

Strasse der Freundschaft - Weg der Bildhauerei = La "rue de l'amitié" - voie de la sculpture = The route of friendship - sculpture way

Autor(en): **Czagan, Friedrich**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **56 (1969)**

Heft 11: **Kindergärten - Internate - Heime**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87421>

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.

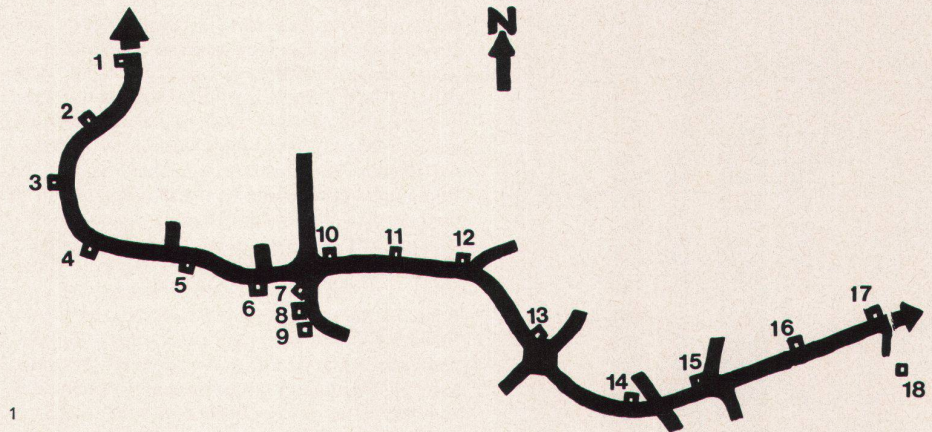
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Straße der Freundschaft – Weg der Bildhauerei

Von Friedrich Czagan



Die Vereinsamung des Künstlers in der neuzeitlichen Konsumgesellschaft, die zur Beziehungslosigkeit und oft zur Opposition ihr gegenüber führte, ließ andererseits immer wieder Künstlergruppen, Interessengemeinschaften entstehen, die mit einem mehr oder weniger klar formulierten Programm sich ihren Platz, ihre Daseinsberechtigung innerhalb der Gesellschaft, erkämpfen wollten. Der Bogen reicht von den Präraffaeliten und dem Lukasbund über die Nabis, die «Brücke» bis zu den Vereinigungen der letzten Jahre «Cobra», «Zero» usw. Manchmal standen kunsttheoretische Gemeinsamkeiten im Hintergrund der Gruppenbildung, oft waren es Fragen der materiellen Sicherheit.

Doch diese Bildungen umfaßten meist nur Maler. Nach dem letzten Weltkrieg begann aber auch die Skulptur wieder eine größere Bedeutung zu erlangen. Bildhauer entdeckten oder benützten neue Techniken, wie zum Beispiel das Schweißen, und neue Materialien, wie die Kunstharze. Galerien und Museen widmeten der dreidimensionalen Kunst mehr Ausstellungen, der Unterricht an den Akademien weitete sich aus. Nur ein Gebiet der Bildhauerei wurde weiterhin vernachlässigt: die Vermittlung von Erfahrungen im Bereich der architektonischen und monumentalen Skulptur.

Arbeitsseminare und Künstlerkolonien entstanden in vielen Ländern, um diesem Problem zu begegnen. Künstler gingen allein oder in Gruppen in die Steinbrüche, um zu arbeiten – in Südf frankreich, in Italien. Auch die nun seit etwa zwei Jahrzehnten bestehenden Freilichtausstellungen moderner Skulptur in Middelheim, Biel, Battersea Park, Arnheim usw. gaben den Bildhauern Gelegenheit, Skulptur und Umraum auf die bestmögliche Weise zu studieren. Nichts war daher natürlicher, als zu versuchen, Freilichtarbeit und Freilichtausstellung zu vereinen. Als der Autor 1959 das erste Bildhauersymposium im österreichischen Steinbruch von St. Margarethen organisierte (werk 1/1960), war noch nicht abzusehen, welche weltweiten Auswirkungen dieser Versuch haben würde. Aber schon rasch wurde das Programm in anderen Ländern aufgegriffen, und heute ist die Entwicklung kaum mehr zu überblicken, die Bezeichnungen wechseln, zum Beispiel FORMA VIVA (Jugoslawien), «Form im Raum» (Israel) und auch die Materialien, von Stahl und Stein bis zur Keramik.

Die Internationalität dieser Veranstaltungen erwies sich als äußerst fruchtbar, wenn auch als negative Begleiterscheinung der Typus des «Bildhauertouristen» auftauchte, der von Sympo-



2

sion zu Symposium durch die Kontinente zieht und unbekümmert einen Kometenschweif durchschnittlicher skulpturaler Produkte hinter sich läßt: «l'art-pour-l'art» in moderner Gewandung. In den vergangenen zehn Jahren wurden aber auch Programme entworfen, die weit über die romantischen Arbeitsseminare in den Steinbrüchen oder vor sonst malerischer Kulisse hinauswuchsen, zum Beispiel Skulptur im Stadtraum: Beispiel Grenoble (werk 10/1968), oder überhaupt parallel und unabhängig von ihnen entstanden.

So zog eine Entwicklung immer weitere Kreise, die sich mit der Integration des bildhauerischen Werkes in die Architektur, in die Stadt- und

1

Die Straße der Freundschaft, Entwurf: Mathias Goeritz

1

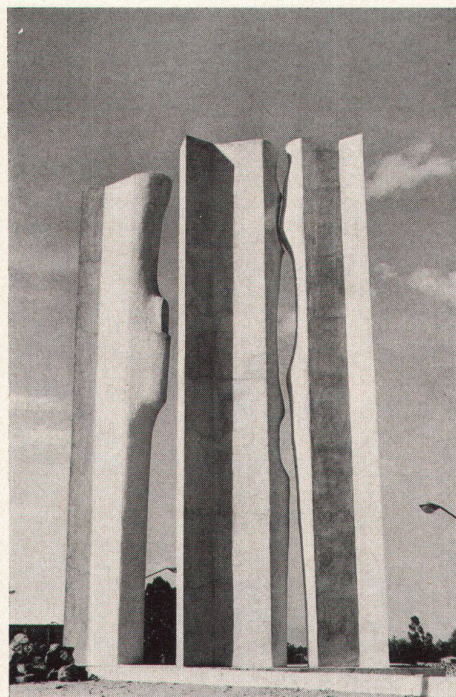
La Rue de l'amitié, projetée par Mathias Goeritz

1

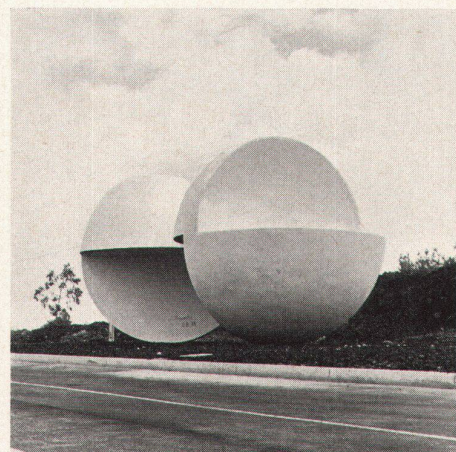
The route of Friendship, designed by Mathias Goeritz

2

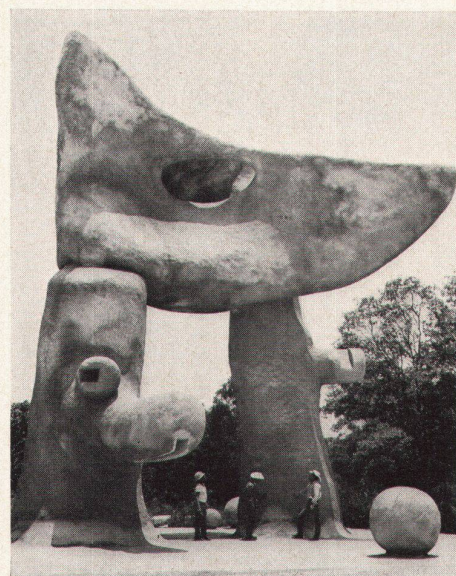
Willi Gutmann, Schweiz; bemalter Beton



3



4



5

Landschaftsplanung beschäftigt. Dazu zählen unter anderem Projekte wie die «Straße der Kunst», ein Projekt, das das rege Interesse zahlreicher internationaler Institutionen fand (Unesco, IAPA usw.). Diese «Straße der Kunst» sollte nicht nur in monumentalen Kunstwerken sichtbar werden, die als zeitgenössische Wahrzeichen die Monotonie unserer Verkehrsnetze auflösen, es soll ein Kommunikationsnetz zwischen Kulturzentren in der ganzen Welt gebildet werden, gleichsam eine geistige «Straße der Kunst», und ihre Tätigkeit, ihre Zusammenarbeit zu einer «irrigation culturelle» (A. Crespelle) führen. Heute, an der Schwelle der technischen und wissenschaftlichen Revolution, entdeckt man, was einige Philosophen schon klar genug an der Schwelle der industriellen Revolution ausgesprochen haben: daß es nötig wäre, das Recht eines jeden auf ein Leben in Schönheit zu proklamieren, und daß das Individuum sich nicht in der Gesellschaft erkennen kann, wenn es dort nicht seine ästhetischen Ansprüche befriedigen kann. Allmählich tendiert die Ästhetik dazu, den gesamten gesellschaftlichen Bereich zu erobern. Zwei Tatsachen illustrieren dies: einerseits hat die industrielle Revolution die Produkte der Kunst erreicht, andererseits wird den industriellen Produkten größere ästhetische Sorgfalt (Design) zugewendet.

Doch augenblicklich droht noch unsere dreidimensionale Umwelt zum Chaos zu werden. Unordnung und Konzeptlosigkeit führen zu einer immer größeren Desorientierung unserer Mitbürger. Unsere Umwelt wird immer weniger «lesbar». Obwohl nun der Künstler berufen wäre, mit dem Architekten, dem Urbanisten, dem Ingenieur an der Gestaltung der Umwelt mitzuarbeiten, sieht er sich gezwungen, für die Minderheiten zu schaffen, die die Galerien und Museen besuchen. Projekte, die diesen Zustand ändern, sind dringend nötig. So wurde im vergangenen Sommer das Programm eines «Conseil international de la Planification artistique» von Mathias Goerlitz einem internationalen Gremium vorgetragen. Eine erste praktische Auswirkung dieser Bestrebungen war dann die «Straße der Freundschaft», Bestandteil der kulturellen Olympiade 1968 in Mexiko. Nach langer Vorarbeit wurde eine Strategie entwickelt, die künstlerische Idee und ihre Realisierung in bestmöglichen Einklang zu bringen trachtete. Achtzehn Bildhauer aus allen Kontinenten waren eingeladen, einen Teil der ringförmigen Umfahungsstraße Mexico Citys mit plastischen Mitteln zu gestalten. Die Beschränkung auf Beton als Medium der Gestaltung ließ die Wahl der Jury auf diejenigen Bildhauer fallen, die Erfahrung in der Arbeit mit Beton oder ähnlichen Materialien hatten. Kulturpolitische Konstellationen mußten ebenfalls berücksichtigt werden. Trotzdem kam eine Equipe zusammen, deren Realisationen einen

wesentlichen und vor allem anschaulichen Diskussionsbeitrag zu dem Problem Skulptur im Raum lieferten.

Schon vor Beginn der Veranstaltung gaben Diapositive, Photos und Pläne den Teilnehmern eine Vorstellung der Topographie jenes Straßensegmentes und seiner Umgebung, wo die Betonskulpturen errichtet werden sollten. Modellvorschläge der Künstler boten den Veranstaltern die Möglichkeit, Arbeitskräfte und Material bereitzustellen und die Voraussetzungen zu schaffen, daß in der relativ kurzen Zeit von wenigen Wochen die riesigen Betonkonstruktionen von 5,70 bis 18 m Höhe errichtet werden konnten. So entstand eine 17 km lange Allee von Betonmonumenten mit dem olympischen Dorf im Mittelpunkt. Die Gemeinsamkeit der Arbeit drückte sich auch in den zahlreichen Besprechungen während des Bildhauertreffens aus, die die Details der Gestaltung, Farbgebung der Skulpturen, Beleuchtung usw. klärten.

Die folgenden Künstler wirkten an jenem Ereignis mit: Herbert Bayer, Constantino Nivola und Todd Williams (alle USA), Miloslav Chlupac (Tschechoslowakei), Willi Gutmann (Schweiz), Pierre Szekely und Oliver Séguin (beide Frankreich), Jacques Moeschal (Belgien), Grzegorz Kowalski (Polen), Joop J. Beljon (Holland), Kioshi Takahashi (Japan), Itzhak Danziger (Israel), Mohamed Melehi (Marokko), Clement Meadmore (Australien), Gonzalo Fonseca (Uruguay) und Angela Gurria, Helen Escobedo und Jorge Dubon (alle Mexiko). An der künstlerischen Gestaltung von Mexico City im Rahmen der kulturellen Olympiade nahmen aber auch noch andere Bildhauer teil. So Alexander Calder mit einem 24 m hohen Stabile, «Die rote Sonne», einem mächtigen Akzent vor dem Aztekenstadion, und Mathias Goerlitz mit einer sphärenharmonischen Komposition von sieben 15 m hohen Betonsäulen, «Der große Bär», vor dem Sportpalast.

Der amorphe Beton läßt eine weite Variation von Gestaltungen zu, und dies wurde auch von den Bildhauern sichtlich genützt. Einfache geometrische Formen deuten doch subtile Differenzierungen an wie der große Kreisring von Moeschal, der durch Zufall auf eine aztekische Pyramide zu stehen kam – die Pyramide wurde erst nachher entdeckt – oder die ineinandergeknickten Betonbänder Danzigers. Interessante Versuche, die in dem Bereich zwischen Architektur und Skulptur daheim sind, stammen von Fonseca, aber auch von Beljon. Mit freieren Formen spielten Szekely, Chlupac und auch andere. Sicher weist das Ensemble manche schwächere Punkte auf, aber jede Betonfirma mußte froh sein, solche vielfältigen Erscheinungsformen ihres Erzeugnisses aufzeigen zu können. Die «Straße der Freundschaft» ist Angelpunkt einer Diskussion:

Zu allen Zeiten war der Mensch bestrebt, seine Wege abzustecken, Richtmarken zu setzen. Von den Tibetanern, die Steine auf die Paßhöhen trugen und heute noch tragen, bis zu den riesigen Orientierungstafeln auf unseren Expreßstraßen. Aber, wenn diese Zeichen Markpunkte sind, so bedeuten sie doch auch Symbol und Zeugenschaft: Hier ist der Mensch vorbeigezogen und hat seine Spur hinterlassen. Warum sollen diese Zeichen, die heute so nötig sind wie eh und je, nicht den schöpferischen Geist unserer Zeit, unserer Kunst, in sich tragen, mehr noch als bisher? Viele Antworten sind möglich, einige wurden schon formuliert. Werden sie dem Menschen den Dialog mit der gestalteten Umwelt erleichtern?

3
Miloslav Chlupac, Tschechoslowakei; bemalter Beton

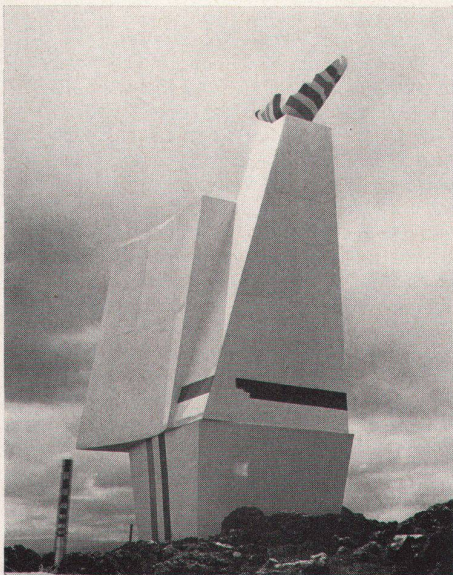
4
Kioshi Takahashi, Japan; bemalter Beton

5
Pierre Szekely, Ungarn/Frankreich; bemalter Beton



6

6
 Gonzalo Fonseca,
 Uruguay; bemalter
 Beton



7

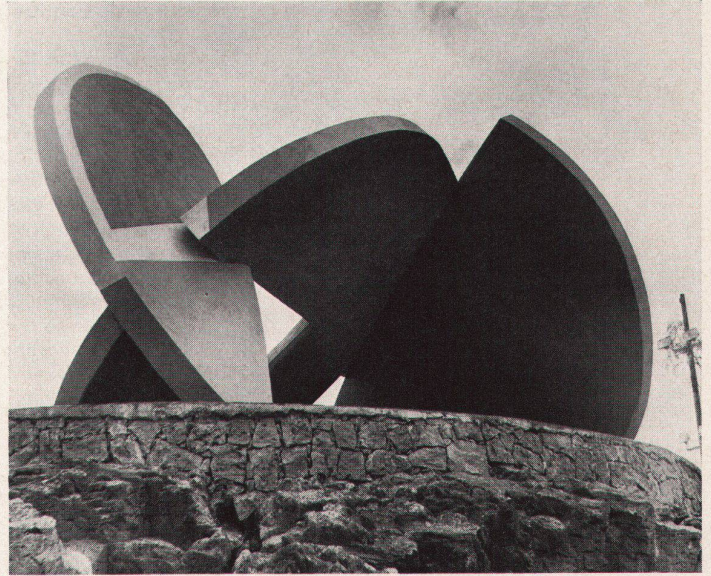
7
 Costantino Nivola,
 Italien; bemalter
 Beton

8
 Jacques Moeschal,
 Belgien; bemalter
 Beton

9
 Todd Williams,
 USA; bemalter
 Beton

10
 Grzegorz Kowalski,
 Polen; bemalter
 Beton

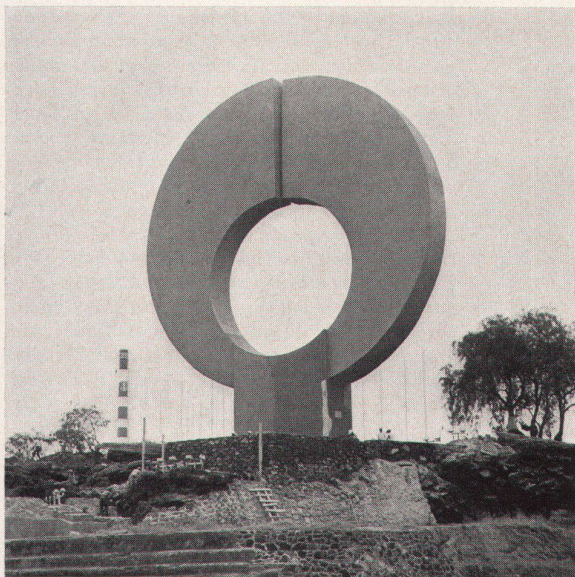
11
 Clement Headmore,
 Australien; bemalter
 Beton



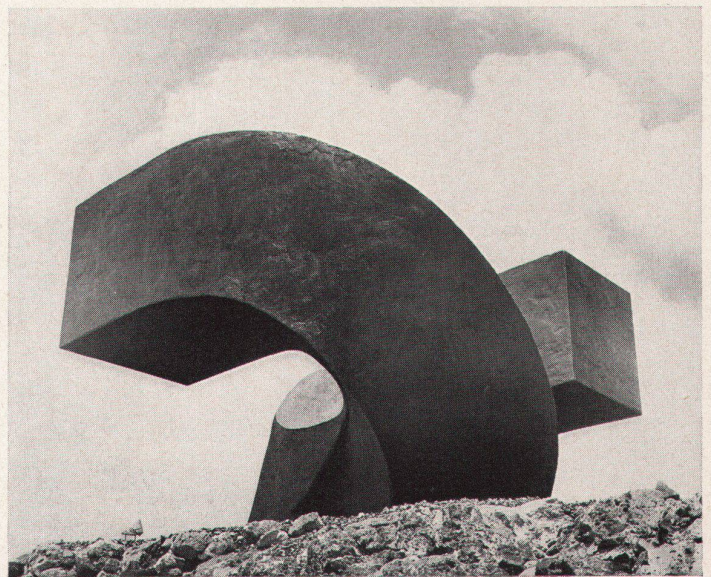
9



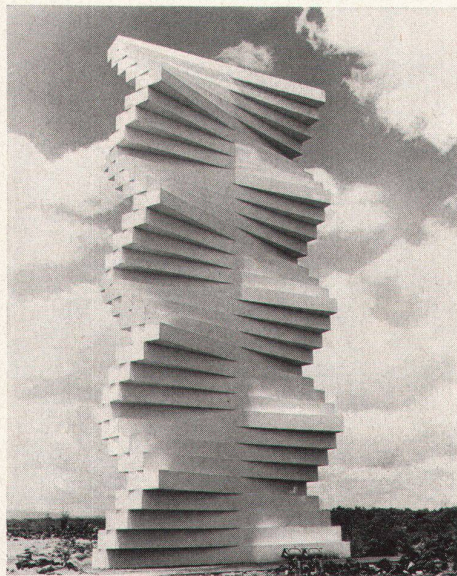
10



8



11



12

La « Rue de l'amitié » – voie de la sculpture

L'isolement de l'artiste dans la société de consommation moderne dégénère fréquemment en une absence de rapports, voire en une opposition déclarée. Mais il suscite par ailleurs des groupements d'artistes, véritables communautés d'intérêt soucieuses de défendre leur existence au sein de la société et disposant d'un programme plus ou moins clairement défini. Citons les « Préraffaélites » et le « Lukasbund », les « Nabis » et la « Brücke », ou encore les groupements constitués au cours de ces dernières années, « Cobra », « Zéro », etc. Parfois la création de ces groupes repose sur une conception commune de l'art, souvent aussi sur le besoin de sécurité matérielle.

Ces groupes comprenaient d'abord presque exclusivement des peintres. Mais après la Seconde Guerre mondiale, la sculpture connut un regain d'activité. Les sculpteurs découvraient ou utilisaient de nouvelles techniques, comme la soudure, ou de nouveaux matériaux, telles les résines synthétiques. La transmission d'expériences dans le domaine de la sculpture architectonique

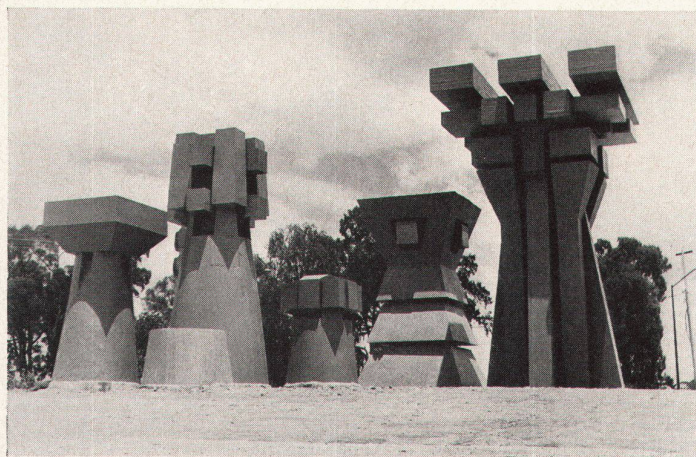
et monumentale continuait toutefois à être négligée.

Pour remédier à cet état de choses, des séminaires de travail et des colonies d'artistes furent créés dans de nombreux pays. Les expositions de sculptures modernes en plein air à Middelheim, Bienne, Battersea Parc, Arnheim, etc., permettent aux artistes d'étudier à fond la sculpture et son environnement. Quoi de plus naturel, dès lors, que de chercher à concilier les exigences du travail sculptural et de l'exposition en plein air !

La tendance d'intégrer l'œuvre sculpturale à l'architecture, à la planification urbaine et à l'aménagement du paysage continuait également à se propager. Témoins en sont les multiples projets, comme la « Rue de l'art », qui rencontra un vif intérêt auprès de nombreuses institutions internationales (Unesco, IAPA, etc.). Cette « Rue de l'art » ne devait pas seulement trouver sa concrétisation dans des œuvres d'art monumentales, symboles modernes rompant la monotonie de notre réseau routier ; l'objectif était d'établir un réseau de communications, une « Rue de l'art » spirituelle entre les centres culturels du monde entier dont l'activité et la collaboration ainsi conjuguées mèneraient à une authentique « irrigation spirituelle » (A. Crespelle).

A l'heure actuelle, notre environnement tridimensionnel menace de dégénérer en chaos. Il devient toujours plus difficile à « déchiffrer ». Bien qu'il se sente appelé à participer avec l'architecte, l'ingénieur et l'urbaniste à la création formelle du monde environnant, l'artiste est contraint d'œuvrer pour les minorités qui fréquentent les galeries et les musées. Il est urgent de remédier à cette situation par de nouveaux projets. C'est en ce sens que le programme d'un « Conseil international de planification artistique » par Mathias Goeritz a été présenté l'été dernier à une instance internationale. Une première répercussion pratique de ces efforts fut la « Rue de l'amitié », partie intégrante des Jeux Olympiques culturels 1968 de Mexico. Dix-huit sculpteurs des cinq continents furent invités à participer à la conception sculpturale d'une section de la route de contournement de Mexico City. En limitant les moyens plastiques au seul béton, le jury put choisir entre des sculpteurs disposant déjà d'expériences pratiques dans le travail du béton ou d'autres matériaux semblables. Divers facteurs relevant de la politique culturelle furent également pris en considération. Les maquettes présentées par les artistes permirent aux organisateurs de prendre toutes dispositions de main-d'œuvre et de matériel pour ériger en l'espace de quelques semaines seulement les gigantesques constructions en béton de 5,70 à 18 m de hauteur. Ainsi fut créée une large allée jalonnée de monuments en béton sur 17 km, avec le village olympique au centre.

A cette réalisation ont participé les artistes suivants : Herbert Bayer, Constantino Nivola et Todd Williams (tous Etats-Unis), Miloslav Chlupac (Tchécoslovaquie), Willi Gutmann (Suisse), Pierre Szekely et Olivier Séguin (tous deux France), Jacques Moeschal (Belgique), Grzegorz Kowalski (Pologne), Joop J. Beljon (Pays-Bas), Kioshi Takahashi (Japon), Itzhak Danziger (Israël), Mohamed Melehi (Maroc), Clement Meadmore (Australie), Gonzalo Fonseca (Uruguay) et Angela Gurria, Helen Escobedo et Jorge Dubón (tous Mexique). D'autres artistes encore ont participé à la conception artistique de Mexico City dans le cadre des Jeux Olympiques culturels : Alexandre Calder avec son stable haut de 24 m,



13



14

12

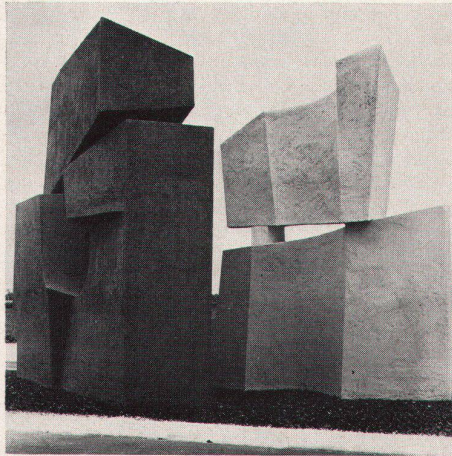
Herbert Bayer,
 Österreich/USA;
 bemalter Beton

13

Joop J. Beljon,
 Holland; bemalter
 Beton

14

Itzhak Danziger,
 Israel; bemalter
 Beton



15



16

- 15
 Oliver Séguin, Frankreich; bemalter Beton
 16
 Mohamed Melehi, Marocco; bemalter Beton
 17
 Jorge Dubon, Mexiko; bemalter Beton
 Photos: Garay



17

« Le soleil rouge », puissant accent érigé devant le stade des Aztèques, et Mathias Goeritz avec sa composition toute d'harmonie sphérique aux sept colonnes de béton hautes de 15 m, « Le grand ours », devant le Palais des Sports.

De tous temps, l'homme a cherché à baliser son chemin, à le jalonner de bornes. Les pierres que les Tibétains portaient, et portent aujourd'hui encore, sur les cols en témoignent autant que les gigantesques panneaux d'orientation sur nos autoroutes. Mais ces marques sont davantage que de simples repères: elles ont aussi valeur de symboles attestant que l'homme a passé par là et y a laissé son empreinte. Pourquoi ces signes, qui n'ont en rien perdu de leur signification, n'exprimeraient-ils pas dès lors, plus encore que par le passé, l'esprit créateur de notre temps, l'art contemporain? Les réponses à cette question sont multiples. Certaines ont d'ores et déjà été formulées. Faciliteront-elles le dialogue de l'homme avec l'environnement ainsi marqué de son empreinte?

The route of Friendship – Sculpture Way by Friedrich Czagan

The isolation of the artist in the modern consumer society has led to rootlessness and often, in fact, to open revolt against society. This has induced groups of artists repeatedly to form cooperative organizations which, with a more or less clearly defined program, have sought to win a place for the artist, to justify his existence, within society. The line runs from the Pre-Raphaelites and the 'Lukasbund' through the Nabis, the 'Brücke', down to the associations of recent years, such as 'Cobra', 'Zero', etc. Frequently these groups were bound together by common aesthetic philosophies, at other times by problems of material security.

Nevertheless, these groupings generally comprised painters only. After the Second World War, however, sculpture again began to assume greater importance. Sculptors discovered or made use of new techniques, like welding, for example, and new materials, like the artificial resins. Only one type of sculpture continued to be neglected, architectural and monumental sculpture.

Practical seminars and artists' colonies came into being in many countries to meet this problem. Also, the open-air exhibitions of modern sculpture in existence for around twenty years in Middelheim, Biel, Battersea Park, Arnheim, etc., have furnished sculptors with an opportunity to study sculpture in a given setting. It was therefore perfectly natural for an attempt to be made to combine open-air work and open-air exhibition.

What is more, the development of the integration of the sculptural work in architecture, in town and regional plans, has become increasingly widespread. A good example is a project like the 'Street of Art', which has aroused the keen interest of numerous international bodies (Unesco, IAPA, etc.). This 'Street of Art' was not only intended to find expression in monumental works of art serving the function of contemporary symbols enlivening the monotony of our roads and highways; the intention was also to form a communications

network binding together cultural centres throughout the world, a spiritual 'Street of Art', as it were, unifying their activity, their cooperation, eventuating in what A. Crespelle has called an 'irrigation culturelle'.

Yet at the present time our three-dimensional environment is threatening to become a chaos. Our lived-in environment is becoming more and more 'illegible'. Although the artist seems predestined to work together with the architect, the town-planner and the engineer on the reorganization of the environment, he finds himself compelled to create for the minorities who constitute the public of the galleries and museums. Projects aimed at changing this situation are urgently needed. Thus, during the past summer, the program of a 'Conseil International de Planification Artistique' was presented to an international body by Mathias Goeritz. A preliminary practical outcome of these endeavours was the 'Street of Friendship', a component of the Olympics 1968 in Mexico. Eighteen sculptors from all five continents were invited to redesign a section of the circular freeway around Mexico City by using sculptural means. The restriction to concrete as design medium induced the jury to select those sculptors who had experience in working in concrete or similar materials. Factors of cultural policy also had to be taken into account. Proposals in the shape of models submitted by the artists gave the organizers an opportunity to ready labour and material and to erect in the relatively brief period of only a few weeks the huge concrete constructions measuring from 5.70 to 18 meters in height. The result was an avenue 17 km long lined with concrete monuments, all leading to the Olympic Village as central focus.

The following artists were involved in this venture: Herbert Bayer, Constantino Nivola and Todd Williams (all from the USA), Miloslav Chlupac (Czechoslovakia), Willi Gutmann (Switzerland), Pierre Szekely and Olivier Séguin (both from France), Jacques Moeschal (Belgium), Grzegorz Kowalski (Poland), Joop J. Beljon (Holland), Kioshi Takahashi (Japan), Itzhak Danziger (Israel), Mohamed Melehi (Morocco), Clement Meadmore (Australia), Gonzalo Monseca (Uruguay) and Angela Gurria, Helen Escobedo and Jorge Dubón (all from Mexico). Still other sculptors, however, participated in the decorating of Mexico City for the Olympics. These included Alexander Calder with a 24-meter-high stabile 'The red sun', constituting a powerful accent in front of the Aztec Stadium, and Mathias Goeritz with a harmonious spherical composition of 15-meter-high concrete columns, 'The great bear', in front of the Sports Palace.

There is no doubt that the 'Street of Friendship' is an occasion for a profitable discussion:

At all times during history, man has sought to delimit his paths and roads, to set up markers. These markers range from the stones set up on mountain passes by the Tibetans to the enormous orientation signs on our freeways. However, even though these are primarily markers serving a practical purpose, they are also deeply symbolic, for they bear witness to the fact that man has passed this way and left traces behind him. Why should not these signs, which are as necessary as ever, bear in their design the creative spirit of our age, of our art, now more than ever before? Many answers to this question are possible, some have already been formulated. Will they facilitate man's dialogue with his organized environment?