

Environments, Projekte und Konzepte für Biel

Autor(en): **Graf, Urs**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **57 (1970)**

Heft 7: **Wissenschaftliche Institute**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-82232>

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.

Environments, Projekte und Konzepte für Biel

Dokumentation eines Teilaspektes der 5. Schweizer Plastikausstellung in Biel
Zusammenstellung: Urs Graf



Photo: Eidg. Landestopographie

Die bereits zur Tradition gewordenen Schweizer Plastikausstellungen in Biel sind vor allem der Initiative des Neuenburger Verlegers Dr. Marcel Joray zu verdanken, der auch die künstlerische Ausstellungsleitung innehat.

«Notre exposition est la seule manifestation de ce genre en Suisse. L'une des seules en Europe où les artistes n'ont absolument pas de frais et qui soit ouverte gratuitement au public. Les pouvoirs publics (Confédération, Canton et Ville de Bienne) ainsi qu'un actif groupe de mécènes bernois couvrent nos frais. Les organisateurs travaillent surtout par dévouement, y compris les architectes qui assurent le placement. Un directeur de banque s'occupe sans frais de toutes les questions financières», beantwortet Marcel Joray zusammenfassend die Fragen bezüglich des Status der Plastikausstellungen von Biel.

Ergänzend einige Angaben über Organisation und Jury dieser seit 1954 alle vier Jahre stattfindenden Skulpturausstellungen.

Organisation

Die «Fünfte Schweizerische Plastikausstellung 1970» will einen umfassenden Überblick über den gegenwärtigen Stand des bildhauerischen Schaffens in der Schweiz vermitteln. Grundsätzlich können nur Werke ausgestellt werden, die seit der vierten Plastikausstellung in Biel 1966 entstanden sind. Für allfällige Ausnahmen ist ein Entscheid der Jury erforderlich.

Die Ausstellung beschränkt sich auf Skulpturen mit der Ausnahme von Bildhauerzeichnungen.

In die Ausstellung können aufgenommen werden: Werke schweizerischer, im In- und Ausland niedergelassener Künstler sowie Werke ausländischer Künstler, die seit mindestens fünf Jahren in der Schweiz niedergelassen sind.

Jury

Die Jury wird vom künstlerischen Leiter präsiert und setzt sich 1970 zusammen aus den Herren: Marcel Joray, Verleger, Präsident

Ödön Koch, Bildhauer, Zürich
Christian Megert, Bildhauer, Bern
Albert Rouiller, Bildhauer, Soral-Genf
Jürg Rihs, Architekt, Biel (Sekretär)

Alle nachfolgend dokumentierten Arbeiten, Projekte und Ideen sind aus Anlaß der Schweizer Plastikausstellung in Biel eingereicht worden. Sie dienen in der vorliegenden Zusammenstellung der Illustration einiger neuer und besonders interessanter Aspekte dieser vielfältigen und umfangreichen Ausstellung nationaler Skulptur.

Dieser Zusammenstellung liegt eine oberbegriffliche Gliederung der Beiträge in vier Gruppen zugrunde, nämlich:

Environments im Sinn neugeschaffener, also künstlicher Räume

zum Beispiel Berger, Bühler, Comesi, Candolfi, Ducimetière, Fivian, Jacot, Megert, Ruth Müller, Sommer, Werro

Environments im Sinn einer Aktivierung bestehender architektonischer Gegebenheiten
zum Beispiel Berger, Brunner, Meierhofer, Metzler

Aktivierung besonderer landschaftlicher Gegebenheiten, in diesem Fall Wasser, See
zum Beispiel Distel, Gruber, Huber, Naef, Pfaff, Travagliani

Außenseiter

zum Beispiel Egloff, Spoerri, von Wattenwyl

Daß nicht sämtliche hier dokumentierten Beiträge realisiert oder von der Ausstellungsjury angenommen worden sind, ist in diesem Rahmen belanglos.

Als besonders interessant scheinend wird vor allem jener aktuelle Problemkreis anvisiert, der ganz spezifische Fragen integraler Umgebungsgestaltung aufwirft und der gerade seiner künstlerischen Thematik wegen von erstrangigem Interesse für Architektur als auch zur Raumaktivierung im weitesten Sinn ist. Für die erstmals 1970 in die Bieler Veranstaltung integrierten «Environments» trifft dies zweifelsohne zu.

Zur Definition des Begriffs «Environment»: «Dieses Wort meint zunächst sehr allgemein die Nutzung vorhandener, also natürlicher Räume und den Bau neuer, also künstlicher Räume. In der Definition Allan Kaprows, eines ihrer amerikanischen Initiatoren, ist Environment eine Umgebung, die man betreten und verändern kann. «Their early forms in the late fifties had the feel of Abstract-Expressionism: lots of junk, lights, recorded noises, loosely hung together, and somewhat difficult to enter and walk or crawl through. Lately, the forms are close to the cooler styles of Pop and Primary Art. And as a result they are earlier to negotiate, and induce a sense of detach-

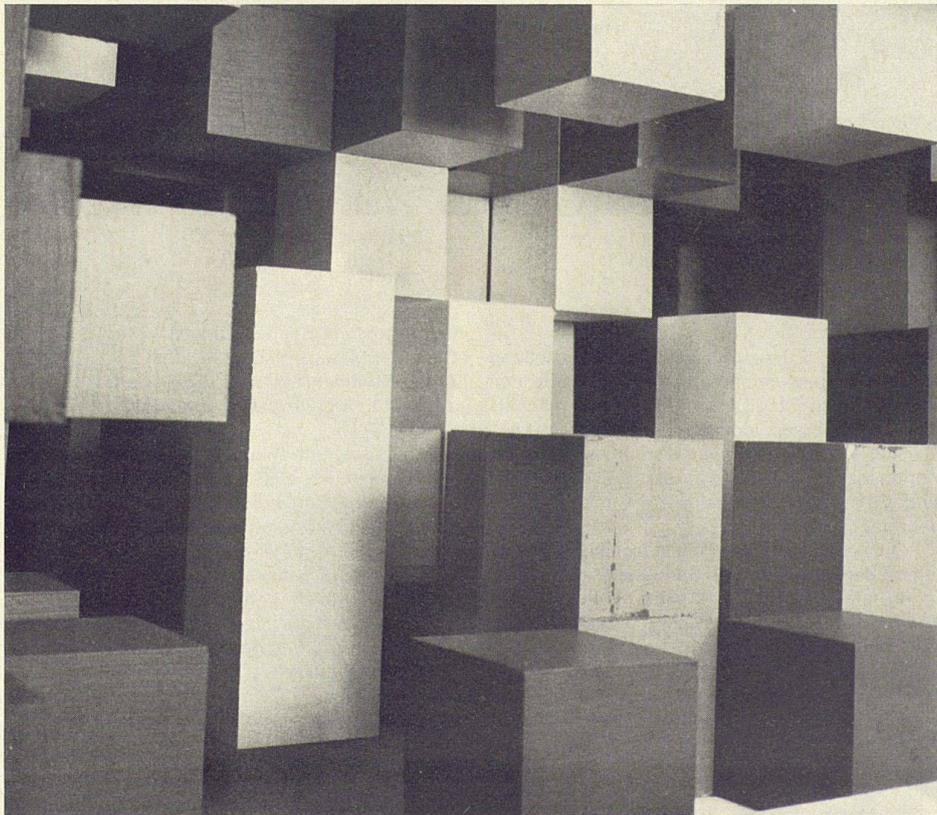
ment in the entrant» (Rolf Wedewer, Räume und Environments, Köln und Opladen 1969).

Zur Erläuterung der gesellschaftlichen Funktion, zu den dieser Kunstform innewohnenden bedeutenden Möglichkeiten gerade hinsichtlich umweltschaltender Probleme schreibt Rolf Wedewer: «Es geht nicht um die formale oder inhaltliche Diskussion eines Gegenstandes oder mehrerer – wie etwa im Stilleben –, sondern allein um die Gleichzeitigkeit dessen, was in der Umwelt und täglichen Praxis uns entgegensteht und in unserem Verhalten bestimmt oder doch beeinflußt. In Form der Partizipation wird der Schritt getan vom re-agierenden Verhalten zu agierenden Interpretation, in der Konsequenz also zur Veränderung. Rückbezogen auf die reale Umwelt und die Probleme ihrer Gestaltung, vermag solche Aktivierung freier Verhaltensweisen aber gleichwohl nur unter der Voraussetzung wirksam zu werden, und zwar im weitesten gesellschaftlichen Sinne, daß Kunst und Leben nicht mehr als etwas Verschiedenes, sondern als Einheit verstanden werden. Denn die optische und kommunikative Sterilität der Umwelt, wie sie eklatant ist etwa im Berliner Märkischen Viertel, hat nicht zuletzt auch in solcher Trennung ihrer Ursache» (Räume und Environments, Köln und Opladen 1969).

Charakteristik und künstlerische Funktion des Environments beschreibt Bazon Brock (vgl. *werk* 10/1969) in seinem Aufsatz zur Environment-Ausstellung der Berner Kunsthalle, 1968, folgendermaßen:

«Die von Künstlern konstituierten Umgebungen nennt man Environments. Seit ungefähr zehn Jahren praktiziert, in Amerika durch Kaprow initiiert, bilden die Environments den Kern neuer ästhetischer Materialisationen. Die Umgebungen werden nicht (entsprechend den sozialen Umge-

bungen) einheitlich gestaltet. Da das Verstehen, das Betrachten oder Aneignen der Situation durch Subjekte betrieben werden soll, die nicht darin bloßes Beantworten von Appellen sehen, muß die Umgebung als Environment möglichst viele unterschiedliche Teilstücke aus unkenntlich gewordenen Bereichen enthalten. Das Environment wird als Ganzes nicht wiederum bestimmbar sein, aber jeweils in den Umgebungsausschnitten doch notwendig den Anschein autonomer Verknüpfungen haben. Denn die Form der Teilnahme soll ja für den Einzelnen durch das Umschlossen-sein oder durch das Einbezogensein beschreibbar werden.» – «Die künstlerischen Umgebungseinheiten sind auf ihre Aufhebbarkeit angewiesen, denn sie können nur so lange existieren, als wir in ihnen uns bewegen. Sie können uns nicht verordnet werden. Die Form ihrer Aufhebung bestimmen wir selber dadurch, daß wir unsere Teilnahme an ihnen bestimmen können. Die Aktualisierung eines Environment zum Zwecke seiner veränderten Aufhebung ist das Happening. Es heißt, Environment sei eine Überführung des Tafelbildes in den Raum – so kann man auch sagen, das Happening sei eine Fortführung des Environments in den zeitlichen Ablauf des Nacheinander, der auch als Augenblick verstanden werden kann, in welchem alles zugleich abläuft» (Bazon Brock, Katalog «Environments», Berner Kunsthalle, 1968).



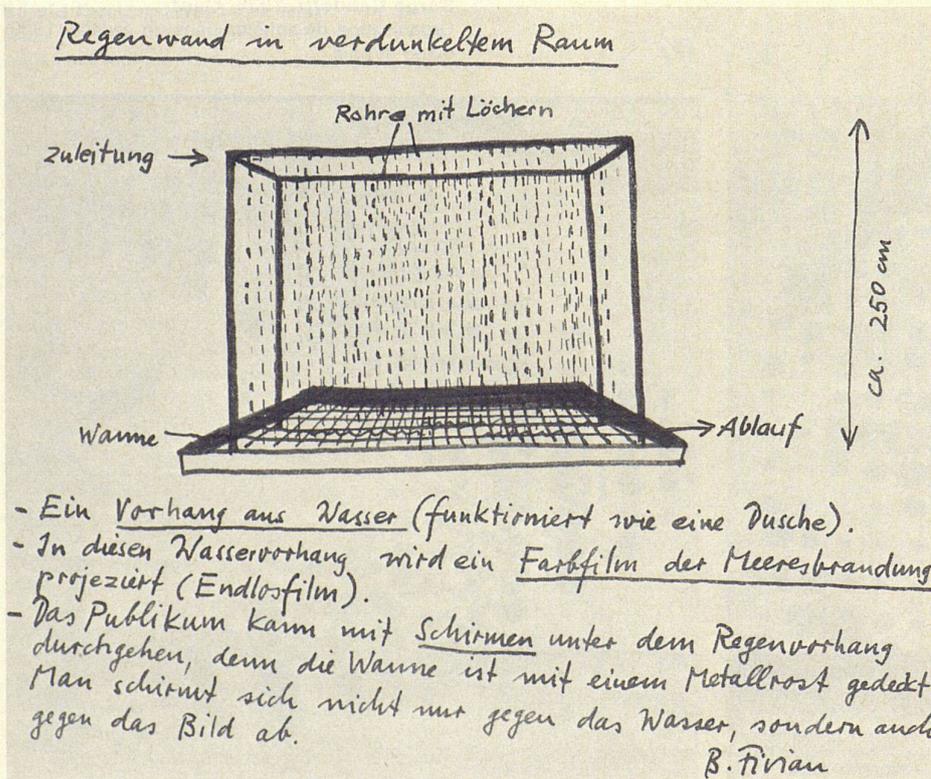
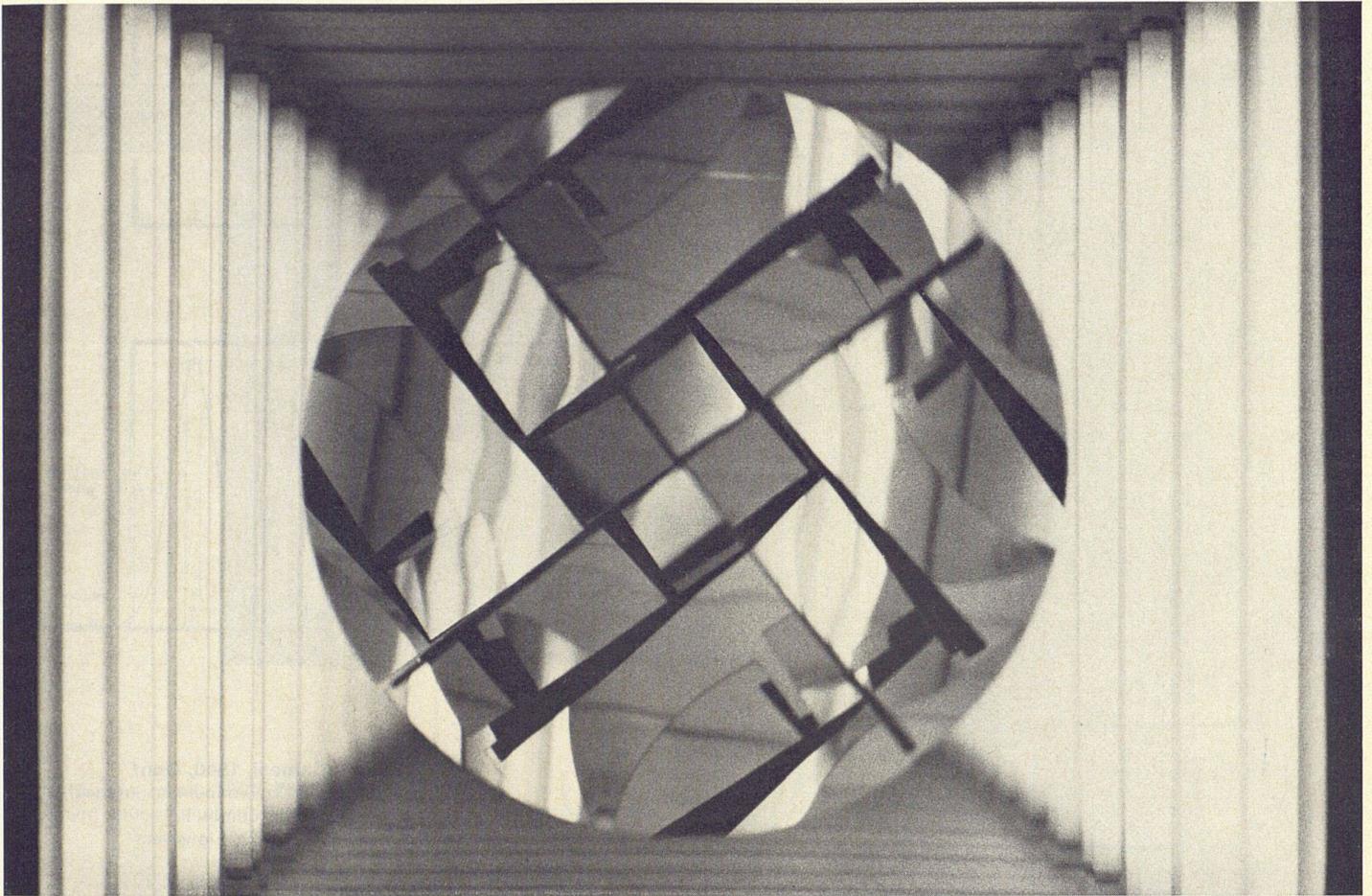
Ruth Müller, 1936, Zofingen

Environment 1970

Raumdimensionen 4,80×4,80 m, Höhe 2 m, zugänglich von zwei sich gegenüberliegenden Seiten, innen beleuchtet. Verschieden lange und verschiedenfarbige Kuben aus Karton wachsen im Raster von 40×40 cm aus Wänden, Decke und Boden in den Raum hinein. Der Betrachter bewegt sich durch einen Gang von 80 cm Breite durch diesen Raum. Die farbliche Gestaltung der Kuben besorgt Willi Müller-Britttau.

Die Künstlerin schreibt zu ihrem Environment «Hommage à Kurt Schwitters»:

«Kurt Schwitters hatte 1920 begonnen, sein Haus in einen Merzbau zu verwandeln. Er hatte sich nach einiger Zeit sozusagen aus dem Haus hinausgebaut. 1943 wurde das Haus leider durch Bomben zerstört. Die davon noch existierenden Aufnahmen haben eine meinem Raum verwandte Wirkung. Obwohl mein Raum systematisch aufgebaut ist und Kurt Schwitters' Raum im Gegensatz dazu gefühlsmäßig geordnet war, habe ich mich entschlossen, der ähnlichen Wirkung wegen mein Environment 'Hommage à Kurt Schwitters' zu nennen.»



Christian Megert, 1936, Bern

Environment

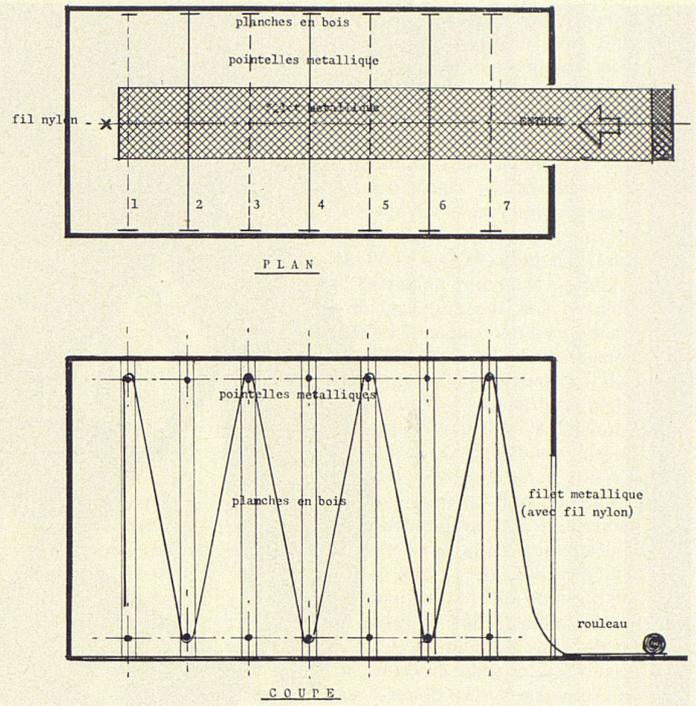
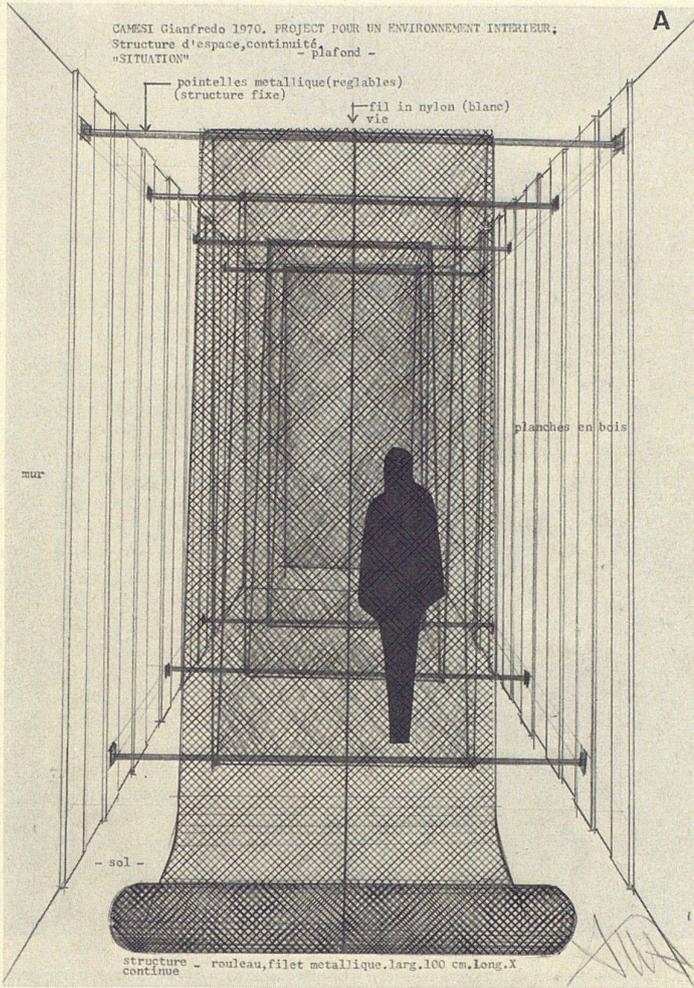
Idee: Optische Verschmelzung zweier Räume, eines optisch realen und eines optisch irrealen.
Realisation: Spiegelobjekt $80 \times 80 \times 45$ cm mit der irrealen optischen Tiefe von 5 m wird im Zentrum eines Raumes von 5×5 m Grundfläche aufgestellt.

Photo: René Mächler

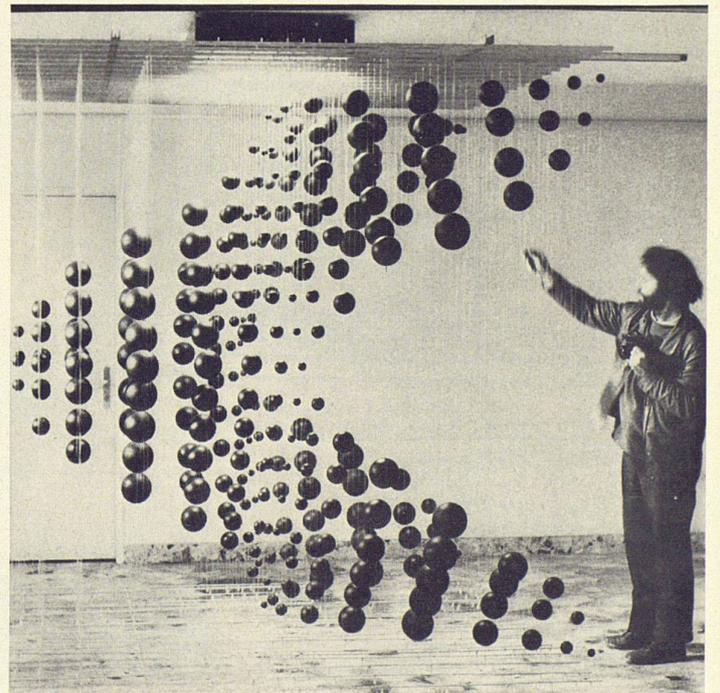
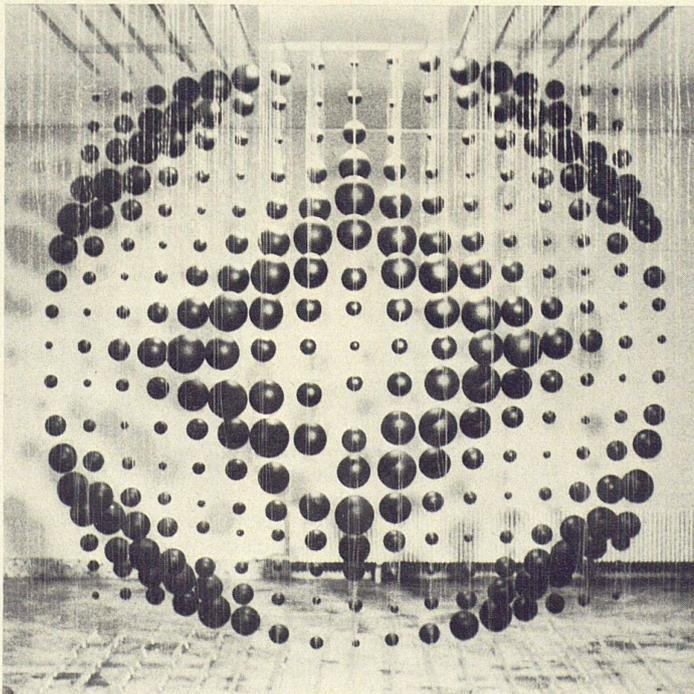
Bendicht Fivian, 1940, Bern

Projekt für eine Regenwand in verdunkeltem Raum. Idee:

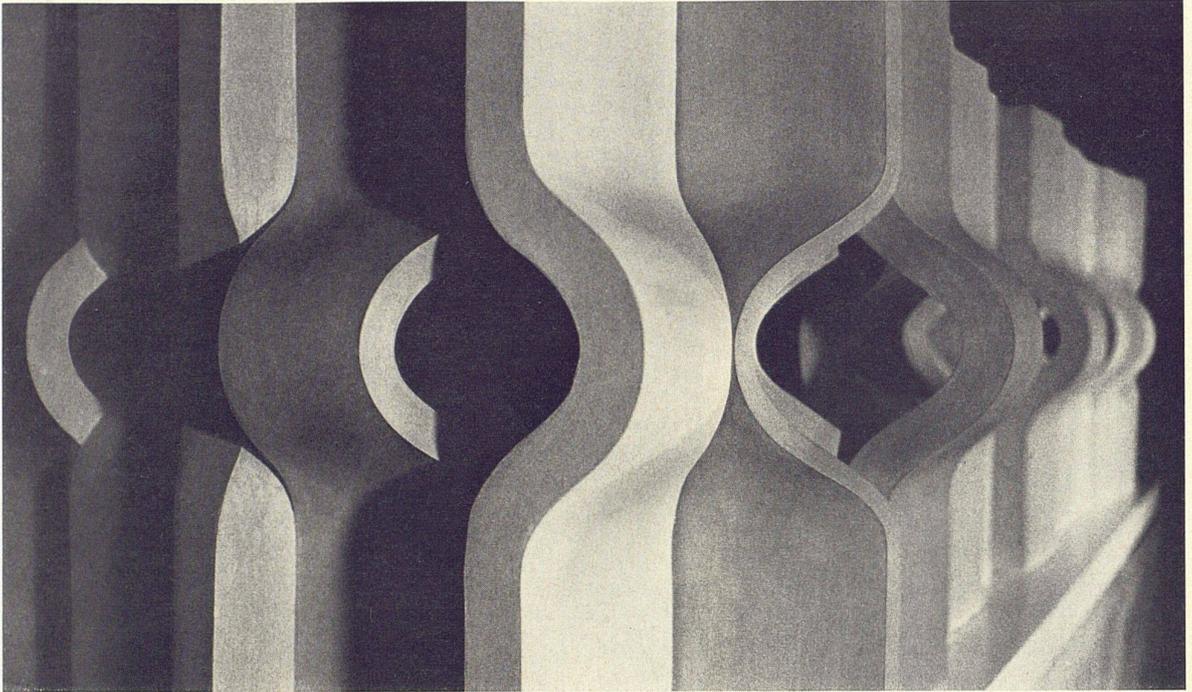
Ein Vorhang aus Wasser (funktioniert wie eine Dusche). Auf diesen Wasservorhang wird ein Farbfilm der Meeresbrandung projiziert (Endlosfilm). Das Publikum kann mit Schirmen den Regenvorhang durchqueren auf der mittels Metallrost abgedeckten Wanne. Man schirmt sich nicht nur gegen das Wasser, sondern auch gegen das Bild ab.



Gianfredo Camesi, 1940, Genf
 Project pour un environnement intérieur, 1970,
 Structure d'espace, continuité
 Filet métallique, 100 cm longueur



Serge Candolfi, 1936, Genf
 Organisation de sphères dans un espace, 1969,
 nylon et bois



Pierre-Martin Jacot, 1941, Paris
Proposition pour un environnement, 1970

Gérald Ducimetière, 1940, Genf

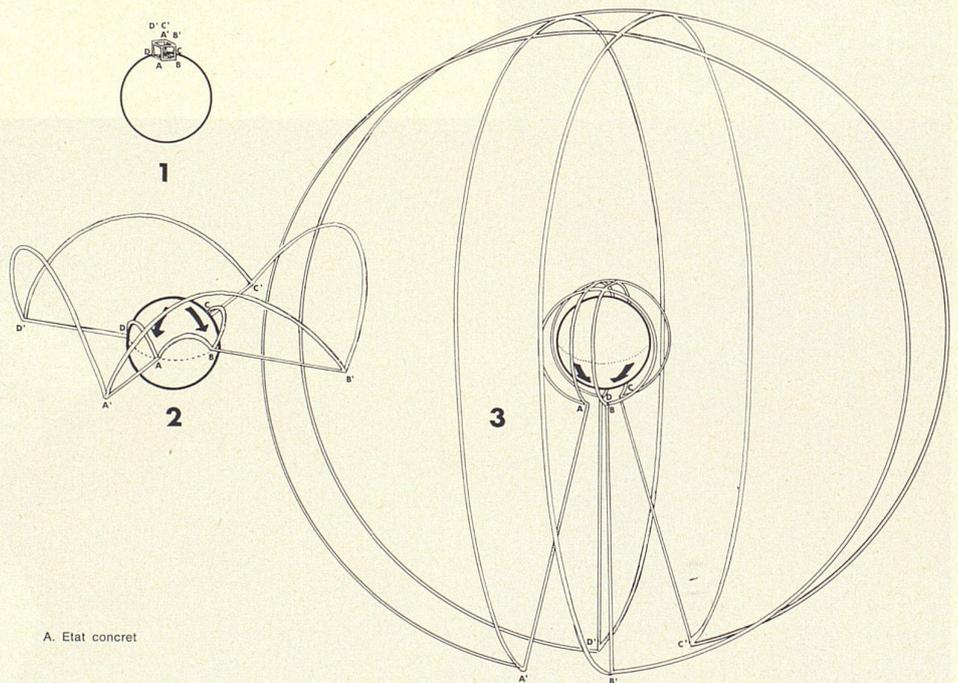
Etude pour un environnement planétaire, développement logique d'un cube autour de la Terre

A Etat concret:

1 Cube posé en un point géographique défini. Eloignement des points A, B, C, D, selon les diagonales de la base. La hauteur augmente proportionnellement.

2 Points A, B, C, D, situés sur le plus grand cercle possible perpendiculaire à l'axe vertical du cube. (Exemple: si le cube est au pôle, les points A, B, C, D seront sur l'équateur.) Hauteur: demi-circonférence de la Terre.

3 Points A, B, C, D, situés aux antipodes de 1. Le cube initial s'est transformé en sphère. (Géodésiques.) Hauteur: circonférence de la Terre.



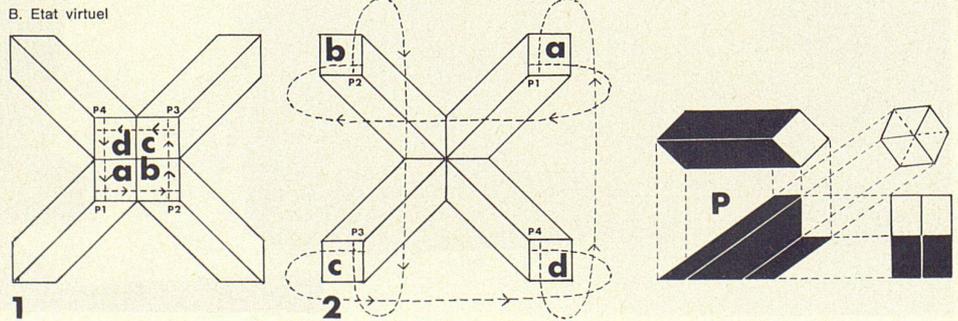
A. Etat concret

B Etat virtuel:

Définition dans l'espace des angles de base du cube par 4 prismes hexagonaux (P. 1, P. 2, P. 3, P. 4).

1 Si les éléments P. 1, P. 2, P. 3, P. 4 sont disposés selon le dessin N° 1, le cube est défini dans la première situation de l'état concret.

2 Si ces mêmes éléments sont disposés selon le dessin N° 2, ils définissent le cube dans la troisième situation de l'état concret dont les lignes, ici virtuellement exprimées, constituent l'environnement. Pour aller de A à B, de B à C, etc., chaque côté, à l'origine horizontale du cube, devenu géodésique, doit effectuer un tour complet de la Terre.

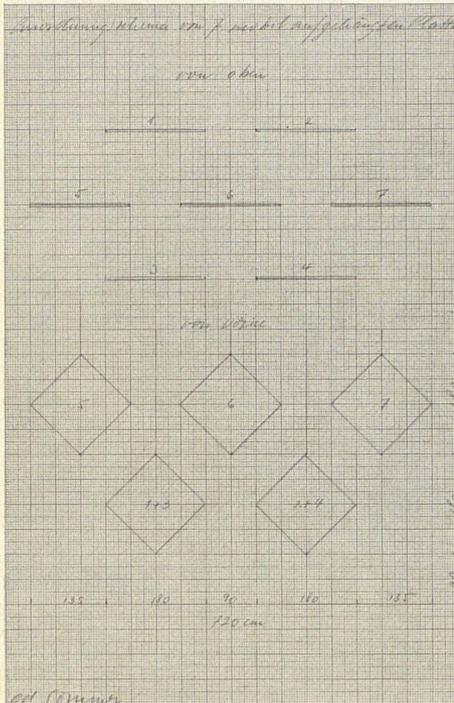


1

2

Ed Sommer, 1932, Schwäbisch-Gmünd

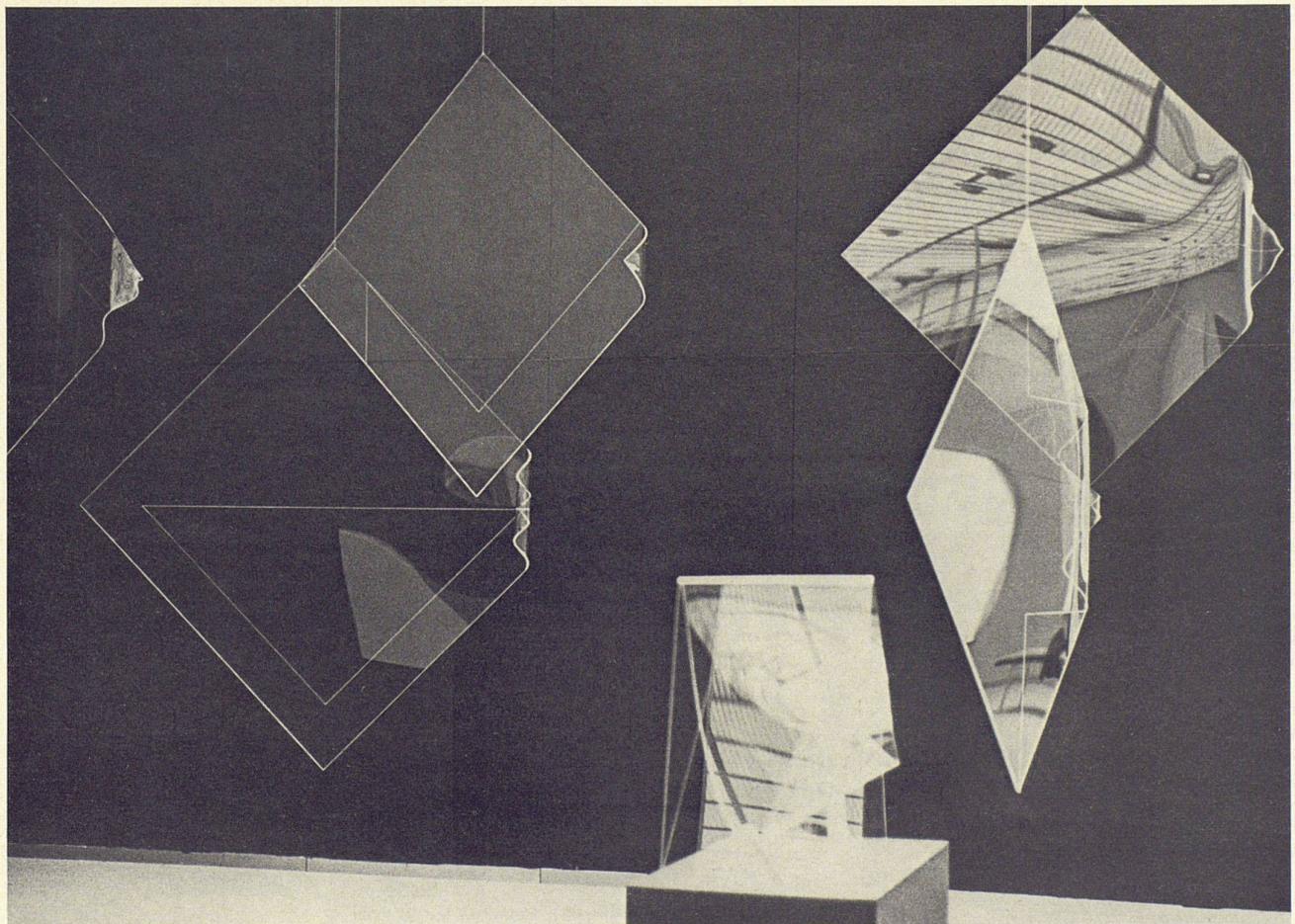
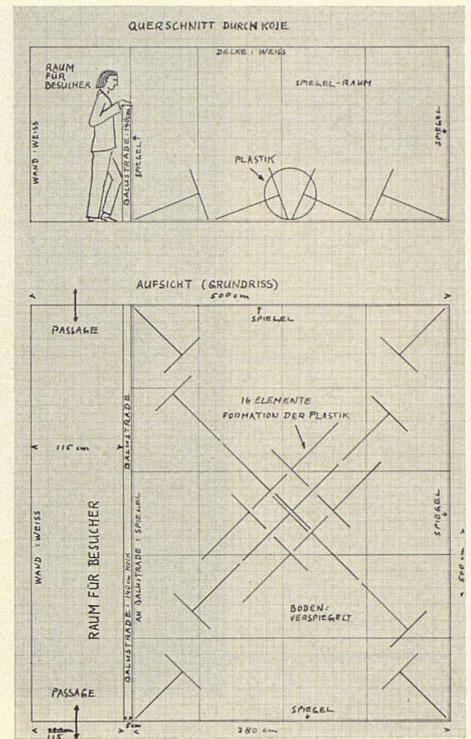
Die Idee seines Environments erläutert Ed Sommer wie folgt:

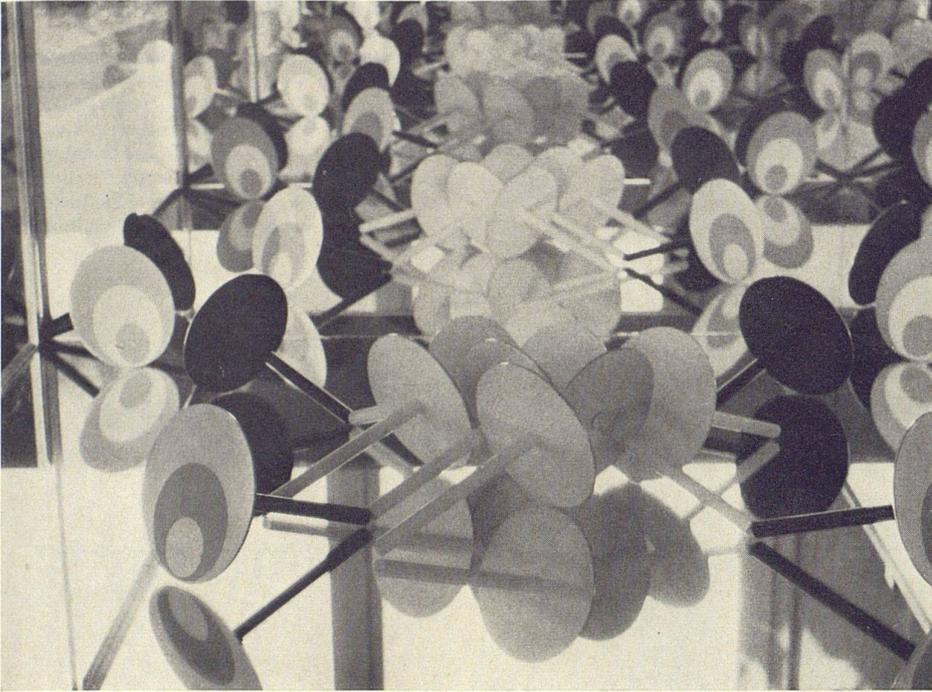


«Meine transparenten Mobiles aus quadratischen Acrylglasplatten sind sowohl als singulare Objekte wie auch als Komponenten von Raumsituationen konzipiert. Einzelne, eigenständige Kunstwerke sind sie mit ihren verschiedenen gestalteten Zonen und eingravierten Linien – Kompositionen aus linearen, planen und plastischen Elementen. Zu Elementen werden sie selber in der Gruppierung. Die Gruppierung ist dynamisch – fix sind nur die vertikalen Achsen der über Eck an Perlonfäden aufgehängten Scheiben. Die leichteste Luftbewegung dreht sie in immer neue, flüchtige Konstellationen. Aber ihre Beziehung ist nicht bloß räumlich – sie reflektieren sich, so wie sie auch den Umräum spiegelnd einbeziehen. Transparente Spiegel: das Greifbarste, Materielleste an ihnen sind die mattgeschliffenen Kanten und eingravierten Linien. Polaritäten: plane und dreidimensionale Zonen, rechte Winkel und organische Kurven, Durchsicht und Spiegelung, gliedernde und begrenzende Strichzüge.

Ein Ding wird zum Kunstwerk, eine Konstellation von Elementen zur ästhetischen Situation durch ihre Wirkung – die Wirkung, das Bewirken neuer und lustvoller Erfahrungen im Betrachter. Zu solchen Erfahrungen soll die Aufnahme meiner Arbeiten führen.»

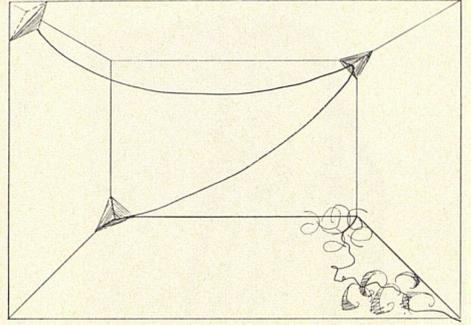
Photo: Helen Sager





Roland Werro, 1926, Bern

Environment mit 16 Elementen, Eisen und Polyester, Wände und Boden verspiegelt, Decke weiß gestrichen.

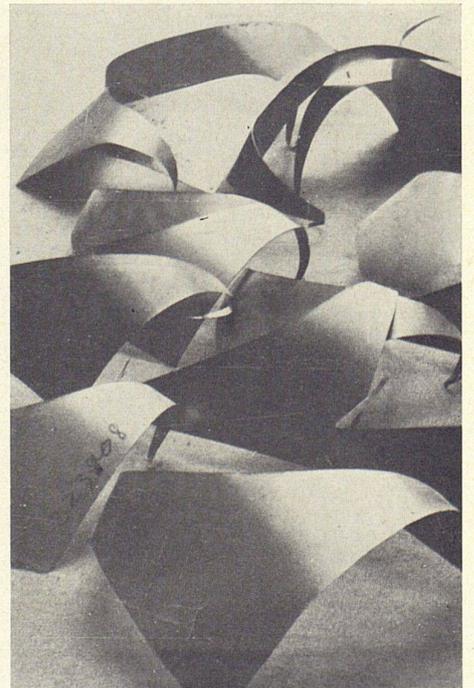
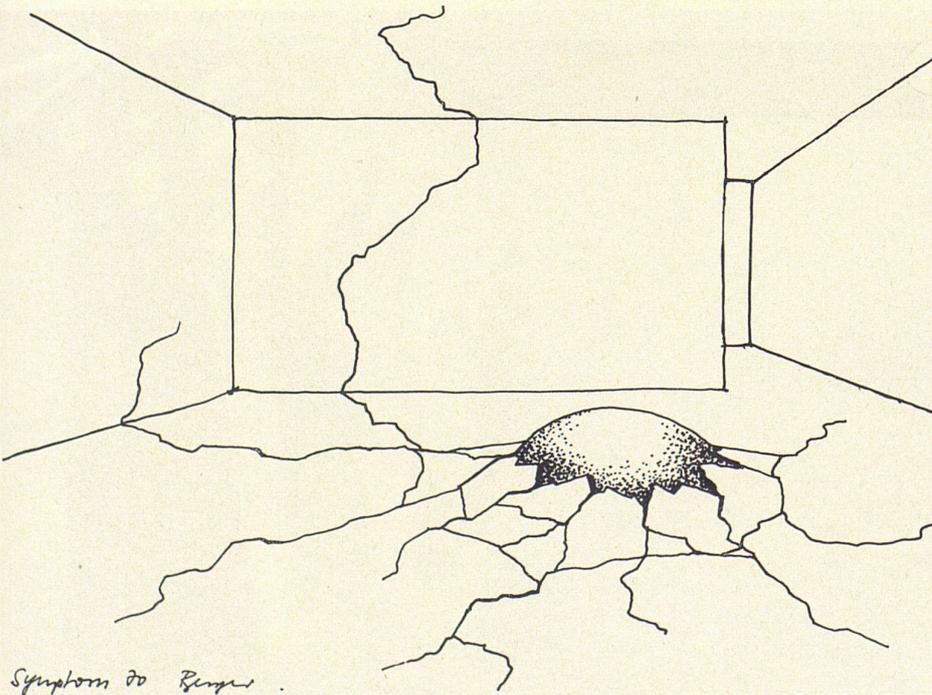
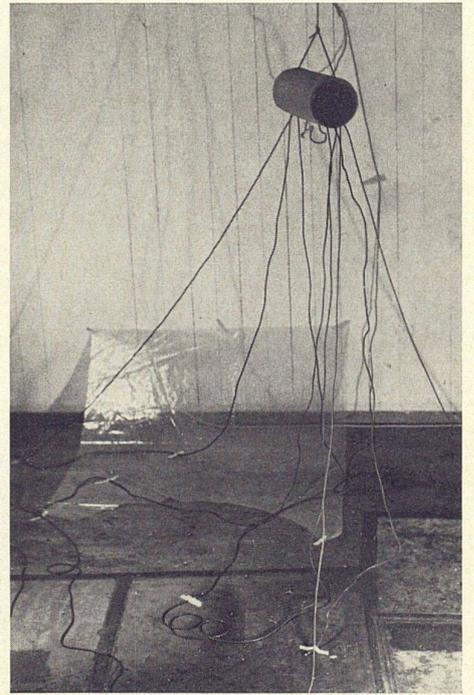


Ueli Berger, 1937, Bern

Environment «Symptom 70», weißer Raum mit grüner Kugel, Geräuschkulisse ab Tonband

Rudi Bühler, 1943, Bern

Environment 1970, Kunststoffe und Blech





Ueli Berger, 1937, Bern

Projekt « Riß »

Aktivierung bestehender architektonischer Gegebenheiten.

Kurt Laurenz Metzler, 1941, Zürich

Überlebensgroße Figuren aus Kunststoff

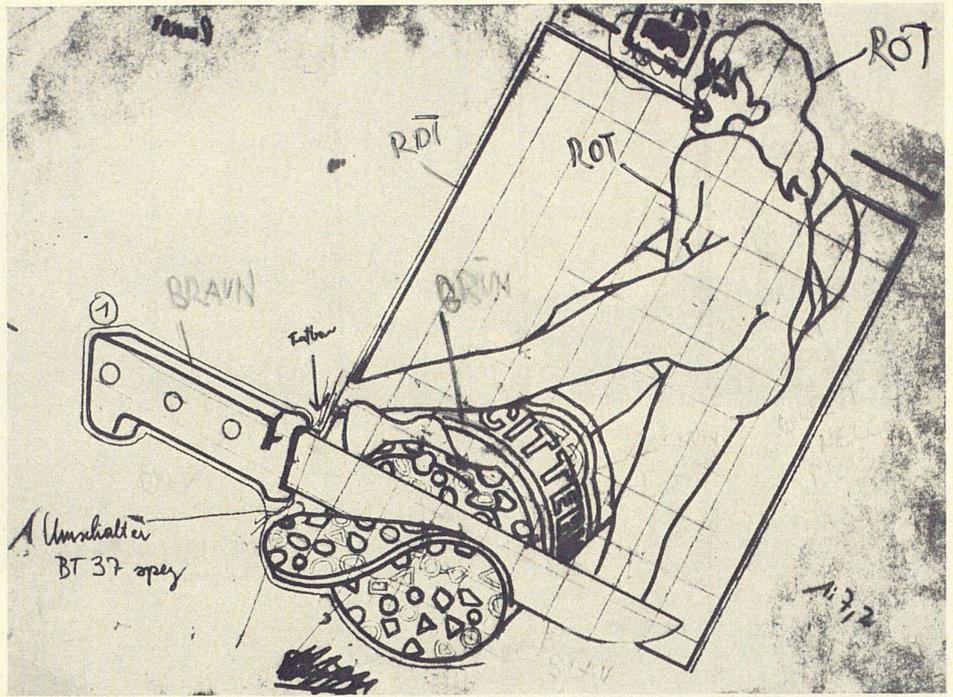
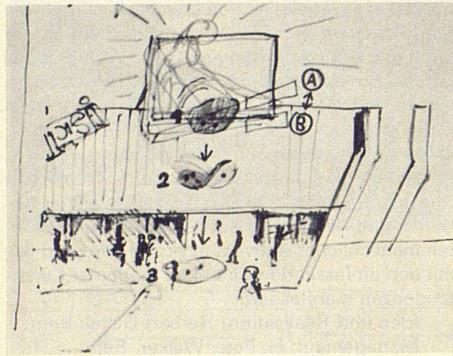
50 Exemplare dieser « Leute » werden, in der Stadt verteilt, zwischen den beiden Ausstellungssektoren Seepark und Kongreßgebäude einzeln respektive in größeren oder kleineren Gruppen aufgestellt. Integriert in den städtischen Raum, übernehmen sie die Funktion von Signalen, hinweisend auf die Verbindung zwischen den beiden Ausstellungsräumen.



Erwin Meierhofer, Zürich

Objekt «Citterio»

Konzept zur Aktivierung bestehender architektonischer Situationen: Objekt von mehreren Metern Höhe aus verschiedenfarbigen Leuchtstoffröhren, montiert auf die Stirnseite des Kongreßgebäudes. Bewegung: Eine fallende und eine am Boden liegende Scheibe Salami, abwechselungsweise aufleuchtend, lassen die Wirkung einer fallenden Scheibe Salami entstehen.



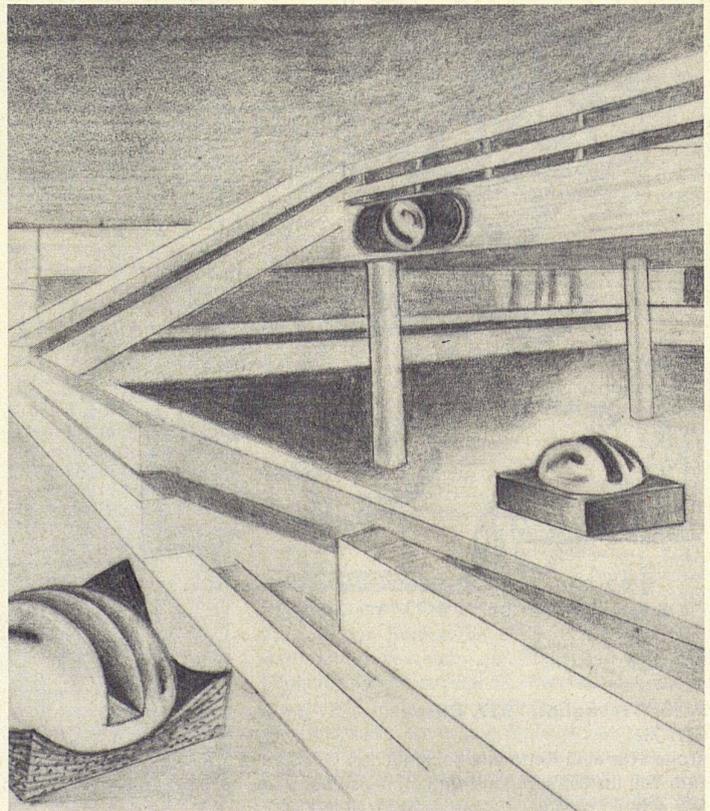
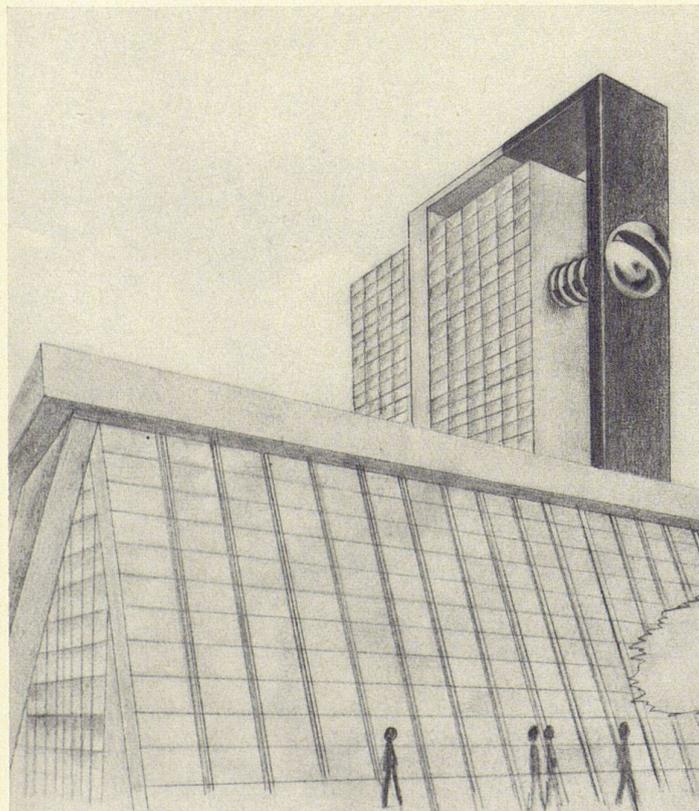
Edy Brunner, Meilen

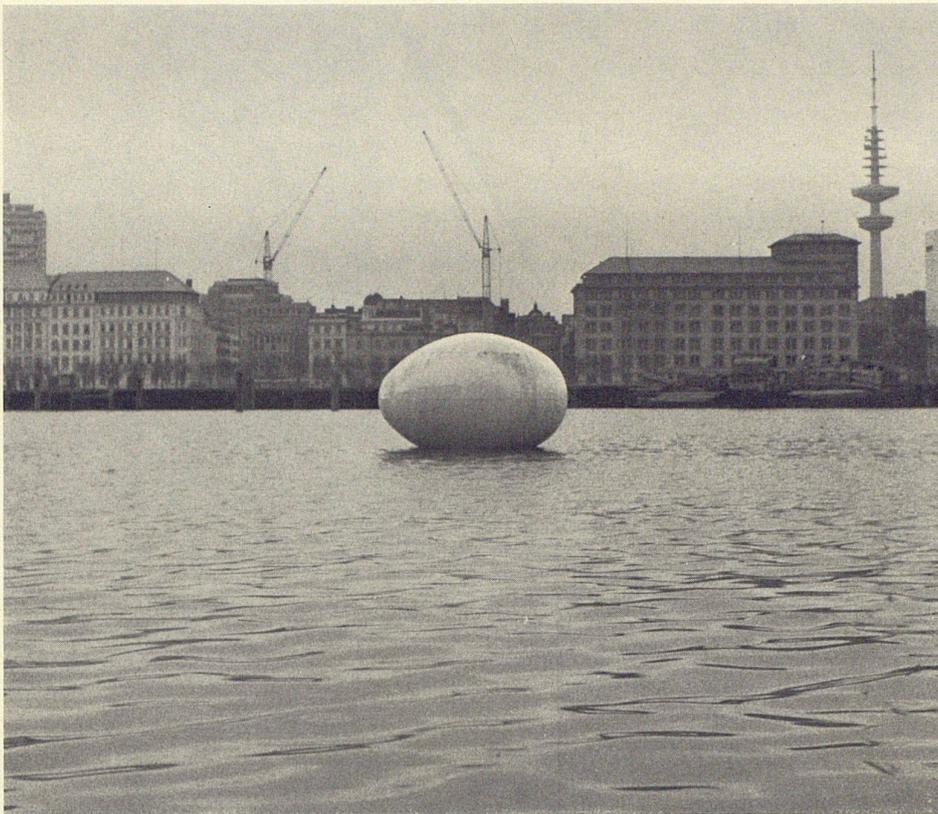
Projekt «Verschraubtes Kongreßgebäude»

Der Künstler schreibt zu seinem Projekt:

«Die freistehende Betonwand des Bieler Kongreßgebäudes möchte ich mit schwarzer glänzender Folie überziehen. Die dadurch be-

wirkte optische Zweiteilung dieser Betonumrandung würde durch eine Schraube optisch wieder zusammengehalten. Das optische Anschrauben verschiedener Materialien an Boden und Wänden inner- und außerhalb des Kongreßgebäudes würde die Idee vervollständigen.»





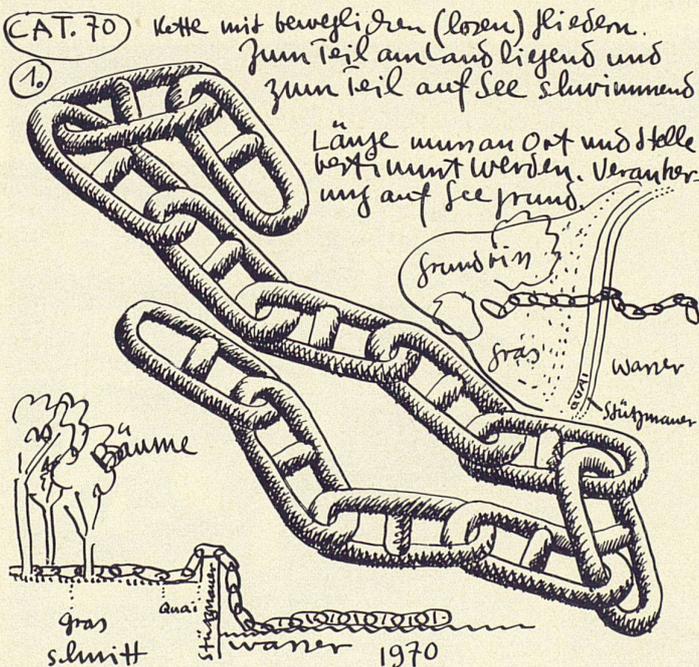
Herbert Distel, 1942, Bern

Projekt «Canaris»

Zu einem vom Deutschen Seewetteramt Hamburg genau errechneten Zeitpunkt im Frühjahr 1970 wird das 2×3 m große weiße Polyester-Ei von Herbert Distel bei den Kanarischen Inseln in den Kanarenstrom ausgesetzt. Das Stromsystem – Kanarenstrom, Nordäquatorialstrom, Antillenstrom, Floridaström – sowie die konstanten Nordost-Passatwinde über dem Atlantik werden das Ei mit größter Wahrscheinlichkeit nach den Vereinigten Staaten treiben. Während der Reise wird eine eingebaute Kamera in gewissen Zeitintervallen Einzelbilder schießen, während ein Chronometer die effektive Reisezeit mißt. Kurs, Ankunftszeit und Reisedauer des Eies dürften von wissenschaftlichem Interesse sein. Während des ganzen Projektablaufs werden via Telex Informationen und Daten an verschiedene europäische und amerikanische Kunstinstitute übermittelt. Diese Informationsübermittlung bildet einen wesentlichen Bestandteil des außergewöhnlichen Kunstexperiments, das eine ganze Reihe von Aktionen und Reaktionen auf verschiedenen Gebieten menschlicher Aktivität auslösen wird und damit den umfassenden Charakter moderner Kunsttendenzen manifestiert.

Idee und Realisation: Herbert Distel, Bern
 Management: H. Peter Walker, Bern

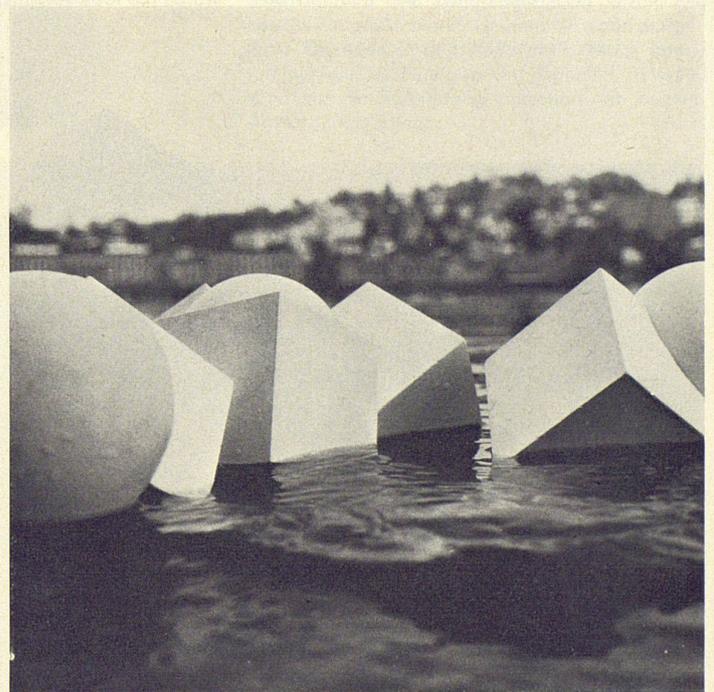
An folgenden Orten werden dem Publikum zugängliche Telexstationen installiert: Kongreßhaus Biel, ferner in New York, Stockholm, Amsterdam, Düsseldorf und London.



Peter Travaglini, 1927, Büren

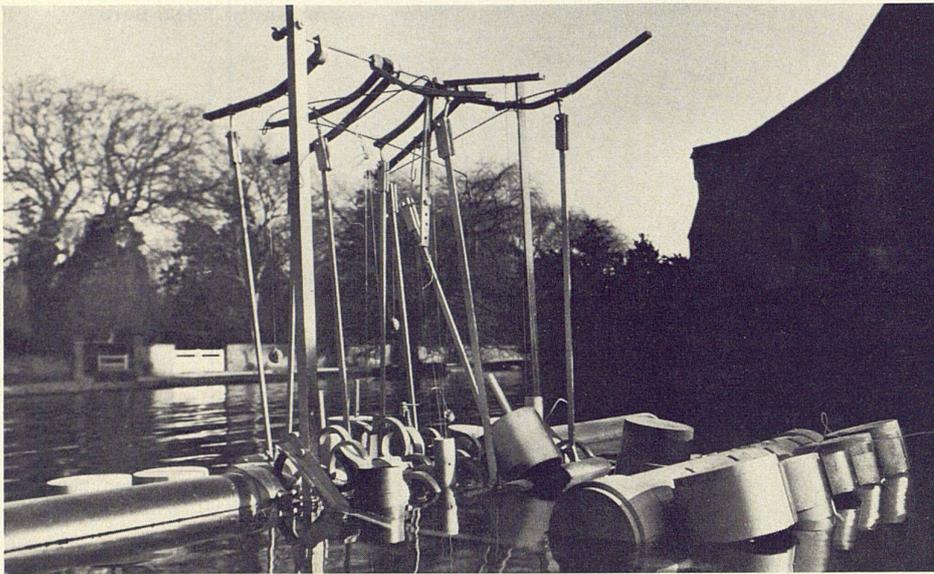
CAT 70

Projekt für eine Kette aus beweglichen Gliedern, zum Teil an Land liegend und zum Teil auf dem See schwimmend.

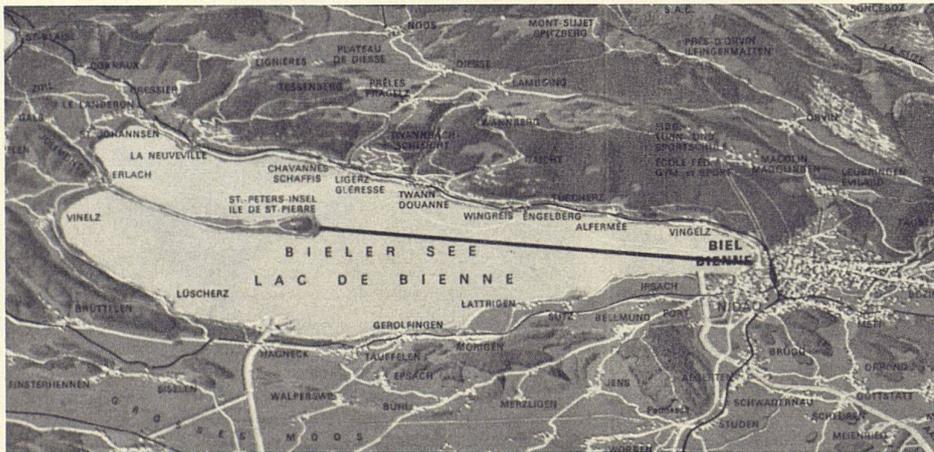
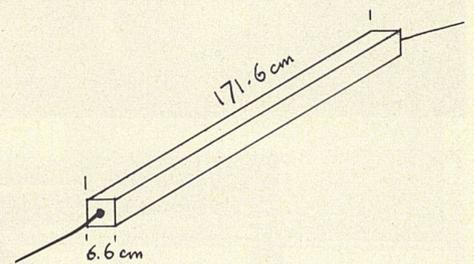
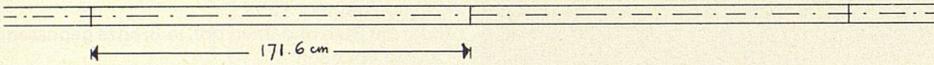


Werner Naef, Luzern

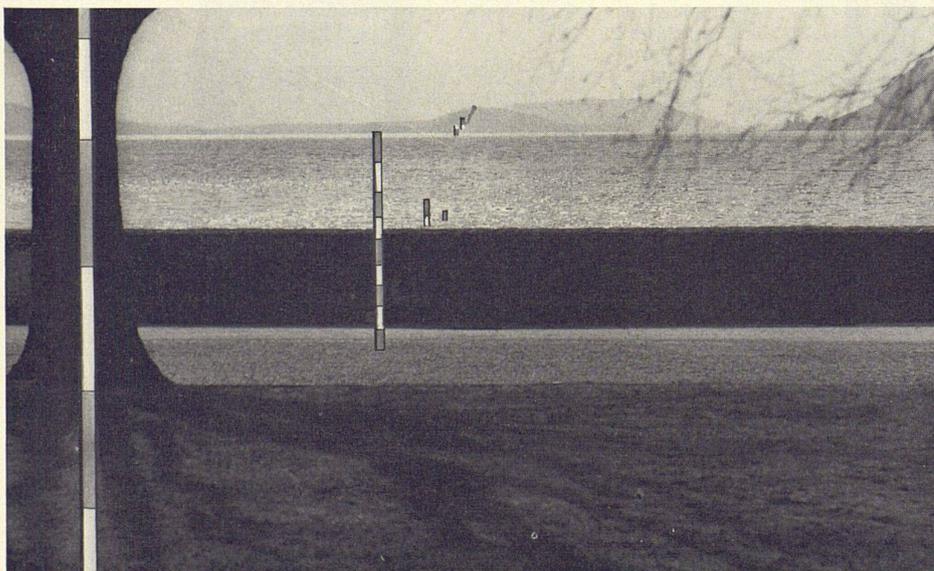
Schwimmende Plastik, Würfel und Kugeln aus Kunststoff



Alfred Gruber, 1931, Yorkshire/England
«Physikalisches Argument» 1970, Kunststoff und Metall



H. R. Huber, 1936, Genf
Projet «Ligne Flottante»
Une ligne flottante reliant Bielle à l'île de St-Pierre, composée d'éléments en Sagex, peints jaunes, reliés l'un à l'autre par une corde de nylon. Dimensions: chaque élément 6,6 × 6,6 × 171,6 cm.



Jean Pfaff, 1945, Basel
Projekt «Jesus-Linie», total ca. 9500 m lang
Idee ist das Realisieren einer direkt markierten Verbindung zwischen der Stadt Biel und dem höchsten Punkt auf der St.-Peters-Insel. Die so markierte Strecke soll in beliebiger Weise zurückgelegt werden können, beispielsweise per Boot, per Amphibienfahrzeug, schwimmend oder – wie aus dem Namen der Linie hervorgeht – zu Fuß beziehungsweise ganz einfach gedanklich.



Peter von Wattenwyl, 1942, Bern

Anton Egloff, 1933, Luzern

«Para-Vent», variable Plastik in Eisen, bemalt
Ausgangsmaße: 2×2,25×0,16 m

Daniel Spoerri, Cavigliano

«Santo Grappa» 1969
Stuhl mit Stab und Stierkopf, in Bronze gegossen,
ca. 170 cm hoch

