



**HAL**  
open science

## Allan Kaprow, Yard 2017-1962

Corinne Melin, Allan Kaprow

► **To cite this version:**

| Corinne Melin, Allan Kaprow. Allan Kaprow, Yard 2017-1962. 2017. hal-01592438

**HAL Id: hal-01592438**

**<https://hal.science/hal-01592438>**

Submitted on 24 Sep 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**ALLAN KAPROW**  
**YARD**

**GARAGE COSMOS**

21–24 April 2017

Rue de la Victoire, 100, 1060 Brussels



## Allan Kaprow, ce qui nous entoure est à déplacer

*Yard* 1961 s'inscrit dans les environnements qu'Allan Kaprow conçoit sur la scène artistique new yorkaise, alors en pleine effervescence. Dans cette histoire, *Yard* est une œuvre phare. Et dans la pratique de l'artiste, elle est une transition entre l'assemblage-collage des années 1950 et le happening qui s'affirme simultanément. Plongeons dans cette histoire en faisant de l'environnement *Yard* notre phare.

### Des espaces

De la définition du terme environnement, Kaprow reprend le sens littéral « *ce qui entoure* », et précise que « *les choses qui le composent ne sont pas nécessairement organisées avec soin, pour établir une cohérence extérieure. Elles sont plutôt arrangées pour produire une interaction entre la personne qui est entourée et les choses qui l'entourent*<sup>1</sup>. » En rendant les éléments dynamiques par l'action du visiteur, l'environnement se présente comme une œuvre non figée, ouverte aux variations. Dans *Yard*, « *les visiteurs étaient encouragés à marcher sur les pneus et à les jeter à leur guise* »<sup>2</sup>

Les visiteurs ont pu l'expérimenter pour la première fois durant mai et juin 1961 à la galerie Martha Jackson Pollock à New York, dans une exposition collective appelée « *Environments, situations, spaces* ». C'est le titre également du catalogue compilant les *statements* des artistes invités : Jim Dine, George Brecht, Claes Oldenburg, Robert Whitman et Allan Kaprow. Ils avaient pris possession de tous les espaces de la galerie ; plaçant d'emblée le visiteur dans une exposition non conventionnelle. Claes Oldenburg avait choisi le sous sol pour présenter *The Store* par exemple. George Brecht, avec *Chair*, avait placé trois chaises dans divers lieux dont une de couleur jaune devant la galerie, sur le trottoir.

1 Entretien d'Allan Kaprow par John Held jr. enregistré en 1988 à la bibliothèque de Dallas et diffusé sur une chaîne câblée de la ville ; entretien réalisé pendant la préparation de la rétrospective « Allan Kaprow : Precedings », université d'Arlington, Texas, 1988.

2 Catalogue d'exposition, *Allan Kaprow, 7 Environments*, Fondation Mudima, Milan, 1991, p. 113.

Kaprow, quant à lui, avait choisi la cour. Des centaines de pneus usés et placés en désordre en couvraient toute la surface. La cour était à l'origine le jardin de sculptures de la galerie. Cinq formes émergeaient des tas de pneus. C'était les sculptures de Barbara Hepworth et Alberto Giacometti<sup>3</sup> « qui ne pouvaient pas être déplacées »<sup>4</sup>, et qui furent emballées dans du plastique noir et ficelées.

En 1961, cette exposition contrastait avec celles plus respectueuses de l'espace blanc et rectiligne d'une galerie, ou considérant les injonctions telles que « ne pas toucher aux œuvres ». De plus, elle eut un impact dans la cité. La galerie était environnée par d'autres bâtiments, d'autres lieux de vie. Et l'exposition, tout particulièrement l'environnement *Yard*, a provoqué des visites successives de la police, des pompiers, du département sanitaire. Jeff Kelley raconte que les pneus gardaient l'eau, ce qui développât une colonie de moustiques à un point tel que les voisins se sont plaints<sup>5</sup>. On était loin d'une exposition lisse et sage.

*Yard* fait de pneus usés, mal odorant renvoyait à ce qui en général est caché par la société de consommation de masse : les déchets. Le pneu renvoyait par métonymie à un produit phare de la société américaine : la voiture<sup>6</sup>. La journaliste Jill Johnston établit d'ailleurs, dans un article de juillet 1961, une relation non sans ironie entre les choses exposées et les produits de consommation. La galeriste expose, dit-elle, « des produits qui ne s'utilisent pas, ne se vendent pas ou ne portent pas d'étiquette de prix <sup>7</sup> ». Les produits étaient là, plâtrés, éclatés, déformés, suspendus, mis en tas, assurément non figés et déclassés, éloignés de tout rapport marchand. Les reliefs et les sculptures de l'environnement *The Store* de Claes Oldenburg faits de plâtre et peints de couleurs criardes en étaient paradigmatiques. L'artiste imitait grossièrement des aliments, des contenants alimentaires, des fragments de publicités et des vêtements qu'il avait vus dans les vitrines de son quartier.

Dans les environnements réalisés dans la galerie, les produits étaient exposés dans leur obsolescence et déliquescence. Ils étaient résolument improductifs. En ce sens, on pourrait comparer cette exposition à un *mélodrame*<sup>8</sup> de la société de consommation de masse.

3 Kaprow précise ce point à Jeff Kelley lors d'un entretien à son domicile à Encinitas, Californie, mai 1995, voir *Childsplay, The art of Allan Kaprow*, University of California Press, 2004, p. 58.

4 Opus cit., *Allan Kaprow, 7 Environnements...* p. 113.

5 Jeff Kelley le raconte dans la biographie *Childsplay, The art of Allan Kaprow*, University of California Press, 2004, p. 59.

6 Le parc automobile des particuliers s'est constitué durant les décennies 1950 et 1960, lorsque les voitures furent fabriquées industriellement et vendues à meilleur prix. Elles permettaient notamment de traverser plus facilement les grands espaces des états américains.

7 Jill Johnston, « Environments at Martha Jackson's » in *Village Voice*, 6 Jul. 1961. Cet article est souvent cité dans la généalogie de cette exposition.

8 Ce terme a été employé par Kaprow.

## En commun

Lorsque Martha Jackson Pollock invitât les artistes à exposer en 1961 à « Environments, situations, spaces », elle invitât un groupe. Ce n'était pas vraiment un collectif ni un mouvement. Ils partageaient la volonté de modifier la temporalité de l'objet d'art. Ils participaient tous avec plus ou moins de régularité et de dynamisme aux expositions des espaces alternatifs. Ainsi, la galerie Reuben<sup>9</sup> qui ouvrit en 1959 regroupait entre autres Allan Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman, Red Grooms, George Brecht, Luca Samaras. La saison 1960-61 avait été consacrée par exemple à des expositions individuelles<sup>10</sup> de Kaprow, Dine, Oldenburg et Whitman. Chacun à tour de rôle avait été invité à habiter l'espace de la galerie pendant un mois, pour expérimenter notamment mouvements, gestes, sons, lumières<sup>11</sup>. La Judson Gallery ou Judson Church fut ouverte en janvier 1959. On y retrouvait sensiblement les mêmes artistes avec aussi des chorégraphes danseurs comme Simone Forti Morris ou des musiciens comme La Monte Young<sup>12</sup>. Dans ces lieux d'expérimentation, Kaprow était très actif. De plus, il faisait figure d'autorité. Son éloquence, sa clarté d'expression, son enseignement à la Rutgers University auprès notamment de Robert Whitman ou Luca Samaras étaient fédérateurs. Il avait participé également aux séminaires de John Cage en 1956 et 1957 à la New School for Social Research de New York. Il y avait rencontré entre autres George Brecht et Dick Higgins. Cage avait ouvert la conscience de ces jeunes artistes aux relations possibles entre l'art et la vie. La musique était dans la sonorité même de la vie par exemple. Fort de ses bagages et expériences artistiques, Kaprow publie un article « Les happenings sur la scène new yorkaise » dans *art news* en octobre 1961<sup>13</sup>. Bien qu'il paraisse quelques mois après l'exposition de la galerie en mai et juin, les Œuvres exposées portaient certaines des idées qui y sont développées. Comme par exemple : « *Les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu. (...) Par contraste avec les arts du passé, ils n'ont ni commencement structurée, ni milieu, ni fin*<sup>14</sup>. »

9 Anita Rubin a changé son nom en celui de Reuben d'où le nom de la galerie.

10 La galerie venait de déménager et avait plus d'espaces. Lire : Mildred L Gilmcher, *Happenings - New York, 1958-1963*, The Monacelli Press LLC, New York, 2012, p. 36.

11 Opus cit., Mildred L Gilmcher, *Happenings - New York, 1958-1963...* p. 126.

12 D'autres espaces alternatifs existaient comme The City Gallery ou Delancey Street Museum ; opus cit., Mildred L Gilmcher, *Happenings - New York, 1958-1963...* p. 127.

13 « Les happenings sur la scène new yorkaise » *art news* 60, N° 3, 1961 est le premier article d'une série jusqu'au moins les années 1980 ; le terme de happening est remplacé par celui d'activités en 1980. Kaprow est considéré comme ayant donné les lettres de noblesse au happening en tout cas pour la forme développée sur le sol américain. Car, en France Jean-Jacques Lebel concourait également à lui donner cette noblesse.

14 *Allan Kaprow, L'art et la vie confondus*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy, p. 49.

## L'héritage

Dans la genèse de cette histoire, Kaprow reconnaît l'héritage de la première génération d'artistes proprement américains : les expressionnistes abstraits. Il publiât en 1958 un article en ce sens intitulé « L'héritage de Jackson Pollock ». Selon lui, cet héritage offre « deux alternatives. L'une est de continuer dans cette veine. (...) L'autre est d'abandonner complètement la pratique de la peinture ; je veux dire le simple rectangle plat ou l'ovale tel que nous le connaissons <sup>15</sup> ». Il retient la seconde alternative, celle de l'émancipation. Et, en effet, de l'action painting, on peut dire qu'il isole le terme d'action, qu'il le détache de la peinture. L'idée est d'inscrire l'action dans le temps réel, et d'inviter d'autres que l'artiste à agir dans l'espace inventé à cette intention. Les gestes, les mouvements, l'énergie du peintre se trouvaient ainsi libérés du cadre fermé de la « peinture – format ».

Certaines photographies prises pendant la présentation de *Yard* en 1961<sup>16</sup> ont été faites en ayant à l'esprit qu'a fait Hans Namuth dans la grange atelier de Pollock en juillet 1950 et publiées en 1951<sup>17</sup> dans *art news*. Par exemple, le cadrage de la photographie, où l'on voit Kaprow fumant la pipe entouré de pneus, avec non loin son fils en train d'enjamber un pneu peut renvoyer au cadrage choisi par Namuth afin de montrer le peintre au travail. Ce dernier apparaît coincé entre deux étendus de toile : les toiles finies ou en attente de reprise, et la toile en cours de réalisation. Le cadrage photographique étend en quelque sorte l'espace all over de la toile à l'espace de l'atelier ; et l'on peut dire que Kaprow poursuit cette extension avec l'environnement. Les photographies de Namuth ont aussi révélé la chorégraphie spécifique de Pollock lorsqu'il peint. En effet, il peint de la périphérie vers le centre. Cette manière engage une tension corporelle spécifique s'exerçant par des gestes et des mouvements tels que fléchir, se mettre à genoux, s'étirer, enjamber la toile et le sol, lancer les filaments de peinture avec plus ou moins de force, etc. Dans une des autres photographies prises dans l'environnement *Yard*, on voit Kaprow lancer un pneu dans les airs. Pour Jeff Kelley, « cette image n'est pas un simple document. C'est une invitation à agir<sup>18</sup> ». Et c'est sans doute ainsi que Kaprow a saisi l'œuvre du peintre et les photos de Namuth à savoir une invitation à explorer un nouvel espace par des actions s'inscrivant dans l'espace-temps et issues de la vie quotidienne.

D'autres événements concourent à ancrer *Yard* dans l'histoire ou du moins à montrer son importance dans une période de transition. En mars-avril 1961, une exposition « The Art of Assemblage » fut présentée au MOMA de New-York. Dans le texte introductif au catalogue, le commissaire William C. Seitz relie l'art de l'assemblage de la première moitié du

15 Opus cit., *Allan Kaprow, l'art et la vie confondus...* p. 37.

16 Opus cit., Jeff Kelley, *Childsplay...* p. 59.

17 Une sélection a été publiée pour la première fois dans le magazine *art news* en mai 1951. Elle illustre l'article de Robert Goodnough intitulé « Pollock Paints a Picture ».

18 Opus cit., Jeff Kelley, *Childsplay...* p. 59.

20<sup>e</sup> avec celui de la génération d'artistes produisant des environnements<sup>19</sup>. Pierre Restany dans un article de 1963 fait le même lien en s'appuyant notamment sur Kaprow. L'environnement est, dit-il à son propos, comme « *une extension architectonique du collage*<sup>20</sup> », une forme intermédiaire saisie entre l'assemblage des premières années et le happening.

Certains assemblages impliquaient déjà des actions faites par un autre que l'artiste, et pour modifier la temporalité de l'œuvre. Par exemple, dans l'assemblage *Rearrangeable Panels* de 1957 la disposition des quatre panneaux de bois (sur la surface desquels ont été collés et assemblés des matières, de la peinture, des objets banals) était à modifier à chaque exposition. Les panneaux pouvaient être posés contre le mur, juxtaposés au sol ou arrangés pour former un kiosk ; dans ce cas, une guirlande de lumière surplombait la construction précaire. Le nouvel assemblage était exécuté par Kaprow ou par le commissaire ou encore par le conservateur. En réactualisant la présentation, le temps de montage n'était pas subi mais rendu actif. Avec les environnements, le changement est produit principalement par d'autres participants à l'art à savoir les visiteurs. Il dit à ce propos : « *Les spectateurs habituels devenaient des participants et c'est eux qui faisait les changements. Là aussi, la notion traditionnelle de l'artiste de génie est mise de côté en faveur d'une collectivité provisoire (le groupe social en tant qu'artiste).*<sup>21</sup> »

## La réinvention

Depuis 1961, *Yard* a été réinventé à plusieurs reprises par l'artiste, et après sa disparition en avril 2006, par d'autres acteurs de l'art contemporain<sup>22</sup>. « *Je dis réinvention, plutôt que reconstructions, parce que les œuvres diffèrent intentionnellement des originales*<sup>23</sup>. » Il avait déjà exprimé dans les années 1950 l'idée qu'il ne referait pas un happening, un environnement mais qu'il les changerait. Cela dit, il met au clair cette question au cours des années 1980 lorsqu'il fut confronté à la rétrospective ou aux demandes institutionnelles pour exposer environnements, happenings, activités déjà faits. On peut situer son apparition en 1984 lorsque Kaprow est invité par la curatrice Barbara Haskell à participer à l'exposition collective « *Blam! The explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964* » au Whitney Museum of American Art de New York. Dans l'entretien qu'il donne à la curatrice, il partage son refus d'exposer son passé littéralement, pour privilégier l'invention de celui-ci. « *...Al veut faire une rétrospective de mon travail depuis 1957*<sup>24</sup>. *À la place, je lui ai suggéré l'invention de mon passé ... par exemple: « inventer*

19 William C. Seitz: *The Art of Assemblage*, Oct. 4 - Nov. 12, 1961, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

20 Revue *Domus*, n°405, 1963, Pierre Restany, « une tentative américaine de synthèse de l'information artistique : les happenings ».

21 Opus cit, *Allan Kaprow, 7 Environnements...* p. 23.

22 Chaque version est numérotée.

23 Opus cit, *Allan Kaprow, 7 Environnements...* p. 23.

24 Kaprow a rencontré AL Nodal lors de l'exposition collective à l'Otis Art Institute of Parsons School of Design, Los Angeles, CA. January 3 - February 11, 1984.



1958, 1960, 1963, 1970, 1974, 1980, et ainsi de suite... »... *Presque rien n'apparaîtrait dans la galerie, puisque le thème central serait l'œuvre spécifique au site après 1957. Et pour chaque pièce « plus ancienne » créée, j'envisage plusieurs versions dans différents endroits et à différents moments*<sup>25</sup>. » La rétrospective proposée par Al Nodal n'eut pas lieu. Néanmoins, la réflexion que cette proposition engagée était irréversible. En effet, les rétrospectives suivantes seront fondées sur l'idée « d'inventer son passé ». Sa première rétrospective en 1986 au Museum am Ostwall à Dortmund en Allemagne en est manifeste. Il réinventât entre autres, grâce au soutien de son ami et collectionneur Fluxus Wolfgang Feelisch, l'activité Sweet Wall, le happening Self-Service 1966 dans divers lieux de la ville. Dans sa seconde rétrospective « *Allan Kaprow : Precedings* » en 1988 au centre d'art contemporain de l'université d'Arlington au Texas<sup>26</sup>, le terme de réinvention apparaît en toutes lettres sur les supports de communication<sup>27</sup>. Cette rétrospective avait été envisagée comme une série de tâches, comme un processus et non un événement statique ou une présentation de l'œuvre uniquement par l'archive. Dans le catalogue de cette rétrospective, Kaprow dit à propos de la réinvention : « *Tous ces événements avaient pour l'essentiel existé une seule fois et étaient modifiables. Ils n'avaient pas de formes fixes, ils dépendaient du contexte, des participants. Pourquoi donc ne pas continuer en ce sens et modifier la mémoire qu'on en a. (...)* »<sup>28</sup> La réinvention est bien un moyen de placer au second plan la dimension historique. La nouvelle version est largement motivée par le contexte, le lieu, les échanges d'idées et décisions prises avec les participants. Ce qui prime, c'est ce qui se passe au moment où cela se passe, et qui ne se reproduira pas.

L'idée qu'un happening puisse être refait par quelqu'un d'autre que lui-même a été clairement posée dans la dernière rétrospective qu'il préparât dès 2005 et qui fut présentée en Europe et en Etats-Unis (Californie) après son décès le 5 avril 2006 et ce jusqu'en 2009<sup>29</sup>. Stéphanie Rosenthal l'une des curatrices souligne que la réinvention par d'autres donne la possibilité aux nouvelles générations d'expérimenter l'art de Kaprow aussi bien qu'elle est le signe des dispositions qu'il prend pour que les œuvres continuent à vivre après sa mort. Elle précise encore que : « *Kaprow a spécifié que dans la mesure du possible, la responsabilité devait être donnée à un seul 'leader'. La forme de la nouvelle version dépendrait de ce 'leader', d'un lieu, d'une temporalité, des participants* »<sup>30</sup>. » Kaprow n'est plus le seul

25 Catalogue d'exposition *Allan Kaprow - Art as Life*, Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal, Getty Publications, 2008, pp. 61-62.

26 Cette rétrospective a été dirigée par son biographe actuel Jeff Kelley.

27 « *'Precedings' a retrospective reinvention of selected 'happenings' by Allan Kaprow [...] Kaprow will 'reinvent' his career in the form of four lecture/performances [...].* »

28 Catalogue d'exposition, *Allan Kaprow, Precedings* 1988, centre de recherche en art contemporain de l'université d'Arlington au Texas, p. 12.

29 La rétrospective *Allan Kaprow - Art as Life* a été élaborée avec Kaprow et ouvrit peu de temps après sa disparition. Elle tournât de 2006 à 2009 dans plusieurs villes et pays : Getty Research Institute (Los Angeles), Haus der Kunst (Munich), Stedelijk Van Abbemuseum (Eindhoven), Kunsthalle (Berne), Villa Croce (Gênes), Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.).

30 Opus cit. Catalogue d'exposition *Allan Kaprow - Art as Life*..., conversation avec Stéphanie Rosenthal, 27 avril 2005, p. 71.

responsable des réinventions, d'autres individus prennent le rôle de 'leader', affectant la forme de l'œuvre et sa réception. Un artiste peut choisir un focus qui sera différent d'un critique d'art, d'un musicien, d'un danseur et ainsi de suite. L'œuvre de Kaprow est ainsi ouverte ou s'expose dans un inachèvement permanent.

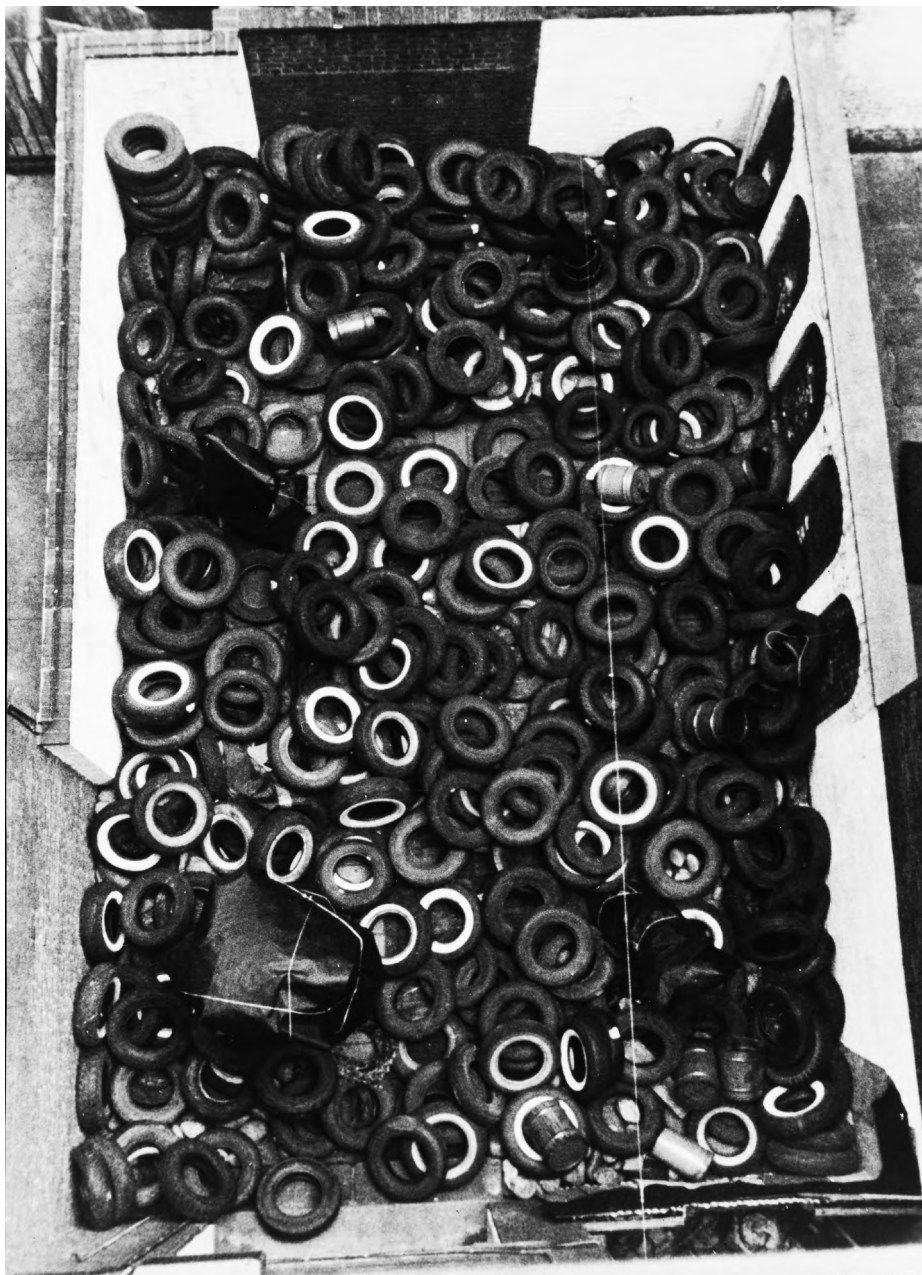
Depuis 1961, chaque réinvention de *Yard* s'appuie sur la même trame : c'est bien cet environnement qui est réinventé et pas un autre. Il y a dans la variance de la permanence. Ainsi les éléments permanents sont : réunir du *stuff* de la société industrielle et/ou de consommation, saturer le lieu choisi, engager une interaction avec le public et ce qui l'entoure. Cela n'empêche pas de prendre des libertés dans le choix du lieu et des « produits » qui le composent. Pour le lieu, ce n'est pas forcément une galerie comme dans la version originale qui est choisi. Cela peut être une rue, un terrain, un garage ouvert<sup>31</sup> comme pour la version de la Fondation Mudima à Milan en 1991. De même, les produits ne sont pas systématiquement des pneus. Ils peuvent être remplacés par des pancartes comme dans la version *Yard (Sign)* de Sharon Hayes. Les pancartes étaient plantées dans la pelouse du plus ancien cimetière non religieux de New York (New York Marble Cemetery). Dans *Yard (Junkyard)* de Josiah McElheny, il n'y avait pas d'objets mais une photographie format travelling, montrant en contre-plongée une vue sur la casse du quartier<sup>32</sup>. Ces deux versions réalisées en 2009 s'inscrivaient dans l'évènement de la galerie Hauser & Wirth New York, Zurich. Une version de *Yard* a été présentée simultanément dans ses espaces par William Pope.L<sup>33</sup>. Quel que soit le parti pris du réinventeur, chaque version a pour effet de briser le sérieux d'un lieu, de conduire le spectateur/visiteur à vivre autrement un espace connu. Elle est une invitation à agir dans un espace réinventé, sans rechercher, ô spectateur/visiteur, autre chose que de participer.

**Corinne Melin,**  
**mars 2017**

31 Le choix de ces réinventeurs n'est pas sans évoquer un souhait de Kaprow lors de la préparation de *Yard* : emmener des participants à la décharge de pneus. Voir Jeff Kelley, *Childsplay...* p 59....

32 Article de Ingrid Periz, in *Eyeline*, n°71, Brisbane /AU, p. 86-87. L'image a été projetée sur les murs du Museum of Art du Queens.

33 La galerie Hauser & Wirth (Zurich, New York) travaille dans l'activation et l'archivage des réinventions en étroite collaboration avec Allan Kaprow Estate de San Diego.



Allan Kaprow

*Yard*, 1961 overhead view

Environment presented for "Environment, Situations, Spaces"

Sculpture garden at Martha Jackson Gallery, New York

Getty Research Institute, Los Angeles (980063). © J. Paul Getty Trust.

Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth

Photo: Ken Heyman



Allan Kaprow  
*Yard*, 1961 Kaprow and son in  
Environment presented for "Environment, Situations, Spaces"  
Sculpture garden at Martha Jackson Gallery, New York  
Getty Research Institute, Los Angeles (980063). © J. Paul Getty Trust.  
Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth  
Photo: Ken Heyman



Allan Kaprow  
*Yard (Signs)*, 2009  
Installation view “Allan Kaprow. YARD”, New York Marble Cemetery, New York  
Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth  
Photo: Laura Selfridge Black



Allan Kaprow  
*Yard (Junkyard)*, 2009  
For “Allan Kaprow. YARD”  
Aerial digital photograph projected in high definition onto 30 x 100 ft wall  
Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth  
Photo: Jason Lam



Allan Kaprow  
*Yard (To Harrow)*, 2009  
Installation view, "Allan Kaprow. YARD", Hauser & Wirth New York  
Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth  
Photo: Hanna Heinrich



Allan Kaprow  
*Yard (To Harrow)*, 2009  
Installation view, "Allan Kaprow. YARD", Hauser & Wirth New York  
Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth  
Photo: Hanna Heinrich

## Allan Kaprow, what surrounds us is to be moved

*Yard* (1961) is one of the environments conceived by Allan Kaprow as an actor on the vibrant New York art scene of the early 1960s. *Yard* is a landmark work of the period and, in the artist's own practice, marks the transition between the assemblage-collages of the 1950s and the happening, which was emerging at that time. I would like to delve into this history, taking the environment *Yard* as our guide

### Spaces

In his definition of the word environment, Kaprow repeats the literal meaning – “that of a surround” – and adds that “the particular parts are not necessarily placed with some kind of formal care for their external cohesion, but rather as an interaction between the person who is being surrounded and the stuff of that environment.”<sup>1</sup> By making the elements dynamic as a result of the visitor's action, the environment comes across as a work that is not set, that is open to variations. In *Yard*, “visitors were encouraged to walk on the tires, and to throw them around as they pleased.”<sup>2</sup> Visitors first experienced this in May and June 1961 at the Martha Jackson Gallery in New York, in a group show titled *Environments, Situations, Spaces*. This was also the title of the catalogue containing statements by the featured artists Jim Dine, George Brecht, Claes Oldenburg, Robert Whitman and Kaprow. They took possession of all the gallery spaces, immediately placing the visitor in an unconventional exhibition. Claes Oldenburg chose the basement to show *The Store*, for example. George Brecht's *Chair* placed three chairs in various sites, one of them yellow, in front of the gallery, on the sidewalk. Kaprow himself chose the courtyard, covering it with a heap formed

- 1 Allan Kaprow interviewed by John Held Jr., videotaped in 1988 at Dallas Public Library and broadcast on Dallas Cable Access TV. Interview made in preparation for the retrospective *Allan Kaprow: Precedings*, University of Arlington, Texas, 1988.
- 2 Exhibition catalogue, *Allan Kaprow, 7 Environments*, Fondazione Mudima, Milan, 1991, p. 113.



by hundreds of worn tyres. This courtyard had originally been the gallery's sculpture garden. Five forms emerged from the piles of rubber. These were sculptures by Barbara Hepworth and Alberto Giacometti<sup>3</sup> "that could not be moved,"<sup>4</sup> and that were wrapped in black plastic tied with string.

In 1961, this exhibition contrasted with others that more obviously respected the white, rectilinear space of the gallery, or that observed the injunction to "not touch the works." It also had an impact on the city. The gallery was surrounded by other buildings, other places of life, and the exhibition, particularly the environment *Yard*, provoked successive visits by the police, firemen and health department. Jeff Kelley recalls that water collected in the tyres, causing a colony of mosquitoes to breed there and neighbours to complain.<sup>5</sup> This was no smooth, contained exhibition.

Made of worn, foul-smelling tyres, *Yard* was a reminder of what consumer society usually hides: waste. The tyre referred metonymically to an emblematic product of American society: the car.<sup>6</sup> Writing in July 1961, journalist Jill Johnston drew this parallel between the objects exhibited and consumer products. The gallerist, she noted, not without irony, was exhibiting "baffling noncommercial commodities, things you can't use or sell or label even."<sup>7</sup> The products were there, covered in plaster, gutted, deformed, suspended, piled up, downgraded and definitely not fixed, far from any commercial relation. The reliefs and sculptures in Claes Oldenburg's environment *The Store*, made of plaster painted in gaudy colours, were paradigmatic. The artist crudely imitated foods and food containers, fragments of advertisements and clothing that he had seen in neighbourhood shop windows.

The products featuring in the environments displayed at the gallery were obsolete and deliquescent. They were resolutely unproductive. In this sense, this exhibition could be described as a *melodrama*<sup>8</sup> of the society of mass consumption.

## **In common**

When Martha Jackson invited the artists to exhibit in *Environments, Situations, Spaces*, she invited a group. This was not really a collective or a movement. They shared the same determination to change the time of the art object. All took part, with greater or lesser regularity, in exhibitions in alternative spaces. For example,

3 Kaprow pointed this out to Jeff Kelley in an interview given at his home at Encinitas, California, in May 1995. See *Childsplay, The Art of Allan Kaprow*, University of California Press, 2004, p. 58.

4 *Allan Kaprow, 7 Environments...* op. cit., p. 113.

5 Jeff Kelley relates this in his biography *Childsplay, The Art of Allan Kaprow*, University of California Press, 2004, p. 59.

6 Mass individual car ownership developed in the 1950s and 60s, when cars were produced industrially and sold at affordable prices. They enabled their owners to travel with ease across the open spaces of the American states.

7 Jill Johnston, "Environments at Martha Jackson's," *Village Voice*, 6 July 1961. This article is often quoted in the bibliography of this exhibition.

8 This is the term used by Kaprow.

the Reuben Gallery,<sup>9</sup> which opened in 1959, represented, among others, Allan Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman, Red Grooms, George Brecht and Luca Samaras. Its 1960–61 season featured solo shows<sup>10</sup> by Kaprow, Dine, Oldenburg and Whitman. Each in turn was invited to occupy the gallery for a month and to try out different movements, gestures, sounds and lighting.<sup>11</sup> The Judson Gallery, or Judson Church, was opened in January 1959. The artists there were substantially the same, but there were also choreographers and dancers such as Simone Forti Morris and musicians like La Monte Young.<sup>12</sup> Kaprow was a highly active and rather senior figure in this experimental milieu. His eloquence and clarity of expression, his teaching work at Rutgers University alongside Robert Whitman and Luca Samaras, among others, made him a unifying figure. He also took part in John Cage’s seminars at the New School for Social Research, New York, in 1956 and 1957. Among the people he had met there were George Brecht and Dick Higgins. Cage had opened the minds of these young artists to the possible relations between art and life. Music, for example, was to be found in the sounds of existence itself. Drawing on his experience, Kaprow published an article on “Happenings in the New York Scene” in *Art News* in October 1961.<sup>13</sup> Although it came out several months after the gallery exhibition in May and June, the works exhibited there illustrated a number of the ideas he put forward – for example, the fact that “Happenings are events that, put simply, happen. [...] In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle or end.”<sup>14</sup>

## The heritage

In the genesis of this form, Kaprow acknowledged the heritage of the first generation of truly American artists: the abstract expressionists, notably in his 1958 article on “The Legacy of Jackson Pollock”. This, he suggested, offered, “two alternatives. One is to continue in this vein [...] The other is to give up the making of paintings entirely—I mean the single flat rectangle or oval as we know it.”<sup>15</sup> Kaprow chose the second path: the way of emancipation. Action painting can be said to isolate the term of action, to detach it from painting. The

9 Anita Rubin changed her name to Reuben, hence Reuben Gallery.

10 The gallery had moved and had more space. See Mildred L Gilmcher, *Happenings - New York, 1958 - 1963*, New York: The Monacelli Press LLC, 2012, p. 36.

11 Mildred L Gilmcher, *Happenings - New York, 1958 - 1963...* op. cit., p. 126.

12 Other alternative spaces included the City Gallery and Delancey Street Museum: Mildred L Gilmcher, *Happenings - New York, 1958 - 1963...* op. cit., p. 127.

13 “Happenings in the New York Scene” *Art News* 60, 1961, was the first article in a series that continued until at least the 1980s. The term “happening” was replaced by that of “activities” in 1980. Kaprow is seen as having given the happening its artistic pedigree, at least as regards the form developed in North America. The same work was done in France by Jean-Jacques Lebel.

14 Allan Kaprow, “Happenings” in the New York Scene,” *Art News* 60, 1961.

15 “The Legacy of Jackson Pollock,” reprinted in Allan Kaprow: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993, p. 7.

idea was now to inscribe the action in real time, and to invite others than the artist to act in the space invented to that end. The painter's gestures, movements and energy were thus liberated from the closed frame of the "painting format."

Some of the photographs taken during the presentation of *Yard* in 1961<sup>16</sup> were influenced by the photos taken by Hans Namuth in Pollock's barn-studio in July 1950 and published in 1951<sup>17</sup> in *Art News*. For example, the photograph in which we see Kaprow smoking a pipe surrounded by tyres, with his son clambering over a tyre behind him, might be seen to recall the framing chosen by Namuth to show Pollock at work, seemingly wedged between two expanses of canvas: the canvas he has finished or is about to return to, and the canvas he is currently working on. The framing of the photograph in a sense extends the all-over space of the canvas to the space of the studio, and it can be said that Kaprow continued this extension with the environment. Namuth's photographs also revealed Pollock's specific choreography when he was painting, his way of moving from the periphery towards the centre. This manner involved a specific state of corporeal tension, with gestures and movements such as flexing, kneeling, stretching, bestriding the canvas and the floor, throwing out filaments of paint more or less forcefully, etc. In another of the photographs taken in the environment *Yard*, we see Kaprow throwing a tyre into the air. For Jeff Kelley, this image was "as much an instruction as a document."<sup>18</sup> And that is no doubt how Kaprow read Pollock's work and Namuth's photos: as an invitation to explore a new space with actions inscribed in space-time and taken from everyday life.

Other events, too, give *Yard* its place in history, or at least show its importance in this period of transition. In March–April 1961, *The Art of Assemblage* was put on at MoMA, New York. In his introduction to the exhibition catalogue, the curator, William C. Seitz, drew a connection between the art of assemblage that developed in the first half of the twentieth century and that of the generation of artists now producing environments.<sup>19</sup> Pierre Restany made the same connection in an article written in 1963 which referred, among others, to Kaprow. The environment was, he said of this artist, like "an architectonic extension of collage,"<sup>20</sup> an intermediary form, between early assemblage and the happening.

Some assemblages already involved actions taken by people other than the artist himself with a view to changing the work's time. For example, in *Rearrangeable Panels* (1957), the arrangement of four wooden panels (on the

16 Jeff Kelley, *Childsplay...* op. cit., p. 59.

17 A selection was first published in the magazine *Art News* in May 1951. It illustrated an article by Robert Goodnough titled "Pollock Paints a Picture".

18 Jeff Kelley, *Childsplay...* op. cit., p. 59–60.

19 William C. Seitz: *The Art of Assemblage*, Oct. 4–Nov. 12, 1961, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

20 Pierre Restany, "Une tentative américaine de synthèse de l'information artistique : les happenings" *Domus* 405, 1963.

surface of which was stuck an assemblage of materials, paint, and everyday objects) could, as the title indicates, be changed for each new exhibition. The panels could be placed against the wall, juxtaposed on the floor or arranged to form a kiosk, in which case the precarious construction was hung with fairy lights. Each new assemblage could be made by Kaprow, by the exhibition curator, or by the conservator. Because the presentation was regularly updated, the assembly was no longer a form of downtime but became active. In the case of environments, the main producers of change were other participants in the art: visitors. As Kaprow stated: “The conventional spectators became the participants who executed the changes. Here, also, the traditional notion of the uniquely talented artist (the genius) was suspended in favor of a tentative collectivity (the social group as artist).”<sup>21</sup>

## Reinvention

*Yard* was reinvented several times by the artist after 1961, and after his death in April 2006 other figures in contemporary art did the same.<sup>22</sup> “I say reinventions, rather than reconstructions, because the works differ markedly from their originals. Intentionally so.”<sup>23</sup> Kaprow had already expressed this idea that he would not redo a happening or an environment but would instead change them in the 1950s. It was a position he clarified in the 1980s when he had to deal with retrospectives or institutional demands for the exhibition of environments or happenings – activities that had already taken place. This was clearly the case in 1984 when Barbara Haskell invited him to take part in the group show she was curating at the Whitney Museum of American Art in New York, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964*. In a conversation with Haskell at the time, he stated his refusal to exhibit his past in a literal fashion and his preference for inventing it: “[...] Al wants to do a retrospective of my work back to 1947.<sup>24</sup> I suggested instead the invention of my past [...] for example, ‘inventing 1958, 1960, 1963, 1970, 1974, 1980, and so on.’ [...] Almost nothing will appear in the gallery, since the key focus will be on the site-specific work after 1957. And for each ‘older’ piece that is created, I plan several versions in different places and at different times.”<sup>25</sup> This retrospective proposed by Al Nodal did not happen. Nevertheless, the ideas set in motion by this proposition were irreversible, for the retrospectives that did follow were founded on the idea of “inventing my past.” The first, held at the Museum am Ostwall, Dortmund, in 1986, was the manifesto for this approach. Thanks to the support of his Fluxus friend and collector Wolfgang Feelisch, he

21 *Allan Kaprow, 7 Environments...* op. cit., p. 23.

22 Each version is numbered.

23 *Allan Kaprow, 7 Environments...* op. cit., p. 23.

24 Kaprow met Al Nodal in the group show at the Otis Art Institute of the Parsons School of Design, Los Angeles, CA. 3 January–11 February, 1984.

25 *Allan Kaprow - Art as Life*, exh. cat., Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal, Getty Publications, 2008, pp. 61-62.

was able to reinvent, among others, the activity *Sweet Wall* and the happening *Self-Service* (1966) in various locations around the German city. In his second retrospective, *Allan Kaprow: Precedings*, at the Carter Center for Contemporary Art, Arlington University, Texas, in 1988,<sup>26</sup> the term “reinvention” was written on the communication material.<sup>27</sup> This retrospective had been envisaged as a series of tasks, as a process and not a static event or a presentation of the work uniquely in terms of archive. In the catalogue for this show, Kaprow describes the notion of reinvention: “All these events had been, for the most part, once-only things, and they were meant as changeable events, there was no fixed form in them, depending upon where they were, who did them, so why not continue to change my memory of them.”<sup>28</sup> Reinvention was a way of putting the historical dimension in the background. The new version was to a significant extent motivated by the context, the places and by exchanges of ideas and decisions taken with the participants. The essential thing was what happened at the moment at which it happened, something that would not be repeated.

The idea that a happening could be redone by someone other than himself was something Kaprow clearly articulated in the retrospective he was working on in 2005 and that was shown in Europe and the United States (California) after his death on 5 April 2006 (it continued to tour until 2009<sup>29</sup>). Stephanie Rosenthal, one of the curators of this show, pointed out that reinvention gave new generations the chance to experience Kaprow’s art, and that it was the sign of the arrangements he had made to ensure that his works would live on after his death. She also pointed out that “Kaprow stipulated that wherever possible, responsibility should be given to a single leader. The form of the new version would be dependent on the leader, the time, the place, and the participants.”<sup>30</sup> Kaprow was no longer the only person responsible for the reinventions: other people took the role of “leader” determining the form and reception of the work. An artist might choose a focus that would be different from that of an art critic, a musician, a dancer or someone else. Kaprow’s work is thus open and exhibited in a permanent incompleteness.

Since 1961, each reinvention of *Yard* has been based on the same principle: this is the environment that is reinvented, and not another. There is permanence within the variance. The permanent elements, therefore, are: assemble the “stuff” of industrial and/or consumer society; saturate the chosen place; set up an interaction with the public and the surroundings. This does not rule

26 This retrospective was curated by his biographer Jeff Kelley.

27 “*Precedings*’ a retrospective reinvention of selected ‘happenings’ by Allan Kaprow [...] Kaprow will ‘reinvent his career’ in the form of four lecture/performances [...].”

28 *Allan Kaprow, Precedings*, exh. cat., 1988, Carter Center for Contemporary Art, University of Arlington, Texas, p. 12.

29 The retrospective *Allan Kaprow - Art as Life* was elaborated with Kaprow and opened shortly after his death. From 2006 to 2009 it toured to the Getty Research Institute (Los Angeles), Haus der Kunst (Munich), Stedelijk Van Abbemuseum (Eindhoven), Kunsthalle (Bern), Villa Croce (Genoa), Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.).

30 Conversation with Stéphanie Rosenthal, 27 April, 2005, in *Allan Kaprow - Art as Life...*, op. cit., p. 71.

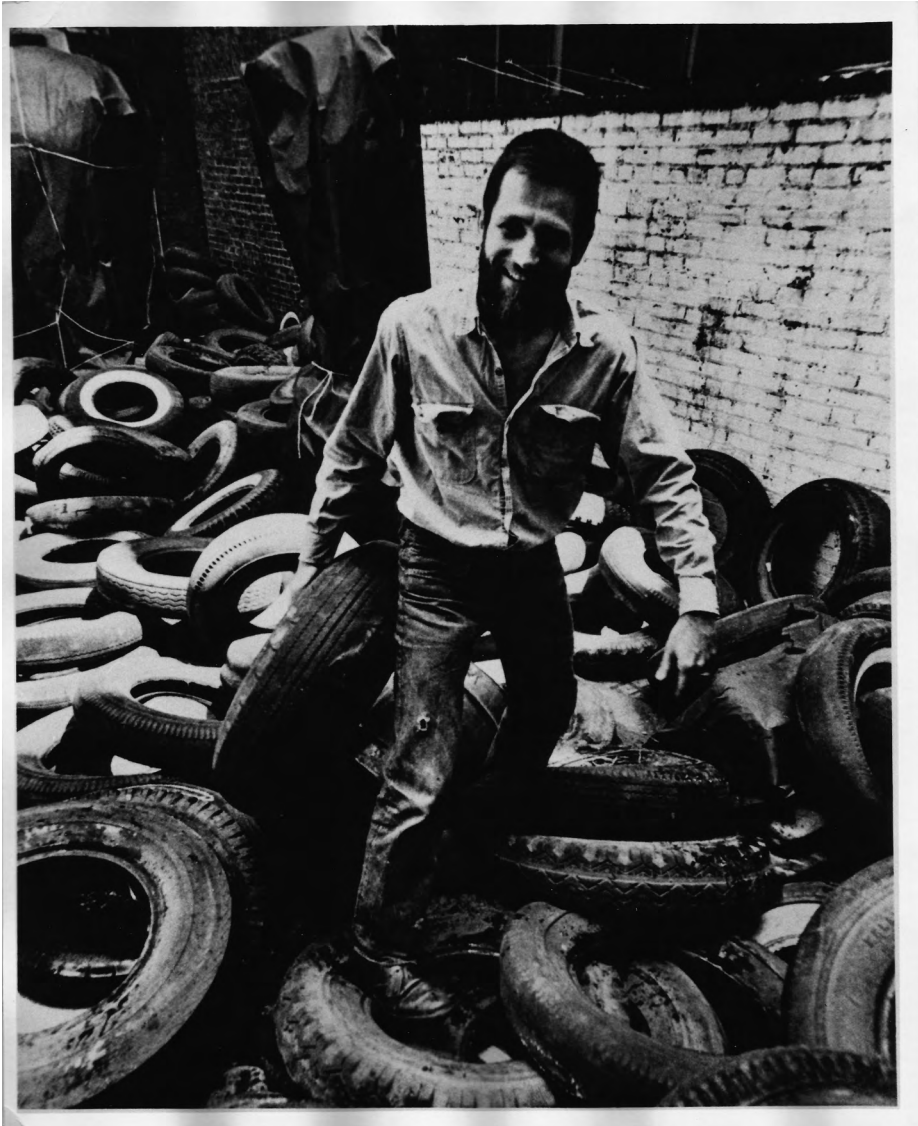
out taking liberties in the choice of place and of the “products” that compose the piece. The former, for example, does not have to be a gallery, as it was in the original; it could be a street, a field, or an open garage<sup>31</sup> (this was the case for the version at the Fondazione Mudima, Milan, in 1991). Likewise, the products are not always tyres. These can be replaced by placards, as in the *Yard (Sign)* version by Sharon Hayes. The signs were stuck in the lawn of the oldest non-religious cemetery in New York (New York Marble Cemetery). In *Yard (Junkyard)* by Josiah McElheny, there were no objects but, instead, a travelling-format photograph showing an upwards view of a neighbourhood junkyard.<sup>32</sup> These two versions made in 2009 were organised under the aegis of the Hauser & Wirth gallery (New York, Zurich), with a version of *Yard* being presented simultaneously in each of its spaces by William Pope.<sup>33</sup> Whatever the approach taken by the reinventer, the effect of the resulting version is to disrupt the silence of a place, to lead the viewer/visitor to experience a known space in a different way. It is an invitation to act in a reinvented space without trying to do anything more than take part.

**Corinne Melin,**  
**March 2017**  
**Tr. Charles Penwarden**

31 The choice of reinventers also recalls Kaprow’s intention when working on *Yard*: to take participants to a tyre dump. See Jeff Kelley, *Childsplay*, op. cit., p. 59.

32 Article by Ingrid Periz, in *Eyeline* 71, Brisbane / AU, p. 86-87. The image was projected onto the walls of the Queens Museum of Art.

33 Hauser & Wirth (Zurich, New York) activates and archives the reinventions in close collaboration with the Allan Kaprow Estate in San Diego.

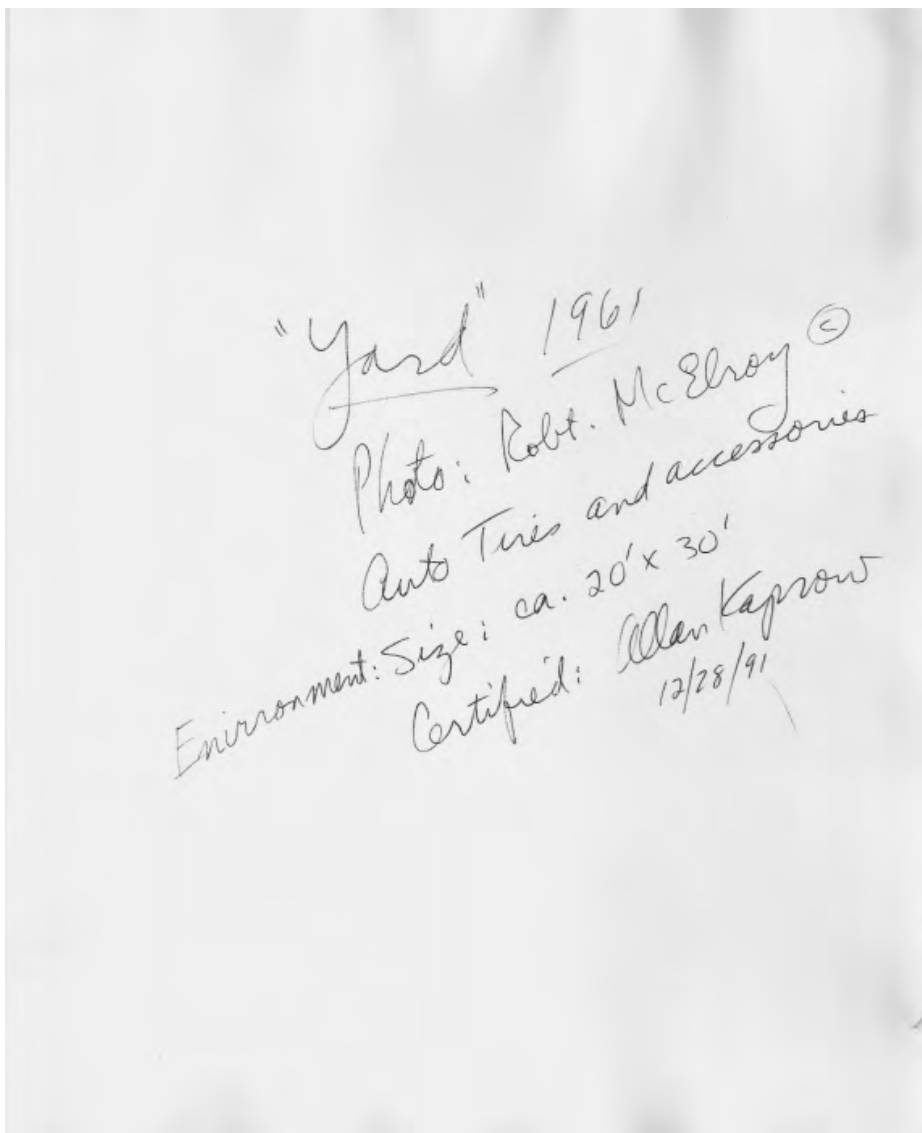


Allan Kaprow

*Yard*, 1961

Getty Research Institute, Los Angeles (980063). © J. Paul Getty Trust.

Photo: Robert Mc Elroy



Allan Kaprow  
*Yard*, 1961  
Certificate on the back of the photograph reproduced p. 22.





Allan Kaprow

*Yard*, 1990

Offset lithograph

Edition of 45

Part of portfolio of prints made by 21 artists participating in the 1990 Sydney Biennale, Australia, entitled "The Readymade Boomerang".

Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth

## Le point de vue du collectionneur

La version d'origine de *Yard* consistait en des pneus en nombre que des participants manipulaient. La configuration de l'endroit choisi à Saint Gilles pour recréer, réinventer *Yard* fait penser à la galerie Martha Jackson où eut lieu l'évènement en 1961, une arrière cour en ville. À ceci près que cette cour garde les traces d'un ancien entrepôt. Ses dimensions quoiqu'inférieures s'approchent de celles de la cour de la galerie Jackson.

Sur le certificat Kaprow indique : ca. (circa) 20' x 30', ce qui laisse une latitude. Plusieurs versions ont été envisagées. La 1<sup>re</sup> ouvrir le garage donnant sur la cour (Jacques Donguy et Martin Laborde). La 2<sup>e</sup> y placer une voiture (Jacques Donguy) 3<sup>e</sup> : bloquer la moitié du garage par un mur de pneus (Corinne Melin, Martin Laborde) 4<sup>e</sup> : fermer le garage (Corinne Melin, Ferdinand Fabre, Jacques Donguy). Laisser ouverte une des deux portes fenêtres qui surplombent la cour (Corinne Melin, Ferdinand Fabre). La cour est protégée par un auvent en tôle ondulée de plastique. Placé en dessous de cet auvent une poutre servait à monter par une poulie les marchandises à l'étage, elle pénètre à l'intérieur de l'immeuble en traversant une des portes fenêtres. D'elles on n'aperçoit que la cour recouverte par l'auvent qui masque la vue. Inversement, quand on est sous l'abri le regard bloqué de toute part par des murs se porte aussitôt vers la structure haute en bois qui supporte l'avant-toit et vers les portes fenêtres. Les ouvrir permettrait une échappée du regard. Corinne Melin a pensé que les portes fenêtre s'ouvriraient sur des œuvres d'art emballées puisque l'entrepôt dévoyé sert à présent à stocker des œuvres d'art. Sans doute en souvenir de la galerie Martha Jackson où l'exposition « Environments, Situations, Spaces » continuait à l'étage. Voilà pour la 5<sup>e</sup> proposition. Corinne Melin, 6<sup>e</sup> et dernière proposition, a souhaité pouvoir utiliser le local sur rue qui donne aussi sur la cour ,encore un souvenir de la Galerie Martha Jackson., l'accès actuel sur l'arrière se faisant par le couloir d'entrée de l'immeuble.

Quel public pour *Yard* ? Heureuse coïncidence, la commune populaire de Saint Gilles qui l'accueille est un petit New-York à elle toute seule, on y compte cent cinquante nationalités.

Je vais tenter de rester au plus près de la formule d'origine en suivant les conseils des personnes déjà mentionnées, Corinne Mélin théoricienne de l'art, elle a déjà réalisé plusieurs Happenings de Kaprow, Jacques Donguy qui cumule ou a cumulé les professions de galeriste, (de Kaprow notamment) critique d'art, expert de la poésie visuelle, lui-même artiste, Martin Laborde et Ferdinand Fabre, des artistes. Il en faut pour réinventer *Yard* ! Je tiens à les remercier tous, ils font partie du projet. Remercier ne me donne aucun avantage. J'ai simplement suivi leurs conseils. J'ai déjà tenu ce rôle de « leader ». Il s'agissait d'une œuvre d'Isidore isou. Il fallait installer une bibliothèque et en choisir les livres en fonction du classement de l'auteur. J'agissais comme « responsable ». Leader ou responsable, deux mots d'autorité qui répondent à un seul besoin, faire que l'œuvre vive. Les créations se succèdent. Déjà un nouvel avatar de *Yard* sera proposé cet été chez Saatchi à Londres.

**Eric Fabre**

Allan Kaprow  
*Yard*

Allan Kaprow, ce qui nous entoure est à déplacer 3  
Corrine Melin

Allan Kaprow, what surrounds us is to be moved 15  
Corrine Melin, Tr. Charles Penwarden

Le point de vue du collectionneur 25

Imprimé par Cassochrome, Waregem

Catalogue: Ferdinand Fabre