

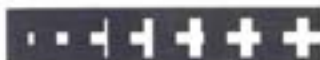


TABELLA RASSA

TABULA RASA

26. 5. - 29. 9. 1991

25 artistes dans l'espace urbain de Bienne
25 Künstler im Stadtraum von Biel
25 artisti nello spazio urbano di Bienne



700 Jahre/ans/anni/ons
Confœderatio Helvetica

**La Fête des quatre cultures
La Festa dalle quattro culture
La Festa da las quatter culturas
Das Fest der vier Kulturen**

Le bureau du Délégué pour les 700 ans de la Confédération remercie toutes les personnes qui ont participé à l'élaboration des expositions présentées dans ces catalogues, en particulier:

M. Orlando Agustoni
M. René-Pierre Antille
M. Gérard Berger
M. Dr. Bernhard Bürgi
Mme Elane Chappuis
M. Edmond Chamlière
Mme Irma Dickerhof
M. Urs Dickerhof
Mme Catherine Dunkel
M. Charles-Henri Favrod
M. Dr. Bernhard Fibicher
M. Orio Galli
M. Laurent Geninasca
M. Werner Jeker
M. Vladimir A. Heiz
M. Pierre Keller (Président)
M. Prof. Jost Krippendorf
M. Philippe Lambelet
Mme Rosmarie Lippuner
M. Georges Luks
M. Roger Marcel Mayou
M. Dr. César Menz
M. Michel de Montmolin
Mme Catherine Quéloz
M. Eric Repele
M. Dr. Dieter Schwarz
M. Edouard Weber
M. Walter Wenger

Ce catalogue fait partie d'une série de huit catalogues d'exposition qui sont réunis dans une cassette pour la vente en librairie. Nous devons cette édition complète ainsi que la meilleure présentation des catalogues à la généreuse contribution des BANQUES SUISSES.

© de la cassette
Benteli Verlag, Bern
Conception graphique:
Werner Jeker, Lausanne
ISBN 3-7165-0778-4

Das Büro des Delegierten für die 700 Jahre der Eidgenossenschaft dankt allen bei der Realisierung der in den Katalogen aufgeführten Ausstellungen beteiligten Personen:

Herr Orlando Agustoni
Herr René-Pierre Antille
Herr Gérard Berger
Herr Dr. Bernhard Bürgi
Frau Elane Chappuis
Herr Edmond Chamlière
Frau Irma Dickerhof
Herr Urs Dickerhof
Frau Catherine Dunkel
Herr Charles-Henri Favrod
Herr Dr. Bernhard Fibicher
Herr Orio Galli
Herr Laurent Geninasca
Herr Werner Jeker
Herr Vladimir A. Heiz
Herr Pierre Keller (Präsident)
Herr Prof. Jost Krippendorf
Herr Philippe Lambelet
Frau Rosmarie Lippuner
Herr Georges Luks
Herr Roger Marcel Mayou
Herr Dr. César Menz
Herr Michel de Montmolin
Frau Catherine Quéloz
Herr Eric Repele
Herr Dr. Dieter Schwarz
Herr Edouard Weber
Herr Walter Wenger

Dieser Katalog ist einer von acht Ausstellungskatalogen, die in einer Kassette zusammengefasst im Buchhandel erscheinen. Diese Gesamteition sowie die reichere Ausstattung der einzelnen Kataloge verdanken wir einem grosszügigen Beitrag der SCHWEIZER BANKEN.

© der Kassette
Benteli Verlag, Bern
Grafische Gestaltung
Werner Jeker, Lausanne
ISBN 3-7165-0778-4

L'ufficio del Delegato per i 700 anni della Confederazione ringrazia tutte le persone che hanno partecipato all'elaborazione delle esposizioni presentate nei cataloghi, in particolare:

Sig. Orlando Agustoni
Sig. René-Pierre Antille
Sig. Gérard Berger
Sig. Dr. Bernhard Bürgi
Sig.ra Elane Chappuis
Sig. Edmond Chamlière
Sig.ra Irma Dickerhof
Sig. Urs Dickerhof
Sig.ra Catherine Dunkel
Sig. Charles-Henri Favrod
Sig. Dr. Bernhard Fibicher
Sig. Orio Galli
Sig. Laurent Geninasca
Sig. Werner Jeker
Sig. Vladimir A. Heiz
Sig. Pierre Keller (Presidente)
Sig. Prof. Jost Krippendorf
Sig. Philippe Lambelet
Sig.ra Rosmarie Lippuner
Sig. Georges Luks
Sig. Roger Marcel Mayou
Sig. Dr. César Menz
Sig. Michel de Montmolin
Sig.ra Catherine Quéloz
Sig. Eric Repele
Sig. Dr. Dieter Schwarz
Sig. Edouard Weber
Sig. Walter Wenger

Questo catalogo fa parte degli otto cataloghi d'esposizione che sono raccolti in una cassetta edita per le librerie. Dobbiamo questa edizione integrale come pure la ricca forma dei cataloghi al generoso contributo delle BANCHE SVIZZERE.

© della cassetta
Benteli Verlag, Bern
Aestimento grafico:
Werner Jeker, Lausanne
ISBN 3-7165-0778-4

Donatoren/Donateurs

Franz Aebi, Burgdorf
Dr. R. Aeschbacher, Biel
Apotheka Hafner, Biel
Auto Besch AG, Biel
Bangerter AG, Lyss
Violette Bangerter, Bienne
Basler Versicherungen, Biel
Berner Allgemeine Versicherungs-
Gesellschaft, Bern
Berner Kantonalbank, Biel
Berner Versicherung, Biel
Biella-Neher, Biel
Bürgergemeinde, Biel
Jörg Burgermeister, Biel
C & A Mode, Biel
Câbleries et Tréfileries, Cossonay-Gare
COOP Biel-Seeland, Biel
Firma Cotra, Rothrist
R. Danzeisen-Studer, Biel
Erich Dardel, Aarberg
R. Daulte SA, Bienne
Donateur anonyme
Pharmacie Dufour, Bienne
Einwohnergemeinde, Lengnau
EPA, Nouveau Grands Magasins S.A., Bienne
Vital Epelbaum, Biel
Dr. Th. Fässler, Mörigen
Heinz Freivogel, Biel
Geiser AG, Täuffelen
Gemeindekasse, Mörigen
General Motors Suisse S.A., Biel
Genodruck, Biel
Hartmann & Co. AG, Biel
Hema Management AG, Küssnacht
Pharmacie Hilfiker, Biel
Dr. Max Kiener, Nidau
Jürg Kobi, Biel
Franz J. Koller, Biel
Kramer Möbel + Co., Biel
Leica Camera AG, Nidau
Walter Leutenegger, Biel
Dr. Mathys & Wysseler, Biel
Meyer Sintemetall AG, Studen
Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich
Montres Loyal SA, Evlard
A. & C. Meyer, Evlard
Papeterie Müller AG, Biel
Schweizerische National-Versicherungs-
Gesellschaft, Basel
Alain Nicati, Bienne
Peter H. Pfister, Aarberg
Rentenanstalt, Generalagentur, Biel
Roulement Miniatures S.A., RMB, Bienne
Schweizerische Rückversicherungs-
Gesellschaft, Zürich
Friedel Schmid, Biel
Dr. Heinz Schmid, Biel
Schweizerische Mobiliar
Versicherungsgesellschaft, Bern
Schweizerischer Bankverein, Biel
Schweizerische Bankgesellschaft, Biel
Schweizerische Kreditanstalt, Biel
Schweizerische Volksbank, Biel

Sponsoren/Sponsors

E. Brunflicker, Bienne
De Luca SA, Bienne
Frieden & Staffebach AG, Bienne
W. Gassmann AG, Biel
Gatti AG, Studen
Remo Giovannini SA, St-Imier
GVH, Ing. civil, Tramelan
Leica Camera AG, Nidau
Lindt & Peter AG, Nidau
Schlosserei Maccaferri, Solothurn
Marex AG, Biel
Dr. Mathys & Wysseler, Biel
Milus Montres SA, Bienne
B. et S. de Montmolin, Bienne
Notz Holding AG, Brugg
Nüssli-Construct AG, Lyss
Planotech SA, St-Imier
Professional Photo Processing SA,
Préverenges
Racine + Berger Klima AG, Biel
rtr-Feusier, Bienne
Sabag, Biel
Schmalz AG, Nidau
SLA, Herr Aeschbacher, Biel
O. Straub, Biel
Tegum AG, Zürich
Wächli und Paï, Biel
Weiss + Appetito, Bern

Dank an/Remerciements:

Achermann & Dentan, St-Imier
 Altstadtkommission, Biel
 Altstadtleist, Biel
 Mme R. Amgwerd, Bienne
 Atelier 6, Münsingen
 BAL Verwaltung AG, Biel
 Badertscher Immobilien, Biel
 A. Bärtschi, Armierungen, Biel
 Bundesamt für Militär-Flugwesen
 Clup alpin suisse, section Pierre-Pertuis,
 Tavannes, Jean-Paul Dider
 Erich Dardel Möbel, Aarberg
 Direction des travaux publics, Bienne
 Michael Eichenberger, Flamatt
 EWA-Technik AG, Füllinsdorf
 Feuerwehr der Stadt Biel
 Frepa AG, Lyss
 Kleider Frey AG, Biel
 Vic Hänni, Bienne
 Fritz Hartmann AG, Brugg
 Hotel Elite, Biel
 Jean-Claude Kaeser
 Bruno Kehrl, Biel
 Kran-Hag, Biel
 Nicolas Kubli, Biel
 Herbert Kurz
 Hilo, Ipsach
 Lauthe AG, Biel
 Lirom Chapas, Le Landeron
 Konrad Mäder, Biel
 Luigi Magnanimo GmbH, Biel
 Theo et Marlyse Marti, Bienne
 Museum Schwab, Biel
 Madame Neuhaus, Bienne
 Neonlicht AG, Regensdorf
 Office du cadastre, Bienne
 Petraglio & Cie, Bienne
 Raycut AG, Lyss
 Restaurant Paradisi, Biel
 Registre Foncier, Bienne
 Thomas Rytffel
 Hans Rytz, Biel
 Schulamt der Stadt Biel, Schul-Leiter und Hauswarte
 Schweizerische Bundesbahnen
 Schwellenkommission, Biel
 Service Agricole, Vicques
 SIA-Vereinigung, Biel-Seeland
 Rudolf Spiess, Biel
 Stadtgärtnerei, Biel
 Städtische Elektrizitätswerke, Biel
 Städtische Gas- und Wasserwerke, Biel
 Städtische Verkehrsbetriebe
 Städtische Vervielfältigungszentrale
 Städtischer Werkhof, Biel
 Stadtpolizei, Biel
 Urs Steiner, Biel
 Franco Stornetta, Bienne
 Edgar Studer, Biel
 Urs Wendling, Biel
 Westform AG, Niederwangen
 Wilhelm, Walter et Vuillemier, Bienne
 Philippe Zürcher, Bienne
 Herr und Frau R. Zurlinden, Biel

Commission d'exposition

- Bureau:
 Kurt Aellen
 Thomas Anker
 Bernhard Fibicher
 Rudolf Hadorn (président)
 Françoise Jaunin
 Andreas Meier
 Stéphane de Montmolin
 Otto Pfister
 Hans Rudolf Schneebeli
 Francis Siegfried
 Betty Stocker
- Commission élargie:
 Roger Anker
 Francis Béguelin
 Maurice Born
 Ernst Max Buser
 Eliane Chappuis
 Hans Dahler
 Urs Dickerhof
 Christian Kupferschmid
 Georges Luks
 Robert Nikkès
 Walter Wenger
 Marie-Ange Zellweger

**Conseil de fondation
Exposition Suisse de
Sculpture**

Kurt Aellen
 Flurin Andry
 Roger Anker (président)
 Marie-Claude Betrix
 Peter Brechbühler
 Hans Dahler
 Hans Stöckli
 Raymond Glas
 Rudolf Hadorn
 César Menz
 Otto Pfister
 Peter Renggli
 Peter Rohrbach
 Francis Siegfried
 Alain Tschumi



Avertissement:
Ceci n'est pas une exposition

La présence simultanée en un lieu d'un certain nombre d'«œuvres d'art» n'est pas pour autant synonyme d'«exposition». Les 25 «monuments» qui animent la ville de Bienne ne peuvent et ne veulent former une exposition; ils ne seraient pas sinon. Un monument ne peut être exposé, un monument est, un monument existe, il est un tout qui se démarque des autres monuments, pour une raison bien définie, dans un lieu bien défini. A Bienne donc, on ne met pas en exergue les monuments nouvellement érigés: on doit avoir l'impression qu'ils étaient toujours là (i) ou qu'ils auraient toujours dû y être, et pour cette raison, il ne faut pas s'attendre à un balisage uniforme ou exhaustif de l'exposition ou à un parcours «clés en main». Seul le lieu de chaque monument peut figurer sur un plan, mais c'est au visiteur de trouver l'emplacement exact, d'effectuer une «ronde» dictée par le temps dont il dispose, la météo et son humeur. Il se pourrait aussi qu'un de ces monuments ne soit accessible au public qu'à un certain moment, qu'un autre soit subitement masqué par un échafaudage parce qu'il doit être rénové. C'est ainsi, cela est inhérent au statut de monument.

Chaque dictionnaire nous l'apprend: un monument est un ouvrage commémoratif qui perpétue le souvenir d'une personne, évoque un événement ou une idéologie; c'est la plupart du temps une sculpture, sur socle. Depuis que Rodin a remis en question le socle au début du siècle avec ses *Bourgeois de Calais*, la fonction évocatrice de ce socle (attention: monument!) est gommée – les deux éléments, figure(s) et socle peuvent même être séparés, voire se suppléer. Seule la figure aisément identifiable (ou la forme abstraite) et l'intention flagrante pouvaient encore amener à conclure qu'on est en présence d'un monument. Mais depuis que des artistes contemporains ont perverti et la structure et les fonctions d'un tel ouvrage, on ne sait plus si ces œuvres peuvent encore être appelées monuments.

Et si on prétendait qu'il s'agit malgré tout de monuments, puisque certains éléments relatifs à la structure et à la fonction se rattachent encore toujours au monument, au sens primitif!

Un monument traditionnel se dresse inmanquablement au-dessus de l'espace où se déroule la vie. Les personnes et idées qu'il évoque représentent une existence exemplaire au service de la politique ou de la morale. On lève les yeux vers lui, et souvent une «zone de respect» nous sépare; un parterre de fleurs, le bassin d'une fontaine, des rues et chemins tiennent le public à distance – monument et vie sont dissociés. Une question s'impose: l'accès discret, voire difficile aux nouveaux monuments érigés à Bienne n'est-il pas

équivalent à cette «zone de respect» imposée par la tradition?

Un monument n'a pas tout simplement une forme, un volume et une identité prescrits; il se distingue aussi par des conditions particulières émis à sa commande. Sa construction résulte toujours du souhait d'un groupement d'intérêts, le protagoniste est une collectivité. Aujourd'hui, si on demande à un artiste de traiter le thème du «monument», cela n'a rien à voir avec un travail de commande, car il est libre de décider s'il veut s'y attaquer; de plus, s'il accepte, il jouit d'une entière indépendance idéologique. L'essence du nouveau monument comprend peut-être le fait que l'artiste est responsable non seulement de la création d'une forme monumentale (jadis codifiée la plupart du temps), mais aussi de sa signification et de l'idéologie qui l'anime (personnelle ou partagée avec un groupe de même obédience).

Il n'y aurait donc plus de collectivité responsable? Rien que des utopies privées dans un espace public? Les monuments biennois montrent que le comportement traditionnel – une vénération béate – ne suffit plus. Chacun doit y «mettre du sien» dans le «devenir» du monument: seule une active participation (au niveau de la perception; au niveau de l'approche physique du monument; intellectuelle) est garante de ce «devenir». Il y aurait donc malgré tout une collectivité responsable, sous une forme nouvelle. L'idéologie commune serait le droit à la liberté d'interprétation subjective.

Dans ces années quatre-vingt-dix, un monument ne peut que souligner avec évidence que, dans notre démocratie basée sur l'individualisme, il n'y a plus de place pour des repères d'identité au sein de la société, pour des personnes, dont le charisme ne s'exerce plus que sur une faible majorité, auxquelles on pourrait se référer (la vive polémique au sujet des «têtes connues» proposées pour la nouvelle série de billets de banque helvétiques le montre bien). Oui, mais voilà: cela n'est-il pas justement l'élément important qui raccorde les individus et, entre autres, les groupes actuellement seuls viables, les minorités? je veux parler du droit à une opinion propre et à la liberté de l'exprimer.

Les monuments de Bienne n'ont pas une présence volumineuse à laquelle on ne peut se soustraire. Ils ne sont pas des symboles de puissance (masculine) en érection, mais offrent la possibilité à chacun de réfléchir sur soi et sur ses rapports avec autrui. Ces monuments ne s'imposent pas, car ils ne sont visibles que pour celui qui veut bien les voir. Robert Musil l'avait constaté avec justesse: «Les monuments, à part leur appellation controversée, ont toute sorte de caractéristiques. La plus importante est cependant quelque peu

contradictoire: ce qui est le plus frappant pour un monument, c'est le fait qu'on ne le remarque pas. Rien n'est plus invisible que les monuments. Et pourtant, on les érige pour qu'ils soient vus, pour attirer l'attention. Mais ils semblent être imbibés de quelque chose qui repousse cette attention, elle ne peut s'accrocher, elle dérape et se liquéfie» (tiré de *Prosa, Dramen, späte Briefe*, Adolf Frisé éd., 1957 Hambourg). L'artiste peut contrer cette invisibilité en rendant ses monuments invisibles, en contredisant nos attentes, donc en créant un art exigeant, sans ostentation. (Si l'art revendique l'espace public, il se doit d'y figurer sous la forme la plus exigeante).

Le monument contemporain ne peut être «saisi» d'un rapide coup d'oeil admiratif. Il exige un regard, un certain regard, un regard certain... le regard que décrit Maurice Blanchot: «Vous me voyez?» – «Naturellement, je vous vois.» – «C'est bien peu, tout le monde peut me voir.» – «Mais non pas peut-être comme je vous vois.» – «Je voudrais autre chose, je veux autre chose. C'est très important. Sauriez-vous me voir, même si vous ne pouviez pas me voir?» – «Si vous étiez invisible?» – Il réfléchit: «Sans doute: à l'intérieur de moi-même. Je ne veux pas dire: vraiment invisible, je ne demande pas tant. Mais je ne voudrais pas que vous me voyiez pour cette simple raison que je suis visible.» – «Que personne d'autre que moi ne vous voie!» – «Non, non, visible pour tous, cela m'est égal, mais vue de vous seul pour une raison plus grave, vous comprenez, et...» – «Plus sûre?» – «Plus sûre, mais pas vraiment sûre, sans cette garantie qui rend visibles les choses visibles.» (in *L'attente, l'oubli*, 1962 Paris).

Bernhard Fibicher

Die gleichzeitige Anwesenheit einer gewissen Anzahl von «Kunstwerken» an einem Ort ergibt noch keine «Ausstellung». Die 25 «Denkmäler» im Stadtraum von Biel können und wollen keine Ausstellung bilden, weil sie sonst keine Denkmäler wären. Ein Denkmal kann nicht ausgestellt werden, ein Denkmal ist, d.h. existiert, unabhängig von anderen Denkmälern, aus einem bestimmten Grund an einem bestimmten Ort. In Biel wird daher nicht speziell auf die neuerrichteten Denkmäler hingewiesen: Es muss so aussehen, als hätten sie schon immer (!) hier gestanden oder stehen sollen. Daher keine einheitliche oder vollständige Beschilderung, keine Einbindung in einen gefälligen «Ausstellungsrundgang». Wohl kann ihr Standort auf einem Plan vermerkt werden – die genaue Lokalisierung muss aber der Besucher der Stadt Biel selber ausfindig machen, den Parcours muss er sich je nach Zeitbudget, Wetter und Laune selber vornehmen. Es kann auch vorkommen, dass eines der Denkmäler dem Publikum nur zu gewissen Zeiten zugänglich, ein anderes plötzlich durch Gerüste verdeckt ist, weil es renoviert werden muss. Das ist normal, das gehört nun einmal zu einem Denkmal.

Ein Denkmal, dies lehrt uns jedes Wörterbuch, ist ein dem Andenken an eine Person, ein Ereignis oder eine Idee gewidmetes dingliches Mal, meist eine Plastik auf einem Sockel. Seit Rodin bei seinen Bürgern von Calais zu Beginn des Jahrhunderts den Sockel in Frage gestellt hat, entfällt dessen eindeutig hinweisende Funktion (Achtung: Denkmal!), ja, beide Bestandteile: Figur(en) und Sockel können sogar getrennt oder stellvertretend verwendet werden. Einzig die leicht identifizierbare Figur (oder abstrakte Form) und die klar ersichtliche Intention konnte noch darauf schliessen lassen, dass man ein Denkmal vor sich stehen hat. Seitdem nun zeitgenössische Künstler sowohl die Struktur als auch die Funktionen des Monumentes pervertieren, weiss niemand mehr so recht, ob man diese Werke überhaupt noch als Denkmäler bezeichnen kann.

Stellen wir einmal die Behauptung auf, dass es sich dennoch um Denkmäler handelt, weil gewisse strukturelle und funktionelle Beziehungen zum Monument im ursprünglichen Sinne bestehen bleiben.

Das traditionelle Denkmal erhebt sich immer über den Bereich, in dem sich das Leben abspielt. Die Personen und Ideen, die es verkörpert, vertreten exemplarisch eine höhere politische und/oder moralische Existenz. Man blickt zu ihnen hinauf. Meist gibt es auch eine Achtungszone um sie herum: Durch Blumenbeete, ein Brunnenbecken, Strassen und Wege wird der Betrachter auf Distanz gehalten, Monument und Leben sind voneinander getrennt. Frage: Kommt die Diskretheit und

Schwierigkeit des Auffindens der neuen, in Biel präsentierten Denkmäler nicht einer Wiederherstellung der traditionellen Achtungszone gleich?

Ein Denkmal hat nicht bloss eine traditionelle Form und einen vorgeschriebenen Inhalt, es zeichnet sich auch durch besondere Auftragsbedingungen aus: Seine Errichtung entspringt immer dem Wunsch einer Interessengruppe, seine Trägerschaft ist kollektiv. Heute von einem Künstler zu verlangen, sich mit dem Thema «Denkmal» zu beschäftigen, hat nichts mit Auftragskunst zu tun. Denn erstens kann der Künstler frei entscheiden, ob er sich dieser Aufgabe widmen will, und zweitens genießt er bei Annahme des Auftrags eine totale ideologische Unabhängigkeit. Vielleicht gehört es zum Wesen des neuen Denkmals, dass der Künstler nicht nur für dessen (früher meistens kodifizierte) Gestaltung, sondern auch für den Inhalt und die ihm zugrunde liegende (persönliche oder mit einer Gruppe von Gleichgesinnten geteilte) Ideologie verantwortlich ist.

Also keine kollektive Trägerschaft mehr? Nur noch lauter private Utopien im öffentlichen Raum? Die Bieler Denkmäler zeigen, dass das traditionelle Verhalten – ehrfürchtig staunendes Betrachten – nicht mehr ausreicht. Jedermann muss das Seine zur «Denkmalwerdung» beitragen: Nur durch aktive Teilnahme (wahrnehmungsmässig; physisch durch Begehen, Betreten des Werks; intellektuell) geben die Monumente etwas her. Also doch eine (neue) Form kollektiver Trägerschaft? Deren gemeinsame Ideologie das Recht auf subjektive Interpretationsfreiheit wäre? Ein Denkmal in den neunziger Jahren kann doch nur auf krasse Weise offenbaren, dass es in unserer auf Individualismus basierenden Demokratie keine gesellschaftlich identitätsstiftende Zeichen, keine von einer noch so schwachen Mehrheit akzeptable Bezugspersonen mehr geben kann (dies hat etwa die heftige Polemik um die vorgeschlagenen «bekannten Köpfe» auf der neuen Schweizer Banknotenserie deutlich gezeigt). Aber eben: Ist nicht dies gerade das relevante Verbindungsglied sowohl zwischen Individuen als auch zwischen den heute einzig lebensfähigen Gruppen, den Minoritäten, ich meine das Recht, eine eigene Meinung zu haben und sie auch auszudrücken?

Die Bieler Monumente besitzen keine massige, unumgängliche Präsenz; sie sind keine aufragenden Symbole der (männlichen) Macht, sondern bieten einen Freiraum an, in dem sich jeder auf sich selbst und seine Beziehung zum anderen besinnen kann. Diese Denkmäler drängen sich nicht auf, weil sie nur für den sichtbar sind, der sie auch sehen will. Robert Musil hatte einmal treffend festgestellt: «Denkmale haben ausser der Eigenschaft,

dass man nicht weiss, ob man Denkmale oder Denkmäler sagen soll, noch allerhand Eigenheiten. Die wichtigste davon ist ein wenig widerspruchsvoll; das auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben» (in *Prosa, Dramen, späte Briefe*, hrsg. von Adolf Frisé, 1957 Hamburg). Der Künstler kann dieser Unsichtbarkeit entgegenwirken, indem er seine Denkmäler unsichtbar macht, indem er überhaupt unseren Erwartungen widerspricht, kurz, indem er undemonstrativ anspruchsvolle Kunst macht. (Denn wenn Kunst schon den öffentlichen Raum vereinnahmt, kann sie doch nur in der anspruchsvollsten Form auftreten.)

Das zeitgenössische Denkmal kann nicht mit einem raschen, bewundernden Blick erfasst werden. Es verlangt einen bestimmten Blick, genau den Blick, den Maurice Blanchot beschreibt: «Sehen Sie mich?» – «Natürlich sehe ich Sie.» – «Das ist nicht eben viel, alle Welt kann mich sehen.» – «Aber nicht so vielleicht, wie ich Sie sehe.» – «Etwas anderes möchte ich, etwas anderes will ich. Sehr wichtig ist das. Können Sie mich sehen, selbst wenn Sie mich nicht sehen könnten?» – «Wenn Sie unsichtbar wären?» – Er dachte nach: «Zweifellos in mir selbst.» – «Ich meine nicht: wirklich unsichtbar, soviel verlange ich gar nicht. Aber Sie sollen mich sehen nicht nur aus dem simplen Grund, dass ich sichtbar bin.» – «Also niemand anders als ich soll Sie sehen?» – «Nein, nein, sichtbar für alle, doch das kümmert mich nicht; von ihnen allein aber will ich gesehen werden aus einem tieferen Grunde, verstehen Sie, und mit...» – «Mit grösster Gewissheit?» – «Mit grösserer, ja, doch nicht mit ganzer Gewissheit, ohne die blinde Gewähr, mit der die sichtbaren Dinge sichtbar sind.» (Maurice Blanchot, *Warten. Vergessen*, 1964 Frankfurt a.M., übersetzt von Johannes Hübner).

Bernhard Fibicher

Il fatto che un certo numero di «opere d'arte» si trovi contemporaneamente in un determinato luogo non significa necessariamente che si tratti di una mostra. I 25 «monumenti» situati nell'area cittadina di Biemme non possono e non vogliono nemmeno costituire una mostra, altrimenti non sarebbero dei monumenti. Un monumento non può essere esposto, un monumento è, cioè esiste, per un certo motivo in un determinato luogo, indipendentemente dalla presenza di altri monumenti. È per questo che a Biemme i monumenti appena eretti non sono segnalati in modo particolare: l'osservatore deve avere l'impressione che siano sempre (!) stati qui o perlomeno avrebbero dovuto esserlo. Per questo si è rinunciato a regolari ed esaurienti didascalie delle singole opere e all'integrazione delle stesse in un accattivante «itinerario della mostra». Certamente la loro ubicazione può essere indicata su una pianta della città, sarà però il visitatore di Biemme a dover individuare l'esatta collocazione delle opere e intraprendere poi il percorso a seconda del tempo a disposizione, delle condizioni atmosferiche e del proprio umore. Può succedere che uno dei monumenti sia accessibile al pubblico soltanto in determinati periodi, o che un altro venga improvvisamente nascosto da impalcature perché deve essere rinnovato. Tutto ciò è però normale e fa ormai parte del monumento in quanto tale.

Un monumento – ogni dizionario ce lo insegna – è una testimonianza concreta, di solito una scultura su un piedistallo, dedicata al ricordo di una persona, un avvenimento o un'idea. La funzione esplicitamente indicativa del piedistallo (attenzione: monumento!) è scomparsa all'inizio del secolo quando fu messa in discussione da Rodin con i suoi *Borghesi di Calais*; a partire da quel momento le due parti, figura e piedistallo, poterono addirittura essere usate separatamente o sostituitivamente. La consapevolezza di trovarsi di fronte a un monumento lo si può trarre soltanto dalla facile identificazione della figura (o forma astratta) e dalla chiara lettura dell'intenzione dell'artista. Da quando gli artisti contemporanei hanno iniziato a stravolgere sia la struttura sia le funzioni del monumento, ci si chiede se sia ancora possibile definire queste opere come monumenti.

Ammettiamo ora che il si possa definire come tali, dato che determinate relazioni strutturali e funzionali con il monumento continuano a sussistere nel significato originario. Il monumento tradizionale si eleva sempre dall'ambito in cui si svolge la vita quotidiana. I personaggi e le idee che esso personifica rappresentano in modo esemplare un'esistenza politica e/o morale più elevata. Si guarda verso di loro dal basso all'alto. Di solito lo spazio circostante – costituito da aiuole di fiori, bacini,

strade e viottoli – funge da zona di rispetto nei confronti dell'osservatore tenuto così a distanza; si crea una netta barriera tra monumento e vita. Domanda: la discrezione che avvolge i nuovi monumenti presentati a Biemme e le difficoltà che si presentano a chi cerca di rintracciarli non equivalgono forse alla reintroduzione della zona di rispetto tradizionale? Un monumento non possiede semplicemente una forma tradizionale e un contenuto prestabilito, bensì si delinea pure attraverso determinate condizioni dettate da chi lo commissiona: la sua erezione scaturisce sempre dal desiderio di un gruppo di persone interessate, alla sua base c'è la collettività.

Esigere oggi da un artista che si occupi del tema «monumento» non ha niente a che vedere con l'arte su commissione. Anzi tutto l'artista può decidere liberamente se dedicarsi o meno a questo compito, inoltre, nel momento in cui accetta tale incarico, gode di completa indipendenza ideologica. Il fatto che l'artista sia responsabile non solo della forma del monumento (un tempo solitamente codificata), bensì pure del contenuto e dell'ideologia che sta alla base di esso (personale o condivisa da un gruppo di persone con la stessa opinione) fa forse proprio parte della natura del nuovo monumento. Non si può più dunque parlare di base collettiva? Si tratta ora semplicemente di utopie private in uno spazio pubblico? I monumenti di Biemme mostrano che il comportamento tradizionale – contemplazione rispettosa e sorpresa – non basta più. Ognuno deve contribuire con parte di sé stesso al «divenire del monumento»: soltanto attraverso un'attiva partecipazione (dal punto di vista della percezione, fisicamente accedendo all'opera e ispezionandola, intellettualmente) riusciamo a trarre qualcosa dai monumenti. Dunque nonostante tutto una (nuova) forma di base collettiva? La cui ideologia comune costituirebbe il diritto di libertà di interpretazione soggettiva? Nella nostra democrazia basata sull'individualismo non esistono più testimonianze in grado di creare nuove identità sociali o persone di riferimento accettabili per una seppur debole maggioranza (lo ha dimostrato l'accesa polemica riguardante le «teste importanti» proposte per la nuova serie di banconote svizzere). Un monumento degli anni Novanta può rivelare tale realtà soltanto in modo estremo. Ma il diritto di avere una propria opinione e di poterla pure esprimere costituisce l'anello di congiunzione per antonomasia sia tra gli individui sia tra gli unici gruppi vitali oggi – le minoranze.

I monumenti di Biemme non sono stati innalzati quali presenze massicce e ineludibili atte a simboleggiare il potere (maschile), bensì offrono uno spazio libero, nel quale ognuno ha la possibilità di riflettere su sé stesso e sui propri rapporti con gli altri. Questi monumenti

non si impongono all'attenzione di nessuno poiché sono visibili soltanto a chi li vuole vedere.

Robert Musil disse giustamente: «I monumenti, oltre all'interpretazione controversa del termine, posseggono numerose caratteristiche. La più importante di esse è un tantino contraddittoria: ciò che colpisce di più nei monumenti è il fatto che non li si nota. Non c'è nulla al mondo così invisibile come i monumenti. Senza dubbio vengono eretti per essere visti, anzi addirittura per attirare l'attenzione; contemporaneamente sono però impregnati di un certo non so che contro l'attenzione che scorre su di essi come una goccia d'acqua su fondo oleoso senza fermarsi nemmeno per un istante» (in *Prosa, Drammi, späte Briefe* a.c. di Adolf Frisé, 1957 Ambrurgo).

L'artista può reagire a questa invisibilità rendendo invisibili i propri monumenti, contraddicendo dunque le nostre aspettative, facendo cioè dell'arte impegnata senza ostentazione. (Poiché se l'arte si appropria dello spazio pubblico, può entrare in scena soltanto nella forma più impegnata.)

Il monumento contemporaneo non può essere recepito con uno sguardo rapido e pieno di ammirazione. Esso esige uno sguardo ben determinato, esattamente lo sguardo descritto da Maurice Blanchot: «Mi vede?» – «Certo che la vedo». – «Non vuol dire molto, tutto il mondo mi vede.» – «Ma forse non come la vedo io.» – «Io desidero qualcos'altro, voglio qualcos'altro. Questo è molto importante. Mi può vedere anche se non potesse vedermi?» – «Se lei fosse invisibile?» Rifletté: «Indubbiamente: in me stesso.» – «Non intendo veramente invisibile, non pretendo proprio così tanto. Dovrebbe però cercare di vedermi non solo per il semplice motivo che sono visibile.» – «Dunque nessun altro tranne me dovrebbe vederla!» – «No, no, visibile per tutti, ma questo non m'importa; solo da lei voglio però essere visto per un motivo più profondo, mi capisce, e con...» – «Con maggiore convinzione?» – «Maggiore sì, tuttavia non completa, senza la cieca sicurezza che le cose visibili lo siano davvero.» (Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, 1964 Francoforte).

Bernhard Fibicher

Le soldat français Pierre Claude Villemain tombe le 1er mars 1805 dans la source romaine, passe dans le canal souterrain, et est repêché par les laveuses à la Suze de la Vieille Ville.

Der französische Soldat Pierre Claude Villemain fällt am 1. März 1805 in die Römerquelle, wird durch den unterirdischen Kanal zur Altstadt-Schüssel gespült und dort von den Waschfrauen herausgezogen.

Il soldato francese Pierre Claude Villemain cade il primo di marzo 1805 nella fonte romana, attraversa un canale sotterraneo e viene ripescato dalle lavandaie nel fiume Suze della Città Vecchia.



HIER WURDE
P. C. VILLEMIN
WIEDER HERVOR
AN DAS TAGESLICHT
GEFLUTHET

Le premier et le dernier moment du monument

Ils sont érigés, dévoilés, puis renversés: les monuments. Et qu'y a-t-il entre deux? Théorie et critique du monument bourgeois et socialiste sont venues s'ajouter à la critique du monument féodal, la théorie de sa réception empirique à la critique du concept artistique. Depuis Einstein, l'idée de la pierre commémorative monumentale semble être devenue inconcevable. L'accélération du rythme de la vie et la désagrégation d'espaces vitaux statiques en une multitude d'espaces vitaux relevant du réel et de la fiction, ont mis en lumière le fait que la symbolique de la domination, considérée depuis des points de vue éparpillés, était stratégiquement insensée. On souhaite pour le moins une divulgation plus efficace à des desseins humanitaires. L'écroulement d'états totalitaires a fait du parc des monuments de toute une époque, qui doit faire partie désormais du passé, une proie très recherchée. C'est évident: l'histoire est réécrite. On veut oublier, non se souvenir.

La conception esthétique du monument en tant qu'édifice d'une certaine pensée et de sa victoire fascine encore toujours. De nouvelles conceptions (qui ne font aucune place à la domination) prétendent au statut de monument et s'inscrivent dans sa tradition pour la casser. Qu'est-ce qui intéresse l'avant-garde dans cette formule réputée morte? Est-ce pour combler une lacune urbanistique au centre des places, est-ce le fait qu'ils sont indésirables aux abords de points névralgiques du trafic? Est-ce l'impératif de perception qui adhère à la notion traditionnelle de monument comme une pellicule déplaisante ou odoriférante, ou est-ce l'attrait mystérieux de l'ombre morbide de son passé? Faut-il regretter le fait que presque aucun poète, aucun philosophe n'ose dépasser en grandeur un chef d'état, si on se réfère au principe démocratique de l'égalité des droits, et n'obtienne le statut de monument? Ou est-ce le fait de saisir l'incapacité de trouver un consensus qui précise à qui s'adresse le monument et pour quelle raison? Est-ce de la résignation dans cette atmosphère délétère de fin de siècle – siècle qui a de la peine à promettre un futur souriant avec la problématique écologique qui le harcèle? Tchernobyl et Bhopal – des monuments pour montrer la réalité et pour contrer la défaillance humaine et l'oubli? Aujourd'hui, à chaque fois qu'est érigé un monument dicté par une conception puisée dans la réalité et qu'il n'y a pas répétition de formules commémoratives fades, il s'agit d'intégrer à notre réflexion lieu et circonstances, la personne et l'événement, le processus du souvenir et de l'oubli, leur mise en oeuvre formelle et la maîtrise artistique – il s'agit aussi de faire de tout cela l'objet véritable d'un (anti)monument. En cette époque de mémorisation digitalisée – mémorisation n'est pas encore synonyme de

remémoration – l'écriture cunéiforme est-elle un anachronisme? L'accessibilité immédiate – comme l'éclipse immédiate – en privé, à des idoles du show-biz plébiscitées par petit écran et touches interposées, ne doit-elle pas amener chaque historiographe à se demander si la mémoire collective est encore concevable dans le cadre de l'offre pléthorique de canaux télévisuels?

Aussi longtemps que nous quitterons nos appartements et paraîtrons en public, au sein du monde réel, la formule grossière de la pierre commémorative et l'objet-monument fictif et ludique auront toujours une force d'attraction matérielle inexplicable pour les artistes et ceux qui tentent de décortiquer la perception primaire. Mis dans un contexte esthétique, les socles, les bustes anonymes, une plaque de bronze perforée au profil humain, des inscriptions illisibles, des généraux dans des poses injustifiées, le -partage du pouvoir- entre une paire de cerises monumentales, de simples arbres, des monuments retirés puis restitués, deviennent soudainement dignes d'être conservés dans la mémoire et de devenir des objets de réflexion.

Nous attendons en vain de nouvelles personnalités porteuses d'idéaux, comme Rousseau, Haller, Pestalozzi, Dufour et Dunant. Plus personne ne trouve raisonnable de promouvoir les statues réalistes sur socle. Un prix de la culture est plus discret, l'apparition médiatisée d'un lauréat du prix Nobel ou de l'Oscar touche bien plus de monde qu'un monument ne le fit jamais, mais comme tout événe-

ment médiatique, c'est éphémère. Un coup d'œil 700 ans après le serment du Rütli sur de nombreuses photographies de cérémonies d'inauguration et de dévoilement au siècle passé, révèle ce dont nombre de personnes regrettent l'absence, et qu'ils aimeraient vivre une fois encore comme une expérience vécue en collectivité: l'encadrement de la commémoration, les discours, les drapeaux, les jeux scéniques, les chœurs et les défilés. Le fait que la nostalgie d'une expérience vécue en collectivité soit satisfaite sous forme de procession sur les routes de l'exode collectif, à Pâques et à la Pentecôte, et que cela puisse être encore plus palpitant que l'expérience vécue par la masse des supporters lors d'un match de football ou de hockey, ne préoccupe pas uniquement les sociologues.

C'est avec une certaine satisfaction – compte tenu d'une foi aveugle en l'autorité qui sévit durant des décennies – que nous voyons dans les pays de l'est les statues de fonte ou de pierre vaciller; les monuments prouvent tout d'abord le marasme de la pensée, l'impuissance ontologique de s'imaginer comment une chose pourrait aussi être différente. Leur élimination comme emblème de l'immobilité semble être, en cette époque cru-



Das erste und letzte Moment des Monuments

cielle, le premier et suprême objectif des mouvements insurrectionnels. Doctrine et utopie sont en antagonisme indissoluble. Pour cette raison, les «antimonuments» sont peut-être porteurs d'idéal, signes d'une négation au sens d'une mobilité d'esprit, anti-corps pour neutraliser le danger que la conception d'un état idéal étouffe la réalité et qu'on applique une théorie à l'existence réelle? L'utopie exclut la notion du fini.

Joseph Beuys, capable d'utopie comme aucun autre artiste, mû par une pensée créatrice tournée vers le futur, a appelé monument son projet «7000 chènes» à Kassel. Il s'inscrit dans l'achèvement d'une œuvre capitale qui commença sous le signe de la croix chrétienne. Beuys considérait cette action qui s'étendit sur cinq années durant lesquelles il planta des arbres et déposa des pierres, comme le symbole d'un investissement dans l'espoir. Chaque arbre a donc acquis son statut de signe et de monument par le fait qu'il est constitué d'une part de vie – l'arbre qui se modifie constamment avec le temps – et d'une part cristalline qui garde sa forme, sa masse, sa grandeur et son poids, donc par le fait aussi qu'il perdure. La notion de temps est inhérente à ce statut dualiste. L'arbre seul – identique à la vie et à la nature, sans caractère de référence et de signe, ne devenait potentiel d'énergie et signe d'espoir qu'en la présence de la stèle. Il opposa aux critiques, qui ne virent dans cette action qu'une démarche écologique artistiquement renchérie, le fait que ces arbres ne remplissent pas simplement la fonction attribuée au service de l'entretien des jardins publics et de la ville, mais qu'ils représentent également la conception de représentations novatrices du futur. Joseph Beuys voyait dans ce dernier grand travail la double fonction d'action et d'œuvre (avec effet à long terme) s'insérant dans une nouvelle notion de l'art et de la créativité qui englobe tous les espaces vitaux de l'être humain, afin de rendre attentif à une nouvelle notion d'acquis: celle de la faculté de réflexion et de l'aptitude à l'utopie.

Andreas Meier

Denkmäler werden errichtet, eingeweiht und wieder gestürzt: und was ist dazwischen? Zur Kritik am feudalen Denkmal kamen Theorie und Kritik des bürgerlichen und sozialistischen Denkmals, zur Rezeptionstheoretischen, die kunstkritische. Seit Einstein scheint die Idee des monumentalen Gedenksteins nicht mehr möglich. Die Beschleunigung des Lebens und die Auflösung statischer Lebensräume in eine Vielzahl realer und fiktionaler Lebensräume machte sichtbar, dass Herrschaftssymbolik von einzelnen verstreuten Punkten aus strategisch sinnlos war. Zumindest humanitären Ideen wünscht man eine wirksamere Verbreitung. Mit dem Auseinanderbrechen totalitärer Staatensysteme ist das Denkmal-Reservat einer ganzen Epoche, die der Vergangenheit angehören darf, zur Jagd freigegeben worden. Die Geschichte wird handgreiflich umgeschrieben. Vergessen und nicht Erinnern sind gefragt.

Der ästhetische Gedanke des Denkmals eines bestimmten Denkens und seiner Überwindung fasziniert bis heute. Neue (herrschaftslose) Denkmal-Findungen geben sich als Denkmäler aus und reißen sich in die Denkmal-Tradition, um diese zu unterbrechen. Was interessiert die Avantgarde an der totgesagten Formel des Denkmals? Die urbanistische Lücke im Herzen von Plätzen, ihr Unerwünschtsein am Rande von Verkehrsneuralgien? Ist es der Wahrnehmungsimpervativ, der dem traditionellen Denkmalbegriff als übel- oder wohlriechender Geruch anhäftet oder die geheimnisvolle Anziehung seines morbiden Vergangenheitsschattens? Gehört Bedauern dazu, dass kaum ein Dichter und Philosoph geschweige denn ein Staatsmann aus dem demokratisch anerzogenen Gleichheitsempfinden mehr herauszuragen wagt, um Denkmalstatus zu erlangen? Oder Einsicht in die Unfähigkeit darüber, einen Konsens finden zu können, wem das Andenken und wofür zuteil werden soll? Ist es Resignation in der Endzeitstimmung eines zu Ende gehenden Jahrhunderts, das Mühe hat, mit seinen ökologischen Zukunftslasten seinen eigenen Ewigkeitsanspruch anzumelden? Tschernobyl und Bhopal als Real-Denkmäler gegen menschliches Versagen und Vergessen?

Wo immer heute noch Denkmäler realen Gedenkens entstehen und nicht fantasiearme Erinnerungsformeln wiederholt werden, gehört es dazu, Ort und Umstände, Person und Geschehen, den Vorgang von Erinnern und Vergessen und ihre formale Inszenierung und künstlerische Bewältigung mitzubedenken und sie zum eigentlichen Gegenstand eines (Anti)Denkmals zu machen. Ist im Zeitalter digitalisierten Speichers, das noch lange nicht Erinnern bedeutet, das Keilschriftzeichen apriori ein Anachronismus oder muss nicht je-

dem Geschichtsschreiber die private Auf- und Abberufbarkeit von Showmaster-Idolen per Knopfdruck-Plebiszit am Bildschirm zu denken geben, ob kollektives Erinnern im Rahmen eines Zwanzig-Kanal-Angebotes noch möglich ist?

Solange wir die Wohnungen noch verlassen und uns in der Real-Welt noch in die Öffentlichkeit begaben, hat die krude Form des Gedenksteins und das fiktive und spielerische Denkmal-Objekt eine ungeklärte materielle Anziehungskraft für Künstler und alle, die primäre Wahrnehmung zu hinterfragen suchen. In einen ästhetischen Kontext gestellt geniesse Sockel, namenlose Büsten, eine perforierte Bronzetafel mit Kopfprofil, unlesbare Inschriften, unmotiviert auftretende Feldherrenposen, die «Doppelherrschaft» eines monumentalisierten Kirschenpaares, gewöhnliche Bäume, verschobene und irritierend zurückversetzte Denkmäler plötzliche und unmittelbare Denkwürdigkeit und Denkanstossfähigkeit.

Vergeblich warten wir auf neue utopiebringende Persönlichkeiten wie Rousseau, Haller, Pestalozzi, Dufour und Dunant. Niemand findet mehr Sinn, realistische Abbilder auf Sockel zu befördern. Ein Kulturpreis ist diskreter, ein Oscar- oder Nobel-Preisträger-Auftritt in den Medien globaler als es je ein Denkmal war, aber wie jedes Mediengeschehen letztlich auch ephemere. Ein Blick im Jahre «700 nach dem Rüttschwur» auf zahllose Fotografien von Einweihungs- und Enthüllungszereemonien des vergangenen Jahrhunderts lässt offenbar werden, was manche in Erinnerung an das 19. Jahrhundert so gründlich vermessen und so gerne noch einmal als Kollektiverlebnis inszeniert haben möchten. Wir vermessen die Gedenkzüge, die Reden, die Fahnen, die szenischen Spiele, die Chöre und Aufmärsche. Dass die Sehnsucht nach Kollektiverleben in Form einer Prozession im Oster- und Pfingststau auf der Autobahn lustvolle Erfüllung findet und noch spannender sein kann als das Massenerlebnis bei Fußball- und Eishockey-Spielen, gibt nicht nur Soziologen zu denken.

Mit einer gewissen Genugtuung angesichts jahrzehntelanger unhinterfragter orthodoxer Autoritätsgläubigkeit sehen wir im Osten erzogossene und steingehauene Statuen wanken. Beweisen Denkmäler apriori die Immobilität des Denkens, ontologisches Unvermögen sich auszudenken, wie etwas auch anders sein könnte. Ihre Beseitigung als Sinnbild der Immobilität scheint im heutigen Zeitpunkt erstes und oberstes Handlungsziel aufständischer Volksbewegungen zu sein. Doktrin und Utopie stehen in unauflösbarem Widerspruch. Sind deswegen vielleicht Antidenkmäler utopieträchtig, Zeichen der Negation im Sinne geistiger Mobilität, Antikörper gegen die Ge-

Il primo e l'ultimo momento del monumento

fahr, dass Idealstaats-Denken die Realität überlagert und Theorie als real existent interpretiert wird? Utopie schliesst ein Endlichkeitsdenken aus.

Joseph Beuys, wie kein anderer Künstler fähig zur Utopie, als ein in die Zukunft gerichtetes schöpferisches Denken, hat sein Projekt 7000 Eichen in Kassel als Monument bezeichnet. Es steht am Abschluss eines Lebenswerkes, das im Zeichen des christlichen Kreuzes begann. Er hat diese sich über fünf Jahre erstreckende Aktion des Bäume-Pflanzens und Steine-Setzens symbolisch als Hoffnungsinvestition betrachtet. Jeder einzelne Baum hat Zeichenhaftigkeit und Monumentcharakter dadurch erhalten, dass er aus einem lebenden Teil – dem sich ständig in der Zeit verändernden Wesen Baum – und einem Teil, der kristallin ist und seine Form, Masse, Größe, Gewicht beibehält, besteht und fortbesteht. In dieser Disposition von Leben und toter Materie ist der Zeitbegriff eingeschlossen. Der Baum allein – identisch mit Leben und Natur schlechthin, ohne Hinweis- und Zeichencharakter – wurde mit dem Stein zusammen erst deutbar als «Energiepotential- und «Hoffnungszeichen». Den Kritikern, die darin nur eine künstlerisch überhöhte ökologische Aktion sahen, hielt er entgegen, dass diese Bäume nicht einfach Gartenamts- und Stadtpflegeaufgabe erfüllen würden, sondern als geistige Idee ständen für neue Zukunftsvorstellungen. Beuys sah diese letzte grosse Arbeit mit der Doppelfunktion von Aktions- und Werkcharakter im Rahmen eines neuen Kunst- und Kreativitätsbegriffs, der sich in alle Lebensräume des Menschen begibt, um einen neuen Kapitalbegriff bewusst zu machen, den menschlicher Denk- und Utopiefähigkeit.

Andreas Meier

I monumenti vengono eretti, inaugurati e in seguito abbattuti: ma cosa succede nel frattempo? Alla critica del monumento feudale si sono aggiunte teoria e critica del monumento borghese e socialista, a quella della ricezione empirica la critica d'arte. Da Einstein in poi l'idea della pietra commemorativa monumentale non sembra più essere concepibile. L'accelerazione del ritmo della vita e lo scioglimento di spazi vitali statici in una moltitudine di spazi vitali reali e fittizi hanno messo in luce il fatto che la simbologia della dominazione, considerata da diversi punti di vista, era strategicamente insensata. Perfino per le idee umanitarie si auspica una diffusione più efficace. Il crollo dei sistemi statali totalitari ha dato inizio alla «caccia ai monumenti» di un'intera epoca, che può ora considerarsi appartenente al passato. La storia viene evidentemente riscritta; non si vuole ricordare bensì dimenticare.

La concezione estetica del monumento in quanto testimonianza di una determinata corrente di pensiero e del suo superamento affascina tutt'oggi. Nuove creazioni (che non lasciano più spazio alla dominazione) si fanno passare per monumenti inserendosi nella loro tradizione per poi interromperla. Per quale motivo l'avanguardia si interessa alla formula dichiarata morta del monumento? È forse per la lacuna urbanistica nel cuore delle piazze o per il fatto che i monumenti sono indesiderati ai margini dei punti nevralgici di traffico? O per l'imperativo di percezione che, simile a un alone profumato o puzzolente che sia, avolge il tradizionale concetto di monumento? Oppure si tratta dell'attrazione misteriosa esercitata dall'ombra del suo passato? È il caso di rimpiangere il fatto che quasi nessun poeta o filosofo e tanto meno un uomo di stato con una radicata sensibilità di uguaglianza democratica non osano più distinguersi al punto di ritenersi degni di venire immortalati con un monumento? O ci si è forse resi conto dell'incapacità di ottenere il consenso sul perché e su colui a cui toccherà essere commemorato? Si tratta di rassegnazione nell'atmosfera da fine del mondo in un secolo che sta volgendo a termine e al quale l'onere del problema ecologico rende ancora più difficile il compito di annunciare il proprio dritto all'eternità? Tschernobyl e Bhopal sono monumenti reali contro il fallimento e l'oblio umano?

Oggi, dovunque sorgano monumenti dettati da un ricordo effettivo e che non hanno dunque nulla a che vedere con la ripetizione di formule commemorative prive di fantasia, bisogna tenere in considerazione il luogo e le circostanze, la persona e l'avvenimento, il processo del ricordo e dell'oblio come pure la realizzazione formale e il compimento artistico di tutti questi elementi per far di essi l'oggetto

vero e proprio di un (ant)monumento. Nell'epoca della memorizzazione digitale – che non significa ancora ricordare – la scrittura cuneiforme è per principio un anacronismo? La possibilità di decidere liberamente, all'interno delle proprie quattro mura, se far apparire o rispettivamente scomparire il tale o tal altro idolo dello schermo tramite la semplice pressione di un bottone non deve forse indurre ogni storiografo a chiedersi se la memoria collettiva sia ancora concepibile nel contesto di un'offerta di venti canali?

Fino a quando abbandoneremo ancora i nostri appartamenti per mostrarci in pubblico nel mondo reale la forma cruda della pietra commemorativa e l'oggetto-monumento fittizio e giocoso continueranno a esercitare un'inspiegabile forza d'attrazione sugli artisti e su tutti coloro che cercano di andare al di là della percezione primaria. Collocati in un contesto estetico, piedistalli, busti anonimi, una lastra di bronzo perforata da cui risulta un profilo umano, iscrizioni illeggibili, pose da generale fuori luogo, la «doppia sovranità» di una coppia di cileghe monumentalizzate, comuni alberi, monumenti spostati e retrocessi in modo irritante, diventano improvvisamente e in modo immediato degni di essere ricordati e capaci di fornire spunti di riflessione.

Aspettiamo invano nuove personalità portatrici di utopie come Rousseau, Haller, Pestalozzi, Dufour e Durant. Più nessuno ritiene sensato proporre statue realiste su piedistallo. Un premio in ambito culturale è più discreto, un'apparizione nei media in veste di vincitore del Premio Nobel o dell'Oscar raggiunge molte più persone di quanto non l'abbia mai fatto un monumento, ma come ogni avvenimento da mass-media è per finire anche effimero. Se nell'anno che si situa a -700 anni dopo il giuramento del Rütli- si getta uno sguardo su innumerevoli fotografie di cerimonie d'inaugurazione risalenti al secolo scorso, si scopre ciò che molti rimpiangono profondamente rispetto all'Ottocento e che desidererebbero volentieri veder inscenato ancora una volta come esperienza collettiva. Rimpiangiamo i cortei commemorativi, i discorsi, le bandiere, i giochi scenici, i cori e le sfilate. Il fatto che la nostalgia di un'esperienza collettiva possa venir soddisfatta appieno sotto forma di processione nell'ingorgo autostadale a Pasqua o a Pentecoste e che questo risulti essere ancor più entusiasmante dell'esperienza di massa vissuta in occasione di partite di calcio o disco su ghiaccio non preoccupa soltanto i sociologi.

È con un certo compiacimento – considerata la decennale fede cieca e ortodossa nell'autorità – che all'Est vediamo vacillare le statue di metallo o di pietra. I monumenti dimostrano per principio l'immobilità del pensiero, l'impotenza ontologica di immaginare come



una cosa potrebbe essere altrimenti. Attualmente la loro eliminazione in quanto emblemi dell'immobilità sembra essere il principale obiettivo d'azione dei movimenti insurrezionali popolari. Dottrina e utopia entrano in un indissolubile conflitto. È forse per questo che gli antimonumenti sono portatori di utopie, simboli della negazione nel senso di vivacità d'animo, anticorpi per neutralizzare il pericolo che il pensiero di uno stato ideale possa sovrapporsi alla realtà e che la teoria venga interpretata come realmente esistente? L'utopia esclude la nozione del finito.

Joseph Beuys, capace di fare utopie come nessun altro artista, spronato dal pensiero creativo rivolto al futuro ha definito come monumento il suo progetto «7000 querce» a Kassel. Esso conclude un'opera di tutta la vita che iniziò sotto il segno della croce cristiana. Beuys considerò questa azione – che si estese su cinque anni durante i quali egli piantò alberi e posò pietre – simbolicamente

come investimento di speranza. Ogni singolo albero ha acquisito un suo significato simbolico e un carattere monumentale essendo costituito da una parte viva – l'albero che si modifica costantemente nel tempo – e una parte cristallina che esiste e perdura mantenendo la sua forma, la sua massa, la sua dimensione e il suo peso. In questa disposizione di vita e materia morta è racchiusa la nozione del tempo. L'albero – che da solo risulta identico alla vita e alla natura e non presenta alcun carattere referenziale o simbolico – in presenza della pietra divenne interpretabile come «potenziale energetico» e «segno di speranza». Ai critici, che vi videro unicamente un'azione ecologica elevata artisticamente, Beuys contrappose il fatto che questi alberi non dovevano semplicemente assolvere funzioni di ab-

bellimento dei giardini pubblici e della città ma erano invece concepiti come idea spirituale per nuove immaginazioni future. Beuys vide questo suo ultimo importante lavoro con la doppia funzione di carattere d'azione e d'opera (con effetto a lungo termine) nel contesto di una nuova concezione d'arte e di creatività che ingloba tutti gli spazi vitali dell'essere umano al fine di renderci coscienti su un nuovo concetto di capitale: la capacità umana di pensare e creare utopie.

Andreas Meier

1° e 7000° quercio davanti al Friedericianum, Kassel

Les monuments sont censés entretenir le souvenir; le souvenir est une remémoration d'une chose passée, mais on s'interroge: comment les monuments peuvent-ils rappeler à la mémoire – qui – quoi? Ils doivent amener les êtres humains à la mémoire et leur rappeler ainsi une chose certes passée, mais qui continue d'avoir son importance, de faire effet. Cela n'a rien d'un fait qui va de soi; la psychanalyse connaît également une autre sorte de remémoration, qui n'a rien à voir avec la pensée et qu'elle nomme «agir». «Agir» signifie répéter une chose passée par un comportement inconscient. Ce n'est que lorsque l'être humain se souvient en pensant qu'il a la capacité d'échapper à la contrainte de la répétition, de se soustraire à des impératifs qui lui imposent toujours de faire ce qui se dérobe à son entendement.

Sous cet angle, la plupart des monuments sont des incitations à agir. Les monuments à la gloire des héros par exemple n'appellent pas les gens à penser, mais les invitent à faire la guerre une fois de plus. Même pour des monuments expiatoires, la pensée est ardue et une caractéristique des monuments est mise en lumière: ils font appel au sur-moi. A vrai dire, ils ne sont pas, comme on l'a souvent prétendu, des rejets du phallus, mais plutôt de l'index dressé. Les monuments doivent exalter auprès de l'être humain le grandeur du chef d'une armée par exemple ou ils doivent apprendre quelque chose (ici à eu lieu tel ou tel événement) ou encore dire «Attention, n'oubliez jamais!». Le sur-moi est une instance qui n'a besoin de se réclamer d'aucun entendement, mais qui ordonne impérativement – il ne s'agit pas de penser et de peser, mais d'obéir. Les cogitations lucides et truculentes de Musil sur les monuments renvoient aussi au sur-moi: les monuments sont imbibés d'une substance qui les rend invisibles et celui qui est glorifié à jamais par un monument est à vrai dire soumis aux affres de l'oubli. Comme les individus se défendent contre un sur-moi péremptoire en le contournant, de même ils ne voient pas les monuments et oublient ce qu'on veut leur rappeler.

Ces monuments reflètent une forme bien précise de considération historique, celle qui ne donne aucune réponse aux questions du travailleur de Brecht en train de lire: «... et Babylone qui fut détruite plusieurs fois – qui l'a reconstruite si souvent? (...) Rome la toute-puissante est pleine d'arcs de triomphe. Qui les a érigés? De qui ont triomphé les Césars?». Et même si les monuments expriment quelque chose à ce sujet, s'ils énuméraient les noms de tous les travailleurs ou des peuples opprimés ou ravagés – aussi longtemps que les monuments embaumeront le sur-moi, ils seront également les sépultures dans lesquelles est enfouie la conscience du passé.

La réflexivité qui caractérise l'art moderne s'est imposée à grand-peine auprès des monuments qui proscrivent systématiquement la pensée. Et là où elle réussit, on assiste à des modifications importantes des structures, situation semblable à celle des individus qui n'obéissent plus aux ordres du sur-moi, mais au discernement de leur moi. Certes de tels monuments perdent alors leur monumentalité – ils sont paisibles comme la voix de la raison – mais n'excluent plus le rire qui pulvérise le nimbe qui les entoure. Ils ne s'imposent plus, mais déconcertent par leur caractère énigmatique. Ils ne gomment plus les contradictions, mais stimulent la pensée par leurs paradoxes. Ils évitent d'être intouchables pour ne pas paralyser les pensées et s'imbibent du quotidien.

Mario Erdheim

Denkmale sollten der Erinnerung dienen. Erinnerung ist Vergegenwärtigung von Vergangenen, aber die Frage ist: Wie sollten Denkmale wen an was erinnern? Sie sollen die Menschen zum Denken bringen und sie so an etwas zwar Vergangenes, aber weiterhin Wirkliches und Wichtiges erinnern. Das ist nichts Selbstverständliches, die Psychoanalyse kennt auch eine andere Art der Vergegenwärtigung, die mit dem Denken nichts zu tun hat, und nennt sie «agieren». «Agieren» heisst, unbewusst handelnd etwas Vergangenes zu wiederholen. Nur dann, wenn der Mensch sich denkend erinnert, vermag er dem Wiederholungszwang zu entgehen, vermag er dem Verhängnis Einhalt zu gebieten, immer das tun zu müssen, was sich seinem Verständnis entzieht.

So gesehen, stiften die meisten Denkmale Aufforderungen zum Agieren dar. Kriegerdenkmale zum Beispiel bringen die Menschen meistens nicht zum Denken, sondern fordern sie dazu auf, wieder Kriege zu führen. Auch dort, wo es um Mahnmale geht, fällt das Denken schwer und eine Eigenart der Denkmale kommt zum Vorschein: sie appellieren an das Überich. Eigentlich sind sie nicht, wie schon behauptet wurde, Abkömmlinge des Phallus, sondern eher des erhobenen Zeigefingers. Denkmale sollen den Menschen etwas einschärfen, zum Beispiel die Grösse eines Heerführers, oder sie belehren: Hier fand dieses oder jenes Ereignis statt, oder sie mit einem «Nicht vergessen!» warnen. Das Überich ist eine Instanz, die sich auf keine Einsichten zu berufen braucht, sondern imperativ fordert – es geht nicht ums Denken und Abwägen, sondern ums Befolgen. Musils scharfsinnige Beobachtung, Denkmälern hafte etwas an, was sie unsichtbar mache, und wer mittels eines Denkmals verewigt werde, den stürze man eigentlich ins Vergessen, verweisen ebenfalls aufs Überich. So wie sich die Individuen gegen ein strenges Überich wehren, indem sie es umgehen, so übersehen sie die mahnenden Denkmäler und vergessen das, woran sie erinnert werden sollen.

Riflessioni psicoanalitiche sul monumento

Diese Denkmale widerspiegeln eine ganz bestimmte Art der Geschichtsbetrachtung, nämlich diejenige, die auf die Fragen von Brechts lesendem Arbeiter keine Antwort gibt: «...Und das mehrmals zerstörte Babylon – wer baute es so viele Male auf? (...) Das grosse Rom ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie? Über wen triumphierten die Cäsaren?». Aber auch wenn die Denkmäler etwas darüber aussagten, wenn sie die Namen all der Arbeiter oder der niedergeworfenen und ausgeplünderten Völker aufzählten – solange Denkmale Überichmale sind, sind sie auch die Gräber, in welchen das Bewusstsein über die Vergangenheit zum Verschwinden gebracht wird.

Die Selbstreflexivität, welche die Kunst der Moderne auszeichnet, hatte es am schwersten, sich bei den das Denken so entschieden abweisenden Denkmälern durchzusetzen. Wo es aber gelang, kam es zu wesentlichen Strukturveränderungen, ähnlich wie bei Individuen, die nicht mehr den Befehlen des Überichs, sondern den Einsichten ihres Ichs folgen. Zwar verloren diese Denkmäler ihre Monumentalität – sie sind leise wie die Stimme der Vernunft, schliessen aber dafür das jede sakrale Aura zerstörende Lachen nicht mehr aus. Sie drängen sich nicht mehr auf, sondern verführen durch ihre Rätselhaftigkeit. Sie glätten nicht mehr die Widersprüche, sondern regen mit ihren Paradoxa das Denken an. Sie meiden die Sakralität, die jedes Denken lähmt, und nehmen das Alltägliche auf.

Mario Eräheim

I monumenti dovrebbero servire a ricordare; il ricordo è l'attualizzazione del passato, ma ci si chiede: come, chi e che cosa possono richiamare alla memoria i monumenti? Essi devono invitare gli esseri umani alla riflessione e ricordare loro qualcosa che, sebbene appartenga al passato, continua ad avere importanza ed efficacia. Ciò non è per nulla evidente; la psicoanalisi conosce pure un altro modo di attualizzazione, che non ha nulla a che fare col pensiero, denominato «agire». «Agire» significa ripetere nel presente, tramite un comportamento inconscio, qualcosa che appartiene al passato. L'essere umano è in grado di sfuggire alla coazione a ripetere soltanto nel momento in cui, pensando, si ricorda; così facendo riesce a opporsi al destino di dover sempre fare ciò che si sottrae alla propria comprensione.

Sotto questo punto di vista la maggior parte dei monumenti costituisce un incitamento ad agire. I monumenti di guerra, per esempio, solitamente non stimolano l'essere umano a pensare, bensì lo esortano a fare di nuovo la guerra. Il pensare risulta arduo anche nei casi in cui ci si trova di fronte a monumenti commemorativi e una loro caratteristica viene alla luce: essi fanno appello al super-io. In verità essi non sono, come si è spesso ritenuto, derivazioni del fallo bensì piuttosto dell'indice alzato. I monumenti devono inculcare alle persone qualcosa – come per esempio la grandezza di un condottiero – o istruire: qui ebbe luogo il tal o il tal altro avvenimento; oppure avvertire con un: «non dimenticare!». Il super-io è un'istanza che non ha bisogno di rifarsi a nessun criterio, esso esige perentoriamente: non si tratta di pensare e ponderare, ma di obbedire. L'arguta osservazione di Musil fa pure riferimento al super-io: i monumenti hanno in sé qualcosa che li rende invisibili, e chi viene immortalato con un monumento è destinato a cadere nell'oblio. Così come gli individui si ribellano nei confronti di un severo super-io aggirandolo, allo stesso modo ignorano i monumenti monitori dimenticando a che cosa dovevano far ricordare.

Questi monumenti riflettono un ben preciso modo di concepire la storia e cioè quello che non fornisce alcuna risposta alle domande del lettore operaio di Brecht: «... Babilonia, distrutta tante volte, chi altrettante la riedificò? (...) Roma la grande è piena d'archi di trionfo. Chi li eresse? Su chi trionfarono i Cesari?». Ma anche se i monumenti esprimessero qualcosa in merito, anche se elencassero i nomi di tutti gli operai o dei popoli oppressi e saccheggianti, finché essi rimarranno segni del super-io saranno pure le tombe nelle quali va scomparendo la coscienza del passato.

La caratteristica autoriflessiva che contraddistingue l'arte moderna ebbe grandi difficoltà a imporsi nei monumenti dato che essi respingono categoricamente il pensiero. Nei casi in cui ci riuscì si assistette a importanti modifiche strutturali; tale situazione ricalca quella degli individui che non seguono più gli ordini del super-io, bensì il discernimento del proprio io. Questi monumenti hanno così perso la loro monumentalità – sono deboli come la voce della ragione – ma se non altro non escludono più la risata che distrugge qualsiasi aura sacra. Non si impongono più, ma seducono per il loro carattere enigmatico. Non eliminano più le contraddizioni ma, tramite i loro paradossi, esortano a pensare. Evitano la sacralità che paralizza ogni pensiero e si impregnano di quotidianità.

Mario Eräheim

La calèche roule bon train. La marquise de Villeparisis, pour l'instant, ne dit mot. «Tout d'un coup je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray.» Le narrateur reconnaît, avant tout autre chose, une émotion déjà éprouvée et, à cette découverte, comprend immédiatement qu'il est promis à une exaltation prochaine. Cette émotion antérieure, garante et modèle de celle qu'il se destine à embrasser, elle l'avait transportée dans une autre voiture, «dans la cariole du docteur Percepied, d'où j'avais vu se peindre sur le couchant les clochers de Martinville». Proust signale l'impression avant d'indiquer ce qui la provoque. Le spectacle importe moins que l'effet qu'il produit sur l'observateur. Par où apparaît le caractère contingent, et même remplaçable, de l'objet qui déclenche l'émoi. C'est un avertissement, par quoi se définit, en une lointaine étymologie, le terme de monument.

Chaque fois qu'un objet réveille un trouble enfoui, on est sûr d'avoir affaire à un monument pourvu qu'on ne l'entende pas seulement comme une grosse construction, édifice ou sculpture, destinée à commémorer un personnage ou un événement. Car la fonction du monument consiste précisément à tirer le passant de la léthargie du présent pour le projeter à la rencontre d'un souvenir. Sur la nature de ce souvenir, il y aurait beaucoup à écrire mais ne roulons pas plus vite que la calèche de Mme de Villeparisis.

«Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois.» On dira qu'un arbre ne constitue pas un monument. Et on aura tort. Sans évoquer le tronc équilibré et sculpté du totem, nous nous bormerons à souligner que ces trois arbres-là formaient un dessin. Ce n'est pas la beauté singulière de ces arbres qui se manifeste à l'attention du promeneur-narrateur; ce dernier, d'ailleurs, en d'autres pages si méticuleux et prodigue de détails, ne se soucie guère ici de préciser s'il s'agit d'ormes, de pins ou de bouleaux. Trois arbres qui devaient servir d'entrée, le vague de la description est inversement proportionnel à la finesse des réflexions qui suivront.

Nous voici prêts, lecteurs doublement avertis, à savourer derechef le goût de la madeleine. Et puis non. Les arbres ont beau tendre leurs branches vers le désir de Marcel, rien ne vient, rien advient. Epiphanie blanche. Le monument est victime d'un ratage. Sa fonction d'éveilleur de conscience est mise en échec. Malgré ses efforts, le scrutateur ne parvient pas à retrouver le souvenir enfui, rattraper le temps passé. Temps perdu. L'anamnèse ne ramène rien dans ses filets, ni une image de Combray, ni une réminiscence de cette «cam-

pagne allemande où j'étais allé une année avec ma grand-mère prendre les eaux». Comment cela est-il possible? Comment le monument peut-il manquer à son rôle premier?

«Exegi monumentum ære perennius», Horace dit. Plus durable que l'airain, certes, mais à quoi sert cette inflexibilité éprise d'éternité si le monument devient lettre morte, s'il n'est même plus monument aux morts mais, plus abruptement, monument mort? Le texte proustien dit que les stèles ou les sculptures, érigées ou dessinées, sont branches mortes dans le feuillage de la mémoire quand celui qui vient vers elles ne les rencontre pas. Il dit aussi qu'il n'est pas d'autre méthode pour se diriger vers le passé que de rouler vers l'avenir, jusqu'au prochain carrefour qui effacera les trois arbres et, avec eux, «toute une partie de toi-même que nous t'apportons». Il faut s'arrêter sur ce passage qui, justement, prétend qu'il n'est pas d'arrêt possible. Car même si Mme de Villeparisis avait intimé à son cocher l'ordre de faire halte, les arbres seraient néanmoins retombés «au fond de ce chemin», abandonnant leur solliciteur à la vanité de ses efforts. Le trait vaut d'être relevé en ce qu'il démontre que l'accès à la signification du monument est tributaire de ce que Lacan appelle la certitude anticipée.

A la faveur d'un jeu de société, il raconte comment trois prisonniers résolvent le problème qui leur est posé en faisant un pas en avant. Le seul moyen de vérifier l'hypothèse consiste à avancer vers ce qui n'est encore ni vrai, ni certain, ni même connu. Leur pari les entraîne à prendre la vérité de vitesse. Dans sa voiture, Proust se hâte vers une révélation qui, in extremis, c'est-à-dire à la première bifurcation, lui échappe. Et bientôt, la calèche «m'entraînait loin de ce que je croyais seul vrai, de ce qui m'eût rendu vraiment heureux, elle ressemblait à ma vie...». Vrai, vraiment, la répétition est symptomatique du véritable enjeu.

«Et pourquoi ce besoin de l'ailleurs que rien ne comble? Pourquoi cette alliance que nous faisons parfois avec l'ici périssable en l'ouvrant à la route pour le chagrin du départ et pour la joie aussi, plus que la joie, du retour?», demande Yves Bonnefoy quand il évoque *L'arrière-pays*. Les territoires du passé suscitent semblables questions surtout lorsqu'on se met à «voir double dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace». Dans tous les cas de figure et quelle que soit la silhouette adoptée par l'effigie, l'inventeur de souvenirs, ce commémorateur solitaire, n'a pas loisir de demeurer bras ballants. A ses risques et périls, sans préjuger du résultat, il doit empoigner son bâton de pèlerin et se mettre en route «pour la joie du retour». Au fond, la différence est de faible envergure

entre un monument, élu ou imposé, et un simple panneau indicateur. Tout le travail reste à accomplir pour celui qui s'avance vers le déchiffrement. «Je reconnaissais ce genre de plaisir qui requiert, il est vrai, un certain travail de la pensée sur elle-même, mais à côté duquel les agréments de la nonchalance qui vous fait renoncer à lui, semblent bien médiocres.»

Encore faut-il, et ce n'est pas la moindre des conditions, que le monument, le déclencheur de sens, soit propice à ce déchiffrement. Qui se souvient de Ptolémée V Epiphane et, a fortiori, de Bouchard, officier du génie français? Le premier est l'auteur du décret, inscrit sur la pierre de Rosette que le second découvrit. Mais c'est Champollion qui, en décryptant le texte bilingue en trois écritures (hiéroglyphes, démotique et grec) rendit la pierre célèbre. Voici l'exemple d'une gravure transformée, par l'usage qui en fut fait, en monument. Et encore convient-il de se rappeler que l'égyptologue français arrivait après Thomas Young et qu'il sut aller un peu plus loin que lui.

Plus le passé est lointain et enfoui profondément et plus le monument de l'archéologue le portera loin au-delà des spéculations de son temps. Et malgré l'intention souvent affichée de renouer avec un passé collectif, le monument, à l'instar des arbres bordant la route de Balbec comme de la pierre de Rosette, n'est susceptible de délivrer son message qu'à un seul individu (fût-ce un par un), libre à celui-ci d'en divulguer le contenu. De même que la communauté se trouve à l'origine de l'érection du monument, de même devra-t-elle se rassembler ensuite, quelquefois fort longtemps après, autour de cet emblème de ressourcement social. Entre ces deux gestes prennent place, du côté de l'espace, une stèle, une statue, ... un arbre et, du côté du temps, «un certain travail de la pensée sur elle-même». Ne pas oublier non plus que les deux communautés, malgré leur désir de partager la même matrice identitaire, ne sont pas interchangeable. La seconde assume la charge de célébrer – autant dire fabriquer –, par le truchement du monument, la première. Mais c'est là épiphénomène de l'hommage monumental, non son socle.

Alors, pourquoi? Oui, pourquoi ce besoin de l'ailleurs, pourquoi ce rendez-vous raté sur une petite route du littoral? Pourquoi ces jubiles de l'oubli, ces fêtes sans témoin, toutes rapiécées de rumeurs, de légendes, de récits embryonnaires, d'amours avortées et d'une parousie sans cesse et sans cesse différée? Voici venu l'instant où même Mme de Villeparisis s'étonne du silence de son compagnon, lui demande pourquoi cet air rêveur. Les arbres ont à jamais disparu, «j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de

Auf der Suche nach dem verlorenen Denkmal

mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu». Il y va, on le voit, d'un événement bien plus grave qu'une amnésie passagère, une distraction de voyageur.

Pour peu que nous y prenions garde, c'est à chaque heure de notre vie que nous passons près d'une illumination ordinaire. Tous les chemins sont de Damas quand le soleil écarte le feuillage des cimes et plonge sur un visage comme un glaive fend une tunique. Si tu te heurtes aujourd'hui à la douleur des troncs muets, tu trébucheras demain – et avec quelle ferveur! – sur les pavés de la place Saint-Marc. Il n'y a pas de genius loci sans un doigt pour le révéler à lui-même. Et à autrui.

Maintenant les deux chevaux de la marquise trottent l'amble. «Il fallait songer au retour.» Fouette, cocher!

Hervé Gauville

Die Kalesche rollt rasch dahin. Die Marquise de Villeparisis sagt einstweilen kein Wort. «Plötzlich erfüllte mich jenes tiefe Glücksgefühl, das ich seit den Tagen in Combray nicht mehr oft erlebt hatte.» Der Erzähler erinnert sich vor allen Dingen an ein schon einmal empfundenes Gefühl, und diese Entdeckung bringt ihm schlagartig zum Bewusstsein, dass ihm eine neue Emotion bevorsteht. Das Gefühl von einst, Garant und Vorbild für das Gefühl, dem er sich hinzugeben anschickt, war in einem anderen Wagen über ihn gekommen, «im Wägelchen des Doktors Percépiet, von dem aus ich gesehen hatte, wie sich die Kirchtürme von Martinville am abendlichen Himmel abzeichneten». Proust erwähnt zuerst den Eindruck und dann das auslösende Moment. Das Schauspiel ist weniger wichtig als die Wirkung, die es auf den Betrachter ausübt. Darin zeigt sich die Zufälligkeit, ja Ersetzbarkeit des Gegenstandes, der die Gemütsbewegung auslöst. Er funktioniert als Hinweis und Mahnung. Diese Bedeutungen sind, etymologisch gesehen, im Wort «Monument» enthalten (lateinisch *monere*: mahnen).

Jedesmal, wenn ein Gegenstand eine ins Unterbewusstsein abgesunkene Gemütsbewegung wieder wachruft, hat man es zweifellos mit einem Monument zu tun, es sei denn, man verstehe darunter nicht bloss ein imposantes Gebilde – ein Bauwerk oder eine Skulptur – das dazu bestimmt ist, an eine Person oder an ein Ereignis zu gemahnen. Denn die Funktion des Denkmals besteht gerade darin, den Passanten aus der Lethargie der Gegenwart herauszureissen und ihn auf die Begegnung mit einer Erinnerung hinzulenken. Über die Natur der Erinnerung wäre viel zu sagen, doch eilen wir nicht schneller als die Kalesche von Madame de Villeparisis.

«Ich hatte soeben hinter der ansteigenden Strasse, der wir folgten, drei Bäume erblickt, die offenbar den Eingang einer geschlossenen Allee und eine Zeichnung bildeten, die ich nicht zum ersten Mal sah.» Man wird einwenden, ein Baum sei kein Denkmal. Zu Unrecht! Man könnte an den mit Schnitzereien verzierten Totempfehlern erinnern, doch es genügt, darauf hinzuweisen, dass die drei Bäume eine Zeichnung bildeten. Sie drängen sich der Aufmerksamkeit des spazierenden Erzählers keineswegs durch besondere Schönheit auf; obwohl er die Einzelheiten auf anderen Seiten genau und eingehend schildert, unterlässt er es hier geflissentlich zu präzisieren, ob es sich um Ulmen, Kiefern oder Birken handelt. *Drei Bäume, die offenbar den Eingang einer Allee bildeten*: Die Unschärfe der Beschreibung ist umgekehrt proportional zur Feinheit der anschließenden Reflexionen.

Der doppelt aufmerksam gewordene Leser macht sich darauf gefasst, den Geschmack der Madeleine zu verkosten. Doch nein! Die

Bäume strecken ihre Äste dem Verlangen Marceis vergeblich entgegen: Es will nichts kommen, nichts geschehen. Die Epiphanie bleibt aus. Die Begegnung mit dem Denkmal scheitert. Seine Funktion, das Bewusstsein wachzurufen, wird matt gesetzt. Dem Betrachter will es trotz aller Bemühungen nicht gelingen, die entschwundene Erinnerung zurückzurufen, die Vergangenheit einzuholen. Verlorene Zeit. Die Anamnese zieht ein leeres Netz ein, kein Bild von Combray, keine Erinnerung an jene «ländliche Gegend in Deutschland, die ich eines Jahres mit meiner Grossmutter aufgesucht hatte, um eine Brunnenkur zu machen». Wie ist das möglich? Wie kann das Denkmal seine wichtigste Aufgabe verfehlen?

«Exegi monumentum aere perennius». So sagt Horaz. Dauernder als Erz, gewiss, doch wozu frommt die ewigkeitsstüchtige Starheit, wenn das Denkmal toter Buchstabe bleibt, wenn es nicht einmal mehr Toten-Mal ist, sondern unvermittelt zum toten Mal wird? Der Proustsche Text besagt, dass die Stelen oder Skulpturen, ob errichtet oder bloss gezeichnet, nichts als abgestorbene Äste im Laubwerk des Gedächtnisses sind, wenn der auf sie Zugehende ihnen nicht wahrhaft begegnet. Er besagt des weiteren: Es gibt keinen anderen Weg zurück in die Vergangenheit als den Weg nach vorn in die Zukunft, bis zur nächsten Abbiegung, die die drei Bäume auslöchen wird und mit ihnen «ein ganzes Stück seiner selbst, das wir dir entgegenbrachten». Diese Stelle gilt es zu beachten; sie behauptet nämlich, es gebe keinen Halt. Denn selbst wenn Madame de Villeparisis ihrem Kutscher befohlen hätte anzuhalten, wären die Bäume trotzdem «hinter diesem Weg» entschwunden und hätten den Sich-um-sie-Bemühenden mit der Vergeblichkeit seiner Anstrengungen zurückgelassen. Diese Einzelheit verdient hervorgehoben zu werden, denn sie zeigt, dass der Zugang zur Bedeutung eines Denkmals von dem abhängig ist, was Lacan die vorweggenommene Gewissheit nennt.

Anhand eines Gesellschaftsspiels zeigt er, wie drei Gefangene das ihnen gestellte Problem lösen, indem sie einen Schnitt nach vorn tun. Die einzige Möglichkeit, die Hypothese zu verifizieren, besteht darin, auf das zuzugehen, was noch nicht wahr und gewiss, ja noch nicht einmal bekannt ist. Ihre Wette verankert sie, die Wahrheit zu überwinden. Proust strebt in seinem Wagen auf eine Offenbarung zu, die sich ihm im letzten Augenblick in extremis, das heisst bei der nächsten Abzweigung, entzieht. Und alsbald «trug mich die Kalesche weit fort von dem, was ich für allein wahr hielt, was mich wahrhaft glücklich gemacht hätte – sie glich meinem Leben». Wahr, wahrhaft: Die Wiederholung ist für den wahren Einsatz bezeichnend.

«Und warum diese unstillbare Sehnsucht nach dem Anderswo? Warum diese Verbindung, die wir bisweilen mit dem vergänglichem Hier eingehen, indem wir es um des Abschiedsschmerzes und auch um der Wiedersehensfreude willen verlassen?» fragt Yves Bonnefoy, wenn er das *Arrière-pays* beschwört. Die Bereiche der Vergangenheit werfen derartige Fragen vor allem dann auf, wenn man beginnt, «in der Zeit doppelt zu sehen, so wie man manchmal im Raume doppelt sieht». In jedem Fall ein Bild und welchen Umriss dieses auch immer annimmt, das Erfinden von Erinnerungen, der einsame Gedenkende darf nicht mit hängenden Armen stehen bleiben. Auf eigene Rechnung und Gefahr, ohne das Ergebnis vorwegzunehmen, muss er seinen Pilgerstab ergreifen und aufbrechen – «um der Wiedersehensfreude willen». Im Grunde genommen, fällt der Unterschied zwischen einem freigewählten oder aufgezwungenen Denkmal und einer gewöhnlichen Anzeigetafel kaum ins Gewicht. Wer sich ans Entziffern macht, muss die ganze Arbeit leisten. «Ich erlebte wieder jene Art des Genusses, die vom Denken wohl ein gewisses Arbeiten an sich selbst verlangt, neben der jedoch die Annehmlichkeiten der Gleichgültigkeit, die einen darauf verzichten lassen, höchst mittelmässig erscheinen.»

Ausserdem muss das Denkmal, dieser Sinnauslöser, – und das ist nicht die unwichtigste Voraussetzung – der Entschlüsselung entgegenkommen. Wer erinnert sich schon an Ptolemäus V. Epiphanes oder gar an den französischen Genieoffizier Bouchard? Der erste ist der Autor des Dekretes, das auf dem Stein von Rosette eingemeisselt ist, der zweite dessen Entdecker. Doch den Stein berühmt gemacht hat Champollion, indem er den in drei Schriftarten (Hieroglyphen, Demotisch und Griechisch) abgefassten, zweisprachigen Text entzifferte. In diesem Falle wurde eine gemeisselte Tafel durch den Gebrauch, den man von ihr machte, in ein Denkmal verwandelt. Und dabei sollte man nicht vergessen, dass der französische Ägyptologe nach Thomas Young an die Aufgabe heran- und ein Stückweit über ihn hinausging.

Je weiter die Vergangenheit zurückliegt und je tiefer sie versunken ist, desto höher wird sie der Archäologe über die Spekulationen seiner Zeit erheben. Trotz der immer wieder bekundeten Absicht, an die gemeinsame Vergangenheit anzuknüpfen, kann das Denkmal wie die Bäume am Weg nach Balbec und wie der Stein von Rosette seine Botschaft nur einem einzigen Individuum (es sei denn, einem nach dem andern) mitteilen. Diesem steht es frei, ihren Inhalt zu verbreiten. Die Gemeinschaft, die das Denkmal errichten liess, wird sich später, oft lange danach, um dieses Emblem der sozialen Wiederbelebung versammeln.

Zwischen diese beiden Tätigkeiten schieben sich in räumlicher Hinsicht eine Stele, eine Statue, ... ein Baum, in zeitlicher Hinsicht «ein gewisses Arbeiten an sich selbst». Man darf auch nicht ausser acht lassen, dass die beiden Gemeinschaften nicht auswechselbar sind, obwohl sie sich auf eine gemeinsame Identität berufen. Die zweite übernimmt die Aufgabe, die erste durch die Vermittlung des Denkmals zu feiern, um nicht zu sagen: zu schaffen. Doch das ist eine Nebenerscheinung des Denkmals, nicht sein Sockel.

Also warum? Ja, warum diese Sehnsucht nach dem Anderswo, warum diese verfehlte Begegnung auf einem Küstensträsschen? Warum diese Jubiläen der Vergesslichkeit, diese Feste ohne Zeugen, dieses Flickwerk aus Gerüchten, Sagen, embryonalen Berichten, abgetriebenen Liebschaften und einer unaufhörlichen und unaufhörlich aufgeschobenen Parusie? Das ist der Augenblick, in dem sich Madame de Villeparisis über das Schweigen ihres Gefährten wundert und ihn fragt, warum er so nachdenklich sei. Die Bäume sind für immer entschwunden: «Ich war traurig, als hätte ich eben einen Freund verloren, selber den Tod gefunden, einen Verstorbenen verleugnet oder einen Gott nicht erkannt.» Das Ereignis, um das es hier geht, ist, wie man sieht, weit wichtiger, als es eine vorübergehende Amnesie oder die Zerstreutheit eines Reisenden ist.

Obwohl wir uns dessen kaum bewusst werden, begegnen wir in jeder Stunde unseres Lebens einer Erleuchtung: Alle Wege führen nach Damaskus, wenn die Sonne durch das Laub der Wipfel dringt und auf ein Antlitz fällt, wie das Schwert eine Tunika zerschneidet. Wenn du dich heute an den stummen Stämmen wunderst, so wirst du morgen – und mit welcher Inbrunst! – auf dem Pflaster des Sankt-Markus-Platzes straucheln. Kein Genius loci ohne einen Zeigefinger, der ihn sich selbst – oder einem anderen – enthüllt.

Nun trotten die beiden Pferde der Marquise im Passgang. «Man musste an die Rückkehr denken.» Kutscher, lass die Peitsche knallen!

Hervé Gauville

La carrozza viaggia a buona velocità. La marchesa de Villeparisis tace, per il momento. «D'un tratto mi sentii profondamente felice, come raramente dopo Combray». Il Narratore riconosce, prima di ogni altra cosa, un'emozione già provata e, scoprendo ciò, egli intuisce immediatamente che un'esperienza esaltante lo attende. Questa emozione provata anticipatamente, garante e modello di ciò che egli sta per provare, l'aveva trasportata in un'altra vettura, «nel barroccino del dottor Percepied, dal quale avevo visto profilarsi verso occidente i campanili di Martinville». Proust segnala l'impressione prima di indicare ciò che la provoca. Lo spettacolo è meno importante che l'effetto da esso prodotto sull'osservatore. Ciò rivela il carattere contingente, perfino sostituibile, dell'oggetto che scatena l'emozione. È un avvertimento tramite il quale si definisce, in un'etimologia lontana, il termine di monumento.

Ogni volta che un oggetto risveglia in noi un profondo sconvolgimento, siamo sicuri di trovarci di fronte a un monumento, ammesso che per monumento non s'intenda solo una imponente costruzione, edificio o scultura, destinata a commemorare un personaggio o un avvenimento storico. Poiché la funzione del monumento consiste precisamente a scuotere il passante dal letargo del presente per catapultarlo verso un ricordo. Sulla natura di questo ricordo si potrebbero scrivere molte cose, ma cerchiamo di non procedere più velocemente della carrozza di Madame de Villeparisis.

«Ho appena intravvisti, dietro la strada a dorso d'asino che stiamo percorrendo, tre alberi che un tempo potrebbero esser stati i primi di un viale, e che formavano un disegno che non vedevo per la prima volta.» Certo, si potrebbe dire che un albero non è un monumento. Ma è un errore. Senza voler evocare il tronco squadrato e scolpito di un totem, ci limiteremo a dire che quei tre alberi formavano un disegno. Non è la bellezza singolare di quegli alberi che s'impone all'attenzione del passeggero-narratore. Quest'ultimo, d'altro canto, in altri passi tanto meticoloso e prodigo di dettagli, non si preoccupa qui di precisare se si trattava di olmi, pini o betulle. «Tre alberi che un tempo potrebbero esser stati i primi di un viale», il tono vago di questa descrizione è inversamente proporzionale all'acutezza delle riflessioni che seguono.

Eccoci pronti, lettori due volte avvisati, ad assaporare di nuovo il gusto della «madeleine». Ma no. Gli alberi hanno un bel tendere i rami verso il desiderio di Marcel, non accadrà nulla. Epifania bianca. Il monumento è vittima di un fallimento. La sua funzione di risvegliare le coscienze ha fatto fiasco. Malgrado i suoi sforzi, lo spettatore non riesce a ritrovare il ricordo, a ricuperare il tempo passato. Tempo

perso. L'anamnesi non dà alcun risultato, né un'immagine di Combray, né una reminiscenza di quella «campagna tedesca ove andai un anno con mia nonna per le cure termali». Come è possibile questo? Come può il monumento venir meno al suo ruolo principale?

«Exegi monumentum aere perennius», Orazio dixit. Più durevole del bronzo, già, ma a che serve questa inflessibilità imbevuta di eterno se il monumento diventa lettera morta, se esso non è nemmeno più monumento ai morti, ma, di colpo, monumento morto? Il testo proustiano dice che le steli o le sculture, erette o disegrate, sono rami morti nelle frasche della memoria quando colui che viene verso di loro non le può incontrare. Egli dice pure che non vi è altro metodo per dirigersi verso il passato che procedere verso il futuro, fino al prossimo incrocio che cancellerà i tre alberi e, con loro, «tutta una parte di te stesso che ti portavamo». Occorre fermarsi su questo tratto che, giustamente, asserisce che non vi è sosta possibile. Poiché anche se Madame de Villeparisis avesse perentoriamente ordinato al suo cocchiere di fermarsi, gli alberi si ritroverebbero «in fondo al viale», abbandonando il loro osservatore alla vanità dei suoi sforzi. È interessante notare questo passo in quanto esso dimostra che l'accesso al significato del monumento è tributario di ciò che Lacan definisce certezza anticipata.

Come fosse un gioco di società egli racconta come tre prigionieri risolvono un problema facendo un passo avanti. Il solo metodo di verificare l'ipotesi consiste nell'avanzare verso ciò che non è ancora vero, né sicuro, né tanto meno conosciuto. La gara li spinge a procedere più veloci della verità. Nella sua carrozza Proust si dirige celermente verso una rivelazione che all'ultimo istante, cioè alla prima biforcazione, gli sfuggirà. E presto la carrozza «mi trascinava lontano da ciò che credevo l'unica verità, da ciò che mi avrebbe reso veramente felice, sembrava la mia vita». Verità, veramente, la ripetizione è sintomo della posta in gioco reale.

«E perché questo bisogno di altri luoghi che non potrà essere esaudito? Perché qualche volta mettiamo in relazione il presente perituro con il dispiacere della partenza, ma anche con la gioia, più intensa, del ritorno?» si chiede Yves Bonnefoy evocando «l'arrière-pays». I territori del passato suscitano domande simili soprattutto quando si «vede doppio nel tempo come si vede a volte doppio nello spazio». Per tutti i tipi di statue, quale che sia la posa scelta per l'effigie, l'inventore di reminiscenze, questo commemoratore solitario, non ha tempo di restarsene con le braccia a ciondolini. A suo rischio e pericolo, senza pregiudicare il risultato, egli deve impugnare il suo bastone da pallegrino e mettersi

in cammino «per la gioia del ritorno». In fondo vi è poca differenza fra un monumento, elevato o imposto, e un semplice cartello stradale. Sarà solamente molto faticoso decifrarlo. «Riconosco questo genere di piacere che richiede, è vero, un certo sforzo del pensiero, accanto al quale però il fascino dell'indifferenza che vi fa rinunciare allo stesso, appare assai modesto».

E poi occorre, e non è la minore delle condizioni, che il monumento, che ci dovrebbe sconvolgere, sia decifrabile. Chi si ricorda di Tolomeo V Epifano e, per forza di cose, di Bouchard, ufficiale francese? Il primo è l'autore del decreto iscritto sulla stele di Rosetta che il secondo scoprì. Ma fu Champollion, che trasponendo il testo bilingue redatto in tre scritture diverse (egizio geroglifico, egizio demotico e greco) rese celebre la stele. Ecco un esempio di testo trasformato, per l'uso che se ne fece poi, in monumento. Ed ancora conviene ricordare che l'egittologo francese visse dopo Thomas Young e che seppe andare anche oltre quest'ultimo.

Più il passato è remoto e ben sepolto, più il gesto dell'archeologo lo porterà lontano dalle speculazioni del suo tempo. E anche se spesso manifestiamo l'intenzione di ricollegarci a un passato collettivo, il monumento, come quegli alberi a lato della strada di Balbec o la stele di Rosetta, non è in grado di emanare il suo messaggio a un solo individuo (fosse anche uno solo alla volta) lasciandolo libero di divulgarne il contenuto. La collettività che ha voluto un monumento dovrà ritrovarsi ancora altre volte, forse dopo molti anni, attorno a questo emblema del rinvigorismento sociale. Fra questi due gesti prendono posto, nello spazio, una stele, una statua, ... un albero e, nel tempo, «un certo sforzo del pensiero». E non dimentichiamo che le due collettività, malgrado il loro desiderio di condividere la medesima identità, non si possono intercambiare. La seconda assume il compito di celebrare – vale a dire fabbricare – attraverso il monumento, la prima. Ma si tratta dell'epifenomeno dell'omaggio monumentale, non del suo basamento.

Allora perché? Sì, perché questo bisogno di altri luoghi, perché questo appuntamento mancato su una stradina del litorale? Perché questi festeggiamenti all'oblio, queste feste senza testimoni, tutte fatte di ritagli di racconti, di leggende, di episodi appena abbozzati, di amori finiti, e di una parusia incessante e incessantemente posticipata? Ecco giunto il momento in cui Madame de Villeparisis si sgomenta di fronte al silenzio del suo compagno, gli chiede il perché della sua espressione trasognata. Gli alberi sono ormai scomparsi per sempre, «mi sentivo triste come se avessi perso un amico, come dovessi morire anch'io, o rinnegare un morto, o negare un dio».

Vi è, lo si nota, un evento ben più grave che un'amnesia passeggera, la distrazione di un viaggiatore.

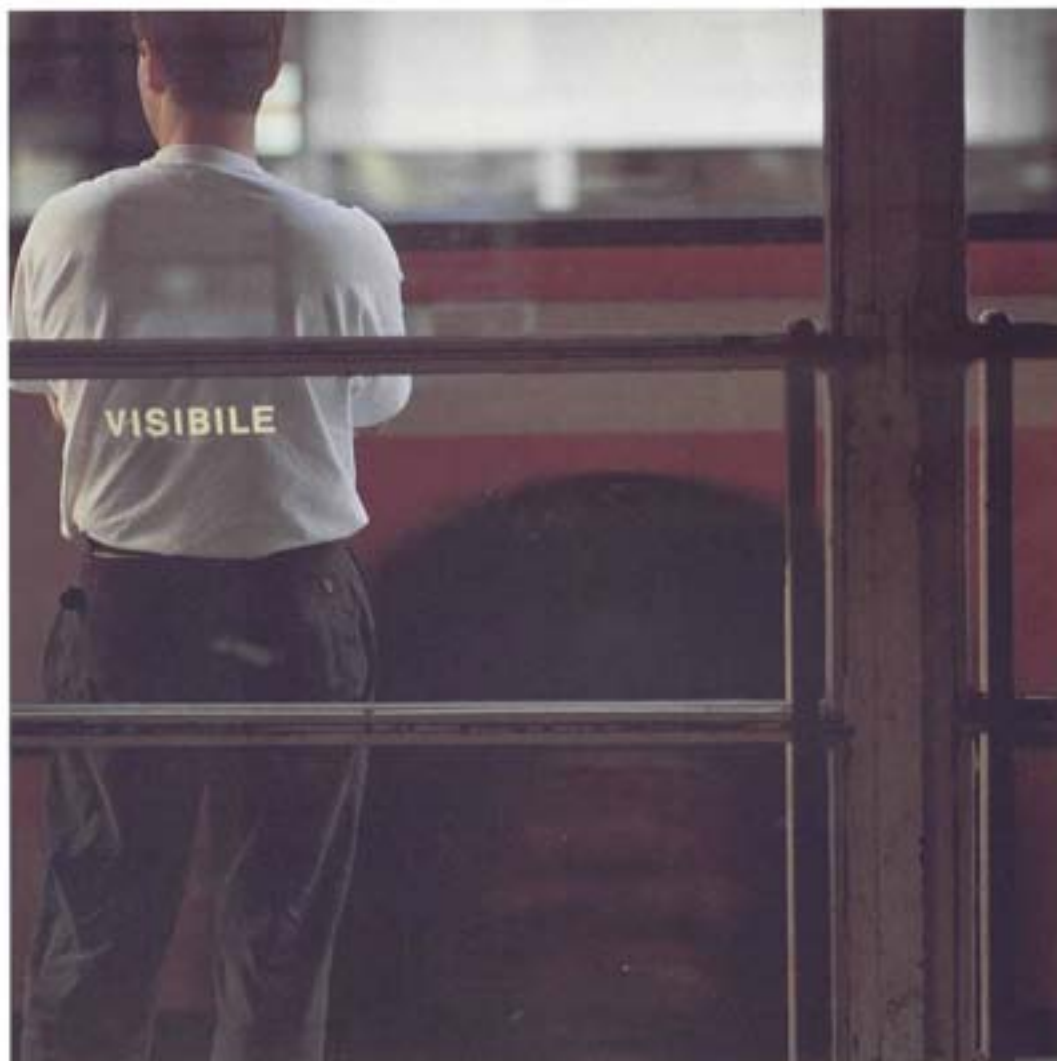
Anche a non farci caso, ogni ora della nostra vita passiamo accanto ad un'ispirazione ordinaria. Tutte le vie sono di damasco quando il sole penetra fra le fronde più alte e invade un viso come una spada fende una tunica. Se oggi ti irrita il dolore dei tronchi muti, domani incespicherai – con quale fervore! – sul selciato di Piazza San Marco. Non esiste genius loci che non alzi un dito per svelarlo a se stesso, e ad altri.

Ora i due cavalli della marchesa trotano d'ambio, «Bisognava pensare al ritorno». Frustra cocchiere!

Hervé Gauville

Les artistes, die Künstler, gli artisti

Giovanni Anselmo
Stanley Brouwn
Margaretha Daepp
Silvie & Chérif Deltraoui
Luc Deleu
Kate Ericson & Mel Ziegler
Walter Fähndrich
Gunter Frentzel
Ludger Gerdes
Ester Grinspum
Angeles Marco
Racul Marek
Christian Philipp Müller
Carmen Perrin
Vaclav Pozarek
Norbert Radermacher
Christoph Rütimann
Jean Stern
Felice Varini
Michel Verjux
Jacques Vielle
Lawrence Weiner
René Zäch
Rémy Zaugg
Peter Zumthor



Giovanni Anselmo

Invisibile, projecteur, dispositivo avec l'inscription VISIBLE



Margaretha Daepf
Ohne Titel, 1991, Kalkstein, Wasser, Moos



Silvie & Chérif Defraoui

Le plongeur de la Justice / Das Sprungbrunn der Gerechtigkeit, 1991, tubes en acier pointés



Luc Deleu

Palais des Congrès, Berne, bâches rouges et blanches, 1991



Kate Ericson & Mel Ziegler
Half history, half monument, 1991, Bahnhof Basel/gare de Bâle





Gunter Frentzel
Chine Tilet, 1991, Chromstahlbänder, Länge 2 x 840 m, Breite 25 cm, Schüss-Kanal



Ludger Gerdes

Selbstbeschreibung - Je ne sais qui, 1991, Leuchtschrift

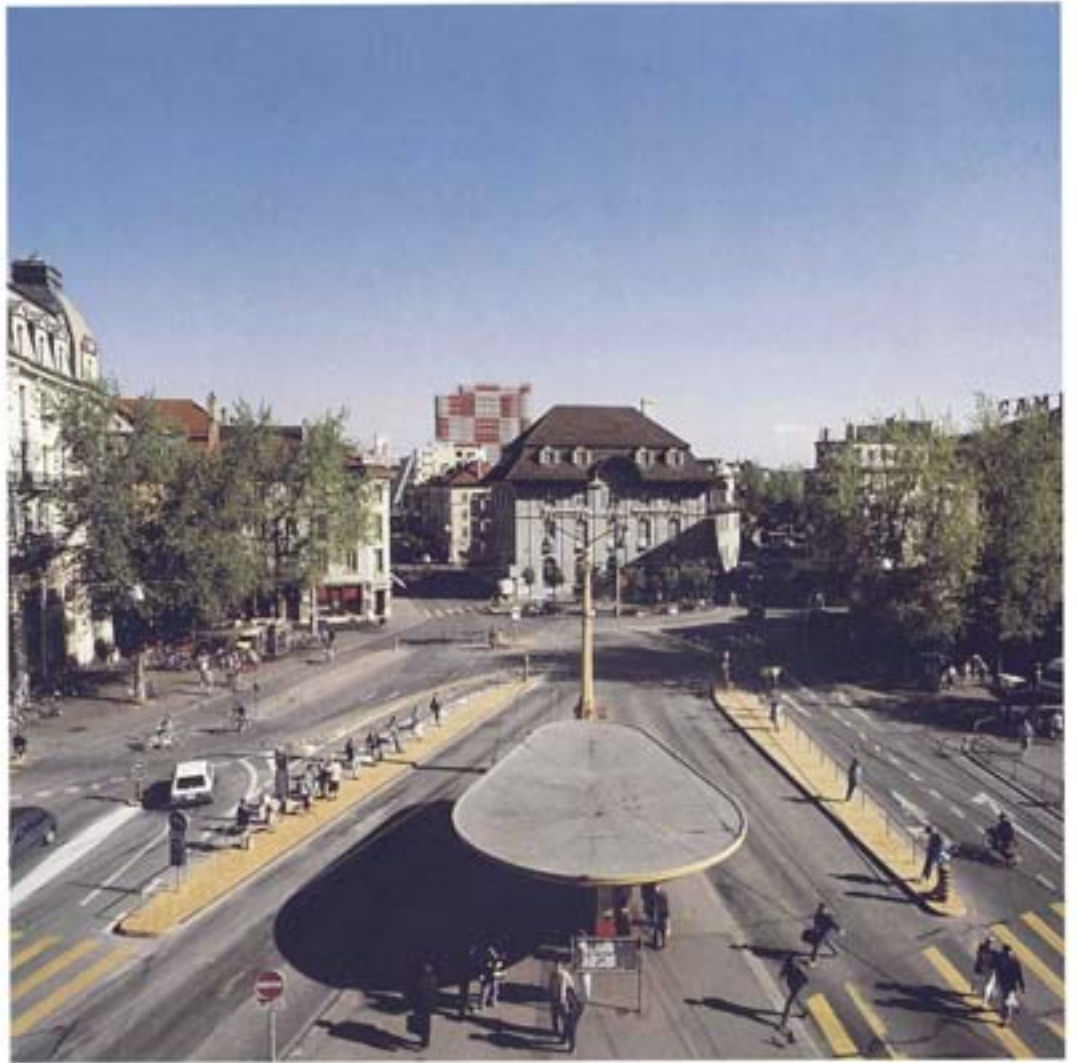


Ester Grinspum

Freigang, 1991, treillis d'armature, 700 x 650 x 250 cm



Angeles Marco
Salto al vacío, 1991, hierro/Steel/acier



Raoul Marek
Zentralplatz/Place Centrale, 1991



Christian Philipp Müller

Bernhard Luginbühl († 1929), Aggregation, 1962, Eisen,
Höhe 10 m, Primarschulhaus Champagne,
Architekt: Max Schiap



Carmen Perrin
Croisement rue Dufour/rue du Marché Neuf



Vaclav Pozarek
Ohne Titel, 1991, Holz, Schindeln

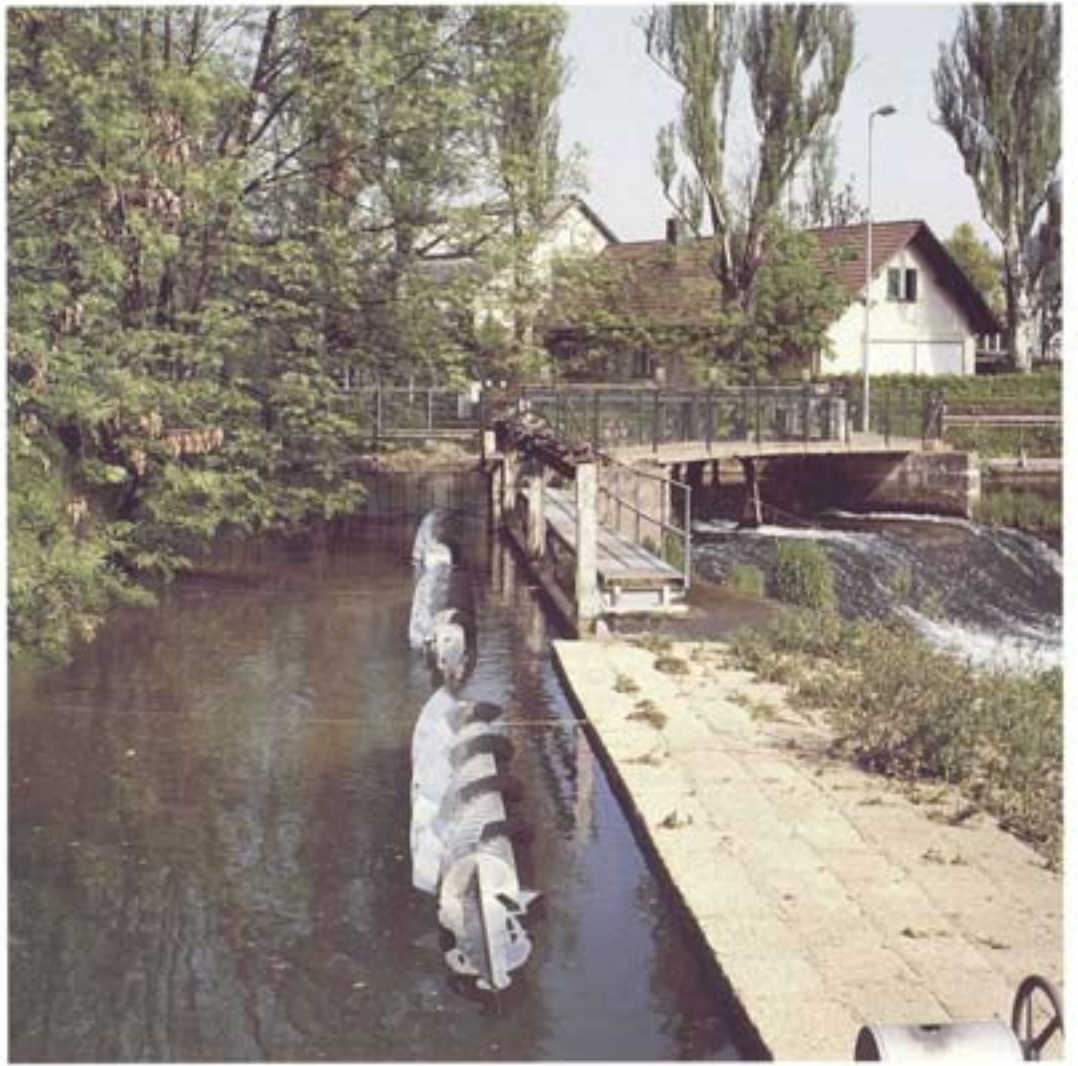


Norbert Radermacher
Ohne Titel, 1991, 2 Uhren, Durchmesser 8 cm (1 Stunde Zeitunterschied)



Christoph Rütimann

Endlose Linie (Zeichnung: 1991, Stahlrohr, Museum Schwab)



Jean Stern

Éléments des chemins de dérivation, 1991, tôle galvanisée



Felice Varini

Sans titre, 1991, scanachrome, 15 x 4,20 m



Michel Verjux
Passage, 1991, 2 projecteurs



Jacques Vieille

Sans titre, 1991, 3 silos à grain, diamètres 500 cm, 300 cm, 150 cm, hauteur totale 22 m



Lawrence Weiner

WATER SPILLED FROM SOURCE TO USE, plaque
d'acier/Stahlplatte, 250 x 250 cm, asphalt/Ter



René Zäch

Ohne Titel, 1991, Holz/Mettack

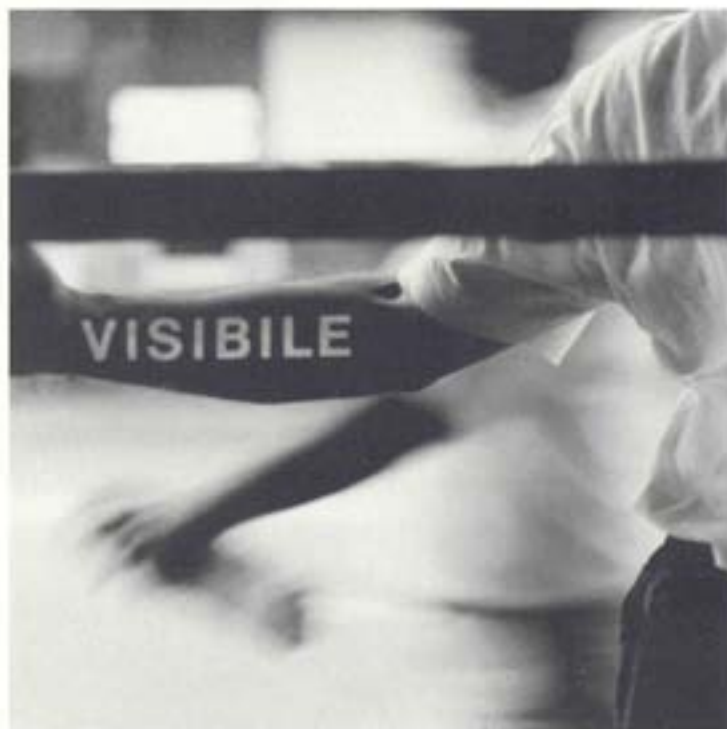
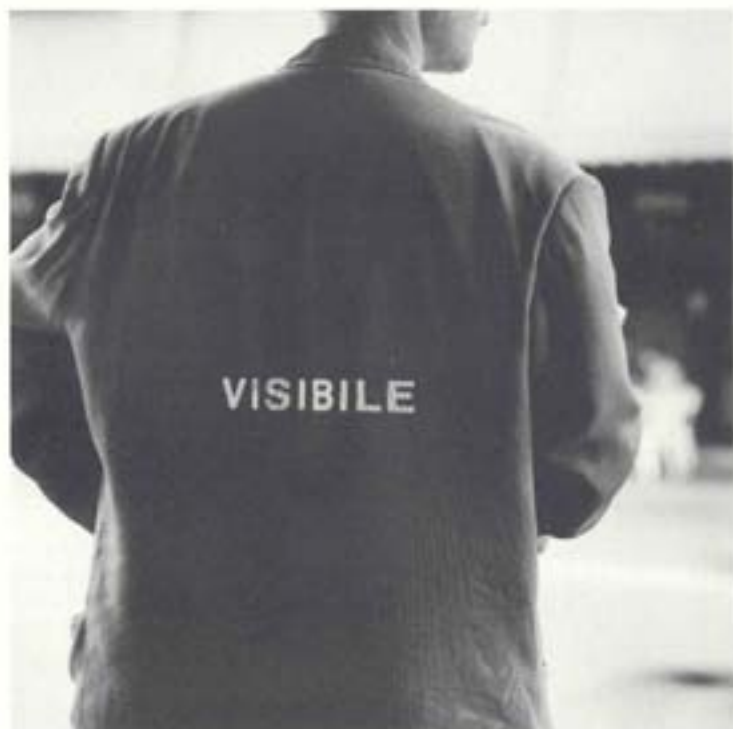


Rémy Zaugg
VOIR MORT, 1991, lettres en néon Neonschrift, 250 x 130 cm, Place Guisan



Peter Zumthor

Hausstein, 1991, 2100 Stahlplatten 42 x 60 cm,
eine davon graviert, Holz





besonders begünstigt unter Vespasian (a. 70), dessen Vater hier starb *), nachdem er lange Zeit Pächter gewesen in Äthen. Durch eine von Titus geführte Kolonie ausgebildeter Krieger dürften viele Kastelle (bei Aidau), Befestigungswerke (bei Potinoska) und Straßen (durch das große Moos) hergestellt oder neu gebaut worden sein.

In das zweite Jahrhundert unserer Zeitrechnung fällt die blühendste Periode römischer Herrschaft in dieser Gegend. Im schönsten Flor stand das ganze Land zwischen dem Jura und den Alpen unter Trajan, und seinen Nachfolgern Hadrian, Antonin und Marc Aurel. Neben den großen und prächtigen Gebäuden, wie sie Helvetien seither nie wieder gesehen, fanden sich überall in der Ebene und auf den Höhen reiche Dörfer und schöne Landhäuser, von denen sich jetzt noch auch in unserer Gegend blühige Spuren finden, — Ungs dem nördlichen Ufer des Sees, wie auf den südlich gelegenen Höhen, — bei Walperdörfel, ob Zysch, über dem ganzen Jendberge und Büttendberge, wie zu Ujery, Mett, Pieterlen und an andern Orten mehr. Bei einer im Jahr 1846 an der hiesigen Brunnenquelle vorgenommenen Arbeit fand man bei dem Auslaufe im Schutte, in Kies und Sand, wohl 400 Kupfermünzen aus dem ersten und zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. *)

Die alten Heerstraßen wurden gut unterhalten, neue Verbindungswege angelegt. In diese Zeit fällt höchst wahrscheinlich die Anlage der Straße von Mett nach der Bergschlacht, welche die Rette des Chassevalle vom Monte trennt, durch Petra portusa (Pierro-Portais), das Kantzerland hinab nach Augusta Rauracorum (Basel-Angli). Urbaut wurde dieselbe, nach der Inschrift auf dem Heilenthore zu schließen, auf Veran-

*) G. Suetonii Vespasianus.

*) Die Brunnenquelle bei Pic 7. S. Jahr. 1847.





1. La *Fontaine de la Justice* est située sur une place au centre de l'ancienne ville, un monument dans un autre. Elle se compose d'un bassin polygonal en pierre blanche avec en son centre une colonne polychrome faite de trois segments, le premier en pierre et les deux autres en bois. Elle est surmontée par un chapiteau composé de feuilles d'acanthes dorées. Ce dernier étage sert de socle à une image de la Justice en plein exercice de ses fonctions, comme l'indiquent les symboles qu'elle porte: une épée, l'application du droit, une balance, l'écoute du pour et du contre, un bandeau sur les yeux, son intime conviction. Elle est vêtue d'une longue robe, relevée pour faciliter ses pas. Ses jambes sont sanglées de jambières à la romaine et son buste revêtu d'une armure courte et souple. Elle avance un pied, indiquant dans son immobilité qu'elle marche. Mais elle ne fait pas que défilé sur place, elle marche aussi dans son histoire: sa représentation actuelle date de 1714. Elle remplaçait déjà une figure plus ancienne, réalisée en pierre par Johann Heschler en 1650. Ainsi sur cette place, avec ses géraniums et ses pavés, ses mouettes et ses pigeons, elle n'est pas seule. Plusieurs la précèdent, comme elle-même en suit d'autres. Les unes derrière les autres les Justices défilent dans l'Histoire.

Ce qui nous intéresse ici n'est pas cette figure de santon, en costume germano-romain, plus grande que nature, mais les lignes de force sur lesquelles elle se déplace. Elle avance comme une somnambule sur le bord d'un toit. Elle suit un rail qu'elle seule devine. Son équilibre n'est jamais acquis, il se construit, et comme dans tous les jeux de vie et de mort, il peut se détruire d'une seconde à l'autre. La *passerelle* ou le *plongeur* rappelle cette règle du jeu. Le mouvement vertical et la scène qui s'y déroule appartiennent au présent, le plan horizontal se développe dans le temps, celui de l'histoire, il rend au monuments sa transparence.

2. Mais que faire des monuments qui nous entourent? Comment même les éviter? Le monde lui-même est fait de monuments. Ils sont partout, comme la mémoire dont on disait qu'elle pouvait être naturelle ou artificielle: une pierre ou un obus. Dans ce bruissement de citations nous savons tous que le monument est l'ennemi héréditaire de l'œuvre d'art. L'ordre public, comme le sommeil, produit des monstres. Il transforme l'expérience vivante en répétition et change le spectateur en statue de sel. Qu'il s'agisse d'objet ou d'image, de matière ou de représentation, l'enjeu reste le même: un certain sens de la liberté. Son exercice commence par l'expérience de ses limites. *Le Plongeur de la justice* est construit à partir de cette dialectique.

Sa réalisation a commencé par un texte. Il reflète et décrit la fontaine dans son présent, mais aussi dans son passé. Nous avons utilisé cette description comme un plan. C'est sur sa base que la construction a été élevée. La méthode est celle du collage. Elle croise et rapproche plusieurs dimensions. Comme les énigmes, elle pose des questions dont les réponses sont dans la sédimentation de l'interrogation elle-même: la combinaison d'un coffre est toujours moins complexe que son plan. C'est ce que savaient déjà les pillards de Haute-Egypte qui ouvraient les monuments funéraires les mieux protégés avec de simples coins de bois patiemment humidifiés.

Chérif & Silvie Defraoui



1. Der Gerechtigkeitsbrunnen steht auf einem Platz mitten in der Altstadt: ein Denkmal in einem anderen Denkmal. Er besteht aus einem polygonalen Brunnenbecken aus weissem Stein und einem bemalten, dreiteiligen Säulenschaft in seiner Mitte; das erste Segment ist aus Stein, die beiden anderen sind aus Holz. Ein Kapitell mit vergoldeten Akanthusblättern schliesst die Säule ab und bildet den Sockel für eine Figur der Gerechtigkeit, die, wie die Symbole in ihren Händen andeuten, am Ausüben ihres Amtes ist: Sie trägt ein Schwert (die Anwendung des Gesetzes), eine Waage (das Abwägen von Pro und Kontra), eine Augenbinde (ihre innerste Überzeugung). Sie ist in einen langen Rock gekleidet, der zum besseren Vorwärtsschreiten hochgebunden ist. Ihre Beine sind in Gamaschen römischer Stils geschnürt, ihr Oberkörper steckt in einer kurzen, geschmeidigen Rüstung. Sie hebt einen Fuss an um anzudeuten, dass sie in ihrer Unbeweglichkeit vorwärtsschreitet. Doch läuft sie nicht nur an Ort, sondern auch in ihrer Geschichte: Die Figur, wie man sie heute sieht, stammt aus dem Jahre 1714; sie ersetzt schon eine ältere Darstellung aus Stein von Johann Heschler (1650). So ist sie auf diesem Platz mit seinen Geranien und Pflastersteinen, mit seinen Möven und Tauben nicht allein. Etliche gehen ihr voraus, so wie sie selber auf andere folgt. Die verschiedenen Gerechtigkeiten durchlaufen hintereinander die Geschichte.

Uns interessiert hier nicht diese überlebensgrosse Holzfigur im römisch-germanischen Kostüm, sondern vielmehr die Kraftlinien, auf denen sie wandelt. Wie eine Schlafwandlerin auf einer Dachkante schreitet sie vorwärts. Sie folgt einer Schiene, die nur sie selbst erahnen kann. Ihr Gleichgewicht ist nie definitiv, es muss immer wieder neu hergestellt werden; es kann, wie in allen Spielen, wo es um Leben und Tod geht, sekundenschnell zerstört werden. Der Steg oder das Sprungbrett macht auf diese Spielregel aufmerksam. Die vertikale Bewegung und die sich dort abspielende Szene gehören der Gegenwart an, die horizontale Ebene entwickelt sich in der Zeit: in der Zeit der Geschichte. Sie gibt den Denkmälern ihre Transparenz zurück.

2. Was soll man jedoch mit den Denkmälern, die uns umgeben, anfangen? Die Welt besteht aus Denkmälern. Überall trifft man sie an, wie die Erinnerung, von der man sagt, dass sie natürlich oder künstlich sein kann: Stein oder Granate. In diesem Geräusch der Zitate weiss man, dass das Denkmal der Erzfeind der Kunst ist. Die öffentliche Ordnung bringt wie der Schlaf Monstren hervor. Ob es sich nun um ein Objekt oder ein Bild, um Materie oder Darstellung handelt, es steht immer dasselbe auf dem Spiel: eine gewisse Auffassung der Freiheit. Um sie erfahren zu können, müssen ihre Grenzen untersucht werden. Das «Sprungbrett der Gerechtigkeit» ist auf dieser Dialektik aufgebaut.

Seine Ausführung begann mit einem Text, der nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit des Brunnens beschreibt und widerspiegelt. Diese Beschreibung haben wir wie einen Plan benützt. Auf diese Basis ist – unter Anwendung der Collage-Technik – die Konstruktion gebaut worden. Diese Methode erlaubt es, mehrere Dimensionen zu überlagern und zu verknüpfen. Wie Enigmen stellt sie Fragen, deren Antworten in der langsamen Ablagerung der Fragestellung selbst liegen: Die Zahlenkombination zum Öffnen eines Panzerschranks ist immer unvollständiger als sein Plan. Das wussten schon die altägyptischen Plünderer, die selbst die am besten geschützten Grabmonumente mit einfachen, geduldig benetzten Holzkeilen öffneten.

Chérif & Silvio Defraoui

1. La Fontana della Giustizia si trova su una piazza del nucleo storico della città: un monumento nel monumento. Essa è composta di un bacino poligonale in pietra bianca, con nel mezzo una colonna policroma in tre segmenti: il primo di pietra, gli altri due in legno; essa è surmontata da un capitello decorato con foglie dorate di acanthus, che funge da piedestallo ad un'immagine della Giustizia in pieno svolgimento delle sue funzioni, come indicano evidentemente i simboli: una spada (l'applicazione della giustizia), una bilancia (la ponderazione del pro e del contro), una benda sugli occhi (la sua intima convinzione). Inoltre indossa un abito lungo, rialzato, onde facilitare il passo. Le gambe sono strette in gambali romani, il busto è avvolto da una corta e flessibile corazza.

Giustizia avanza con un piede, sembrando indicare che, nella sua immobilità, stia camminando. Tuttavia, essa non procede soltanto sul posto, bensì anche nella storia: questa immagine attuale risale al 1714; essa rimpiazza una rappresentazione realizzata da Johann Heschler nel 1650.

In questa piazza ciottolata, con i suoi gerani, i suoi piccioni e le colombe questa figura non è isolata: molte altre la precedono, come pure essa stessa ne insegue altre; le diverse Giustizie sfilano nella storia.

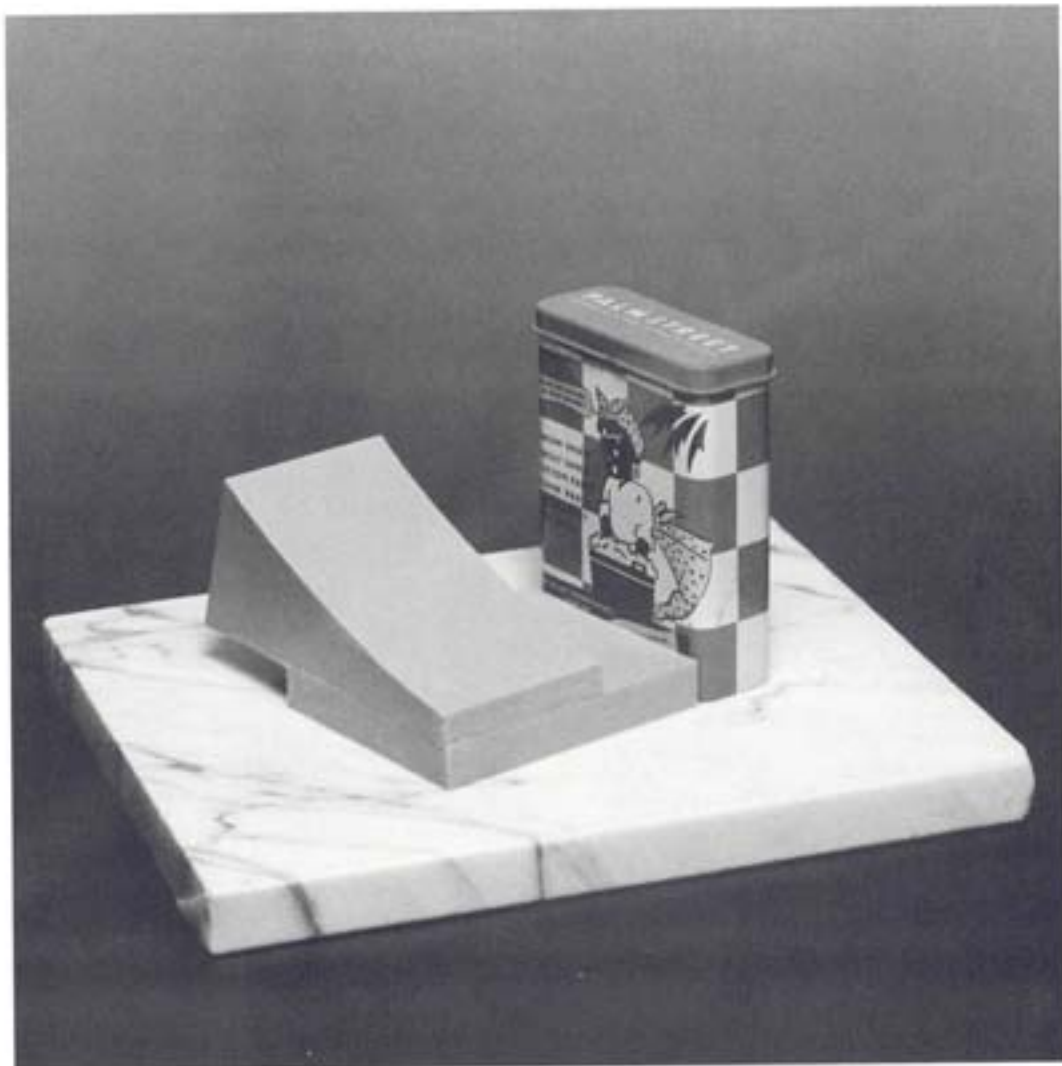
Interessante in questo contesto non è questa figura enorme in costume germanico-romano, bensì le linee di forza sulle quali si muove. Come un sonnambulo avanza sul bordo di un tetto seguendo un binario che lei sola sembra presagire; pertanto il suo equilibrio non è mai definitivo, dovendo sempre essere riacquisito e, come in tutti i giochi di vita e di morte, esso può venir distrutto da un momento all'altro. La passerella o il trampolino rievocano questa regola del gioco. Il movimento verticale e la scena che ivi si svolge appartengono al presente, mentre il piano orizzontale, quello storico, si sviluppa nel tempo, il quale ridona ai monumenti la loro trasparenza.

2. Ma che fare dei monumenti che ci circondano? Come evitarli? Il mondo pullula di monumenti. Si incontrano dappertutto, infatti; come la memoria, di cui si dice che può essere naturale o artificiale: una pietra o una granata. Nell'euforia delle citazioni sappiamo tutti che il monumento è il nemico mortale dell'opera d'arte. L'ordine pubblico produce, come il sonno, dei mostri, trasformando l'esperienza vissuta in ripetizione e cambiando lo spettatore in una colonna di sale; che si tratta di oggetto o di immagine, di materia o di rappresentazione, c'è sempre in gioco la stessa cosa: un certo senso della libertà. L'esperienza della libertà inizia dalla conoscenza dei propri limiti; il trampolino della Giustizia si basa su questa dialettica. La sua realizzazione è iniziata con un testo che descrive e riflette la fontana non solo nella sua attualità, nel presente, bensì anche nel passato.

Abbiamo utilizzato questa descrizione come un progetto. Su questa base è stata eretta la costruzione – secondo la tecnica del collage. Questo metodo permette di sovrapporre e congiungere diverse dimensioni. Come gli enigmi, questo metodo pone delle domande, le cui risposte sono intrinseche nella lente sedimentazione dell'interrogazione stessa. Questo è paragonabile alla combinazione per l'apertura di una cassa del tesoro, la quale è sempre meno completa del suo progetto: ciò che i saccheggiatori dell'antico Egitto già sapevano, perciò riuscivano ad aprire i monumenti sepolcrali meglio protetti con delle semplici biette, pazientemente inumidite!

Chérif & Silvio Defraoui





Luc Deleu
Elienne, maquette rétroactive '91

The question of monument is one of demarcation. It's a line or point dividing time. Before and after is neatly packaged with the introduction of a monument. A recent American example is the Vietnam Veteran's Memorial in Washington, D.C. This memorial embodies the war in the minds of most Americans. It brings a closure to the bitter battle fought not only in Vietnam but also between the people here and their government. So fitting then is the use of individual's names placed on a large bureaucratic monument. As if the two sides were at peace forever. This idea of before and after seems to reconcile any conflict that may have existed. Whether on a tombstone or monument, whether it be about failure or success, to give recognition is to close one side of time and open another. Metaphorically it cleanses history.

Another example of demarcating time, but one which is not readily recognized as such, is the building of the Washington Monument in Washington, D.C. The U.S. government took to building this monument just prior to the Civil War. During the Civil War, construction stopped due to the economic problems, leaving an unfinished white marble monolith. After the war, construction resumed, but it was found that the white marble no longer matched. The original vein of marble had been exhausted. Hence the monument was completed but with a slightly different white marble leaving a subtle but noticeable line one third of the way up the Washington Monument. Given the simple pragmatic reasons for this line and the ironic juxtapositions of the events this is perhaps one of the most significant monuments to the beginnings of the United States. We are particularly interested in this "monument", the line, because it fits very closely to strategies of our own aesthetic production. This monument occurred through pragmatic circumstance. It is a testimony to a chain of events occurring out of necessity, economically and socially. It is not a forced aesthetic solution with the name of monument attached. It simply is what it is and in this simplicity it monumentalizes without the necessity to proclaim it. It is these strategies and thoughts that bring to mind our proposal for Biel. Sticking with our strategy of finding pragmatic solutions to our aesthetic projects we are looking to create a work out of economic and social occurrences while keeping in mind the significance of the exhibition.

We are proposing to have one half of the Biel Bahnhof facade cleaned, drawing a line through the existing clock on the front of the building. This demarcating line drawn down the middle of the Bahnhof and the clock speaks about the role of monuments and time to the history and economics of a particular place. The trains also suggest a metaphor for

the passing of time and events, the coming and going of ideas and attitudes. The dirt which accumulated on the station is perhaps the best monument to history and economics, and the cleansing becomes the ironic pictorializing of this continuing history. By juxtaposing a 1/2 clean, 1/2 dirty building one sees the past, present, and future at once, much like looking at and responding to a monument.

Kate Ericson & Mel Ziegler, 1990



Ein Reisender, der im November durch die Juraschluchten bis auf die Höhe der «Pierre Pertuis» vorgedrungen ist, sieht sich noch einmal in seinen Erwartungen getäuscht. Er steht im hellen Sonnenlicht über einem Nebelmeer, das ihm die Orientierung, die er sich erhofft hat, verunmöglicht. Plötzlich muss er an im ewigen Eis verschollene Expeditionsteilnehmer denken, die unerschöpfliche Strapazen auf sich genommen haben, um aufgrund ihrer Berechnungen die Nordwestpassage in der Polarregion zu entdecken, und unversehens fühlt er sich selbst als Forscher auf der Suche nach einer Stadt, von deren Existenz er sich durch eigene Nachforschungen überzeugen will, nachdem die Gerüchte, die er gehört hatte, ebenso widersprüchlich waren wie die Namen, mit denen frühere Reisende die Stadt bezeichnet hatten: und wo die einen behaupteten, dort werde deutsch gesprochen,

sagten die anderen, die Stadt Biel sei nichts weiter als ein Vorposten der französisch-jurassischen Separatisten. Einig waren sich die Meinungsmacher nur darin, dass es keinem vernünftigen Menschen einfallen würde, freiwillig an diesem Ort zu wohnen und sich lebendigen Leibes unter dem Nebel begraben zu lassen. Einer, der in Biel mehrmals Geschäfte getrieben haben wollte, fügte bei, dass die Stadt, wenn sie in einem Lichtbild gezeigt würde, auf der Leinwand unscharf und mit verschwimmenden Konturen erscheinen müsste; denn sie selbst sei das Gerücht, ihre Existenz eine nur oberflächlich bestätigte Vermutung im geografischen Sinn. Man könne sich damit abfinden, dass es sie gebe, auf Plänen und auf den Strassenkarten für Autofahrer sei sie eingezeichnet, auf Umwegen zu Wasser und zu Land, mühselig genug, erreichbar; mehr müsse in guten

Treuen nicht festgehalten werden: es sei denn, man erwähne, im Scherz, die Geschichte mit dem Wappen, den zwei gekreuzten Beilen, die ihren Ursprung dem Unwissen, dem Vergessen, der Gleichgültigkeit der Einheimischen zu verdanken hätten, denn in Tat und Wahrheit habe das Wort Biel oder Bienne nichts mit BEIL zu tun, sondern es sei auf den heidnischen Sonnengott BELEN zurückzuführen.

Der selbsternannte Forscher, der den grösstmöglichen Umweg gewählt hat, um eingehender von den Schwierigkeiten seiner Reise erzählen zu können – denn in Wirklichkeit will er nicht wissen, wie sich die Stadt von anderen Städten unterscheidet, ihn interessiert nur das, was er von ihr zu berichten haben wird, um auch als Eingeweihter gelten zu können –, setzt sich in seinen Wagen, atmet noch einmal die von Sonne und Fichtenharz duftende





Luft, hält den Atem an und stürzt sich hinunter in die im Nebel verborgene Ferne.

Der im Hotel Elite untergekommene Erforscher bielerischer Eigenschaften sieht seine Vorurteile bestätigt: hier wohnten Goethe, Grock und Wälder; die Stadt hat eine Geschichte, aber kein kollektives Gedächtnis und also auch keine Identität: die einzige Tradition Biels ist die Traditionslosigkeit. Die Stadt kommt jedem entgegen, der seine Vorurteile bestätigt haben will. Sie wiegt ihn in falsche Sicherheit.

Schon nach einer Woche wird der Reisende zu einem Vortrag des Handels- und Industrievereins eingeladen. Wer länger als eine Woche hier bleibt, macht sich verdächtig; vielleicht träumt er seinen eigenen Traum von einem Elektronikzentrum des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Man wird ihn nicht direkt nach seinen Absichten fragen, er wird sich

selbst verraten, indem er unverfänglich scheinende Fragen nach seiner Meinung zur Nacharbeit für Frauen, zum Bau der geplanten Autobahn, zum Angebot des kulturellen Lebens der Stadt beantwortet. Inzwischen findet er den Nachhauseweg allein. Er ist, durch Zufall, auf einen Kanal gestossen, der, offenliegend, von schönen Eisengeländern eingefasst, die Stadt auf schnurgeradem Wege von Ost nach West teilt.

Für den als Forscher Auftretenden ist dieser Kanal das einzig Feste, Unverrückbare, Unverwechselbare: das Rückgrat dieser sich jedem Zugriff entziehenden Stadt. Nach ihm richtet er seine Spaziergänge aus. Oft bleibt er stehen, starrt in die Schatten unter einer Brücke, wird vom phosphoreszierenden Glanz angezogen, hört das träge Fliesen und die Abwesenheit eines deutlich vernehmbaren Rauschens als Lockruf, als Echo der lebens-

werten Leere dieser Stadt. Er weiss, dass er dem Ruf nicht widerstehen können. Eines Nachts schwingt er sich übers Geländer, beugt sich übers Wasser, berührt es mit den Lippen. Er trinkt Wasser der Vergessenheit, Lethe. So wird er das Ziel seiner Forschung erreicht, das Rästel gelöst, das Geheimnis durch Vergessen des Geheimnisses erraten haben und von den Einheimischen als Einheimischer aufgenommen werden; als Fremder unter Fremden.

Jörg Steiner, gekürzter Nachdruck aus dem DUFOUR-Heft Biel-Seeland, 1991. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags Steiner/Grüninger AG, Schaffhausen.

La longueur et la largeur de chacun des 16 blocs de maisons de la Vieille Ville de Bienne ainsi que le pourtour des 19 cours intérieures sont traduits en longueurs d'ondes et livrent ainsi les hauteurs du ton (plus les mesures sont grandes, plus le son correspondant est bas et vice versa). Le point le plus haut de chaque bloc de maisons détermine la fréquence d'apparition des sons correspondants (plus c'est haut, plus le son est fréquent).

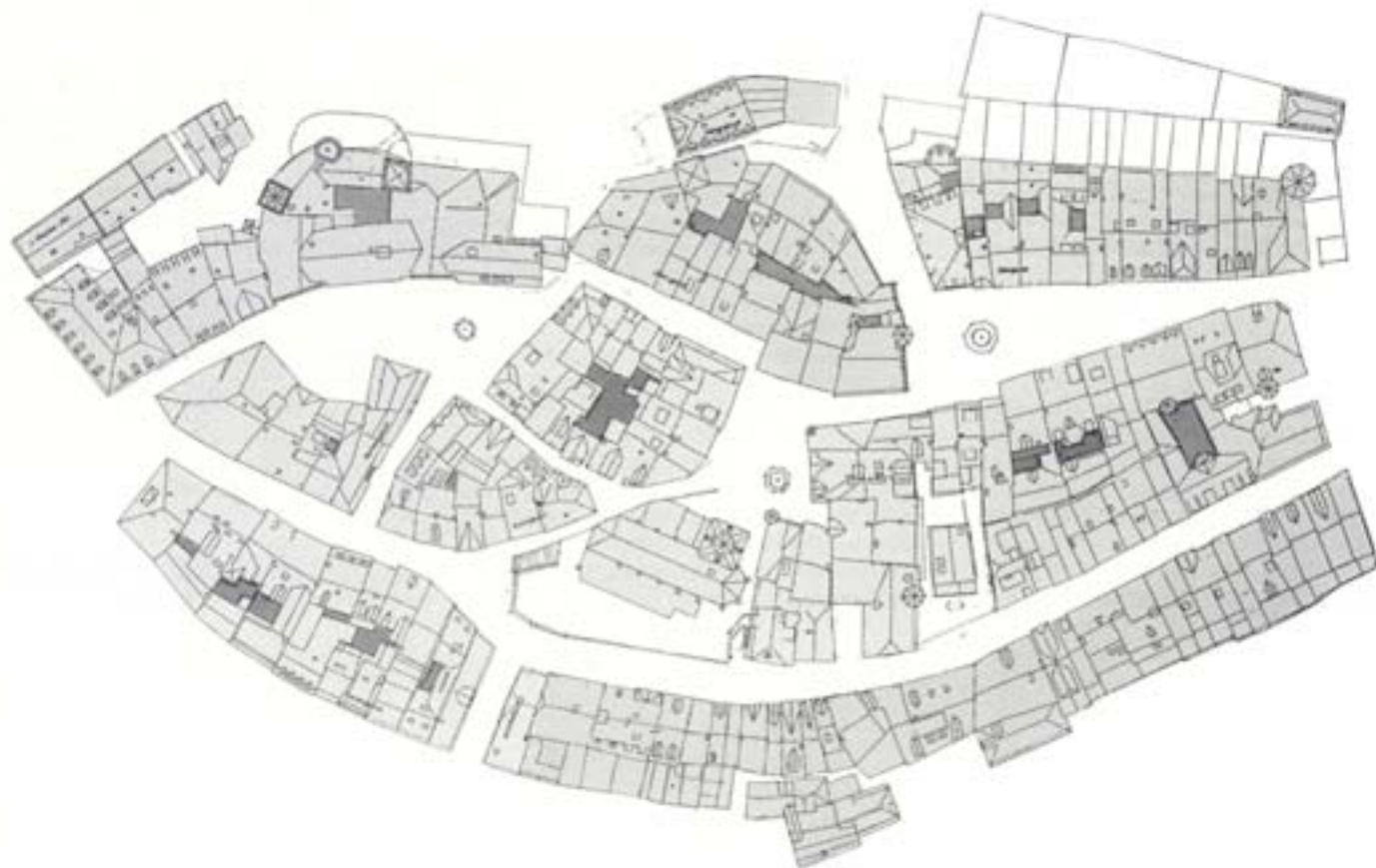
Les sons plus longs correspondent aux blocs de maisons – les «longueurs» et «largueurs» acoustiques apparaissent toujours simultanément –, les sons plus courts correspondent aux cours intérieures.

Die Länge und die Breite der einzelnen 16 Häuserblocks der Altstadt von Biel und der Umfang der 19 Innenhöfe wurden als Wellenlängen genommen und lieferten damit die Tonhöhen (je grösser das Metarmass, um so tiefer der entsprechende Ton und umgekehrt). Der jeweils höchste Punkt der einzelnen Häuserblocks bestimmt die Häufigkeit des Erscheinens der betreffenden Töne (je höher, desto häufiger).

Die längeren Töne gehören zu den Häuserblocks – «Längen»- und «Breitentöne»- erscheinen immer zusammen –, die kürzeren zu den Innenhöfen.

La lunghezza e la larghezza dei singoli 16 palazzi della città vecchia di Bienne, come pure la circonferenza dei 19 cortili interni, sono stati tradotti in lunghezze d'onde, le quali hanno prodotto l'altezza di suoni (più grandi sono le misure, più basso è il suono corrispondente e viceversa). Il punto più alto dei singoli palazzi determina la frequenza dell'apparizione dei suoni corrispondenti (più alto è il punto, più frequenti sono i suoni).

I suoni più lunghi corrispondono ai palazzi – «lunghezze» e «larghezze» acustiche appaiono sempre simultaneamente –, i suoni più brevi corrispondono ai cortili interni.



«Cette rapide esquisse décrit sommairement ce que j'appellerais peut-être un «monument de/à la subjectivité» – cette idée me plaît à cause de la si grande proximité d'un lieu de séjour de Rousseau.

JE NE SAIS QUOI – Selbstbeschreibung – est pour moi un projet de monument intéressant: intéressant puisqu'il s'agit de la description de phénomènes qui sont implicitement présumés et appliqués dans la vie de tous les jours, mais rendus explicites par les sciences puis réimportés du contexte scientifique dans le monde quotidien à travers l'art: afin d'y accomplir ce qu'ils désignent – tout en apparaissant probablement étranger aux phénomènes désignés; dans le meilleur des cas, ces derniers peuvent toutefois provoquer une réflexion dans la vie quotidienne, une réflexion au sujet de ce qui est toujours présumé dans la vie quotidienne: la fonction du monument serait ainsi remplie...»

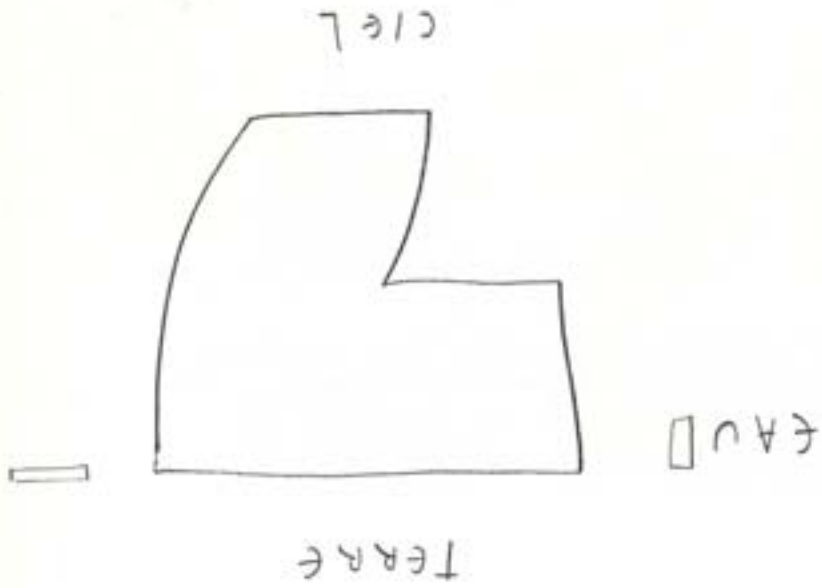
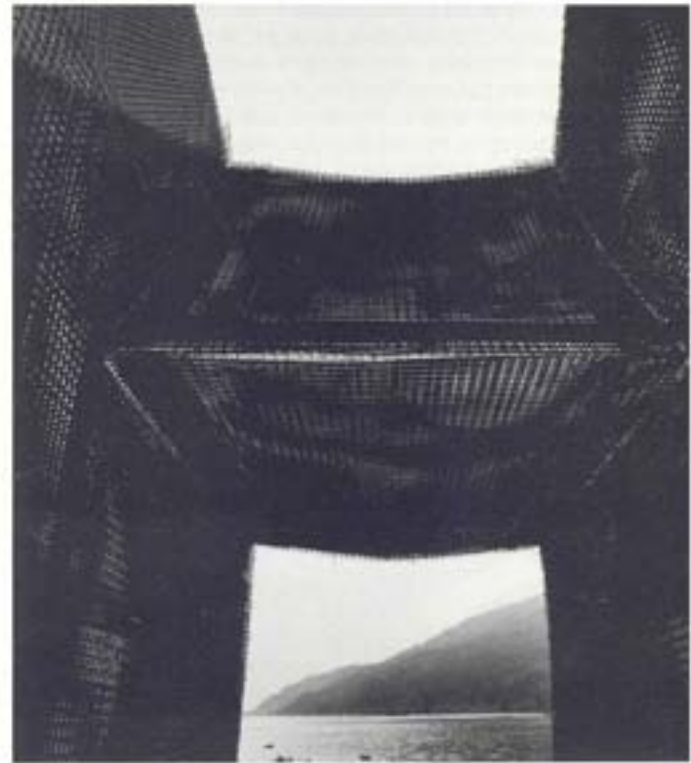
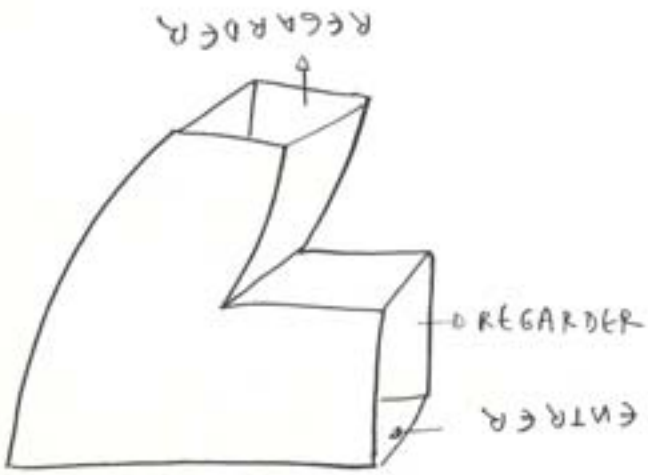
«Die flüchtige Skizze umreißt etwas, das ich vielleicht ein «Subjektivitätsdenkmal» nennen würde – was schön wäre, in so grosser Nähe zu einem Aufenthaltsort Rousseaus.

JE NE SAIS QUOI – Selbstbeschreibung – wäre für mich ein interessantes Denkmal-Projekt: interessant, weil eine Beschreibungsform von Phänomenen, die im Alltagsleben immer schon vorausgesetzt und vollzogen werden, aber in den Wissenschaften explizit gemacht und aus dem wissenschaftlichen Kontext heraus via Kunst in Bereiche der Alltagswelt zurück-importiert werden: um dort auf den Vollzug dessen zu treffen, was sie eigentlich benennen – dem Benannten gegenüber jedoch wohl fremd wirken werden: bzw. – wenn es gut geht – doch alltagsweltlich zu einer Reflexion dessen, was in dem alltagsweltlichen Denken schon immer vorausgesetzt wird, führen könnten: also die Leistung eines Denkmals erbrächten...»

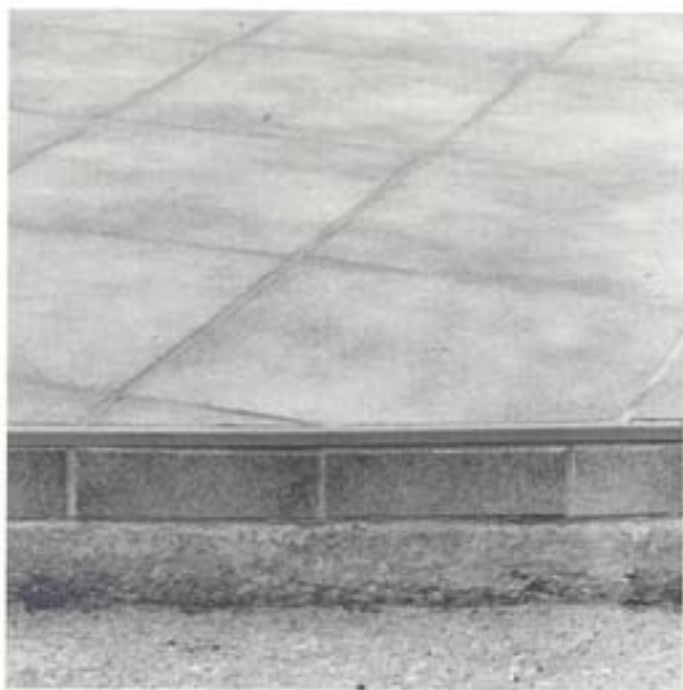
«Questo rapido schizzo descrive sommariamente ciò che forse definirei un «monumento della soggettività» – il che sarebbe un'ottima idea, data la grande vicinanza ad un luogo di soggiorno caro a Rousseau.

Je ne sais quoi – Selbstbeschreibung – sarebbe per me un progetto di monumento interessante: interessante, poiché si tratta della descrizione di fenomeni che sono sempre stati implicitamente presupposti e applicati nella vita quotidiana, ma resi espliciti dalle scienze e ri-importati dal contesto scientifico nel mondo quotidiano attraverso l'arte – con lo scopo di trovare l'accompagnamento di ciò che fondamentalmente significano – pur apparendo probabilmente estranei ai fenomeni designati – oppure, nel migliore dei casi, questi fenomeni potrebbero provocare una riflessione nella vita quotidiana, una riflessione su ciò che nel pensiero della vita quotidiana viene sempre presupposto: la realizzazione di un monumento sarebbe, insomma, certamente motivata...»













Innenansicht des Busses/vue d'intérieur du bus



Hans Aeschbacher (1906–80), Figur 1, 1955, Lavastein, Sekundarschulhaus Rittmatten (École secondaire de la Sutz)

Arnold d'Altri (* 1904), Die Schatten, 1956, Bronze, Höhe 250 cm (rechts im Gebüsch versteckt), Leihgabe der Eidgenossenschaft, Technikum (Ingenieurschule/École d'ingénieurs), Architekt Mitteltrakt: Flurin Andry

Berner Arbeitsgemeinschaft Franz Eggenschwiler, Konrad Vetter, Robert Wälti, Mitarbeiter: Peter Kunz, Kunst am Bau, 1975, u.a. Farbige Baumruine, Stahlblech bemalt, Höhe 10 m, Seminar Linde (École normale des Tilisels), Architekt: Alain Tschumi





Jean Tinguely/Bernhard Luginbühl, *Reisenkundesaber*, 1975, Eisen, Gewerbeschule (Ecole professionnelle), Architekt: Alan Tschumi



Ueli Berger (* 1937), *Jura*, 1980, Kalkstein, totale Länge 25 m, Gymnasium Strändboden, Architekt: Max Schlap

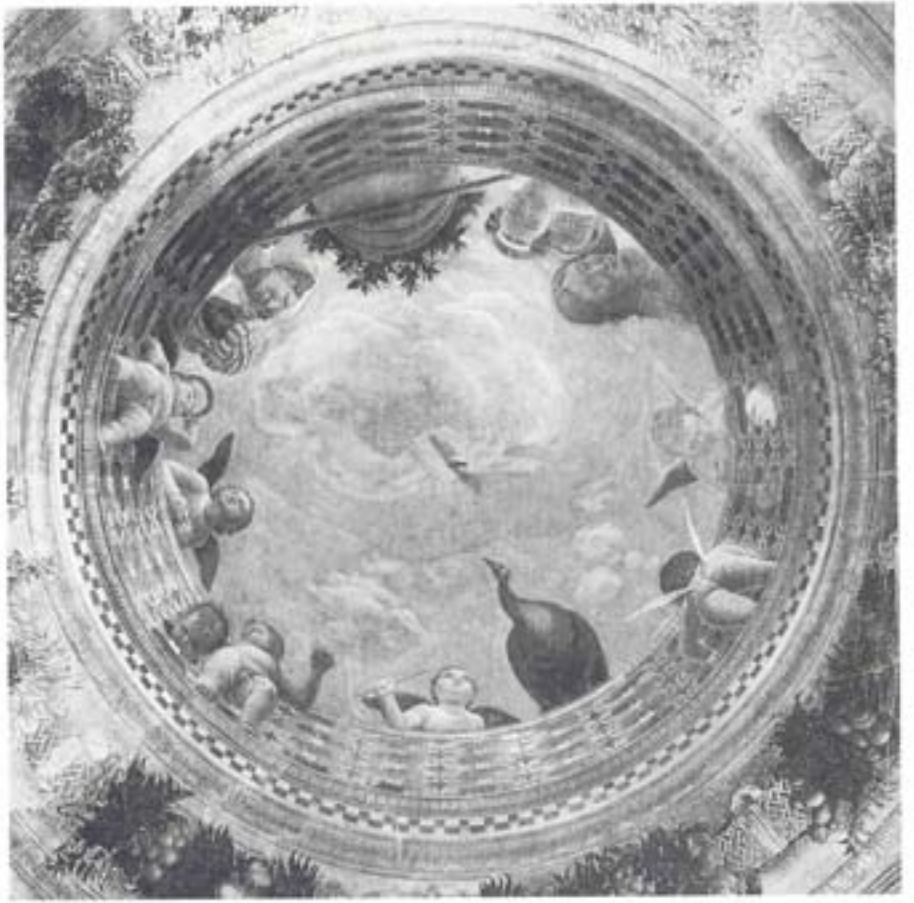
Un bus emprunté aux transports municipaux stationne dans les cours de récréation de six établissements scolaires, chaque fois durant trois semaines. La succession des emplacements correspond aux degrés scolaires qu'un élève de cette ville franchit ou pourrait franchir. Le bus rouge est placé entre l'architecture spécifique du bâtiment scolaire et la sculpture installée devant. A l'intérieur du bus, on trouve dans la partie arrière une étagère, une table de travail et un appareil à copier. Le nombre de livres dépend du nombre de publications d'art que possède la bibliothèque de l'établissement concerné. Quant aux panneaux publicitaires (cartons suspendus, cartons coulissants et transparents), ils deviennent supports de citations pédagogiques classiques.

Auf den Pausenplätzen von sechs verschiedenen Schulhäusern wird jeweils für drei Wochen ein aus dem Verkehr gezogener städtischer Bus aufgestellt. Die Abfolge der Standorte entspricht den Schulstufen, die ein Schüler dieser Stadt durchläuft, oder durchlaufen könnte. Der rote Bus steht zwischen der spezifischen Schulhausarchitektur und der davorstehenden, sie schmückenden Skulptur. Betritt man den Bus, findet man im hinteren Teil ein Bücherregal, einen Arbeitstisch und ein Kopiergerät. Der Umfang der Bücher ist abhängig vom Bestand an Kunstpublikationen der betreffenden Schulbibliothek. Die Werbeflächen im Businnern (Hängekartons, Schiebekartons und Transparente) werden zu Trägern von Zitaten klassischer Pädagogen.

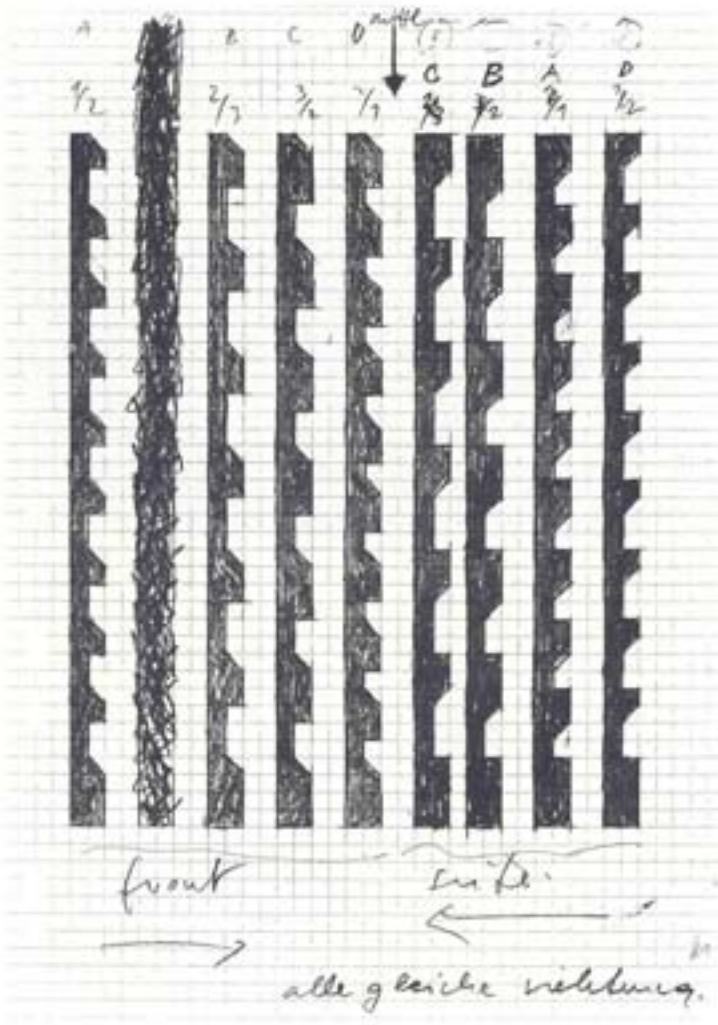
Un bus imprestatò dai Trasporti Pubblici viene stazionato per tre settimane nei cortili di ricreazione di diverse scuole biennesi. La successione dei posti di collocamento corrisponde al grado di scuola che uno scolaro di questa città percorre o potrebbe percorrere. Il bus rosso è situato fra la specifica architettura dell'edificio scolastico e la scultura installata decorativamente davanti ad essa. All'interno del bus si trova una libreria, una scrivania ed una fotocopiatrice. La quantità dei libri dipende dal numero di pubblicazioni d'arte delle singole biblioteche scolastiche. I pannelli pubblicitari all'interno del bus (cartelloni appesi o scorrevoli e posters) diventano messaggeri di citazioni pedagogiche classiche.

marche attend se perd court se
croise traverse entre rattrape
rentre croise s'isole déambule
suit cherche se repère aperçoit
lit bouscule se promène se fati-
gue se déplace avance recule
revient s'abrite glisse s'encouble
reconnâit heurte écrase piétine
circule descend monte arrête
s'arrête observe souffle
s'installe pousse écoute se fau-
file enjambe évite attend
ramasse jette porte accompagne
tombe dévale s'immobilise saute

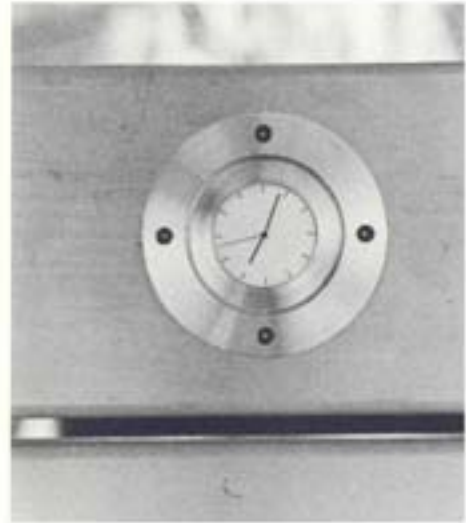
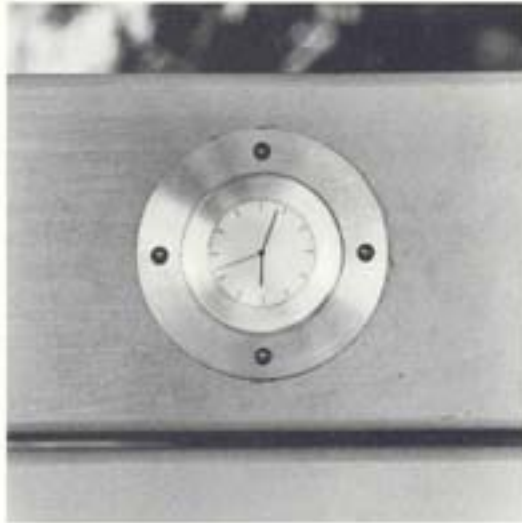


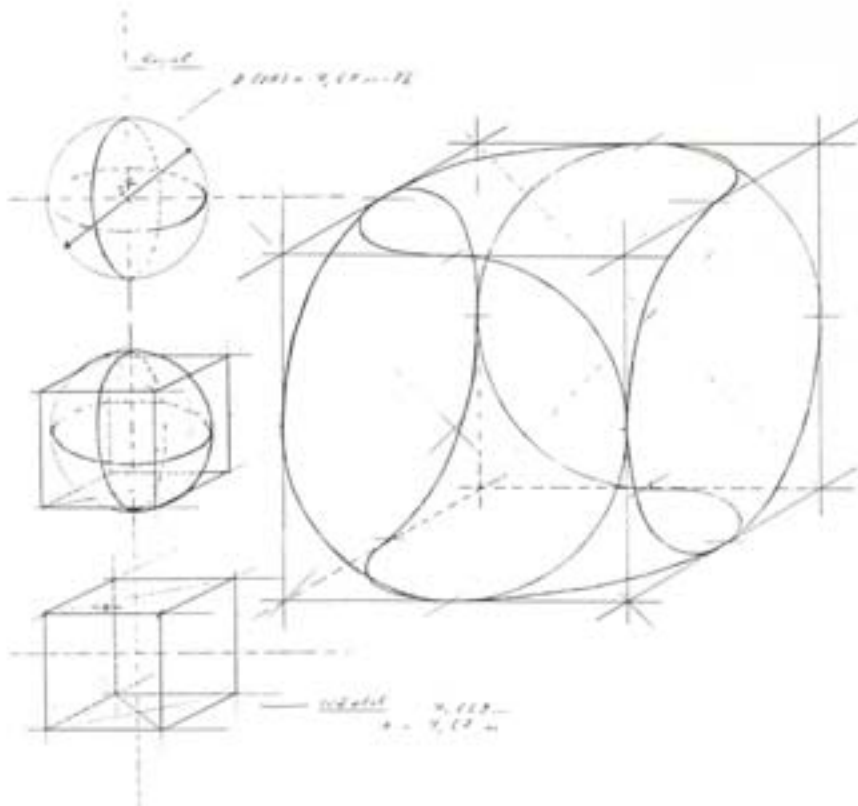
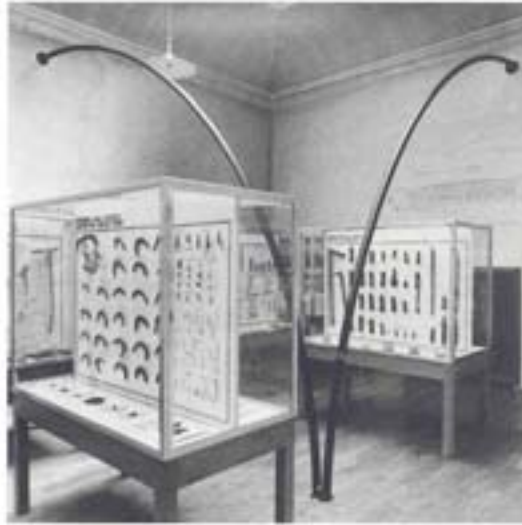
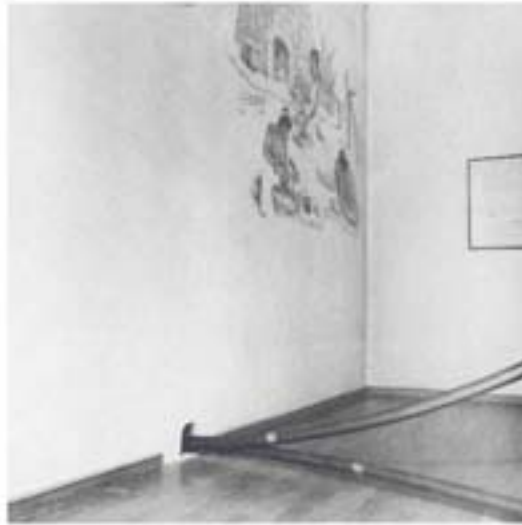


Carmen Perrin
Croisement rue Dufour/rue du Faucon (droite)
Place Urania (gauche)











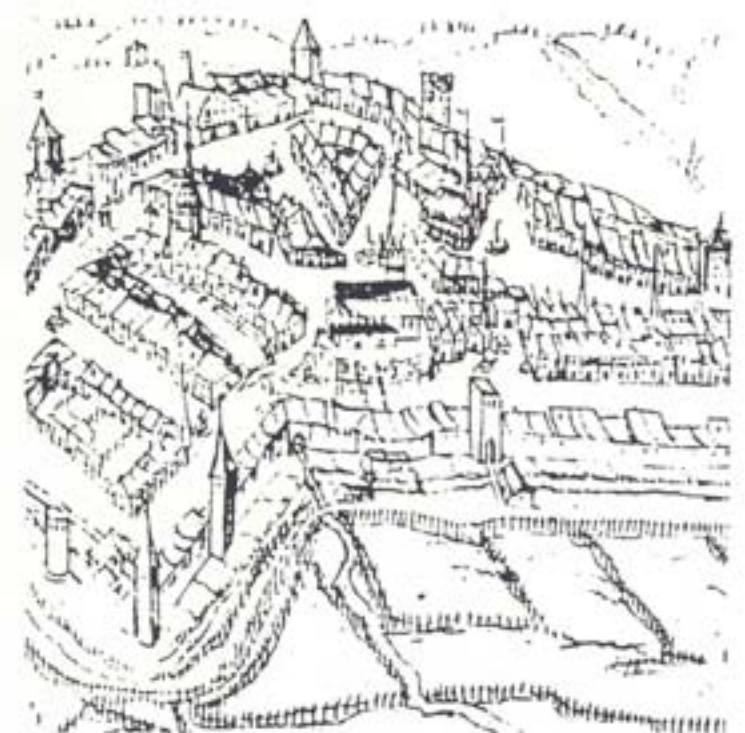
Ango



Bonnet



Justice





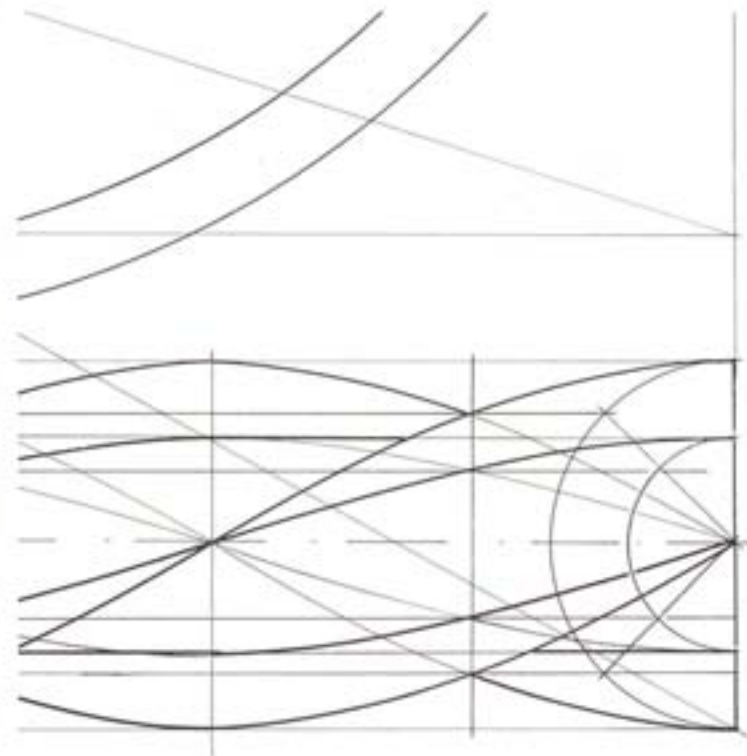
Ange



Banneret



Justice







Michel Verjux
Passage, 1991, Bienne

Parc municipal (Quai du Haut – chemin des Ecluses)

Ce parc public créé en 1930–33 et modifié en 1965 est doté d'un pavillon où se donnent, en été, des concerts en plein air. Il a une superficie de 2,2 ha et on y découvre entre autres: Aulne glutineux, Bouleau, Buis, Chamaecyparis, Charme, Epicéa, Erable sycamore, Erable à feuilles laciniées, Frêne commun, Frêne pleureur, Hêtre pourpre, Houx, If, Magnolia, Marronnier, Noyer, Parrotia de Perse, Platane, Robinier, Saule blanc, Sophora du Japon, Sophora pleureur, Thuya, Tilleul, Tulipier, etc.

Tiré du dépliant «Parcs et promenades de Bienne», édité par l'Union des Banques Suisses, été 1987.

Stadtpark (Oberer Quai – Schleusenweg)

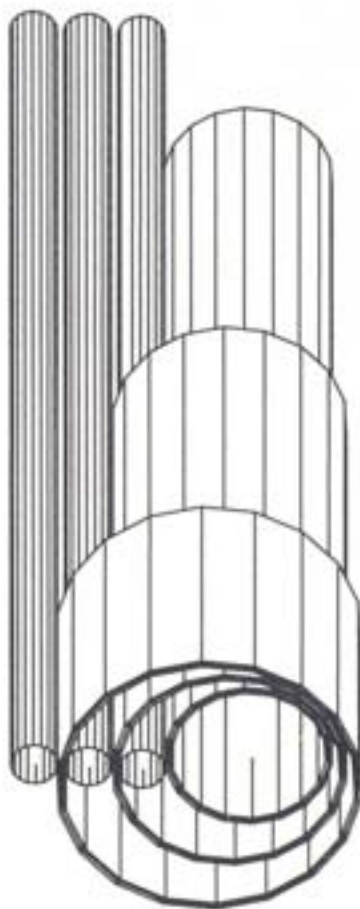
Dieser öffentliche Park wurde in den Jahren 1930–33 gegründet und im Jahre 1965 abgeändert. Er ist mit einem Pavillon ausgestattet, in welchem im Sommer Konzerte stattfinden. Seine Oberfläche beträgt 2,2 ha, und man entdeckt darin unter anderem: Schwarzerle, Birke, Buchsbaum, Scheinzypresse, Hagebuche, Fichte, Bergahorn, Silberahorn, Esche, Hängeesche, Blutbuche, Stechpalme, Eibe, Magnolie, Gemeine Rosskastanie, Persische Parrotie, Platane, Robinie, Silberweide, Schnurbaum, Trauerschnurbaum, Thuja, Linde, Tulpenbaum usw.

Aus der Karte «Grün- und Parkanlagen in Biel», hrsg. von der Schweizerischen Bankgesellschaft, Sommer 1987.

Parco cittadino (Quai du Haut – Chemin des Ecluses)

Questo parco pubblico, fondato negli anni 1930–33 e modificato nel 1965, è dotato di un «Pavillon» (padiglione), dove si tengono concerti estivi. La sua superficie è di 2,2 ettari e, fra l'altro, vi si possono scoprire: ontano, betulla, bossolo, chamaecyparis, cipresso, carpine, abete rosso, acero di montagna, acero bianco, frassino comune, frassino piangente, faggio rosso, agrifoglio, tasso, magnolia, ippocastagno, noce, platano, robinia, salice bianco, sophora giapponese, sophora piangente, tuia, tiglio, tulipano ecc.

Tratto dal prospetto «Parchi e passeggiate di Bienne», edito dall'Unione di Banche Svizzere, estate 1987.



1. THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE PIECE
2. THE PIECE MAY BE FABRICATED
3. THE PIECE NEED NOT BE BUILT
EACH BEING EQUAL AND CONSISTENT WITH THE
INTENT OF THE ARTIST
THE DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH THE
RECEIVER UPON THE OCCASION OF RECEIVERSHIP

1. L'ARTISTE PEUT EXÉCUTER LE TRAVAIL
2. L'ŒUVRE PEUT ÊTRE FABRIQUÉE
3. L'ŒUVRE N'A PAS BESOIN D'ÊTRE CONSTRUITE
CHACUNE DES POSSIBILITÉS ÉTANT ÉQUIVALENTES
ET SELON L'INTENTION DE L'ARTISTE
LA DÉCISION DE LA CONDITION REPOSE CHEZ LE
RÉCEPTEUR AU MOMENT DE LA RECEPTION

1. DER KÜNSTLER KANN DAS WERK REALISIEREN
2. DAS WERK KANN VON EINER ANDEREN PERSON
AUSGEFÜHRT WERDEN
3. ES IST NICHT NOTWENDIG, DAS WERK ZU
REALISIEREN
JEDE DIESER MÖGLICHKEITEN IST GLEICHWERTIG
UND JEDE ENTSPRICHT DER ABSICHT DES
KÜNSTLERS. DIE ENTSCHEIDUNG DARÜBER,
WELCHEN ZUSTAND DIE ARBEIT HABEN SOLL,
LIEGT BEI IHREM BESITZER.

WATER SPILLED
FROM SOURCE TO USE

WASSER VERGOSSEN
ZWISCHEN QUELLE UND
VERBRAUCH

DE L'EAU RÉPANDUE
ENTRE SOURCE ET
CONSOMMATION





René Zäch
Ohne Titel, 1990, Fotografie (links)
Ohne Titel, 1990, Letraset-Skizze (rechts)



Rémy Zaugg

VOIR MORT, 1991, lettres en néon/Neonschrift,
250 x 130 cm, Place de la Gare

Projet: à partir de la Place Centrale, les maisons de la ville de Bienne sont recensées en un mouvement de spirale: pour chacune d'entre elles sera réalisée une plaque en acier qui comporte les indications suivantes: nom, prénom et dates d'habitation de tous les résidents de ces bâtiments. La suite de ces plaques est chronologique et débute avec l'année de l'introduction du premier recensement des habitants. La dernière inscription reflète la situation la plus actuelle. Les plaques de maisons très anciennes et de grands blocs d'habitation sont complètement remplies de noms, celles des maisons familiales et de bâtiments récents ne comportent que peu d'inscriptions. Pendant la durée de l'exposition, ces plaques sont stockées dans un dépôt sous forme de piles d'égale hauteur, le côté gravé étant tourné vers le haut.

Pour des raisons de protection des données, ce projet n'a pas pu être réalisé sous la forme décrite ci-dessus. Zumthor en a fait une version anonyme (censurée?): environ un tiers des 6208 plaques est présenté sous forme de piles dans le dépôt. Elles ne comportent aucune inscription, une seule plaque toutefois (un modèle, un essai) contient les noms et dates gravés (rue de l'Union 2).

Projekt: Vom Zentralplatz ausgehend werden in einer spiralförmigen Bewegung alle Häuser der Stadt Biel erfasst. Für jedes Haus wird eine Metallplatte hergestellt, auf der Name, Vorname und die Jahreszahlen der Aufenthaltsdauer der Bewohner des jeweiligen Hauses eingraviert sind. Die Reihenfolge dieser Daten ist chronologisch und beginnt im Jahr der ersten systematischen Einwohnerkontrolle. Die letzte Eintragung bezieht sich auf die aktuelle Situation. Die Platten alter Häuser und grosser Wohnblöcke sind dicht mit Namen beschrieben, Einfamilienhäuser und neuere Gebäude hingegen haben nur wenige Einträge. Während der Dauer der Ausstellung werden die Platten in einem Depot mit nach oben gekehrten Schriftseiten in gleich hohen Stapeln gelagert.

Dieses Projekt entsprach nicht den Vorschriften des Datenschutzes und musste abgeändert werden. Zumthor entschied sich für eine anonyme (zensurierte?) Fassung: Rund ein Drittel der 6208 Platten werden im Lageraum gestapelt präsentiert. Sie sind unbeschriftet, bloss eine Musterplatte existiert mit eingravierten Namen und Daten (Unionsgasse 2).

Progetto: Partendo dalla Piazza Centrale le case di Bienne vengono comprese in un movimento a forma di spirale: per ogni casa verrà realizzata una placca di metallo, sulla quale si incideranno le seguenti indicazioni: cognome, nome e durata di soggiorno di tutti gli abitanti



di ogni edificio. L'ordine di questi dati deve essere cronologico, iniziando nell'anno del primo sistematico controllo-abitanti. L'ultima incisione rifletterebbe la situazione attuale. Mentre la placche delle case vecchie e dei grandi edifici sono dense di nomi, le case unifamiliari ed i palazzi più recenti contengono poche incisioni. Per tutta la durata dell'esposizione queste placche verranno depositate in pile di uguale altezza, con la parte incisa rivolta verso l'alto.

Tuttavia questo progetto non corrispondeva alle prescrizioni della protezione dei dati, perciò dovette essere modificato. Zumthor optò per una versione anonima (censurata?): circa un terzo delle 6208 placche è presentata in forma di pilastri nel luogo di deposito. Queste non contengono nessuna incisione; esiste solo una placca esemplare con incisi nomi e dati nella Via dell'Unione 2 (Unionsgasse 2).

Ausgewählte Bibliographie
Bibliographie sélectionnée
Bibliografia selezionata

- * = Publikationen anlässlich von
Einzelausstellungen
- * = Publications lors d'expositions
personnelles
- * = Pubblicazioni in occasione di
mostre personali

Geboren 1934 in Borgofranco d'Ivrea
né en 1934 à Borgofranco d'Ivrea
nato nel 1934 a Borgofranco d'Ivrea
Lebt und arbeitet in Turin
vit et travaille à Turin
vive e lavora a Torino

AUSSTELLUNGSKATALOGE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE

1968 Galleria Sperone*, Prospect
'68, Städtische Kunsthalle,
Düsseldorf

1969 *Op Losse Schroeven: situations
en cryptostructuren*, Stedelijk
Museum, Amsterdam; *When
Attitudes Become Form*, Kunsthalle,
Bern; *Verborgene Strukturen*,
Folkwang Museum, Essen/D;
G. Anselmo, Galerie Sonnabend,
Paris*

1970 Gennaio '70, Museo Civico di
Bologna, Bologna; *Visualisere
Denkprozesse*, Kunstmuseum,
Luzern; *Vitalità del negativo*, Palazzo
delle Esposizioni, Roma

1971 *Arte Povera: 13 italiane
Künstler*, Kunstverein, München

1972 *De Europa* John Weber Gallery,
New York; *Documenta V*, Museum
Fridericianum, Kassel/D; *Il libro come
luogo di ricerca*, XXXVI Biennale di
Venezia

1973 G. Anselmo, Kunstmuseum,
Luzern*

1974 *Projekt '74 – Kunst bleibt
Kunst*, Kunsthalle, Köln

1976 *Drawing/Disegno*, Galleria
Cannavittello, Roma; *Recent
international forms of art*, Biennale,
Sidney

1977 *Arte in Italia 1960–1977*,
Galleria Civica d'Arte Moderna,
Torino; *Europe in the seventies:
aspects of recent art*, Art Institute,
Chicago

1978 *Le figure del tempo*, Galleria
de Foscherari, Bologna; *Dalla natura
all'arte, dall'arte alla natura*, Biennale
Venezia

1979 *Words*, Museum Bochum/
Palazzo Ducale, Genova; *Cinque
disegni e otto opere...*, Kunsthalle,
Basel*

1980 *Fier and Ocean*, Hayward
Gallery, London

1981 *Identité italienne, l'art en Italie
depuis 1959*, Musée National d'Art
Moderne, Paris

1982 *Arte povera Antiform*, Centre
d'Art Plastique Contemporain,
Bordeaux; *30 anni di arte italiana
1950–1980*, Villa Marzoni, Lecco/1

1983 *Mostre parallele*, Galleria d'Arte
Moderna e Contemporanea, Verona;
*Eine Kunst-Geschichte in Turin
1965–1983*, Kölnischer Kunstverein,
Köln

1984 *An International Survey of
Recent Painting and Sculpture*,
Museum of Modern Art, New York; *Le
dessin en dialogue avec la terre*,
Anselmo, Boetti, Gastini, Mario Merz,
Marisa Merz, Zorio, Galerie Baronian,
Bruxelles; *Anselmo, Long, Kirkeby*,
Castello Rivoli, Torino

1985 *Les immatériaux*, Musée d'Art
Moderne, Paris; *Transformations in
sculpture – four decades of American
and European Art*, Guggenheim
Museum, New York; *Il Museo
Sperimentale di Torino*, Castello
Rivoli, Torino

1986 *Fra usikkerhet til samlet Kraft*,
Kunsternes Hus, Oslo; *Où'est-ce que
la sculpture moderne?*, Musée
National d'Art Moderne, Paris; *Beuys
zu Ehren*, Städtisches Museum zum
Lenbachhaus, München

1987 *Italie hors d'Italie*, Musée d'Art
Contemporain, Nîmes/F; *Voluti
inganni*, Galleria G7, Bologna;
Nachtuur-Nightfire, Galerie de
Appel, Amsterdam

1988 *Zurück zur Natur, aber wie?*,
Städtische Galerie, Karlsruhe; *Periplo
della scultura italiana
contemporanea*, Chiesa Rupestri,
Matera/I; *Carnegie International 88*,
Museum of Art, Pittsburg

1989 *Italian Art in the Twentieth
Century*, Royal Academy, London;
MaterialMente, Galleria Comunale
d'Arte Moderna, Bologna; *Bilderstreit*,
Messehallen, Köln

EGENE TEXTE
TEXTES PERSONNELS
TESTI DELL'ARTISTA

-2003 – anni years jahre ans- , in
Studio International, London (June-
August issue), 1970, *Data No. 2*,
Milano, 1972.

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA

G. Celant, *Pre-cronistoria 1966–69*,
Centro Di Firenze, 1972. M. Bandini,
-Turin 1960–1973-, in *NAC* No. 3,
Bari, 1973. T. Trini, -Anselmo,
Penone, Zorio e le nuove fonti di
energia per il deserto dell'arte- , in
Data No. 9, Milano, 1973. G. Dorfles,
Ultime tendenze dell'arte d'oggi,
Dall'informale al concettuale, Milano,
Feltrinelli, 1973. L. Lippard, *Six years:
the dematerialisation of the art object*,
New York, Praeger, 1973.

L. C. Lambert, *Dépassement de
l'art?*, Paris, Anthropos, 1974.
A. Bonito Oliva, *Europa/America*,
Milano, F.M. Ricci, 1976. G. Naylor,
G. P. Oridge, *Contemporary Artists*,
London, St. James Press, 1977.
R. Barilli, -Dall'informale caldo
all'informale freddo-, in *Arte
Moderna*, Milano, Fabbri, 1978.
S. P. Anselmo *Arte povera*, Roma,
Bulzoni, 1979. L. Durand-Dessert,
-G. Anselmo-, *ArtPress* No. 37,
Paris, 1980. D. Zacharopoulos, -Arte
povera oggi-, in *FlashArt* No. 116,
Milano, 1983. G. Celant, *Arte povera*,
Art povera, Milano, Electa, 1985.
L. Durand-Dessert, *La guerre sainte*,
Nancy, Presses Universitaires, 1988.
L. Vergine *L'arte in gioco*, Milano,
Garzanti, 1988.

Geboren 1935 und 1932 in St. Gallen und Genf
nés à St. Gall et Genève en 1935 et 1932
nati a San Gallu et Ginevra nel 1935 e 1932
Leben und arbeiten in Corbera de Llobregat/E
und Vufflens-le-Château/CH
vivent et travaillent à Corbera de Llobregat/E et
Vufflens-le-Château/CH
vivono e lavorano a Corbera de Llobregat/E e
a Vufflens-le-Château/CH

AUSSTELLUNGSKATALOGE SEIT 1980
CATALOGUES D'EXPOSITION DEPUIS 1980
CATALOGHI DELLE MOSTRE DAL 1980

1980 22 Artistas Suíços, Museo d'Arte contemporaneo, Lisboa; ils se disent peintres, ils se disent photographes, Musée d'Art Moderne, Paris

1981 Les instruments de divination, Centre d'art contemporain, Genève*; Schweizerkunst 1970-1980 Bilanz einer neuen Haltung... Kunstmuseum, Luzern; Photo no photo, Kunstverein, Mannheim; Mythos und Ritual (video), Kunsthaus, Zürich

1982 De la catastrophe, Centre d'art contemporain, Genève; Le Voyage, Fondation Miró, Barcelona; Huit peintres/Huit cinéastes, Fondation Gulbenkian, Lisboa/Musée Soares dos Reis, Porto

1983 Conversations sur un radeau, Galerie Gita Insam, Wien*; Defraoui, Krauth, Sarkis, Toroni, City Art Center, Edinburgh

1984 New Media 2, Kunsthalle, Malmö/S; Bewegungsrituale, Galerie Gita Insam, Wien

1985 Figures, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne*; L'autoportrait à l'âge de la photographie, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne/ Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Promenades, Genthof, Genève

1986 Et si la tème perdait son pouvoir d'attraction?, Fondation Miró, Barcelona*; La Querelle des images, Centre d'art contemporain, Toulouse*; Szene Schweiz, Fridericianum, Kassel; Sculpture suisse française, Tübingen/BRD; Repères, Vouvry/CH

1987 Bilderstreit, Kunsthalle, St.Gallen*; Orient/Occident, La Criée, Halle d'art contemporain, Rennes/F*; Pérégrinations, Musée de Valence, Valence; Cinq pièces avec vue, 2ème semaine intern. de la vidéo, Genève

1988 Centre culturel Suisse, Paris*

1989 Orient/Occident, Centre d'art contemporain, Musée Rath, Genève*; 4ème Triennale de Feibach, Feibach; Chef-d'oeuvre du Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Taormina Arte, Taormina/I; Dimensions Petit: l'art suisse entre petite sculpture et objet... Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Fictions, Aéroport international de Mirabel, Montréal

1990 Tragelaph *Veesha!, Middelburg/NL*; Villa Arson, Nice*; Noi me tangere, Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion

EIGENE TEXTE
TEXTES PERSONNELS
TESTI DEGLI ARTISTE

1975 Mythographies, Ed. Galerie Gaëtan, Genève, 1975; Lieux de mémoire, Ed. Centre d'Art contemporain, Genève, 1975. Los misterios de Barcelona, Ed. Gaëtan, Genève, 1976. Perquisition: el tango, Ed. Galerie Cadaqués, Cadaqués, 1977. Puerto de Cadaqués, Coll. Les vrais itinéraires et les faux points de vue, Ed. Galerie Cadaqués, Cadaqués, 1977. La route des Indes, Ed. Centre d'Art contemporain, Porto, 1977. J'ai tout photographié (16 Lehrsstücke), Ed. Fotoforum, Kassel, 1980. -Fragments d'entretiens I (Mirages automatiques...), in Furor 1, Lausanne, 1980. Les formes du récit, Ed. Tartar Gallery, Edinburgh, 1980. Conversations sur un radeau, Ed. Centre d'Art contemporain, Genève, 1982. Fragments d'entretiens II - Visions en mouvement, Ed. Esav, Genève, 1984. -Fragments d'entretiens III-, in Halle Sud, No. 10, Genève, 1986. -Lettre à Ulrich Looock-, in Von Bildern, Kunsthalle Bern 1986. -Fragments d'entretiens IV-, in 2e Semaine de vidéo, Genève, 1987.

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LITTERATURA SPECIALIZZATA

Le Jardin, lectures et relations, Ed. Yellow Now, Liège, 1977. Relations et relations, Ed. Yellow Now, Liège, 1979. Photographie als Kunst, Kunst als Fotografie, Ed. DuMont Dokumente, Köln, 1979. La Photographie, Ed. Skira, Genève, 1982. Photo recycling Photo, Ed. Université de Kassel, Kassel, 1982. Hans Ulrich Reck, -S. & C. Defraoui, oder ein Plädoyer für verbindliche Internationalität (Entretien)-, in Der Bund fördert/Der Bund sammelt, 1988.

Geboren 1959 in Oppligen/CH
née 1959 à Oppligen/CH
nata nel 1959 a Oppligen/CH
Lebt und arbeitet in Berlin
vit et travaille à Berlin
vive e lavora a Berlin

ENZELAUSSTELLUNG
EXPOSITION PERSONNELLE
MOSTRA PERSONALE

1988 Galerie Michèle Zeller, Bern

GRUPPENAUSSSTELLUNGEN
EXPOSITIONS COLLECTIVES
MOSTRE COLLETTIVE

1988 ART Basel, Galerie Michèle Zeller, Bern

1991 Mittwoch fängt die Woche an, HdK, Berlin

Geboren 1944 in Duffel/B
né en 1944 à Duffel/B
nato nel 1944 a Duffel/B
Lebt und arbeitet in Berchem/B
vit et travaille à Berchem/B
vive e lavora a Berchem/B

AUSSTELLUNGSKATALOGE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE

1974 Aspecten van de Aktuelle Kunst in België, I.C.C., Antwerpen

1978 Wout Verkammen, Luc Deleu, Filip Francis, Cultuur- en Ontmoetingscentrum de Warande, Turnhout/B

1979 JP 2, Palais voor Schone Kunsten, Brussel

1982 Insthal, Hallen van Schaarbeek, Brussel

1983 Das Prinzip der Hoffnung, Museum Bochum, Bochum

1984 Trens von Babel, Montevideo, Antwerpen; Espace Libre, Biennale di Venezia

1985 Schaal & Perspectief, De Fabriek, Eindhoven/NL*; Investigations, Liège

1986 Initiatief 80, Gent; Beelden Buiten, Telt; Architectuur als imaginair werkeijkheid, Forum, Middelburg/NL

1987 Luc Deleu Postfuturismus?, de Singel, Antwerpen en De Munt, Brussel

1988 Stellproben, Museum am Ostwall, Dortmund

1989 Ecole des Beaux-Arts, Mâcon*; Parallel Views, Arte et Amicitia, Amsterdam; En mai fais ce qu'il te plaît, La Roche-sur-Yon/F; D & S - Hamburg Project, Kunstverein Hamburg

1990 Echange de Procédés, Sous-Soi, Galerie de l'Ecole Supérieure d'Art Visuel, Genève; Zoersef '90, Domein Kasteel van Halle, Zoersef/B; Antwerpen-Haarlem, Haarlem/NL; For Real Now, Hoorn/NL; Tel Hai '90, Tel Hai/Israël

1991 Storefront for Art & Architecture, New York*; Luc Deleu & T.O.P. Office, 1967-1991, Museum van Hedendaagse Kunst (MUKA), Antwerpen*; Paradoxe des Alltags, Galerie am Lenbachhaus, München; Museum Kröller-Müller, Otterlo/NL

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LITTERATURA SPECIALIZZATA

Vrije Ruimte – Espace Libre – Open Space, Ed. I.C.C., Antwerpen, 1980.
Luc Deleu manifest aan de Orde, Ed. Guy Schraenen, Antwerpen, 1983.
Prototype d'un monument mobile / Urbild eines beweglichen Denkmals, Editions Média, Neuchâtel & Sint-Lukasstichting, Brussel, 1984.
Luc Deleu. Postfuturismus?, Ed. Den gulden Engel & de Singel, Antwerpen, 1987.
Luc Deleu. Stelproben, Ed. Museum am Ostwall, Dortmund, 1989.
Ethique de l'architecture, Coll. «Point de Vue», Ed. Atelier Tarabuste, Saint-Benoît du Sault, 1989.
«Floating airports and other infrastructures», in *Forum, Architectural Quarterly*, maart-March 1990, Ed. Genootschap Architectura et Amicitia, Amsterdam 1990.

Kate Ericson

Geboren 1955 in New York City
née en 1955 à New York City
nata nel 1955 a New York City

Mel Ziegler

Geboren 1956 in Campbelltown/
Pennsylvania
né en 1956 à Campbelltown/
Pennsylvania
nato nel 1956 a Campbelltown/
Pennsylvania

Leben und arbeiten in New York City
und Milanville/Penn.
vivent et travaillent à New York City et
Milanville/Penn.
vivono e lavorano a New York City et
Milanville/Penn.

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE

1984 *Selections from the Artists File*,
Artists Space, New York

1986 *Stones Have Been Known To
Move*, White Columns, New York

1987 *CalArts: Skeptical Belief(s)*,
Renaissance Society at the University
of Chicago, Newport Harbor Art
Museum, Newport Beach/ Cal.

1988 *The Conscious Stone*,
Hirshhorn Museum und Sculpture
Garden, Washington, D.C.;
Investigation 1988, *Institute of
Contemporary Art, University of
Pennsylvania/Phil.*; *Cinquèmes
Ateliers Internationaux des Pays de la
Loire, La Garenne Lermot, FRAC,
Clisson/F.*; *Signature Piece*, *Museum
of Modern Art, New York**

1989 *Horn of Plenty – Sixteen Artists
from NYC*, Stedelijk Museum,
Amsterdam; *Whitney Biennial, The
Whitney Museum of American Art,
New York*

1990 *The Wellesley Method*,
Wellesley College Museum,
Wellesley/Mass.; *Team Spirit*,
Nueberger Museum Purchase, New
York; *Feed and Seed, Spaces*,
Cleveland/Ohio

1991 *Places with a Past: Site-Specific
Art in Charleston*, Spoleto,
Charleston/S.C.; *Capp Street
Project*, San Francisco

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LITTERATURA SPECIALIZZATA

Marina La Palma, «When the Hammer
Breaks», in *Artweek*, May, 1986.
Patricia C. Phillips, «Stones Have
Been Known to Move», in *Artforum*,
February 1987. Lane, «Kate Ericson &
Mel Ziegler's Open House», in
Forehead, Vol. 1, No. 1, Venice/CA,
1987. John Sailor, «Stones Have
Been Known to Move», in *Stone
World*, September 1987. Dennis
Cooper, «Kate Ericson/Mel Ziegler»,
in *Artforum*, April 1988. Ron Graziani,
«Public Art in Private Places», in
Santa Barbara Magazine, November
1988. Pat McCoy, «Of Ever-Ever
Land i speak», in *Artscribe
International*, January 1988. Patricia
Phillips, «Out of Order: The Public Art
Machine», in *Artforum*, 1988. Charles
Raus, «In the Shadow of History», in
Artnews, Vol. 87, No. 9, 1988.
Kenneth Baker, «Artists in
Residence», in *House and Garden*,
January 1989. Dennis Cooper,
«Home Show», in *Art Issues*, Vol. 1,
No. 1, January 1989. Joshua Decker,
«Kate Ericson and Mel Ziegler», in
Journal of Contemporary Art, Vol. 2,
No. 1, 1989. Bill Finger, «The Politics
of Temporary Installations», in *N.C.
Arts*, December 1989. Colin Gardner,
«Kate Ericson and Mel Ziegler,
Burnett Miller Gallery, in *Artforum*,
April 1989. Eleanor Hearshy,
«Combined Operations», in *Art in
America*, June 1989. David Pagel,
«The Implications of Small
Differences», in *Artweek*, Vol. 20,
No. 5, 1989. Wendy Lyons, «The
Conscious Stone», in *Stone World*,
January 1990.

Geboren 1944 in Menzingen/CH
né en 1944 à Menzingen/CH
nato nel 1944 a Menzingen/CH
Seit 1989 in Grellingen/CH
depuis 1989 à Grellingen/CH
da 1989 a Grellingen/CH

MUSIK FÜR RÄUME

1982 Fabrik, Hamburg

1984 Raum für Aktuelle Schweizer
Kunst, Luzern; Institut für Neue
Musik, Darmstadt; Kunstmuseum,
Aarau; Kunstgewerbeschule, Zürich

1985 Galerie Giannozzo, Berlin

1986 Lagerraum Polzer, Sempach

1987 Limburg Provincial Museum,
Limburg; Hof Apollohuis, Eindhoven;
Sheddach-Halle, Bielefeld

1988 Porte de la Suisse, Paris;
Kartause Ittingen, Ittingen

1989 Aargauer Kunsthaus, Aarau;
Mathildenhöhe, Darmstadt/BRD

1990 Stedelijk Museum, Amsterdam

1991 Chamer Räume, Cham

GROSSRAUMPRODUKTE

11.10.1980 *Eine Viertelstunde A*,
Raum für Aktuelle Schweizer Kunst,
Luzern

1.10.1983 *Eine Viertelstunde B*,
Walter Fähndrich, Melchseeffurt

29.10.1983 *Eine Viertelstunde C*,
Kunsthalle und Museum für
Gegenwartskunst, Basel

26.9.1984 *12 Stunden*, Musikpodium
der Stadt Zürich, Zürich

8./9.2.1986 *Doce Horas*, Cueva de
los verdes, Cabildo Insular de
Lanzarote, Lanzarote

1990 *Klang Bewegung Raum*,
Hannoversche Gesellschaft für Neue
Musik e.V. und Kulturamt der Stadt
Hannover, Hannover BRD

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LITTERATURA SPECIALIZZATA

*Musik für Räume – Elementares –
Entwurf I*, Verlag Jürgen Koch
Frankfurt, 1982. *Musik für Räume –
Raum O (Partitur)*, Verlag Jürgen
Koch, Frankfurt, 1983. *Musik für
Räume: Giannozzo VI & VII*,
(Musikkassette) Edition Giannozzo,
Berlin, 1985. «Musik für Räume», in
Musik und Raum (Textbeitrag),
Thüring Bräm (Hrsg.) GS-Verlag,
Basel, 1986. *Musik für Räume*,
Kunstmuseum des Kantons Thurgau
+ Walter Fähndrich (Hrsg.), Kriens,
1988. *Musik für Räume*, Aargauer
Kunsthaus, Aarau (Hrsg.), 1989.
Musik und Raum, Walter Fähndrich
(Hrsg.), Darmstadt, 1989. *Klang
Bewegung Raum*, Klaus Ernst Behne
(Hrsg.), Hannover, 1990.

Gunter Frentzel

Geboren 1935 in Berlin
né en 1935 à Berlin
nato nel 1935 a Berlin
Lebt und arbeitet in Rüttenen/CH
vit et travaille à Rüttenen/CH
vive e lavora a Rüttenen/CH

AUSSTELLUNGSKATALOGE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1976 Schweizer Plastikausstellung,
Vira-Gambarogno

1979 8 Raumprojekte, Kunsthalle,
Bern; Frentzel – Mauboules –
Biberstein, Kunstverein, Olten; 16
Solothurner Künstler, Städtische
Galerie zum Strauhof, Zürich

1981 6 Schweizer Künstler, De
Veeshal, Middelburg/NL; Solothurner
Kunst der Gegenwart,
Kunstmuseum, Olten; Fri-Art,
Fribourg

1983 2 x Halbzeit,
Rauminstallationen, Weserburg,
Bremen; Szene Schweiz:
Grenzsituationen, Haus Neuland,
Bielefeld

1984 Aspekte aus dem soloth.
Kunstschaffen, Le Manoir de la Ville
de Martigny, Martigny

1986 Répères/Merkzeichen, Sion

1986 8. Schweizer
Plastikausstellung, Biel; le coin – die
Ecke – the corner, Friedberg/D und
Sion

1987 Musée Cantonal des Beaux-
Arts, Sion*

1987/88 Centre Culturel Suisse,
Paris*

1988 Galerie Bob Gysin, Zürich-
Dübendorf

1989 Eisen '89, Dietikon; Diese Kunst
fordert der Kanton Solothurn,
Kunsthhaus, Grenchen

1990 Transformaçõs:
Transformations, Lisboa/Genève;
Kunstmuseum Solothurn*; Galerie
Bob Gysin, Dübendorf*.

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LETTERATURA SPECIALIZZATA

6 Schweizer Künstler, Galerie Lydia
Megert, Bern, 1979. «Raumprojekt»,
in Das Kunstwerk No. 3, 1979.
Berliner Künstler stellen sich vor,
Verlag Berner Zeitung, 1985. Neue
Kunst in Europa, Heft 2/24 und 25,
1988. Werk, Bauen + Wohnen
No. 12, 1988. Kunst-Bulletin No. 6,
1988. Kunstforum, Bd. 102, 1989.
ArtPress 147, Mai, 1990.

Ludger Gerdes

Geboren 1954 in Lastrup
bei Lindern/D
né en 1954 à Lastrup bei Lindern/D
bei Lindern/D
Lebt und arbeitet in Düsseldorf
vit et travaille à Düsseldorf
vive e lavora a Düsseldorf.

AUSSTELLUNGSKATALOGE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1982 Documenta 7, Kassel,
Ausstellung B, Künstlerwerkstatt,
München

1983 Galerie Konrad Fischer,
Düsseldorf; Standort Düsseldorf,
Kunsthalle, Düsseldorf; Konstruierte
Orte, Kunsthalle, Bern

1984 Weiter warten, (mit Thomas
Schütte), Produzentengalerie,
Hamburg*; Der versiegelte Brunnen,
Kunststichting, Rotterdam; Idee,
Galerie Tanja Grunert, Stuttgart; Die
Stipendiaten der Karl Schmidt-
Rottluff Förderstiftung, Brücke-
Museum, Berlin; o/o Haus Esters,
Museum Haus Ester, Krefeld;
Kunstlandschaft Bundesrepublik,
Kunstverein, Freiburg

1985 Synkategoremata, Le
Consortium, Dijon*; The European
Iceberg – Creativity in Germany and
Italy today, Art Gallery of Ontario,
Toronto; Karl Schmidt-Rottluff
Stipendiaten, Mathildenhöhe,
Darmstadt; Kunst Rai '85,
Amsterdam; doch, doch, Leuven/NL

1986 Sieben Skulpturen,
Kunstverein, Köln; Von Raum zu
Raum, Kunstverein Hamburg,
Jenisch-Park, Skulptur, Hamburg; 3.
Triennale Felbach; Aperto, Biennale
Venedig; In de Mialstroon, Palais
des Beaux-Arts, Bruxelles; Der Hang
zum Pathos, Stollwerk, Köln

1987 teknen 87, Museum
Boymans-van Beuningen,
Kunststichting und Centrum
Beeldende Kunst, Rotterdam;
Skulpturen-Projekte in Münster 1987,
Landesmuseum, Münster; Foto-
Realismen / ars viva 87/88,
Ausstellung Förderpreisträger des
Kulturkreises im Bundesverband der
Deutschen Industrie e.V., Villa
Dessauer Bamberg, Kunstverein
München, Nationalgalerie im
Kunstforum der Grundkreditbank
Berlin; Le Jour et la Nuit, Orangerie,
Meudon/Paris

1988 Maler – Bilder / Les images du
Peintre, Maison de la Culture et de la
Communication, St-Etienne;
BINATIONALE – Deutsche Kunst der
späten 80er Jahre, Kunsthalle,
Düsseldorf; Kunstsammlung NRW,
Kunstverein für die Rheinlande und
Westfalen, Düsseldorf, The Institute
of Contemporary Art, Boston;
Sammlung Murken / Zeitgenössische
Malerei und Plastik, Städtisches
Museum, Bonn u.a.O.; Worte, Galerie
der Künstler, München; Mlada Sztuka
z Republiki Federnej Niemiec,
Kulturpalast, Warschau

1989 Museum Haus Esters, Krefeld*;
Theatergarden/Bestiarium, The
Institute for Contemporary Art – PS 1
Museum, New York; Architecture en
Verbeelding / Architecture and
Imagination, Stichting, Fort Assperen;
2000 Jahre / Die Gegenwart der
Vergangenheit, Kunstverein, Bonn;
Mlada umetnost iz Savezne Republike
Nemacke, Museum der
zeitgenössischen Kunst, Belgrad

1990 Kunstraum München und
Kunstverein München*; Vincent
zulebe, van Gogh zu Ehren, Kasseler
Kunstverein, Kassel

EIGENETEXTE TEXTES PERSONNELS TESTI DELL'ARTISTA

«Einige Bemerkungen», in
Kunstforum International, Bd. 65,
1983, S. 56-63. «Zur Sache», in
Katalog Ludger Gerdes zur
Ausstellung der Karl Schmidt-Rottluff
Stipendiaten, Mathildenhöhe,
Darmstadt, 1985. «Zur Triade von
Platz, Kunst und Öffentlichkeit», in
Kunstforum International, Bd. 81, S.
134-140., 1985. «Platz schaffen für
Denkfiguren», in Katalog documenta
8, Bd. 2 (zur Arbeit von Wolfgang
Luy), S. 154 f., Kassel, 1987. Ludger
Gerdes – Essays, Maison de la
Culture de la Communication –
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne,
1988. «Kunst im öffentlichen Raum»,
Statement anlässlich eines
Symposiums der Kulturbehörde
Hamburg, veröffentlicht in Volker
Plagemann (Hrsg.) Kunst im
öffentlichen Raum – Anstöße der
80er Jahre, S. 168-178, Köln, 1989.
«Autonomie, Formalismus & Moderne
Kunst», in Katalog Ludger Gerdes
Kunstraum München und
Kunstverein München, München
1990.

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LETTERATURA SPECIALIZZATA

Ludwig Locker «Architektonische
Aspekte in der Düsseldorfer
Gegenwartskunst», in Artefactum Bd.
11 + 12, S. 12-18 + S. 2-9, 1985/86.
Interview mit Trevor Gould in
Parachute, No. 47, S. 11-15, 1987.

Ester Grinspum

Geboren 1955 in Recife/Brasilien
née en 1955 à Recife/Brasile
nata nel 1955 a Recife/Brasile
Lebt und arbeitet in Sao Paulo
vit et travaille à Sao Paulo
vive e lavora a Sao Paulo

AUSSTELLUNGSKATALOGE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1983 Espaço de amostragem,
Galeria Funarte Macunaçma, Rio de
Janeiro*; Sobre uma Tempêra
Egípcia, Museu de Arte
Contempornea, USP, São Paulo

1984 Os Passos da Criação, Galeria
Suzana Sassoun, São Paulo*

1985 One Um Eu Era Havia Um
Circulo Desenhado à Lápis – Amor
Ícone, Galeria Paulo Klabin, Rio de
Janeiro*; Desenho/Desenhos, Centro
Cultural Binfiglioli, São Paulo

1986 Stultifera Navis, Galeria Paulo
Figueiredo, São Paulo*

1987 Imagens de Segunda Geração,
Museu de Arte Contemporânea, USP,
São Paulo; A Visão do Artista –
Missões: 300 anos, MASP, São
Paulo/EAV, Rio de Janeiro/Teatro
Nacional, Brasília

1989 Os duplos, Galeria Paulo
Figueiredo, São Paulo*; XX Biennial
Internacional de São Paulo

1991 Galeria Paulo Figueiredo, São
Paulo/Galeria Pasárgada de Arte
Contempornea, Recife*

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LETTERATURA SPECIALIZZATA

Lisette Lagnado, «As Séries de Ester
Grinspum», in Casa Vogue, März/
April 1987. Roberto Pontual,
«Coleção Gilberto Chateaubriand», in
Entre Dois Séculos, 1987. Sonia
Salztein, «Nuna Ramos, Hilton
Borredo, Ester Grinspum, Fábio
Miguez, Frida Baranek», in Jau e Arte:
um compromisso, São Paulo, 1989.
Sonia Salztein, Ester Grinspum,
Palestra proferida no MAC-USP,
1990.

Angeles Marco

Geboren 1947 in Valencia
née en 1947 à Valencia
nata nel 1947 a Valencia
Lebt und arbeitet in Valencia
vit et travaille à Valencia
vive e lavora a Valencia

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE

1974 Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia, Valencia *

1982 *Prebimiar / Bienal Internacional de Artes Plásticas*, Ministerio de Cultura Madrid, Barcelona, Sevilla, Zaragoza

1983 *Espacios Ambiguos*, Galería Montenegro, Madrid *

1984 *Salón de los 16*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid; *En tres Dimensiones*, Sala de Exposiciones de la Fundación de Caja Pensiones, Madrid

1986 *Entre lo real y lo ilusorio*, Galería Montenegro, Madrid; *VII Bienal Internacional de Arte*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra; *VIII Bienal Ciudad de Zamora*, Escultura Ibérica Contemporánea, Zamora; *V Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, Escultura de los 80, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; 8 de Marzo, *Artiguo Colegio San Agustín*, Málaga

1987 *Pasajes*, Sala de exposiciones de la Fundación Caixa de Pensiones, Valencia; *Espesuras*, Galería Montenegro, Madrid; *Trigon 87*, Übergänge, Neue Galerie und Künstlerhaus, Graz; *Una obra para un espacio*, Sala de exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid; *VIII Salón de los 16*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid; *Conceptos, Objetos y Energía*, Palacio de Exposiciones IFEMA, Madrid; *II Bienal de Escultura de Alfafar*, Sala Edgar Neville, Alfafar, Valencia

1988 *Entre lo real y lo ilusorio*, Sala de exposiciones de la Universidad de Valencia, Valencia; *Modos de Ver*, Círculo de Bellas Artes, NAM, Madrid; *Conceptos, Objetos y Energía*, Seis escultores españoles, Primer Salón Internacional de la Cogeneración, Palacio de Exposiciones IPFMA, Madrid; *VII Salón de los 16*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid; *Acentos*, Nuevo Arte Español, Ludwigshafen

1989 *Sobre el Tránsito*, Banco de Bilbao-Vizcaya, Barcelona; *Espesuras 2*, Galería Javier Castalver, Palma de Mallorca; *Modos de ver*, Centro del Carme, NAM, Valencia; *Acentos*, Nuevo Arte Español, Palau Robert, Barcelona

1990 *El Tránsito y Saffo al vacío*, Sala Parapalio de la Diputación Provincial, Valencia; *Suplemento*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid; *La otra cara de la acuarela*, Galería Edgar Neville, Alfafar/E; *Estiu 90*, Galería Gastalver, Palma de Mallorca; Galería Miguel Marcos, Zaragoza; *La otra cara de la acuarela*, Alfafar/Valencia

1991 *Feria de Arte de Bolonia*, Galería Soledad Lorenzo, Bologna; *Entre*, Galería Erba, Milano; *Suplemento 2*, Galerie Blancpain Stepczynski, Genève; *Sala Gaspar*, Barcelona; *Musée d'Art contemporain*, Toulouse

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA

Facundo Tomas, «Para una iconología de la pintura del siglo XX: la ventana» in *Cimat*, No. 19-20, Cádiz 1983. Javier Rubio, «En tres dimensiones» in *ABC de las artes*, Madrid 1984. Juan Vicente Alaga, «La visión pervertida de Angeles Marco», in *Lápiz*, No. 28, Madrid 1985. M. Teresa Blanch, «Angeles Marco, La escultura como acceso», in *Lapis-arte*, Salerno 1986. Miguel Fernandez Cid, «A tempo para de la escultura?», in *Lápiz*, No. 36, Madrid 1986. Manuel Garcia, «Tiempo de escultura», in *Batllat*, No. 6, Valencia 1987. Rafael Prats Riveles, «La sugerente exultura de Angeles Marco» in *Arte*, Mai 1988. Felicidad Sanchez-Pacheco, «La escultura española hoy, un valor en alza», in *Formas plásticas*, No. 26, 1988. Juan Vicente Alaga, «La escultura en cuestión», in *Lápiz*, No. 52, Madrid 1988. Rafael Santos Torrella, «Tres escultores nuevos: Plensa, Angeles Marco y Plenta», in *ABC de las artes*, Madrid 1989. Antonio Prado, «Cinco Artistas Españoles», in *Tiempo* 1989. Rafael Prats Riveles, «Un fenómeno escultórico entre nosotros», in *Arte*, Valencia 1990. Roma de la Calle, «De la presencia de la mujer en la escultura valenciana» in *Revista ART*, No. 26, Barcelona 1990. Barbara Rose, «Letter from Valencia, New Center for the Avant-Garde» in *The Journal of Art*, New York 1990. Rosa Olivares, «Angeles Marco» in *Lápiz*, No. 71, Madrid 1990.

Raoul Marek

Geboren 1953 in Bathurst/CDN
né en 1953 à Bathurst/CDN
nato nel 1953 a Bathurst/CDN
Lebt und arbeitet in Bern und Paris
vit et travaille à Bern et Paris
vive e lavora a Berna e Parigi

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE

1981 *Waiting Room*, Kunstmuseum Bern

1982 *Ultimo*, Städtische Kunstsammlung, Gelsenkirchen/BFD *

1983 Kurt Schleudergiesler empfiehlt, Düsseldorf; *I-F-D*, Kunstmuseum Bern; *A la place de/Anstalt*, Kocherspital, Bern

1984 *Bellevue*, Bern *

1985 *Alles und noch viel mehr*, Hotel Schweizerhof, Bern; *Rosso e nero*, de Fabriek, Eindhoven/NL; (mit Huub Cox); *Haus WAENDE*, Städtisches Museum, Mönchengladbach; (mit Wolfgang Robbei); *Centre for Contemporary Art*, Breda/NL; (mit Boris Nieslony)

1986 *Monetary Room*, Kunsthalle Frankfurt (mit Boris Nieslony und Volrad Kutscher); *Vorstellung der Nacht*, Kunstmuseum Bern; (mit Andreas Dobler)

1987 *Meisterschaft im eigenen Land*, Part 1, SLALOM, Salon am Burgplatz, Düsseldorf; *ASA*, documenta 8, Kassel; *Stille Helden*, Kunsthaus, Hamburg; *Galerie Gabrielle Maubrie*, Paris

1988 *Kunstkongress*, BAR No. 3, Kunstverein, Hamburg; *Meisterschaft im eigenen Land*, Part 2, Galerie Loeb, Bern; *Australian Centre for Contemporary Art*, Melbourne; *No 1/No 6*, Edition No 4, Muesmatt, Universität, Bern

1989 *Ars electronica*, Bar No, Linz; *Stoppit*, Galerie Lydia Megert, Bern; (mit Gerd Betz); *R.M. 031.211.109*, Eglise des Jésuites, Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion *

1990 *Le Spectaculaire*, Centre d'histoire de l'art contemporain, Rennes; *90 a.s.o.*, Auvers-sur-Oise/F; *Au Commencement*, Centre d'art contemporain, Guéigny/F; *Lokal*, Zürich, Galerie Walcheturm, Zürich

EIGENETEXTE
TEXTES PERSONNELS
TESTI DELL'ARTISTA

R. Ingold, R. Marek (Editor), «Bellevue», Bern 1984. R. Marek, in *Neescha 1 & 2*, Hamburg 1985. R. Marek, in *STOPPART*, Hirspiel, Berlin 1988. R. Marek, «Im Netz der Systeme, ars electronica», in *Kunstforum international*, No. 103, 1989. R. Marek, «Edition No. 4, postcards», Universität, Bern, 1989.

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA

J.H. Martin, «Lawrence Weiner», in *Works an reconstruction*, Kunsthalle Bern 1983. Eugen Gomeringer, in *Kunstforum international*, No 59, Köln 1983. Heiner Stachelhaus, in *Das Kunstwerk*, No. 6 XXXVI, Stuttgart 1983. G.J. Lischka, in *Fotographie Kultur jetzt*, No. 33, Göttingen 1984. Peter Schöni, in *Duno*, 11, Zürich 1984. Stefan Frey, «Mit erweitertem Auge», *Kunstmuseum*, Bern 1986. Gabrielle Böller, in *Kunstbulletin* No. 1, Bern 1988. Fred Zaugg, Alex. Egger, in *Lokaltermin Atelier*, Bern 1988. Maria Kreuzer, «Skalom», in *Kunstforum international*, No. 91, Köln 1988. Gregori Magnani, «Second Generation Post Photography», in *Flash Art international*, Milano 1988. G. Böller, in *Art Press*, No. 130, Paris 1988. W.M. Faust, in *Wolkenkratzer Art Journal*, No. 3, Frankfurt 1988. G.J. Lischka, «Performance und Performance Art», in *Kunstforum international*, No. 96, Köln 1988. Volrad Kutscher (Hrsg.), «Fernruf 069», Frankfurt 1989. Bernhard Fibicher, in *Universität Bern*, Kant. Hochbauamt, Bern 1989.

Christian Philipp Müller

Geboren 1957 in Biel
né en 1957 à Bienne
nato nel 1957 a Bienne
Lebt und arbeitet in Köln und Brüssel
vit et travaille à Cologne et Bruxelles
vive et lavora a Köln und Bruxelles

AUSSTELLUNGSKATALOGUE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1986 *Kleiner Führer durch die Ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie Düsseldorf*, Kunstakademiegebäude, Düsseldorf*; *Carl Theodor's Garten in Düsseldorf-Hellerhof*, Düsseldorf-Hellerhof*

1988 *Eh! bien prenons la plume*, Arti et Amicitiae, Amsterdam*

1989 *porte bonheur*, M.C.C. Maison de la Culture et de la Communication, St-Etienne*; *Theatergarten Bestiarium*, P.S. 1, New York; *Confort Moderne*, Poitiers

1990 *Antwerpen, Linkes Ufer*, Galerie Micheline Swajocer, Antwerpen*; *The Köln Show*, Galeriehaus Venloerstr. 21, Köln; *Köln-Düsseldorf*, Galerie Christian Nagel, Köln*; *The Message as Medium*, Ausstellung im WirtschaftsMagazin «Cash Flow» und in der Tageszeitung «Der Standard» von Oktober 1990 bis Juli 1991, Museum in progress, Wien, 1990–1991

1991 *Le monde critique*, Kunstinsel, Hamburg; *Kunstraum Daxer*, München (mit Arnyal, von Bonin, Kriebler)

EIGENE TEXTE TEXTES PERSONNELS TESTI DELL'ARTISTA

Kleiner Führer durch die Ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie, Düsseldorf 1986. «Das Herz der Peripherie», in *Carl Theodor's Garten in Düsseldorf-Hellerhof*, Düsseldorf 1986. *Anderswo*, Kunstakademie Düsseldorf (Kaspar König), Düsseldorf 1987. *Eh! bien prenons la plume*, Amsterdam 1988. «Nachschub», in *The Köln Show*, Köln 1990. «The Message as Medium», in *Cash Flow* und *Standard*, Wien 1990–1991. *Mit dem Namen zeichnet*, *Kunstraum Daxer* (Hrsg.), München 1991.

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LETTERATURA SPECIALIZZATA

«Theatergarten Bestiarium», in *MITPRESS*, Cambridge Massachusetts + London/GB 1990, Christoph Blase in *Le monde critique*, Neue Kunst in Hamburg e.V. (Hrsg.), Hamburg 1991.

Carmen Perrin

Geboren 1953 in La Paz/Bolivien
née en 1953 à La Paz/Bolivia
nata nel 1953 a La Paz/Bolivia
Lebt und arbeitet in Genf und Marseille
vit et travaille à Genève et à Marseille
vive et lavora a Ginevra e a Marseille

AUSSTELLUNGSKATALOGUE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1980 *Grandeur Nature*, Dioptra, Genève

1982 *Rägeboge Zentrum*, Luzern; *XIIe Biennale de Jeunes*, Musée d'Art Moderne, Paris

1983 *Galerie J. et J. Donguy*, Paris

1984 *Objets relatifs*, Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève*; *Maison de la Culture*, Grenoble

1985 *Galerie Bob Gysin*, Zürich; *Promenade*, Parc Luflin, Genève

1986 *Halle Sud*, Genève*; *Fundació Cultural Ermusa*, La Paz; *Présence de la Suisse Romande à Marseille*, Musée Cantini, Marseille

1987 *Stiller Nachmittag*, Kunsthaus, Zürich

1988 *Halle Sud*, Prix de la Placette, Genève*; *Galerie Bob Gysin*, Zürich; *Musée des Beaux-Arts*, Lausanne; *City Gallery*, Department of Cultural Affairs, New York

1989 *Fundació Miró*, Barcelona*; *Kartause Ittingen*, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Ittingen/CH*; *Louisiana Museum*, Humlebaek, Kopenhagen; *Sculpture Suisse*, Môtiers; *Musée Cantonal des Beaux-Arts*, Lausanne; *Eisen 89*, Dietikon/ZH; *Tigon 89*, Graz

1991 *Neue Galerie*, Graz*

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LETTERATURA SPECIALIZZATA

«Palais de l'Athénée, Salle Crosnier», in *Les cahiers de la classe des Beaux-Arts*, No. 43, Genève 1984. Stéphane Dubois, «Carmen Perrin», in *Halle Sud*, No. 4, Genève 1984. François-Yves Morin, «Carmen Perrin, Entre la figure et le matériau», in *Halle Sud*, No. 5/6, Genève 1984. Rainer Michael Mason, «Carmen Perrin, Dérive et Utopie», in *Halle Sud*, No. 5/6, Genève 1984. Guy Argence, «Nature d'une machination», in *Halle Sud*, No. 10, 1984. François-Yves Morin, «Eloge de la séduction, entretien avec Carmen Perrin», in *Faces*, No. 2, 1986. Guy Argence, «Carmen Perrin, aspects et enjeu de l'ambivalence», in *Art Press*, 1986. T. Erich-Antoine, «Carmen Perrin» in *Kanal*, No. 29-30, Paris 1987. Françoise Jaunin, «Carmen Perrin, Les stratégies du désir», in *L'Œil*, No. 387, Paris/Lausanne 1987. Gloria Moure, in *Art Forum*, Barcelona 1989.

Vaclav Pozarek

Geboren 1940 in Budweis/CSSR
né en 1940 à České Budejovice/
CSSR
nato nel 1940 a České Budejovice/
CSSR
Lebt und arbeitet in Bern
vit et travaille à Berne
vive e lavora a Berna

AUSSTELLUNGSKATALOGUE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1979 *Kunsthalle*, Bern

1980 *Galeria Nacional de Arte Moderna*, Lisboa

1981 *De Vleeshal*, Middleburg; *FriArt*, Fribourg; *Kunstmuseum*, Bern

1983 *Gesellschaft für Aktuelle Kunst*, Bremen

1984 *Skulpturen Tage*, Wiesbaden

1985 *Magirus 117*, Ulm; *im toten Winkel*, Kunsthalle, Hamburg

1988 *Kunsthalle*, Bern (mit F. West)*; *Skulptur/Sculpture*, Aargauer Kunsthaus, Aarau; *Temple des Chartrons*, Bordeaux

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LETTERATURA SPECIALIZZATA

Martin Heller, «Vaclav Pozarek, Jürg Stäubli, René Zäch, Andere Trendlängen», in *Kunst-Bulletin*, No. 5, Bern 1985.

Norbert Radermacher

Geboren 1953 in Aachen
né en 1953 à Aix-en-Chapelle
nato nel 1953 a Aachen
Lebt und arbeitet in Berlin
vit et travaille à Berlin
vive e lavora a Berlin

AUSSTELLUNGSKATALOGUE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1985 *Künstlerhaus Bethanien*, Berlin*; 1945–1985, *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Nationalgalerie, Berlin; *Kunsthalle*, Bremen

1986 *dimension V*, *Spannungen*, *Skulptur Heute*, *Kunsthalle*, Köln; *Chambres d'Amis*, Genf

1987 *Galerie d+c mueller-roth*, Stuttgart*; *Das Gelände*, *Gesellschaft für Aktuelle Kunst*, Bremen*; *Stadtgalerie*, Saarbrücken*; *Berlin*, *Arte+Ricostruzione*, Roma; *documenta 8*, Kassel

1988 *Kunstverein Giannozzo*, Berlin*; *Espacios Alemanes*, Zaragoza; *De Facto*, Charlottenborg, Kopenhagen; *Bezugspunkte 38/88*, *Steirischer Herbst*, Graz

1989 *Neuer Aachener Kunstverein**

1990 *KUNSTprojekt 3* Siemens AG, München (mit Rolf Julius)*; *Bis jetzt...*, Hannover

1991 *Interferenzen*, *Neue Gesellschaft für bildende Kunst* (Berlin), Riga; *10 Jahre Kunstfonds*, Bonn; *Bis jetzt...*, (Folgeausstellung), Hannover

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LETTERATURA SPECIALIZZATA

A. Pohlen, «Skulpturen machen oder doch lieber Bilder», in *Kunstforum International*, Bd. 62, Köln 1983. D. Helms, «Im öffentlichen Abseits – eine Skulptur von N. Radermacher», in *Kunst+Umfeld*, H. 95, Seebeveler 1985. A. Pohlen, « Draussen – dazwischen », in *Kunstforum International*, Bd. 79, Köln 1985. «Ohne Rosen tun wir's nicht für Joseph Beuys», K. Staack (Hrsg.), Heidelberg 1986. U. Bischoff, «Eingriffe», in *Daidalos*, H. 26. Gütersloh 1987. J. Meinhardt, «Präambel und Promenade», in *Kunstforum International*, Bd. 90, Köln 1987. P. Bürger, «Im Schatten von Joseph Beuys», in *Kunstforum International*, Bd. 90, Köln 1987. L. Zenil, «Arbeiten im öffentlichen Abseits», in *Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 8, München 1989. Renate Puvogel in *Kunstforum International*, Bd. 106, Köln 1990.

Christoph Rütimann

Geboren 1955 in Zürich
né en 1955 à Zurich
nato nel 1955 a Zurigo
Lebt und arbeitet in Luzern
vit et travaille à Lucerne
vive e lavora a Lucerna

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE:

1981 *Prospekt '81, Junge Schweizer Künstler, Raum für Aktuelle Schweizer Kunst, Luzern*

1983 *Natura morta in pezzi, Performance-Festival, Liestal*

1985 *Raum für Aktuelle Schweizer Kunst, Luzern zeigt Künstler aus Luzern, Shedhalle, Rote Fabrik, Zürich*

1986 *Auf dem Rücken des Tigers, Shedhalle, Zürich*

1987 *Die Unschärfe der Lili, Kunstmuseum, Luzern*; *Offenes Ende – Junge Schweizer Kunst, Nürnberg-Erlangen; Blick in die Innenschweiz, 17 Künstler, Kulturzentrum Kammgam, Schaffhausen; Stiller Nachmittag, Aspekte Junger Schweizer Kunst, Kunsthhaus, Zürich*

1988 *Temple des Chartrons, Bordeaux; Kunst woher – wohin, Zürich*

1989 *Shedhalle, Zürich (mit Christian Marclay)*; *Ny Kunst / 12 Künstler aus der Schweiz, Louisiana Museum of Art, Humlebaek, Dänemark; Igitur, Kunsthalle, Winterthur; Sei Artisti Svizzeri in Contrapposizione, (Arnleeder, Frei, Rütimann, Schiess, Walker, Wanner) Palazzo dei Priori, Perugia*

1991 *Kunstmuseum, Luzern*; *50 g für einen Kunstverein, Kunstverein, Freiburg i.Br., **

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA:

Max Wechsler, «At Flyve Pa alle Fire», in *Louisiana Revy*, No. 2, 1989. Philip Unsprung, «Christian Marclay-Christoph Rütimann», in *Nike*, No. 29, 1989. Christoph Schenker, «Christoph Rütimann», in *Flash Art*, No. 153, 1990. Christoph Schenker, «Christoph Rütimann», in *Reuss*, Verlag der Kunsthalle, Luzern 1990. Justin Hoffmann, «Christoph Rütimann», in *Kunstbulletin*, No. 10, Bern 1990. Christoph Schenker, «Christoph Rütimann», in *Carnet de Voyage 1, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas 1990*. Barbara Basting, «Christoph Rütimann: Die Zeichnung oder mein verlorenes Gedächtnis», in *du*, Nr. 2, Zürich 1991.

Jean Stern

Geboren 1954 in Genf
né en 1954 à Genève
nato nel 1954 a Ginevra
Lebt und arbeitet in Genf
vit et travaille à Genève
vive e lavora a Ginevra

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE:

1981 *Dioptré, Dioptré, Genève**

1982 *Arc-en-ciel – Bailly – Stern, Centre d'Art Contemporain, Genève; Prospekt '82, Galerie am Rägeboge, Luzern; Dioptré: photographie, XIème Biennale des Jeunes, Paris*

1983 *K 6, Galerie Donguy*

1984 *Vision und Utopie, Aargauer Kunsthhaus, Aarau*

1985 *Promenades, Centre d'Art Contemporain, Genève; Die neue Dimension, Forum Stadtpark, Graz*

1986 *Beer, Berset, Dall'Aglio, Stern, Maison des Expositions, Genes/F; Konfrontationen, Tübingen; Merkzeichen/Repères, Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion; Mars/Halle Sud, Musée Cantini, Marseille; Von Bildern, Kunsthalle, Bern*

1987 *Relief, Centre d'art plastique, St. Fons/F**; *Contre-reliefs, Halle Sud, Genève**

1988 *6 Westschweizer Künstler, Kunsthhaus, Zug**

1989 *Résolutions, Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion*; *Eisen '89, Dietikon; Contre résolutions 1989, Aldébaran, Ballargues/Ecoles des Beaux-Arts, Avignon**

1990 *Be concours de sculpture A. Neumann, Genève*

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA:

F.-Y. Morin, in *Revue Halle Sud*, No. 4, Genève 1984. «Objets, projets, prises de vues», in *Cahier No. 47, Classe des Beaux-Arts, Genève* 1985. F.-Y. Morin, «Entretiens», in *Revue Halle Sud*, No. 9, Genève 1985. «Stéréoscopes», in *Revue Furore*, No. 14, Genève 1986. F.-Y. Morin, «Retournement du regard», in *Revue Opus International*, Genève 1986. F. Jaunin, in *Magazine Voir*, Lausanne 1987. *Cats*, in *Magazine Voir*, Lausanne 1990.

Felice Varini

Geboren 1952 in Locarno
né en 1952 à Locarno
nato nel 1952 a Locarno
Lebt und arbeitet in Paris
vit et travaille à Paris
vive e lavora a Parigi

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE:

1983 *Felice Varini Identification d'une œuvre, Musée des Beaux-Arts, Chartres*

1984 *Le Nouveau Musée à Villeurbanne/F*

1985 *Points de vue, Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion**

1986 *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris**; *Galerie Claire Burmus, Paris**; *Repères, Martigny*

1987 *Felice Varini, Association pour l'Art contemporain, Nevers/F**

1988 *360° a San Stae, Biennale di Venezia**; *Centre d'Art contemporain, Domaine de Kerguehennec/F**; *Kunstmuseum, Winterthur**

1989 *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris*

1991 *Valses nobles et sentimentales, Galerie de l'Ancienne Douane, Les Musées de la Ville de Strasbourg*

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA:

Corinna Ferrari, «Lavora in corso», in *Domus*, No. 643, Italia 1983. Fabrizio Crisafulli, «La nuova Scultura Francese», in *Leader*, No. 5, Italia 1986. Jean-Pierre Ciqui, «Felice Varini, Exercices de mémoires», in *Arte Factum*, No. 15, 1986. Catherine Grout, «Hanne Darboven, Felice Varini, Jan Vercruyse – ARC», in *Kanal Magazine*, No. 25-26, Paris 1986. Corinne Pencenat, «Felice Varini à travers la fenêtre de la représentation», in *Art Press*, No. 102, Paris 1986. Corinne Pencenat, «Felice Varini, Promenade dans un tableau», in *Décoration internationale*, No. 89, Paris 1986. Catherine Millet, *L'Art Contemporain en France*, Ed. Flammarion Paris, 1987. Françoise-Claire Prodhom, «Felice Varini», in *Flash Art*, No. 131, 1987. Daniel Soutif, «Curieuses perspectives sur l'espace», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, No. 253, 1987. Dario Gamboni, «La Géographie artistique», in *Ars Helvetica 1*, Ed. Pro Helvetica/Desertica, 1988. Gabriele Peretta, «Felice Varini», in *Joker art magazine*, No. 48, 1990. Sabine B. Vogel, «Felice Varini», in *Artforum International*, No. 3, 1990. Roberto Pinto, «F.V. Primo Piano», in *Flash Art*, No. 160, Ed. Italiana, 1991.

Michel Verjux

Geboren 1956 in Chalon-sur-Saône
né en 1956 à Chalon-sur-Saône
nato nel 1956 a Chalon-sur-Saône
Lebt und arbeitet in Paris
vit et travaille à Paris
vive e lavora a Parigi

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE:

1984 *Le Coin du Miroir, Le Consortium, Dijon**

1986 *Claire Burmus, Paris et Maison de la Culture et de la Communication, St-Etienne**

1987 *Notes éclairages; Galeries Contemporaines, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris**; *Morceaux choisis, Galerie Expérimentale, Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette, Paris**

1988 *Musée cantonal des Beaux-Arts, Eglise des Jésuites, Sion**

1989 *Reflexion 1789-1989, Museum Fredericianum, Kassel; Sous-sol, Ecole Supérieure d'Art Visuel, Genève; Histories de Musée, Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris*

1990 *Les Bains-Douches, Chauvigny (FRAC Poitou-Charente)*; Aperto, Biennale di Venezia, Arsenale, Venezia; Pas n'importe où sous le soleil 5, Villa Arson, Nice; Aktuelle Kunst Europas, Deichtorhallen, Hamburg; Light Seed Wolfgang Laib, Cy Twombly, Michel Verjux, Watarium, The Watarium Museum of Contemporary Art, Tokyo*

1991 *7 ans de réflexion, Villa Arson, Nice**; *Valses nobles et sentimentales, Galerie de l'Ancienne Douane, Les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg*

EGENE TEXTE
TEXTES PERSONNELS
TESTI DELL'ARTISTA:

«François Perrodin», in *Plus*, No. 1, 1985. «Eclairage», in *Lumières*, C.I.A.C., Montréal 1986. «Où est l'ambiguïté?», in *Niele Toroni. Catalogue raisonné 1957-1987 – 20 ans d'empreintes (catalogue d'exposition)*, Villa Arson, Nice, Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble, 1987. «Quelques questions sur l'acte de citation», in *Plus*, No. 3-4, 1988.

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA:

Alain Coulange, «Michel Verjux, Marie Bourget, Bertrand Lavier, objets de l'art et objets d'art», in *Art Press*, No. 90, 1985. François Perrodin, «Michel Verjux», in *Plus 1*, Dijon 1985. Catherine Grout, «Niele Toroni, Michel Verjux», in *Flash Art*, No. 130, 1986.

Jacques Vieille

Geboren 1948 in Baden-Baden
né en 1948 à Baden-Baden
nato nel 1948 a Baden-Baden
Lebt und arbeitet in Clessé/F
vit et travaille à Clessé/F
vive e lavora a Clessé/F

AUSSTELLUNGSKATALOGUE
CATALOGUES D'EXPOSITION
CATALOGHI DELLE MOSTRE

1978 *Dessin, Textile et Bois*, Tours
multiples 78, Tours

1979 *Travaux sur papiers: Objets*,
Centre Culturel Municipal Jacques
Prévert, Villeparisis, 1979

1980 *XXXIe Salon de la Jeune
Sculpture*, Paris; *Made in France*,
ELAC, Lyon; *Après le Classicisme*,
Musée d'Art et d'Industrie, St-Etienne

1981 *Maison de la Culture, Nevers*;
Trigon 81, Künstlerhaus, Graz

1982 *Ateliers 81-82, ARC, Musée
d'Art Moderne de la Ville de Paris*,
Paris 1981+1982; *Biennale, Art
Gallery of New South Wales*, Sydney

1983 *Maison de la Culture, Chalonsur-Saône*;
France Tours Art Actuel,
Biennale nationale d'art
contemporain, Tours; *Empreinte-
Face-Volume, Le Musée décalé*,
Musée des Augustins, Toulouse;
A Pierre et Marie, Rue d'Ulm, Paris;
*Une journée à la campagne, Pavillon
des Arts, Paris*; *Noeuds et ligatures*,
Fondation nationale des Arts
graphiques et plastiques, Paris;
*Zwanzig Jahre Kunst in Frankreich
1960-1980*, Mittelrheinisches
Landesmuseum, Mainz, Kunsthalle,
Tübingen, Staatliche Kunsthalle,
Berlin

1984 *Clôître de St-Trophime, Arles*;
Hôtel de Ville, Villeurbanne;
De Torrens van Babel, Montevideo,
Antwerpen; *Usine Renault*,
Sandouville

1985 *Espai 10, Fundación Miró*,
Barcelona; *Kulturhuset, Stockholm*;
Nouvelle Biennale de Paris, Paris;
Fête de la sculpture, Nancy; *Place
St-Lambert, Liège*

1986 *Art contemporain, Mâcon*;
Carrière de Vouvray, Annecy;
Metronom a les ciutats, Barcelona,
1986; *Vie salon d'Art contemporain*,
Bourg-en-Bresse

1987 *Musée cantonal des Beaux-
Arts, église des Jésuites, Sion*;
La Crie, Halle d'Art Contemporain,
Rennes; *Musée de l'abbaye de Ste-
Croix, les Sables d'Olonne, Musée
historique, Strasbourg (1988)*;
9 artistes français, MEAC, Barcelona;
Documenta 8, Kassel; *Beeiden
Buiten, Tiel*; *Voitures et cathédrales*,
atelier des Halles, Montbéliard

1988 *5x Vieille in Hoom, Holland*;
Le Triangle, Rennes;
*New Urban
Landscape, World Financial Center*,
New York

1989 *Nouveau Musée, Villeurbanne*,
Le Consortium, Dijon;
Prospect,
Kunsthalle, Frankfurt; *Liberté et
égalité, Folkwang Museum, Essen*,
Kunstmuseum Wintherthur;
Passages, Waregem/B; *Histoire de
musées, Musée d'Art Moderne, Paris*;
Au delà du quotidien, Mukha, Arvers
1990 *Parvis III, Pau/F**

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA

Bruno Corà, «L'oiseau chante l'aube
et le soir du monde», in *Cahiers du
CRIC*, No. 8, Ed. N. D. L. R. Lyon
1982. Dider Semin, «Jacques Vieille,
le roman de l'architecture», in *Art
Press*, No. 75, Paris 1983. C. Grouit,
«Mobilier-immobilier», in *Flash Art*,
France 1985. François-Yves Morin,
«Monumentalité et transparence», in
Halle Sud, No. 10, Genève 1986.
Arielle Pélenec, «Constructions en
transit», in *Arte Factum*, No. 13,
1986.

Lawrence Weiner

Geboren 1942 in New York
né en 1942 à New York
nato nel 1942 a New York
Lebt und arbeitet in New York
vit et travaille à New York
vive e lavora a New York

ENZELAUSSTELLINGEN MIT KATALOGEN
EXPOSITIONS INDIVIDUELLES AVEC CAT.
MOSTRE INDIVIDUALI CON CATALOGHI

1964 Seth Siegel, New York

1969 *Art & Project*, Amsterdam

1970 *An Exhibition - Eine
Ausstellung, Zentrum für Aktuelle
Kunst/Gegenverkehr*, Aachen

1972 *50 Arbeiten von Lawrence
Weiner*, Westfälischer Kunstverein,
Münster

1973 *8 Arbeiten von Lawrence
Weiner*, Sädtisches Museum,
Mönchengladbach

1974 *15 arbejder fra boger og
grammofon plader...*, Gentofte
Kunsthøjskole, Hellerup

1976 *A selection of works of
Lawrence Weiner with commentary
by H. R. Fuchs*, Stedelijk Van
Abbeemuseum, Eindhoven/
Kunsthalle, Basel; *Five Works, One
Book, One Videotape*, I. C. A., London
& Robert Self Gallery, Newcastle
upon Tyne

1978 *The Renaissance Society at the
University of Chicago*, Chicago; *INK*,
Halle für Internationale Neue Kunst,
Zürich;

1979 *Art & Project*, Amsterdam

1980 *Options 3, Museum of
Contemporary Art*, Chicago

1981 *Apartment Number, A Space*,
Toronto

1982 *Gewad, Gent*

1983 *Albert Mertz - Lawrence
Weiner*, Nordjyllands Kunstmuseum,
Ålborg; *Works & Re-construction*,
Kunsthalle, Bern

1984 *Mounds & Smooth Cairns*, Ohio
State University, Columbus, Ohio

1985 *3 Sculptures, Art & Project*,
Amsterdam; *Sculpture, ARC; Musée
d'Art Moderne de la Ville de Paris*,
Paris

1986 *The Lawrence Weiner Poster
Archive of the Nova Scotia College of
Art & Design*, Halifax, N.S.; *Pier Art
Center, Stromness, Orkney/The
Fruitmarket Gallery*, Edinburgh

1987 *Le Magasin, Centre National
d'Art Contemporain, Grenoble*; *5
Figures of Structure*, The Chicago
Arts Club, Chicago

1988 *On Top of The Trees, Galerie
Mai 36, Luzern*; *Altered to Suit -
Passend Gemacht*, Museum Haus
Esters, Krefeld; *Wat op de tafel staat,
staaf op de tafel*, Stedelijk Museum,
Amsterdam

1990 *Learn to Read Art - Livres et
affiches, Le nouveau Musée de
Villeurbanne, Villeurbanne*;
Licht - (Licht), Joods Historisch Museum,
Amsterdam*

1991 *Spheres of Influence*, ICA,
London*

FACHLITERATUR
LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE
LETTERATURA SPECIALIZZATA

Jean-Christophe Ammann,
«Schweizer Briefe», in *Art
International*, Vol. 13, No. 5, 1969.
Rosalind Constable, «The New Art
(Big ideas for sale)», in *New York
Magazine*, 10.3.1969. Gregory
Battcock, «Documentation in
Conceptual Art», in *Arts Magazine*,
Vol. 44, No. 6, 1970. Germano Celant,
«Conceptual Art», in *Casabella*, No.
347, 1970. D. C. Karshan, «The
Seventies: Post object art», in *Studio
International*, Vol. 180, Nr. 925, 1970.
Lucy R. Lippard, «Art within the Arctic
Circle» in *The Hudson Review*,
Februar 1970, Michel Claura,
«Entretien de L. Weiner avec M.
Claura», in *VH 101*, Vol. 5, 1971.
Germano Celant, «Le Livre comme
travail artistique 1960-70», in *VH
101*, Vol. 9, 1972. Willoughby Sharp,
«L. Weiner at Amsterdam», in
Avalanche, No. 4, 1972. Eric
Cameron, «Lawrence Weiner: The
Books», in *Studio International*, Vol.
187, Januar 1974. Rudi Fuchs, «Over
Lawrence Weiner», in *De Gids*, No. 5,
1974. Peter Frank, «Lawrence
Weiner», in *Art News*, Vol. 96, 1975.
T. Marioni, «New York City», in *Vision*,
No. 3, 1976. Linda Morris, «Today
Together: A joint Show of
Contemporary Galleries at the
College Art Fair» in *Studio
International*, Vol. 191, No. 979,
1976. Jeff Perone, «Words: When Art
takes a Rest», in *Artforum*, Vol. 15,
No. 12, 1977. Catherine Millet, «L'art
de la fin de l'art... 10 ans après», in
ArtPress International, No. 54, 1981.
Michael Gibbs, «Lawrence Weiner's
Plowmans Lunch», in *Artzien*, No. 28,
1982. J. Kosuth, L. Weiner, K. Acker,
«Portraits: Necrophilia Mon Amour»,
in *Artforum*, Vol. 20, No. 9, 1982.
Oliver Philpot, «Word and Word
Works», in *Art Journal*, Vol. 42, No. 2,
1982. Else de Groot, «Lawrence
Weiner», in *Modern Denken*, No. 5,
1983. Max Wechsler, «L. Weiner:
Werke & Rekonstruktionen
Kunsthalle Bern», in *Arte Factum*,
Januar 1984. Michel Gauthier,
«Matières grises», in
Conséquences, No. 5, 1985. Marc
Francis, «A Passage to and From the
North», in *Alba*, No. 1, 1986. Paul
Groot, «Chambres d'amis», in
Wolkenkratzer, No. 13/3, 1986.
Dieter Schwarz, *Catalogue raisonné*,
W. König, Köln/Le Nouveau Musée,
Villeurbanne 1989.

René Züch

Geboren 1946 in Solothurn
né en 1946 à Soleure
nato nel 1946 a Solothurn
Lebt und arbeitet in Biel
vit et travaille à Bienne
vive e lavora a Biel

AUSSTELLUNGSKATALOGE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1976 20 Artistes Jovenes Suizos,
Bogotá, Kolumbien; *Die Schweizer
Zeichnung*, Musée Rath, Genève

1978 Galerie Lydia Magert, Bern *

1980 *Schweizer Museen sammeln
aktuelle Kunst*, Kunsthaus, Zürich/
Musée d'art et d'histoire, Lausanne;
22 *Artistes Suizos*, Museo d'Arte
contemporaneo, Lisboa

1981 7 *Installaties*, De Vleeshal,
Middelburg/NL; *Lis '81*, Int. Biennale
der Zeichnung, Lisboa

1983 *Zweimal Halbzeit*, Gesellschaft
für aktuelle Kunst, Bremen/D; *Jean
Platt, René Züch*, Kunstmuseum,
Solothurn/CH *

1984 *Wiesbadener Skulpturentage*,
Wiesbaden/D *

1985 *MAGRUS 117*, Kunstmuseum,
Ulm/D

1987 *Sparsam aber teuer*, Forum
Stadtpark, Graz/A und Galerija
Studentskog Centra, Zagreb/YU

1989 Kunsthalle, Bern

1991 6 *Schweizer Künstler in Indien*,
Birla Academy, Calcutta/National
Gallery, New Delhi; *FURKART 1991*,
Furkapasshöhe

Rémy Zaugg

Geboren 1943 in Courgenay
né en 1943 à Courgenay
nato nel 1943 a Courgenay
Lebt und arbeitet in Basle
vit et travaille à Bâle
vive e lavora a Basilea

AUSSTELLUNGSKATALOGE CATALOGUES D'EXPOSITION CATALOGHI DELLE MOSTRE

1972 *Dedans-Dehors, Dehors-
Dedans*, Kunstmuseum, Basel *

1977 *L.B. Alberti*, Galerie Roll Preisig,
Basel*; *Biennale de Paris*

1979 *Réflexion 1977*, Kunsthalle,
Bern *

1982 *Le singe peintre*, Aargauer
Kunsthaus, Aarau*; *Documenta 7*,
Kassel

1984 *A sheet of paper*, Stedelijk van
Abbemuseum, Eindhoven *

1986 *Quverture II*, Castello di Rivoli,
Torino

1987 *Skulptur Projekte Münster 1987*
DuMont Buchverlag, Köln

1988 *Für ein Bild*, Kunsthalle, Basel*;
A propos d'un tableau, AFC, Musée
d'Art Moderne de la Ville de Paris,
Paris *

1989 *Voir mort, 28 tableaux*, Mai 36
Galerie, Luzern*; *Ein Blatt Papier*,
Museum Folkwang, Essen*; *Une
autre affaire*, Festival nouvelles
scènes 89, Espace FRAC, Dijon

1990 *Une feuille de papier*, Musée
d'art contemporain, Lyon*; *Personne*,
Galerie Anne de Villepoix, Paris*; *Ein
Blatt Papier II*, Mai 36 Galerie,
Luzern*; 1985-1975. *Aspects and
Practices of European Art*, Castello di
Rivara, Rivara; *The Roadmade
Boomerang*, 8th Biennale of Sydney,
Sidney

1991 *Une feuille de papier I et II, 72
tableaux*, Ronny Van de Velde
Galerie, Antwerpen*; *Réflexion sur et
d'une feuille de papier*, Galerie
Zwinger, Berlin*; *Tableau aveugle*,
Kunstmuseum, Luzern*; *A Sheet of
Paper II*, Brooke Alexander, New
York*; *Cézanne*, Galerie Witte de
With, Rotterdam; *Ulrich Rückriem,
Richard Tuttle, Rémy Zaugg*, Galerie
Brooke Alexander, New York

Peter Zumthor

Geboren 1943 in Oberwil bei Basel
né en 1943 à Oberwil près de Bâle
nato nel 1943 a Oberwil vicino di
Basilea
Seit 1979 eigenes Büro in
Haldenstein
a depuis 1979 son propre bureau à
Haldenstein
ha dal 1979 il suo proprio ufficio a
Haldenstein

1987 Auszeichnung Guter Bauten,
Kanton Graubünden

1988/89 Lehraufträge Southern
California Institute of Architecture,
Los Angeles; Technische Universität,
München; Sommerakademie, Graz

1988/90 Werkausstellungen in
Luzern, Graz, Linz, Innsbruck, Bozen
und Lausanne

1990 Auszeichnung Heinrich
Tessenow Medaille, F.v.S. Stiftung,
Hamburg

AUSGEFÜHRTE BAUTEN UND BAUTEN IN ARBEIT (AUSWAHL) BÂTIMENTS TERMINÉS ET PROJETS SCELTI EDIFICI TERMINATI E PROGETTI (SCELTA)

Haus Râth, Haldenstein;
Schutzbauten über römischen
Fundamenten, Welschdörfli Chur; Caplutta
Sogn Benedetg, Surwitg; Atelier
Zumthor, Haldenstein; Ferien- und
Blindenzentrum des Schweizerischen
Blindenbundes, Willerzell;
Alterssiedlung Masans, Chur;
Kunsthaus, Bregenz, Vorarlberg;
Wohnsiedlung Spittelhof, Biel-
Benken/BL; Thermalbad, Vals.

EIGENE TEXTE TEXTES PERSONNELS TESTI DELL'ARTISTA

-Fragments d'une explication.
Fragmente einer
Auseinandersetzung-, in Pierre
Klossowski, *Simulacra*, Kunsthalle,
Bern 1981. *Die List der Unschuld,
das Wahrnehmen einer Skulptur*,
Stedelijk Van Abbemuseum,
Eindhoven 1982. *Für das Kunstwerk*,
Kunstmuseum Bern, Ammann
Verlag, Zürich 1983. -Une feuille de
papier - Een veel papier-, in
Museumjournaal, Vol. 30, No. 5,
Amsterdam 1985. -Construire un lieu
public de l'oeuvre d'art-, in *Cahiers
du Musée national d'art moderne*
No. 17-18, Paris 1986. *Das
Kunstmuseum, das ich mir erträume,
oder Der Ort des Werkes und des
Menschen*, Verlag Walther König,
Köln 1987. -Knecht mit Pferd, Magd
mit Stier-, in *Skulptur Projekte in
Münster 1987*, DuMont Verlag, Köln
1987. -Constitution d'un tableau.
Journal 1983-1988-, in *art & art*,
écrits d'artistes, Dijon 1989. *Die
Entstehung eines Bildwerks*, *Journal*
1983-1988, Wiese Verlag, Basel
1990. -Conversations avec Jean-
Christophe Ammann. Un portrait-, in
art & art, écrits d'artistes, Dijon 1990.

FACHLITERATUR LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE LITTERATURA SPECIALIZZATA

Siegmar Gassert, -Reisen zurück und
nach vorn. Journeys backwards and
forwards-, in *Parkett*, No. 8, 1986.
Angelika Stepan, -Weiter nichts-, in
Tip, No. 9, 1987.

Exposition

Directeur artistique:
Bernhard Fibicher, Bienne

Conseillers artistiques:
Ulrich Loock, Kunsthalle Bern
Dieter Schwarz, Kunstmuseum
Winterthur

Architecture, conseils
techniques, réalisation des
œuvres:
Stéphane de Montmolin, Bienne
avec la collaboration de Pierre
Cagna, Sion et Philippe
Guéissaz, Genève

Secrétariat:
Betty Stocker, Bienne

Service de presse:
Françoise Jaunin, Bussigny
Hans Rudolf Schneebeli, Kriens

Catalogue

Coordination:
Bernhard Fibicher, Bienne

Secrétariat de rédaction:
Betty Stocker, Bienne

Design:
Pierre Neumann, Montreux

Textes:
Mario Erdheim, Zürich
Bernard Fibicher, Bienne
Hervé Gauville, Paris
Andreas Meier, Bienne

Traductions:
Giselle Kellerhals, Paris (A-F)
Simona Martinoli, Zürich (A/F-I)
Arthur Fibicher, Sion
(F-A: Gauville)
Letizia Schubiger, Solothurn
(F-I: Gauville)

Photos:
Peter Samuel Jaggi, Bienne
(Daepf, Defraoui, Fähndrich,
Gerdes, Marco, Müller, Zäch,
Zumthor)
Claude Joray, Bienne (Anselmo,
Deleu, Ericson/Ziegler,
Grinspum, Radermacher,
Rütimann, Weiner, Zaugg)
Elisabeth Zahnd, Bern (Frentzel,
Marek, Perrin, Pozarek, Stern,
Varini, Verjux, Vieille)

Photolithos:
Reproliitho, Corgémont

Impression:
W. Gassmann SA, Bienne