

Skulpturen am Ende ihrer Laufbahn = Sculptures en bout de course

Autor(en): **Collet, Stéphane**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anthos : Zeitschrift für Landschaftsarchitektur = Une revue pour le paysage**

Band (Jahr): **48 (2009)**

Heft 1: **Landschaft und Kunst = Paysage et art**

PDF erstellt am: **19.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169885>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

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

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

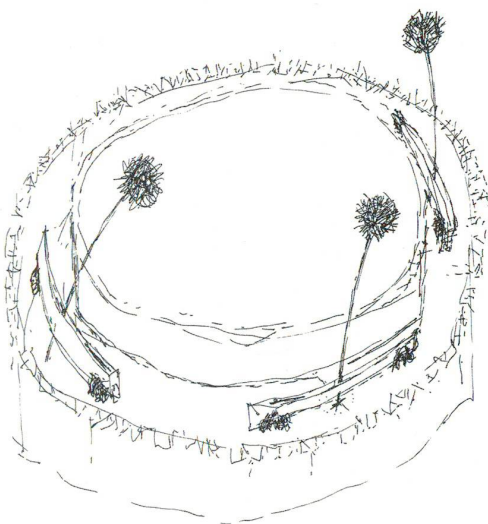
Skulpturen am Ende ihrer Laufbahn

Warum müssen viele Skulpturen, die aussehen, als wären sie dafür geschaffen, ihre Produzenten zu überdauern, nach einmaligem Gebrauch zerstört werden? Gehören all die dauerhaft weggestellten Kunstwerke zum Produktionstyp «schnell abgelaufen», einfache Etappe in einem fortlaufenden Prozess?

Sculptures en bout de course

Comment comprendre la destruction programmée de sculptures qui pouvaient paraître être faites pour survivre à leurs créateurs? Des œuvres d'art, qui sont remisées pour toujours après une exposition, sont-elles nécessairement un type de production vite périmé, simples étapes dans un processus de création ininterrompu?

Stéphane Collet



1

© Olivier Estoppey

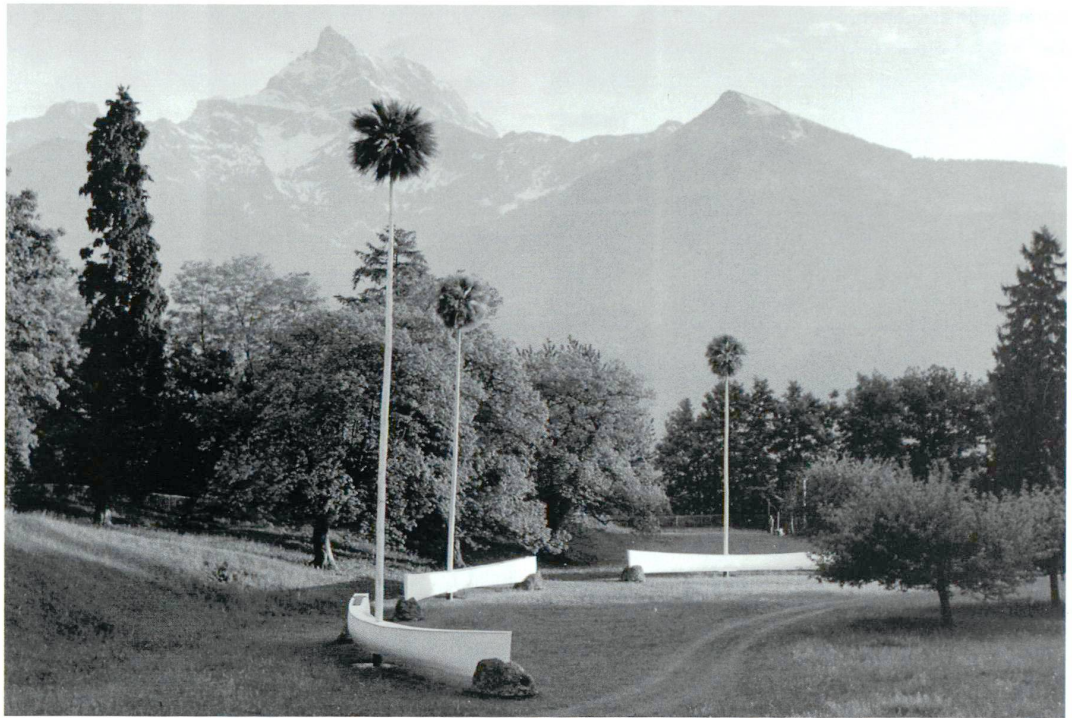


2

© Magali Koenig (4)

Mitte der 1990er Jahre taten sich mehrere befreundete Bildhauer und Architekten um Olivier Estoppey¹ zusammen, um einige der in ihren Ateliers unbeachtet herumstehenden Werke dauerhaft gemeinsam auszustellen. Seitdem befinden sich sechs monumentale Skulpturen auf einer Weide bei Vissoie im Val d'Anniviers. Den Blicken, aber auch Wind und Wetter ausgesetzt, warten sie nahe am Fluss darauf, «gefunden» zu werden – oder einfach darauf, dass die Zeit verstreicht. Die Ansammlung dieser vergänglichen, von Gras überwucherten Werke neben einem zerfallenden Gebäude, vor dem Hintergrund mächtiger Berge, regt den Besucher an, über Sinn und Lebensdauer von Kunstwerken nachzudenken, wenn diese langsam zu Staub zerfallen.

Au mitan des années 1990, plusieurs amis sculpteurs et architectes, réunis avec Olivier Estoppey¹, eurent l'idée de rassembler en un lieu définitif des œuvres qui périlclitaient autour de leurs ateliers. C'est ainsi que six pièces monumentales prirent position dans un pâturage près de Vissoie, dans le val d'Anniviers. Exposées depuis, dans tous les sens du terme, les sculptures attendent là, non loin de la rivière, une rencontre, ou tout simplement que passe le temps. La réunion au pied des sommets de ces formes déliquescents, intimement mêlées aux herbes envahissantes et placées à proximité d'une imposante bâtisse en ruine, interroge le visiteur sur le sens et la durée d'une œuvre d'art lorsque celle-ci se fane lentement jusqu'à finir en poussière.



3

1 Skizze für die Installation des Werkes in den Gräben des Zuger Schlosses.
Croquis préparatoire pour l'installation dans les douves du château de Zoug.

2 Die Boote werden in Bex wieder aufgestellt.
Ré-installation des bateaux à Bex.

3 Bex&Art 1990.

Warum geraten manche Kunstwerke in Vergessenheit und andere werden dauerhaft in Museen ausgestellt? Im Falle monumentaler Skulpturen, die für zeitlich begrenzte Freilichtausstellungen geschaffen wurden, ist die Antwort durch ihre Zweckbestimmung gegeben. Ihre Entstehung ist an besondere Umstände und einen bestimmten Raum gebunden. Meistens werden die Werke am Ende der Ausstellung abgebaut und bestehen nur als gedruckte Abbildung im Katalog weiter, in manchen Fällen werden Einzelteile in neuen Werken recycelt. Ein endgültiger Standort wie in Vissoie bleibt ein Ausnahmefall: Seit 15 Jahren liegen dort die geschwungenen Boote von Olivier Estoppey am Hang, ursprünglich für eine Ausstellung in den Wassergräben des Zuger Schlosses geschaffen, dann in Bex im Park Szilassy² gezeigt – auf lange, von «Besen» geschmückte Stäbe montiert. Heute liegen die hölzernen Reste des Werkes in einem Mikado aus Ästen und Büschen bereit zur Verbrennung. Botanische Ironie, ein gekeimter Birkensamen wächst in einem der Fundamentrohre der Skulptur und ersetzt auf lebendige, spontane Art die Fantasie-Palme, die an diesem Platz bei der letzten Ausstellung der Skulptur gezeigt wurde.

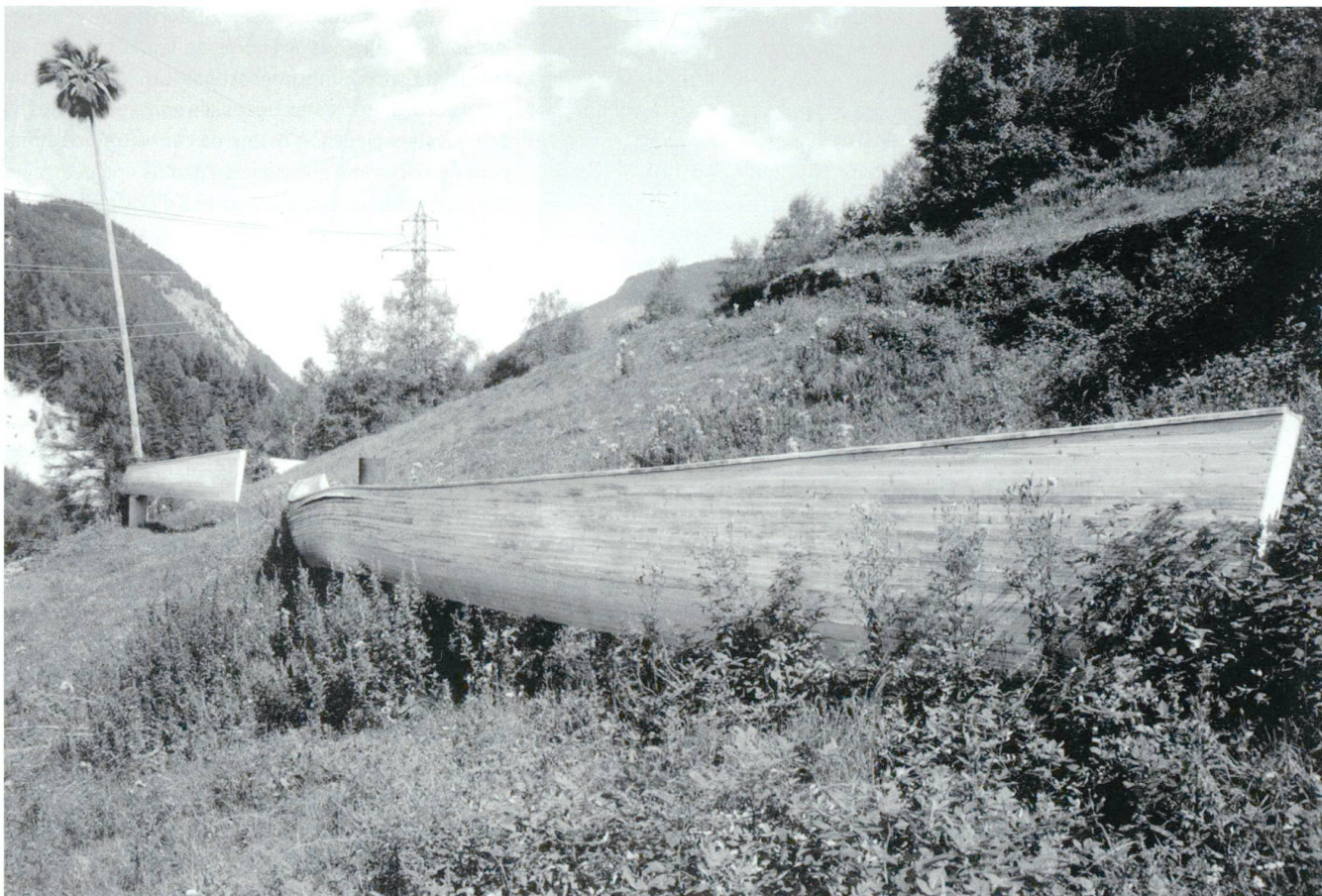
Unabhängig von den praktischen Gründen, die die Lebensdauer dieser Werke beschränken, sind die Kriterien, welche ihre Erhaltung oder Zerstörung bestimmen, nicht immer leicht zu erkennen. In der Überflussgesellschaft werden Gebrauchsgegenstände immer schneller obsolet. Kunstwerke scheinen diesem Schicksal ebenfalls anheimzufallen. Kunstwerke sind auf charakteristische Weise vom Tod durchdrungen und dadurch nicht gestört³ – schreibt Michel Guérin, Autor des Textes «Was ist ein Kunstwerk?»⁴. Man

Pourquoi tel objet d'art tombe-t-il en désuétude et tel autre reste-t-il exposé au musée? Pour le cas d'œuvres plastiques monumentales, réalisées à l'occasion de manifestations éphémères en plein air, la réponse tient dans l'intitulé. Leur création est circonstanciée et contextuelle. Les sculptures sont généralement démantelées à l'issue de leur exposition et subsistent alors imprimées dans un catalogue, ou alors parfois, les restes désossés sont recyclés dans de nouvelles pièces. A moins de connaître un ultime purgatoire comme à Vissoie, où depuis une quinzaine d'année, les trois bateaux courbes d'Olivier Estoppey ont été présentés à flanc de coteau, après avoir été montrés une première fois à Zoug dans les Douves du château, puis à Bex dans la propriété Szilassy², cette fois épinglés comme des papillons, à l'aide de longues perches surmontées d'un toupet en balais d'écurie. Aujourd'hui, altérés par la putréfaction, les restes ligneux de l'œuvre se mélangent en un mikado de branchages et broussailles prêts à être brûlés. Ironie botanique, une graine de bouleau a germé dans un des tubes de scellement de la sculpture, remplaçant vivant et spontané d'un des palmiers de fiction de la précédente présentation.

Indépendamment des raisons pratiques qui limitent l'existence de ces œuvres, il demeure que les critères qui motivent leur conservation ou leur destruction ne sont pas toujours évidents à déterminer. Dans une société d'abondance, objets et ustensiles du quotidien sont frappés d'obsolescence à un rythme de plus en plus rapide. On en déduit que les œuvres d'art n'échapperaient donc pas d'avantage à ce funeste destin. Pourtant, le propre d'une œuvre, c'est d'être traversée par la mort et de s'en accomoder³ – comme

kann davon ausgehen, dass diese typische Kurzlebigkeit «durch die sich im Kunstwerk manifestierende grundsätzliche Verletzlichkeit» entsteht, «es (das Kunstwerk) befreit das Bauen von Ängsten, von eiligen Aufschüben; indem es seiner Sterblichkeit offen gegenübertritt, ihr sogar das letzte Wort zuerkennt, erlangt es eine unerschütterliche Ruhe». Im Unterschied zu Nutzbauwerken, die beschädigt ihre Funktion nicht mehr erfüllen – ausser vielleicht als Memorandum – ist die «Funktion» Kunstwerk vom Verlauf der Zeit unabhängig. Mit der verstreichenden Zeit zeigt sich immer deutlicher die Fähigkeit aller schöpferischen Werke, einen immer neuen Dialog anzuknüpfen, Dialog zwischen Lebenden, aber auch über Zeitalter hinweg mit «verschwundenen Generationen». Wenn Kunstwerke typischerweise dauerhaft sind, dann eben wegen ihrer Vergänglichkeit – denken wir zum Beispiel an den «Sieg von Samothrake»: Trotz des fehlenden Kopfes sehr ausdrucksstark, kann die Skulptur die Zeit ruhig verstreichen lassen, denn «Kunstwerke wandeln sich auch unsichtbar weiter», hauptsächlich durch ihren Dialog mit dem Publikum und die von ihnen ausgehende ansteckende schöpferische Kraft. Kunstwerke regen zur Schaffung von neuen Kunstwerken an und schaffen somit einen dauernden Bewegungskreislauf.

le note Michel Guérin, auteur d'un bref ouvrage intitulé «Qu'est-ce qu'une œuvre?»⁴. Autrement dit, c'est aussi «parce que l'œuvre admet la vulnérabilité comme axiome, qu'elle libère le construire de ses peurs, de ses atermoiements précipités; en affrontant d'abord la mortalité, en lui reconnaissant même, le dernier mot, elle se forge une quiétude inviolable». A la différence des ouvrages utilitaires, qui une fois endommagés n'ont plus de sens – hormis peut-être la grâce d'une rêverie ravivée à leur évocation, l'œuvre, elle, fait fi du temps, dont le travail au contraire, l'augmente de son assurante suprématie, grâce à cette capacité que toute création possède à nouer un dialogue, renouvelé au travers des âges, entre les vivants, mais aussi «avec les générations disparues». Si l'œuvre est par essence faite pour durer, c'est qu'au travers de sa vulnérabilité, – qu'on se souvienne de la «Victoire de Samothrace» toujours troublante malgré sa tête manquante, elle peut affronter le temps sans crainte, car «Les œuvres, poursuivent, dans l'invisible, leur métamorphose», essentiellement au travers de l'échange qu'elles instaurent avec leur public et par la contagion créatrice déclenchée à leur contact. Souvenons-nous que le propre de la création est de susciter à son tour la création, dans une sorte de mouvement perpétuel.



4

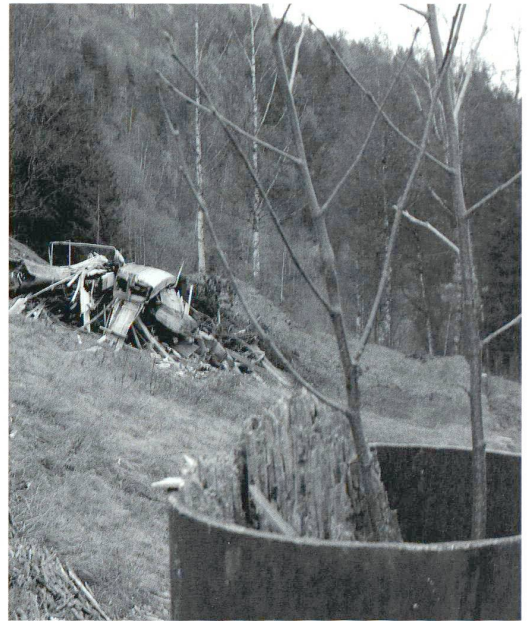
4 Installation der Boote in Vissoie.
Les bateaux prennent place à Vissoie.

5 Die Reste des Werkes im Jahr 2009.
Ce qu'il reste de l'œuvre en 2009.

6 Ein junger Baum wächst anstelle der Palmen-Skulptur.
Une jeune pousse a germé à la place de la sculpture du palmier.



5



6

Pascal Heyraud

In Vissoie folgten die Künstler vermutlich einer intuitiven Eingebung, welche die verklärende Kraft ihrer Werke hier auf die Spitze treibt. Die Installation der Werke in dem gewählten Raum – eine dem harschen Klima unterworfenen Landschaft – beschleunigt ihre Verwitterung, interpretiert Kunst auf feine Art als Spiegel unserer Vergänglichkeit und trägt paradoxerweise dadurch zu ihrer Unsterblichkeit bei.

Zusätzlich wird in der Schweiz die alpine Landschaft als Vermittler der Beziehung zwischen Lebenden und Toten verstanden, zum Beispiel in mythischen Erzählungen, die den Gipfeln eine geheimnisvolle und unsägliche Kraft zusprechen⁵, aber auch, weil die Berge das Paradox von Dauerhaftigkeit und Wandel symbolisieren, ein durch die Kunst befruchteter schöpferischer Raum. Die Alpen sind nicht einfach zu erwandern, sie widerstehen der Zähmung, halten immer wieder Überraschungen für uns bereit. So kann man auch den alpinen «Elefantenfriedhof» in Vissoie als «zerstörende Freisetzung» der künstlerischen Projekte interpretieren: «Das Schicksal des Gesamtkunstwerks formuliert Fragen, verklärt die Welt, es weist über sie hinaus, indem es ihre Mechanismen aufzeigt».⁶ Anstatt im Depot exiliert und mundtot gemacht zu verkommen, gehen die Skulpturen in Vissoie durch eine letzte Feuerprobe. Zum Entzücken der wenigen Besucher, die den Weg zu ihnen finden.

A Vissoie, les artistes ont sans doute suivi une intuition, qui porte au pinacle la puissance de transfiguration que toute œuvre d'art possède en propre. En hâtant leur destruction et paradoxalement instaurant leur immortalité, par une disposition en un lieu bien spécifique, – un paysage soumis à des conditions climatiques rigoureuses, c'est une compréhension subtile de l'art comme miroir de notre condition passagère qui nous est donnée. Plus encore, c'est qu'en Suisse, on attribue au paysage Alpin un rôle majeur dans la relation passionnée nouée entre les vivants et les morts, que se soit par les récits mythiques qui attribuent aux sommets une puissance mystérieuse et taboue⁵, mais aussi parce que la montagne incarne ce paradoxe de la permanence et du changement, un espace génésique, ici fécondé par l'art. Nous sommes en présence d'un paysage difficile à arpenter, résistant à la domestication, une montagne, qui ne laisse pas de nous surprendre. C'est ainsi que l'on peut comprendre ce projet de «cimetière des éléphants» montagnard comme la mise en abîme du projet créatif: «L'œuvre, tout ensemble forme, destin et question, transfigure le monde elle le révèle en le dépassant»⁶. Plutôt que de connaître l'exil des dépôts et un absurde bâillonnement, les sculptures exposées à Vissoie ont entamé une purge essentielle pour le plus grand ravissement des quelques visiteurs qui en ont trouvé le chemin.

¹ Aloïs Dubach, Denis Schneider, Oliver Cortésy, Philippe Solms ont déposé une sculpture dans la propriété de Jean Kittel, architecte à Vissoie. Voir l'article de Claire de Ribeaupierre, Le cimetière des sculptures, dans Art Suisse Visarte n° 2/2001

² Exposition à Zoug en 1989, à Bex en 1990, et déménagement à Vissoie

³ Au contraire des objets utilitaires, l'œuvre d'art supporte les dégradations jusqu'à sa destruction parce qu'elle se trouve en excès de signification.

⁴ Michel Guérin, «Qu'est-ce qu'une œuvre?», Actes Sud, 1986

⁵ Un thème développé dans de nombreux textes de C.-F. Ramuz

⁶ Michel Guérin, op. cit. p.105