

Planerisches, Allzuplanerisches

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **58 (1971)**

Heft 2: **Altersheime - Schwimmbäder**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

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.

Zusammenfassung

Das SD besteht aus einer Gruppe von Adjektivpaaren entgegengesetzter Bedeutung (zum Beispiel gut-schlecht), zwischen die jeweils 7-Punkte-Skalen gelegt werden. Auf diese Skalen tragen die Versuchspersonen ihre gefühlsmäßigen Urteile über Begriffe (Werte) oder Objekte (Gebäude) ein. Gesamturteile verschiedener Gruppen von Versuchspersonen über das gleiche Objekt oder einer gleichen Gruppe von Versuchspersonen über verschiedene Objekte können in Form von Polaritätsprofilen oder numerisch zusammengefaßt werden und auf die statistische Signifikanz von Unterschieden zwischen Gruppen oder Objekten geprüft werden. Ein Überblick über die bisherige Verwendung des SD für eine Differenzierung der Bedeutung von Architektur- und Kunstbegriffen sowie zur Differenzierung der Bedeutung von Bildern, Haushaltsobjekten, Gebäuden und Wohngebieten wurde gegeben.

Zur Demonstration der Brauchbarkeit des SD in der semantischen Differenzierung von Gebäuden wurde das Stuttgarter Staatstheater und das danebenliegende neue Haus von 68 Versuchspersonen auf 14 Skalen beurteilt. Die Hälfte der Versuchspersonen beurteilte das eine, die andere Hälfte das andere Gebäude. Je vier Skalen waren den semantischen Dimensionen Bewertung, Mächtigkeit und Aktivität zugeordnet. Zwei weitere nicht zugeordnete Skalen wurden mit verwendet. Die Ergebnisse zeigen, daß das neue Haus in der Bewertungsdimension signifikant höher liegt als das Staatstheater, während letzteres einen signifikant «schweren» Eindruck hinterläßt. Weibliche und alte Versuchspersonen scheinen das traditionelle Gebäude in mehrerer Hinsicht höher einzustufen als männliche Versuchspersonen und Angehörige der mittleren Generation.

Die Verwendungsmöglichkeiten des SD in der historischen Forschung, in der Architekturpraxis und zur Verifikation kritischer soziologischer Hypothesen in der Architekturforschung wurde aufgezeigt.

Anmerkung

¹ Peter Breitenbücher und Sven Frehe sind Architekturstudenten an der Universität Stuttgart.

Bibliographie:

- Adorno, T. W.: Funktionalismus heute. In: T. W. A. Ohne Leitbild. Frankfurt: Suhrkamp-Verlag, 1967.
 Berndt, Heide, Lorenzer, A. und Horn K.: Architektur als Ideologie. Frankfurt: Suhrkamp-Verlag, 1968.
 Choynowski, M.: Dimensions of painting. Exakte Ästhetik, 1969, Nr. 6, S. 89/90.
 Doblin, J.: A propose theory of design. In: Krampen. M. (Hrsg.), Design and Planing. New York: Hastings House, 1965.
 Fechner, G. T.: Vorschule der Ästhetik, 1876.
 Franke, J.: Zum Erleben der Wohnungsumgebung. Stadt Bauwelt 1969, Nr. 51/52, S. 292-295.
 Hofstaetter, P. R.: Über Ähnlichkeit. Psyche, 1955, Nr. 9, S. 54-79.
 Holschneider, J.: Schlüsselbegriffe der Architektur und Stadtbaukunst. Quickborn: Verlag Schnelle, 1969.
 Krampen, M.: Unveröffentlichte Untersuchung. Toronto: School of Architecture, 1966.
 Krampen, M.: Unveröffentlichte Untersuchung. Genf: Ecole d'Architecture de l'Université de Genève, 1969.
 Kumata, H.: A factor analytic investigation of semantic structures across two selected cultures. Unveröffentlichte Dissertation. Urbana, Ill.: University of Illinois, 1957.
 Lynch, K.: The image of the city. Boston, MIT Press, 1960.
 Marcuse, H.: Der eindimensionale Mensch. Neuwied: Luchterhand, 1967.
 Osgood, C. E.: The cross-cultural generality of visual-verbal synesthetic tendencies. Behavioral Sci., 1960, Nr. 5, 2, S. 146-169.

Osgood, C. E., Suci, G. J., und Tannenbaum, P. H.: The measurement of meaning. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1957.

Siegel, S.: Non-parametric statistics for the behavioral sciences. New York: McGraw-Hill, 1956.

Silbermann, A.: Das schöne Heim - Ergebnisse einer empirischen Untersuchung. Exakte Ästhetik, 1965, Nr. 2, S. 82-102.

Simmat, W. E.: Schularchitektur im Urteil von Schülern und Schülerinnen verschiedener Altersstufen. Exakte Ästhetik, 1966, Nr. 3 + 4, S. 9-20.

Simmat, W. E.: Das «semantic differential» als Instrument der Kunstanalyse. Exakte Ästhetik, 1969, Nr. 6, S. 69-88.

Sommer, R.: The significance of space. AIA Journal, 1965, May, S. 63-65.

Eingegangene Bücher

Architektur, Planung, Bautechnik, Design

Enrico Mantero: Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano. 240 Seiten mit 111 Abbildungen. «Architettura e città» 4. Dedalo, Bari 1969. L. 5000

Luciano Semerani: Gli elementi della città e lo sviluppo di Trieste nei secoli XVIII e XIX. 168 Seiten mit 42 Abbildungen. «Architettura e città» 5. Dedalo, Bari 1969. L. 5000

Stefano Ray: Il contributo svedese all'architettura contemporanea e l'opera di Sven Markelius. 204 Seiten mit 136 Abbildungen. «Officina» 6. Officina Edizioni, Roma 1969. L. 5500

Schulbaubibliographie 3. Schriften des Schulbauinstitutes, Heft 18. 121 Seiten. Berlin 1969

Wend Fischer: Geborgenheit und Freiheit. Vom Bauen mit Glas. 312 Seiten mit 300 Abbildungen. Scherpe, Krefeld 1970. Fr. 58.60

In der Schriftenreihe Wohnungsbau des Delegierten für Wohnungsbau erschienen:

Nr. 4: Principes de la coordination modulaire. Grundsätze der Modul-Ordnung, ausgearbeitet von C. Vezin und G. Steiner unter der Leitung von H. Hauri. 40 Seiten mit 24 Skizzen.

Nr. 5: Innenraum der Wohnung - Phase 1: Dokumentation, ausgearbeitet von Verena Huber. 52 Seiten.

Im Verkauf bei der Eidgenössischen Druck-sachen- und Materialzentrale, Bern.

Planerisches, Allzuplanerisches

Fritz Nigg: Raumplanung in der Industriegesellschaft

Eine empirisch-soziologische Untersuchung über sozial bedingte Einflüsse auf die Technologie der Regional- und Ortsplanung in der Schweiz 173 Seiten, 3 Abbildungen
 Schriftenreihe zur Orts-, Regional- und Landesplanung Nr. 4, Zürich 1970

Wirtschaftliche Überlegungen spielen in der Regional- und Ortsplanung eine weit wichtigere Rolle als soziale Gesichtspunkte. Der Einfluß der staatlichen Instanzen erschöpft sich darin, daß ein gesetzlicher Rahmen gegeben und Detailfragen durch die Verwaltung isoliert geregelt werden,

während eine Gesamtschau der zukünftigen Entwicklung fehlt.

In einer soziologischen Studie, die kürzlich vom Institut für Orts-, Regional- und Landesplanung an der ETHZ (ORL) veröffentlicht wurde, geht der Soziologe Fritz Nigg der Frage nach, welche sozial bedingten Einflüsse sich in der Raumplanung geltend machen. Zu diesem Zweck wurden zahlreiche schweizerische Regional- und Ortsplanungen systematisch untersucht.

Der Verfasser geht davon aus, daß die Raumplanung verschiedenartige Interessen zu berücksichtigen hat: den Konsum der privaten Haushaltungen, das Wachstum und die Konzentration der Unternehmungen, die Bewahrung der politischen Stabilität durch die Verwaltung. Das Widerpiel dieser Kräfte, welche sich teilweise ergänzen, zum Teil aber in entgegengesetzte Richtungen zielen, läßt sich in allen Planungen nachweisen. Dabei mißt die Planung den wirtschaftlichen Problemen allemal das größte Gewicht bei. Die Frage, welche Zuzüger in einer Gemeinde erwünscht sind, wird häufig mit einem Blick auf den Steuerfuß beantwortet, und den wenig bemittelten Schichten der Bevölkerung werden da und dort mit fadenscheiniger Begründung zweitklassige Wohnlagen zugewiesen. Der Bericht macht deutlich, daß die Technologie der Raumplanung eindeutig unterentwickelt ist, wenn es darum geht, den Bedürfnissen der Bevölkerung Rechnung zu tragen, die über den Konsum von wirtschaftlichen Gütern hinausgehen. Erholung, Gliederung und Ästhetik der Siedlung sowie die besonderen Anliegen von Kindern, Alten und Fremdarbeitern können mit den gängigen Planungsverfahren nur unzureichend berücksichtigt werden.

Die Furcht, die Raumplanung werde von der staatlichen Verwaltung mißbraucht, um hochgestochene Konzeptionen zu verwirklichen, erweist sich im Lichte der Forschung als unbegründet. Die Regionen und Gemeinden sehen sich vielmehr mit dem Problem konfrontiert, daß die Verwaltungsstellen über keine Leitbilder der zukünftigen Entwicklung verfügen. Dies erschwert die eigenständige Tätigkeit der einzelnen Planungsträger, weil unklar bleibt, wo die Möglichkeiten und Grenzen liegen. Ungeklärt bleibt vorderhand auch das Verhältnis zwischen Regional- und Ortsplanung. Das geltende Recht bevorzugt eindeutig die Stellung der Ortsplanung, so daß die Regionalplanungen oft recht allgemein und unverbindlich gehalten sind.

In einem Land, wo die Stimmbürger zum mindesten bei Ortsplanungen das letzte Wort haben, wäre es denkbar, daß die Planungsbehörden auch die politischen Hintergründe der vorgelegten Lösungen aufzeigen. Dies ist jedoch nirgends der Fall. Die Berichte schweigen sich darüber aus, wieweit die lokalen Machtverhältnisse die getroffenen Entscheide beeinflusst haben. Sie versuchen den Anschein zu erwecken, Raumplanung sei eine rein technisch-rationale Angelegenheit. Damit werden aber entscheidende soziale Einflüsse auf die Technologie der Planung ins Reich der Vermutungen verwiesen, was die Stellungnahme des Bürgers kaum versachlichen dürfte.

Die Studie gibt sich stellenweise kritisch, doch verurteilt sie das gegenwärtige Planungswesen keineswegs. Sie weist vielmehr auf Lücken der planerischen Technologie hin, welche im Verein von Forschung und Praxis geschlossen werden können.

Suite de la page 124

comme suit l'influence profonde exercée sur lui par Cage: « La peinture a les mêmes rapports avec l'art qu'avec la vie ... J'essaie d'agir dans le fossé qui sépare les deux. » L'idée chère à Cage ressort très nettement, à savoir que tout peut être considéré d'un point de vue esthétique. Les rapports entre objets aléatoires, découverts, associés à ceux construits, choisis délibérément, sont caractéristiques pour l'œuvre de Rauschenberg autant que pour l'art de Johns; ils y revêtent même une importance constitutive.

Allan Kaprow est un autre élève de John Cage. Dans son étude intitulée « L'héritage de Jackson Pollock », il a écrit en 1958: « Pollock nous a quitté au point même où nous devions prendre possession, voire où nous subissions l'éblouissement de l'espace et des objets de notre vie quotidienne ... Insatisfaits de l'impulsion que confère à nos sens le matériel pictural, nous devons mettre à contribution la teneur spécifique inhérente à la vue, au son, au mouvement, aux hommes, à l'odorat, au toucher. Les objets les plus divers fournissent matière au nouvel art: couleurs, chaises, aliments, lumière électrique ou au néon, fumée, eau, vieilles chaussettes, un chien, des films, des milliers d'autres objets découverts par la nouvelle génération d'artistes. Ces hardis créateurs montent sous un aspect totalement nouveau le monde qui nous a toujours entouré, mais que nous ignorons, révélant dans les faits et événements des aspects insolites, découverts dans des poubelles, actes de police, couloirs d'hôtel, aux étalages des grands magasins et dans les rues, dans les songes et dans l'horreur d'événements divers. » Ce que Kaprow formule ainsi sous forme de manifeste était l'expression du sentiment palpitant de la nouvelle génération qui succédait à l'époque de l'expression formelle.

Bien que faisant suite à l'art abstrait, le pop-art et le happening ne sauraient toutefois être ramenés à une simple réaction immanente à l'art. Ce serait là une simplification par trop naïve de problèmes souvent fort complexes. Car

a) aux Etats-Unis, l'art pictural naturaliste et réaliste continua à se développer parallèlement à l'art abstrait;

b) l'expression de la réalité se transforma grâce à la nouvelle visualité apportée par les nouveaux moyens optiques de communication de masse, tels que la cinématographie et la télévision. Grâce à ces nouveaux moyens, les événements, perdant leur finalité, leur caractère de simples faits, de commentaires, apparaissent comme associés à un processus, comme répliques visualisées de la réalité dans le temps et dans l'espace;

c) la prospérité économique a entraîné, en un laps de temps très bref, la transformation de notre réalité sociologique (société de consommation). Parallèlement à cette prospérité économique s'est aussi modifiée la structure de la personnalité humaine. Les exigences du rendement avaient rompu l'équilibre entre extrovertis et introvertis; la première tendance dominait nettement, ce qui se traduisait par l'aspect mécano-sériel du pop-art (Warhol, Lichtenstein).

« Je veux aiguïser le sens de perception de ma vie intérieure. Je veux, de même, aiguïser mon sens de perception du monde tangible en dehors de moi-même. Il m'est impossible de séparer ces deux réactions l'une de l'autre. En ce sens, je me distingue de l'expressionnisme abstrait ... » Cette

citation de George Segal, conjointement avec celles déjà mentionnées d'Allan Kaprow, révèle nettement que pour une partie des artistes de la jeune génération, la toile s'avérait désormais insuffisante⁹.

Inspiré par les assemblages et « combines » de Rauschenberg, ainsi que par les réalisations grand format de Pollock, qui lui donnaient l'impression d'un environnement visuel « paraissant entourer l'observateur », Kaprow commença en 1956 par créer des assemblages, véritables conglomérats de peinture, de sculpture et de collage réalisés avec des matériaux dégradés (« pauvres »); plus tard, avec les déchets et débris des agglomérations urbaines, il réalisa de vastes « environnements ».

Alors que l'exposition « New Media – New Form » marqua la première consécration publique du pop-art en 1960, Kaprow réalisa son premier « happening », l'« Environnement peuplé », vers la fin 1959, également à New York. Cette coïncidence dans le temps n'est pas fortuite étant donné que le pop-art n'est en fait rien d'autre qu'un « happening gelé » (Vostell). Le principe du collage, du « grand réalisme » selon Kandinsky, la présentation non psychologique, exempte de toute intervention, l'objet considéré comme chose (élimination de l'élément personnel, de toute « expression délibérée »), voilà ce qui est déterminant, tant pour le happening que pour le pop-art.

Le premier happening de Kaprow a très vite été suivi par la présentation au public d'« actions » de G. Brecht et de R. Grooms. L'action de Groom, en particulier, était fortement apparentée à ce que John Cage réalisa à partir de 1951/52 au Black Mountain College, conjointement avec le danseur et chorégraphe Merce Cunningham, et qui a été appelé plus tard « events ». Cage: « Par ces danses et cette musique, nous n'entendons rien exprimer; nous sommes assez candides pour croire que si nous voulions nous exprimer, nous nous servirions de la parole. Nous cherchons plutôt à réaliser quelque chose, et la signification de ce que nous réalisons est interprétée individuellement par chacun de ceux qui regardent ou écoutent. Point de symboles, susceptibles de jeter le trouble dans l'esprit; point d'action, ni de problèmes psychologiques; il y a, simplement, les processus engendrés par le mouvement, le son et la lumière ... L'innovation, dans notre activité, réside dans le détournement résolu des motifs humains privés et l'orientation vers le monde de la nature et de la société que nous composons tous. Notre sujet est la pleine acceptation de la vie, sans souci d'ordonner le chaos ou d'améliorer la création par nos bons conseils. » Dans les « events » de Grooms dominent les aspects scéniques-pantomimiques, la danse non académique et les manifestations vocales (bruits, mots). Groom recherche primordialement une « action de songe associative » trouvant son achèvement « dans une apothéose exaltante » (Kirby). L'élément acoustique-choréographique l'emporte en général dans les « events »: selon que l'accent est mis sur le ballet (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Deborah Hay, Merce Cunningham) ou sur la musique dans le sens d'événements acoustiques (John Cage), l'« event » est – indépendamment de la situation de base – nettement moins déterminé que le « happening » qui, en raison de la définition bien claire de l'environnement délibérément construit et de l'infrastructure de l'action, ne permet en général guère un développement autonome.

Entre-temps, l'art de l'action passa à l'Europe,

avec d'autres signes précurseurs, il est vrai, que le happening américain. Wolf Vostell et le groupe Zéro en Allemagne, J.J. Lebel, R. Filliou et les Nouveaux Réalistes en France, Gustav Metzger à Londres, Knizak à Prague, développèrent leur propre conception d'un art processuel. Ce qui distingue de façon générale les Européens des Américains, c'est que chez les premiers l'objet joue un rôle prépondérant. A l'instar de Pollock, les Européens visaient en général à atteindre un résultat par leur action. L'objet résultant avait fréquemment la prépondérance, c'est-à-dire qu'il devait satisfaire aux exigences esthétiques de telle manière à supprimer totalement l'aspect processuel par la « syntaxe de la formalisation » et, partant, à le nier comme élément sémantique. Cette démonstration par l'absurde apparaît en particulier dans les décollages de Vostell, les objets de Beuys et ceux des Nouveaux Réalistes.

En 1962/63, les actionnistes viennois (d'abord Mühl et Nitsch, et, plus tard, Brus) entrèrent en scène. Vers la même époque, le mouvement Fluxus se constitua en une organisation mondiale¹⁰. Membres de cette organisation, au rôle plutôt éphémère, étaient des musiciens, écrivains, artistes picturaux ou des intellectuels, tels que George Brecht, Maciunas, Nam June Paik, D. Higgins, La Monte Young, T. Schmit, Ben Vautier, Josef Beuys et d'autres. Des festivals à Wiesbaden, Copenhague, Paris, Cologne, Düsseldorf et New York constituaient, entre 1962 et 1964, les points culminants de l'activité du mouvement Fluxus. L'organisation fut dissoute en 1964.

Fiction et réalité

Etant donné que les « happenistes » tirent leurs situations concrètes de la réalité quotidienne, ils leur retirent le contexte fonctionnel. Isolée, associée à d'autres situations sélectionnées, sans cohérence logique, mais alégalement additionnée, la situation choisie se charge de caractère symbolique, de contenu significatif. A l'instar du surréalisme, le happening suscite une ambiance de rêve « adiscursive » grâce à l'application du principe du collage, à la juxtaposition radicale d'éléments fonctionnels et rationnels qui s'excluent mutuellement.

Point n'est besoin, dès lors, de choisir sans discernement les différentes scènes. La suppression quasi totale de ce qui distingue le happening de la vie quotidienne est attestée par le fait que la scène sélectionnée (fictive, symbolique), libérant chez les participants des énergies affectives, peut se transformer brusquement en une toute autre situation qui n'est plus fictive (délibérément sélectionnée) mais qui est réalité concrète, avec toutes les incidences physiques et psychiques qui en découlent. Exemples: Dans le « A Spring Happening » de Kaprow, les participants ont été enfermés dans un réduit en planches. Le sentiment désagréable d'être enfermé (claustrophobie) a provoqué chez beaucoup de personnes des réactions psycho-somatiques. La situation fictive s'est transformée pour certains en une réalité éfrayante et opprimente: ils étaient véritablement enfermés.

Il peut de même arriver que pour un participant à un happening, un certain comportement, exigé de sa part et indispensable au déroulement du happening, lui soit intolérable. Le happening prend dès lors pour lui caractère de réalité. Les mêmes normes qui l'empêchent d'accomplir une chose déterminée dans la réalité entravent son action dans l'événement fictif. Le caractère de réa-

lité subjective que le happening peut prendre pour l'individu ne saurait toutefois faire oublier l'objectivité de la fiction. Le slogan de Vostell «vie = art / art = vie» prouve que cette ambivalence est loin d'avoir été décelée. Dès que l'art et la vie coïncident, la vie peut être considérée esthétiquement jusque dans ses pires extrémités. Le facteur de la réflexion critique, comme fonction de l'art, s'en trouverait supprimé. Il ne s'agit pas d'opérer une coïncidence entre l'art et la vie, mais de faire progresser le rapprochement jusqu'au point où l'art permettra de réfléchir la réalité dans toute sa complexité.

Le happening, qui conçoit l'art comme un processus et non pas comme un produit, exige le développement de comportements. L'individu peut accepter ou refuser un rôle. Son refus équivaut à une violation du code du groupe et à l'adoption d'une attitude résolument à l'écart du système respectif. Le happening, en tant qu'événement permettant de reproduire les mécanismes sociologiques, stimule à la prise de conscience, sans avoir pour autant des incidences directes sur la société.

Développements et influences

A la fin de l'année 1967, Kaprow réalisa le happening «Fluids». Pendant trois jours, il construisit à travers tout Los Angeles 20 murs de glace diffé-

rents. Par ce travail, Kaprow a introduit la chaîne de ses «activités», comme il dénommera dorénavant ses happenings. La forme spectaculaire des premiers happenings céda (et cède encore) la place à des événements réalisés avec toutes sortes de matériaux dans un espace (ou une région) quelconque, témoignant parfois d'un engagement politique résolu ou du souci général d'élargir les consciences. Au cours du Festival du happening à Cologne, en novembre 1970, Kaprow réduisit une planche en sciure. Cette sciure, mélangée à un liant, fut ensuite coulée dans une forme négative pour refaire la planche de départ. A Berlin, Kaprow organisa à la mi-novembre 1970 le happening, ou plutôt l'«activité» portant le titre «A Sweet Wall». A la sortie d'une ligne désaffectée du métro berlinois, entre l'embranchement des rails et la place de «Potsdam», à proximité du Mur de Berlin et sur la toile de fond de maisons incendiées, Kaprow construisit un mur long de 20 mètres et haut de 1,5 mètres, avec quatre cent briques de ciment, jointoyées avec mille tranches de pain blanc et le contenu de quatre seaux de confiture. Une fois l'œuvre terminée, il la renversa.

Les trois «activités» ici décrites révèlent que Kaprow revient à l'«environnement» ou «objet». Mais cette évolution n'est point une régression, car cet objet présente aujourd'hui des caractéris-

tiques fort différentes de celui de la fin des années cinquante: l'objet ou environnement actuel n'est plus guère statique, c'est un simple moyen pour figurer des processus. A l'encontre de Beuys, Kaprow ne confère jamais valeur de relique à l'objet résultant d'une action. Cet objet ne devient pas ultérieurement objet d'art. Tout comme dans le happening, la structure de l'événement reste l'essence et l'idée de l'idéologie artistique de Kaprow.

Le happening a influencé le développement à la fois des arts plastiques et du théâtre. La structure de l'événement, comme critère essentiel du «Land Art», de l'«arte povera», et comme facteur déterminant de l'art de visualiser le processus de pensée, se traduit par deux formes: comme «structure processuelle» de l'objet ou comme processus avec et sur l'objet. La «structure processuelle» de l'objet prévaut là où l'objet est conçu de manière à se modifier lui-même, à se dissoudre, à se détériorer. Le processus avec et sur l'objet (y compris celui avec et sur les matériaux) revêt souvent une importance déterminante dans l'art de visualisation du processus de pensée (voir par exemple Giuseppe Penone avec ses interventions dans la nature, ou Mario Merz, puis Renate Weh avec ses travaux de criblage, Richard Serra et le coulage de plomb, Franz Erhard Walther et ses objets utilisables...).

The Happening: History, Theory and Consequences

by Theo Kneubühler

Pre-history and chronology

Before 1960 Pop Art was called Neo Dada. The reason for this lies in the purely superficial analogies believed to exist between the combine paintings of Rauschenberg, the flag-and-disk pictures of J. Johns and the readymades of Duchamps, Man Ray, Raoul Hausmann, Jean Pougny and others. But the only coincidence here was the fact that both generations of artists, that of Duchamps as well as that of Johns and Rauschenberg, incorporated real objects in their works, objects stemming from the world of everyday reality. In intention, in the manner of handling objects and in the historical context, the differences diverge gradually and become almost fundamental in nature.

Thus Rauschenberg understands the 'Bicycle', the first readymade by Duchamps dated 1913, as 'one of the most beautiful sculptures' ever created. He thus perverted into an aesthetic event what was originally intended by Duchamps not to be an aesthetic object but the medium of an idea. Then Rauschenberg too included real objects in his combines as formal aesthetic elements. In his picture 'Pilgrim' (1960) gestural painting is continued on a chair. The chair is an integral component of the picture, and in this way it is relieved of its utility function and made into a purely aesthetic object with a formal function.

Independently of his incorporation of reality in his works, Rauschenberg interests us here as a figure representing the transition from action painting to Pop Art. Jasper Johns is of interest for the same reason. In the work of both, the gestural element of action painting is still present, indeed, of great significance, but the informal is interrupted by combination with real objects (Rauschenberg) or by the ambivalence of the gestural representation of reality (Johns). Johns'

picture 'Large White Numbers' (1958) is, viewed superficially, a purely informal painting. On closer examination, there can be detected an additive cell division and within the individual cells, numbers. The question arises: Is this a representation of numbers or a purely pictorial act? The same, perhaps even greater, uncertainty makes itself felt in the flag pictures dating from the mid-Fifties, because the irritating ambivalence of the painterly-gestural representation of the content emerges still more sharply.

Jasper Johns as well as Rauschenberg were pupils of John Cage. Rauschenberg's debt to Cage comes out in the statement that 'Painting is related to art exactly as life is ... I am trying to act in the gap between the two'. There clearly emerges here Cage's basic idea that everything can be regarded as aesthetic. What distinguishes Cage's work, the combination of chance elements, the fortuitously found and the constructed and selected, becomes in Rauschenberg's œuvre, as in that of Johns, of constitutive importance.

Another pupil of John Cage's was Allan Kaprow. In 1958, in his paper 'The Inheritance of Jackson Pollock', he wrote as follows: 'Pollock left us at the point where we had to take possession, in fact, where we were dazzled by space and the objects of our everyday existence ... Not satisfied by the excitation of our other senses by the materials of painting, we have to make use of the special content of seeing, tone, motion, people, smells, touch. Objects of all kinds are material for the new art: paint, chairs, food, electric light, neon light, smoke, water, old socks, a dog, films, a thousand other things, which have been discovered by the present generation of artists. These bold creators will not only show us, as if for the first time, the world which has always surrounded us but which we have ignored, but they will also disclose totally unheard of things which they have found in refuse bins, police material, hotel corridors, have seen in the windows of department stores and on the streets and

have felt in dreams and in frightful events.' What Kaprow has here formulated in the style of a manifesto was the expression of a strong urge in the generation of artists that were interested in the non-representational.

To be sure, Pop Art and the Happening as successors of abstract painting cannot be reduced merely to a purely artistic reaction. Although to the point, this would be a great simplification of the matter and would fail to do justice to all the complexities involved, because a) in America naturalistic and realistic painting has continued to develop parallel to abstract art, b) our experience of reality has been modified by the new kind of vision produced by the visual mass media such as films and television. What is peculiar to these mass media is the fact that events do not appear only as something final, factual, as it were merely comments, but they make possible the emergence of events as a process, something that can be experienced as going forward in space and time, and c) economic prosperity has radically transformed civilization within a relatively short time (consumer society). Parallel to this economic development, the human personality structure has undergone drastic change. Owing to the external pressure to perform efficiently, the equilibrium between extroversion and introversion no longer obtained, the former became clearly dominant, which was expressed in the serial-mechanical side of Pop Art (Warhol, Lichtenstein).

'I want ... to sharpen the sense of my own inner life. I want to sharpen, in the same way, the sense of the encounter with the palpable world outside myself. It is impossible for me to separate one reaction from the other. In this respect, I differ with the Abstract Expressionists ...' This citation from George Segal together with the other one above from Allan Kaprow make it clear that for some of the younger generation of artists canvas is no longer sufficient.

Inspired by Rauschenberg's assemblages and

combines and the large-scale pictures of Pollock, which for Kaprow produced the impression of a visual environment, 'as if they surrounded the observer', he began in 1956 to make assemblages, and later to build entire environments out of the rubble and refuse of the great city.

While Pop Art made its debut in 1960 with the exhibition entitled 'New Media - New Form', the first Happening, staged by Kaprow as a 'populated environment' also took place in New York at the end of 1959. The chronological coincidence is not mere chance, seeing that Pop Art is, after all, a 'frozen Happening' (Vostell). The collage principle, 'great realism' in Kandinsky's sense of the term, the non-psychological, non-committal presentation of something, the thing understood as a thing (the elimination of the personal, of a 'message'), all of these are of crucial importance both in the Happening and in Pop Art.

Shortly after Kaprow's first Happening, G. Brecht and R. Grooms came out with campaigns. Grooms' campaign in particular was closely related to what John Cage along with the dancer and choreographer Merce Cunningham organized from 1951/52 on in Black Mountain College, and what were later called 'Events'. Cage: 'We have no message to convey with these dances and this music: we are naive enough to think that, in order to say something, we would make use of words. Rather, we are doing something, and the meaning of what we are doing will be determined by every single individual who sees or hears it. There are no symbols which would be likely to create confusion; there is no action, no psychological problems; there are only processes produced by means of motion, sound and light ... The novelty of our work, then, arises from the fact that we have departed from private human motives and have turned to the world of nature and society which is made up of all of us. Our theme is the affirmation of life, without there being any wish to order chaos or to give good advice to creation.' In the case of Grooms' Events, what prevailed was the purely theatrical, the non-academic dance and sound effects (noises, spoken words). An important element in Grooms' work was an 'associative dream action', which concluded 'in an exciting climax' (Kirby). What dominated in the Events was in general the choreographic-acoustic element; they tended either toward the ballet (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Deborah Hay, Merce Cunningham) or towards music in the sense of sound events (John Cage). Accordingly, the Event, looked at aside from a basic situation, was less determined than the Happening, which does not admit free development, owing to the clear definition of a constructed environment and of a framework of action.

In the meantime, action art, albeit in altered form as compared to the American Happening, was taken up in Europe. Wolf Vostell and the Zero Group in Germany, J. J. Lebel, R. Filliou and the Nouveaux Réalistes in France, Gustav Metzger in London, Knizak in Prague developed their own conceptions of art in process. What distinguishes the Europeans in general from the Americans is the fact that the object plays an important part in the work of the former. The Europeans, like Pollock, have mostly been aiming at a result, with the resulting object often being given priority, that is, it had to meet aesthetic requirements in such a way that the process element was completely cancelled by the syntax of the

formulation and was thus negated as a semantic element. This absurdity emerged especially in the *décollages* of Vostell, the objects of Beuys and those of the Nouveaux Réalistes.

In 1962/63 the Viennese Action school (first of all Mühl and Nitsch, later joined by Brus) made their debut. At the same time more or less, the Fluxus movement grew to be a world-wide organization. Musical composers, writers, painters and sculptors or intellectuals like George Brecht, Maciunas, Nam June Paik, D. Higgins, La Monte Young, Ben Vautier, Josef Beuys, etc., all belonged to this organization, which had a rather ephemeral importance. Festivals in Wiesbaden, Copenhagen, Paris, Cologne, Düsseldorf and New York between 1962 and 1964 constituted the climaxes of the Fluxus movement. After 1964 the organization was dissolved.

Fiction and reality

However, seeing that the Happening artists select concrete situations from everyday reality, the selected material is abstracted from its functional context. When isolated and added together with other selected situations, which do not hang together coherently, but are illogically related, the selected material assumes the character of a sign, it is charged with meaning. As is the case in Surrealism, the collage principle of confrontation of things that exclude one another in any functional and rational sense lends the Happening a non-discursive dream atmosphere.

The individual scenes, however, need not necessarily all be selected. What divides real life and the Happening situation is extremely tenuous. This means that the selected material (the fictive, the symbolic), in that it releases emotional energies in the participants, can suddenly operate in a quite different situation which is no longer fictive (i.e. no longer selected) but is concrete reality with all its physical and psychic consequences. Examples: In 'A Spring Happening' by Kaprow the participants were shut up in a shed. This state of being shut in, which is unpleasant for many people (claustrophobia), provoked corresponding psycho-physical reactions. The fictive situation for some was suddenly converted into painful anxious reality. They were really shut in.

Analogously, a specific behaviour, forming the basis of a given event and called for, can be impossible for the individual participating in a happening, for the happening turns into reality for him. The same norms that hinder him in everyday life hinder him in the fictive event and prevent him from doing something specific. The subjective reality which the happening can turn into for the individual does not, however, permit the objective fictive character of the happening to be overlooked. This ambivalence involved in getting off the track comes out in Vostell's slogan 'Life = Art / Art = Life'. As soon as art and life coincide, life in its worst excesses would be aesthetically observable. The element of critical reflection as a function of art would lapse. It is not a question of making art and life coincide, but of allowing the approximation to go so far that art can reflect complex reality with an equal degree of complexity.

The Happening, art understood as process and not as product, demands modes of behaviour. The individual can assume a role, or reject it. As soon as he rejects it, he violates the group code and places himself beyond the pale of the given system. The Happening as an event reproducing

social mechanisms promotes consciousness, without thereby having any direct consequences for society.

Developments and influences

At the end of 1967 Kaprow realized the Happening 'Fluids'. During a period of three days he built straight across Los Angeles 20 different walls out of pieces of ice. With this work Kaprow introduced the chain of his 'activities', as he called them from then on. It was no longer the Happening in its spectacular early form, but these activities were (and are) occasions involving materials of any kind at all in any kind of space (or region) sometimes with marked political engagement or tending toward expansion of consciousness. In Cologne during the Happening Festival in November 1970 he sawed a plank into sawdust. The sawdust was then mixed with glue and remoulded into the original shape of the plank. In Berlin Kaprow, in the middle of November 1970, staged the Happening or the 'Activity' known as 'Sweet Wall'. Beneath an abandoned stretch of Underground between Gleisdreieck and Potsdamer Platz within sight of the Berlin Wall and against a background of burnt out houses, Kaprow built a twenty-meter long, one-and-a-half-meter high wall out of four hundred cement blocks, stuck together with a thousand slices of white bread and the contents of four tubs of marmalade. Then he knocked the structure over.

It is clear from the three 'Activities' described that Kaprow has again returned to the environment or object. This return, however, does not represent a regression, for at the present time the object displays quite other symptoms from those at the end of the Fifties: The present-day object or Environment is not statically reified; it is a pure means for the purpose of rendering processes palpable. In contrast to Beuys, an object resulting from one of Kaprow's actions possesses no collector's value, it does not subsequently become an object of art. The structure of the event is always, as in the Happenings, the essence and the concept of Kaprow's ideology.

The Happening has influenced the development of the visual arts, and it has also influenced the theatre. The structure of the event as the essential criterion of, let us say, Land Art, *arte povera*, and as an element in the art of the visualized thought process, gets expressed in two modes: either as the process going forward *within* the object or as the process operating *on* and *with* the object. The process element inherent in the object comes to the fore where the object is so constituted that it alters itself, dissolves itself, decays; the process operating on and with the object (or on and with materials) is often of crucial significance in the art of the visualized thought process (e.g. Giuseppe Penone with his interventions in nature, also Mario Merz, and then Renate Weh's siftings, Richard Serra with his lead castings, Franz Erhard Walther with his usable objects ...).