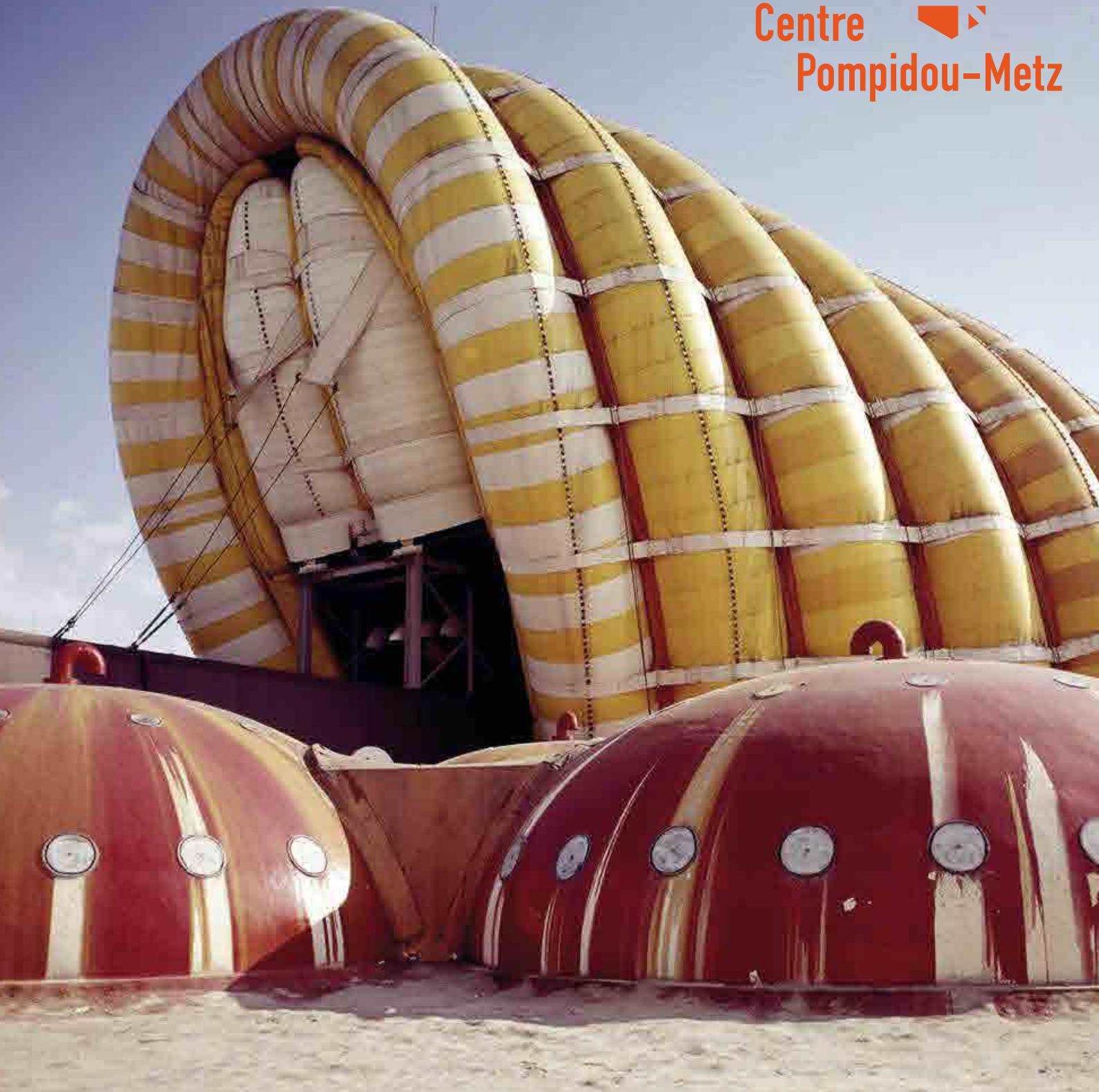




AERODREAM

Architektur, design und aufblasbare strukturen

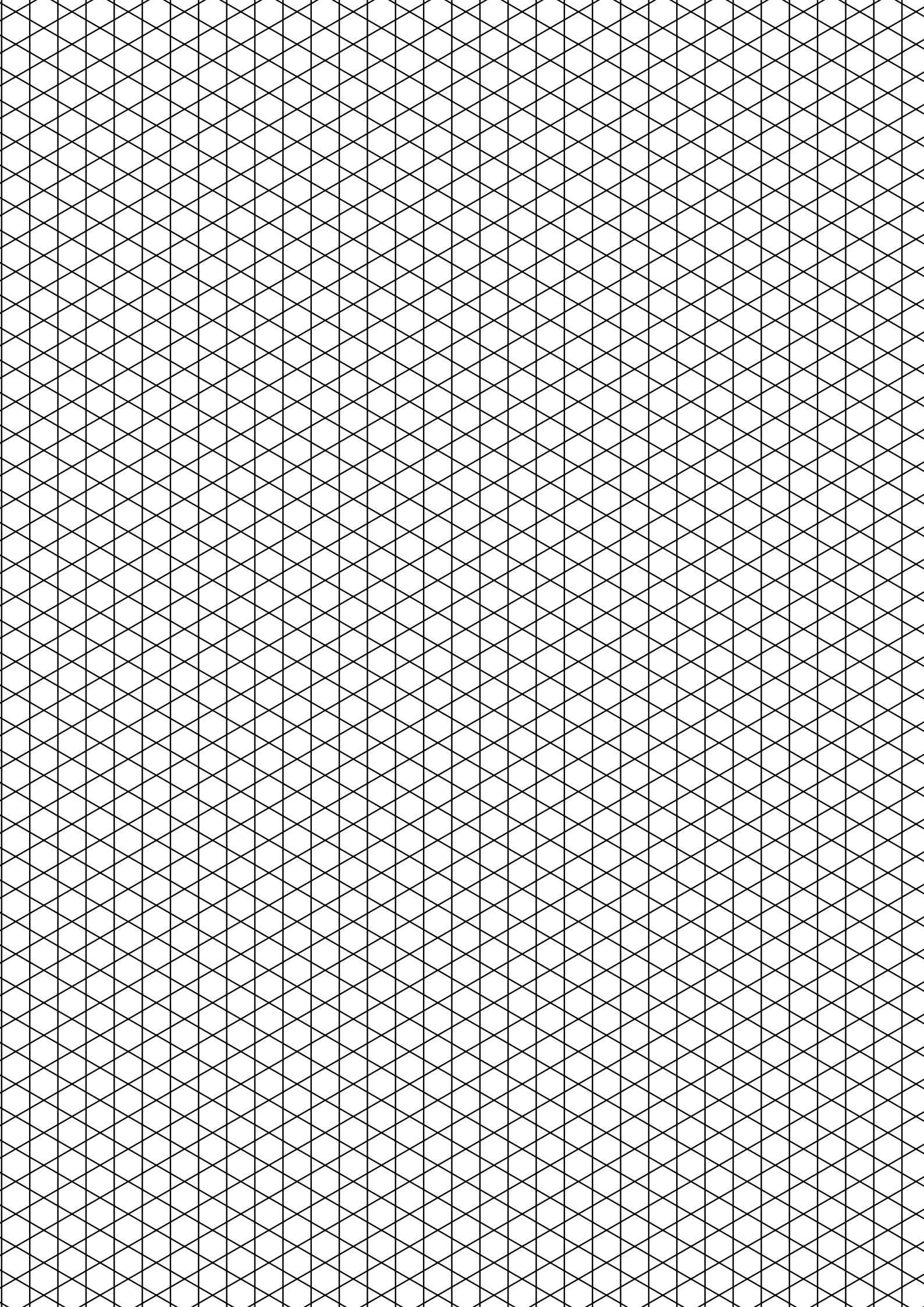
30.01 → 23.08.21

PRESSEMAPPE

#aerodream
centrepompidou-metz.fr

Ausstellung koproduziert mit





INHALT

1. EINFÜHRUNG	5
2. AUSSTELLUNGSPARCOURS	7
3. KATALOG	20
4. FRAGEN AN DIE KURATOR:INNEN	21
5. PARTNER.....	24
6. BILDMATERIAL FÜR DIE PRESSE.....	27



Josep Ponsati, Sculpture gonflable Barcelona 77, 1977
Collection de l'artiste
Photographie : Toni Vidal

1. EINFÜHRUNG

AERODREAM ARCHITEKTUR, DESIGN UND AUFBLASBARE STRUKTUREN

30. Januar bis 23. August 2021
Galerie 2

Das Bild des *Homo bulla* – des Menschen als Seifenblase –, für Erasmus von Rotterdam Sinnbild für die Vergänglichkeit des Lebens und der Zeit und in der Vanitasmalerei seit dem 15. Jahrhundert bis zu Werken von Chardin oder Manet immer wieder zitiert, vermählt sich hier mit jenem des Pneumas, des Atems, der Symbol des Lebenden, der Lebenskraft und – in den verschiedenen Religionen – der Seele ist. Das Aufblasbare ist außerdem eine Hülle, eine Metapher der Haut und der Endlichkeit des Körpers, aber auch seiner Ausdehnung, seiner Schwerelosigkeit sowie der ersten Fluginstrumente von den Heißluftballons bis zu den goldenen Zeiten der Luftschiffahrt. Diese symbolischen Universen waren prägend für die Geschichte der aufblasbaren Strukturen und sollten in ihrer Vieldeutigkeit in zahlreichen künstlerischen Recherchen wieder aufscheinen, die am Erfolg von Kunst- und Architekturprojekten der ausgehenden 1960er-Jahre teilhatten. Aber die Geschichte der aufblasbaren Strukturen ist auch ein Stück Industriegeschichte, die eng verbunden ist mit ihrem Einsatz zu militärischen Zwecken, im Zweiten Weltkrieg als Luftschiffe, Schwimmkörper und aufblasbare Attrappen, später dann in Gestalt von Radomen und Ballonsonden, wie sie insbesondere die NASA nutzte.

Nach Frank Lloyd Wright sollte auch Richard Buckminster Fuller im Aufblasbaren eine Fortführung seiner Recherchen zu den geodätischen Kuppeln finden und damit den Grundstein für eine mobile Architektur legen, die keines Fundaments bedarf und dennoch schützende Klimahülle ist.

Mit dem Aufkommen neuer Werkstoffe (Kautschuk und seine Derivate, Kunst- und Netzstoffe usw.) vervielfachten sich die Einsatz- und Verwendungsmöglichkeiten aufblasbarer Strukturen, sodass sie zunehmend auch die Sphäre der Architektur eroberten und bei Architekten wie Victor Lundy, Walter Bird, Frei Otto, Gernot Minke, Cedric Price oder Arthur Quarmby auftauchten. Im Jahr 1967 fand in Stuttgart ein Kolloquium zu diesem Thema statt, das zur Referenz für Architektenkollektive wurde, die auf der Suche nach einer neuen, mobilen und modularen Architektur waren, darunter Archigram, Ant Farm, Eventstructure Research Group, Coop Himmelb(l)au und Haus-Rucker-Co, sowie für internationale Künstler:innen wie Graham Stevens oder Panamarenko und Architekt:innen wie Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann, Antoine Stinco, Hans Walter Muller, Johanne und Gernot Nalbach oder Günther Domenig und Eilfried Huth.

Letztlich jedoch waren es einige legendäre Ausstellungen, die das Aufblasbare in den Fokus der internationalen Öffentlichkeit rückten, namentlich die Ausstellung Structures gonflables im Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1968, die Pavillons der Weltausstellung 1970 in Osaka (unter anderem von Yutaka Murata und Taneo) und schließlich in Kassel die documenta 4, die Christo 1968 mit seinem *5600 cubic meter Package* (5600-Kubikmeter-Paket) krönte, und die documenta 5 (1972), bei der Haus-Rucker-Co die Fassade des Fridericianums bespielten. Von da an rückte das Aufblasbare zunehmend in den öffentlichen Fokus, etablierte sich als Kulturphänomen und Lebensstil und nahm in einer Vielzahl von Formen, als Möbel,

Wohnstatt und Struktur, die für einen neuen Zugang zur Umwelt standen, Gestalt an. Die zunehmende Verwendung von Polymeren ebnete den Weg für eine bemerkenswerte Vielfalt von Kreationen, Formen und Farben — die Möbel von Bernard Quentin A.J.S. Aérolande, Quasar Khanh, De Pas, Urbino und Lomazzi spiegelten die Bildsprache der Popart, transparenter Dekors und durchlässiger sozialer Praktiken.

Damals setzte auch die Umweltdebatte ein — allerdings ohne Vorbehalte gegen Kunststoff und Erdölprodukte —, und die aufblasbare Architektur erschien gleichsam „schwebend“, losgelöst vom Boden, schrieb sich nicht auf immer und unwiderruflich in Landschaft und Zeit ein und zeichnete sich durch den Verzicht auf schwere Materialien aus. In England verlieh der Künstler Graham Stevens seiner Kunst durch die Verwendung pneumatischer Strukturen, mit denen man Wüsten bewässern könnte, eine ökologische Dimension.

Das Aufblasbare übernahm außerdem eine kritische und politische Funktion. Durch seine Flüchtigkeit brachte es eine neue Dimension der Zeitlichkeit ins Spiel, der Ereignishaftigkeit, Aktion und Partizipation. Damit erwies es sich als geeignetes Instrument für beliebige Interventionen im öffentlichen Raum — und wurde in dieser Funktion unter anderem von Künstler:innen wie Gruppo T, Piero Manzoni, Yves Klein, Hans Haacke, Otto Piene, Franco Mazzucchelli, Marius Boezem, Lars Englund und Andy Warhol genutzt. Architekt:innen wie etwa UFO in Italien verwendeten es als Medium für politische Interventionen, die Gruppe Utopie und die Vertreter:innen der radikalen Wiener Architekturszene setzten es bei öffentlichen Interventionen oder Performances etwa von Hans Hollein, Walter Pichler, Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co oder der holländischen Gruppe Eventstructure Research Group als gesellschaftskritisches Instrument ein. Als Ausdruck von Protest und Widerstand der Generation der Babyboomer wurden die aufblasbaren Strukturen zu Prismen, die neue Lesarten unserer Umwelt (z.B. die *Urboeffimeri* von UFO) und neue Formen des Zusammenlebens (*Instant City*, Ibiza, 1971) eröffneten. Auch die Gruppe A.J.S. Aérolande arbeitete mit aufblasbaren Objekten, um den Wettbewerb um den Prix de Rome am Vorabend des Mai 1968 kritisch zu hinterfragen und neue Formen des Bauens, festlich und immer veränderlich, zu erproben.

Nach der Ölkrise 1973 ging das große Zeitalter der Kunststoffe zu Ende, und die Künstler:innen der Postmoderne konnten dem Industrieprodukt nur wenig abgewinnen. Damit verschwand auch das Aufblasbare nach und nach. Doch seit rund zehn Jahren, seit dem Aufkommen neuer, umweltfreundlicherer Technologien, findet das Aufblasbare zu neuer Blüte und wird von vielen



Kengo Kuma, *Fu An*, 2007
© Kengo Kuma & Associates, Galerie Philippe Gravier, Paris

Architektinnen als alternatives konstruktives Element genutzt, das ihnen ganz neue Möglichkeiten der räumlichen Gestaltung eröffnet und ganz neue perzeptive und kognitive Erfahrungen ins Spiel bringt, so etwa der *Leviathan* von Anish Kapoor. Angesichts der Entwicklung organischer Textilien kann man davon ausgehen, dass sich durch die weitere Auseinandersetzung mit aufblasbaren Strukturen innovative Optionen im Bereich von Architektur und Design eröffnen und neue Konstruktionsprinzipien etablieren, wie die Experimente von Achim Menges, Kengo Kuma, Mad Architects, Selgascano und anderen ahnen lassen.

Kuratorinnen:

Frédéric Migayrou und Valentina Moimas, Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle, Centre Pompidou.

Anpassung

Stéphanie Quantin-Biancalani, wissenschaftliche Beraterin und Konservatorin, verantwortlich für die Sammlung für moderne und zeitgenössische Architektur der Cité de l'architecture & du patrimoine

Eine Koproduktion des Centre Pompidou-Metz und der Cité de l'architecture & du patrimoine mit Unterstützung des Centre Pompidou

2. AUSSTELLUNGSPARCOURS



Die Ausstellung ist als fließender Raum gestaltet, der in verschiedene Abschnitte gegliedert ist, sodass die Besucher:innen sich in Ruhe mit den präsentierten Werken aus bildender Kunst, Design und Architektur beschäftigen können. Ergänzt werden die Arbeiten durch einen umfangreichen Korpus an Dokumentarmaterial. Dabei dienen Zeitschriften, Schriftstücke, Plakate und Fotografien der kontextuellen Einordnung der Werke, während eine große Auswahl an audiovisuellen Dokumenten ephemere Werke, Installationen und Happenings wiederauferstehen lässt. Großflächige Projektionen von zeitgenössischen Filmausschnitten tragen zu der farbenfrohen, spielerischen und polyphonen Atmosphäre der Ausstellung bei, die die Dynamik und

überbordende Kreativität der 1960er-Jahre erlebbar macht. Stets ziehen mehrere Werke gleichzeitig die Aufmerksamkeit der Besucher:innen auf sich, doch dank der unverstellten Perspektiven auf den weiteren Rundgang haben sie die Möglichkeit, ein Element innerhalb der Ausstellungserzählung auszugreifen und individuelle, ganz persönliche Beziehungen zwischen den Werken herzustellen. Entlang des Rundgangs begegnen die Besucher:innen einer Vielzahl von Werken aus der bildenden Kunst, die permanent die Beziehung zwischen Werk und Objekt hinterfragen, die Entmaterialisierung der Kunst, und damit das Verhältnis des Werks zu Wahrnehmung, Körper und Umgebung.

SEKTION 0: KUNST, GESTALTWERDUNG DER LUFT

Die bildende Kunst zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Ausstellung. Mit seiner gläsernen Ampulle *Air de Paris* war Marcel Duchamp zwar der Erste, der in der modernen Kunst das Medium Luft verwendete, doch es war Piero Manzoni, der erstmals mit aufblasbaren Objekten arbeitete – und sie gleichermaßen als Kritik des künstlerischen Objekts und als Evokation des Künstlers – des Schöpfers, der hier allein durch die Kraft seines Atems dargestellt wird – nutzte. Dieses organische Bild – als Metapher auf den Körper des Künstlers – wurde von den Mitgliedern der Gruppo T zu dem Werk *Grande oggetto pneumatico* weiterentwickelt, einer aufblasbaren Hydra, die mit dem Publikum interagiert.

Otto Piene, Mitglied der Gruppe ZERO, machte das Aufblasbare zu einem Objekt des Austausches und fand damit zu einer radikalen Neuinterpretation der Beziehung zwischen Kunstwerk und Raum – sowohl im Galerie- oder Museumsraum als auch bei seinen Aktionen im öffentlichen Raum.

Die Kritik des Kunstobjekts äußert sich auch in der Neuinterpretation abstrakter oder minimalistischer Werke. Während Iain Baxter Werke von Donald Judd oder Mark Rothko in aufblasbare Strukturen verwandelte, bliesen Hans Haacke, Josep Ponsatí, Christo und Panamarenko ihre Werke derart auf, dass man den Eindruck hatte, sie würden schweben.

Den Abschluss dieser Ausstellungssektion bildet ein Video der immersiven Skulptur des *Leviathan* von Anish Kapoor. Mit seinen monumentalen Dimensionen bot dieses Werk den Besucher:innen der Monumenta 2011 nicht nur die Gelegenheit, in das Innere eines Kunstwerks vorzudringen, sondern sie konnten darin auch – ganz in Farbe gebadet – umhergehen. Obwohl das Werk diverse Themen in sich vereint, die Gegenstand der radikalen immersiven Skulpturen der 1960er-Jahre waren, hat sich die zugrundeliegende Intention gänzlich gewandelt. Die Begegnung mit dem Kunstwerk hat vor allem eine poetische Dimension, während in den Jahren des Protestes eher spielerische Aspekte im Vordergrund standen.

Piero Manzoni (1933 – 1963)

Der italienische Künstler begründete die Konzeptkunst mit einer ironischen Reflexion über den Zustand der Kunst. Mit seinen pneumatischen Skulpturen trat er, wie schon mit seinem „konservierten Atem“, in die Fußstapfen Marcel Duchamps, der 1919 die Pariser Luft einfügte. So bestanden die Werke *Corpo d'aria* (1959–1960), *Scultura nello spazio* (1960) und *Fiato d'artista* (1960) aus mit seinem Atem gefüllten Ballons. Doch die Zeit tut ihre Wirkung und *Fiato*, erschlaft, wird wieder zu Luft. Mit seinem Projekt *Placentarium* (1961), einem aufblasbaren Theater, das das *Light Ballet* von Otto Pione beherbergen sollte, übertrug er das Konzept der aufblasbaren Skulptur in den Bereich der Architektur.



Piero Manzoni, *Fiato d'artista*, 1960 c.
Ballon, wooden base, 2,5 x 18,2 x 18,2 cm
Fondazione Piero Manzoni, Milan
© Fondazione Piero Manzoni, Milano
Courtesy Fondazione Piero Manzoni, Milano
© Adagp, Paris 2021

Gruppo T

Giovanni Anceschi (1939–), Davide Boriani (1936), Gianni Colombo (1937 – 1993), Gabriele Devecchi (1938 – 2011)

Im dynamischen Umfeld der Zeitschrift *Azimuth* arbeitete die 1959 von Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo und Gabriele Devecchi gegründete Gruppo T an kollektiven Projekten, während alle Mitglieder gleichzeitig auch ihren eigenen künstlerischen Aktivitäten nachgingen. Gegenstand ihrer Recherchen waren Kinetik, Optik, Zeit und Raum sowie die Interaktionen zwischen Publikum und Werk. Ihr Manifest/Projekt *Grande oggetto pneumatico*, das sie 1960 in der Galerie Pater in Mailand bei der Ausstellung *Miriorama 1* präsentierten, besteht aus sieben riesigen Kunststoffschläuchen, die sich unterschiedlich stark aufblasen lassen.



Gruppo T (G. Anceschi, D. Boriani, G. Colombo; G. Devecchi), *Grande oggetto pneumatico - Ambiente a volume variabile*, 1960
Archivio Gabriele Devecchi
© Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Archivio Gianni Colombo and Archivio Gabriele Devecchi

SEKTION I: EIN NEUER INDUSTRIEZWEIG

Die Erfindungen der Brüder Mongolfier im 18. Jahrhundert ist es zu verdanken, dass Nadar im deutsch-französischen Krieg 1870/71 mit Ballon und Kamera das militärische Geschehen von oben beobachten und dokumentieren konnte. Der wachsende Einsatz aufblasbarer Strukturen in der Industrie führte zur Entwicklung der verschiedensten Ballons und später Luftschiffe, deren wirtschaftliche Nutzung nach dem Absturz der *Hindenburg* 1937 eingestellt wurde.

Gleichzeitig konnten die ersten Reifenhersteller (Dunlop, Goodyear, Michelin) dank der Verwendung von Kautschuk neue Anwendungsbereiche für aufblasbare Strukturen erschließen und Objekte für den militärischen und industriellen Gebrauch (Panzer-, Kanonen- Lkw- und Schiffsattrappen) oder zur Errichtung ziviler oder militärischer Ingenieurbauten (Brücken, Dämme, Hangars, Lagerhallen) produzieren. Das Aufblasbare erlangte damit eine echte architektonische Funktion, und Pioniere der Architektenzunft wie Franck Lloyd Wright und Richard Buckminster Fuller entwarfen Gebäude ohne Fundamente und manchmal sogar ganze Städte.

In den 1960er-Jahren wurde die industrielle Nutzung pneumatischer Strukturen ausgeweitet. Zu verdanken war das Konstrukteuren und Ingenieuren wie Walter Bird, Frei Otto, Victor Lundy und Cedric Price, die sich in Gründungskolloquien – erstmals 1967 in Stuttgart – versammelten.

Richard Buckminster Fuller (1895 – 1983)

Der autodidaktische Erfinder, Architekt und Designer Buckminster Fuller ließ sich 1954 das Konstruktionsprinzip seiner geodätischen Kuppeln patentieren. Er setzte die aus Tetraedern und Oktaedern bestehenden, gleichzeitig leichten und stabilen Strukturen ebenso für die Konstruktion von Radomen (militärischen Radarantennen) ein wie beim Bau des US-amerikanischen Pavillons auf der Weltausstellung in Montreal 1967. Sein Entwurf für eine 2 km große Kuppel, die Manhattan überspannen sollte, und seine Theorien zu einem effizienten Energiemanagement machten ihn zu einem Vorreiter der Umweltschutzbewegung und zum Vorbild für die Gruppen Archigram und Utopie sowie für andere Bewegungen der Gegenkultur.

Frei Otto (1925 – 2015)

Der deutsche Architekt, der 2015 mit dem Pritzker-Preis gewürdigt wurde, war der Erste, der eine stringente Theorie über pneumatische Strukturen entwickelte. Inspiration fand er dabei in organischen Formen, und als Referenz für seine Thesen zur Leichtbauweise dienten Seifenblasen. Otto, der sowohl in der Lehre als auch in der Forschung tätig war, gründete 1964 das Institut für Leichte Flächentragwerke, das zunächst in Berlin angesiedelt war und später der Universität Stuttgart angegliedert wurde. Er übertrug die Ergebnisse aus der Forschung in die Praxis (hängende Getreidesilos, Hüllen für Gewächshäuser), bemerkenswert ist insbesondere der aufblasbare Pavillon für die Weltausstellung in Rotterdam 1958).



Frei Otto, *Silos à grains ou à ciment*, 1959
© saai | Archiv für Architektur und Ingenieurbau am Karlsruher Institut für Technologie, Karlsruhe

SEKTION II: EINE KRITISCHE UTOPIE

Architektinnen wie insbesondere Cedric Price und Johanne und Gernot Nalbach, die sich für die architektonische Nutzung aufblasbarer Strukturen engagierten, trieben die Auseinandersetzung mit utopischen und kritischen Konzepten pneumatischer Architektur voran.

In England entwarf Arthur Quarmby eine pneumatische Struktur für die *Brighton Marina* und schuf für Robert Freemans Film *The Touchables* (1968) eine aufblasbare Kuppel. Mit Projekten wie *Instant City* und *Cushicle* entwickelte die Gruppe Archigram eine visionäre Bildsprache, die Ausdruck eines neuen Verhältnisses zu Körper, Wohnstatt und Stadt war. Archigram übte eine große Faszination auf die radikale Architekturszene in Österreich aus, der etwa Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, Günther Domenig und Eilfried Huth angehörten. Entlang neuer Megastrukturen erdachten sie Formen des Wohnens und Lebens, die Mobilität und Flexibilität boten und einen Gegenentwurf oder eine Ergänzung zu den historischen urbanen Strukturen boten. Der Einfluss der Gruppe Archigram erreichte auch Paris, wo Studenten von David Georges Emmerich – Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann und Antoine Stinco – Entwürfe pneumatischer Architektur vorlegten.



Gernot Nalbach, *Pneumatic furnishing carpet*, 1967
© Gernot Nalbach, Berlin

Coop Himmelb(l)au
Wolf D. Prix (1942), Helmut Swiczinsky (1944)

Die Agentur Coop Himmelb(l)au formierte sich im Kontext des Bruchs mit dem Funktionalismus. Ihre Gründer näherten sich der Architektur aus einer psychologischen und sozialen Perspektive und stellten das Konzept der Entmaterialisierung ins Zentrum ihrer Überlegungen. Daraus resultierten spektakuläre, leichte und transparente pneumatische Konstruktionen wie *Vertical pneumatic City* (1968). 1967 erdachten die Architekten von Coop Himmelb(l)au Städte mit pulsierender Struktur – *Cities with pulsating frame*. Die Verbindung zwischen Stadt und Individuum wandelte sich zu organischen Metaphern – des Atmens, Vibrierens, Pulsierens.



COOP HIMMELB(L)AU, *City Soccer*, Vienne, Autriche, 1971
© COOP HIMMELB(L)AU
© Katharina Vonow

Archigram
Warren Chalk (1927 – 1987), Peter Cook (1936), Dennis Crompton (1935), David Greene (1937), Ron Herron (1930 – 1994), Mike Webb (1937)

1961 gründeten sechs junge englische Architekten die Gruppe Archigram. Für ihre „Architekturen aus Papier“ eigneten sie sich das Bildvokabular der Konsumgesellschaft an: Massenmedien, Elektronik und die Eroberung des Weltalls waren ihre visuellen Referenzen bei der Umgestaltung der Wohnstatt in eine temporäre, hoch technologisierte Maschine. Im Zentrum der Projekte für ihre Instant-Cities, bestehend aus Einsteckkapseln ohne Fassaden und Fundamente, die an riesige dreidimensionale Megastrukturen andockt werden sollten, stand die Mobilität. Das Erbe der Gruppe besteht weniger in tatsächlich umgesetzten Entwürfen als vielmehr in ihren innovativen Konzepten hinsichtlich der Mittel der Darstellung und ihrem innovativen Verständnis von Architektur.



Archigram, *Étude*, 1968
Collages sur carton, 22,7 x 73,8 cm
© Archigram
© Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

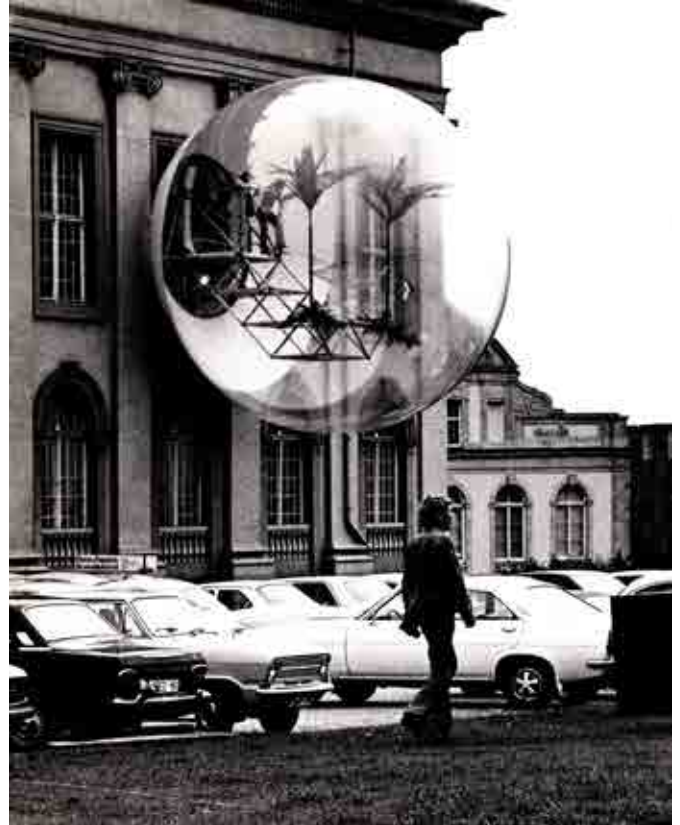
SEKTION III: DREI GROSSE AUSSTELLUNGEN, DAS AUFBLASBARE ALS MEDIUM

Obwohl viele Künstlerinnen und Architektinnen aufblasbare Strukturen als Instrument der kritischen Auseinandersetzung mit Zukunft und Gegenwart nutzten, sollten sie dank einiger großer Ausstellungen breite kulturelle und politische Anerkennung finden.

Dank des Brückenschlages zwischen industrieller Forschung und innovativen kreativen Ansätzen wurde die Ausstellung Structures gonflables der Gruppe Utopia gleichsam zum Manifest und erhielt unmittelbar internationale Anerkennung. Unter den bei der Schau vertretenen Kreativen zeichnete Bernard Quentin sich durch die Verwendung aufblasbarer Strukturen in den Bereichen Design, Architektur und bildende Kunst aus.

Mit der Weltausstellung in Osaka 1970 wurde eine Vielzahl aufblasbarer Strukturen der internationalen Öffentlichkeit zugänglich – etwa der *Pavillon der Fuji-Gruppe*, das *schwebende Theater* von Yutaka Murata und der *Mushballoon* von Taneo Oki –, außerdem zahlreiche Entwürfe für pneumatische Architekturen, die nicht realisiert werden konnten.

Nach der documenta 4 (1968) mit Interventionen von Christo und Walter Pichler würdigte die documenta 5 die pneumatische Kunst in Gestalt der berühmten Intervention *Oase Nr. 7* von Haus-Rucker-Co und des *Aeromodeller* von Panamarenko.



Haus-Rucker-Co, *Oasis Nr. 7*, documenta 5, Kassel 1972

Yutaka Murata (1917 – 1988)

Der japanische Architekt Yutaka Murata beschäftigte sich seit den 1960er-Jahren mit den Möglichkeiten membranbespannter Strukturen. Bekannt wurde er durch die Weltausstellung in Osaka 1970, für die er mit dem Ingenieur Mamoru Kawaguchi zusammenarbeitete und das Konzept pneumatischer Strukturen durch den Aspekt der Monumentalität erweiterte. Bei dem Pavillon der Fuji-Gruppe handelte es sich um eine spektakuläre, aus 16 aufblasbaren Röhren bestehende Konstruktion, die auf einem runden Fundament von 50 Metern Durchmesser ruhte und in ihrer Architektur, ganz wie das ebenfalls für die Weltausstellung realisierte *schwebende Theater*, organisch, offen und veränderbar wirkte.



Yutaka Murata, *Pavillon du groupe Fuji*, Osaka, 1970
© Yutaka Murata
© Photo courtesy of Osaka Prefectural Government

Christo (1935 – 2020) et Jeanne – Claude (1935 – 2009)

Zu den Verhüllungsprojekten von Christo und Jeanne-Claude gehörten auch zwei monumentale, ephemere Werke, bei denen Luft den Platz der verhüllten Gebäude einnahm. Gemeinsam mit Studentinnen der Minneapolis School of Art schuf das Paar 1966 das 42,390 *Cubic Feet Package*, das aus 2.800 gefüllten Luftballons bestand, die mit durchsichtiger PE-Folie umhüllt waren, und sechs Meter über dem Boden schwebte. Das 5,600 *Cubicmeter Package*, das die *documenta 4* (1968) überragte, ist die größte aufblasbare Struktur, die je ohne Haltekonstruktion realisiert wurde. Sie enthielt sieben Tonnen Luft, war 85 Meter hoch und hatte einen Durchmesser von 10 Metern.



Christo and Jeanne-Claude, *42,390 Cubic Feet Package*, Minneapolis, Minnesota, 1966
Photo Carroll T. Hartwell
© 1966 Estate of Christo V. Javacheff

SEKTION IV: SITUATIONEN, POLITISCHE UND URBANISTISCHE AKTIONEN

Die schnelle und einfache Montage einer aufblasbaren Installation macht es möglich, eine breite Öffentlichkeit in spielerische Aktionen einzubinden.

In einer ersten Phase, in der der Körper im Fokus stand, organisierten die Architektinnen eine Flut von Aktionen in der Stadt: Sie liefen und arbeiteten in kugelförmigen Environments, hüllten sich ein und entspannten (*Mobiles Büro* von Hans Hollein, *Unruhige Kugel* von Coop Himmelb(l)au, *Inflatable Body Suit* von Mark Fisher). Größere Installationen luden die Öffentlichkeit ein, sich in aufblasbaren Räumen zu erproben und zu amüsieren, dort zu spielen und sie zu durchqueren (*Riesenbillard* von Haus-Rucker-Co, *Waterwalk*

Tube von Eventstructure Research Group). In allen Fällen trugen die aufblasbaren Strukturen zu einer veränderten Wahrnehmung des urbanen Raums bei.

Die Interventionen lockten ein ganz unterschiedliches Publikum, seien es die improvisierten Aktionen von UFO in Florenz rund um die *Urboeffimeri*, Events von Ant Farm in den USA oder die *Instant City* auf Ibiza von Bendito, Ferrater und Prada Poole.

Der ökologische Aspekt der aufblasbaren Strukturen wurde besonders deutlich in den Werken von Graham Stevens, etwa in der *Desert Cloud*, oder am Tag der Erde 1970 in New York, zu dem Yukihiya Isobe seine Kuppel präsentierte.

Eventstructure Research Group
Jeffrey Shaw (1944), Theo Botschuijver (1943), Sean Wellesley-Miller (?), Tjebbe van Tijen (1944)

Die Künstler dieses seit 1967 vor allem in den Niederlanden aktiven Kollektivs arbeiteten bei ihren Installationen und Happenings, bei denen die Interaktion mit dem Publikum von zentraler Bedeutung war, mit aufblasbaren Strukturen. Sie betrachteten ihre Kunst als gesellschaftliche Bewegung und unterhaltsame Beschäftigung und benutzten sie als Spiel mit sinnlichen Erfahrungen. Mit ihren anderen Projekten drangen sie den Bereich des *expanded cinema* vor, das die Grenzen des Films durchbricht und die Hierarchie zwischen Künstlerinnen und Zuschauerinnen untergräbt, außerdem arbeiteten sie mit Pionierinnen der aufblasbaren Kunst (Graham Stevens) und Rockgruppen (Pink Floyd) zusammen.

Franco Mazzucchelli (1939)

Der Mailänder Franco Mazzucchelli stand der Konzeptkunst der 1960er-Jahre nah und arbeitete über seine gesamte Laufbahn hinweg mit aufblasbaren Strukturen. Mit seiner Serie *A. to A. (Art to Abandon)* von 1970/71 setzte er seine 1964 begonnenen Recherchen fort: Dazu ließ er seine Strukturen im urbanen Raum zurück und beobachtet dann, wie Passantinnen darauf reagierten. Indem er seinen Willen, seine Rolle als Künstler hinter sich zu lassen, eindeutig zum Ausdruck brachte, bewegte das Publikum dazu, seine aufblasbaren Werke spielerisch zu erkunden. Seine Intervention vor der Alfa-Romeo-Fabrik 1971 machte die Arbeiterinnen so neugierig, dass sie die Strukturen gänzlich vereinnahmten und dabei für einen beträchtlichen Stau sorgten.



Franco Mazzucchelli, *A. To A.* (Alfa Romeo Factory, Milan), 1971
Courtesy the Artist and ChertLüdde, Berlin; Photo: Enrico Cattaneo

SEKTION V: WOHNSTATT, BLASEN, ZELLEN

Die allgemeine Verbreitung von Kunststoff eröffnete vielen Designerinnen die Möglichkeit, Möbel in den unterschiedlichsten Formen und Farben zu entwerfen und mit ihren Arbeiten die Bildsprache der Pop-Art der Jahre 1960–1970 aufzugreifen. Mit seiner Linie *Aerospace* stellte der Designer Quasar Khan sicherlich die größte Bandbreite unter Beweis, umfasste sie doch neben mobilen Stellwänden und Leuchten unter anderem ein aufblasbares Haus.

Während A.J.S. Aérolande modulare Möbel aus einfachen Elementen ersann (Kissen, zu einer Sitzgelegenheit zusammengefügte Schläuche, Sitzbank, Sofa), arbeiteten andere Designer:innen nur gelegentlich mit aufblasbaren Strukturen – De Pas, D'Urbino und Lomazzi für den Sessel *Blow*, Verner Panton für den *Inflatable Stool*.

Die anfangs von Quasar Khan und A.J.S. Aérolande entworfenen Environments prägten das Bild neuer Lebensstile, die von Werbung, Mode und Film aufgegriffen wurden und durchaus futuristisch anmuteten. Filme wie *Barbarella*, *L'Écume des jours* oder *Das zehnte Opfer* transportierten die Bildsprache des Pop, die mit aufblasbaren Möbeln von den großen Handelsketten Einzug in die Einrichtung des Durchschnittshaushalts halten sollten.



De Pas, D'Urbino, Lomazzi, *Fauteuil Blow*, 1967
Fauteuil gonflable Polychlorure de vinyle (PVC), 78 x 105 x 100 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© droits réservés
© Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP

Quasar
Nguyen Mahn Khanh (1934 – 2016)

Quasar wurde in Hanoi in Vietnam geboren. Seine Laufbahn als Ingenieur begann er in Frankreich, wo er mit komprimierter Luft experimentierte, um aufblasbare Strukturen zu schaffen. Fasziniert von der Transparenz und Robustheit von Kunststoff, brachte er 1967 mit Aerospace seine eigene Linie aufblasbarer Möbel auf den Markt und produzierte Neuinterpretationen großer Möbelklassiker, etwas mit seiner Serie Chesterfield.

Seine farbenfrohen und fantasievollen aufblasbaren Möbel, die durch die Mode, psychodelische Strömungen und die Eroberung des Weltraums geprägt waren, wurden wie eine Haut-Couture-Linie gefertigt. Bereits bei ihrer ersten Ausstellung eroberten sie die Medien und den internationalen Handel.



Quasar, *Chauffeuse Apollo*, 1968
Chauffeuse gonflable PVC souple bleu transparent, 80 x 76 x 90 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© droits réservés
Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP

A.J.S. Aérolande
Jean Aubert (1935 – 2015), Jean – Paul Jungmann (1935) et Antoine Stinco (1934)

Ziel der 1966 in Paris gegründeten Gruppe A.J.S. Aérolande war es, die neuen technologischen Werkstoffe in den Dienst ihrer politischen Utopien zu stellen. So präsentierte sie pneumatische Architekturen in der Tradition von David Georges Emmerich. Die Verwendung von harten Kunststoffen (PVC) stellte eine Alternative zu den Prinzipien der modernen Architektur dar. Letztlich jedoch sollte die Gruppe A.J.S. Aérolande ihre Idealvorstellung von Mobilität, Leichtigkeit und Modularität in ihren Möbeln verwirklichen, die sich durch ihre Anleihen bei Pop-Art und Science-Fiction auszeichneten. Als Architekten schlossen sie sich der Gruppe Utopie an, die die erste Ausstellung von aufblasbaren Strukturen in Frankreich organisieren sollte.

SEKTION VI: BEDINGTE REAKTIVIERUNG, VERSUCHUNGEN UND GELEGENHEITEN

Mit der Ölkrise in den 1970er-Jahren neigte sich die große Zeit des Kunststoffs dem Ende zu, die aufblasbaren Strukturen verloren an Reiz und in der aufkommenden Postmoderne gab man traditionelleren Konstruktionsmethoden den Vorzug. Seit dem Jahrtausendwechsel hat man jedoch in der Architektur begonnen, pneumatische Konstruktionen unter Verwendung innovativer Materialien neu zudenken und für die Errichtung temporärer Bauwerke, Installationen und Anlagen einzusetzen. Während Kengo Kuma einen Raum für die Teezeremonie schuf, setzten Selgascano und Snøhetta mit ihren temporären, Besuchern zugänglichen Pavillons starke Akzente. Diller Scofidio + Renfro planten, mit ihren aufblasbaren Strukturen das Hirshhorn Museum zu bespielen, während Anish Kapoor in Zusammenarbeit mit Arata Isozaki einen mobilen Veranstaltungssaal entwarf.

Andere Architekten bedienten sich der pneumatischen Technologien für großformatige Projekte, mit denen sie an die Ideen der Pionierinnen der aufblasbaren Architektur wie Frei Otto anknüpfte: Rem Koolhaas und Cecil Balmond mit dem *Pavillon für die Serpentine Gallery*, Herzog & de Meuron mit der *Allianz Arena* in München und das Atelier Zündel Cristea — AZC mit seinem Projekt für eine *aufblasbare Brücke* in Paris.



Selgascano + FRP0, *Spanish Pavilion*, Expo Dubai 2020
© selgascano + FRP0

Diller Scofidio et Renfro

Elizabeth Diller (1954), Ricardo Scofidio (1935) und Charles Renfro (1964)

Die drei Architektinnen der Agentur stehen für ein interdisziplinäres und experimentelles Architekturkonzept, das Aspekte aus bildender Kunst, Installation und Performance einbezieht. Ihr nicht realisiertes Projekt *Bubble* (2011), eine temporäre aufblasbare Extension für das Hirshhorn Museum in Washington D.C., sollte ein Auditorium, ein Café und einen Platz im Innenhof des Museums beherbergen. Die transparente Blase sollte den leeren Raum erobern und dem Hirshhorn Museum eine Kuppel aufsetzen. Das Gebäude ist eines der wenigen kuppellosen Gebäude der National Mall, und die aufblasbare Struktur sollte ihm zu einer besseren Sichtbarkeit verhelfen.



Diller Scofidio + Renfro, *Bubble*: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
© Diller Scofidio + Renfro

Ark Nova

Der englische Künstler Anish Kapoor (1954) und der japanische Architekt Arata Isozaki (1931), der 2019 mit dem Pritzker-Preis gewürdigt wurde, entwarfen im Auftrag des Luzern Festivals gemeinsam eine aufblasbare, mobile Konzerthalle. 2013 wurde das Festival nach Japan verlegt, wo Konzerte an den Orten stattfanden, die von dem schweren Erdbeben und dem Tsunami 2011 getroffen wurden. Anknüpfend an die japanische Notfallarchitektur, die angesichts von Naturkatastrophen entstand, lässt sich die Halle rasch auf- und abbauen. Darin fanden bis zu 500 Menschen Platz, und sie wurde allabendlich zu einem Symbol der Resilienz.



Anish Kapoor, *Ark Nova*, 2013
P.V.C 18×29×36 m
© Anish Kapoor. All rights reserved DACS/ADAGP, 2020
Photo Anish Kapoor Studio; Iwan Baan; Yu Terayama; IAA Isozak Aoki and Associates

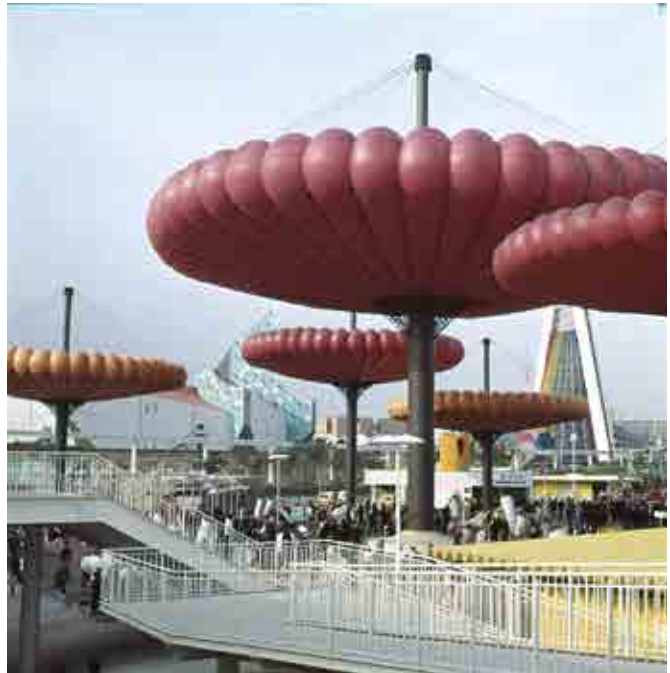
3. KATALOG

Der Katalog folgt inhaltlich der Ausstellung und ist gleichzeitig angelegt als kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte aufblasbarer Objekte und Strukturen. Nach einem Blick auf die Ursprünge der aufblasbaren Strukturen in Luftfahrt und Industrie geht es im Weiteren um die kulturellen, kritischen und politischen Entwicklungen, in denen aufblasbaren Strukturen als Medium besonders in Erscheinung getreten sind. Inhaltlich ist der Katalog entlang von zwei themenübergreifenden Texten in sechs Teile gegliedert. Im ersten Kapitel geht es um Projekte industriellen Zuschnitts, während das zweite künstlerischen Recherchen insbesondere der amerikanischen Szene sowie Vertreter:innen des Spatialismus gewidmet ist. Ein sehr umfangreiches Kapitel ist den Ausstellungen gewidmet, die zu Manifesten der Bewegung wurden, namentlich die von der Gruppe Utopie organisierte Ausstellung Structures gonflables (1968), die Weltausstellung in Osaka (1970) sowie die documenta 4 (1968) und 5 (1972). Im Fokus des folgenden Kapitels stehen gesellschaftliche und politische Praktiken, bei denen aufblasbare Objekt und Strukturen als Basis und Ausgangspunkt verschiedenster Interventionen dienten, zum einen im Rahmen urbaner Interventionen, aber auch als Plattform für die Organisation gesellschaftlicher oder auch spielerischer Events. Im folgenden Abschnitt geht es um den Körper, um im Kontext von Wohnkonzepten entstandene Environments und das Design einer Vielzahl von Möbellinien. Im letzten Kapitel des Katalogs werden zeitgenössischere Projekte von Architektinnen, Künstlerinnen und jungen Designerinnen vorgestellt, durch die der Einsatz aufblasbarer Strukturen wieder eine experimentelle Dimension erhalten hat und als Kritik des aktuellen Zeitgeschehens dient. Der reich bebilderte Katalog enthält außerdem eine umfangreiche Chronologie und eine fundierte Bibliografie.

320 Seiten

Editions HXX

Erscheinungsdatum: 28/04/2021



Taneo Oki et Sekkeirengo, *Mushballoon*, Exposition universelle d'Osaka, 1970

© Taneo Oki et Sekkeirengo

© Photo courtesy of Osaka Prefectural Government

4. FRAGEN AN DIE KURATORINNEN

1 – Die Geschichte aufblasbarer Strukturen ist durch Flugobjekte wie Gas- und Heißluftballons und Luftschiffe mit der Geschichte der Luftfahrt oder auch des Automobils verknüpft. Wie kam es, ausgehend von ihrer Verwendung in der Industrie, zum Einsatz von aufblasbaren Strukturen in der Architektur?

Die Geschichte der aufblasbaren Objekte streift verschiedene Erzählungen, die unsere Kultur und unsere Vorstellungswelten geprägt haben, angefangen mit einfachen Seifenblasen, die in der Malerei die Endlichkeit des menschlichen Lebens symbolisierten, bis hin zu den ersten Heißluftballons, die eine neue Dimension des Raums eröffneten und das Erleben der Schwerelosigkeit ermöglichten. Aufblasbare Objekte waren vom Heißluftballon über die großen Luftschiffe bis hin zum Stratosphärenballon in der gesamten Industriegeschichte des 20. Jahrhunderts präsent, was die Beschäftigung mit pneumatischen Strukturen begünstigte und auch zu vielerlei Anwendungen in der Architektur führte. Im Zweiten Weltkrieg wurden mit der Herstellung von Attrappen von Lkw, Panzern usw. und temporären Bauten und Infrastrukturen (Lazarette, Brücken, Pontons, Wasserfahrzeuge) neue Einsatzgebiete erschlossen, doch es sollte noch bis zu den 1950er-/1960er-Jahren dauern, bis das Konstruktionsprinzip, das sich durch seine Flexibilität und rasche Umsetzbarkeit auszeichnet, zunehmend auch in der Architektur Verwendung fand. Dabei wurden die aufblasbaren Strukturen entweder als Konstruktionsmaterial eingesetzt oder auch vollkommen eigenständig als Hülle, die gleichzeitig Abtrennung und Schutz bietet. Richard Buckminster Fuller zum Beispiel arbeitete mit der NASA zusammen und führte seine Recherchen zu geodätischen Kuppeln mit aufblasbaren Strukturen fort; Frei Otto seinerseits experimentierte mit neuen Anwendungsmöglichkeiten, z.B. als Tank, Silo, Ausstellungspavillon oder Sporthalle; Walter Bird sollte mit Birdair sein eigenes Unternehmen gründen, das viele Architekturprojekte realisierte. Cedric Price, Wallace Neff, Victor Lundy und

Dante Bini initiierten Kolloquien in Stuttgart (1967) und Delft (1971), auf denen sich Architektinnen zum Thema der aufblasbaren Strukturen austauschten und es damit als Baumaterial enorm aufwerteten. Mit dem Gewinn neuer Erkenntnisse hinsichtlich von Werkstoffen, Schweiß- und Montagetechnologien und der Widerstandsfähigkeit der Materialien wurden die Architekturprojekte immer größer, und auf den Weltausstellungen bis zur Schau in Osaka 1970 erregten eindrucksvolle pneumatische Konstruktionen die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit.

2 – Seit den 1960er-Jahren übernahmen aufblasbare Strukturen und Objekte eine zunehmend kritische Funktion, und Kunstströmungen wie der Spatialismus, die Konzeptkunst und das Happening bedienten sich des Mediums. Auch Architekt:innen aus den alternativen amerikanischen Bewegungen und Vertreter:innen der radikalen Architektur in Europa machten es zu ihrem bevorzugten Medium. Woher kam diese Begeisterung?

Die zunehmende Erforschung des Weltraums und die ersten Raumflüge (Juri Gagarin, 1961) befeuerten die Fantasie der Künstlerschaft, und die Vertreterinnen des von Lucio Fontana begründeten Spatialismus sollten das Konzept eines multidimensionalen, unendlichen Raumes durch die Realisation immersiver, partizipativer Werke mit Leben füllen. Neben Piero Manzoni, der den Ballon zu einer Metapher auf den Schöpfungsakt machte (*Fiato d'artista*, 1959), rückte auch die Gruppe ZERO das Aufblasbare als Medium in den Fokus. Akira Kanayama, der seinen *Balloon* bereits auf der ersten Ausstellung der Gruppe Gutai (1951) präsentierte, sollte mit ähnlichen Werken an den ersten Schauen der Gruppe ZERO teilnehmen und damit weitere Künstlerinnen zur Verwendung aufblasbarer Strukturen anregen, darunter Yves Klein (*Sculpture Aérostatique*, Iris Clerc, 1957), die Gruppo T (*Grande oggetto pneumatico*, 1960), Otto Piene, der später bedeutende urbane Aktionen initiieren sollte (*Sky Event*, 1968), und auch Hans Haacke nach seiner Übersiedelung in die USA

(*Sky line*, 1967). Zeitgleich gründete Billy Klüver im Nachgang der Ausstellung *9 Evenings*, bei der aus einer Kollaboration zwischen Künstlerinnen und Architektinnen hervorgegangene Werke zu sehen waren, die Vereinigung *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), der sich zahlreiche Designerinnen anschließen sollten und die an der Produktion von Andy Warhols *Pillows* (1969), von Les Levine's *Slipcover* (1967) oder dem aus aufgeblasenen Kissen bestehenden Bühnenbild von Jasper Johns für den Choreografen Merce Cunningham beteiligt war. Alan Kaprow setzte bei seinen Aktionen und Happenings aufblasbare Objekte ein (*GAS*, 1966), und Ant-Farm verwendete sie für Aktionen im öffentlichen Raum (*Clean Air Pod*, 1970). Gruppen wie Archigram (*Instant City*, 1968) oder UFO (*Urboeffimero n° 6*) nutzten aufblasbare und pneumatische Strukturen als Instrumente/Medien, anderen wie Hans Hollein, Haus-Rucker-Co (*Riesenbillard*, 1970) und Coop Himmelb(l)au dienten sie als Basis für ihre urbanen Interventionen.

3 – Aufblasbare Objekte fanden schließlich großen Anklang in der Popkultur, und es hatte den Anschein, als transportierten sie einen neuen Lebensstil, für den der Umgang mit der Umwelt eine besondere Rolle spielte. Worauf beruhte dieses Image?

Die Nutzung von pneumatischen Strukturen, die in der Architektur bei der Konstruktion einer Vielzahl von Gebäuden und Anlagen schon längst Einzug gehalten hatten, sollte vorübergehend auch der kritischen Auseinandersetzung mit der Moderne, mit dauerhaften Bauten sowie der Rationalisierung des bewohnten Raumes und der Umwelt dienen. Dem minimalistischen Habitat des modernen Funktionalismus setzten die Vertreterinnen der radikalen Architekturszene eine extreme Vision entgegen, für die sie den Einsatz von Technologien aus den Bereichen Kybernetik, Medien und IT optimierten, um so eine Bewegung zu initiieren, die sich kritisch mit den traditionellen Formen des Wohnens und der Raumorganisation sowohl auf architektonischer als auch auf urbaner oder territorialer Ebene auseinandersetzte. Ihnen war der Körper nicht mehr abstraktes Maß, sondern ein physiologisch-kognitives Feld, das nach einer anderen Form von Architektur verlangt. In dem Text *A Home is not a house* (1966) von Reyner Banham und den Illustrationen von François Dallegret wird die Wohnstatt auf ein technisches

Herzstück in einer aufblasbaren Hülle reduziert, in dem alle Ströme zusammenlaufen (Wasser, Strom, Medien usw.). Dieses Konzept fand mit *Cushicle* und *Suitaloon* eine radikale Umsetzung: Hier ist das Habitat nicht mehr als ein Kleidungsstück, eine technisch aufgerüstete Haut, die sich ganz nach Bedarf aufblasen kann. Die *Minimalumwelt* (1967) von Walter Pichler sowie das *Mobile Office* (1969) von Hans Hollein greifen diesen kritischen Ansatz, der mit neuen Formen der Raumerfahrung und -praxis einhergeht, auf. Die in den Installationen von Walter Pichler und Haus-Rucker-Co immer wieder auftauchenden Helme spiegeln ebenfalls die Auseinandersetzung mit der psycho-kognitiven Erweiterung von Raum und Zeit. Bei ihren Recherchen geht es nicht um das Streben nach einem anderen Raum, einer Insel – sie gehen über den Begriff von Utopie oder Dystopie hinaus. Der Raum wird nicht mehr als abstrakte Ausdehnung verstanden, in die der Mensch sich einschreibt. Folglich muss die Architektur sich ablösen, dem Nomadentum öffnen, sich zu einer Architektur ohne Fundament wandeln. Die geodätischen Kuppeln von Richard Buckminster Fuller sowie der Einsatz aufblasbarer Strukturen sind Ausdruck dieses neuen Anspruchs. Ob Jungmanns *Dyodon* (1968) oder *Gelbes Herz* (1968) von Haus-Rucker-Co, *Villa Rosa* (1968) von Coop Himmelb(l)au oder die Zellen der Megastruktur *Stadt Ragnitz* (1969) von Huth & Domenig – immer ist das Habitat mobil, und der Raum wird zu einem Umfeld, das ökologische Fragestellungen bereits vorwegnimmt.

4. Wie deuten Sie das plötzliche Verschwinden des Aufblasbaren in den 1970er-Jahren? Und wie kommt es, dass viele Künstlerinnen und Architektinnen sich inzwischen wieder für aufblasbare Strukturen interessieren?

Im Prinzip hat sich die Begeisterung für aufblasbare Strukturen und Objekte innerhalb von weniger als zehn Jahren entwickelt, und das genau in den zehn Jahren, in denen sich Gesellschaft, Politik und Kultur in einer Krise befanden und eine neue Generation nach Emanzipation strebte. Die Environments, die schließlich im Film auftauchten und als Möbellinien (Quasar, A.J.S. Aérolande, De Pas-d'Urbino-Lomazzi) von den großen Handelsketten vertrieben wurden, waren Ausdruck eines Mentalitätswechsels, der sich natürlich an den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Vorbildern der US-amerikanischen „trente glorieuses“ und des „American Dream“ orientierte, aber auch an deren Niedergang mit dem Aufkommen der Hippie-Bewegung und den politischen Bewegungen, die Ende der 1960er-Jahre für Aufruhr sorgten. Die aufblasbaren Strukturen sind gefangen in diesem Spannungsfeld, einerseits farbenfrohes Abbild des triumphierenden Kapitalismus, andererseits Instrument der kritischen Auseinandersetzung mit der Moderne, deren beherrschendes Element ihr eindimensionaler Funktionalismus ist. Die Ölkrise markierte das Ende dieses goldenen Zeitalters des Plastiks, Reisen wandelte sich zu einem individualistischen Vergnügen, vorbei war es mit den Entdeckungen eines durch Musik oder Drogen erweiterten Bewusstseins, und die Postmoderne und ihr zynischer Abstand zur Welt versetzten den alternativen Recherchen rund um die aufblasbaren Strukturen bald den Todesstoß. Erst mit der

Entwicklung neuer Werkstoffe, den durch die Umweltkrise bedingten Spannungen und der unendlichen Ausdehnung der digitalen Netzwerke ist das Aufblasbare wieder aufgetaucht. Dabei liegt seine Stärke gerade in seinem ambivalenten Charakter: Einerseits transportiert es den Mythos des Anfangs, andererseits steht es für die Technologiesgeschichte des industriellen Zeitalters. Die Umwelt ist angesichts der Bevölkerungsdichte in den Städten und der Klimaerwärmung zu einem zentralen Thema geworden, was Architekt:innen und Künstler:innen dazu bewogen hat, sich wieder mit dem Leichtbau in der Architektur zu befassen, mit den Möglichkeiten temporärer Interventionen, damit, wie sie mit Aktionen und Events zu Reflexionen über architektonische und urbane Kontexte anregen können. Das *Eden Project* (1996) von Nicholas Grimshaw ist inspiriert durch Fuller oder Frei Otto, der Konzertsaal *Ark Nova* (2013) von Anish Kapoor in Zusammenarbeit mit Arata Isozaki verweist auf das Konzept des Unterwegsseins, des Nomadentums, *Der Leviathan* (2011) von Anish Kapoor oder in kleinerem Maßstab das *Tea House* (2017) von Kengo Kuma lädt erneut zu immersiven Erfahrungen ein. Alle Möglichkeiten, die sich einst durch die aufblasbare Architektur eröffneten, scheinen – auch dank Innovationen in Technologie und Werkstofftechnik – durch eine immer größer werdende Zahl zeitgenössischer Projekte wieder mit Leben gefüllt zu werden, doch es ist vielleicht das Projekt *The Bubble* (2009) von Diller und Scofidio, das in einem eindrucksvollen Dialog mit dem Hirshhorn Museum neue Perspektiven eröffnet, nämlich die Möglichkeit von Interventionen im Bestand, mit denen sich Alternativen zu der traditionellen Nutzung umbauten Raumes offenbaren.

5. DIE PARTNER

Das Centre Pompidou–Metz ist Ergebnis der ersten Dezentralisation einer großen nationalen Kulturinstitution, des Centre Pompidou Paris, in Partnerschaft mit den Gebietskörperschaften. Als eigenständige Institution profitiert das Centre Pompidou–Metz von der Erfahrung, dem Know-how und dem internationalen Ruf des Centre Pompidou und setzt wie seine Schwesterinstitution auf Aufgeschlossenheit und Offenheit für ein weit gefächertes Publikum sowie alle Formen des zeitgenössischen Kunstschaffens.

Für seine wechselnden Ausstellungen kann das Centre Pompidou–Metz auf Leihgaben aus der Sammlung des Centre Pompidou, Musée national d'art moderne zurückgreifen, die mit über 120.000 Werken eine der zwei bedeutendsten Sammlungen für moderne und zeitgenössische Kunst weltweit und wichtigste Sammlung in Europa ist.

Weiterhin baut das Centre Pompidou–Metz Partnerschaften mit Museumsinstitutionen weltweit auf und veranstaltet ergänzend zu den Ausstellungen Tanzabende und Konzerte, Filmvorführungen und Vorträge.

Das Centre Pompidou–Metz wird unterstützt von seinem Gründungsmäzen Wendel.



Eine Koproduktion des Centre Pompidou–Metz und der Cité de l'architecture & du patrimoine mit Unterstützung des Centre Pompidou



Mit Beteiligung von Vranken–Pommery Monopole.

In Medienpartnerschaft mit





« AERODREAM »

AUSSTELLUNG IN DER CITÉ DE L'ARCHITECTURE & DU PATRIMOINE VOM 6. OKTOBER 2021 BIS ZUM 14. FEBRUAR 2022

Die Cité ist vom Kulturministerium mit der Pflege des architektonischen und kulturellen Erbes betraut. Ihre Aufgabe besteht darin, Architektur und Städtebau in ihren zeitgenössischen und historischen Dimensionen zu zeigen, zu erklären und einer breiten Masse zugänglich zu machen.

Seit ihrer Einweihung 2007 im Palais de Chaillot führt die Cité eine Geschichte fort, deren Ursprünge bis auf das Ende des 19. Jahrhunderts und den Wunsch von Eugène Viollet-le-Duc zurückgehen, ein Museum für die Gussformen der Statuen und skulpturalen Ornamente der schönsten Bauwerke vom 12. bis zum 16. Jahrhundert zu gründen. So entstand 1882 das Musée de Sculpture comparée, schon 1887 gefolgt von der Ecole de Chaillot, an der Architektinnen/Restauratorinnen ausgebildet wurden und deren Geschichte damit zu parallel und ergänzend zu jener des Museums verlief.

Das 1980 gegründete Institut français d'architecture schließlich sollte sich als Plattform für den gegenseitigen Austausch und die kritische Auseinandersetzung mit moderner und zeitgenössischer Architektur etablieren, und es wurde schon bald durch ein Archiv für die Architektur des 20. Jahrhunderts ergänzt.

2004 erfolgte dann der Zusammenschluss der drei Institutionen, die seitdem unter dem Namen Cité de l'architecture & du patrimoine ein weltweit einzigartiges Ensemble bilden. Als multidisziplinäre Institution ist die Cité gleichzeitig Museum, Observatorium für das architektonische Schaffen, Archivzentrum, europaweit größte Bibliothek für zeitgenössische Architektur und Ausbildungszentrum für staatliche Architektinnen und Stadtplanerinnen und für Architektinnen in der Denkmalpflege. Basis des Projekts ist die Begegnung zwischen allen Formen von Architektur aus Geschichte und Gegenwart. Die Cité unterhält einen fruchtbaren und vielstimmigen Dialog mit den verschiedenen Bereichen der zeitgenössischen Kultur (Film, Fotografie, Literatur usw.) und Wissenschaft.

Die Cité will sich als Anlaufpunkt von Freunden der Architektur von gestern, heute und morgen verstanden wissen. Alljährlich präsentiert sie ein Veranstaltungsprogramm, das sich ebenso an die breite Öffentlichkeit wie an ein Fachpublikum richtet – mit wechselnden Ausstellungen, Workshops, Diskussionen, Kolloquien, Buchproduktionen, Filmvorführungen u.v.m. Damit positioniert sie sich als vielseitiges Kulturzentrum, als Ort des Austausches, der beständig neue Reflexionen anregt und für ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Kulturerbe und Architektur steht.



W E N D E L

GRAND MECENE DE LA CULTURE

WENDEL, GRÜNDUNGSMÄZEN DES CENTRE POMPIDOU-METZ

Seit seiner Gründung 2010 unterstützt Wendel das Centre Pompidou-Metz. Der Wendel-Gruppe war es ein wichtiges Anliegen, eine herausragende Kulturinstitution zu fördern, die mit ihren Aktivitäten eine möglichst große Öffentlichkeit erreicht.

Aufgrund ihres langjährigen Engagements in der Kulturförderung trägt die Wendel-Gruppe seit 2012 den Titel „Grand mécène de la culture“ [Großer Kulturmäzen]. Wendel ist eine der größten börsennotierten Beteiligungsgesellschaften in Europa. Als Langzeit-Investor trägt sie eine besondere Verantwortung und muss sich als zuverlässiger Partner profilieren, Innovation und Nachhaltigkeit fördern und aussichtsreiche Diversifizierungen anstreben.

Ihr besonderes Know-how zeigt sich in der Auswahl führender Unternehmen, wie sich an ihren aktuellen Engagements als Aktionär ablesen lässt:

Bureau Veritas, IHS, Constantia Flexibles, Cromology, IHS Towers oder Stahl. Die im Jahr 1704 in Lothringen gegründete Wendel-Gruppe konzentrierte ihre vielfältigen Aktivitäten 270 Jahre lang vor allem auf die französische Stahlindustrie, um sich Ende der 1970er-Jahre zu einer Beteiligungsgesellschaft zu wandeln.

Die Wendel-Gruppe wird durch das im Besitz der Gründerfamilie Wendel befindliche Unternehmen Wendel-Participations unterstützt, in dem die über 1000 Aktionäre der Wendel-Familie versammelt sind, die gemeinsam über 39,1% der Anteile der Wendel-Gruppe verfügen.

KONTAKT:

Christine Anglade Pirzadeh
+ 33 (0) 1 42 85 63 24
c.angladepirzadeh@wendelgroup.com

Caroline Decaux
+ 33 (0) 1 42 85 91 27
c.decaux@wendelgroup.com

WWW.WENDELGROUP.COM

in Wendel

🐦 @WendelGroup

📺 WendelGroup

6. BILDMATERIAL FÜR DIE PRESSE

Alle oder einige der unten präsentierten Werke sind urheberrechtlich geschützt. Jedes Bild muss mit Legende und Credits versehen sein und darf ausschließlich zu Presse Zwecken verwendet werden. Jede andere Verwendung bedarf der Autorisierung durch den Rechteinhaber. Die Bedingungen zur Verwendung der Werke übermitteln wir Ihnen gerne auf Anfrage.

Werke, für die die Urheberrechte durch die französische Verwertungsgesellschaft ADAGP wahrgenommen werden, müssen mit dem Copyrightvermerk © Adagp, Paris 2019 versehen werden und dürfen von der französischen Presse nur unter den folgenden Bedingungen publiziert werden.

– Für Pressepublikationen, die einen Generalvertrag mit der ADAGP abgeschlossen haben, gelten die darin getroffenen Übereinkünfte.

– Für alle anderen Presspublikationen gilt: Die ersten beiden Werke, die zur Bebilderung eines Beitrags zu einem aktuellen Ereignis verwendet werden, das einen unmittelbaren Bezug zu ihnen hat, dürfen kostenlos abgedruckt werden, sofern ihr Format eine Viertelseite nicht überschreitet. Bei Abdruck von mehr als zwei Werken oder Überschreitung des angegebenen Formats unterliegen die Werke dem Reproduktionsrecht. Für jede Reproduktion auf Cover oder Titelseite ist eine Genehmigung beim Presseservice der ADAGP einzuholen. Der für jede Reproduktion anzugebende Copyright-Vermerk lautet: Name der/des Urheber*in, Titel, Entstehungsjahr, gefolgt von der Angabe ©Adagp, Paris 2019 – unabhängig von Herkunft und Aufbewahrungsort des Bildes.

Diese Bedingungen gelten auch für Websites mit Online-Press-Status, wobei die Auflösung der Bilder 1600 Pixel (kumulierter Wert aus Länge und Breite) nicht überschreiten darf.

Kontakte bei der ADAGD:

Linda FRAIMANN : linda.fraimann@adagp.fr
Claire MIGUET : claire.miguet@adagp.fr

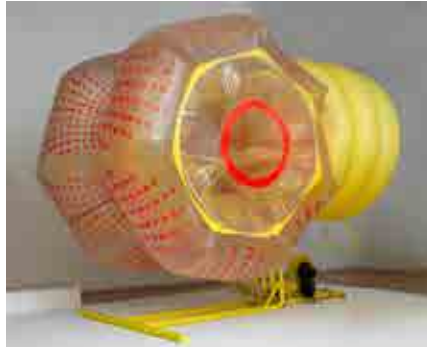
Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques
11, rue Berryer – 75008 Paris, France
Tél. : +33 (0)1 43 59 09 38
Fax. : +33 (0)1 45 63 44 89
adagp.fr

Abbildungen der Werke, darunter auch die folgenden Abbildungen, können online unter folgender Adresse heruntergeladen werden:

centrepompidou-metz.fr/phototheque
Benutzername: presse
Passwort: Pomp1d57



Yutaka Murata, *Pavillon du groupe Fuji*, Osaka, 1970
 © Yutaka Murata
 © Photo courtesy of Osaka Prefectural Government



Haus-Rucker-Co, *Gelbes Herz [Coeur jaune]*, 1968
 Matière plastique PVC gonflable, structure métallique tubulaire et ventilateur électrique de 500 W, 360 x 480 x 240 cm
 Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
 © Haus-Rucker-Co
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Georges Meguerditchian / Dist. RMN-GP



Haus-Rucker-Co, *Mindexpander 1*, 1967
 Polychlorure de vinyle (PVC) et polyester armé, 210 x 140 x 160 cm
 Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
 © Haus-Rucker-Co
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP



Archigram, *Étude*, 1968
 Collages sur carton, 22,7 x 73,8 cm
 © Archigram
 © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP



Gernot Nalbach, *Pneumatic furnishing carpet*, 1967
 © Gernot Nalbach, Berlin



Bernard Quentin (FR, 1923-2020), *Fauteuil Croissant*, 1963
 Première étude, Milan
 21 x 29,5 cm
 Collection famille Quentin
 © Adagp, Paris, 2020
 © Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI / Georges Meguerditchian et Ph. Migeat/Dist. RMN-GP



De Pas, D'Urbino, Lomazzi, *Fauteuil Blow*, 1967
 Fauteuil gonflable Polychlorure de vinyle (PVC), 78 x 105 x 100 cm
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
 © droits réservés
 © Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP



Haus-Rucker-Co, *Oasis Nr. 7*, documenta 5, Kassel 1972
 © Haus-Rucker-Co



Taneo Oki et Sekkeirengo, *Mushballoon*, Exposition universelle d'Osaka, 1970
 © Taneo Oki et Sekkeirengo
 © Photo courtesy of Osaka Prefectural Government



Davis, Brody and Associates, *Pavillon des États-Unis*, Exposition universelle d'Osaka, 1970
 © Davis, Brody and Associates
 © Photo courtesy of Osaka Prefectural Government



Hans Hollein im mobilen Büro (Hans Hollein dans son bureau mobile), 1969
 © Hans Hollein
 © Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI / Jean-Claude Planchet/Dist. RMN-GP



Klaus Pinter, *The Cocoon*, 1971
 Photomontage composé d'un tirage offset, de tirages argentiques, de zip, rehaussés de crayons de couleur, 51,5 x 63,5 cm
 © Adagp, Paris, 2020
 © Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI / Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP



Jean-Paul Jungmann, *Dyodon flottant*, 1967
 Encre noire rehaussée crayon noir sur calque, 34 x 55 cm
 © Adagp, Paris, 2020
 © Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI / Audrey Laurans/Dist. RMN-GP



Jean-Paul Jungmann, *Dyodon et constructions pneumatiques annexes*, 1967
 Encre noire rehaussée de crayon noir sur calque, 52 x 98 cm
 © Adagp, Paris, 2020
 © Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI / Jean-Claude Planchet/Dist. RMN-GP



Jean-Paul Jungmann, *Dyodon-Intérieur*, 1967
 Graphite et encre de Chine sur papier calque, 52 x 94 cm
 © Adagp, Paris, 2020
 © Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI / Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP



Franco Mazzucchelli, *A. To A.* (Alfa Romeo Factory, Milan), 1971
 Courtesy the Artist and ChertLüdde, Berlin
 Photo: Enrico Cattaneo



Christo and Jeanne-Claude, *42,390 Cubic Feet Package*, Minneapolis, Minnesota, 1966
 © Photo : Carroll T. Hartwell
 © 1966 Estate of Christo V. Javacheff



COOP HIMMELB(L)AU, *City Soccer*, Vienne, Autriche, 1971
 © COOP HIMMELB(L)AU
 © Katharina Vonow



Josep Ponsati, *Sculpture gonflable Barcelona 77*, 1977
 Collection de l'artiste
 Photographie : Toni Vidal



Josep Ponsati, *Sculpture gonflable Barcelona 77*, 1977
 Collection de l'artiste
 Photographie : Toni Vidal



AZC, *Pont Trampoline à Paris*, 2012
 © AZC architectes



Kengo Kuma, *Fu An*, 2007
 © Kengo Kuma & Associates, Galerie Philippe Gravier, Paris



Selgascano + FRPO, *Spanish Pavilion*, Expo Dubai 2020
 © Selgascano + FRPO



Diller Scofidio + Renfro, *Bubble: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*
 © Diller Scofidio + Renfro



Anish Kapoor, *Ark Nova*, 2013
 © Anish Kapoor. All rights reserved DACS/ADAGP, 2021
 Photo Credits : Anish Kapoor Studio; Iwan Baan; Yu Terayama; IAA Isozak Aoki and Associates



Anish Kapoor, *Ark Nova*, 2013
 © Anish Kapoor. All rights reserved DACS/ADAGP, 2021
 Photo Credits : Anish Kapoor Studio; Iwan Baan; Yu Terayama; IAA Isozak Aoki and Associates

DAS CENTRE POMPIDOU-METZ

1, parvis des
Droits-de-l'Homme
57000 Metz

+33 (0)3 87 15 39 39
contact@centrepompidou-metz.fr
centrepompidou-metz.fr

 Centre Pompidou-Metz
 PompidouMetz
 centrepompidoumetz_

Öffnungszeiten

Täglich außer dienstags und am 1. Mai

01.11. > 31.03.

MON | MI | DO | FR | SA | SO: 10–18 Uhr

01.04. > 31.10.

MO | MI | DO: 10–18 Uhr

FR | SA | SO: 10–19 Uhr

ANFAHRT Die beste Anreise



EINTRITTSPREISE

Eintritt: 7 € / 10 € / 12 € je nach Anzahl der geöffneten Ausstellungsbereiche

Gruppentarife (ab 20 Personen): 5,50 €, 8 €, 10 €/Person je nach Anzahl der geöffneten Ausstellungsbereiche

Sichern Sie sich die von den Partnern des Centre Pompidou-Metz angebotenen Vorteile: Ticket C.G.O.S, ein kombiniertes Angebot von Centre Pompidou-Metz/TER Grand Est, kombiniertes Angebot Reise + Eintrittskarte von den CFL (Chemins de Fer Luxembourgeois), Pass Lorraine, Pass Time, Museums Pass Musées, City Pass.

Für die folgenden Personengruppen ist der Eintritt zu den Ausstellungen frei:

Aktiv Lehrende in Frankreich (auf Vorlage eines Berufsausweises oder eines gültigen, ordnungsgemäß ausgefüllten Pass Éducation), Personen unter 26 Jahren, Studierende, in Frankreich gemeldete Arbeitssuchende, Empfänger:innen von RSA oder Sozialhilfe (auf Vorlage einer Bescheinigung, die jünger als 6 Monate ist), Künstler:innen mit Mitgliedschaft in der Maison des Artistes, Menschen mit Behinderung nebst Begleitperson, Empfänger:innen des „Minimum Vieillesse“, französische Museumsführer:innen/Dolmetscher:innen, Inhaber:innen der Karten Icom, Icomos, Aica, Paris Première, Inhaber eines Presseausweises

PRESSEKONTAKTE

CENTRE POMPIDOU-METZ

**Regionalpresse
Marion Gales**

+33 (0)3 87 15 52 76

marion.gales@centrepompidou-metz.fr

AGENCE CLAUDINE COLIN

**Nationale und internationale Presse
Chiara Di Leva**

+33 (0)7 62 64 29 10

chiara@claudinecolin.com

