

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 60 (1973)
Heft: 2: Schulbau

Artikel: Testfall Bern : Offene Partizipation = Participation ouverte à un test = A public experiment
Autor: Graf, Urs / Graf, Rös
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-87511>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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



Testfall Bern: Offene Partizipation

Von Urs und Rös Graf, Fotos: Bärni Giger, Bern

Unter der Bezeichnung «Test Fall Bern» hat die Leitung der Berner Galerie, einer städtischen Institution und als solcher nicht primär gewinnorientierten Unternehmens, ihre diesjährige Winterausstellung durchgeführt. Es handelt sich allerdings nicht um eine Ausstellung im üblichen Rahmen: Die Initianten waren in erster Linie bestrebt, die Kooperation zwischen Künstler und Publikum entscheidend zu aktivieren: Durch wiederholte Aufrufe in Presse und Radio, aber auch mittels direkt verteilter Handzettel auf der Strasse ist die Öffentlichkeit aufgefordert worden, beliebiges Material in die Galerie zu tragen, damit die dort anwesenden Künstler daraus Kunstwerke schaffen können. Diese Werke werden später

käuflich sein, ihre Bewertung geschieht direkt durch das Publikum.

Der Kernsatz im Konzept zu «Test Fall Bern» drückt das folgendermassen aus:

Das Publikum ist vom Entstehen von Kunstwerken ausgeschlossen. Wir beklagen die Kluft zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Niemand findet einen Weg der Vermittlung trotz aller Bemühungen. Kunst ohne sozialen Hintergrund aber ist undenkbar. Wir machen einen Versuch, einen Test. Dieser Test gilt für alle Beteiligten. Wir wissen nicht, wie er ausfällt.

Partizipation von Medien

Die Initianten sehen den Sinn der Aktion in offener Partizipation von Medien (Presse, Radio, TV), Leuten, die an Kunst bisher nicht interessiert waren, solchen, die es sind, und Künstlern.

Die Aktion ist auf aussergewöhnlich lebhaftes Interesse gestossen. Dazu mag, neben der grossen Publizität in Tagespresse und Radio, auch die für den Anlass sehr geeignete Disposition der Galerie im zentralen und stark frequentierten Fussgängerbereich der Innenstadt beigetragen haben.

Ist es den Veranstaltern gelungen, tatsächlich mehr und besseres Verständnis beim Publikum für heutiges Kunstschaffen zu wecken, ein Verständnis, das wesentlich weiter reichen müsste als blosses wohlwollendes Zugestehen gewisser «Narrenfreiheiten», aber auch weiter als kritikloses Anbeten von Idolen?

Ist der Aufruf zur Partizipation im Sinn der Initianten überhaupt verstanden und ernstgenommen worden, und zwar in einem Sinn, der über die blossen Lust zum Gag hinausgeht?

Einer der Hauptinitianten der Aktion, der Kunstjournalist Jörg Zoller, hat sich zu einer Anzahl Fragen im Zusammenhang mit dem «Test Fall Bern» geäussert:

Was war der Grundgedanke zum «Test Fall»?

Der Grundgedanke basiert auf Partizipation von Medien, Publikum, das an Kunst interessiert oder desinteressiert ist, und Künstlern.

Um dieses Gerüst mit Handlung, mit Fakten zu füllen, überlegte ich mir, wo die allfällige Attraktion liegen könnte. Sicher nicht – erster Gedanke – in der Form einer gewöhnlichen thematischen Ausstellung, bei der man den Künstlern ein Partizipationsschema zur Visualisierung gestellt hätte. Ich entschloss mich für eine Handlung in Phasen, und zwar deshalb, weil nur eine Kette von ineinandergreifenden Geschehnissen einigermaßen Gewähr dafür bot, dass Medien immer wieder berichten mussten, dass das Publikum an mehreren Anlässen teilnehmen konnte (unter anderem aktiv an den grundsätzlichen Teilen eines Werkes), dass die Künstler für ihr Werk und ihre sozial-kulturelle Wirksamkeit genügend Attraktion zur Mitarbeit verspüren mussten.

Wie formulieren Sie die Zielsetzung der Aktion?

Die Zielsetzung ergibt sich aus den vorstehenden Darlegungen, nämlich

- Teilhabe des Publikums an einem Geschehen, von dem es normalerweise ausgeschlossen ist;
- Exemplifizierung des Tatbestandes, dass Kunst auf einem sozialen Kontext entsteht und nur auf sozialem Hintergrund einer ästhetischen Kritik unterworfen werden kann.

Betrachten Sie den «Test Fall Bern» als Testfall für eine allgemeingültige Tendenz oder bloss für eine momentane städtisch-regionale Situation?

Die allgemeingültige Tendenz der Kunstvermittlung ist und bleibt vorläufig systemimmanent. Das Dreieck Künstler/Galerie/Museum ist undurchbrochen. Der Kunsthandel beschäf-

tigt sich mit Objekten der Kunst, wie sich der übrige Handel mit den übrigen Waren beschäftigt. Es gibt keinen prinzipiellen Unterschied, es sei, dass die Ware Kunst noch grössere spekulative Möglichkeiten bietet als die Ware Boden.

In Deutschland haben sich vor einiger Zeit Augenläden konstituiert, kaufmännische Unternehmen, die von Künstlern gegründet und geführt werden. Sie sind in ihrer Handelsstruktur etwa den Autorenverlagen vergleichbar. Eine Tendenz gegen die allgemeine Tendenz ist so zwar sichtbar, aber schwach, und gegenwärtig schliessen diese Unternehmen der Reihe nach. Ich beabsichtigte, mit einem tragbaren finanziellen Schlüssel für Galerie und Künstler den professionellen Handel mindestens für einmal, als Test und Exempel, zu umgehen, indem keine Preise festgesetzt wurden. Das Publikum sollte die Möglichkeit haben, die Verwandlung des Gegenstandes durch Künstler selber zu bewerten. So wurden alle Werke mit null Franken null Rappen ausgezeichnet. Dieser Startpreis ist Basis. Das Publikum konnte bis zum Schlußtag auf die Werke bieten.

Ob diese Veranstaltung regional oder überregional ist, hängt nicht so sehr mit dem Ort, an dem sie stattfand, zusammen als mit der





Wirksamkeit der Idee. Absichtlich habe ich einen Titel gewählt, der neutral ist. Man könnte ohne weiteres einen «Test Fall Zürich» durchführen. Städtisch bleibt sie als Aktion. Als Tendenz muss sie das nicht. Es hat sich gezeigt, dass Tagespresse und Radio erhebliches Interesse an der Aktion hatten, und nicht nur die regionale Presse. So zeigt dieses Beispiel, dass der Aktionsradius des effektiven Geschehens sich in einer Agglomeration mit ansässigen Künstlern abspielen muss, dass aber die Idee durchaus für viele Agglomerationen tragfähig ist. Eine andere Version würde darin bestehen, dass man, etwa in Köln oder Düsseldorf, mit geladenen Künstlern aus ganz Europa eine scharf konturierte Aktion dieser Art durchführen könnte.

Wie reagierten die Künstler auf das Experiment? Und wie das Publikum?

Die Reaktion der Künstler war unterschiedlich. Die intellektuell betonten reagierten sofort positiv (Interview mit Jean Tinguely im «Brückenbauer»). Andere (Eggenschwiler) konnten aus naheliegenden Gründen nicht darauf eintreten, weil ihnen die zu erwartenden Werke zu nahe an ihrem eigenen Schaffen standen. Insgesamt war die Reaktion rasch, positiv bis begeistert. Einige, die sich ablehnend verhielten, änderten ihre Meinung und schufen sogar von den besten Werken (Heinz Brand).

Das Publikum hat mitgemacht, und die folgenden Tage zeigten, dass das Interesse nicht etwa nachliess.

Erwartete Protesthandlungen beim Überbringen der Gegenstände blieben aus. Die Galerie hätte auch den Inhalt von Ochsnerkübeln akzeptiert. Man wollte weder dem Publikum noch den Künstlern irgendeinen Zwang auferlegen.

Wieweit konnte Ihrer Ansicht nach der im Testfallkonzept postulierte Graben zwischen Kunst und Öffentlichkeit überbrückt werden?

Ein bestehender Graben kann nicht mit einer einzigen, terminierten Aktion zugeschüttet werden. Wenn aber diese Aktion mitgeholfen hat, gegenseitiges Verständnis zu ermöglichen und aufzubauen – dann ist sie ein Erfolg. Die Galerie wird übrigens von allen, die erreichbar sind, die Adresse notieren und ihnen für spätere Veranstaltungen Einladungen zusenden. Wenn 10% dieser Leute auch später erscheinen, dann hatte ich Erfolg. Das ist im Augenblick nicht zu verifizieren. Erlebnisse indessen haben wir vermittelt. Soviel ist sicher.

Wie definieren Sie den Unterschied zwischen der Testfallaktion und der bisherigen Informationsvermittlung über Kunst?

Die Vermittlung von Kunst durch Presse bedeutet für mich Information, die verstehbar ist, sie darf aber nicht undifferenziert sein, das wäre schrecklich. Sie soll, wenn nötig und möglich, eine Toleranzzone schaffen. Das heisst, sie soll Menschen ermöglichen, nicht gleich nein zu Werken zu sagen, die sich nur schwer mitteilen. Die Aktion in der BG war eine zeitlich verzögerte Kunstinformation, indem die Leute in das Geschehen selber einbezogen wurden – und offenbar wurde das verstanden, und zwar so, wie es gemeint war.

Der Anblick des in der Galerie aufgeschichteten Materials, vom Publikum zur künstlerischen Transformation herbeigeschafft, schien wenigstens zeitweilig die Frage «Kunst aus Abfall?» nahezuliegen.

Das Argument «Kunst aus Abfall» ist nur unter Umständen und in Einzelfällen haltbar. Zwar ist der Materialwert auch bei einem Rembrandt nicht gross. Aber Kunst kann sich nicht

beschränken auf Abfall der Konsumgesellschaft, wenn sie sich nicht in eine lächerliche Hofnarrenrolle begeben will. Die Gefahr dieser Rolle ist ohnehin so gross, dass man ihr keinesfalls Vorschub gewähren darf. Wir suchten nach Gegenständen, die das Publikum entbehren konnte und von denen es annehmen sollte, dass Künstler daraus etwas machen konnten. Das ist denn auch in erstaunlicher Weise wahrgenommen worden. Wir mussten von dem riesigen Haufen relativ wenig wegwerfen, und ich weiss, dass einzelne Künstler noch Material haben, das sie weiterverarbeiten werden.

Wie stellten sich die Künstler zur sehr knapp bemessenen Zeit, sozusagen zur «Kunstproduktion unter Stress»?

Tatsächlich war die Zeit, in der die Künstler eines oder mehrere Werke herzustellen hatten, kurz. Sie betrug eine Woche, allerdings waren zwischen Ablieferungstermin und Vernissage vier Tage, die stillschweigend als Karenzzeit gebucht waren.

Ich musste mir sagen, dass ich das Publikumsinteresse verlieren würde, wenn die Zeit zwischen der Ablieferung der Gegenstände und dem Erscheinen der Werke zu lange war. Zudem ermunterte ich die Künstler, in der Galerie zu arbeiten. Ich informierte die Künstler möglichst früh mit einem exakten Zeitplan.

Das wichtigste Argument indessen lag bei den Künstlern selber: Falls beim Auswählen nicht schon ein wenn auch noch nicht verbindliches Konzept entstand, dann konnten sie auch in einem Jahr nichts liefern. Es hat sich nun gezeigt, dass einige Künstler sogar mehrere Werke schufen.

Schwieriger wurde die Situation für Künstler, die sich noch nie mit Objektproblemen auseinandergesetzt hatten. Die Befürchtung

erwies sich als nicht sehr stichhaltig, denn es kam genügend Material auch für Zeichnungen. So ist das Ausstellungsgut denn auch sehr vielfältig und reicht von Zeichnungen über Gouachen und textile Arbeiten bis zu Objekten.

Ich würde mich nicht dazu hinreissen lassen, für einen Publikumserfolg Künstlern Zwang anzutun. Entscheidend war die Frage des Entstehungsmomentes eines Werkes. Das aber ist der Moment der Auswahl. Es hat sich gezeigt, dass diese Überlegung nicht falsch war.

Inwiefern haben Konzepte von Künstlern wie beispielsweise Arman, Beuys oder, in Bern, Eggenschwiler das Konzept zum «Testfall» beeinflusst?

Arman hat mit seiner Pariser Müllaktion (Galerie Iris Clert, Anfang der sechziger Jahre) völlig andere Zwecke verfolgt, nämlich Herausforderung, aggressive Handlung, Anti-kunst.

Auf mich hatte die Herausforderung in den lapidaren, langgedachten Sätzen von Ben Vautier mehr Einfluss. Seine Herausforderung

ist intellektuell, scharf, sie ist aber auch, der literarischen Form wegen, bleibender.

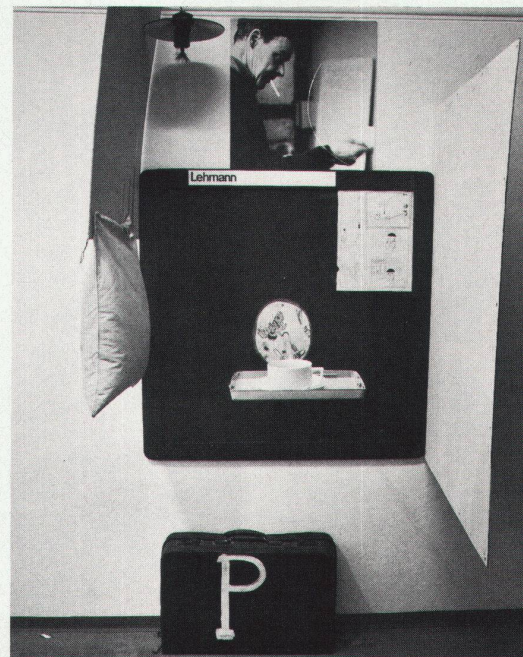
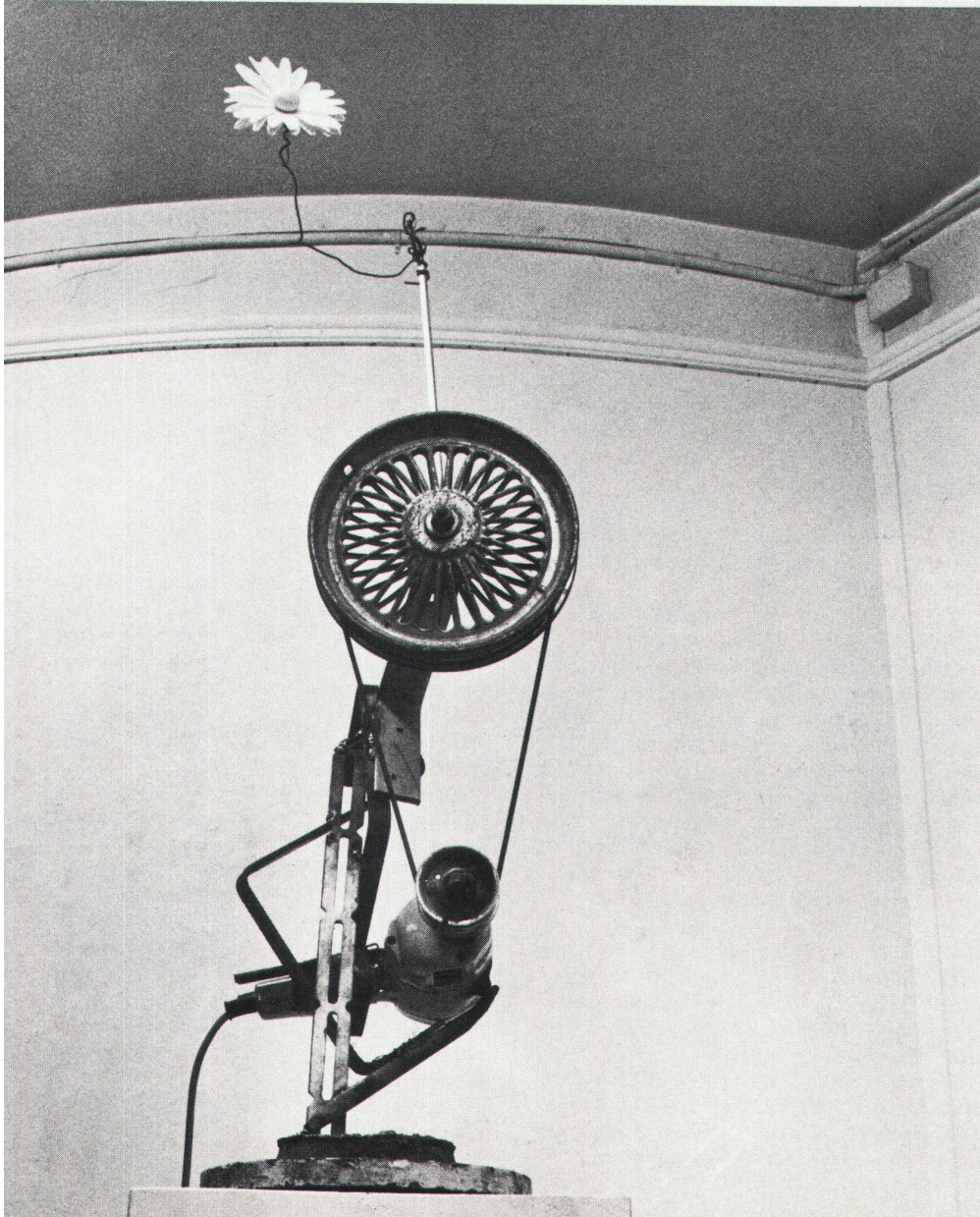
Ein Satz wie «Kunst ist überflüssig» oder «Alles ist Kunst» sagt mir persönlich einiges. Ich habe Ben Vautier kennengelernt und glaube seine Haltung zu verstehen. Und obwohl «Test Fall Bern» ein Erfolg war, und zwar vom Publikum, von der Galerie wie von den Künstlern aus, so muss ich ehrlicherweise heute sagen, dass mir im Konzept ein entscheidender Fehler unterlaufen ist.

Und worin besteht dieser entscheidende Fehler?

Man hätte die partizipierenden Künstler wohl in Aufrufen nennen sollen. Aber die Werke hätten anonym aufgestellt werden müssen. Denn dadurch, dass nun etwas mit Distel, Megert, Weber, Tinguely oder Spoerri gekennzeichnet ist, begeben sie mich wieder in die ausgefahrenen Geleise des üblichen Handels. Es ist nicht zu vermeiden, dass ein «Tinguely» und nicht das Werk gekauft wird.

Soviel, sehe ich heute, war falsch. Das ist schade.

Jean Tinguely



Paul Lehmann

Objekte von Ségard



Margrit Jäggi



Participation ouverte à un test

«Cas expérimental Berne», tel fut le sujet de l'exposition organisée cet hiver par la direction de la Galerie de Berne, une institution municipale qui, en tant que telle, ne poursuit pas principalement un but lucratif. Il ne s'agissait toutefois pas d'une exposition dans le cadre habituel: les initiateurs visaient en premier lieu à activer décisivement la coopération entre artistes et public. Par des appels répétés dans la presse et à la radio, ainsi que par des tracts distribués directement dans la rue, le public avait été invité à apporter à la galerie d'art du matériel de tout genre pour que les artistes présents puissent en créer des œuvres d'art. Ces œuvres seront plus tard mises en vente, leur appréciation étant faite directement par le public.

Ce principe est traduit comme suit dans l'exposé de la conception du «cas expérimental Berne»:

Le public est exclu de la création des œuvres d'art. Nous regrettons le fossé qui sépare l'art et le public. Personne n'est à même de proposer une médiation, en dépit de tous les efforts.

L'art sans arrière-plan social est cependant inconcevable.

Nous lançons une expérience, un test.

Ce test vaut pour tous les participants.

Nous ignorons quel en sera le résultat.

Participation des mass-média

Les initiateurs voient le sens de l'expérience dans la participation ouverte des mass-média (presse, radio, télévision), de personnes intéressées ou non aux problèmes de l'art et des artistes eux-mêmes.

L'exposition a remporté un succès exceptionnel. Cet intérêt est imputable non seulement à la vaste publicité dans la presse quotidienne et à la radio, mais encore à la situation très favorable de la Galerie de Berne au centre d'une zone très fréquentée, réservée aux piétons en plein cœur de la ville.

Les organisateurs ont-ils véritablement réussi à davantage sensibiliser le public au travail créateur des artistes contemporains, à éveiller en lui cette compréhension qui se situe à la fois au-delà du simple consentement bienveillant à l'égard de certaines libertés concédées à l'artiste et de l'admiration béate d'idoles?

L'appel à la participation a-t-il véritablement été compris et pris au sérieux dans le sens voulu par les initiateurs, en dépassant le simple plaisir de réaliser un gag?

Un des principaux initiateurs de l'exposition, le

journaliste d'art Jörg Zoller, a répondu comme suit aux questions relatives au «cas expérimental Berne»:

Quelle est l'idée de base qui a présidé au «cas expérimental»?

L'idée de base repose sur la participation des mass-média, du public, intéressé ou non aux problèmes de l'art, et des artistes. Je me suis demandé où pourrait résider l'attraction d'une telle tentative. Certainement pas – à première réflexion – dans la forme d'une exposition traditionnelle, où les artistes étaient chargés de visualiser un schéma de participation. Je me suis décidé pour une action en phases parce que seule une série d'événements imbriqués offrait une garantie suffisante pour obtenir une série de rapports dans la presse, la participation du public à diverses manifestations (en particulier, sa participation active aux parties essentielles d'une œuvre), ainsi que l'incitation à la collaboration éprouvée par les artistes pour leurs œuvres et leur influence socio-culturelle.

Comment formulez-vous les objectifs de l'expérience?

Les objectifs se dégagent des considérations précédentes, à savoir:

- la participation du public à un événement dont il est normalement exclu,
- l'illustration d'un état de fait, montrant que l'art naît dans un contexte social et qu'il ne peut être soumis à une critique esthétique qu'en fonction d'un arrière-plan social.

Quelle a été la réaction des artistes à cette expérience? Comment a réagi le public?

La réaction des artistes a été très variée. Ceux à prédominance intellectuelle ont immédiatement adopté une attitude positive (interview avec Jean Tinguely dans «Construire»). D'autres (Eggenchwiler) ne purent se prononcer parce que les œuvres escomptées dans le cadre de cette expérience s'annonçaient trop proches de leurs propres créations artistiques. En général, la réaction était rapide, positive, voire enthousiaste. Certains, réticents au départ, ont modifié leur attitude et créé des œuvres qui comptent parmi les meilleures (Heinz Brand).

Le public a participé à l'expérience, et son intérêt ne s'est guère relâché par la suite. La crainte de protestations contre les objets apportés s'est avérée sans fondement. La galerie aurait aussi accepté le contenu de poubelles. Aucune contrainte ne devait être imposée, ni au public, ni aux artistes.

Dans quelle mesure estimez-vous que la conception de ce cas expérimental a permis de combler le fossé qui sépare le public et les artistes?

Un fossé ne saurait être comblé par une seule exposition, nécessairement limitée dans le temps. Si, toutefois, cette manifestation a contribué à créer et à promouvoir la compréhension mutuelle, elle doit être considérée comme un succès certain. La galerie notera d'ailleurs les adresses de tous ceux qu'elle peut atteindre afin de les inviter à une prochaine manifestation. Si 10% de ces invités viennent, je peux me féliciter du succès remporté. Il est difficile d'en juger pour l'instant. Mais nous avons conféré des impulsions. Cela, du moins, est certain.

Le matériel apporté par le public en vue de la transformation artistique et entassé dans la galerie ne semblait-il pas, à certains moments, suggérer l'idée d'un «art réalisé à partir de déchets»?

L'argument «art à partir de déchets» n'est valable

que dans certaines conditions et pour certains cas individuels. Pour un Rembrandt, la valeur du matériel utilisé n'est pas non plus très grande. Mais l'art ne saurait se confiner aux déchets de la société de consommation s'il veut éviter de tomber dans le grotesque et le ridicule. Ce danger est tellement grand qu'il faut tout faire pour l'éviter. Nous avons cherché des objets dont le public pouvait se dispenser et qu'il considérerait comme appropriés à une transformation artistique. Cette intention a été étonnamment bien comprise. Dans l'énorme tas de matériel, nous n'avons dû jeter que peu d'objets, et je sais que certains artistes ont encore gardé du matériel en vue de son utilisation future.

Comment les artistes ont-ils réagi au temps trop court dont ils disposaient, à la «production d'art sous l'effet d'un stress»?

Le temps imparti aux artistes pour réaliser ou plusieurs œuvres était effectivement court: une semaine avec, entre le délai de livraison et le vernissage, quatre jours de «carence».

J'estimais que l'intérêt du public risquait de s'amenuiser si le temps entre la livraison des objets et la parution des œuvres d'art était trop long. Par ailleurs, j'encourageais les artistes à travailler dans la galerie même. J'avais informé les artistes très tôt déjà et leur avais fourni un programme de travail exact. L'expérience a révélé que si l'artiste ne disposait pas déjà d'une conception précise lors de la sélection des objets, le fait de pouvoir bénéficier d'un temps plus long n'y changeait rien. Certains artistes ont même trouvé le temps de composer plusieurs œuvres.

La situation semblait plus difficile pour les artistes qui n'avaient encore jamais été confrontés avec le problème de la composition d'objets. Toutefois, le matériel très varié laissait aussi place au dessin. Aussi les œuvres exposées sont-elles allées du dessin à la composition d'objets, en passant par les gouaches et créations textiles.

Loin de moi l'idée d'imposer une contrainte aux artistes pour assurer le succès d'une exposition. Déterminante était la question de savoir à quel moment naît une œuvre d'art. C'est incontestablement au moment de la sélection. L'expérience a confirmé ce point de vue.

Dans quelle mesure les conceptions d'artistes, tels que Arman, Beuys ou, à Berne, Eggenchwiler, ont-elles influencé le cas expérimental?

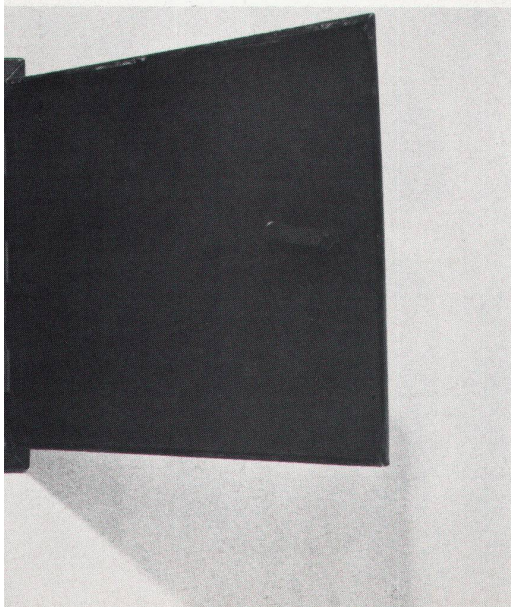
L'exposition d'Arman à Paris (Galerie Iris Clerf, début des années 60), avec ses compositions à partir de déchets, visait des objectifs foncièrement différents: défi, action agressive, anti-art.

J'avoue que le défi lancé par Ben Vautier en termes lapidaires et bien réfléchis a eu sur moi une influence plus marquée. Son défi est intellectuel, incisif et, par sa forme littéraire, plus durable. Une phrase telle que «L'art est superflu» ou bien «Tout est art» est pour moi très éloquente. J'ai fait la connaissance de Ben Vautier et je crois comprendre son attitude. Et bien que le «cas expérimental Berne» ait été un succès, à la fois de la part du public, de la galerie et des artistes, je dois avouer aujourd'hui avoir commis une erreur de conception fondamentale.

En quoi consiste cette erreur fondamentale?

Il était bon et juste de citer dans les invitations les artistes participant à l'exposition. Mais les œuvres auraient dû rester anonymes. Car le fait que quelque chose soit marqué du nom de Distel, Megert, Weber, Tinguely ou Spoerry nous ramène une fois de plus dans les sentiers battus du commerce d'art traditionnel. Imposable, dès lors, d'éviter que l'intéressé n'achète un «Tinguely» et non pas l'œuvre d'art. Telle fut, me semble-t-il, mon erreur. Une erreur très regrettable.

U. et R. G. ■



A public experiment

This year's winter show of the Berner Galerie has been carried out under the title "Test Case Berne". The organizers were mainly concerned to activate cooperation between artists and public. The general public is invited to take any kind of material they like to the Galerie, where artists on the spot can create works of art out of it, which will later be offered for sale, the public being the sole judges.

The test credo runs as follows:

The public is excluded from the creation of works of art.

We regret the gap between art and public.

No one has found a way to bridge the gap. But art without a social background is inconceivable.

We are making an attempt, a test.

This test applies to all who participate.

We do not know how it will turn out.

Participation of media

The organizers see the meaning of the project as consisting in the public participation of the mass media, people who have up to now not been interested in art, those who are and artists. The project has met with a great deal of enthusiasm, the central location of the Galerie being a distinct advantage.

Have the organizers really succeeded in arousing genuine interest in art, over and above a certain tolerance for artistic license?

Has the project really been taken seriously, or has it been regarded merely as a gag?

One of the main organizers of the project, the columnist Jörg Zoller, has replied to a number of questions in connection with the Test Case Berne:

What was the basic idea behind the Test Case?

The basic idea is participation of the media, of the public, interested in art or not, and artists. Concretely, I had in mind not an ordinary thematic exhibition but an action in phases, which is the only way of creating sustained interest on the part of the media, the public and artists.

How could you spell out the aim of the project?

The aim is apparent from what has been said above, namely:

- Participation of the public in a happening from which it is normally excluded.
- Exemplification of the fact that art exists in a social context and can be criticized aesthetically only within a social frame of reference.

How did the artists react to the experiment? And the public?

The artists' reaction was uneven. Highly intellectual artists (Tinguely) responded very positively, while others (Eggenschwiler) could not participate because the works expected to result would be too close in character to what they themselves were doing. On the whole, the reaction was swift, ranging from positive to enthusiastic. Some who at first rejected the idea changed their minds and even created some of the best works (Heinz Brand).

The public joined in, and their interest did not lag. Protest demonstrations were expected, but they did not occur. Even the contents of dust bins were accepted by the Galerie, since neither public nor artists were to be subject to any kind of restriction.

To what extent, in your opinion, could the gap postulated in the test between art and public be bridged?

One single campaign of this kind cannot bridge over such a gap. However, it is a success if it has contributed to promoting mutual understanding. The Galerie will, moreover, keep in touch with participants and inform them of future projects and events. I regard it as a success if 10% of these people respond.

How do you define the difference between the Test Case project and the previous types of art orientation?

Information about art via the press for me means information that can be understood, but it must not be undifferentiated. It ought not to give people a chance to say no to works of art that do not immediately communicate. The campaign organized in the Berner Galerie was a slowed-down, phased project directly involving people in the process of art creation. I believe it was understood in this spirit.

Did not the sight of the material heaped up in the Galerie, ready for artistic transformation, seem at times to touch upon the theme "art made from junk"?

This is true only to a limited extent. Art cannot be confined to working with the refuse of the mass-consumption society; this would reduce the artist to the role of court jester. We were looking for objects which the public felt it could dispense with and assume that artists could make something out of. We had to throw out very little, in fact.

How did the artists feel about the very brief time limit, about the idea of "producing art under stress"?

The time allotted was indeed short. It was one week. Otherwise the public would have lost interest. I encouraged the artists to work in the Galerie to an exact schedule. The real problem is this: the artist's concept occurs to him in the very act of selecting the raw material; otherwise he would not finish the job within a year.

The situation became more difficult for artists who had never been confronted with object problems. In any case, we collected enough material, if only for drawings. Thus the exhibited works revealed a wide range, from drawings to gouache paintings and from textile creations to "objects".

The decisive question is the factor of creation, and that is already entailed in the very moment of selection.

To what extent have concepts of artists such as Arman, Beuys or, in Berne, Eggenschwiler, influenced the concept of the Test Case?

Arman with his junk show in Paris (Galerie Iris Clert, in the early 60s) was pursuing quite different aims, i.e. he wanted to insult the public: that was anti-art. Ben Vautier's challenge was more influential because intellectually conceived. Statements like "Art is superfluous" or "Everything is art" mean something to me personally. I know him, and I think I understand his point. Although the Test Case was a success in all respects, I must confess today that in elaborating its basic idea, I did make a mistake.

And what was this decisive mistake?

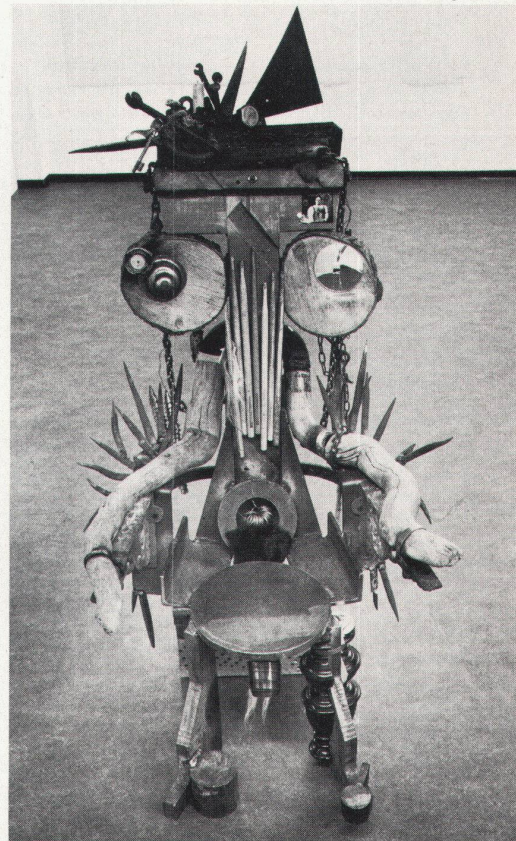
The participating artists ought to have been invited by name, but the works should have been exhibited anonymously, for by attaching the labels Distel, Megert, Tinguely, etc. I ended up in the usual commercial rut. There is no avoiding the fact that what is purchased is not a work of art but a "Tinguely".

U. and R. G. ■



Daniel Spoerri

Walter Voegeli



Marianne Grunder

