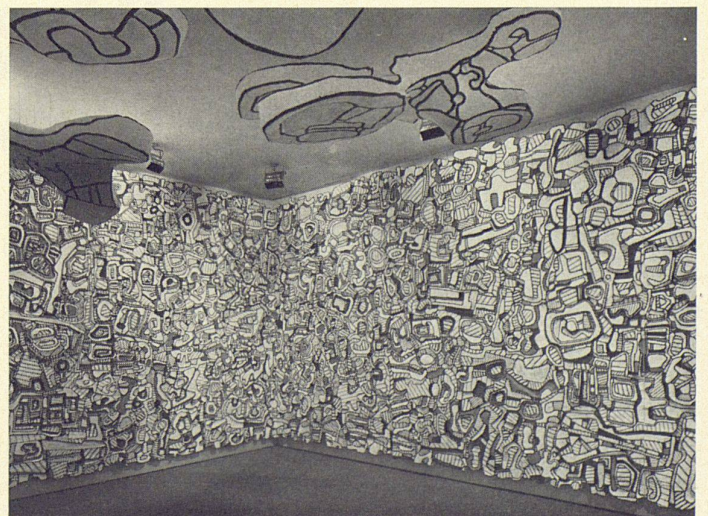
Eine Wand-Suite, hier auf ein blau-schwarz-weißes Figurenmosaik reduziert, vor dem ein gleichfarbiges Polyesterwesen ebenfalls aus einem «élément bleu» sitzt, läßt das Wort «Méditation» evozieren. Faktisch geht es um die Idee des «Logologisme».

1
«Golden Arrow». Voiture de record 1929. Montagu Museum
2
Jean Dubuffet, Le cabinet Logologique im Centre National d'Art Contemporain

Photos: 1 P. Le Mout; 2 Augustin Dumage



1



2

Die ausgestellten Werke stellten aber nicht «une fin en soi» dar, sondern sind Resultate von vielen, zum Teil bereits existierenden oder sogar kopierten Werken Dubuffets, die ein neues Ganzes geworden und vielleicht, wie der Künstler sagt, noch gar nicht fertig sind. Es könnte sein, daß noch zu erfindende spätere Einzelwerke ihn dazu drängen, sie diesem Ganzen nachträglich anzugliedern, was typisch ist für logologisches Schaffen.

Daß ein so großes, additives Werk nicht vom Künstler allein hergestellt werden kann, ist verständlich. Wir lesen dazu im Katalog, daß für ein Ensemble von nur 11 Polyester-panneaux, jedes im Ausmaß von 3×1 m, 20 kg Vinylin verwendet werden. Für Vergrößerungen der Zeichnungen, zu denen der Künstler durch die bekannten Kritzeleien während Telefongesprächen animiert wird, waren 500 Arbeitsstunden nötig.

Wenn man die Zusammenhänge der Schaffensprozesse, der benötigten Materialien, die vom Künstler entwickelte Philosophie und seine Pläne zu erfassen versucht, erscheint diese Kunstform als höchst eigenartig. Im Gegensatz zur cartesianschen Logik entspricht der «Logologisme» dem Werk des Künstlers als erster Instanz und entwickelt sich «logolosierend», indem er die Logik des künstlerischen Moments als Ausgangspunkt für den nächstlogischen Moment der künstlerischen Entwicklung nimmt. Jeanine Lipsi

Tagungen

Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte

Jahresversammlung in Schaffhausen
13. bis 15. Juni

Zum letztenmal leitete Dr. Alfred G. Roth (Burgdorf) eine Generalversammlung und die vorangehende Pressekonferenz, da er nach vierjährigem Wirken vom Präsidium zurücktritt. Er hat als Leiter des Arbeitsausschusses und des Vorstandes ein bedeutendes Arbeitspensum bewältigt und neben den praktischen Aufgaben immer auch die kulturellen Grundlinien der Gesellschaftsarbeit im Auge behalten. Sein Nachfolger, Nationalrat Franco Masoni (Lugano), führte sich mit einer mehrsprachigen Rede auf wirkungsvolle Art ein. Er wird sich für eine planmäßige Bewältigung der

großen Aufgabe einsetzen, die dem gesamtschweizerischen Inventarwerk durch die Tessiner Bände der «Kunstdenkmäler der Schweiz» zuwächst. Der von Virgilio Gilardoni verfaßte Band «Locarno und Umgebung» soll die Jahresgabe 1971 bilden, und das Tessiner Forschungsinstitut für die Inventarisierung arbeitet auf sicherer Grundlage weiter. — Im Jahr 1970 sind erschienen: die Inventarbände «Basel-Landschaft I» (von H. R. Heyer) und «Kirchen der Stadt Bern» (von Paul Hofer und Luc Mojon), dieser als nachträgliche Jahresgabe für 1964. Für 1970 wird erwartet: der Inventarband St. Gallen V (Bezirk Gaster) von Bernhard Anderes und der erste der beiden Bände des gänzlich erneuerten «Kunstführers durch die Schweiz». Dieses anspruchsvolle Werk verursacht seit Jahren außerordentliche Schwierigkeiten der Organisation, der Bearbeitung und der Finanzierung. Im Gegensatz zu den Inventarbänden fällt nämlich hier die finanzielle Mitwirkung der Kantone weg. Für den zweiten Band (hauptsächlich Westschweiz) ist Bernhard Anderes als Bearbeiter gewonnen worden. — Da ein Mangel an Nachwuchskräften für die Inventarisierung besteht, können kaum mehr regelmäßig zwei Jahresbände erwartet werden. Statt dessen wird eine neue Buchreihe von Künstlermonographien in Angriff genommen. Für 1970 erscheint die Arbeit von Peter Felder über den in der Schweiz vielfältig aktiv gewesenen Barockbildhauer Johann Baptist Babel (1716–1799) mit reicher Illustrierung. — Als Leistungen des Berichtsjahres 1969 seien noch hervorgehoben: der Abschluß der zehnten Zehnerserie der kleinen «Schweizerischen Kunstführer» über einzelne Baudenkmäler und Kunststätten und die Ausgestaltung zweier Vierteljahrshefte des Mitteilungsblattes «Unsere Kunstdenkmäler» zu einer Festschrift für Albert Knoepfli, mit vielen Einzelbeiträgen zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. — Nach den Museums- und Stadtführungen sprach der Schaffhauser Stadtpräsident Dr. Felix Schwank im Münster über denkmalpflegerische Aufgaben seiner Stadt. Der romanische Turm des Münsters ist bereits eingerüstet für die längst geplante Restaurierung, welche die Gesamterneuerung des bedeutenden Bauwerks abschließen wird. Die Stadtkirche St. Johann, die Raum für 2000 Personen bietet, soll ebenfalls restauriert werden. Bodenforschungen werden vielleicht Spuren ältester Besiedelung erschließen. Die Altstadt Schaffhausens, vielbewundert für ihre Portale und Erker, soll eine Wohnstadt bleiben und ihre architektonische Schönheit bewahren. E. Br.

Hinweis

Kunstaussstellung Zürich-Land

Die Kunstaussstellung Zürich-Land 1970 findet vom 11. Oktober bis zum 15. November im Kunstmuseum Winterthur statt. Einsendeberechtigt sind schweizerische Künstler, die in einer zürcherischen Gemeinde, die Stadt Zürich ausgenommen, heimatberechtigt oder seit dem 1. Januar 1969 niedergelassen sind. Nicht teilnahmeberechtigt sind die Künstler, die sich an der Ausstellung der Zürcher Künstler im Helmhaus beteiligen. Die Reglemente und Anmeldeformulare können beim Sekretariat des Kunstvereins, Museumstraße 52, Winterthur, bezogen werden. Anmeldetermin ist der 17. September.

Eingegangene Bücher

Le Tokaido. De Tokyo à Kyoto avec Hiroshige. 118 Seiten mit 55 farbigen Tafeln. Office du Livre, Fribourg — Heibonsha Ltd. 1970. Fr. 54.—

Guide des musées de France. Collaboration: Edith de Bonnafo. Documentation photographique: Denise Blum. Maquette: Franz Stadelmann. 220 Seiten mit Abbildungen. Office du Livre, Fribourg 1970. Fr. 20.—

Theodore Bally. II Mecaniques. Einleitung von Willy Rotzler. 136 Seiten mit 220 Illustrationen. «Kunst des 20. Jahrhunderts». Editions du Griffon, La Neuveville 1968. Fr. 48.—

Alain Jouffroy: La peinture de Stämpfli. 84 Seiten mit 34 schwarzweißen und 14 farbigen Tafeln. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turin 1970. L. 5.000

Glas aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich. Sammlungskatalog 4. Herausgegeben von Dr. Erika Billeter. 240 Seiten mit Abbildungen. Kunstgewerbemuseum Zürich, Museum Bellerive 1969

Ausstellungskalender

Arbon	Galerie Spirale	Visconti Prasca. Photographien	22. 6. — 15. 8.
Ascona	Galerie AAA	Heinrich Bruppacher — Robert Lienhard — Hans-Ulrich Saas	25. 7. — 21. 8.
	Galleria del Bel Libro	Gerhard Hampe. Bucheinbände	10. 7. — 17. 8.
		Philip Smith. Bucheinbände	21. 8. — 5. 10.
Auvergnier	Galerie Numaga	Augsburger — Evrard — Grom — Huser — L'Epée	4. 7. — 25. 8.
Baden	Galerie im Kornhaus	Archigram	15. 8. — 30. 8.
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	Anfänge der Graphik. Holzschnitte, Kupferstiche und Zeichnungen des 15. Jahrhunderts	8. 8. — 27. 9.
	Kunsthalle	Paul Camenisch — Rudolf Maeglin	15. 8. — 20. 9.
	Museum für Völkerkunde	Das Megalithgrab von Aesch	bis auf weiteres
	Museum für Volkskunde	Der Festumzug	bis auf weiteres
	Galerie d'Art moderne	Walter Bodmer	23. 5. — 15. 8.
	Galerie Boyeler	Sammlung Marie Cuttoli, Paris	15. 7. — 30. 9.
	Galerie Hilt	Francis Bott	Juli — September
	Galerie Katacombe	Werner Ritter	12. 8. — 2. 9.
	Galerie Charles Lienhard	Die Schule von Pistoia. Umberto Boscioni, Roberto Barni, Gianni Ruffi	15. 7. — 15. 8.
	Galerie Mascotte	Van de Ceylen — Schulthess — Siegert — Farner — Blumer — Zurkinden — Aloe — Rowe — Meier — Gruber	31. 7. — 27. 8.
		Gina Farner	28. 8. — 24. 9.