

Wahr nehmen = Perce(voir) = Truth and perception

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **82 (1995)**

Heft 7/8: **Wahr nehmen = Perce(voir) = Truth and perception**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

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.

Wahr nehmen

Der russische Fürst Potemkin liess Stadtkulissen erstellen, um städtebauliche Leistungen aufzuweisen, die er nicht erbracht hatte. Dem Volk, das den Bluff erkannte, befahl er, die Lüge als Wahrheit zu nehmen. Mit der Reklamation ästhetischer Freiheiten stellt sich heute die Frage nach Täuschungen und Manipulationen anders: Werden Städte heute nicht so wahrgenommen, als ob es sich um Stadtkulissen handelte?

Die Zuordnung von Zeichen und Bedeutung, von Form und Repräsentation ist ein offenes, dialektisches Verhältnis: Was und wie wahrgenommen wird, ist historisch vermittelt und wird immer erneuert durch rasch wechselnde Bedeutungen und neue Techniken und Fähigkeiten der Rezeption. Die traditionelle Bedeutung der Architektur als öffentliche Zeichensprache wird heute von (anderen) Medien konkurrenziert, so wie traditionelle Mittel der Repräsentation – etwa Fassaden – als Mittel der Werbung instrumentalisiert werden, sei es in explizierter Form – als Werbeflächen oder implizit, mittels einer unverwechselbaren, architektonischen Handschrift für eine spezifische Corporate identity.

Durch die Auflösung von zeitlicher Kontinuität und Sinnzusammenhängen wird die Betrachtung – und auch die «Bewertung» – von Architektur auf die Rezeption zeitlich begrenzter Bilder reduziert. «Derart vereinzelt, überwältigt die Gegenwart das Subjekt plötzlich mit unvorstellbarer Vitalität: Eine überwältigende Materialität der Wahrnehmung kommt auf, die wirkungsvoll die Macht des sprachlich-materiellen oder genauer des buchstäblich Signifikanten in seiner Vereinzelung in Szene setzt.» (Frederic Jameson)

David Harvey hat das Phänomen in den Zusammenhang zur Beschleunigung der Produktion, Distribution und zum Konsum im kapitalistischen Weltverband gestellt. Diese neue Stufe einer «flexiblen Akkumulation» kennzeichne einen erhöhten Konkurrenzdruck, und in dem verschärften Wettbewerb habe insbesondere das Image der Firma und ihrer Produkte enorm an Bedeutung gewonnen. Der Zwang, das Kapital so schnell wie möglich zu verwerten, führt zu einem Wettbewerb *einprägsamer Bilder*. Diese beschränken sich keineswegs auf klassische Werbebilder (die ohne Zeitverlust in den Massenmedien verbreitet werden). Harvey weist nach, dass sich generell die materielle Repräsentation von Werten und (Kultur-)Gütern auflöst, dass die Vermarktung von Bildern

ein integrierter, substantieller Bestandteil postmoderner Architektur ist.

Durch die damit verbundene Loslösung des optisch Wirksamen aus den strukturellen Zusammenhängen von Architektur werden auch ihre ästhetischen Aspekte banalisiert. Mit der ikonografischen Freiheit, mit dem Mehr an Bildern und mit ihrer Vereinzelung sind sie immer schwerer zu verstehen; sie verlieren – allenfalls gänzlich – an Bedeutung. Man kann diesen Widerspruch als eine Krise der *Erklärungslogik* bezeichnen.

Entsprechend wird der soziale und städtische Kontext immer weniger an Gebäuden lesbar; orientierend wirken vielmehr infrastrukturelle Einrichtungen und Funktionen, urbane Schmelztiegel und Verkehrsnetze. Man kann dieses Verschwinden traditioneller Mittel und Bedeutungen der Architektur beklagen und damit gar einen Kulturpessimismus untermalen. Demgegenüber ist freilich einzuwenden, dass Architektur ein historisches Phänomen ist und ihr Ursprung wie ihr Verlust an spezifische gesellschaftliche Konstellationen gebunden sind. Mit der Metamorphose des Öffentlichen, stellte Hannah Arendt schon früh fest, haben traditionelle Architektur und ursprüngliche Kunstformen an Plausibilität verloren: «Öffentliche Kunst kann im Zeitalter des Gesellschaftlichen obsolet werden.»

Da wir unablässig der optischen Flut von unzähligen Bilderüberblendungen ausgesetzt sind, wird es schwierig oder gar unmöglich, an «die Fixierung des Sichtbaren zu glauben, das ständig flieht: die traditionelle Unbeweglichkeit des öffentlichen Raumes, der mit architektonischen Mitteln lesbar war, weicht der Unbeständigkeit eines allgegenwärtigen öffentlichen Bildes». (Paul Virilio)

Mit dem Verschwinden ästhetischer Konventionen wird nicht selten die Zerstörung von Kulturen gleichgesetzt. Wirklichkeitsnaher als die evozierte Kritik scheint die Sehnsucht nach ursprünglichen und gesicherten Werten, insbesondere klare Vermittlungen und Bedeutungen von Formen. Nicht zufälligerweise werden dabei Intentionen der Kunst auf die Architektur übertragen. Nachdem durch die mediale Vernetzung Informationen beliebig abrufbar, Zeit, Raum, Entfernung und Materialität relative Begriffe geworden sind, wird die Unmittelbarkeit, das

Genuine, Authentische und Gegenwärtige zum Gestus feuilletonistischen Querdenkens mit künstlerischem Anliegen.

Der Kunsttransfer auf die Architektur ist wie die Vorstellung von geschlossenen Wahrnehmungssystemen und den damit verbundenen Irrtümern kein neues (wenn auch nach wie vor kontroverses) Thema der Architektur. Aus entsprechenden Erfahrungen und Referenzen wird in dieser Nummer nicht nach Vergleichen oder Wechselwirkungen von Kunst und Architektur gesucht. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass Architektur nicht nur anders hergestellt –, sondern auch anders wahrgenommen wird als Kunst. Eine Differenz, die – in Anlehnung an Adolf Loos – die Frage nach der Autonomie, insbesondere nach der genuinen Zwecklosigkeit der Kunst voraussetzt.

In diesem Heft werden analytische Beobachtungsarbeiten vorgestellt, die sich mit städtebaulichen und architektonischen Gegenständen befassen, aber mit ausserarchitektonischen Mitteln, mit anderen Vermittlungsformen und Darstellungsverfahren operieren. Die einzelnen Beiträge schärfen nicht nur das Bewusstsein für Wirklichkeitswahrnehmungen und -deutungen; überraschenderweise belegen sie – im Widerspruch zum Gesagten – eine Parallele zwischen den zwei doch sehr verschiedenen Disziplinen: die Existenz von Kunst und Architektur ist daran gebunden, ihre Werkbedingungen zum zentralen Thema zu machen, sie gegebenenfalls zu veranschaulichen.

Red.

■ Le prince russe Potemkin faisait ériger des décors de ville pour faire croire à l'existence d'un urbanisme qu'il n'avait pas construit. Au peuple qui avait deviné la supercherie, il commandait d'accepter le mensonge comme une réalité. Avec l'exigence des libertés esthétiques, la question des simulacres et des manipulations se pose différemment: les villes ne sont-elles pas aujourd'hui perçues comme si elles étaient des décors urbains?

La correspondance entre signe et signification, entre forme et représentation est devenue un rapport dialectique ouvert: ce qui est perçu et de quelle manière résulte de l'histoire et se transforme sans cesse en raison de l'évolution rapide des significations et des nouvelles techniques et facultés de réception. La signification tra-

ditionnelle de l'architecture en tant que langage public de signes est aujourd'hui concurrencée par (d'autres) médias. De même, les moyens de représentation habituels tels que les façades se voient instrumentalisés en vecteurs publicitaires, soit explicitement comme panneaux publicitaires, soit implicitement par une écriture architecturale bien reconnaissable exprimant une Corporate identity spécifique.

Avec la dislocation de la continuité temporelle et des cohérences sémantiques, l'observation mais aussi «l'appréciation» de l'architecture se réduit à la réception d'images éphémères. «A ce point isolé, le présent submerge soudainement le sujet avec une vitalité incroyable: une matérialité toute puissante de la perception se fait jour qui met parfaitement en scène la puissance linguistique matérielle, ou plus exactement le signifiant littéral dans tout son isolement.» (Frederic Jameson)

David Harvey a mis ce phénomène en rapport avec l'accélération de la production, de la distribution et de la consommation au sein du système capitaliste mondialisé. Ce nouveau degré d'une «accumulation flexible» caractérise une plus forte pression de la concurrence et, dans cette compétition plus âpre, l'image de la firme et de ses produits a considérablement gagné en importance. La contrainte imposant d'exploiter le capital aussi vite que possible engendre un concours entre *images marquantes*. Il ne s'agit pas seulement d'images publicitaires classiques (diffusées sans retard dans les mass media). Harvey montre comment la représentation matérielle des valeurs et des biens (culturels) tend généralement à disparaître et que la commercialisation des images est une part intégrante substantielle de l'architecture postmoderne.

Il en résulte que les cohérences structurelles de l'architecture perdent leur efficacité optique, ce qui banalise aussi leurs aspects esthétiques. Avec la liberté iconographique, il devient de plus en plus difficile de comprendre des images toujours plus nombreuses et isolées; elles perdent une part, sinon la totalité de leur signification. On peut qualifier cette contradiction de crise de la *logique explicative*.

Par voie de conséquence, le contexte social et urbain est de moins en moins lisible sur les bâtiments. L'orientation vient plutôt des équipements infrastructurels et des fonctions, des creusets ur-

bains et des réseaux de communication. On peut déplorer cette disparition des moyens traditionnels et des significations propres à l'architecture et même en faire la toile de fond d'un pessimisme culturel. Ceci dit, on peut pourtant remarquer que l'architecture est un événement historique et que son origine comme sa perte sont liées à des constellations sociales spécifiques. Hannah Arendt a très tôt constaté que la métamorphose du caractère public impliquait une perte de plausibilité dans l'architecture traditionnelle et les formes d'art originales: «A l'époque du social, l'art public peut devenir obsolète.»

Etant donné que nous sommes sans cesse exposés au flot optique d'une suite ininterrompue d'images, il deviendra difficile ou même impossible de «croire à la fixité d'un visible qui s'échappe sans cesse: l'immobilité traditionnelle de l'espace public que des moyens architecturaux permettaient de lire, fait place à l'instabilité d'une image publique omniprésente.» (Paul Virilio)

La disparition des conventions esthétiques est souvent assimilée à la destruction culturelle. La nostalgie de valeurs originales et sûres, en particulier de formes claires et significatives est plus fondée que cette critique. Ce n'est pas par hasard que des intentions de l'art se voient transférées sur l'architecture. L'interconnexion médiatique permettant l'appel de toutes les informations souhaitées, le temps, l'espace, la distance et la matérialité se sont relativisés; l'immédiateté, l'original, l'authentique et l'actuel sont des gestes réservés à des feuilletonistes extravagants ayant des prétentions artistiques.

Le transfert de l'art sur l'architecture, de même que la conception de systèmes de perception fermés avec les erreurs qu'ils impliquent, ne sont pas des thèmes nouveaux en architecture (même s'ils demeurent sujets de controverse). Conformément aux expériences et références acquises, la recherche de comparaisons ou d'interactions entre l'art et l'architecture n'est pas le thème de ce numéro. L'idée centrale est surtout que, comparée à l'art, l'architecture n'est pas seulement produite différemment, mais aussi perçue différemment. Une différence qui – si l'on pense à Adolf Loos – présuppose la question de l'autonomie et notamment de l'inutilité immanente de l'art.

Ce numéro présente des travaux d'observation analytique se

rapportant à des objets urbanistiques et architecturaux mais opérant avec des moyens extérieurs à l'architecture, avec d'autres formes d'expression et de représentation. Les différents articles n'aignent pas seulement la conscience quant aux perceptions et aux interprétations de la réalité; de manière surprenante, ils étayent – contrairement à ce qui est dit – un parallèle entre les deux disciplines très différentes: pour exister, l'art et l'architecture doivent prendre comme thème central leurs conditions de mise en œuvre et, le cas échéant, les illustrer.

La Réd.

■ The Russian duke Potemkin ordered city façades with nothing behind them to be erected in order to fool the inhabitants of the town into thinking he had achieved more in terms of urban development than he really had. The people, who soon saw through the bluff, were subsequently ordered to accept the lie as truth. Nowadays, the premise of aesthetic freedom poses a different question regarding deception and manipulation: are today's towns experienced as façades?

The classification of symbols and meanings, form and representation, is an open dialectic relationship: what is perceived and the way in which it is perceived is historically documented, and it is constantly being changed and renewed through quickly changing meanings and new possibilities and techniques of experience. The traditional significance of architecture as a public language of symbols is now challenged by other media, just as the traditional means of representation – for example façades – are orchestrated as advertising media, either explicitly (as advertising surfaces) or implicitly, in that a specific corporate identity is created by means of an unmistakable architectural stamp. The dissolution of temporal continuity and sensory connections has reduced the perception – and evaluation – of architecture to the experience of images limited in terms of time. “Thus isolated, the present suddenly overpowers the subject with incredible vitality: an overpowering perceptive materiality emerges which effectively throws light on the power of the linguistic-material or, more precisely, the literally significant in its isolation.” (Frederic Jameson)

David Harvey sees the phenomenon in the context of the acceleration of production, distribution and consumption in the capitalistic world. In Harvey's view, this new stage of "flexible accumulation" indicates an increase in competitive pressure which has led to an enormous escalation in the importance attached to the image of the firm and its products. The compulsion to make use of capital as quickly as possible leads to competition in the production of *impact-charged* images which are by no means restricted to the classic advertising images which spread easily and quickly throughout the mass media. Harvey asserts that the material representation of values and (cultural) wares is on the wane and that the marketing of images is a substantial and integrated part of post-modern architecture.

The affiliated departure of the optically effective from architectural structural connections has had a trivialising effect on the aesthetic aspects of architecture. Iconographic freedom and the glut and isolation of images are making architectural aesthetics more and more difficult to understand, and they are in danger of losing their significance. This contradiction could be called a crisis of *explanatory logic*.

Accordingly, the social and urban context is becoming less and less comprehensible in terms of buildings, and it is the infrastructural installations and functions, urban melting pots and traffic networks that are the new means of orientation. Whereas we might lament this disappearance of traditional architectural methods and meanings, this would merely pave the way for cultural pessimism. It should not be forgotten that architecture is a historical phenomenon whose origins and losses are both allied to specific social constellations. Hanna Arendt emphasised early on that the metamorphosis of public life has resulted in a loss of the credibility of traditional architecture and elemental art forms: "In the social age, public art may become obsolete."

The fact that we are constantly exposed to a glut of optical images makes it hard – or even impossible – to believe in "the consolidation of the visible which is always moving on: the traditional inflexibility of public space which was once comprehensible in architectural terms has given way to the inconstancy of an omnipresent public image." (Paul Virilio)

The demise of cultures is not infrequently equated with the disappearance of aesthetic conventions. The longing for primal, genuine and certain values, particularly for the clear definition of forms and their meanings, would appear to be more real than the criticism it engenders. It is not by chance that artistic intentions are attributed to architecture. Now that information is available through international networks at the touch of a button, time, space, distance and materiality have become relative concepts, and immediacy, authenticity and present relevance are often regarded as gestures of light-weight, off-beat thinkers with artistic aspirations.

The transfer of art onto architecture is, like the idea of closed systems of perception and its connected errors, a theme which is not new to architecture, controversial though it may still be. Rather than seeking comparisons or interactions between art and architecture, this issue of "Werk, Bauen+Wohnen" attempts to illustrate the premise that not only the production but also the perception of architecture is different to that of art – a difference which – to quote Adolf Loos – presupposes the question of the autonomy, and in particular the genuine "uselessness", of art.

We present some analytical observations on architectural and town planning objects – which, however, operate through non-architectural means and methods and different illustrative processes. The various articles serve not only to sharpen our awareness of our perception and interpretation of reality, they also draw – in contradiction to what has just been said – a parallel between the two very different disciplines which points to, and perhaps illustrates the all-important aspect of the working conditions of both art and architecture.

Ed.