

Colophon

Authors Francesco Garutti, Kersten Geers, Kuehn Malvezzi, Hila Peleg

Artists Candida Hofer, Armin Linke

Photos Ulrich Schwarz, Giovanna Silva

Concept and Production Kuehn Malvezzi

Editorial Office Samuel Korn

Copy Editor Rosemary Heather

Design and Layout Double Standards

Paper ResaOffset 60

Typeface Garamond Premier Pro

Printing NuovaLitoEffe srl, Piacenza

Publisher

Mousse Publishing

Via Arena 23, I-20123 Milano, Italy

www.moussepublishing.com

info@moussepublishing.com

Kuehn Malvezzi – Making Archipelagos 3

Hila Peleg in Conversation with Armin Linke 13

Kuehn Malvezzi – Kinaesthetic Narratives 25

Francesco Garutti in Conversation with Kuehn Malvezzi 33

Kuehn Malvezzi – Models, by Way of Display 43

Kersten Geers – Method as Form 55

©2012 Mousse Publishing, Kuehn Malvezzi, the authors and the artists.

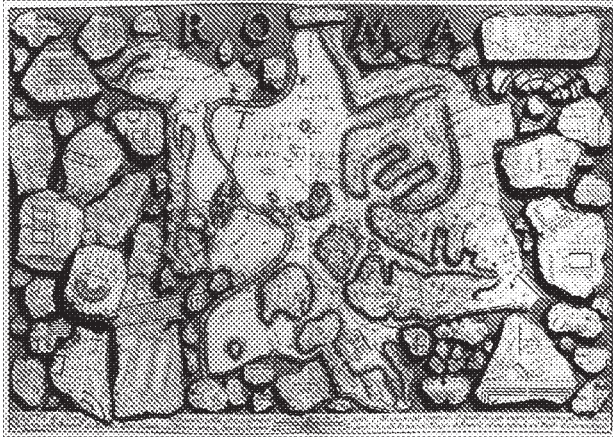
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any way or by any means without prior written permission of the publisher.

Hybrids

Esperanto is based on relation and just like a pidgin language makes identities blur. It is a hybrid. Language parts of different origins are forged into a composite language, artificial and concrete at once. Its elements relate to each other in the generation of new meanings based on the in-between. Esperanto as a transnational language is a considered cross-breeding with Universalist ambitions; it is a modernist invention that met resistance in real life. Its failure to become a commonly spoken language is a fact, just as modern architecture has not become part of the mainstream: there are other kinds of lingua franca today. Like Esperanto, architecture intended to constitute a common ground appears instead to be sectarian in the midst of contemporary pluralism. Seen this way, the failed artificial language appears as a mirror image of the failed ambitions of modern architecture to be relevant as a social common ground. Moreover, Esperanto as a form of paradoxically planned creolization poses questions we see as architectural in yet another way: we do not draw from a singular past but constantly compose and recombine various genealogies that we regard as fundamental. This makes us think of architecture not as one tradition or one culture. Rather it appears to be a network of influences absorbed and constantly recombined. If on the one hand the claim for an architectural universalism seems to be in stark contrast with the concept of spontaneous mingling and transformation, on the other hand this claim appears to be integral to sustaining a position in the presence of a pluralist culture of indifference. Following this paradox, the challenge of a common ground in architecture appears to reside in the question of whether our discipline is capable of being, at once, ideologically founded and inclusivist: making spaces of a shared heterogeneity.

Curatorial Architecture

Common ground implies an architecture that overcomes self-expressive indulgence and instead acts curatorially, at once defining authorship



differently and gaining new authority. Key to this self-understanding is a new attention paid to context, seen not as a historical or local condition but as a way of displaying reality in order to change it. Context is not what you find but what you design to make the found visible: The act of decontextualising any particular object and recontextualising it in a specific way recreates the object by charging it with new meaning. Context then is not a passive container but an active part of an object's performance—therefore, transforming the context is a way of changing the objects within it. The shift from designing objects towards the design of contexts is at the basis of curatorial architecture: the collecting and selection of already existing things produces additional value while invention through the creation of new objects appears to be of less importance. Objects collected change their identities by way of relating to a different whole. A successful collection will structure the included items by generating a logic that transcends any single component within it: the collection is a designed context in which each object acquires importance in relation

to the collection's overall logic. We look at the collection as an ideology that does not exist a priori but is based on existing things, and as a way of transforming plurality into a specific order through a curatorial maneuver. Being collectors means being translators, following Édouard Glissant who delineates the art of translating as collecting the expansion of all ways of being. Glissant looks at the necessary loss in the act of translation as a positive moment of approach towards the other, a loss that creates a new landscape in between two languages and two identities—if we are ready to inhabit this in between space. Curatorial architecture collects fragments of reality that are transformed through the act of displaying them in a different context.

Archipelago

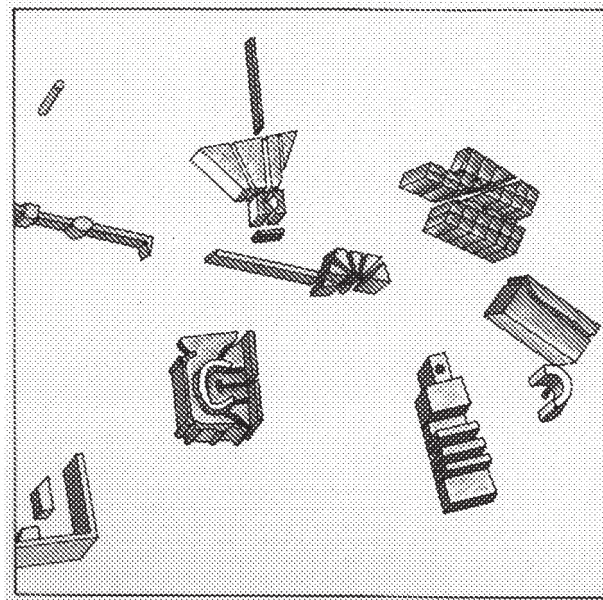
Oswald Mathias Ungers' 1977 design *Cities within the City* for Berlin as a green archipelago is a curatorial project: He makes a collection of Berlin by selecting a number of city morphologies to be preserved and highlighted while proposing to erase all the remaining urban fabric in between. The result is a collection of urban islands in an immense landscape garden, appearing like exhibits in an open-air museum. Ungers' model is distinct from Villa Adriana and most other architecture museums in that the architecture on display is neither replicated nor translocated but remains an 'original' in its likewise original place. On the other hand, what distinguishes the archipelago from the real city is the fact that each island is appropriated to become one part within a collection of spaces and thus acquires new meaning through the ideology that structures the collection. Ungers provides the design of a context. He makes a case for a different understanding of architecture and how it gets transmitted historically. *Cities within the City* is an argument in favor of a curatorial authorship, one that leaves behind the technocratic model of city planning. It embraces the heterogeneous and the contradictory, as it is found in contemporary urbanity, and makes it the foundation of a collection to be

designed by curatorial architects. Based on conservation through elimination, the archipelago substitutes the conventional model of accumulation by a model of reduction, much like Cedric Price's *Case against Conservation*: 'The existing built environment will not provide the human servicing it should to the urban community until it is wholeheartedly recognized that a high rate of destruction of the existing fabric is a positive contributor to the quality of beneficial social change.' The archipelago city is a three dimensional tack board that accommodates urban fragments as found. It assumes the quality of a montage when read as a visual narration, an urban analogy of Aby Warburg's atlas. It is an exhibition to be experienced like a landscape by moving visitors, who develop their proper parcours. An appropriation by all means, Ungers redesigns Berlin by appropriating what already exists through selection and collection in order to show it as his exhibition.

Perception Machines

When Le Corbusier designed the roof terrace for Charles de Beistegui in Paris, he created an archipelago of another type. The method of collecting in this case was not physical but optical, framing the view onto the city in such ways that only certain parts were visible and, because of their visual isolation, making them appear to be closer than they actually were. De Beistegui could make his personal exhibition of Paris by moving the hedges, thus reframing the city through a selected display of its scattered monuments while ignoring the huge urban expansion in-between. Corbusier once more made a full-scale model of his urbanist vision after already having exhibited the *Plan Voisin* some years earlier in the form of a pavilion for the *Exposition des Arts Décoratifs*. Upon entering it, the visitors found themselves all of a sudden inside a unit of the Immeuble Villa, fully furnished and completed by a terrace overlooking the park. In both instances, Corbusier made the visitor experience his urban vision directly rather than through scale models, plans or images. He designed perception machines that, along with Kiesler's Raumstadt, create a genealogy

of the modern architecture exhibition as an unmediated spatial experience in full scale. Drawing from these models, the architects associated with the Independent Group in London after WW2 set out to make their own demonstrative exhibitions, starting with *Parallel of Life and Art* at the ICA, a three dimensional collage in which they employed simple reproductions of photographs and images of all sorts scattered over the walls and hung from the ceilings. The space to be experienced turned into the exhibit itself while the role of the artists and architects involved—in this case Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, and Alison and Peter Smithson—became that of curatorial designers. The exhibition followed El Lissitzky's *Kabinett der Abstrakten* and the *Exposition Internationale du Surréalisme* in its totalizing design of the space and



also in its collaborative and collective production process, which involved a sculptor, two architects and a photographer. A shift occurred: as photography and space mutually enclose one another, display and exhibit start oscillating. Collaboration became a central issue in exhibition making, with authorship taking place exactly in-between the disciplinary fields, oscillating between architecture, sculpture and photography.

Photographic Space

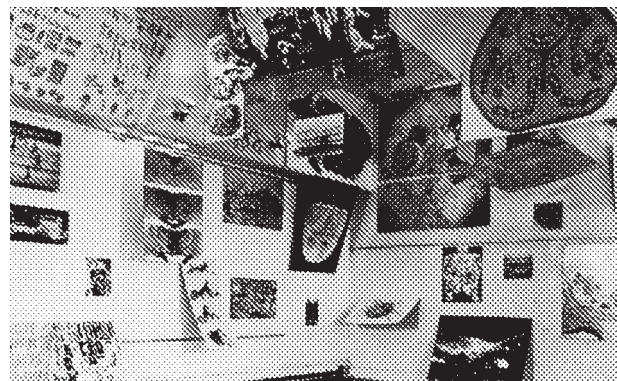
'Gropius wrote a book on grain silos, Le Corbusier one on aeroplanes, And Charlotte Perriand brought a new object to the office every morning. But today we collect ads.'

The Smithsons' were aware of the paradigm shift that occurred in architecture with the powerful impact made by modern media images. Collecting mass-production advertising and attaching it to their tack board to look at every day, they confronted themselves with the new imagery. Still, in the exhibition *This is Tomorrow – Patio and Pavilion* at the Whitechapel Gallery, they took care with the physical space, using reflecting sheet metal walls with a rustic wooden hut in its center, while letting Henderson and Paolozzi work on the photographs and objects to be displayed within the space. Differing from Mies' approach in his MoMA exhibition, in which he had used giant blow-up photographs of his European projects to create a full scale spatial experience and thus made images turned into architecture as his fundamental display strategy, the Smithsons' were more interested in the relational moment. They addressed collaboration as a moment of passage, understanding their architecture as finished and unfinished at once. Reportedly leaving for the CIAM meeting in Dubrovnik, they did not oversee the completion of the installation by their fellow artists, granting freedom to them as first inhabitants and users of their installation. In this way, their space became a conditional display but not yet a fully finished object, waiting to be completed through its use. As yet another expression

of designing by way of translation, the collective authorship enacted in this exhibition is a demonstration of architecture as both, disciplinary and open-ended, and as such is a collective form of art. The expressive material surfaces of *Patio and Pavilion* reflect a brutalist sensibility that positions the exhibition space as an active presence, to which the art work is made to react with the same degree of involvement.

Exhibiting Common Ground

Responding to David Chipperfield's call for an exhibition of *Common Ground* at the 13th Venice Biennale of Architecture, two interventions built in grey stack bond brickwork at the entrance of the Palazzo delle Esposizioni at the Giardini have been realized. Both interventions define a threshold, one outdoor and the other indoor, slowing down direct access into the building. Two specific places have been created that invite the visitor to meet and linger, to sit down and watch. The place outside is a plinth embracing an existing tree, which sits at the steps leading to the central entrance. Facing both the alley and the portico, it can be used as a bench and activates the passage in front of the Palazzo as a place of gathering. Its counterpart inside is

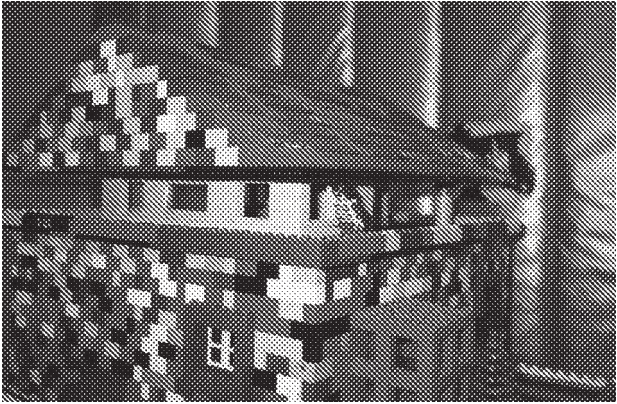


in the first room following the foyer, the historical Sala Chini, which has been changed in such a way that the axial movement from one side to the other is interrupted, creating a deviation into a central space of the same dimensions as the plinth outside. As a hollow, cut out from the building volume, the space marks a Z-shaped parcours leading from both sides to its centre. Both interventions are full scale models of architectural space, acting as stations in a parcours. Using brick as a unifying material allover, inside and outside, horizontal and vertical, the surfaces turn from an exhibition background into an architectural presence, defining space while expressing their material objecthood. The brick is laid vertically, its large upper side facing the room and using minimal joints. As a result of the brick firing, each brick is slightly different in dimension and colour. The brick is 22.5 x 10.6 x 4.85 cm, produced by Petersen Tegl in Broager, Denmark, a centuries old brickmaker who over the past thirty years has developed a way of producing brick according to contemporary technological standards while keeping the characteristics of its historical predecessors. *Komuna Fundamento* embraces the relation between the architectural object and its physical construction, including the production of the material, its transportation and the way it is assembled and built on site. The collaboration with Petersen Tegl brought about the choice of brick D99, a dark grey brick with varying shades obtained from the ordinary red brick made from local clay in Broager. Its colour is achieved through a reversible process of oxygen reduction applied to the red brick.

The Installation

Candida Hoefel and Armin Linke are both artists working in and with space. In their photography, space becomes a material that is manipulated, distorted and recomposed. Neither do interventions in their work exclusively happen in the moment when a picture is taken, or in postproduction. Interventions also happen in their exhibiting practice, in the individual ways each artist displays their photographs through framing and installing in specific environments.

In their respective practices photography is exhibited by way of spatial intervention that actively involves architecture. The two photographers are involved from the beginning in the installation process, as their works are materially integrated into the architectural structure. Hoefel's photograph of the Lauder Academy in Vienna pictures a corner window. The work is set into the brick clad walls so that it becomes a window in its own right: The interruption in the grey brick surface, the cutting of a display frame into it, allows the photographed situation to be enacted in the actual space of experience. Linke's photographs of *Performative Architectures* enter the space as free floating display objects that are suspended in the middle of the room. Sixteen images are shown in two transparent frames installed at an angle in such a way as to trigger visual montages for the moving visitor. Exhibiting the space and mode of display itself, the assembled photographs are arranged in groups that create their own narrations when experienced by the viewer in succession. Together with the grey brick environment these images form yet another image incorporating the brick surfaces into the constellation as in-between space. Hoefel and Linke approach architecture from opposite directions and their combined presentation in the Sala Chini creates a sort of heterogenous order in which their artworks are granted autonomy and at the same time interact through their specific installation. Architecture is exhibited as part of a curatorial action in space that is neither foreground nor background but a transformative media of the in-between. Following the logic of translation, the installed architectural space puts contrasting imagery from various other places into a relationship. It produces yet another archipelago.



For Kuehn Malvezzi's presentation at the 13th Architecture Biennale in Venice, Armin Linke was invited to show a selection of photographs from his archive. The archive consists of photographs taken on the artist's extensive journeys around the world. In recent years, these photographs have been distributed and exhibited in many different contexts, forms and spatial arrangements, in art and architecture exhibitions, books, web-based publications and other venues. As a photographer, Armin Linke keeps reconfiguring the way his images relate to one another and restructuring their mode of presentation.

Hila Peleg The strongest impression one gets when looking at your photography is that a great traveler is behind the camera lens. What motivates your travels? How do you choose your destinations? What is it that you are seeking?

Armin Linke I travel extensively to places where technology is changing the landscape, to see how these changes influence the way people live in such territories. For some time, I was looking at places where strong changes were made without technology or by self-organization; e.g. bottom-up organized urban structures. Most recently, I traveled to places that were already subject to popular mass media and very familiar due to documentary media images. I tried to take a slow look, and include details from an inside point of view, in order to challenge conventional media coverage.

In my projects, I seek to explore how space is used and how infrastructures are implemented. It began fifteen years ago when I read in an Italian newspaper about the Three Gorges Dam, which was under construction in China. At that time I was still living in Milano. What was interesting to me was not only the impressive architectural construction of the dam, but the fact that two

million people would be displaced, which meant that new homes and a whole new infrastructure had to be constructed for a huge number of people. This is like flooding a city approximately the size of Milano and reconstructing it somewhere else. I felt this was of historical interest and should be documented along with the places that were destroyed, transformed and rebuilt.

Traveling is crucial to my practice, but only as a kind of fieldwork. To take a picture you have to be physically present in the space you want to document. Of course it depends on the project and you don't necessarily have to travel far afield. For example, I am doing a project on how the space is used in front of my house. I live in front of the Axel-Springer Verlag building that publishes the daily newspaper Bild, so I am interested in how the street was used during May 1st (Labor Day) and on May 2nd, when there was a centenary celebration for Axel Springer, the founder of the publishing house: two events at almost the same time and in almost the same space that created two very different temporary infrastructures. Sometimes you have to travel far away, but sometimes the interesting events happen right in front of you.

HP In this presentation you have chosen to show sixteen photographs, which you arranged in four sets of four images each. Could you tell the story of each photograph? And about their particular juxtapositions?

AL The first set has to do with landscapes. In the upper left corner we have a photograph of an architectural installation during the G8 Summit in Genoa (Italy 2001). In the image one sees ordinary architecture, but changed by a striking intervention. This wall is part of a grid of about 450 separating fences that were installed temporarily throughout the city. When the picture was taken, nothing specific was happening. This superstructure that cut through the whole city was still under construction. In the background, there is very elegant Italian architecture from the 30s and 40s and then this gigantic fence

inserted between these buildings with people moving along either side. It is about the theatricalization of space and two different structures that also define the urban space aesthetically—two types of intersecting grids. While each blocks the other's spatial logic, they co-exist for a certain period of time.

The next picture was taken at The Venetian Hotel, Las Vegas (Nevada, USA 1999). The water is meant to connect although visually it separates. This involves an aesthetic choice. In both images you have lines through the image, connecting or disconnecting. In both, there is a given situation and an add-on that is inserted into an environment, a crossing of natural and artificial. Also, with this photograph taken in Las Vegas you don't know if what is depicted is a model or the original. There is a dislocation in space, time and context.

The third picture is of Thongil Street, Pyongyang (North Korea 2005). I was there on an exchange between the Architectural Academy of North Korea and a university of architecture in Italy. In this picture, one can see an architectural response to the 1988 Olympic Games in Seoul, the ideal of modernist modular structures: skyscrapers, a long street, wide rows of windows. What is interesting is that this street can be used as an airport for military purposes. So it is capable of being transformed into something else. And there are not very many people in the street, so it also looks like a stage set with extras. It is obviously inhabited but it is also an image in itself, of an ideal of modern social housing. In this set, there are three different forms of architecture: the Venetian reproduction, the fascist architecture in Genoa and propagandistic social housing in North Korea. Basically, three modernistic moments.

The fourth part of this set is an image of the Segantini Museum, St. Moritz (Switzerland 2004). One sees a visitor looking into a landscape, a landscape painting, who is standing in an artificial space—a museum gallery. To me it was important to include this image in the set because the museum's rotunda can

also be related to the space of the central Biennale pavilion, Padiglione Italia. Segantini was supposed to make this panoramic 360° painting for the Paris Expo in 1898—proto-cinematic entertainment architecture and an immersive situation, which should be financed by hotels in the Engadine, but the Engadine Village of Pontresina opted out and it was never constructed. The whole idea was to create a 'pre-Las Vegas' of the Engadine Swiss Alps in Paris.

The second set is similar but instead of exterior spaces, it's all interior spaces that are also very much about display. In the first image, a table and chairs are overlooked by a map of the globe made by Fra Mauro in 1460, possibly one of the first images of globalization. Insight and outlook by means of a cartography that represents the world—or what it was supposed to look like. It is science fiction from the past, an exterior from another time and space that now functions as a constant presence in a meeting room at CNR National Research Council, Fermi Conference Hall, Rome (Italy 2007). The image is part of the Roman Cities Project, *Fori Imperiali*, where I photographed all the architectures of institutions listed in the Italian constitution.

The next image is a display in a shop that sells water in Nukus, Aral Sea (Uzbekistan 2001), where from the 1960s to the 80s a lot of waterside structures were built to produce cotton, which ultimately caused the lake to recede by 50%. Today there is no water so people have to go to this shop to buy some. What I find interesting is that it is a picture of logistics. You see the way water is displayed, how it is packaged, the fact that it has to be transported, that the water has to be filtered and packaged in bottles.

The third image is taken at the Babylon Museum (Iraq 2002). It is a fascinating place with displays consisting of a standardized module showing historical images of the Babylon tower. Actually it is a series of light-boxes, a form of presentation that is also used a lot in art.

In the last picture, the Fori Romani, we see the musealization of an open space and you have this poster that depicts a reconstruction of the space behind it. Again, very theatrical and again it creates a window between inside and outside, past and future, reality and representation.

In the next set we have the topic of laboratories, although not all of the pictures were actually taken in laboratories. Maybe it is about a mental structure, about creating models for something or recreating a situation in unexpected places. *Wild Blue*, swimming pool, Yokohama (Tokyo, Japan 1999), presents an artificial tropical island. It recreates a certain atmosphere; or rather, it reproduces certain aspects without having to remodel the whole situation. This is not for scientific purposes, but for leisure and entertainment. In this sense, the tools of a laboratory have been used to reconstruct and test a situation in order to create a consumerist experience.

The image above is a kindergarten which also functions as an educational museum display for young children inside a Nuclear Power Station, in Kashiwazaki Kariwa (Japan 1998). There are seven power plants in this one facility. The display explains how nuclear power is used; in a way it is a propaganda installation: it shows how secure the technology is. In a certain sense, it is a laboratory in which to play—with the absurd aspect that this place is inside the area of the nuclear power plant.

The image on the lower part of the display shows the reconstruction of a place: it is a model of a small part of the surface of the planet Mars. It is located in NASA's Jet Propulsion Laboratory, Mars Yard, Pasadena (California, USA 1999). The Mars Exploration Rovers were tested on this landscape model.

The last picture in this set is a Lego house that I found at the studio of the Italian architect and designer Ettore Sottsass, Milano (Italy 1999). I was

visiting Ettore Sottsass and we were doing portraits at his studio. So I spent the whole day with him. I also brought a very small snapshot camera and while I was doing this other work, I sort of mapped the studio, as my own ... and there were some pictures I really liked, because they were more intuitive, with the beauty of a haiku instead of this classical refined photographic image. Compared to more epic landscapes or panoramic images, they represent the sketch.

The fourth set starts with Guiyu (China 2005), a place where computers from all over the world are recycled. I was invited to work there with a film director who was making a music video using this site. When going through the city I found this cinema screen that was hanging like a sculpture, an interruption in public space but also a way of activating space. It is a cinema screen made of cloth—a readymade and an intervention at the same time.

On the next image is Parque del Retiro, Madrid (Spain 2011) with trees cut into shapes, also a sort of sculptural intervention, but more institutionalized and very different since it is the Royal Garden, so it's an architectural device. The image also has this cinematographic quality.

The third photograph was taken at the Jasenovac Monument (Croatia 2010). It is situated on the site of the Jasenovac concentration camp of the fascist Ustasha regime in WW II. It was designed by the architect Bogdan Bogdanovic in 1966, who uses concrete as an organic symbol. It's particularly interesting to see how the landscape is being used and how the historical traces of the concentration camp have been erased and transformed into an aesthetic view of a garden—I like the idea of taking an aesthetic approach and not playing on strong emotions or harping on the negative, educational aspect.

The fourth image of the fourth set is Teatro Regio, Torino (Italy 2005) by architect Carlo Mollino, a striking masterpiece of engineering, and in the

back, the Mole Antonelliana, another eccentric building in Torino, which was constructed as a synagogue and has now been converted into a film museum. It creates a strange dialogue between sculptural architectures that were constructed for different functions in the city's sociopolitical sphere.

I like the idea that a point of view generates a dialogue. The viewpoint from the top of the building itself shows the fly tower—a technological device that is ordinarily placed out of sight. I like the way Mollino transforms this box into a sculptural moment. So this is not so much a classical architecture photograph, but an image that draws attention to the infrastructure of the theatrical spectacle. I see these four images as theatrical platforms. The images include elements that are not classical architectural elements, but nevertheless they are typical urban decorations seen in completely different settings.

HP How would you describe the strong involvement of your photography practice with architecture? And what were the particular considerations at work in your choice of the photographs for an architecture exhibition?

AL Before I became a photographer I wanted to become an architect. For me the photographs are something like an extension of architecture. Architecture for me is about the use of space. I'm interested in photographs that show how people are affected by space, space as a kind of language, and how they relate to it.

The selection for the Biennale was made together with the architects Kuehn Malvezzi specifically for the space they designed. Their presentation is centrally situated in David Chipperfield's exhibition *Common Ground* at the Architecture Biennale. They designed an architectural installation in the Giardini's main pavilion—which is a z-shaped structure made of bricks—so there is a very strong spatial and structural notation. We tried to find images

that, in a certain way, relate to typical images of architecture; they had to speak about architectural structures. The images had to create a dialog with architecture without being classic architectural pictures.

The images we chose are not made to represent architectural designs. They are examples of certain archetypes of spaces that all are artificial products, and that speak about the technological, social and economic structures that produced them. While the pictures do not serve the function of documenting architecture, they want to trigger a discussion about architecture. For example, in some pictures you can see this sort of failure of a modernistic utopia; you have various layers of historical moments and, today, some of the places in the photographs have already been completely transformed, compared to the phase when they were planned and constructed.

HP For this presentation, you printed 16 images on identical format photographic paper, leaving irregular white borders. The photographs are then mounted back to back, or opposite one another, within framed glass panels. These large transparent surfaces are suspended from the ceiling inside the Kuehn Malvezzi brick structure. Can you say something about the choice of format and the specific modular character of the presentation?

AL Over the last few years I have developed a system to handle large numbers of images because I'm not interested in exhibiting the single image as a classical art object, but more in showing bigger groups of arranged photographs. I like the idea of a montage of images: to use the gallery space as a kind of editing machine. The wall is like a storyboard of a film and since every space is different, you need a sort of module, similar to film editing software such as that used in Final Cut.

I have a module of 50x60cm blank white photographic paper. For example, if I choose the Sottsass Lego image, which is a 35mm negative film snapshot, I use that format to present it together with a classical plate-format (10 x 12 cm), or also a panoramic format. Basically that allows me to link pictures of entirely different backgrounds and camera techniques (each camera has its own diagonal format). Photography is then presented as an installation and, through the means of framing, as part of the spatial editing tool.

Normally when you print an image on photographic paper you would tend to fit the frame so that it has the exact measurements of the image and you would only see the photograph—which in that sense is the actual art piece. You could also use a passepartout, which already is part of the framing device and masks everything but the image. In this case we start from the photographic paper, which is commercially available in a standard size of 50x60cm. To project the image into this module I defined the rule that, when it is a horizontal image, it starts at the top of the sheet of photographic paper, and when it is a vertical image, on the left. Basically, this is a graphic device and is not used so much in art. The paper format is industrialized. Photography is an industrialized procedure, and by using this standard, I make the technical reproduction of the image recognizable.

The images presented here are all from different periods and are taken with completely different cameras and negative formats. This is one of the reasons for the white borders; that is, the image or the photographic paper is treated like a module in which the image is inserted. In deciding how to display the pictures, we did not want to deny the module. On the other hand, we did not want the images to interact directly with the pavilion's grey bricks for various reasons: the bricks are a very strong element and, of course, we are not in the usual, neutral white cube situation, where you would expect images to be wall-mounted. Hence the idea was to do the editing in space and not on the wall.

On the one hand, we wanted to achieve a certain lightness, a floating structure suspended from the ceiling that reveals the framework that both separates and connects space and image. On the other hand, the frame is important to give the images a sculptural physicality, so that these light panels would not get lost inside this explicitly determined space. The frame also provides a certain focus as a method of framing content.

Intuitively, a lot of these images have a grid, like bricks or intersections, and I hope that this, along with the transparent display elements, really creates a connection to the physical space. Moreover, the display of the images in vitrines transforms them into artifacts; you might say the images become anthropological documents. My photography archive could certainly be considered a study on how space is used and how symbols are placed to define social and political structures and processes.

HP There is no explicit mobilization of the political in your photographs. What is the political in your work?

AL To me, the production and presentation of images is a means of asking questions, rather than describing a situation or propagating an ideology. While such photography might appear close to the interests of documentary photography, it tries to go further in the way it poses questions—mainly by making room for spectators to stage their own ideas about space.

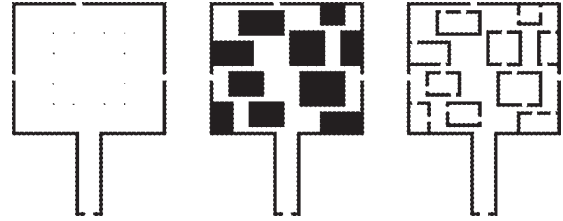
Kinaesthetic Narratives

Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant. For example, Loos' interiors: there seems to be a stage, waiting for the scene. But a separation between physical and visual perception occurs and while the gaze is directed, the path may be blocked. An exhibition situation has been created in which the inhabitant is both viewer and being viewed, depending on their point of view. Even though theatrical, it isn't theater but its opposite. Loos turns every situation, even and foremost the domestic interior, into the paradigmatic museum condition.

Museums are anti-architecture. They are spaces that do not fit their use as they are typological hybrids. The typical museum is a space built for a use other than exhibiting, starting with the Uffizi, an office building Vasari designed for the Medici and which even kept the name of its original use once the upper floor was converted into a museum. In the late 18th century palaces like the Louvre in Paris were transformed into museums, while the 20th century saw the industrial warehouse advance as art exhibition space. There are of course museums designed and built as such, and very consciously so: Dulwich Picture Gallery, Altes Museum, Guggenheim, Neue Nationalgalerie, Beaubourg are exemplary inventions. But putting these model museums in a line, what makes them similar is their difference. They do not belong to a genealogical series in which they mutually inform one another but much rather stand out individually. They have in common a typological reference to buildings outside the museum sphere and are similar only inasmuch as they are all appropriations of heterogeneous alien typologies: Soane appropriated the studio, Schinkel the temple, Wright the parking deck, Mies an office building and Piano/Rogers the factory.

The impermanence of the museum typology is caused by the instability inherent to the way it structures perception. The moving subject's gaze and physical movement in space is not organized hierarchically, as with theatrical structures

where the spectator is immobilized and set apart from the action on the scene. The exhibition viewer is thrown into a situation, unbound as their movement in space is undetermined and over time continuously readjusts according to momentary perception. If the theatrical view is based on distance and a predetermined time regime, the exhibition view is informed by immediacy and involvement: the audience moves through the space and there is no stable scene, the viewer being spectator and actor at once. This perceptive structure separates the gaze from physical movement, it generates viewing axes that don't correspond with but contradict the path to be walked. It is a shift that occurs once the baroque garden scheme of theatrical perception is challenged by the landscape garden, a constitutive shift for the birth of exhibition making.

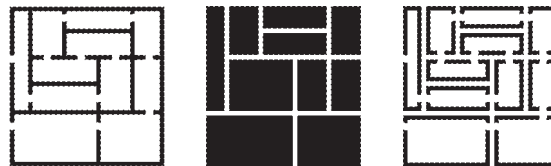


Constellations: Contemporary Staedel Museum Frankfurt

The architecture of an exhibition and by extension of a museum is a matter of urbanism, its focus being on spatial relations, on parcours and infrastructure rather than on singular architectural events. An exhibition is a city model or a model city. It is full-scale and scale model at once and hence can be understood as a prototype. Like urban landscapes exhibitions accommodate a heterogeneity within which singular events are diverse and yet connected by a curatorial principle—while assuring an overall constellation that relates different elements, each exhibit is granted its autonomy. Oswald Matthias Ungers' conceptual proposal for a green city archipelago argues for an urbanism that follows the curatorial model: by selecting morphological parts of the existing built fabric and isolating them through erasure of the in-between, a collection of morphological events will be generated in which the individual parts are autonomous islands, each following its own internal rules. Arguing in favour

of diversity, Ungers' model fosters the presence of heterogeneous parts while calling for an urbanist who, as a curator, would select and relate the divergent elements. The key concept of order here is constellation: to structure an urban landscape according to the precise configuration of the volumetric relations means overcoming a figure-ground logic in favour of a spatial view in which the in-between space is just as important as the built parts.

The exhibition architecture for the collection of contemporary art in Frankfurt's Städel Museum follows the constellation concept: a free constellation of cubes. As spaces within a space, the cubes are situated in the museum extension like buildings in a city, creating an autonomous exhibition site within each of their interiors. Artist's rooms as well as curated rooms are developed independently, while their outside walls form a third space with one another. Like urban squares that form sequences according to the visitor's movement, once experienced physically, the in-between spaces create choreographies between each artist's rooms. Through asymmetrical visual axes and directions of movement between the cubes, visitors experience the museum as a dynamic concatenation of spaces.



Constellations: Okwui Enwezor's Documenta11

'What we found absolutely exciting about it was the logic of the navigation of the space as a kind of urban design. It's not so much galleries, but it's a kind of space that has certain values that relate to communities, sociality, democratic space, or the idea of the plaza for example. And then the alleyways through which you move and then enter into these vistas that constitute the galleries. We were really quite taken by the surprising turns the design presented, because what was being implied or expressed specifically was not just simply a navigation system, but the subjectivity of the viewer. Exhibitions are really perambulations, they are metaphors for how we walk from one thing to the other, so that you have that relationship between temporality and spatiality constantly inscribed with the stopping and moving, thus creating a narrative, a link between forms, ideas, images, concepts. There is a way in which the narrative is constantly being restaged by the viewer, which is basically the way in which curatorial plans work.'

Okwui Enwezor, 2009

Documenta is a temporary museum. The architecture for Documenta I was a conscious hybrid of two main spatial narratives informed by the kinaesthetic types of the enfilade and of the gallery. That is, on the one hand a direct flowing movement from space to space, like that of the Dulwich Picture Gallery, and on the other hand a movement along a corridor connecting and at once separating the spaces, as with the Uffizi. The two kinaesthetic principles have been interwoven by separating the singular spaces from each another, inserting a corridor in-between, and leaving the entrances facing one another. The resulting structure has the characteristics of both gallery and enfilade through a cross-breeding that generates a hybrid of the two identities. As a consequence, the visitor's movement in the exhibition is manifold and each individual creates their subjective parcours, a concatenation of decisions in each space to either follow the flow of the enfilade or to turn left or right into the corridor and direct oneself to a specific space without passing the others.

The architecture for Documenta I was developed in a process involving first the curators and later the artists of the exhibition. Again, there is an urbanist model also with regard to the way the different players were involved. Rather than defining a finite form from the outset, the first design was a modular matrix based on the superimposition of the two visitors' movements. Differing from a masterplan by not defining a figure-ground or a volume-space relation but instead implementing a structural principle like the rules of a game, the plan for Documenta I could be read as a model of a process-related urbanism. Working within this scheme, the curators specified the number of individual spaces and assigned the first rooms to specific artists, each artist's needs determining the dimensions of the group of spaces. Proximity of specific artists and positions, as well as distance between others, could be produced through the spatial relations inside the plan. For the next step, the artists themselves were involved. Like inhabitants claiming their homes, they often challenged the curators' assignments and even the dimensions of the singular rooms. The layout underwent continuous re-elaboration until a more complex order was

found that reflected the chosen appropriation of each space by the artist exhibited. But the interest the artists' took in the other spaces was very limited. Consequently the in-between spaces remain the responsibility of curators and architects. The public space that unfolds in-between the individualized rooms is not a neutral residual space but is a complementary counterpart where the visitor can feel at home: the threshold within which memory comes into being. As with the stairs to the Roman Capitol Square by Michelangelo, the slow perception of the square builds step by step, starting from the lowest point and changing during one's climb up the stairs to create a narration. The stairs put the square on show and become its display.



FG Your practice demonstrates critical capacity and skill when engaging themes like 'narration' and 'revelation'. It matters not if the spatial problem at hand has to do with artworks to be displayed, objects to be conserved, determining a precise landscape to be disclosed, or the development of the physical body of an architectural interior. Your project is always able to put itself together and shape itself; producing a theory and revealing a succession of moments in space and time, in which the visitor is encouraged to discover a story. The design of each work of architecture follows a model of development of the skeleton, the body and the space, a model with a curatorial character: the project unfolds like the display scheme of an exhibition. This is why, starting with the awareness and critical consciousness that informs your attitude of design of space, I would like to ask you, in this short conversation, to explore not only the direct relationship between curatorial design and display, but also to try to redefine the shape, the role and the format of today's exhibition as a cultural device.

These questions are especially interesting in this moment of transformation, for artistic practices and above all for the form of institutions conceived to host and present to audiences the various formats of display machinery. I would like to try to pose the problem without immediately analyzing the spatial question—the possible design of the space in which an exhibition takes place—and instead reverse the viewpoint to focus, first of all, on the actor that is complementary to the design of the exhibition space, namely the audience. I'd like to try to hypothesize three possible 'positions', 'figures' of visitors, which already have produced different exhibition formats and which might generate other display architectures in the future.

The visitor is a traitor.

*(‘Every spectator is either a coward or a traitor’, Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 1963).*

In her short essay *Is a Museum a Factory?*^[1] Hito Steyerl comes to an compelling

conclusion about the relationship between the display and content of Documenta11, an event for which you handled the exhibit design and the composition of the exhibition spaces. The film material in the show was of such quantity that no visitor, during the 100 days of the event, could possibly have managed to see all of the footage presented. The only alternative would have been to replace the individual gaze of one spectator with a multiplicity of gazes. The eyes of a community that would then share the experience of the show, reconstructing fragments and segments in an attempt to put the whole organism back together. As Steyerl underlines, partial experiences—the fragments of a possible visual mosaic—could be edited into different, infinite sequences and combinations: the multitude of visitors would have been able to assemble and recombine images, making every spectator into a co-curator. Your display design responds precisely to this scenario, reacting to a necessity—to diversify the possibilities of use of space, sampling every variation, classifying it and deploying it anew in the available containers.

What intrigues me most in this case is the possibility of conceiving of the vertigo of an exhibition that can never truly be grasped, through which the experience of the gaze is posited as partial, incomplete. The visitor is encouraged, even obliged, to ‘betray’ the truth—the cinematic, in this case—of the show. Taking this curatorial and spatial model to extremes might lead to interesting and unexpected results. What do you think? Is it possible to imagine a space that could be experienced through an infinite range of variations?

KM The visitor’s perceptions are the starting point of our design method, and perception is closely linked to the movement of the body. Space per se is a mental construct, not an objective given. It only exists to the extent that we produce it, in practice. Therefore, when we design it we immediately think about the infinite ways a concrete space can be produced by the visitor, not just the resulting object, which seen from outside might appear to be an architectural container.

In this sense, the spatial design can have an open form in which there are very precise physical parameters defined by us, but without any pre-set itinerary or path. Users of the space become co-authors because they create their own route, their own narration in a space-time sense.

When we were invited to take part in the competition for Documenta11 we had to come to terms with the large scale of the exhibition, but without knowing what the works would be. A difficult task, because the guidelines were very generic, though at the same time they insisted on the possibility of being able to display any type of media, so very specific solutions were required. Rather than designing exhibit rooms or specific displays, we concentrated on forms of movement of the visitor, and precisely on two main movements: continuous (the equivalent of the classic enfilade), i.e. the possibility of passing from one room to the next in a continuous way, and discontinuous (the equivalent of the classic gallery), where the route can be rationalized by means of corridors. In this way we gave visitors two tools, two movements, whose infinite combinations would generate infinite narrations. We designed not just the hardware, but also the software, a way of utilization. Visitors cannot possibly see everything, so they have to betray, to the extent that they have to choose and combine. The visitor thus becomes the subject of the experience, the co-author and co-curator, in the sense you have outlined above.

The visitor is listening secretly.

FG The project of the narration, communication and display of dOCUMENTA (13) is based on a different and equally interesting logic. The show tends never to openly present itself to the eyes of the audience: the large banners between the columns of the Fridericianum have been removed, the graphic design of the posters in the city of Kassel were supposed to take form only as a sequence of large colored rectangles. Many of the works have to be discovered, waited for, tracked down—for instance, conceived as a residence for writers, the Chinese pavilion in the Auepark is a clear metaphor for the

idea of space and time that is specific to dOCUMENTA (13). The show seems to come to life as the project of the staff of curators and intellectuals that produced it and conceived it, urging the audience to eavesdrop, to secretly listen to a narrative, instead of being its protagonist. The space of separation that apparently distances the audience from the work is, at the same time, a place of astonishment and encounter. There are no architects on the staff of dOCUMENTA (13). I would very much like to imagine how to design this space of mediation and negotiation, exploiting this curatorial model as a strategy. Is it right for an architect to have this role? What do you think?

KM Just because architecture is not seen and not mentioned does not mean it does not exist. And one does not always need an architect to do it. What definitely always exists is a spatial project, when you make an exhibition. We are seeing an evolution of roles, given the fact that curators, who were once all art historians and specialized experts, are becoming more and more like the directors of a staged experience that combines semantic and pragmatic aspects—modes of experience of the works. The visitor to the exhibition does not come to terms only with the works, but also with their display and therefore with the rhetoric of the presentation. The borderline between work and display can also dissolve or get blurry. This situation creates a field in which artists, curators—and at times architects—collaborate, to design exhibitions and displays. We have called this work among the various disciplines Curatorial Design because it combines heterogeneous activities. To get back to your idea of seeing the situation from the vantage point of the visitor: observing the pragmatics in the linguistic field, we see the personal context of the visitor-reader as a further aspect of the work, given the fact that in the reading a pragmatic act is performed.

The visitor is an ambiguous participant.

FG How can an architect come to terms with artistic practices in

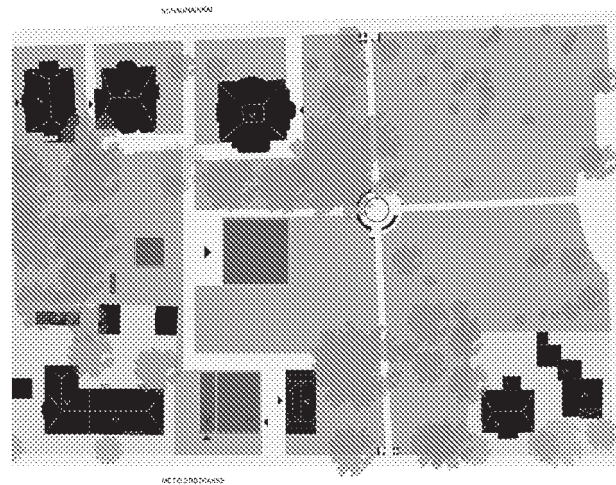
transformation? How can the architect redesign space for the works of artists who, by strategy and content, operate by shifting contexts and breaking down the subtle barriers between reality and fiction? Is it possible to design museums of the future for the performances of Tino Sehgal, or performances like *Resistance* (2006) by Roman Ondák?

KM The question of new practices and their relationship with museum space arose a long time ago, with Fluxus and actions, emerging as Institutional Critique. Action, performances and the ephemeral already contradict, in themselves, the idea of exhibition space. What remains is the documentation of the actions, of happenings and performances, which in turn becomes artwork. The Russian pavilion at the Venice Biennial in 2011 curated by Boris Groys contained the work of Andrei Monastyrski, entitled *Empty Zones*. Empty is the adjective with which Monastyrski defines the action and the performance. It is empty because it is unreal and fake, and becomes real only through the documentation. The production of the documentation, then, is what gives consistency to the art action. The photographs, texts and videos appear in the space not as solid objects but as symbols that leave room for free interpretation. The display for the production of the documentation becomes, in turn, a symbol inserted in a network of references and associations.

FG These considerations, the three possible visitor types as well as real or visionary curatorial models, prompt us to explore the question of the space of the exhibition as the environment in which it takes place, but also as true material available to the curator. In a moment in which modes of relation and experience of the work are changing and multiplying (the works of artists are being transformed, and above all the strategies of communication for those same works are being modified), space is repositioned, taking on a new function in the logic of a show's construction [2]. Your role, the approach of Curatorial Design, seems to be more crucial than ever.

You have touched on the spectator as co-author, the porous and intentionally blurred borderline between work and display in today's artistic practices, the pairing of the void designed for the action of the performance and the presentation of its traces or documentation. Each of these reflections offers a precise clue in the process of approaching a definition for your idea of architecture. The spaces for art you have designed often contain an interesting degree of ambiguity. On the one hand, they are designed for a precise context, thanks to your use of a series of devices at the edges of visibility; on the other, they seem almost incomplete, open to the unpredictability of use. The space of seduction is mysterious and hard to decode. The grand voids and the agora designed for the competition of the Humboldt-Forum in Berlin load with meaning the reconstruction of the architecture's facade: The void is the space of possibility and, at the same time, is key to giving meaning and power to the monumental reconstruction of the facade of the museum. Could you describe how, in this case and for other projects, you have used the void as critical space?

KM The agora of the Berliner Stadtschloss goes back to Schinkel's idea of creating a relationship between the castle and the Altes Museum: it is an empty threshold that attempts to contextualize the new museum with its permeability. The relationship is above all visual: from the agora you can perceive the context containing the cathedral and the Altes Museum. It creates a context around the new building, a constellation without hierarchies. In the project for the addition to the Weltkulturen Museum in Frankfurt we avoided a monolithic architectural assertion, opting for an archipelago formed by existing buildings and those we would add. The voids formed between the buildings take on a new meaning and create tension between the various functions. Our guiding concept is a complex, non-ranked whole that corresponds to the constellation and the archipelago: what the Smithsons also called 'conglomerate order'; all their projects are based on a critical void capable of creating relationships between diverging realities.



FG The strategies for content distribution by artists have changed extensively. Opacity, hidden and intentionally-lateral channels seem to be modes of communication that are preferred over transparency. The art system is based on a subtle game between communication and its absence. Can you explore this theme in relation to the increasingly crucial role graphics play in defining the identity of institutions. Could you tell me something, in this sense, about the project for Schirn Kunsthalle?

KM Unlike art projects that can play with the ambiguity between absence and presence of communication, institutions require great visibility. The Schirn Kunsthalle is a very important institution in Frankfurt that organizes exhibitions conceived for a large audience. In 2002 the new director, Max Hollein, asked us to update the image of the Kunsthalle. We developed the project together with the graphic artist Chris Rehberger, because the request

of the client was for functional renewal, but also for a new, legible Leitsystem. So we thought about combining the two things, creating oversized, pseudo-monumental signage: luminous walls featuring giant inscriptions to indicate different functions. The idea was to translate, on a scale of 1:1, the inscriptions usually found on an architectural layout, and to put the two-dimensional character of paper and graphics into a three-dimensional space, using the technology of luminous highway signage, created to be easily perceived in motion.

We immediately compared the museum to an airport or a supermarket where orientation based on a logistical concept must be immediate, and every place must be easy to reach quickly. I believe we were somehow influenced by certain Fischli Weiss photographs of banal everyday places, but also by big toy stores with their oversized signs. In general, this everyday aesthetic comes from the techno culture of Berlin in the 1990s, in which we grew up, as did Rehberger: strong neon lights, references to urban signage. One interesting example was that of the luminous signs of Daniel Pflumm and his various clubs, including the Panasonic in an abandoned slaughterhouse, which displayed his obsessive videos on monitors hanging from the ceiling. In that moment a very effective contemporary culture of display was created, very different from that of a museum.

[1] Hito Steyerl, *Is a Museum a Factory?*, E-flux Journal Reader, (Berlin: Sternberg Press, Berlin 2009).

[2] cf. Carson Chan: *Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material*, The 6th Momentum Biennial Reader (Milan: Mousse Publishing, 2011).

Models, by Way of Display

To what extent can architecture change the logic of a competition brief? Is it possible to address the guidelines of a competition and still extend its framework? Can a competition entry for a state architecture project, rather than reinforcing a political program, provoke the continuation of the decision-making process?



The projects for the German embassy in Belgrade and the so-called Humboldt-Forum, an ethnological museum set in the to-be-reconstructed facades of the Prussian castle in Berlin, are two competition entries that expand the concept of the competition draft and create models to activate potentials of political debate. In both cases, the historical facades and their relation to the contemporary urban and political situation are conflictual.

The city as a heterogeneous collection of buildings appears to be in a state of permanent flux similar to an exhibition where the relation between exhibits is subject to change due to changing curatorial perspectives. The two projects regard the political directive to erase and and reconstruct a historical facade as an act of curatorial intervention into the city's landscape. But who curates the city?

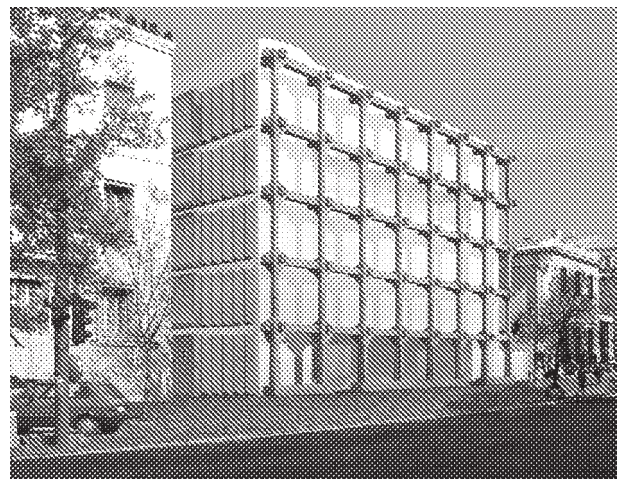
This moment of the sovereign's intervention becomes the starting point for an architectural design approach that proposes a building as an agent that leads to an ongoing negotiation: How can a building be planned in order to mediate such circumstances? To what extent is an architectural concept able to renegotiate the issue and reach into the political?

It occurred to us that the architectural problem in these two public competitions would not be to construct a new facade but is found in how we frame and display an existing one that appeared to be politically conflictual. The embassy's Yugoslav Second Modernism front, and the vanished Baroque and neoclassical facade of the museum accordingly need to be understood as exhibits that are subject to framing and display. That is, they can become subject to a different perspective. While the draft for the embassy suggests preserving an existing facade that the competition brief asks to be erased, the entry for the museum creates a script for the designated reconstruction of an erased Baroque facade, with the goal of generating a display of the political process of reconstruction.

For the competition judges, the conservation of the brutalist concrete structure and the use of the embassy's newly built facade as a display for this artifact proved to be unacceptable to the aims of this project.

The plan for a slow, perhaps never-to-be-completed application of all Baroque elements seemed promisingly programmatic but failed as reconstruction of the neoclassical dome had been consciously left out.

In order to create a display situation, in both cases we created a model, not only of the building, but of a political and architectural design process: The two design proposals aim to produce a discourse regarding possible changes in the city's landscape and expose the historically-developed situation as political and consequently curatorial. With these two projects we envisioned the ability of architecture to become an event, at once political and cultural, conceptualizing the event as the artist George Brecht imagined it: A score to be interpreted as an event that is not only perceived, but that comes into being through its audience. While it might appear unfeasible to make the public participate actively in an architectural design process, it could be asked how an architectural concept could maintain a certain openness: Can the realization of a project be compared to the interpretation of a musical score? If so, in what way can an architectural realization be compared to a musical interpretation that relies on the decisions of the interpreter rather than the composer?



Model and Display: the design for the German Embassy in Belgrade 2009

Spoils

Bogdan Ignjatovic, who was born in Belgrade in 1912 and worked with modernist Dragiša Brašovan in the 1930s, designed the German embassy facade in 1970. The use of exposed concrete is reminiscent of structural ornament like that used in Gordon Bunshaft's 1965 Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale campus. The embassy facade today appears as a spoil of brutalist architecture even if the structure behind it is a detached building without any relationship to it. Still, the facade is a fragment in the urban landscape of Belgrade that stands out.

It stands out also as a political fragment since it marks the end of the Hallstein Doctrine. This self-imposed West German ban of 1955 forbade diplomatic relations with states recognizing the GDR. Thus West German embassies hardly existed in socialist countries until the late 1969 when Willy Brandt became chancellor and abandoned the Hallstein Doctrine. He decided to reactivate diplomacy with all states that recognized the GDR, installing and building new embassies above all in the East European capitals.

There seems to be no need to erase the historical facade even if the building behind it needs an update. Simply, the facade is autonomous in relation to the building and has found its place within the city as an exhibit. Our design acts in favor of preserving the facade spoils and, in a first step, isolates them by eliminating the building structure behind it. The second move is to provide the facade with a new backdrop, a display element in the form of a new building. This building, adjusted for elevated security standards, is a closed volume opened only on to an internal patio that filters the city around it.

The architecture of the new embassy building accepts the inherent split

between inside and outside, programme and appearance. It transforms a necessary inward orientation into a different form of communication: much like a museum, an embassy can not display any of its real function on the outside. While embassies and museums need to maximize protection of their interiors, both buildings want to communicate cultural and political permeability. Hence the facade becomes a screen. Once we are ready to present it like an exhibit, it will display political messages through its historical and architectural form.

Model and Display: the design for the Humboldt-Forum Berlin, 2008

Artifact

Accepting the demolition of the war ruin in 1950 as a historical fact, the physical substance of the Prussian castle is gone. Still, paintings and photographs depicting the castle have been preserved and precise knowledge of the historical building stereometry is available.

An architectural model can be made. Rather than trying to build a three-dimensional image, making a full-scale model means rendering the exact mass. At first glance the new building might not bear much resemblance with the pictures we know, so it will be in that sense an unsuccessful copy. Still, following the historical construction in brick and being conceived visually as a bare brick construction similar to the secondary facades of Karl-Friedrich Schinkel's Neue Wache, in its structure and relief the model is a precise volumetric copy of the vanished historical building. The brick model is a building volume for the ethnological museum in its interior and, at the same time, this structure may become a display element facing the urban space. Depending on private sponsor contributions, it might exhibit stone replicas of Baroque facade ornaments, as envisioned by the public authorities. It might also stay bare, as its brick relief is a perfect surface.

The reconstruction will enact a visible debate without proposing a final outcome. As long as parts of the stone ornaments are missing, the building will oscillate between being a display and being an exhibit. Programmatically complete and incomplete at once, the display is autonomous and suggests the possibility of stopping the process at any time. With the ornament application being detached from the facade design, the possibility for debate on the adequacy of historical reconstruction becomes opened up again. The brick perimeter is a third element to be inserted in between the museum and the replica facade. As autonomous construction, the perimeter is independent of the building programme and of the visible ornament reconstruction. It is an in-between element which is both relational and hybrid. But the thick brick wall also becomes sculptural and frees itself from the museum volume on the west side of the building. It is freestanding in between the urban context of Unter den Linden and a large hall created in front of the museum: a generic space open to manifold uses and readings, a threshold between the city and the museum.

Urban Parcours

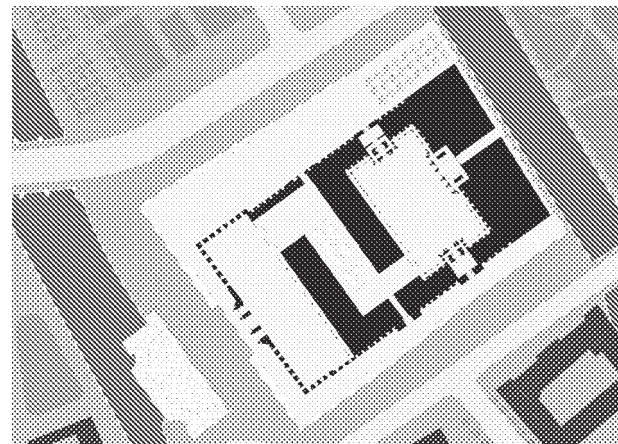
Schinkel designed his Altes Museum in relation to the castle, but in 1828 he would not succeed in realizing the large garden as a common ground he envisioned existing in between the two buildings. The king rather chose to cut the garden off at a point far away from the castle in order not to relate the buildings at all. Instead the castle was fortified on its northern side and an empty square was located next to it. Schinkel's perspective drawing makes us look through the columns of Altes Museum across the Lustgarten and onto the castle as if it were a unity connected by a central axis with fountains adjacent to it in sequence.

As a new construction, the ethnological museum today opens up the possibility of formulating a late reply to Schinkel's request: the large hall inside the brick

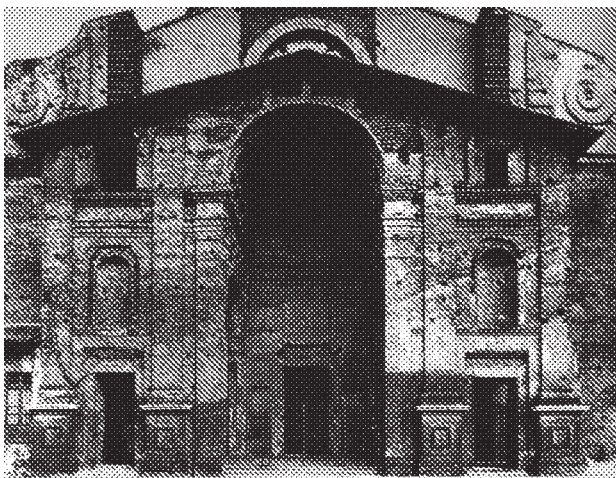
perimeter communicates with the Altes Museum, and the Lustgarten frames the view onto the urban space in between, allowing movement in and out by perforating the perimeter wall down to the ground. On its upper level, a circular parcours makes the visitors experience the city and the large hall from yet another perspective. In contrast the museum becomes an asymmetrical meander that detaches itself from the historical volumetry of the perimeter outside

An image already made

The historical castle was demolished in 1950 following a decision by Walter Ulbricht, General Secretary of the governing communist party. The void that resulted has never been filled again, even though the parliament of the German Democratic Republic was built on part of the huge square in 1976. What remains from the castle is its image. An image that is not derived from personal memories, given the generational gap, but an image based on photographic reproduction.



A full-scale 3-D mock-up made from a castle rendering printed on plastic membranes was erected on the original site shortly after the German reunification in 1993. The illusionistic model had the desired effect on public opinion. All of a sudden a majority seemed to be in favor of reconstructing the vanished historical building and the federal parliament prepared to vote. The officials at Heritage and Preservation felt ill at ease. 'Conservation, not restoration', their basic assumption since the Venice Charta in 1964, would be obsolete once total reconstruction was allowed. Apparently, image might win over substance, a copy beating the original. A paradigm shift occurred: Alois Riegl's *Alterswert* has been substituted by a Warholian pleasure in trivial reproduction and flatness. The castle first and foremost was mediatic, as it was a contemporary event and not a historical fact any more. To be produced through private sponsorship, the replicas would have no age as they were to be neither old nor new: they were decidedly both.



The new can be the old, if a change of place occurs. De- and re- contextualisation of objects from their place of origin may turn unspectacular artifacts into artworks. However, the Baroque facades return to their original context. This is a place that has changed over the past fifty years during which the castle was gone and in fact makes the Baroque forms look alien today: they are out of place and thus become readymades. Considering that not a spatial but a temporal logic occurs these are readymades of a kind different than Duchamp's fountain: they are in the right place but in the wrong time.

Re-enactment

George Brecht conceived the event as a score to be interpreted.

Spring, 1961

-Sitting on a black chair. Occurrence.

-Yellow chair. (Occurrence.)

-On (or near) a white chair. Occurrence.

There is some leeway as to how this score can be interpreted. There are three chairs as objects in space and there is an instruction. The form of the artwork, though, will be found by a user or a group of users following the artist's instruction in this arrangement. The analogy to a music piece that must be interpreted by a musician or a theater play to be staged is apparent. Can architecture be thought of as an artwork that can be played like a musical notation? Re-enactment then would be a common practice in architecture and spaces would not look the same all the time but change their appearance according to their momentary use. Appropriation becomes an integral part of the design process and makes the user a coauthor.

Planning and building thus can be thought of as separate moments with different subjects. Realisation means more than executing a plan, it means taking decisions. In this sense the ornamentation of the facades become a

conscious act that will continue on over time. It will become the re-enactment of the historical facade as a performative exhibition taking place with citizens and politicians as players and interpreters. The process that will take place is architectural and political at once, and it is open ended. It might leave a result like Leon Battista Alberti's Sant'Andrea in Mantua, which has different facades and which—in the case of the secondary facades—has remained bare brick ever since it was built, just showing the relief of the plastic modulation but none of the stone cladding used in the front.

Repetition as Original

In the arts, re-enactment and repetition are familiar concepts. Even in architectural exhibition practice there are some examples, as shown by the doubling in 1999 of Johann Wolfgang von Goethe's Gartenhaus in Weimar. Next to the original building a copy was erected in order to protect the original interior while providing visitors with the opportunity to experience it. The exhibit doubles: whereas one shows the original exterior and acts like a certificate of authenticity, the other shows the interior as a model of itself. Filip Noterdaeme went even further when he proposed to reconstruct and rededicate Walter Gropius' Bauhaus Meisterhaus in Dessau, in a never-ending 100-year rhythm as an ongoing performance of construction, destruction and reconstruction; e.g., in 2026 the replica should have been built, then in 2045 be destroyed once more by an air attack and in 2056 be once more replaced by a pitched roof building like the one built in 1956 on the same site.

Shifting to a conceptual—rather than material— conservation challenges our historical preservation practice and the very paradigm at its base. It fetishizes the architectural object in favor of its conceptual significance, while also moving artistic judgment from technical to performative parameters. Temporary constructions like the Ise Shrine in Japan can assume permanence, while ruins and relics of historical structures become less important. Key to

this approach is 'iterability' in Derridaen terms: as a conjunction of 'iter' and 'itara', that is an occurrence of repetition and difference at once. The originality of any event thus would not reside in its uniqueness but rather in its unique repetition of a past event. Conceiving architecture as a way of revealing reality by way of displaying it, attention is devoted less to the new than to the existing, less to invention than to appropriation.

Method as Form

'I believe the appearance of the work is secondary to the idea of the work, which makes the idea of primary importance.' (Sol LeWitt, *100 thoughts, thought15*)

1.

When a couple of years ago the American photographer Lewis Balz was asked to select books for *Curating the Library*, an exhibition and presentation of personal references manifested through books, he asked the curator to buy *When Attitude becomes Form*, a catalogue of an exhibition made by Harald Szeemann in 1969 for the eponymous exhibition staged at the Kunsthalle Bern. The exposition and the catalogue show a surprisingly congruent group, artists that were to become known as the minimal and conceptual practitioners of their era.

With the remaining money of the budget, the curator had to buy a selection of the available artist books by Ed Ruscha. Balz, chronicler of the traces, trails, transformations and leftovers of the appropriation and inhabitation of the American Landscape, seemed to have encountered a kindred soul in the far more direct and explicit attitude of the Los Angeles based painter. Curiously, he was not particularly interested in the paintings of the latter; rather, the far simpler attention paid to lost places and banal things, collected as photographs in the bookworks of Ruscha, seemed to have sparked the affection. The serialism of Ruscha's artist books tackles a theme that remains unrepresentable in a single work. As a series, the books are more successful in their implicit translation of a certain attitude. Together the books overcome the handicap of the single work, whose uniqueness cannot escape the impression of a slightly forced mise-en-scene; too enigmatic, and too romantic, a single work here presents too much content. In opposition to this, Balz coins Ruscha's seriality as an escape from too much content per piece, towards an indirect representation of attitude through serial form. Combining Ruscha's art-books with the title of the Szeemann exhibition serves for Balz as a statement of intent, a manifesto for a kind of cultural production that does

not base itself on the uniqueness of the single work but instead on the implicit performance of repetition.

2.

In the 1969 catalogue there is no Ruscha. Even though his artist books were made exactly in this period, at that time he did not enjoy a big following amongst the Conceptualists. There is, however, an interesting entry by Sol LeWitt called *wall markings* (1968). It is essentially one of the very first incarnations of his ‘wall drawings’, which he developed in the following years. Made through their description, the drawings introduce a radically different approach to the making of art and attitude about the status of the art-object. The wall drawings consist of an accumulation of rules and principles—guidelines—a method of drawing, that is preconceived, described one can say, in total disconnection from the context where each one might finally be executed. On the one hand, they seem to investigate how the description method of drawing can, through repetition, accumulate a critical significance, as the totality of drawings can be read as a search for form. On the other hand, they seem to present an idea of (art)form outside of its direct formal representation. One can ask: is the form of the wall painting the form of the painted drawing or is it the set of rules, the guidelines, the principles or the method that describe a possible outcome?

3.

LeWitt seems to be an all too likely candidate to be compared with the work of the German architect Oswald Mathias Ungers; the proliferation of the square in Ungers work is all too easily comparable with LeWitt’s most famous sculpture series, his ‘structures’. They are an ubiquitous set of transformations of the open cube, skeletal sculptures of endless transformations of the square. Comparing Ungers’ superficial minimalism with LeWitt’s minimalist superficial transformations would be a mistake, as it would not take into account the far more interesting conceptual complexities of associated with each artist’s practice.

Ungers developed his square pattern in the mid 1970 (perhaps his most prolific period) almost as a garment of a highly experimental pseudo-practice at that time. Reportedly, Hans Kollhoff partly claimed co-authorship for the particular feat of the squared facade. Whether or not this is true, it does give the gridded square an interesting provenance. As a pseudo facade, the relentless repetition of the squared grid became perhaps Ungers most radical annihilating design tool. Interestingly, the tool is not about the tool itself. One could argue that the very choice of weapon—a repetitive grid—reveals the target. As a poststructuralist, Ungers was well aware that the naive belief in repetition as solution (of the Structuralists) had to be eliminated from the inside, not by presenting randomness as an alternative, but by reclaiming the profusion of repetition, or seriality, as the one and only way out. By doing so, multiplication and repetition become method, not tool; the unit disappears, the relentless sameness makes all other elements—that which is already there—into protagonists. Repetition itself doesn’t solve anything. As a result, a very hybrid set of principles is allowed to surf on the waves of the self created sameness. The strategy allowed him to make designs with a remarkable wit and open mindedness: any place, any question, required another highly original hybrid typology. He (and his companions) could make a project without really designing anything. Thus the machine of method is able to develop a form. It is the ultimate incarnation of the scary architect, as it allows him to disconnect the responsibility of his own form giving from the actual question asked—he escapes from the responsibility of solving problems with form. Instead, Ungers only accumulates and mirrors what is already there. His serial form is elsewhere. The seriality of what are seemingly incarnations of the same tools makes the work. Ungers’ surprising method has a lot in common with LeWitt’s wall painting guidelines. Both appear to have been developed outside the context they tackle, as if the elements are defined before there is a site, a context, before there is a proper question asked. The best of Unger’s architecture does not involve design; it only organizes what is already there. LeWitt’s wall

paintings are not that different. They acquire their definitive form the moment they are executed in a specific place. Fascinatingly, one is never quite sure about the status of a specific drawing's form. Is it only a temporary incarnation of that what is implicitly there and hence a carrier of the context of the wall painting—or is the final form the painting in place? In Unger's work in the mid 70s, the dilemma was avoided as nothing was ever definitively executed. In the years after, his formal translation of the accumulated language of the previous years often looked like a bad copy of his own work. One of LeWitt's rules of his wall paintings was that the work should be executed (by others) with enough freedom as to make the executer the author of the painting. Hence, he should interpret, but also without too much input so as to avoid becoming a bad copy of the original, a fake Sol LeWitt so to speak. Sometimes one has the feeling Ungers only made fake Ungers once he materialized his method in a reduced and simplified form.

On the other hand, it is precisely in relation to the relative artistic autonomy with which LeWitt allowed his drawings to be executed, that one can understand the essence of Ungers' TU Berlin years. Each report of student projects of these years present a kernel of that other practice, in which serial projects executed by various authors according to a relatively fixed set of rules suggest a possible practice of method as form.

Francesco Garutti is Editor at *Abitare* magazine and independent curator. He is Professor for Museum Theory and History of Modern Art at NABA, Institute of Visual Arts and Curatorial Studies in Milan. From 2007 to 2008 he worked as an architect for Peter Zumthor Architekturbüro developing display and museum projects in Switzerland, Norway and Holland. He is contributor to *Mousse Magazine*.

Kersten Geers is an architect based in Brussels. Together with David Van Severen he established Office Kersten Geers David Van Severen in 2002. He was professor at the University of Ghent, and visiting professor at Columbia University, NYC, and the Academy of Architecture in Mendrisio, Switzerland. Kersten Geers is member of the *San Rocco* magazine editorial board.

Candida Hofer studied at the Kunstakademie Duesseldorf with Bernd Becher. Her work has been shown in museums such as the Kunsthalle Basel, the Kunsthalle Bern, the Portikus in Frankfurt am Main, and the Hamburger Kunsthalle. The artist has participated in group shows at the Museum of Modern Art, New York; the Power Plant, Toronto; the Kunsthau Bregenz; and the Museum Ludwig, Cologne. In 2002 Candida Hofer participated in Documenta11 and in 2003 she represented Germany at the Venice Biennale.

Armin Linke is an artist working with film and photography on an ongoing archive on human activity, natural and manmade landscapes. The multimedia installation *Alpi* was awarded at the 9th Architecture Venice Biennale and at the Graz Architecture Film Festival. He is professor at the HfG Karlsruhe, and guest professor at the IUAV Arts and Design University in Venice and Research Affiliate at MIT Visual Arts Program Cambridge.

Hila Peleg is a curator and filmmaker based in Berlin. She was a co-curator of *Manifesta 7*, the European Biennial of Contemporary Art (2008) in Trentino and Alto Adige. She directed the award-winning film *A Crime Against Art* (2007). Hila Peleg is the founder and artistic director of the bi-annual festival *Berlin Documentary Forum* at Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2010-2014).

Kuehn Malvezzi was founded by Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn and Johannes Kuehn in Berlin in 2001. Their museum and exhibition architecture includes Documenta11, the Julia Stoschek Collection, the Friedrich Christian Flick Collection and the Museum Berggruen. Kuehn Malvezzi's entry for Humboldt-Forum Berlin was awarded with the jury's special prize and the German critics' prize 2009. They were exhibited in the German Pavilion at the 10th Architecture Biennial in Venice 2006.

Komuna Fundamento is an installation produced collaboratively for the 13th International Architecture Exhibition at La Biennale di Venezia by Kuehn Malvezzi together with Candida Hofer and Armin Linke in cooperation with Petersen Tegl and Selux, who made the realization possible through their support.

Project Team

Johannes Kuehn, Wilfried Kuehn, Simona Malvezzi, Giammarco Bruno, Samuel Korn, Mira Schroeder, Nicolas Rauch, Arne Koll (Kuehn Malvezzi), Candida Hofer and Armin Linke

Realization

Petersen Tegl, Selux, Errico Costruzioni s.r.l., zero4uno ingegneria s.r.l., La Biennale di Venezia

Thanks to

Nina S. Beitzen, Michaela Boschert, Kilian Fabich, Karin Fendt, Laura Fiorio, Gloria Hasnay, Valeska Hoechst, Johanna Hoth, Kristina Kilian, Hanne Koenig, Lisa Kuon, Sophie Lichtenberg, Lena Loy, Felix Mittelberger, Ralph Mueller, Max Muetsch, Friederike Nickel, Marlene Oecken, Christian A. Petersen and his team, Sarah Poppel, Stefan Schulz, Jyrgen Ueberschaer, Jan Ulmer, Maxim Weirich, Francesco Zanon and his team.

Komuna Fundamento

Fari Arkipelagojn 6

Hila Peleg parolas kun Armin Linke 91

Kinestetikaj rakontoj 115

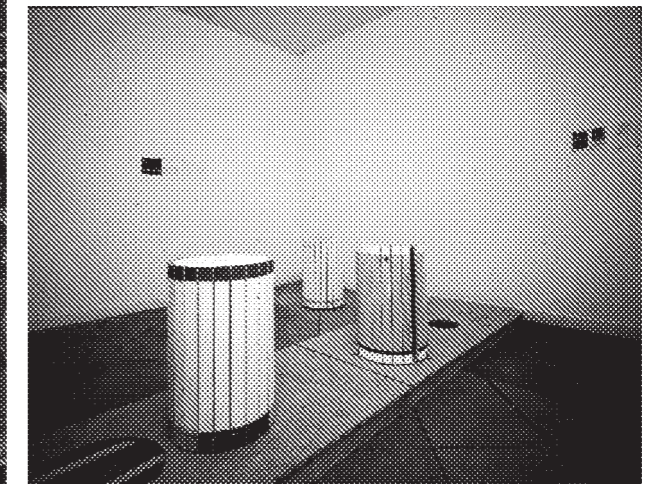
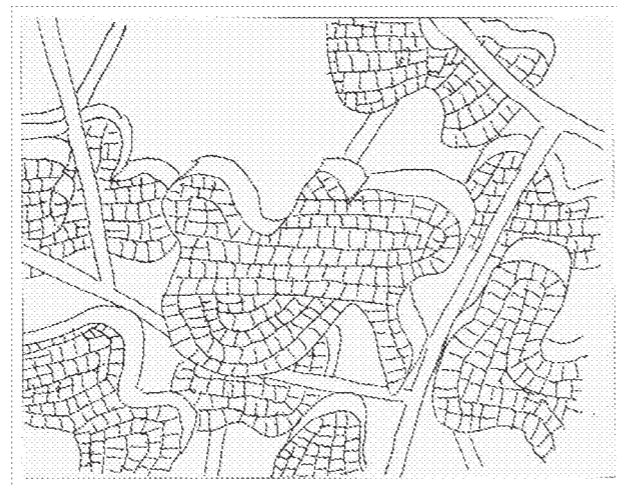
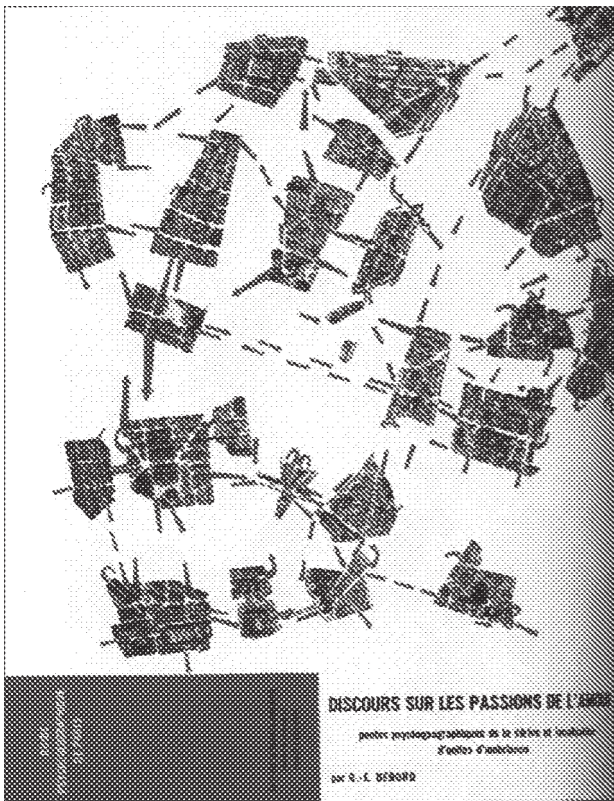
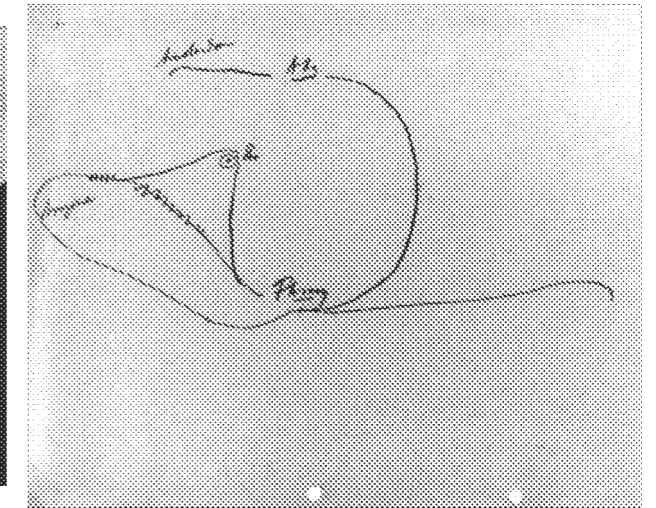
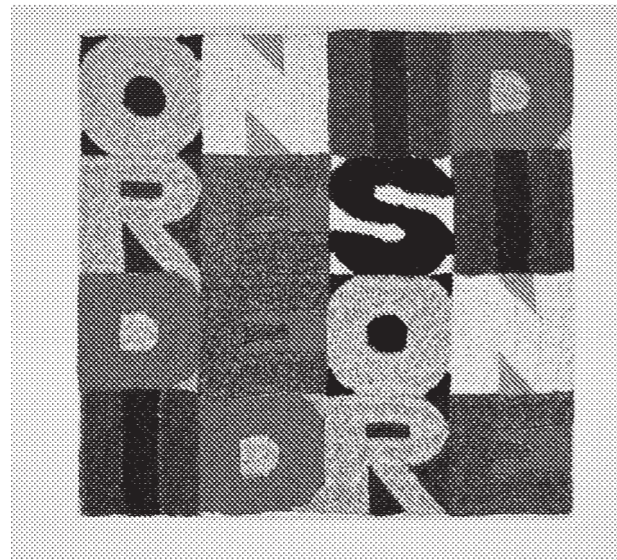
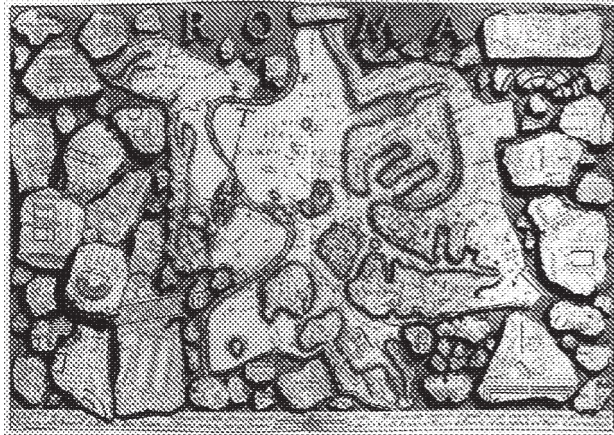
Francesco Garutti parolas kun Kuehn Malvezzi 168

Modeloj, per ties prezento 177

Kersten Geers – Metodo kiel formo 197



PIANTA di Roma *disegnata colla situazione di tutti i Monumenti antichi, di quale in oggi ancora se ne vedono gli avanzi, ed illustrata colla Frammenti di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati farsano due fusti, nelle Rovine del Tempio di Remo; ed ora esposti nel Museo di Campidoglio.*

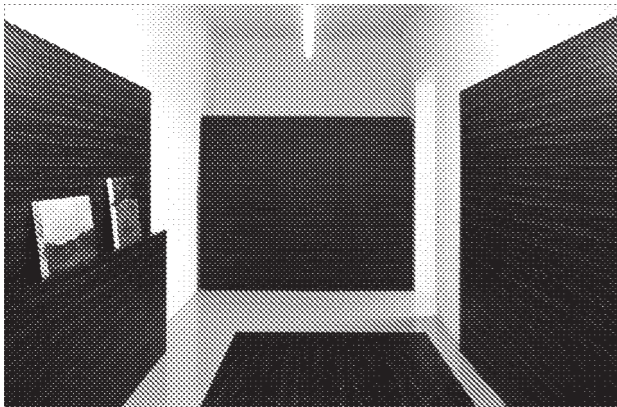
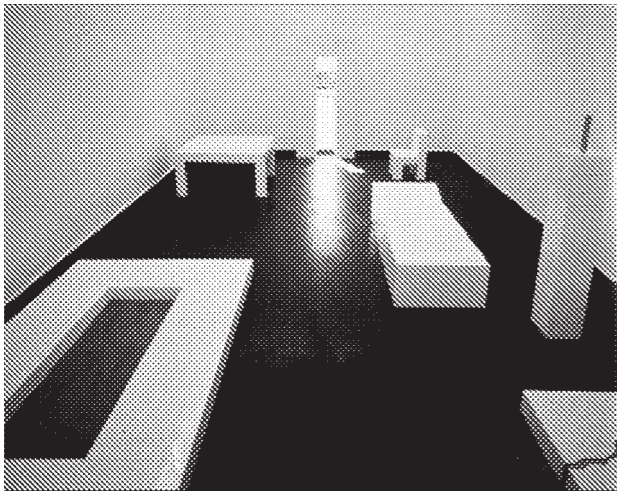
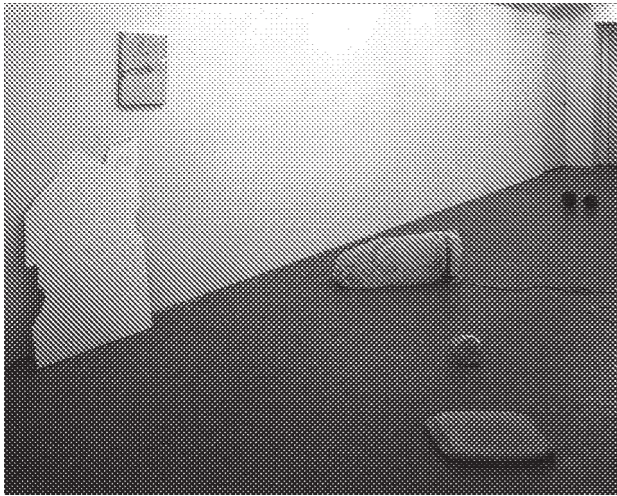


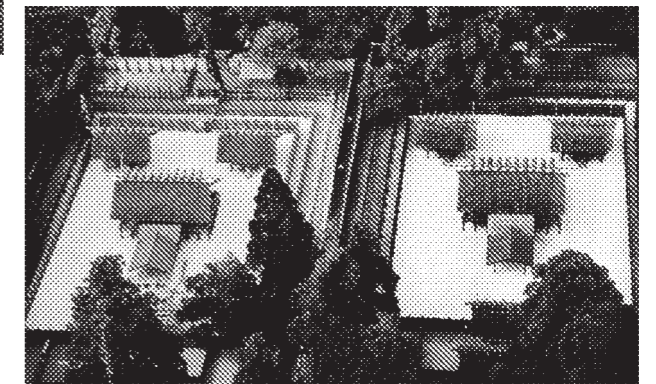
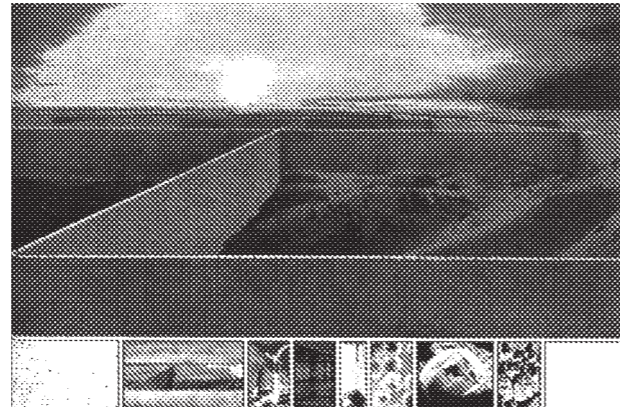
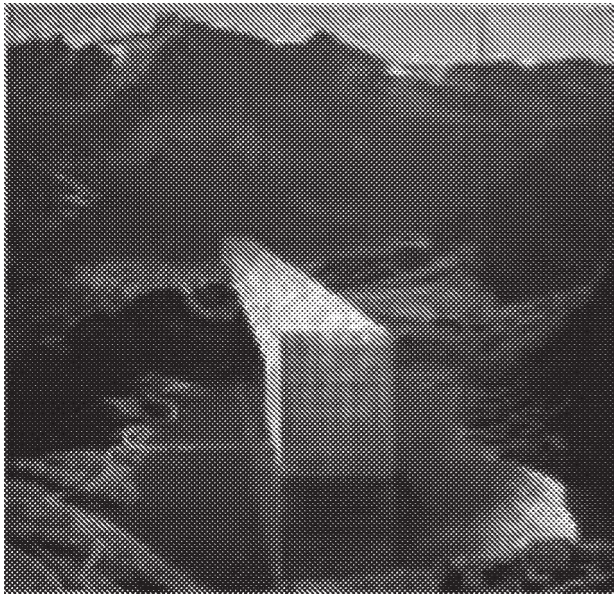
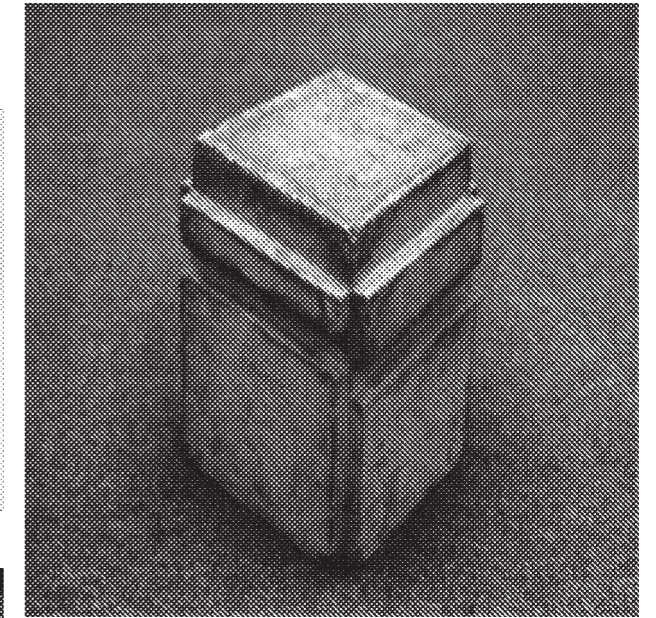
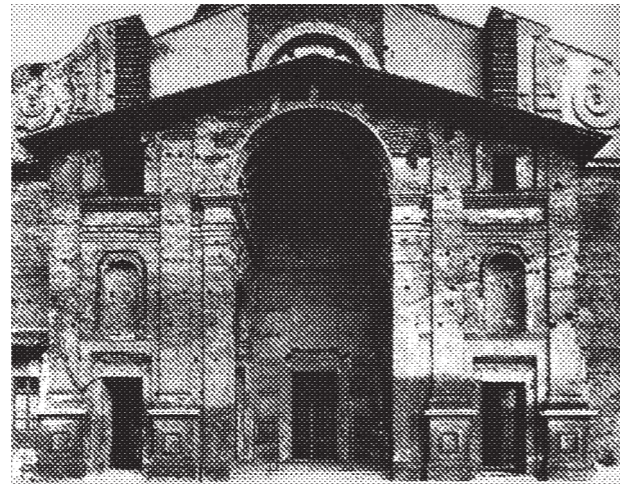
Kuehn Malvezzi

Fari Arkipelagojn

Hibridoj

Esperanto estas bazita sur rilatoj, kaj samkiel piĝino, ĝi malklarigas identecojn. Ĝi estas hibrido. El lingvo-partoj de diversaj originoj estas forĝita unu kunmetita lingvo, kiu estas kaj artefarita kaj konkreta. Ĝiaj elementoj rilatas unu al la alia en la kreado de novaj signifoj, kiuj baziĝas sur tio, kio estas intere. Esperanto kiel transnacia lingvo estas bone pripensita interbredilo kun universalismaj ambicioj; ĝi estas modernisma invento, kiu estis konfrontita kun rezistoj en la reala vivo. Estas fakto, ke ĝi ne sukcesis iĝi ĝenerale parolata lingvo, same kiel moderna arkitekturo ne iĝis okupo de la plimulto. Ekzistas alispecaj interlingvoj nuntempe. Same kiel Esperanto, arkitekturo, kiu intencis konstitui komunan terenon, anstataŭe ŝajnas esti sektema meze de la nuntempa plurismo. Tiel rigardate, la malsukcesinta artefarita lingvo aperas kiel spegulaĵo de la malsukcesintaj ambicioj de moderna arkitekturo, kiu celas esti signifa kiel komuna socia tereno. Krome Esperanto, kiel formo de paradokse planita kreoligo, starigas demandojn, kiujn ni povas konsideri kiel arkitekturaj alimaniere: ni ne havas singularan pasintecon kiel fonton sed daŭre kunmetas kaj rekunmetas diversajn genealogiojn, kiuj laŭ ni estas fundamentaj. Pro tio ni ne konsideras arkitekturon kiel unu tradicion aŭ unu kulturon. Male, ĝi ŝajnas esti reto de influoj sorbitaj kaj daŭre rekombinataj. Se unuflanke, la postulo pri arkitektura universalismo ŝajnas frape kontrasti al la koncepto de spontanea mikso kaj transformado, tiu postulo aliflanke ŝajnas esti necesa por konservi pozicion ene de plurisma kulturo de indiferenteco. Laŭ tiu paradokso, la defio de komuna tereno en arkitekturo ŝajne kuŝas en la demando, ĉu nia fako kapablas esti kaj bazita sur ideologio kaj inkluzivisma, kaj tiel krei spacojn por komuna heterogeneco.



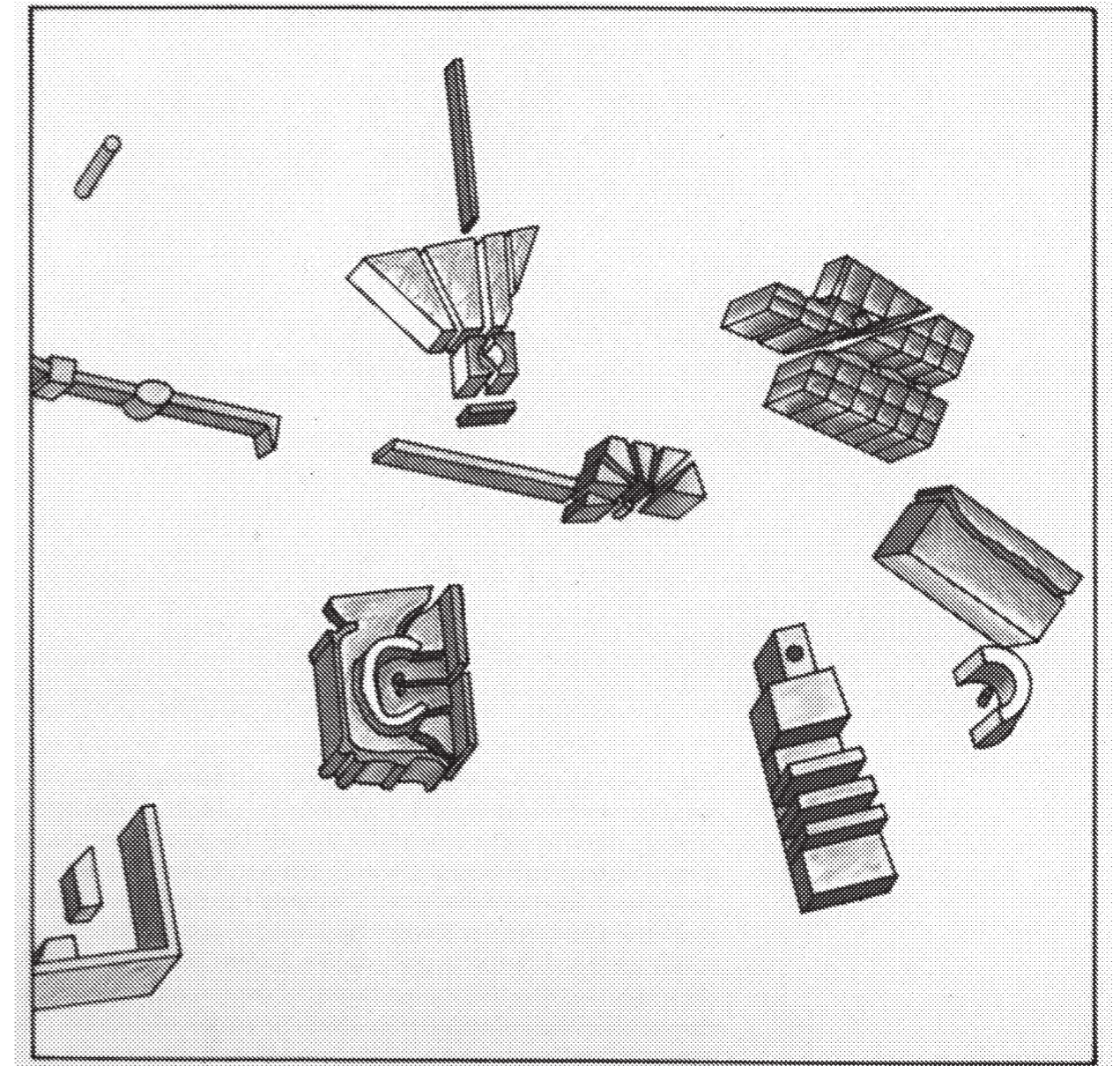
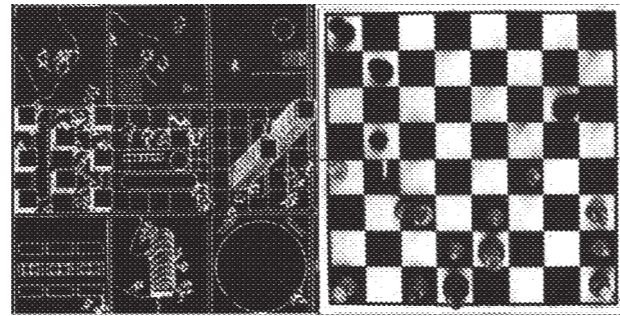
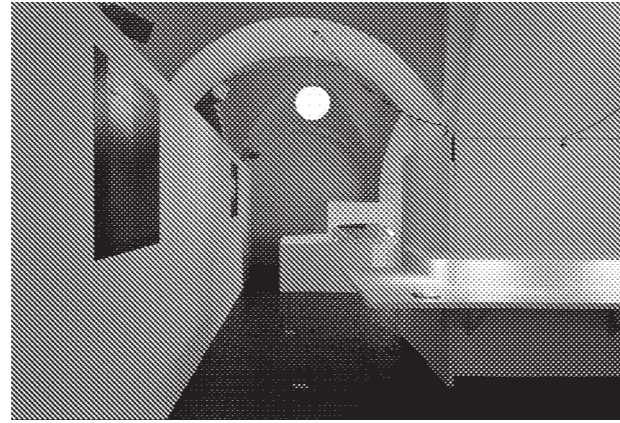
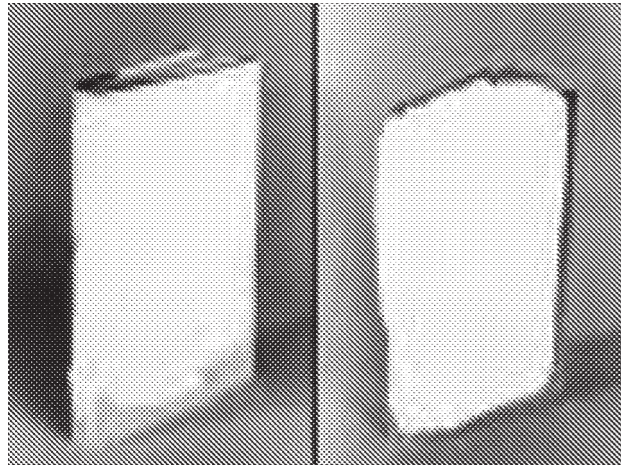


Kuehn Malvezzi

Fari Arkipelagojn

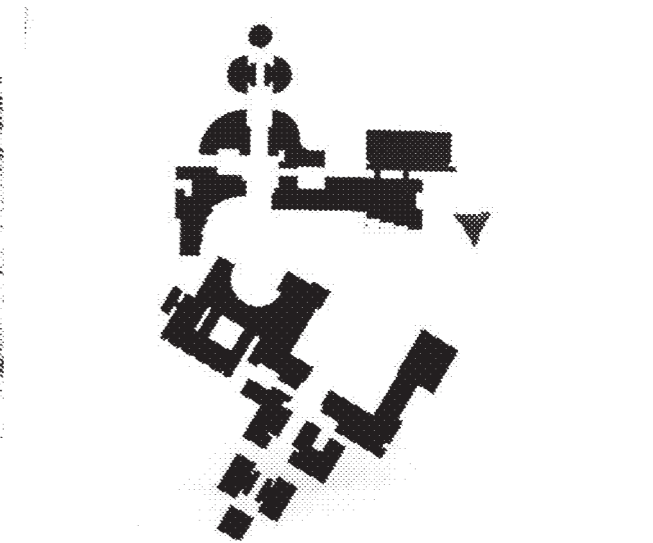
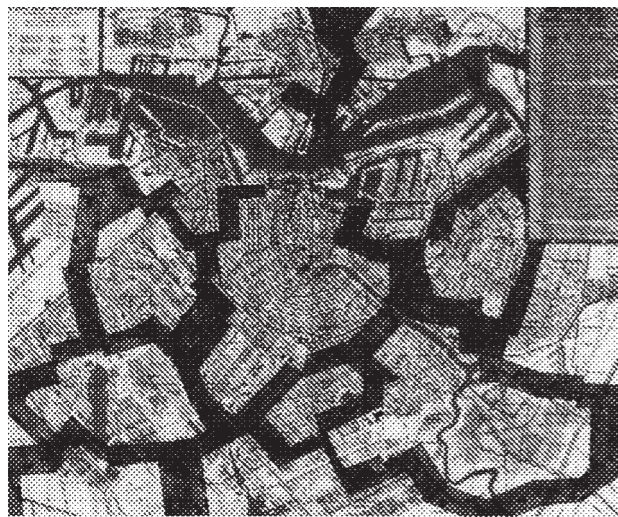
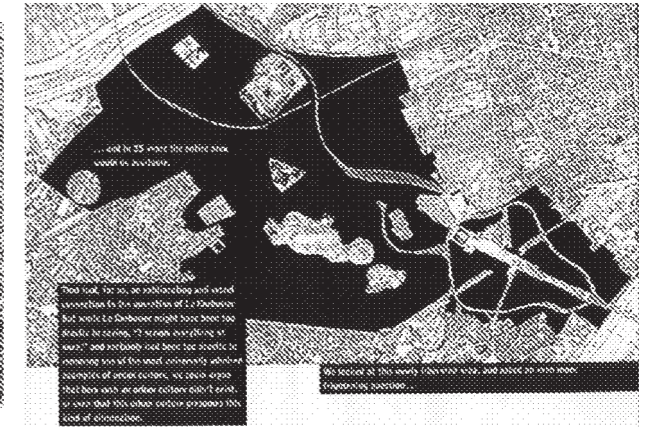
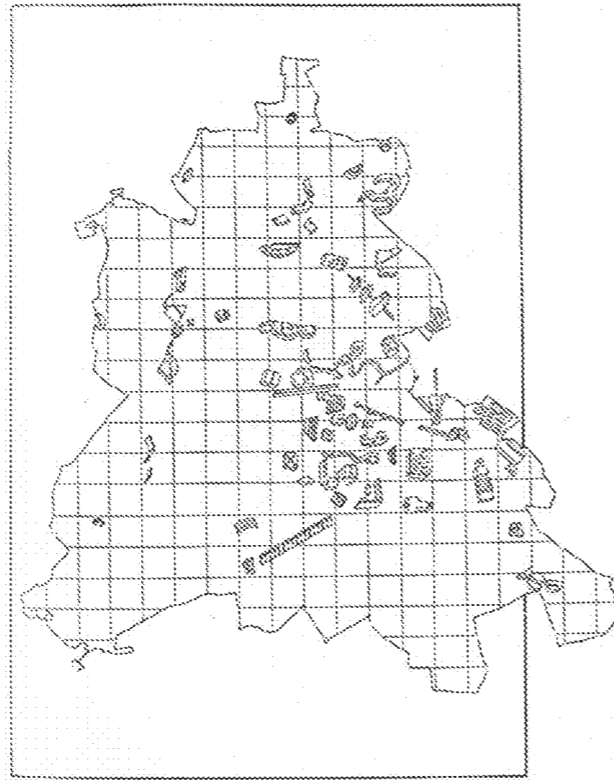
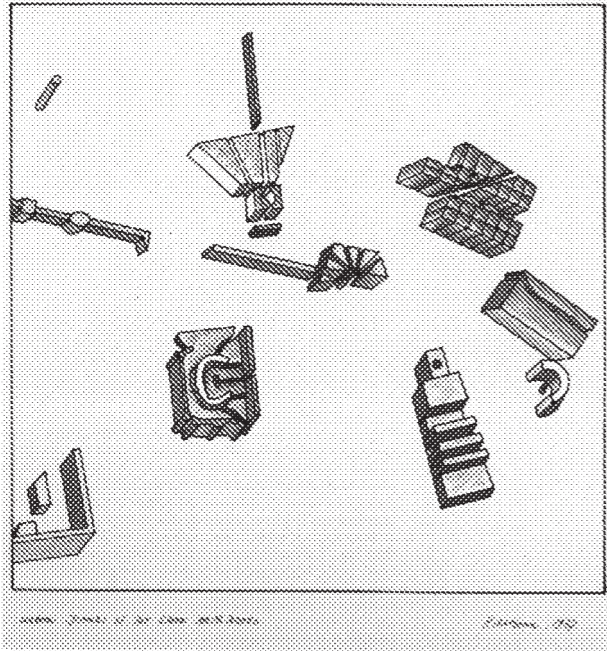
Kuratora arkitekturo

Komuna tereno implicas arkitekturon, kiu superfortas ĝuegon pri sinesprimado kaj anstataŭe agas kuratore, kaj tiel samtempe redifinas aŭtorecon kaj gajnas novan aŭtoritaton. La ŝlosilo al tiu sinkompreno estas nova atento pri kunteksto, kiu ne estu konsiderata kiel historia aŭ loka kondiĉo sed kiel maniero prezenti la realon por ŝanĝi ĝin. Kunteksto ne estas tio, kion oni trovas, sed tio, kion oni fasonas por videbligi la trovitaĵojn: la faro, per kiu oni senkuntekstigas certan objekton kaj re-enkuntekstigas ĝin laŭ specifa maniero rekreas la objekton per tio, ke ĝi estas ŝarĝata per nova signifo. Do, kunteksto ne estas pasiva ujo sed aktiva parto de la funkcio de objekto. Tial transformado de kunteksto estas maniero ŝanĝi la objektojn, kiuj troviĝas en ĝi. La ŝanĝo de la fasonado de objektoj al la fasonado de kunteksto estas unu el la bazoj de kuratora arkitekturo: la kolektado kaj elektado de jam ekzistantaj aĵoj kreas kroman valoron, dum inventado per la kreado de novaj objektoj ŝajnas esti malpli grava. Kolektitaj objektoj ŝanĝas sian identecon per tio, ke ili rilatas al alia tuto. Sukcesa kolekto strukturas la objektojn, kiujn ĝi enhavas, per kreado de logiko, kiu transiras ĉiun el ĝiaj unuopaj elementoj: la kolekto estas kunteksto fasonita, en kiu ĉiu objekto akiras gravecon rilate al la logiko de la tuta kolekto. Ni konsideras kolekton kiel ideologion, kiu ne ekzistas apriore sed estas bazita sur ekzistantaj aĵoj, kaj kiel manieron transformi plurecon al specifa ordo per kuratora manovro. Esti kolektanto signifas esti tradukanto, laŭ Édouard Glissant, kiu priskribas la tradukarton kiel kolektadon de la pliampleksiĝo de ĉiuj formoj de ekzisto. Glissant konsideras la neeviteblan perdon dum tradukado kiel pozitivan momenton de alproksimiĝo al alia persono, kiel perdon, kiu kreas novan pejzaĝon inter du lingvoj kaj du identecoj. Se ni estas pretaj vivi en tiu intera spaco. Kuratora arkitekturo kolektas fragmentojn de la realo, kiuj estas transformitaj per tio, ke ili estas prezentataj en alia kunteksto.



ROBBIN: *Elements of the Cube with Boxes*

L. BARTON, 1972



Kuehn Malvezzi

Fari Arkipelagojn

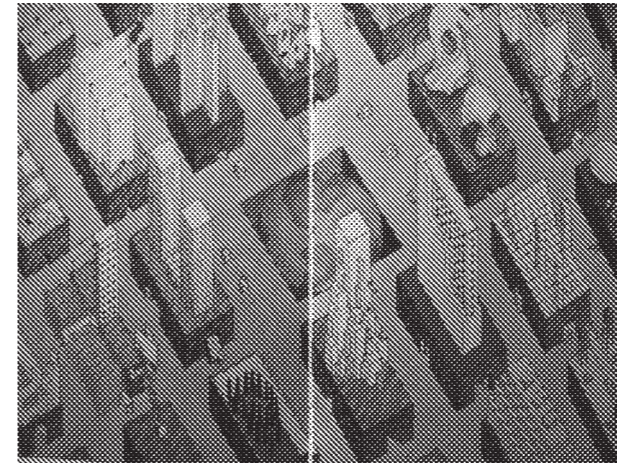
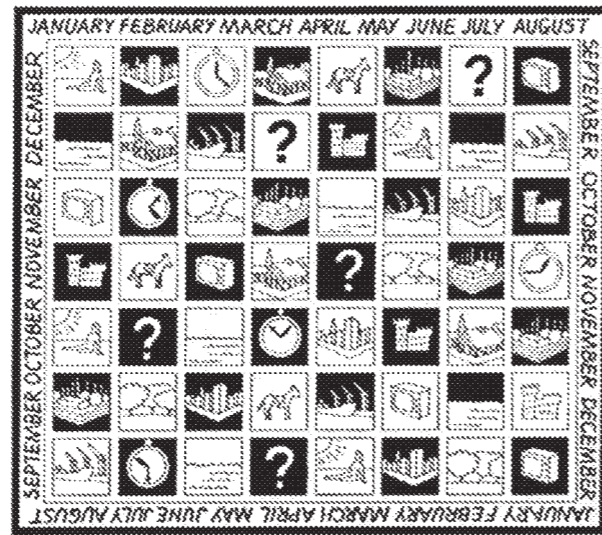
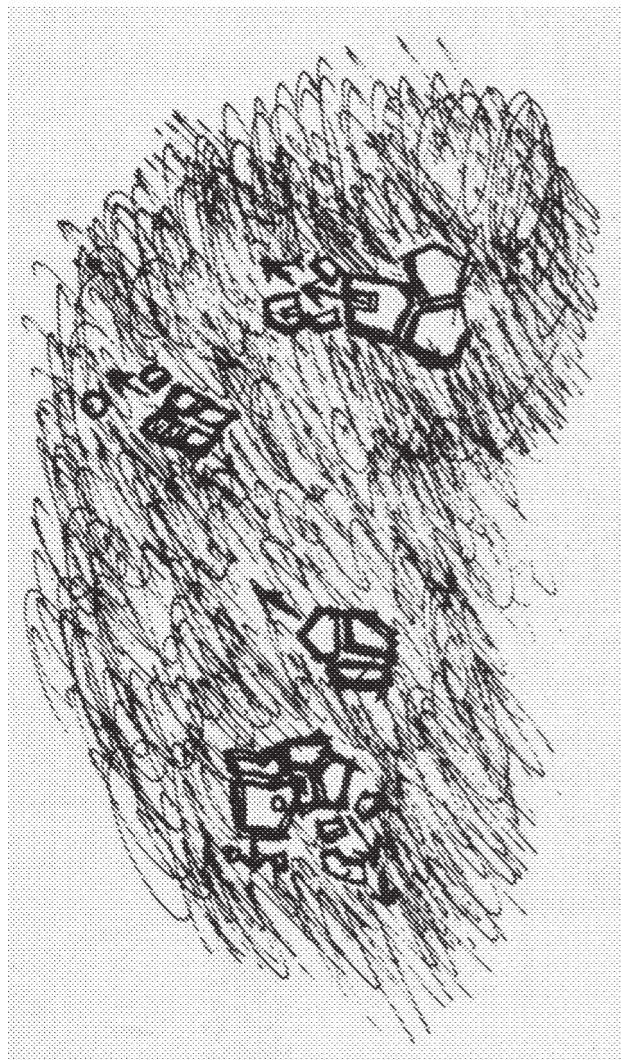
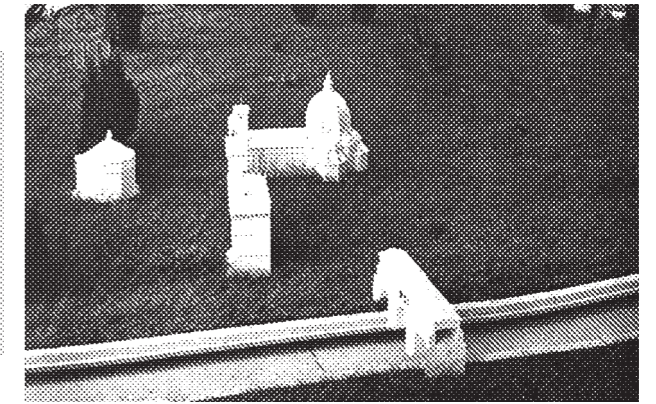
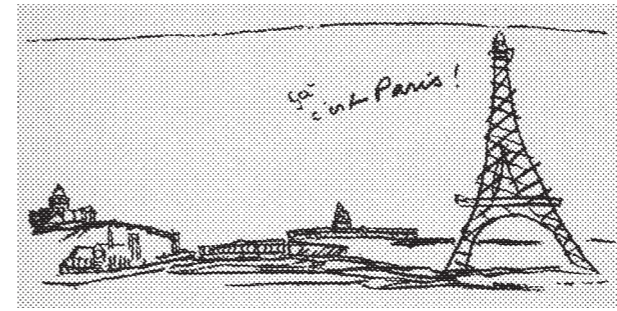
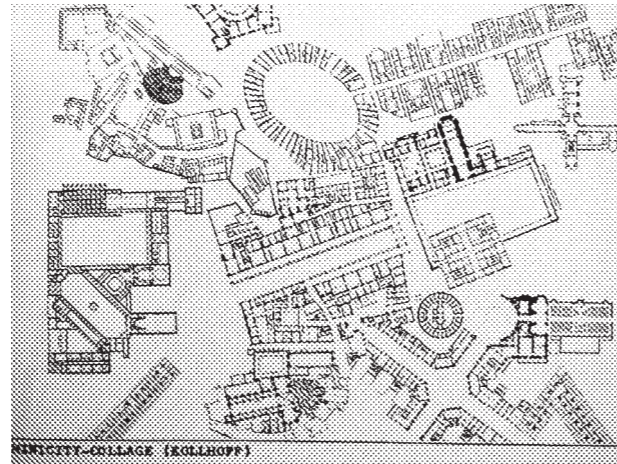
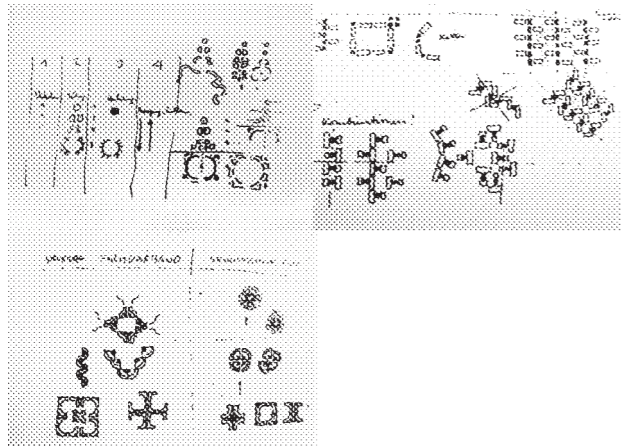
La fasonado de 'Urboj ene de la Urbo', far Oswald Mathias Ungers en 1977 por Berlino kiel verda arkipelago, estas kuratoro projekto: Ungers kreas kolekton pri Berlino per tio, ke li elektas kelkajn urbajn morfologiojn por konservi kaj reliefigi, kaj samtempe proponas la forviŝon de ĉiuj ceteraj interaj urbaj strukturoj. La rezulto estas kolekto de urbaj insuloj

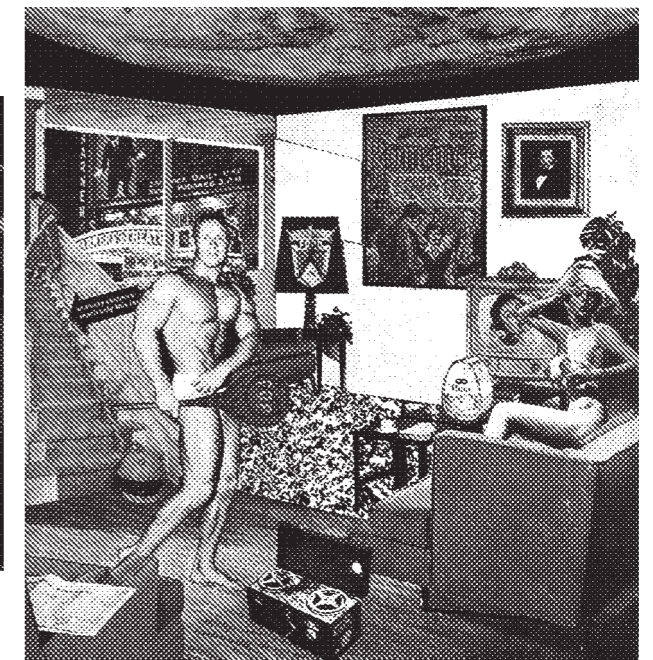
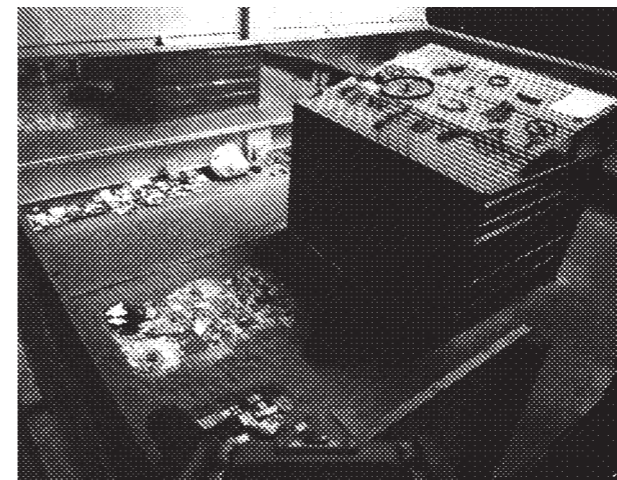
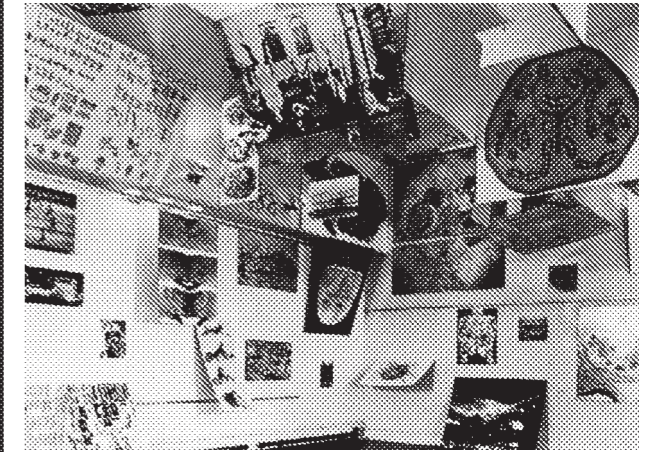
Arkipelago

en vasta pejzaĝa ĝardeno, kiuj aperas kiel ekspoziciaĵoj en liberaera muzeo. La modelo de Ungers estas malsama ol Villa Adriana kaj la plej multaj aliaj arkitekturaj muzeoj en tio, ke la ekspoziciata arkitekturo estas nek kopiita nek translokigita sed restas 'originalo' en sia loko, kiu estas same originala. Aliflanke, kio distingas la vera arkipelagon de urbo estas tio, ke ĉiu insulo havas la celon fariĝi unu elemento en kolekto de spacoj kaj tiel akiras novan signifon per la ideologio, kiu strukturigas la kolekton.

Ungers provizas la fasonon de kunteksto. Li pledas por alia maniero kompreni arkitekturon kaj la diversajn formojn de ĝia transdono en la historio. La arkipelago estas argumento por iu kuratoro aŭtoreco, kiu forlasas la teknokratan modelon de urboplanado. Ĝi inkluzivas la heterogenajn kaj la kontraŭdirajn aferojn, kiel ili troveblas en nuntempaj urbaj medioj, kaj ĝi faras ilin la fundamenton de kolekto, kiun fasonos kuratoraj arkitektoj. Surbaze de konservado per eliminado, la arkipelago anstataŭigas la konvencian modelon de akumulado, per modelo de reduktado, tre simila al la Pledo kontraŭ konservado de Cedric Price: *'La ekzistanta konstruita medio ne servos la homojn tiel, kiel li devus en urbaj komunumoj, ĝis estos serioze agnoskita, ke grandparta detruo de la ekzistanta strukturo faras pozitivajn kontribuojn al la kvalito de avantaĝaj sociaj ŝanĝoj.'*

La arkipelaga urbo estas tridimensia pingla tabulo, al kiu estas fiksataj urbaj fragmentoj, kiam ili estas trovataj. Ĝi transprenas la funkcion de muntajo, kiam ĝi estas perceptata kiel vida rakonto, urba analogio al la atlaso de Aby Warburg. Ĝi estas ekspozicio, kiun moviĝantaj vizitantoj, kiuj difinas sian proprajn trajojn, perceptu kvazaŭ pejzaĝon. En proprigo ĉiuokaza, Ungers refasonas Berlinon proprigante jam ekzistantajn aferojn per elektado kaj kolektado por montri ilin kiel sian ekspozicion.





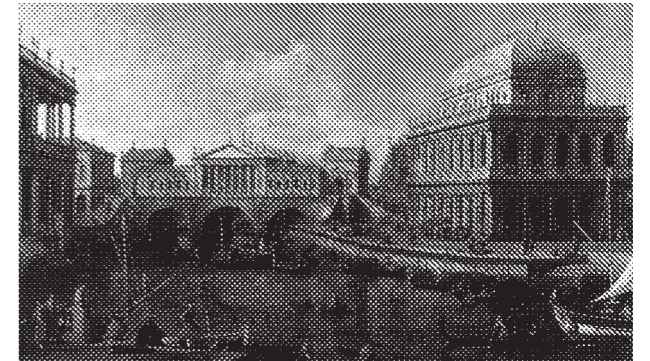
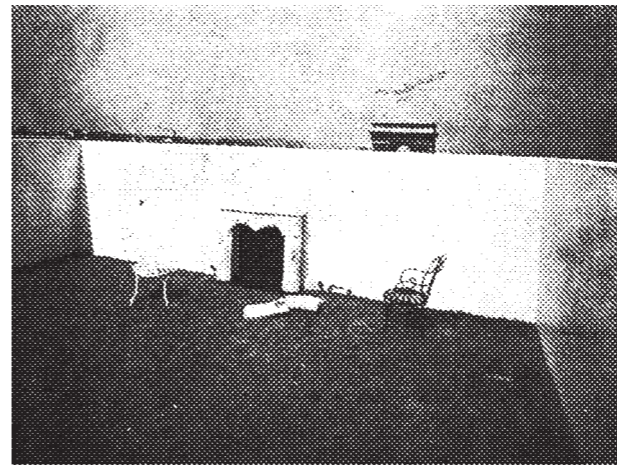
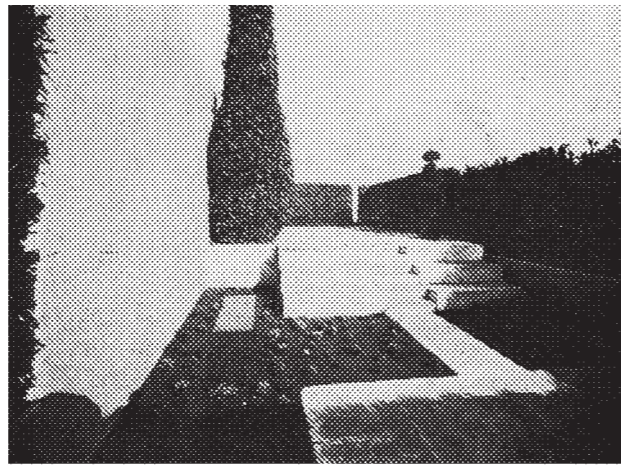
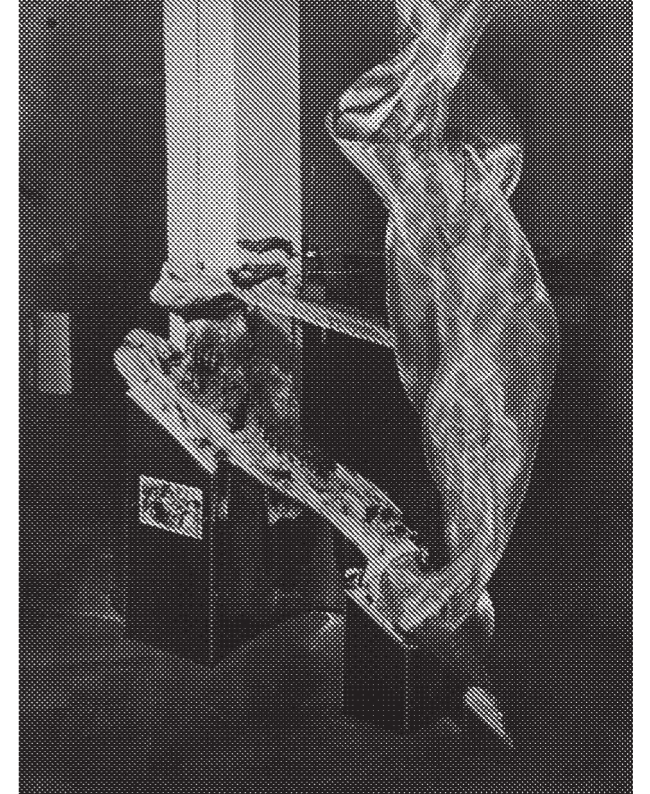
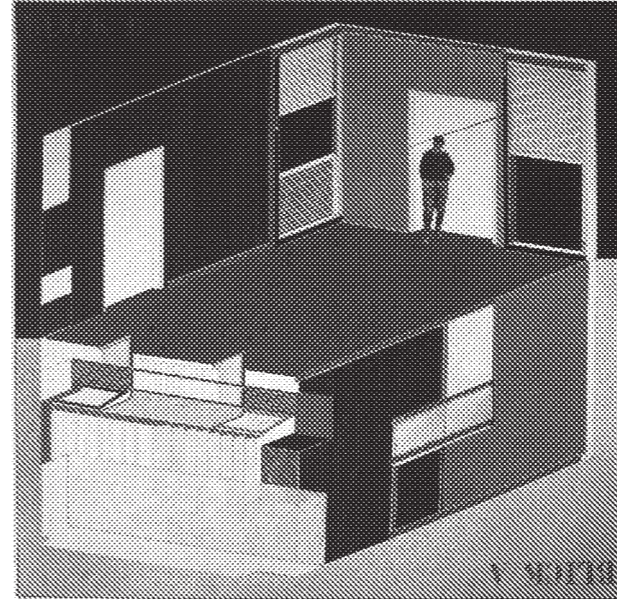
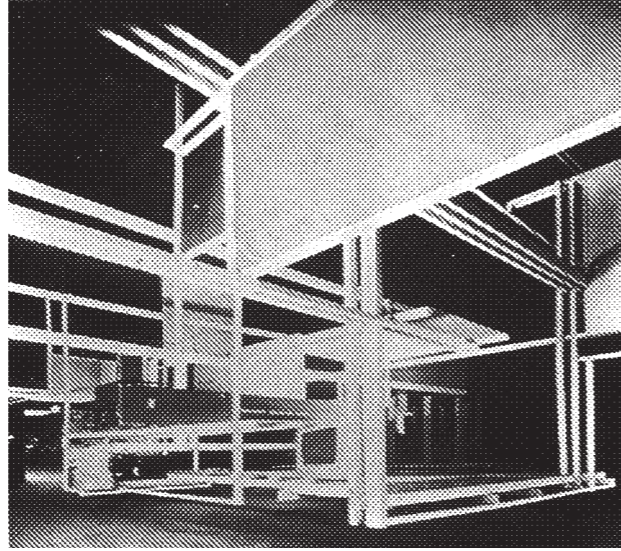
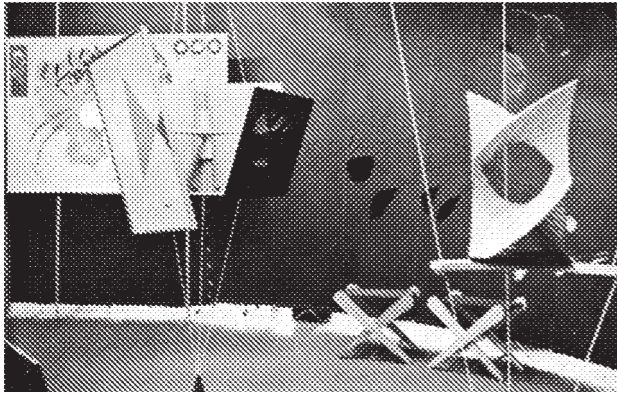
Kiam Le Corbusier fasonis la tegmentoterason por Charles de Beistegui en Parizo, li kreis alitipan arkipelagon. Lia kolekto metodo ne estis fizika sed optika: li enkadrigis la rigardon super la urbon tiel ke nur iuj partoj estis videblaj kaj, per ilia vida izoleco, ŝajnis, ke ili troviĝis pli proksime ol ili fakte estis. De Beistegui kapablis krei sian personan ekspozicion pri Parizo per movado de la heĝoj, tiel reenkadrigante la urbon per montrado

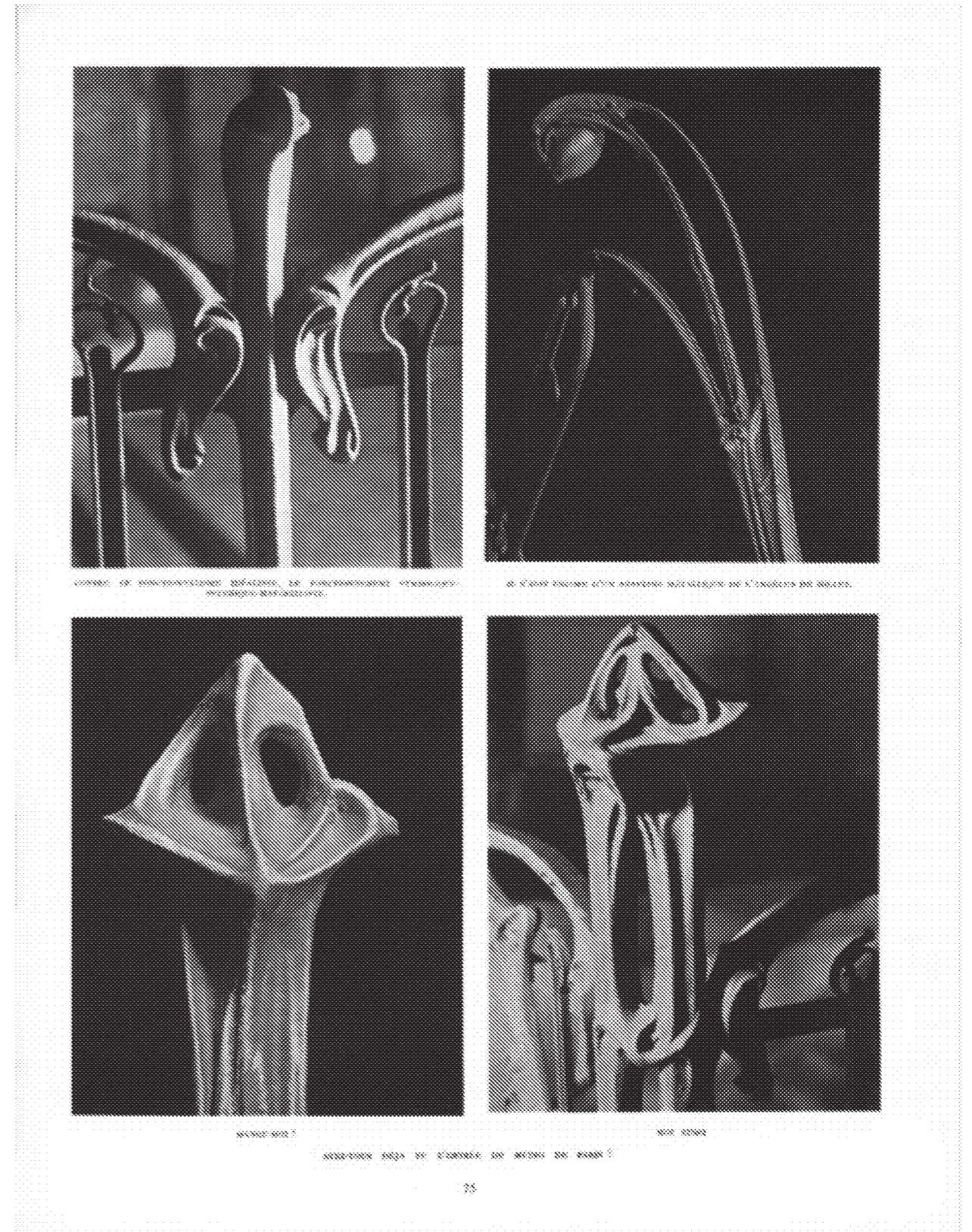
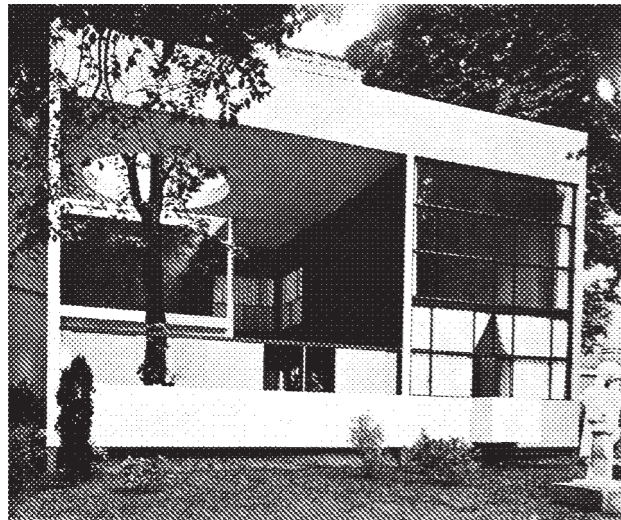
Kuehn Malvezzi

Fari Arkipelagojn

Percepto-maŝinoj

de kelkaj elektitaj el ĝiaj disaj monumentoj kaj ignorante la gigantan interan ampleksecon de la urbo. Corbusier kreis plian plenskalan modelon de sia urbisma vizio, post kiam, jam kelkajn jarojn antaŭe, li ekspoziciis la *Plan Voisin* en formo de pavilono por la *Exposition des Arts Décoratifs*. Post kiam ili eniris en ĝin, la vizitantoj tute subite troviĝis en parto de la konstruaĵo Immeuble Villa, kiu estis plene meblita kaj kompletigita per teraso, kiu ofertis desupran rigardon al la parko. Ambaŭkaze Corbusier ebligis la vizitantojn percepti sian urban vizion rekte kaj ne per laŭskalaj modeloj, planoj aŭ bildoj. Li konstruis percepto-maŝinojn, kiuj, kune kun la *Raumstadt* de Kiesler, kreas genealogion de modernaj arkitektur-ekspozicioj kiel senperajn, plenskalanajn spacajn spertojn. Kun tiuj modeloj kiel bazo, la arkitektoj kuniĝis kun la grupo Independent Group en Londono post la Dua Mondmilito kun la celo starigi siajn proprajn demonstraĵajn ekspoziciojn, komencante per *Parallel of Life and Art* ĉe la ICA, tridimensia kolaĝo, en kiu ili uzis simplajn kopiojn de ĉiaj fotoj kaj bildoj, kiujn ili dise pendigis sur la murojn kaj de la plafonoj. La spertota spaco fariĝis la ekspoziciaĵo mem, dum la rolo de la partoprenantaj artistoj kaj arkitektoj—ĉi-okaze Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, kaj Alison & Peter Smithson—fariĝis tiu de kuratoraj fasonistoj. La ekspozicio sekvis tiun de El Lissitzky nomata *Kabinett der Abstrakten* kaj la ekspozicion *Exposition Internationale du Surréalisme* en ĝia totaliga fasonado de la spaco kaj ankaŭ en ĝia kunlabora kaj kolektiva produkto-procezo, en kiu partoprenis unu skulptisto, du arkitektoj kaj unu fotisto. Okazis ŝanĝo: dum fotografio kaj spaco reciproke ĉirkaŭas unu la alian, la prezento kaj la ekspoziciaĵo komencas oscili. Kunlaboro fariĝis centra temo dum la kreado de ekspozicioj, kiam aŭtoreco ekestis ĝuste intere de la diversaj fakoj, oscilante inter arkitekturo, skulptado kaj fotografio.





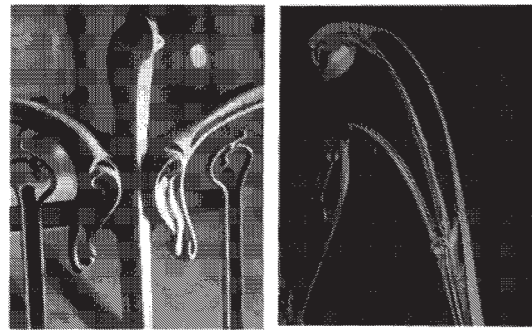
*'Gropius verkis libron pri gren-siloj,
Le Corbusier verkis unu pri aviadiloj,
Kaj Charlotte Perriand portis novan
objekton al la oficejo ĉiumatene,
Sed hodiaŭ ni kolektas reklamajojn.'*

Kuehn Malvezzi

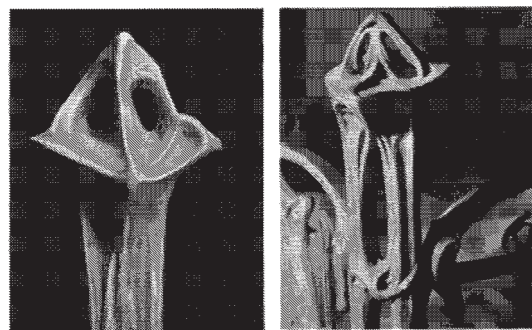
Fari Arkipelagojn

Fotografia spaco

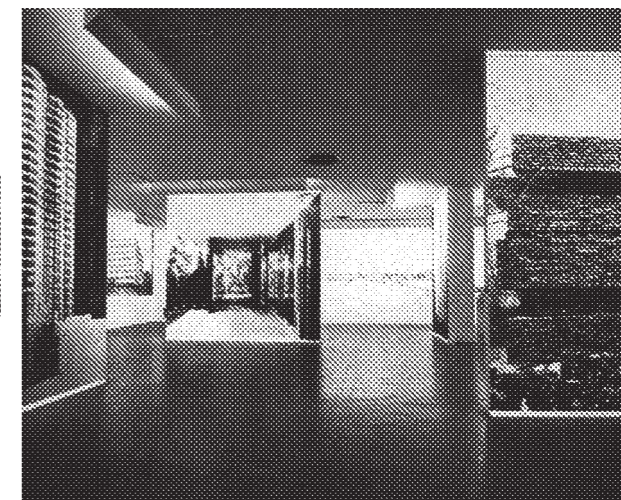
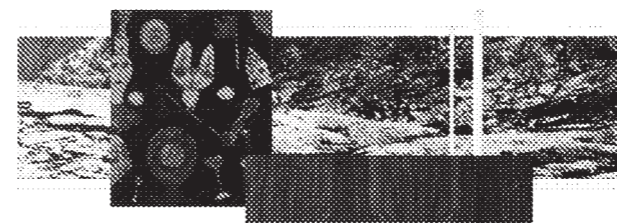
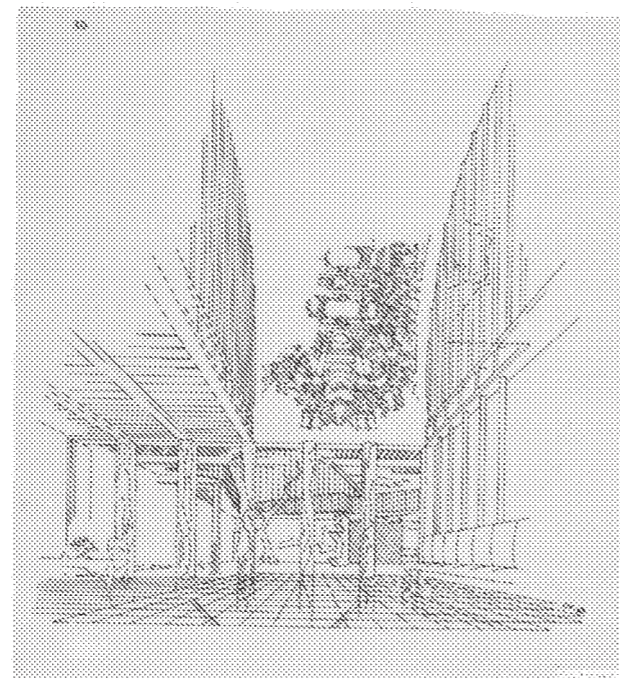
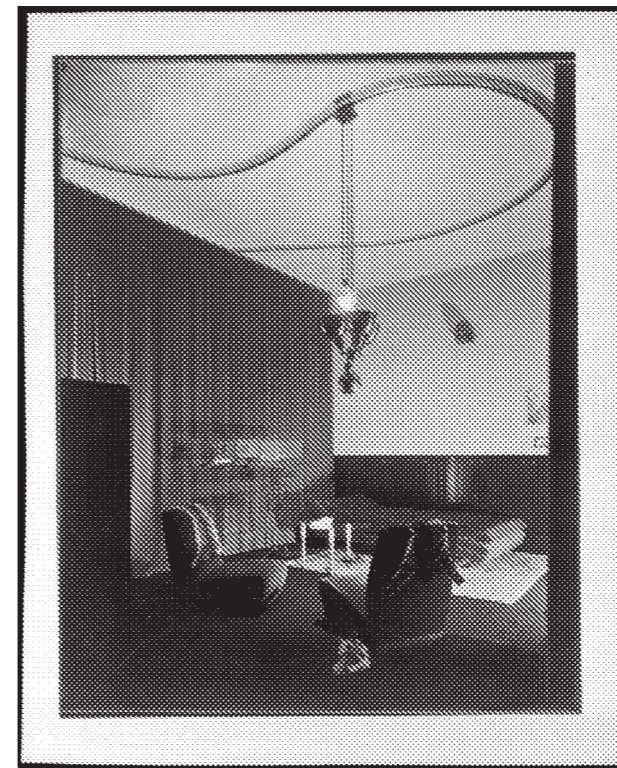
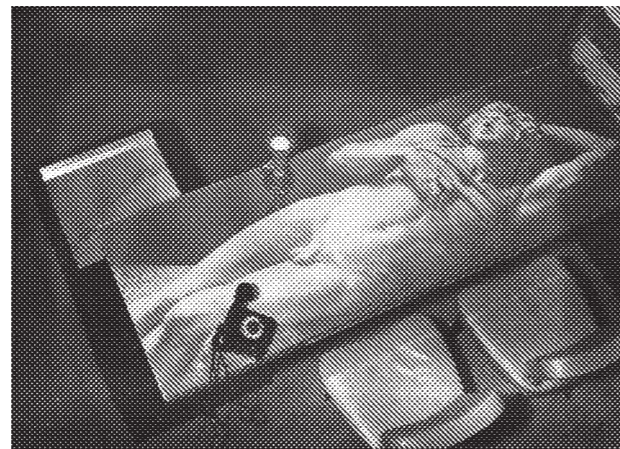
La Smithsonian-oj konsciis pri la paradigmo-ŝango, kiu okazis en arkitekturo pro la forta efiko de bildoj en modernaj amas-komunikiloj. Kolektante amase produktitajn reklamajojn kaj fiksan ilin al sia pingla tabulo por rigardi ilin ĉiutage, ili konfrontis sin kun la nova bildaro. Tamen en la ekspozicio *This is Tomorrow – Patio and Pavilion* en la Whitechapel Gallery, ili zorgeme pritraktis la fizikan spacon, uzante reflektantajn lado-vandojn kun rustika lignokabano en la centro, dum ili lasis Henderson kaj Paolozzi pritrakti la fotojn kaj objektojn, kiuj estis montrotaj ene de la spaco. Laŭ maniero malsama al tiu de Mies ĉe lia ekspozicio en la MoMA, en kiu li uzis gigantajn pligrandigitajn fotojn por krei plenskalan spaco-sperton kaj tiel kreis bildojn, kiuj fariĝis arkitekturo, kiel sia fundamenta strategio de prezento, la Smithsonian-oj interesiĝis plie pri la interrilata momento. Ili alparolis kunlaboron kiel momenton de transiro, konsiderante sian arkitekturon kaj finita kaj nefinita. Onidire, forvojaĝinte al la CIAM-renkontiĝo en Dubrovnik, ili ne superrigardis la finkreadon de la instalajo fare de siaj artisto-kolegoj, tiel donante liberecon al ili esti unuaj enloĝantoj kaj uzantoj de sia instalajo. Tiamaniere, ilia spaco fariĝis kondiĉa prezento, sed ankoraŭ ne plene finkreita objekto, kiu atendas ĝian kompletigon per ĝia uzo. Kiel plia esprimo de fasonado per tradukado, la kolektiva aŭtoreco starigita en tiu ekspozicio montras arkitekturon kiel ion, kio estas kaj fakrilata kaj senlima, kaj tiucele kolektiva formo de arto. La esprimplenaj materiaj surfacoj de *Patio and Pavilion* spegulas brutalisman sentemon, kiu donas al la ekspoziciejo la pozicion de aktiva ĉeesto, al kiu la artverko devas reagi kun la sama grado de engaĝiĝo.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.



Kuehn Malvezzi

Fari Arkipelagojn

Responde al la deziro de David Chipperfield, ke *Common Ground* estu ekspoziciata ĉe la 13a Venecia Arkitekturbienalo, estis realigitaj du intervenoj konstruitaj en griza stakoforma brikajo ĉe la enirejo de la Palazzo delle Esposizioni ĉe la Giardini. Ambaŭ intervenoj difinas sojlon, unu en la konstruado kaj la alia ekstere, malrapidigante la rektan eniron en la konstruaĵon. Estis kreitaj du specifaj lokoj, kiuj invitas la vizitantojn renkontiĝi kaj pasigi iom da tempo, sidiĝi kaj rigardi. La ekstera loko estas soklo, kiu ĉirkaŭas arbon, kiu troviĝis tie jam antaŭe. Ĝi sidas sur la

Ekspozicii Komunan Fundamenton

ŝtupoj, kiuj gvidas al la centra enirejo. Ĝi troviĝas kontraŭ la aleo kaj la portiko, kaj tial povas esti uzata kiel benko kaj aktivigas la vojeton antaŭ la Palazzo kiel renkontejon. Ĝia en-konstruata kontraŭparto troviĝas en la unua salono post la vestiblo, la historia Sala Chini, kiu estis ŝanĝita tiel ke aksaj movoj de unu flanko al la alia estas interrompataj. Tio kreas devojiĝon al centra spaco, kiu havas la samajn dimensiojn kiel la soklo ekstere. Kiel kavo eltranĉita el la volumeno de la konstruado, la spaco markas Z-forman trairvojon, kiu gvidas de ambaŭ flankoj al ĝia centro. Ambaŭ intervenoj estas plenskalaj modeloj de arkitektura spaco, kiuj agas kiel stacioj dum traĵo. Per la uzo de briko kiel unuigan materialon ĉie, en- kaj ekster-konstruaj, horizontale kaj vertikale, la surfacoj ŝanĝiĝas de ekspozicifono al arkitektura ĉeesto, difinante spacon kaj samtempe esprimante sian materialan objektecon. La brikoj estas kuŝigitaj vertikale, kaj iliaj larĝaj supraĵoj estas turnitaj al la salono kaj havas minimumajn juntojn. Rezulte de la brikbakado, ĉiuj el la brikoj havas iomete malsamajn dimensiojn kaj kolorojn. La dimensioj de ĉiu briko estas 22,5 × 10,6 × 4,85 cm, kaj ilin produktis Petersen Tegl en Broager, Danio, brikfarejo ekzistanta de pluraj jarcentoj. Tiu dum la pasintaj tridek jaroj evoluigis metodojn por produkti brikojn laŭ nuntempaj teknikaj normoj kaj samtempe konservi la ecojn de la historiaj brikoj. *Komuna Fundamento* koncernas ankaŭ la rilaton inter la arkitektura objekto kaj ĝia fizika konstruado, inkluzive de la produktado de la materialo, ĝia transportado kaj la maniero kunigi kaj konstrui ĝin surloke. Kadre de la kunlaboro kun Petersen Tegl, estis elektita briko D99, malhelgriza briko kun variaj kolornuancoj, kiun oni produktas surbaze de la ordinara ruĝa briko farita per loka argilo en Broager. Ĝian koloron oni atingas per inversigebla oksigen-redukta procezo aplikata al la ruĝa briko.



Kuehn Malvezzi

Fari Arkipelagojn

Candida Hofer kaj Armin Linke ambaŭ estas artistoj, kiuj laboras en kaj per spaco. En ilia fotografio, spaco fariĝas materialo, kiu estas manipolata, misformigata kaj rekunmetata. Krome, intervenoj en ilian laboron okazas ne nur en la momento, en kiu foto estas farata, aŭ ĉe la postprilaborado. Intervenoj okazas ankaŭ dum iliaj ekspozicioj, pro la individuaj

La instalajo

manieroj, laŭ kiuj ĉiu artisto prezentas siajn fotojn per enkadrigo kaj instalo en specifajn mediojn. Laŭ tiuj individuaj manieroj, fotoj estas ekspoziciataj per spaca intervenado, en kiu arkitekturo ludas aktivan rolon. La du fotistoj partoprenas la instalprocezon dekomence, ĉar iliaj laboraĵoj estas tre grandparte integrigataj en la arkitekturan strukturon.

La foto, kiun Hofer faris de la Lauder-akademio en Vieno, montras angulan fenestron. Tiu laboraĵo estas integrigata en la muroj kovritaj per brikoj, tiel ke ĝi mem fariĝas fenestro: la interrompo en la griza brik-surfaco, la tranĉo de bildokadro en ĝin, ebligas, ke la fotita situacio estas starigata en la reala sperto-spaco.

La fotoj de Linke, kiuj apartenas al la projekto *Performative Architectures*, eniras la spacon kiel moviĝantaj montraĵoj, kiuj estas pendigitaj meze de la salono. Dek ses bildoj estas montrataj en du travideblaj kadroj, kiuj estas instalitaj je certa angulo tiel, ke estiĝas vidaj muntaĵoj por la moviĝanta vizitanto. Montrante la spacon kaj la monstro-manieron mem, la kunmetitaj fotoj estas aranĝitaj en grupoj, kiuj kreas siajn proprajn rakontojn, kiam rigardanto perceptas ilin sinsekve. Kune kun la grizbrika medio, tiuj bildoj kreas plian bildon, integrigante la brik-surfakon en la konstelacion kiel interan spacon.

Hofer kaj Linke aliras arkitekturon de kontraŭaj direktoj, kaj ilia kombinita prezento en la Sala Chini kreas ian heterogenan ordon, en kiu iliaj artverkoj ricevas aŭtonomecon kaj samtempe interagas per sia konkreta instalajo. Arkitekturo estas ekspoziciata kiel parto de kuratora ago en spaco, kiu estas nek malfono nek fono sed transformilo de la intero. Sekvante la logikon de tradukado, la instalita arkitektura spaco kreas rilaton inter kontraŭaj bildaroj veninte el pluraj aliaj lokoj. Ĝi kreas eĉ plian arkipelagon.









Candida Hofer

Lauder Business School Wien III 2004



Armin Linke

Armin Linke, Cinema screen, Guiyu China 2005

Armin Linke, Parque del Retiro, Madrid Spain 2011

Armin Linke, Carlo Mollino, Teatro Regio, Torino Italy 2005

Armin Linke, Miodrag Zivkovic, Memorial Complex Šumarice, Broken Wing – Monument to Executed Pupils and Professors, Kragujevac Serbia 2010

Armin Linke, Venetian Hotel, Las Vegas (Nevada) USA 1999

Armin Linke, G8 Summit, Genova Italy 2001

Armin Linke, Segantini Museum, St. Moritz Switzerland 2004

Armin Linke, Thongil Street, Pyongyang North Korea 2005

Armin Linke, Ettore Sottsass, Lego house in studio, Milano Italy 1999

Armin Linke, Kashiwazaki Kariwa Nuclear Power Station, children play room Kashiwazaki Japan 1998

Armin Linke, Wild Blue, swimming pool, Yokohama (Tokyo) Japan 1999

Armin Linke, NASA Jet Propulsion Laboratory, Mars Yard, Pasadena (California) USA 1999

Armin Linke, Water shop, Nukus (Aral Sea) Uzbekistan 2001

Armin Linke, CNR National Research Council, Fermi conference hall, on the wall the Globe made by Fra' Mauro in 1460, Roma Italy 2007

Armin Linke, Museum, drawings of the Tower of Babel, Babylon Iraq 2002

Armin Linke, Roman Cities Project, Fori Imperiali, Roma Italy 1999

































Hila Peleg parolas kun Armin Linke

Por la prezentado de Kuehn Malvezzi ĉe la 13a Arkitektura Bienalo en Venecio, Armin Linke estis invitita montri elektitajn fotojn el sia arkivo. La arkivo konsistas el fotoj faritaj dum la ampleksaj vojaĝoj, kiujn la artisto faris ĉirkaŭ la mondo. Dum lastaj jaroj, tiuj fotoj estas distribuitaj kaj ekspoziciitaj en multaj malsamaj kunteksto, formoj kaj spacaj aranĝoj, en artaj kaj arkitekturaj ekspozicioj, libroj, retaj eldonadoj, kaj aliaj lokoj. Kiel fotisto, Armin Linke senĉese reagordas la manieron, en kiu liaj bildoj rilatas unuj al aliaj, kaj restrukturas la manieron de ilia prezentiĝo.

Hila Peleg La plej forta impreso, kiun oni ricevas kiam oni rigardas viajn fotojn, estas ke malantaŭ la lenso de la fotilo troviĝas granda vojaĝanto. Kiaj estas la motivoj de viaj vojaĝoj? Kiel vi elektas viajn vojaĝcelojn? Kion vi serĉas?

Armin Linke Mi vojaĝas vaste al lokoj, kie la teknologio ŝanĝas la pejzaĝon, por vidi, kiel tiuj ŝanĝoj influas la manieron, en kiu la homoj vivas en tiaj terpartoj. Dum iom da tempo, mi rigardadis lokojn, kie fortaj ŝanĝoj efektiviĝis sen teknologio aŭ per memorganizado, ekzemple demalsupre organizitaj urbaj strukturoj. Plej lastatempe, mi vojaĝis al lokoj, kiuj jam submetiĝis al popularaj amaskomunikiloj kaj estis jam tre bone konataj dank' al dokumentaj komunikilaj bildoj. Mi provis fari

malrapidan rigardon, kaj inkludi detalojn el interna vidpunkto, por defii konvencian komunikilan raportadon.

En miaj projektoj, mi provas esplori, kiel oni uzas la spacon, kaj kiel la infrastrukturoj estas realigitaj. Tio komenciĝis antaŭ dek kvin jaroj, kiam mi legis en itala gazeto pri la Barajo Tri Gorĝoj, kiu estis konstruata en Ĉinio. Tiutempe mi ankoraŭ loĝis en Milano. Tio, kio interesis min, estis ne nur la impona arkitektura konstruo de la barajo, sed la fakto, ke du milionoj da homoj estos delokigitaj, kio signifis, ke oni devos konstrui novajn hejmojn kaj tutan novan infrastrukturon por grandega nombro da homoj. Tio egalas inundi urbegon proksimume tiel grandan kiel Milano, kaj rekonstrui ĝin aliloke. Mi sentis, ke tio estis historie interesa, kaj ke oni devus ĝin dokumenti, kune kun la lokoj detruotaj, transformotaj kaj rekonstruotaj.

La vojaĝado estas esenca al mia praktiko, sed nur kiel speco de terenlaboro. Por foti, oni devas fizike esti en la spaco, kiun oni volas dokumenti. Komprenoble, dependas de la projekto, kaj oni ne nepre devas vojaĝi malproksimen. Ekzemple, mi nun faras projekton pri tio, kiel la spaco estas uzata antaŭ mia domo. Mi loĝas antaŭ la konstruaĵo de la Eldonejo Axel-Springer, kiu eldonas la taggazeton *Bild*, do mi interesiĝas pri la maniero en kiu oni uzis la straton dum la 1a de majo (Tago de la Laboro) kaj la 2a de majo, kiam okazis jarcentiĝa celebrado por Axel Springer, la fondinto de la eldonejo: du okazajoj preskaŭ samtempaj kaj en preskaŭ la sama spaco, kiuj kreis du tre malsamajn portempajn infrastrukturojn. Iam, oni devas vojaĝi malproksimen, sed foje la interesaj eventoj okazas tuj antaŭ la okuloj.

HP En ĉi tiu prezentaĵo vi elektis montri dek ses fotojn, kiujn vi aranĝis en kvar grupojn el po kvar bildoj. Ĉu vi povus rakonti la historion de ĉiu foto? Kaj pri iliaj apartaj rektangulaj apudmetadoj?

AL La unua grupo koncernas pejzaĝojn. En la supra maldekstra angulo, ni havas foton de arkitektura instalaĵo dum la Pintkunveno de G8 en Ĝenovo (Italio 2001). En la bildo oni vidas ordinaran arkitekturon, tamen ŝanĝitan per okulfrapa interveno. Ĉi tiu muro estas parto de krado de ĉirkaŭ 450 disigaj bariloj, kiujn oni instalas portempe tra la urbo. Kiam oni faris la foton, nenio specifa estis okazanta. Ĉi tiu superkonstruaĵo, kiu trarandis la tutan urbon, estis ankoraŭ konstruata. En la fono, estas tre eleganta itala arkitekturo de la 1930aj kaj 40aj jaroj, kaj jen ĉi tiu giganta barilo enmetita inter ĉi tiuj konstruaĵoj, kun homoj moviĝantaj ambaŭflanke. Temas pri la teatriĝo de la spaco, kaj du malsamaj strukturoj, kiuj ankaŭ estetike difinas la urban spacon—du specoj de

interkruciĝantaj kradoj. Dum la unua baras la spacan logikon de la alia, ili konekzistas dum certa periodo da tempo.

La sekvanta bildo estis farita ĉe la Venecia Hotelo en Lasvegaso (Nevado, Usono 1999). La intenco estas ke la akvo ligu, tamen vide ĝi disigas. Ĉi tio kuntrenas estetikan elekton. En ambaŭ bildoj estas linioj tra la bildo, konektantaj aŭ malkonektantaj. En ambaŭ, estas certa situacio kaj aldonaĵo enmetita en medion, krucaĵo inter naturo kaj artefarito. Plie, en ĉi tiu foto farita en Lasvegaso, oni ne scias, ĉu tio, kion ĝi priskribas, estas modelo aŭ la originalo. Estas dislokiĝo en spaco, tempo, kaj kunteksto.

La tria foto estas de Tongil-strato, Pjongjango (Nord-Koreio 2005). Mi estis tie okaze de interŝanĝo inter la Arkitektura Akademio de Nord-Koreio kaj itala arkitektura universitato. En ĉi tiu foto, oni povas vidi ankaŭ la idealon de modernismaj modulecaj strukturoj: nubskrapuloj, longa strato, larĝaj vicoj da fenestroj - arkitektura respondo al la Olimpikoj en Seulo en 1988. Interese estas, ke ĉi tiu strato povas esti uzata kiel flughaveno militcele. Do, ĝi kapablas transformiĝi en ion alian. Kaj ĉar ne estas tre multaj homoj en la strato, ĝi ankaŭ aspektas kiel sceneja dekorado kun ekstruloj. Evidente ĝi estas prilokigata, sed ĝi ankaŭ estas bildo en si mem, de idealo de moderna sociala loĝigo. En ĉi tiu grupo, estas tri malsamaj formoj de arkitekturo: la kopio de Venecio, la faŝisma arkitekturo en Ĝenovo, kaj la propaganda sociala loĝejo en Nord-Koreio. Esence, tri modernismaj momentoj.

La kvara parto de ĉi tiu grupo estas bildo de la Muzeo Segantini, Sankta Maŭrico (Svislando 2004). Oni vidas vizitanton rigardantan pejzaĝon, pentraĵon de pejzaĝo, kiu staras en artefarita spaco - galerio de muzeo. Al mi gravis inkludi ĉi tiun bildon en la grupo, ĉar la rotondon de la muzeo oni ankaŭ povas rilatigi al la spaco de la centra bienala pavilono, Padiglione Italia. Estis plano, ke Segantini kreu panoraman 360-gradan pentraĵon por la Pariza Ekspozicio en 1898—pra-kina distra arkitekturo kaj enprofundiga situacio, kiu estis financota de hoteloj en Engadino, sed la engadina vilaĝo Pontresina sin retiris, kaj ĝin oni neniam konstruis. La tuta ideo estis krei en Parizo 'pra-Lasvegason' de la svisaj Alpoj de Engadino.

La dua grupo estas simila, sed anstataŭ eksteraj spacoj, ĉiuj estas internaj spacoj, kiuj ankaŭ tre temas pri prezentado. En la unua bildo, tablon kaj seĝojn superrigardas mapo de la terĝlobo farita de Fra Mauro en 1460, eble unu el la unuaj bildoj de tutmondiĝo. Travido kaj elvido per kartografio, kiu figuras la mondon—aŭ tian, kia oni ĝin imagis. Ĝi estas sciencfikcio el la pasinteco, ekstero el aliaj tempo kaj spaco,

kiu nun funkcias kiel konstanta ĉeesto, en kunvenejo en la CNR Nacia Konsilio pri Esplorado, la Fermi Konferenca Halo, Romo (Italio 2007). La bildo estas parto de la Projekto Romaj Urboj, Fori Imperiali, por kiu mi fotis la arkitekturojn de ĉiuj institucioj, listigitaj en la itala konstitucio.

La sekvanta bildo estas elmontraĵo en butiko, kie oni vendas akvon, en Nukus, Arala Maro (Uzbekistano 2001), kie de la 1960-aj ĝis la 80-aj jaroj oni konstruis multajn apudlagajn konstruaĵojn por produkti kotonon, kio fine kaŭzis ke la lago retiriĝis je 50%. Nuntempe ne estas akvo, do oni devas iri al ĉi tiu butiko por ĝin aĉeti. Tio, kio interesas min, estas la fakto, ke ĝi estas bildo de loĝistiko. Vi vidas la manieron, en kiu la akvo estas elmontrata, kiel ĝi estas pakita, la fakton, ke ĝin oni devas transporti, ke la akvon oni devas filtri kaj paki en botelojn.

La tria bildo estas farita en la Babilona Muzeo (Irako 2002). Ĝi estas fascina loko, kun elmontraĵoj konsistantaj el samforma elemento, kiuj montras historiajn bildojn de la babilona turo. Efektive ĝi estas serio da lumskatoloj, formo de prezentado, kiun oni multe uzas ankaŭ en la arto. En la lasta bildo, la Fori Romani, ni vidas la muzeiĝon de malferma spaco, kaj jen ni havas ĉi tiun afiŝon, kiu priskribas rekonstruon de la spaco malantaŭ si. Denove, tre teatreca, kaj denove ĝi kreas fenestron inter la interno kaj ekstero, pasinteco kaj estonteco, realo kaj figuro.

En la sekvanta grupo ni havas la temon de laboratorioj, kvankam ne ĉiuj el la bildoj estas faritaj en laboratorioj. Eble temas pri mensa strukturo, pri kreado de modeloj por io aŭ re-kreado de situacio en neatenditaj lokoj. Wild Blue, naĝejo en Jokohamo (Tokio, Japanio 1999), prezentas artefaritan tropikan insulon. Ĝi rekreas certan etoson; aŭ prefere, ĝi reproduktas certajn aspektojn sen la neceso nove formi la tutan situacion. Ĉi tio ne estas por sciencaj celoj, sed por ripozo kaj distro. En tiu senco, la laboriloj de laboratorio estas uzitaj por rekonstrui kaj testi situacion por krei konsumisman okazajon.

La supra bildo estas infanĝardeno, kiu ankaŭ funkcias kiel eduka muzea elmontraĵo por junaj infanoj ene de nuklea centralo, en Kasiwazaki-Kariwa (Japanio 1998). Ene de ĉi tiu sama instalaĵo troviĝas sep centraloj. La elmontraĵo klarigas, kiel oni uzas la nuklean energion. Iusence ĝi estas propaganda instalaĵo: ĝi montras, kiom sekura estas la teknologio. En iu senco, ĝi estas laboratorio, en kiu oni ludas—kun la absurda trajto, ke ĉi tiu loko estas ene de la nuklea centralo.

La bildo sur la malsupra parto de la elmontraĵo montras la rekonstruon de loko: ĝi estas modelo de malgranda parto de la surfaco de la planedo Marso. Ĝi troviĝas en la Reakci-pelada Laboratorio de NASA, Mars Yard, Pasadena (Kalifornio, Usono 1999). Sur ĉi tiu terena modelo oni testis la Marsajn Esploraĵajn Vagulojn (Rovers).

La lasta bildo en ĉi tiu grupo estas domo el Lego-brikoj, kiun mi trovis en la laborejo de itala arkitekto kaj dizajnisto Ettore Sottsass, Milano (Italio 1999). Mi vizitis al Ettore Sottsass, kaj ni faris portretojn en lia ateliero. Do, mi pasigis la tutan tagon kun li. Mi ankaŭ kunportis tre malgrandan momentfotilon, kaj dum mi faris tiun alian laboron, mi mapigis, por tiel diri, la atelieron, kiel mian propran... Kaj kelkajn bildojn mi vere ŝatis, ĉar ili estis pli intuiciaj, kun la beleco de hajko anstataŭ la klasika, rafinita fotografia bildo. Kompare kun pli heroaj pejzaĝoj aŭ panoramaj bildoj, ili figuras la skizon.

La kvara grupo komenciĝas per Guiyu (Ĉinio 2005), loko, kie komputiloj el la tuta mondo estas recikligataj. Oni invitis min labori tie kun iu filmreĝisoro, kiu uzis la lokon por fari muzik-filmeton. Dum mi iris tra la urbo, mi trovis kinejan ekranon, kiu pendis kvazaŭ skulptaĵo, interrompo en publika spaco, sed ankaŭ maniero aktivigi la spacon. Ĝi estas kineja ekrano farita el tolo—trovita objekto kaj samtempe interveno.

Sur la sekvanta bildo estas la Parque del Retiro, Madrido (Hispanio 2011) kun arboj formtonditaj, ankaŭ speco de skulpta interveno, sed pli institucia kaj tre malsama, ĉar ĝi estas la Reĝa Ĝardeno, do ĝi estas arkitektura ilo. La bildo havas ankaŭ filmecan karakteron.

La tria foto estis farita ĉe la Jasenovac-Monumento (Kroatio 2010). Ĝi troviĝas sur la loko de la koncentrejo Jasenovac de la faŝisma Ustaŝa reĝimo dum la dua mondmilito. Ĝin fasonis arkitekto Bogdan Bogdanovic, kiu uzas betonon kiel organan simbolon, en 1966. Aparte interese estas vidi kiamaniere la pejzaĝo estas uzata, kaj kiel la historiaj spuroj de la koncentrejo estas forviŝitaj kaj transformitaj en estetikan vidaĵon de ĝardeno. Mi ŝatas la ideon adopti estetikan demarŝon, anstataŭ ekspluati fortajn emociojn aŭ insisti pri la negativa, eduka flanko.

La kvara bildo de la kvara grupo estas Teatro Regio, Torino (Italio 2005) far arkitekto Carlo Mollino, okulfrapa inĝenierarta majstroverko, kaj, en la malantaŭo, la Mole Antonelliana, alia ekscentra konstruaĵo en Torino, kiu estis konstruita kiel sinagogo kaj nun estas transformita en muzeon pri kinarto.

Ĝi kreas strangan dialogon inter skulptaj arkitekturoj, kiuj konstruiĝis por malsamaj funkcioj en la socipolitika sfero de la urbo.

Plaĉas al mi la ideo, ke vidpunkto generas dialogon. La vidpunkto el la supro de la konstruaĵo mem videbligas la pendigilon (*fly tower*)—teknologian aparaton, kiu ordinare estas kaŝita. Mi ŝatas la manieron, en kiu Mollino transformas ĉi tiun skatolon en skulptan momenton. Do, ĉi tio estas malpli klasika arkitektura foto, ol bildo, kiu atentigas pri la infrastrukturo de la teatra spektaklo.

Mi rigardas ĉi tiujn kvar bildojn kiel teatrajn platformojn. La bildoj inkludas elementojn, kiuj ne estas klasikaj arkitekturaj elementoj, sed tamen ili estas tipaj urbaj dekoracioj, vidataj en tute malsamaj situacioj.

HP Kiel vi priskribus la fortan engaĝiĝon de via fotografia praktiko kun la arkitekturo? Kaj kiaj estis la apartaj konsideroj, kiuj agis sur via elekto de la fotoj por arkitektura ekspozicio?

AL Antaŭ ol mi fariĝis fotisto, mi deziris fariĝi arkitekto. Por mi, la fotoj estas iom kiel etendaĵo de arkitekturo. La arkitekturo, por mi, temas pri la uzo de la spaco. Mi interesiĝas pri fotoj, kiuj montras la manierojn, en kiuj la homoj estas tuŝataj de la spaco, la spaco kiel speco de lingvo, kaj la manierojn, en kiuj ili rilatas al ĝi.

La elekton por la Bienalo mi faris kune kun arkitektoj Kuehn Malvezzi, specife por la spaco, kiun ili fasonis. Ilia prezentaĵo situas meze en la ekspozicio *Common Ground* de David Chipperfield en la Arkitektura Bienalo. Ili fasonis arkitekturan instalaĵon en la ĉefa pavilono de la Giardini, kiu estas brika Z-forma konstruaĵo—do estas tre forta spaca kaj struktura notacio. Ni provis trovi bildojn, kiuj iel rilatas al tipaj bildoj de arkitekturo; ili devis diri ion pri arkitekturaj strukturoj. La bildoj devis krei dialogon kun la arkitekturo sen fariĝi klasikaj arkitekturaj bildoj.

La bildoj, kiujn ni elektis, ne estas por figuri arkitekturajn fasonojn. Ili estas ekzemploj de iuj arketipoj de spacoj, kiuj ĉiuj estas artefaritaj produktaĵoj, kaj kiuj diras ion pri la teknologiaj, sociaj, kaj ekonomiaj strukturoj, kiuj ilin produktis. Kvankam la bildoj ne funkcias por dokumenti la arkitekturon, ili tamen volas ekestigi diskuton pri la arkitekturo. Ekzemple, en iuj bildoj oni povas vidi ian malsukceson de modernisma utopio; estas diversaj tavoloj de historiaj momentoj, kaj hodiaŭ, iuj el la lokoj en la fotoj estas jam tute transformitaj, kompare kun la fazo, kiam oni planis kaj konstruis ilin.

HP Por ĉi tiu prezentaĵo, vi presis 16 bildojn sur fotografian paperon de identa formato, lasante neregulajn blankajn marĝenojn. La fotoj estas poste muntitaj dorsaldorse, aŭ fronte unu al la alia, ene de enkadritaj vitraj paneloj. Tiuj grandaj travideblaj surfacoj estas pendigitaj de la plafono en la griza brika konstruaĵo de Kuehn Malvezzi. Ĉu vi povus diri ion pri la elekto de formato, kaj pri la specifa modula karaktero de la prezentaĵo?

AL Dum la lastaj kelkaj jaroj mi evoluigis sistemon por trakti grandajn nombrojn da bildoj, ĉar pli interesas min montri grandajn grupojn da aranĝitaj fotoj ol ekspozicii unuopan bildon kiel klasikan artobjekton. Plaĉas al mi la ideo de muntado de bildoj: uzi la spacon de la galerio kiel specon de muntadmaŝino. La muro estas kvazaŭ bildoscenaro de filmo, kaj, ĉar ĉiu spaco estas malsama, oni bezonas ian modolon, simile al softvaro por filmomuntado kiel Final Cut.

Mi havas modolon de blanka fotografia papero je 50 x 60 cm. Ekzemple, se mi elektas la bildon de Lego de Sottsass, kiu estas 35mm-a negativfilma momentfoto, mi uzas tiun formaton por prezenti ĝin kune kun klasika plakformato (10 x 12 cm), aŭ panorama formato. Esence, tio permesas al mi ligi bildojn de tute malsamaj fonoj kaj fotilaj teknikoj, ĉiu fotilo havas sian propran diagonalan formaton. La fotografio tiam prezentiĝas kiel instalaĵo, kaj, per la rimedo de enkadriĝo, kiel parto de la spaca muntadilo.

Ordinare, kiam oni presas bildon sur fotografian paperon, oni emas adapti la kadron tiel ke ĝi havu ĝuste la samajn mezurojn kiel la bildo, kaj oni vidas nur la foton, kiu estas tiusence la efektiva artobjekto. Ankaŭ eblas uzi paspartuon, kiu jam estas parto de la enkadriĝa rimedo, kaj maskas ĉion, krom la bildo. Ĉi-kaze, ni komencas per la fotografia papero, kiu estas ĝenerale vendata je norma grandeco de 50 x 60 cm. Por meti la bildon en ĉi tiun modolon mi difinis regulon, ke, se la bildo estas horizontala, ĝi komenciĝas ĉe la supro de la folio de fotografia papero, kaj se la bildo estas vertikala, ĉe la maldekstro. Esence, tio ĉi estas grafika rimedo, kaj ne estas tiom multe uzata en la arto. La formato de la papero estas industriigita. La fotografio estas industriigita procedo, kaj per uzo de ĉi tiu normo, mi igas la teknikan reproduktadon de la bildo rekonebla.

La bildoj prezentataj ĉi tie estas ĉiuj el malsamaj periodoj, kaj estas faritaj per tute malsamaj fotiloj kaj negativaj formatoj. Jen unu el la kialoj de la blankaj marĝenoj; tio estas, la bildo aŭ la fotografia papero estas traktata kiel modulo, en kiun la bildo estas enmetita. Kiam ni konsideris, kiel elmontri la

bildojn, ni ne volis nei la modolon. Aliflanke, ni ne volis, ke la bildoj interagis rekte kun la grizaj brikoj de la pavilono, pro diversaj kialoj: la brikoj estas tre forta elemento kaj, kompreneble, ni ne troviĝas en la kutima, neŭtrala blankkuba situacio, en kiu oni atendus, ke la bildoj estu muntitaj sur la muro. Sekve, la ideo estis fari la prilaboradon en la spaco anstataŭ sur la muro.

Unuflanke, ni volis efektiviĝi certan malpezecon, ŝvebantantan strukturon pendantan de la plafono, kiu rivelas la framon, kiu kaj disigas kaj ligas la spacon kaj la bildon. Aliflanke, la kadro gravas por doni al la bildoj skulptan fizikecon, por ke ĉi tiuj malpezaj paneloj ne perdiĝu ene de ĉi tiu eksplicite determinita spaco. La kadro ankaŭ provizas certan fokuson, kiel metodo enkadriĝi enhavon.

Intuicie, multaj el ĉi tiuj bildoj havas kradon, kiel brikojn aŭ interkruciĝojn, kaj mi esperas, ke ĉi tio, kune kun la travideblaj elmontraj elementoj, vere kreas ligon al la fizika spaco. Plue, la elmontrado de la bildoj en vitroŝrankoj transformas ilin en artefaktojn; eblas diri, ke la bildoj fariĝas antropologiaj dokumentoj. Mia fotoarkivo certe povas esti rigardata kiel studo pri tio, kiel oni uzas la spacon kaj kiel oni lokas la simbolojn por difini sociajn kaj politikajn strukturojn kaj procezojn.

HP Estas nenia eksplicita mobilizado de la politiko en viaj fotoj. Kio estas politika en viaj verkoj?

AL Al mi, la produktado kaj prezentaĵo de bildoj estas rimedo por fari demandojn, prefere al priskribi situacion aŭ propagandi ideologion. Kvankam tia fotografio eble ŝajnas esti proksima al la afero de dokumenta fotografio, ĝi provas iri pli antaŭen per la maniero, en kiu ĝi starigas demandojn, ĉefe per la provizo de spaco, en kiu la spektantoj povas enscenigi siajn proprajn ideojn pri spaco.





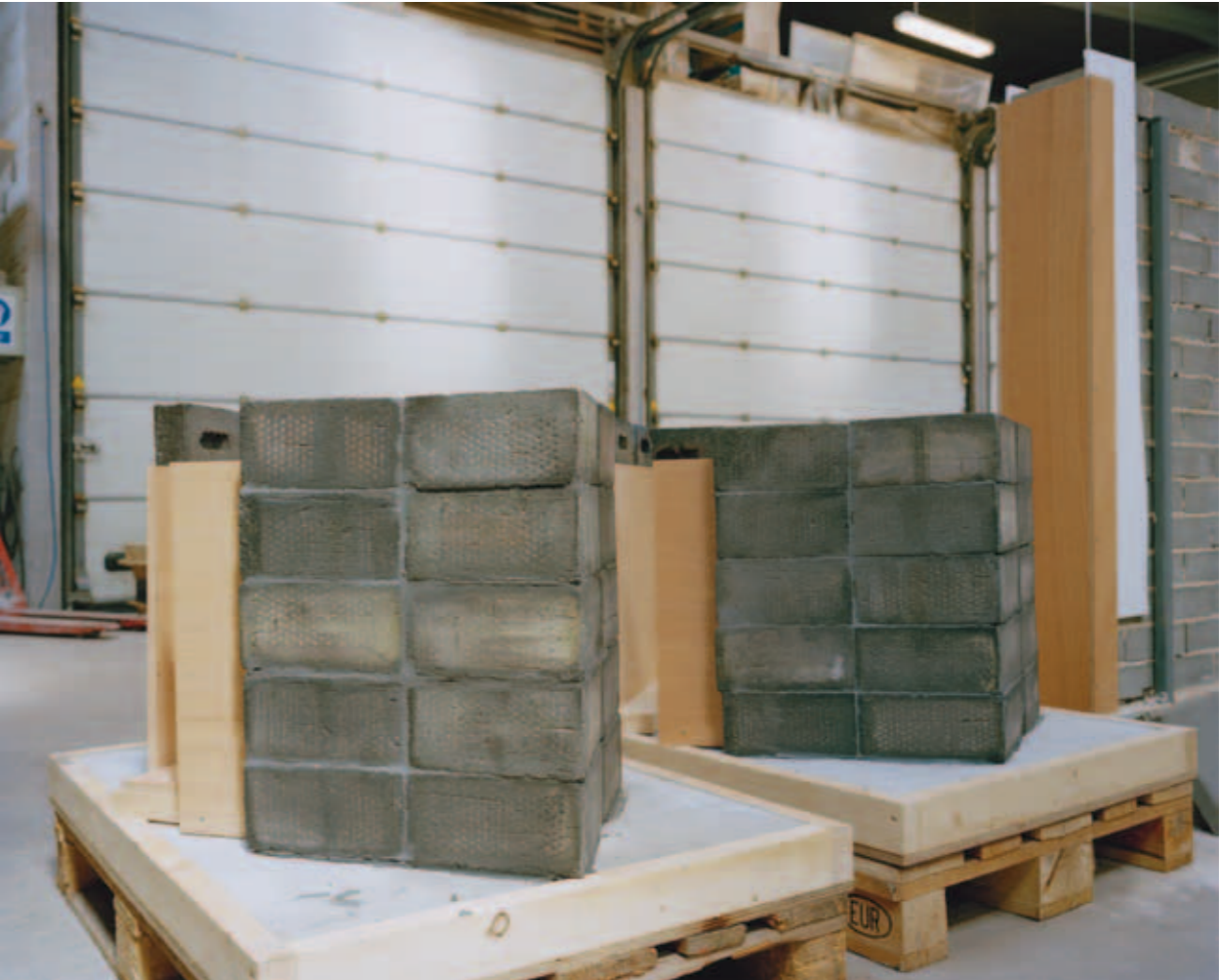












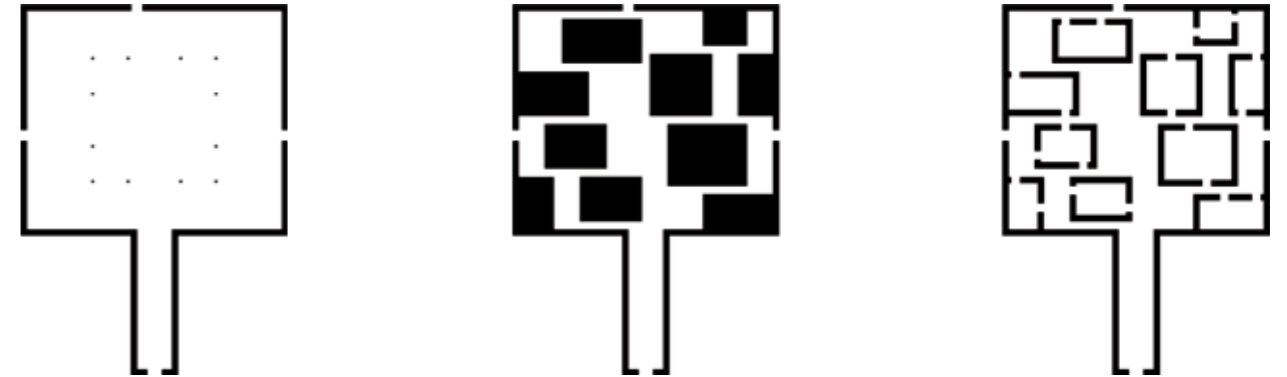
Kinestetikaj rakontoj

Arkitekturo ne estas nur platformo, kiu akomoda la vidsubjekton. Estas vidmekanismo, kiu produktas la subjekton. Ĝi antaŭvenas kaj kadras sian enestanton. Ekzemple, la internoj de Loos: tie ŝajnas esti scenejo atendanta la scenon. Sed disiĝo inter fizika kaj vida percepto okazas, kaj dum la rigardo estas orientita, la vojo povas esti barita. Estis kreita situacio de ekspozicio, en kiu la loĝanto estas kaj vidanto kaj vidato, depende de ties vidpunkto. Eĉ se teatreca, ne temas pri teatro sed pri ties malo. Loos transformas ĉiun situacion, eĉ kaj ĉefe la hejman internon en paradigman muzean staton.

Muzeoj estas kontraŭarkitekturo. Temas pri spacoj, kiuj ne taŭgas kun sia uzo ĉar ili estas tipologiaj hibridoj. Tipaj muzeoj estas spaco konstruita por alia uzo ol ekspozicii, unue kun la Uffizi, ofica konstruejo, kiun Vasari fasonis por la Medičoj kaj kiu eĉ konservis la nomon de sia originala uzo, kiam la supera etaĝo estis transformita en muzeon. Fine de la 18a jarcento, palacoj kiel Luvro en Parizo estis transformitaj en muzeojn, dum la 20a jarcento vidis la industriajn tenejon progresi kiel arta ekspoziciejo. Estas kompreneble muzeoj fasonitaj kaj konstruitaj tiucele, kaj tute konscie: Dulwich Picture Gallery, Altes Museum, Guggenheim, Neue Nationalgalerie, Beaubourg estas ekzemplaj inventoj. Sed se oni pli bone konsideras tiujn modelajn muzeojn, kio igas ilin samaj, tio estas iliaj diferencoj.

Ili ne apartenas al genealogia serio, en kiu ili informas unu la aliajn, sed pli verdire reliefigas unuope. Ili havas komune tipologian referencon al konstruaĵoj ekster la muzea sfero, kaj estas similaj nur en tio ke ili ĉiuj estas proprigoj de heterogenaj fremdaj tipologioj: Soane proprigis la studion, Schinkel la templon, Wright la pluretaĝan parkejon, Mies oficejan konstruaĵon, kaj Piano/Rogers la fabrikon.

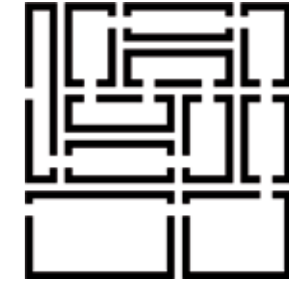
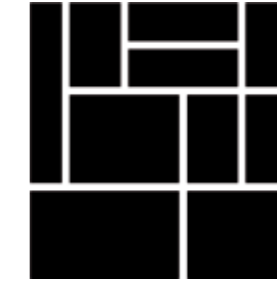
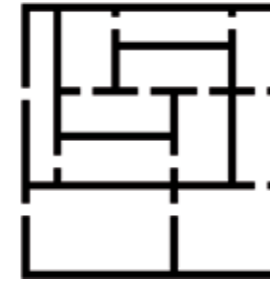
La efemereco de muzea tipologio estas kaŭzita de la nestabileco propra al la maniero, kiel ĝi strukturas percepton. La rigardo kaj fizika movo en spaco de moviĝanta subjekto ne estas hierarkie organizita, same kiel kun teatraj strukturoj, kie la spektanto estas senmovigita kaj flankenlasita el la ago sur la scenejo. La vidanto de ekspozicio estas jetita en situacion, libera ĉar ties movo en spaco estas nedeterminita, kaj laŭ la tempo permanente realĝustigita depende de la momenta percepto. Se la teatra vido baziĝas sur distanco kaj antaŭpreparita tempo-organizo, la ekspozicia vido estas informata de nuneco kaj engaĝiĝo: la publiko moviĝas tra la spaco kaj tie estas neniu stabila scenejo, la vidanto estante kaj spektanto kaj aktoro. Tiu perspektiva strukturo disigas la rigardon el la fizika movo. Ĝi generas vidaksojn, kiuj ne taŭgas kun la irenda vojo sed kontraŭas ĝin. Estas ŝanĝo, kiu okazas ekde kiam la modelo de baroka ĝardeno por teatra percepto estas defiata de la pejzaĝa ĝardeno, konstitua ŝanĝo por nasko de ekspozicio-farado.



Konstelacioj: Nuntempa Städel Muzeo en Frankfurto

La arkitekturo de ekspozicio, kaj pli ĝenerale de muzeo, estas afero de urbismo, fokusante pri spacaj rilatoj, trajtoj kaj infrastrukturo anstataŭ singularaj arkitekturaj eventoj. Ekspozicio estas urba modelo aŭ modela urbo. Ĝi estas kaj plenskala kaj skala modelo kaj tial povas esti komprenata kiel prototipo. Same kiel urbaj pejzaĝoj, ekspozicioj akomodas heterogenon, en kiu singularaj eventoj estas diversaj kaj tamen konektitaj per kuratora principo: garantiante ĉioman konstelacion, kiu kunligas diversajn elementojn, ĉiu ekspoziciaĵo havas sian aŭtonomecon. La koncepta propono de Oswald Mathias Ungers por verda arkipelago argumentas favore al urbismo, kiu sekvas la kuratoran modelon: elektante morfologian partojn de la ekzistanta konstruita strukturo kaj izolante ilin per forviŝo de la intero, estos generata kolekto de morfologiaj eventoj, en kiuj la unuopaj partoj estas aŭtonomaj insuloj, ĉiu sekvanta siajn proprajn internajn regulojn. Argumente favore al diverseco, la modelo de Unger promocias la ĉeeston de heterogenaj partoj kaj samtempe alvokas urbiston, kiu estante kuratoro elektus kaj kunligus la diverĝajn elementojn. La ŝlosila koncepto pri ordo tie estas konstelacio: strukturi urban pejzaĝon laŭ tre preciza konfiguracio de la volumenaj rilatoj signifas superforti figur-fonan logikon favore al spaca vido en kiu la intera spaco estas nun tiom grava kiom la konstruitaj partoj.

La ekspozicia arkitekturo por la kolektado de nuntempa arto en la Städel Muzeo de Frankfurto sekvas la konstelacian modelon: libera konstelacio de kuboj. Estante spacoj ene de spaco, la kuboj estas lokitaj en la muzea vastigajo same kiel konstruaĵoj en urbo, kreante aŭtonoman ekspoziciejon ene de ĉiu el iliaj internoj. La ĉambroj de la artisto kaj la kuratoritaj ĉambroj estas disvolvitaj sendepende, ĉar iliaj eksteraj muroj formas trian spacon unu kun la alia. Same kiel urbaj skvaroj, kiuj formas sinsekvojn laŭ la movo de la vizitanto, ekde kiam fizike travivitaj, la interaj spacoj kreas koregrafiojn inter la ĉambroj de ĉiuj artistoj. Tra malsimetriaĵaj vidaksoj kaj movdirektoj inter la kuboj, vizitantoj travivas la muzeon kiel dinamikan kunmeton de spacoj.



Konstelacioj: Documenta11 de Okwui Enwezor

'Tio, kion ni taksis tute ekscita pri tio estis la logiko de la kruzado de la spaco kiel ia urba dizajno. Ne tiom temas pri la galerioj, sed estas ia spaco, kiu havas certajn valorojn, kiuj rilatas al komunumoj, socialeco, demokratia spaco, aŭ la ideo de la placo ekzemple. Kaj poste la stratetoj, tra kiuj vi moviĝas kaj poste eniras en tiujn panoramojn, kiuj formas la galeriojn. Ni estis vere kvazaŭ prenataj de la surprizigaj turnoj de la dizajno prezentita, ĉar tio, kio estis implica aŭ esprimita specife ne estis nur simple kruzsystemo, sed la subjektiveco de la vidanto. Ekspozicioj estas vere kruzadoj. Ili estas metaforoj pri kiel ni paŝas de io al io alia, por ke vi havu tiun interrilaton inter tempo kaj spaceco konstante enskribitan kun la halto kaj la movo, tiel kreante rakonton, ligan inter formoj, ideoj, bildoj, konceptoj. Ekzistas vojo, en kiu la rakonto estas konstante reludata de la spektanto, kio estas esence la vojo, laŭ kiu funkcias kuratoraj planoj.'

Okwui Enwezor, 2009

Documenta estas portempa muzeo. La arkitekturo por Documenta11 estis konscia hibrido de du ĉefaj spacaj rakontoj informitaj de la kinestetikaj tipoj de la tredo kaj de la galerio. Tio estas unuflanke rekta fluanta movo de spaco al spaco, same kiel tiu de la Dulwich Picture Gallery, kaj aliflanke movo laŭ koridoro kaj konektanta kaj disiganta la

spacojn, same kiel kun la Uffizi. Ambaŭ kinestetikaj principoj estis intertekstaj disigante la singularajn spacojn el ĉiu alia, enŝovante koridoron intere, kaj lasante la enirejojn fronti unu la alian. La rezultanta strukturo havas karakterojn kaj de galerio kaj de tredo per interbredado, kiu generas hibridon de ambaŭ identecoj. Konsekvence, la movo de la vizitanto tra la ekspozicio estas diversa kaj ĉiu individuo kreas sian subjektivan trairon, kunmeto de decidoj en ĉiu spaco, ĉu por sekvi la fluon de la tredo, ĉu por turni (mal)dekstren en la koridoron kaj iri al specifa spaco nepasinte tra la aliaj.

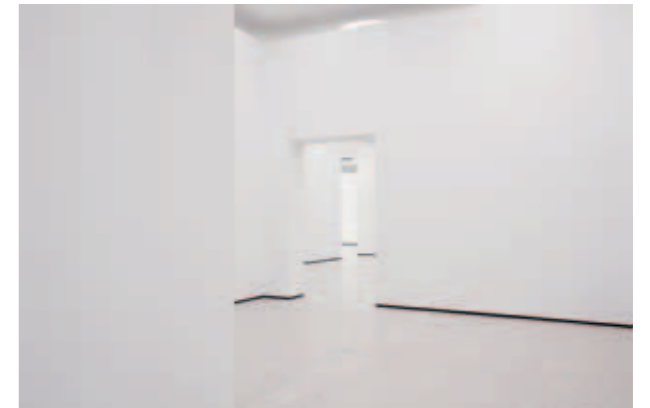
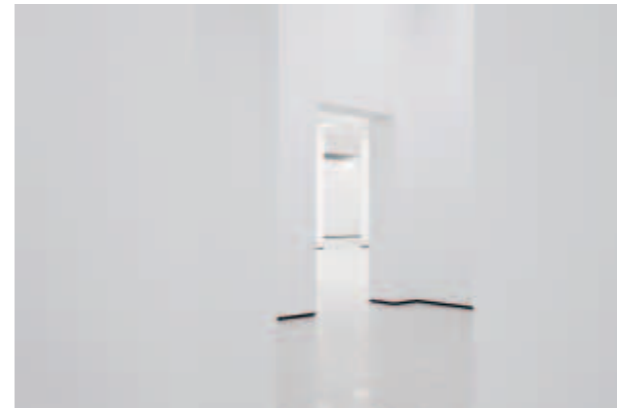
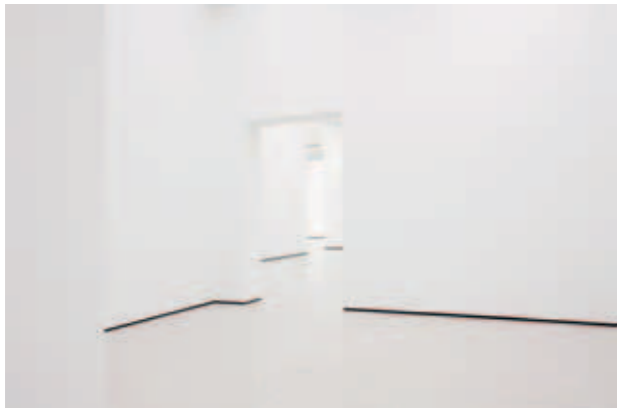
La arkitekturo por Documenta11 estis disvolvita en procezo engaĝanta unue la kuratorojn kaj poste la artistojn de la ekspozicio. Ankoraŭ, estas urbista modelo ankaŭ pri kiel la diversaj protagonistoj estis engaĝitaj. Anstataŭ difini finian formon dekomence, la unua fasono estis moduleca matrico bazita sur supermetado de la movoj de ambaŭ vizitantoj. Diference de ĉefplano en tio ke ĝi ne difinas figur-fonan aŭ volumen-spacan rilaton sed realigas strukturajn principojn simile al la reguloj de ludo, la plano por Documenta11 povas esti legata kiel modelo de procez-rilata urbismo. Laborante ene de tiu modelo, la kuratoroj specifikis la nombron de unuopaj spacoj kaj destinis la unuajn ĉambrojn al specifaj artistoj, la bezonoj de ĉiu artisto determinante la dimensiojn de la

spacaro. Proksimeco de specifaj artistoj kaj pozicioj, kaj de distanco kun aliaj, povus esti produktita per la spacaj rilatoj ene de la plano. Por la sekvanta etapo, la artistoj mem estis engaĝataj. Same kiel loĝantoj reklamiantaj pri siaj hejmoj, ili ofte defiis la asignojn de la kuratoroj kaj eĉ la dimensiojn de la singularaj ĉambroj. La aranĝo trapasis kontinuan reellaboron ĝis estis trovita pli kompleksa ordo, kiu reflektis la elektitan proprigon de ĉiu spaco far la ekspoziciata artisto. Sed la intereso, kiun prenis la artistoj pri la aliaj spacoj estis tre limigita. Konsekvence, la interaj spacoj restis sub la respondeco de la kuratoroj kaj arkitektoj. La publika spaco, kiu malfaldiĝas intere de la unuopigitaj ĉambroj ne estas neŭtrala rezidua spaco sed estas komplementa homologaĵo, kie la vizitanto povas sin senti hejme: la sojlo ene de kiu memoro naskiĝas. Same kiel kun la ŝtupoj al la Kapitola Placo far Mikelanĝelo, la malrapida percepto de la placo konstruiĝas paŝo post paŝo, komencante ekde la plej malalta punkto kaj ŝanĝante dum oni grimpas sur la ŝtuparoj por krei rakonton. La ŝtuparoj spektakligas la placon kaj fariĝas ties prezento.

Nuntempa Städel Muzeo en Frankfurto









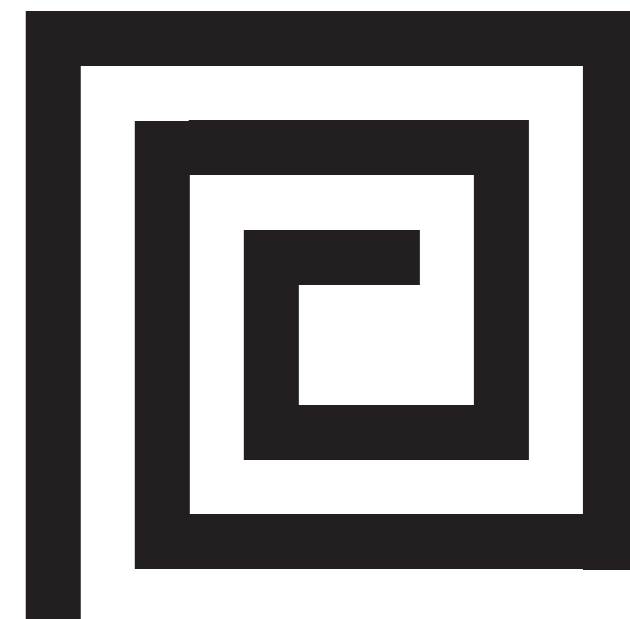


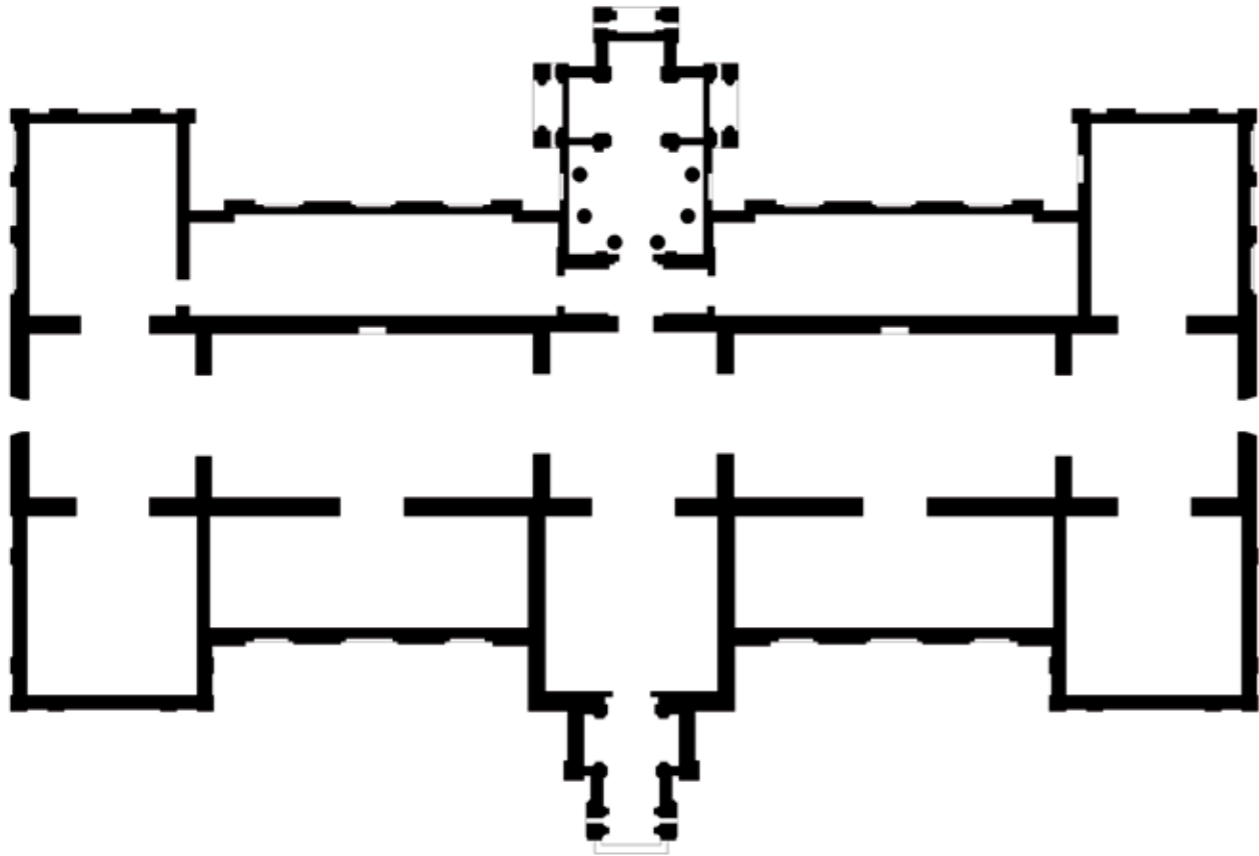


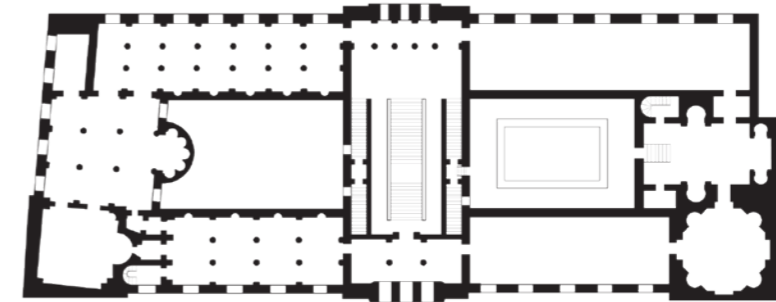
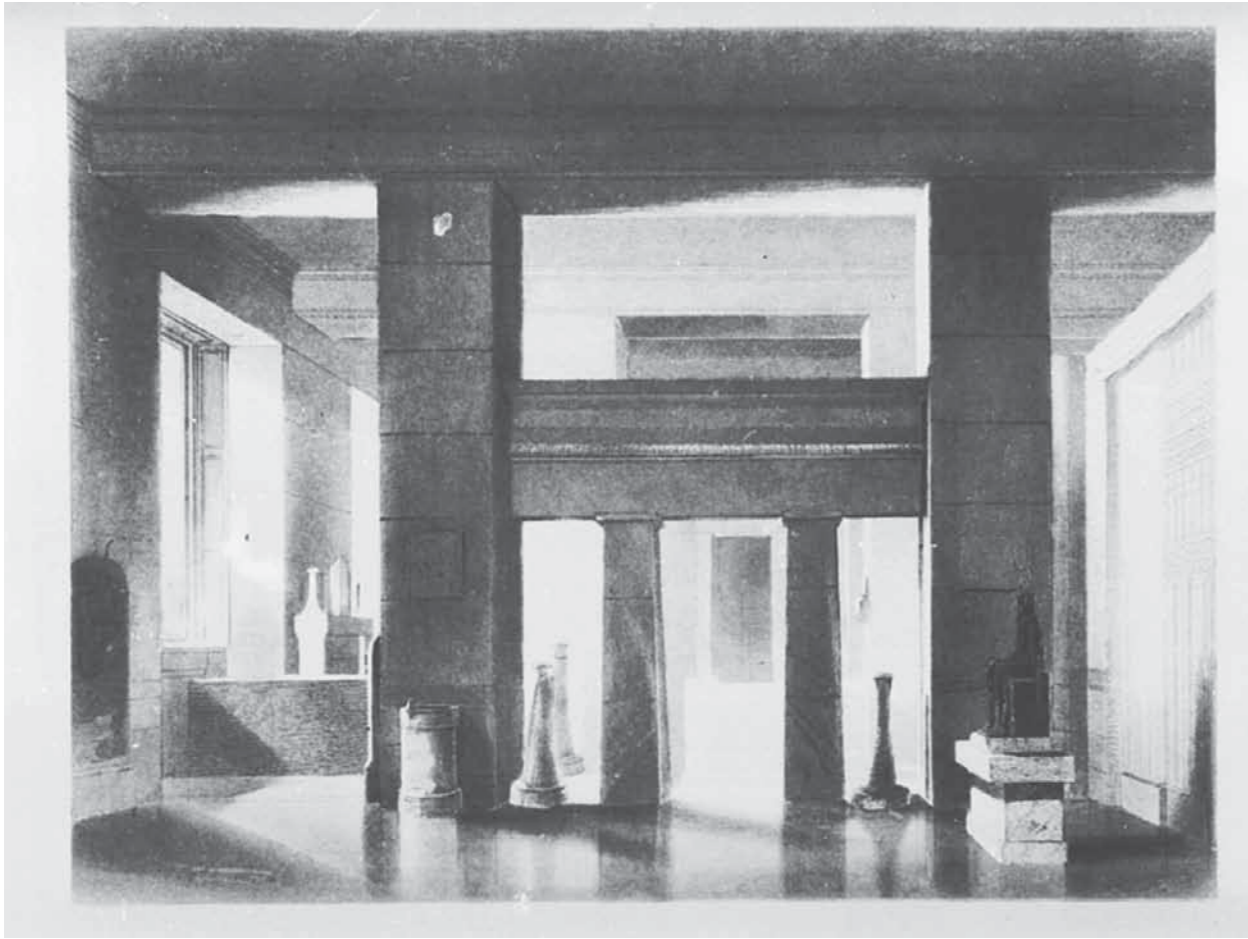


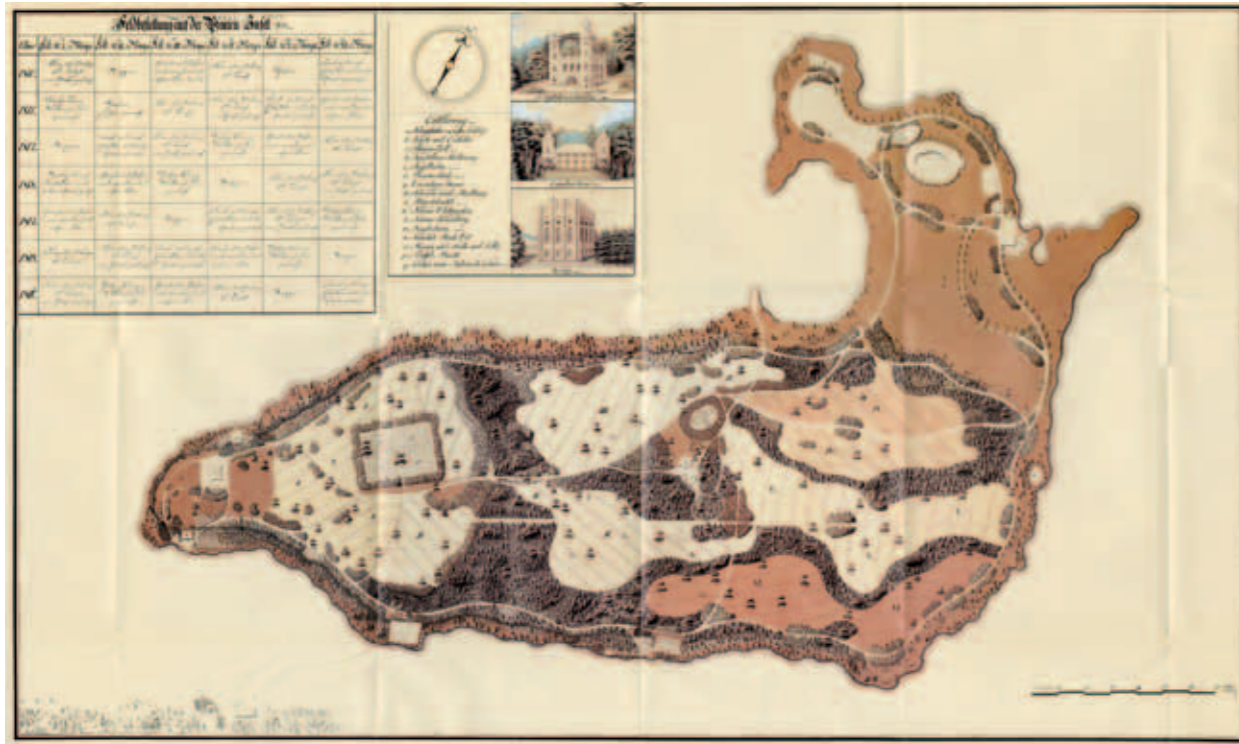


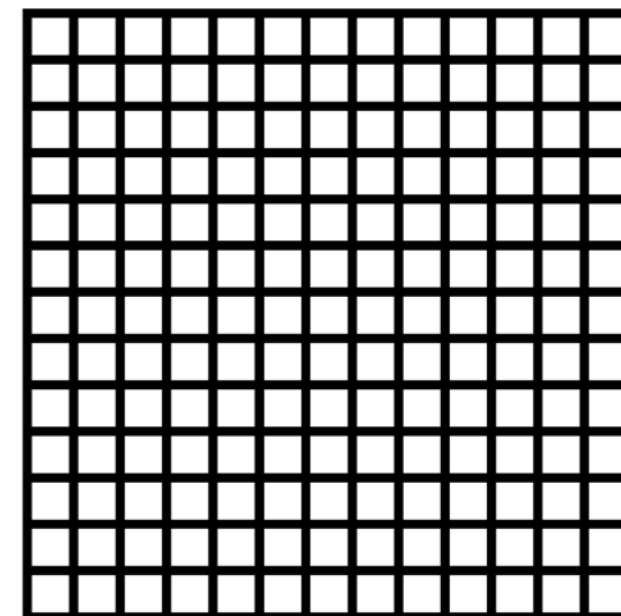
Tipologia Híbrido: Documenta11

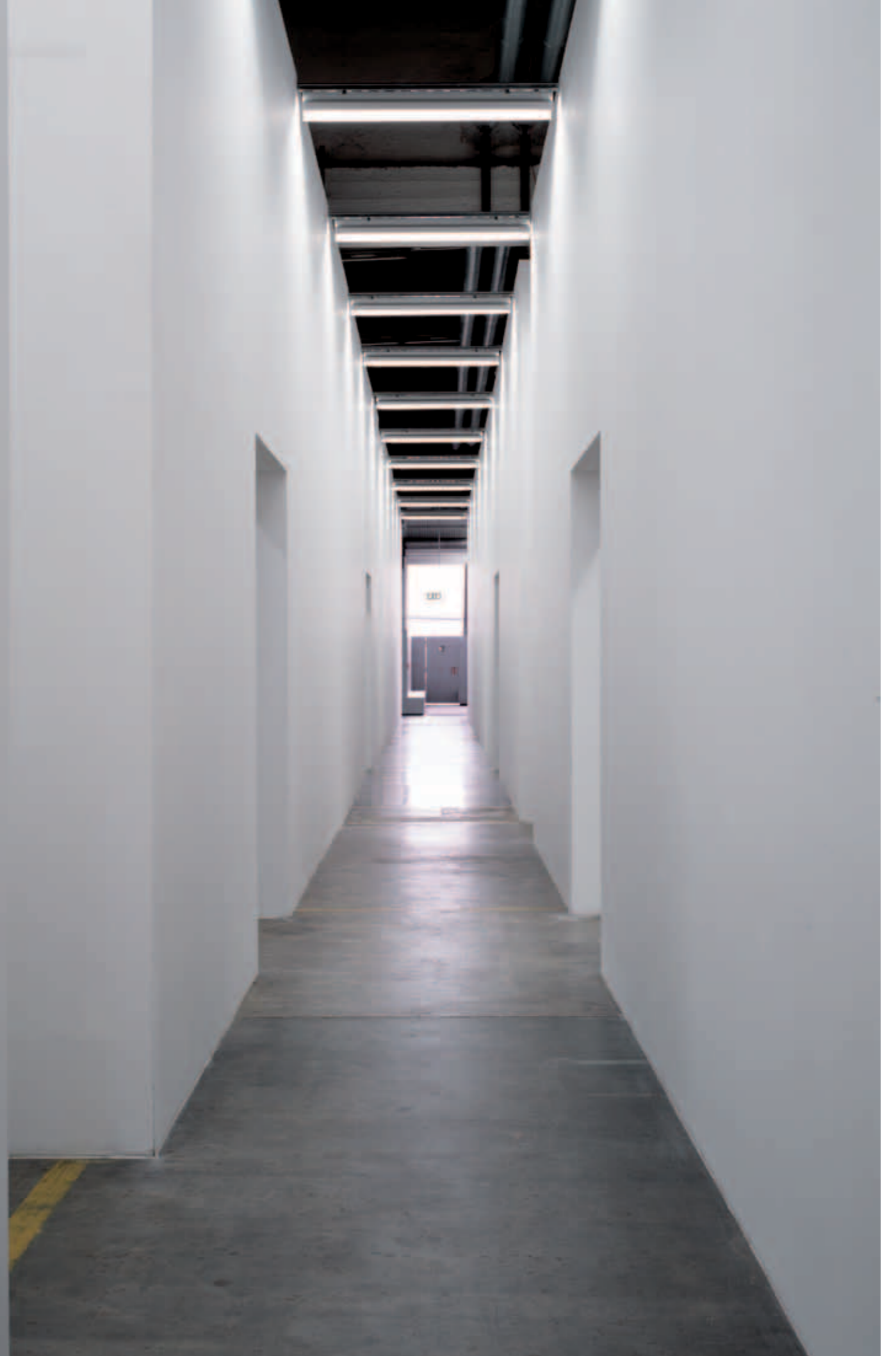
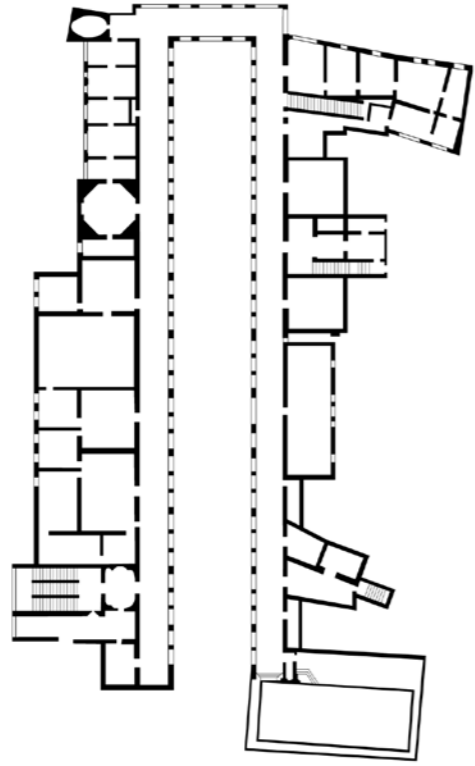


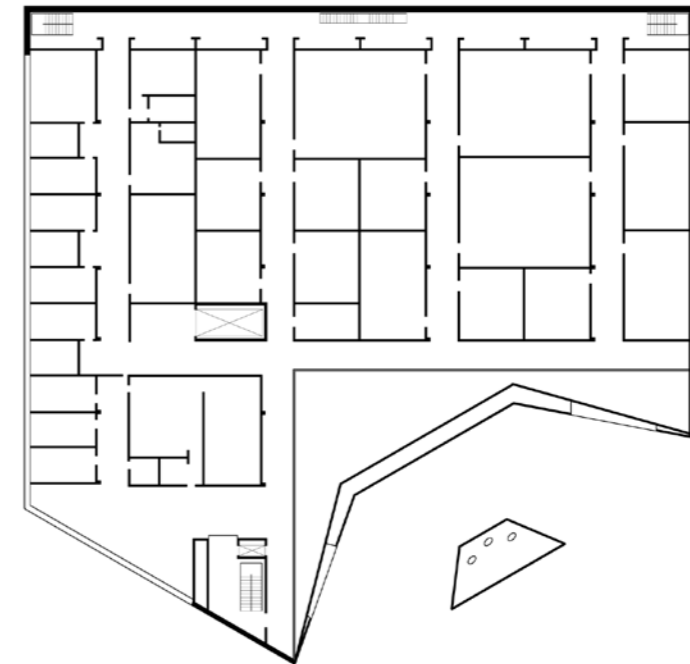


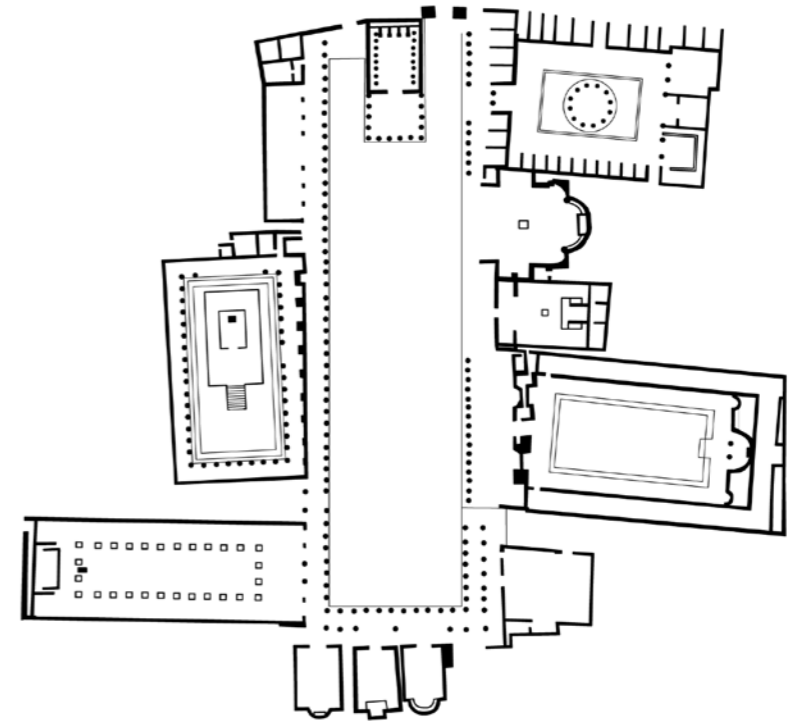






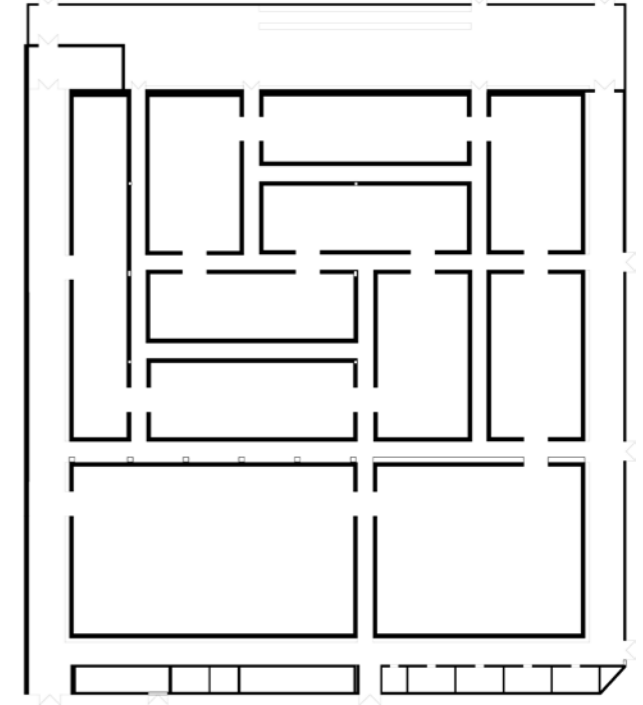
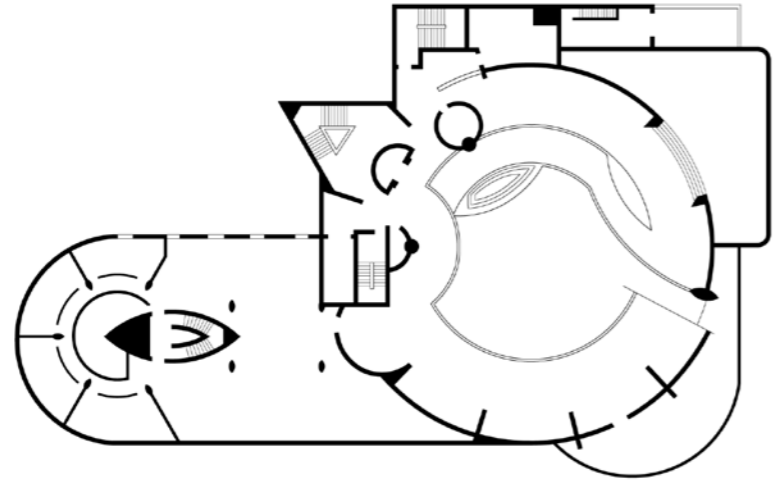


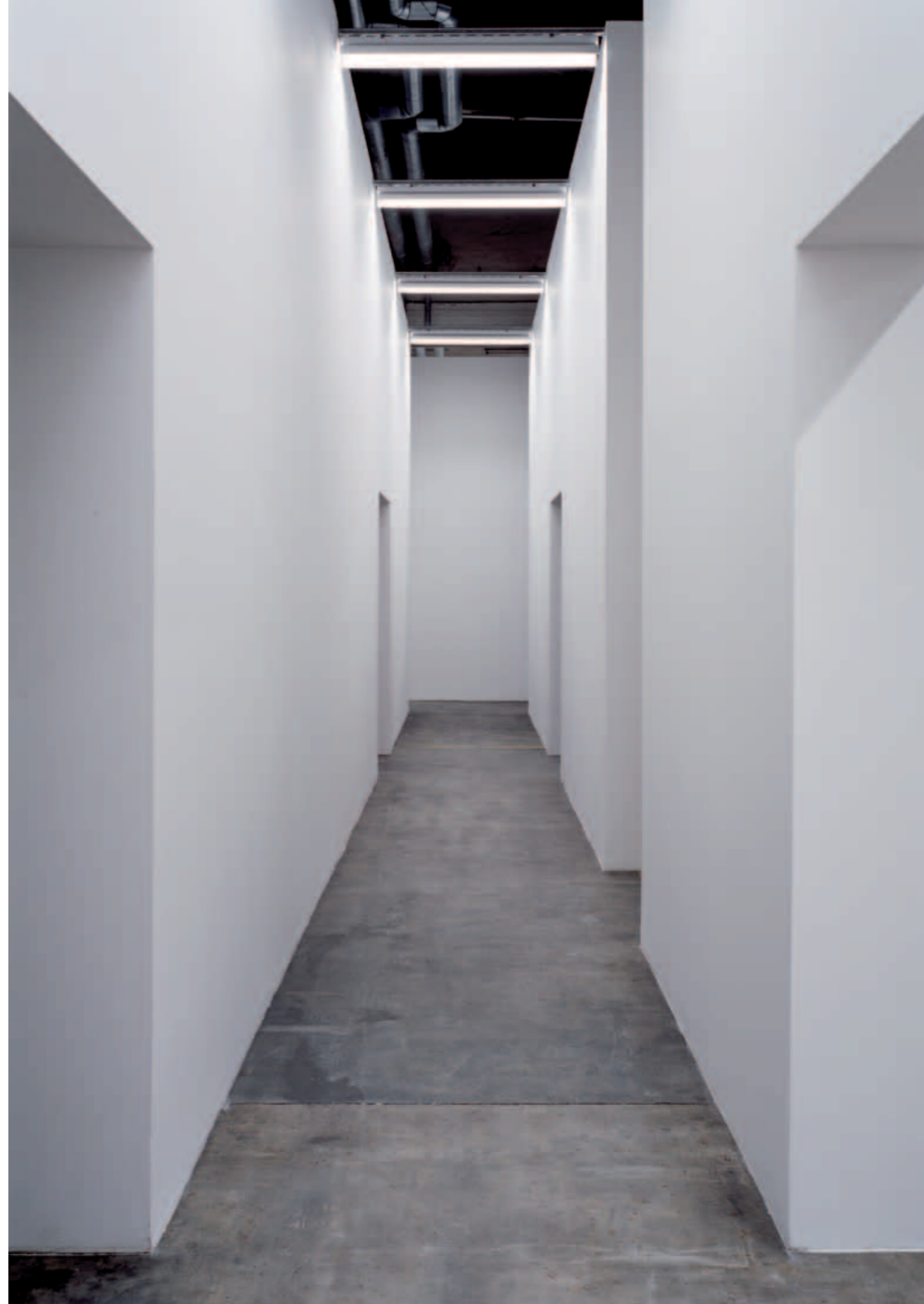
















Francesco Garutti parolas kun Kuehn Malvezzi

FG En via laboro, vi montras vian kapablon kritiki kiam vi traktas temojn kiel 'rakontado' kaj 'rivelado'. Ne gravas ĉu la koncerna spaca problemo rilatas al prezentotaj artverkoj, al konservendaj objektoj, al rivelado de specifa pejzaĝo, aŭ al ellaborado de fizika kadro por endoma arkitekturo. Viaj projektoj ĉiam kapablas konstrui kaj formi sin mem: ili produktas teorion kaj rivelas sinsekvon de momentoj en spaco kaj tempo, kiuj instigas la vizitanton malkovri rakonton. La fasonado de ĉiu arkitekturajo sekvas kuratorecan modelon por la ellaborado de la framo, kadro kaj spaco: la projekto disvolviĝas kiel ekspozicia temo. Mi jam menciis vian kritikeman konsciecon, kiu difinas vian sintenon al fasonado de spaco. Nun mi petas vin pritrakti en ĉi tiu mallonga interparolo ne nur la rektan rilaton inter kuratora fasonado kaj eksponado, sed ankaŭ provi redifini la formon, rolon kaj framon de la moderna ekspozicio kiel kultura ilo.

Ĉi tiuj demandoj estas speciale interesaj en ĉi tiu momento de transformado de artismaj labormanieroj kaj super ĉio de instituciaj formoj kreitaj por gastigi kaj prezenti al publikoj la diversstipajn ekspoziciilojn. Mi ne volas tuj analizi la demandon pri spaco, la eblan fasonadon de la ekspozicia spaco; mi unue ŝatus prezenti la problemon en inversa perspektivo, kaj enfokusigi la atenton al la aktoro kompletiganta la fasonadon de la ekspozicia spaco, nome la publiko. Hipoteze mi ŝatus prezenti

tri eblajn 'poziciojn', tipojn de vizitantoj, kiuj jam kreis diversajn ekspoziciajn tipojn kaj el kiuj estontece povus naski aliajn ekspoziciajn arkitekturojn.

La vizitanto estas perfidulo.

(‘Every spectator is either a coward or a traitor’, Frantz Fanon, The Wretched of the Earth, 1963).

En sia mallonga eseo *Is a Museum a Factory?*¹ Hito Steyerl venas al fascina konkludo pri la rilato inter la ekspoziciado kaj enhavo de Documenta11, okazaĵo por kiu vi respondecis pri la ekspozicia fasonado kaj la aranĝado de la ekspoziciejoj. La filmmaterialoj en la spektaklo estis tiel abundaj, ke neniu vizitanto dum la centtaga okazaĵo povus sukcesi vidi ĉiujn prezentitajn filmojn. La sola alternativo estus la anstataŭigado de la rigardo de unuopa spektanto per la rigardoj de multaj spektantoj. Per la okuloj de komunumanoj, kiuj poste dividi inter si la spertojn de la spektaklo, rekonstruante fragmentojn kaj segmentojn kaj tiel provante rekunmeti la tutan organison. Steyerl substrekas, ke partaj spertoj, la fragmentoj de ebla bildomozaiko, povus esti prilaboritaj ĝis aliaj, senfinaj sinsekvoj kaj kombinoj: la amasa vizitanto havas la eblon kunigi kaj rekombini bildojn kaj tiel ĉiu spektanto iĝas konkuratoro. Via ekspozicia fasonado precize kongruas kun ĉi tiu protokolo, respondante al la neceso diversiĝi la uzeblojn de spaco, prezentante specimenojn de ĉiu variaĵo, klasifikante kaj uzante ilin denove en la disponeblaj ejoj.

Ĉi-teme min plej fascinas la eblo imagi al si la kapturigan bildon de ekspozicio, kiun ne eblas plene percepti, ĉar la rigarda sperto povas esti nur parta, nekompleta. La vizitanto estas instigata, eĉ devigata, 'perfidi' la veron, ĉi-kaze la kinematografian veron, de la spektaklo. Ĝis-ekstreme eluzi ĉi tiun kuratoran kaj spacan modelon povus konduki al interesaj kaj neatenditaj rezultoj. Kion vi pensas? Ĉu eblas imagi al si spacan, kiun eblas sperti laŭ senfina gamo de variaĵoj?

KM La perceptado de la vizitanto estas la elirpunkto de nia fasonada metodo, kaj perceptado estas firme ligita kun la moviĝado de la korpo. Spaco en si mem estas mensa koncepto, ne ia objektiva donitaĵo. Ĝi ekzistas nur en tiu grado en kiu ni praktike povas krei ĝin. Tial, kiam ni fasonas ĝin, ni tuj pensadas pri la senfinaj manieroj en kiuj vizitanto povas krei konkretan spacan, kaj ne nur pri la rezultanta objekto, kiu deekstere povas ŝajni arkitektura ejo. Tiusence la spaca fasonado povas havi malferman formon kun tre precizaj, de ni difinitaj fizikaj parametroj, sed sen ajna antaŭfiksita itinero. La uzantoj de la spaco fariĝas kunaŭtoroj, ĉar ili kreas sian propran

itinero, sian propran rakonton en spaca kaj tempa senco. Kiam oni invitis nin konkursi por la aranĝado de Documenta11, ni devis trovi manieron trakti la vastan skalon de la ekspozicio sen scii kiaj estos la artaĵoj. Tio estis malfacila tasko, ĉar la gvidlinioj estis tre ĝeneralaj, kvankam oni samtempe insistis pri la eblo prezenti ajnan tipon de komunikado. Tiu lasta postulo necesigis tre specifajn solvojn. Anstataŭ fasoni ekspoziciejojn por specifaj prezentoj, ni speciale atentis pri tipoj de translokiĝado de vizitantoj. Ni distingis du ĉefajn tipojn de translokiĝo: seninterrompa (la ekvivalento de la klasikaj salonvicoj), t.e. la eblo seninterrompe iri de unu ejo al la sekva, kaj interrompa (la ekvivalento de la klasika galerio) ĉe kiu la itinero estas raciigebla uzante koridorojn. Tiel ni donis al la vizitantoj du ilojn, du tipojn de translokiĝado, kies senfinaj kombinoj povas produkti senfinan nombron da rakontoj. Ni fasonis ne nur la hardvaron, sed ankaŭ la softvaron, la uzmanieron. Pro tio, ke la vizitantoj ne povas vidi ĉion, ili devas perfidi en tiu grado, ke ili devas elekti kaj kombini. La vizitanto do iĝas parto de la sperto, la kunaŭtoro, la konkuratoro en la senco kiun vi ĵus priskribis.

La vizitanto estas subaŭskultanto.

FG La projekto pri la rakontado, komunikado kaj prezentado de dOCUMENTA (13) baziĝas sur alia kaj same interesa logiko. La spektaklo emas neniam plene prezenti sin al la okuloj de la publiko: la larĝaj standardoj inter la kolonoj de Fridericianum estas forigitaj, la grafika fasonado de la afiŝoj en la urbo Kaselo celis konsisti nur en serio de grandaj koloraj rektanguloj. Multajn artaĵojn oni malkovru, atendu, serĉu. Ekzemple la Ĉina pavilono en Auepark, kiu estis kreita kiel vivejo por verkistoj, estas klara metaforo por la ideo pri spaco kaj tempo specifa por dOCUMENTA (13). La spektaklo ŝajnas ekvivi kiel la projekto de la kuratoro kaj intelektula kunlaborantaro kiu ĝin kreis kaj elpensis, urĝante la publikon subaŭskulti rakonton, anstataŭ esti ties protagonisto. La klara distanca spaco inter la publiko kaj la artaĵo estas, samtempe, loko por mirado kaj renkontiĝado. Ne estas arkitektoj en la kunlaborantaro de dOCUMENTA (13). Mi volonte imagus al mi kiel fasoni ĉi tiun spacan de akordiĝado kaj neado, eluzante ĉi tiun kuratoran modelon kiel strategion. Ĉu arkitekto rajtas plenumi ĉi tiun rolon? Kion vi pensas?

KM La fakto ke arkitekturo ne estas videbla kaj ne estas menciata, ne signifas, ke ĝi ne ekzistas. Kaj oni ne ĉiam bezonas arkitekton por arkitekti. Kiam oni kreas ekspozicion, certe ĉiam ekzistas spaca projekto. Ni konstatas, ke roloj evoluas: kuratoroj, iam nur historiistoj kaj specialistoj, pli kaj pli iĝas kvazaŭ reĝisoroj de surscenigendaj spertoj en kiuj kombiniĝas

semantikaj kaj pragmatikaj aspektoj, sperto-reĝimoj de la artaĵoj. La vizitanto de la ekspozicio trovas ne nur manieron rilati kun la artaĵoj, sed ankaŭ kun ilia prezentado kaj tial ankaŭ kun la retoriko de la prezento. La limo inter la artaĵo kaj ĝia prezentado povas ankaŭ dissolviĝi aŭ nebuliĝi. Ĉi tiu situacio kreas kampon en kiu artistoj, kuratoroj, kaj de tempo al tempo arkitektoj, kunlaboras por fasoni ekspoziciojn kaj prezentojn. Ni nomis ĉi tiun kunlaboron inter la diversaj fakoj Kuratoro Fasonado, ĉar en ĝi kombiniĝas heterogenaj aktivaj. Sed ni revenu al via ideo vidi la situacion el la vidpunkto de la vizitanto: ene de la pragmatika lingvistika kadro, ni vidas la personan kuntekston de la vizitanto-leganto kiel plua aspekto de la artaĵo, konsiderante la fakton, ke legado estas pragmatika ago.

La vizitanto estas ambigua partoprenanto.

FG Kiel arkitekto rilatu kun transformiĝantaj artismaj labormanieroj? Kiel arkitekto povas refasoni spacan por artaĵoj fare de artistoj kiuj strategie kaj enhave ŝanĝas kuntekstojn kaj malkonstruas la subtilajn barojn inter realeco kaj fikcio? Ĉu estontece eblas fasoni muzeojn por spektakloj de Tino Sehgal, aŭ por spektakloj kiel *Resistance* (2006) de Roman Ondák?

KM La problemo pri novaj labormanieroj kaj ilia rilato kun muzea spaco ekestis antaŭ longe kun Fluxus kaj kun agoj konataj kiel Institutional Critique. Agoj, prezentoj kaj efemerco jam en si mem kontraŭas la ideon de ekspoziciejoj. Kio restas, estas la dokumentado de la agoj, de la okazaĵoj kaj prezentoj, kiuj siavice iĝas artaĵoj. La Rusa pavilono ĉe la Venecia Bienalo en 2011, kies kuratoro estis Boris Groys, prezentis artaĵojn fare de Andrei Monastyrski kun la nomo *Empty Zones* Malplena estas la adjektivo per kiu Monastyrski difinas la agon kaj la prezentadon. Ĝi estas malplena, ĉar ĝi estas nereala kaj falsa, kaj ĝi iĝas reala nur per la dokumentado. La dokumentado mem estas do tio, kio koherigas la artan agon. La fotoj, tekstoj kaj videaĵoj aperas ne kiel solidaj objektoj, sed kiel simboloj lasantaj spacan por libera interpretado. La prezentado de la dokumentado iĝas siavice simbolo enigita en reton de referencoj kaj interrilatoj.

FG Ĉi tiuj konsideroj, viaj tri eblaj tipoj de vizitantoj kaj la realaj aŭ imagitaj kuratoraj modeloj, igas nin esplori la problemon pri spaco ne nur kiel la ĉirkaŭaĵon en kiu okazas la ekspozicio, sed ankaŭ kiel realan materialon pri kiu disponas la kuratoro. La artaĵoj transformiĝas kaj samtempe, kaj super ĉio, ŝanĝiĝas ankaŭ la komunikadaj strategioj por tiuj artaĵoj. Tio signifas, ke ŝanĝiĝas kaj multiplikiĝas la reĝimoj laŭ kiuj oni rilatas kun

la artaĵoj kaj laŭ kiuj oni spertas ilin. En tiu kunteksto ŝanĝiĝas la rolo de la spaco, kiu akceptas novan funkcion en la logiko kaj konstruado de la prezentado². Via rolo, la apliko de Kuratoro Fasonado, ŝajnas esti pli grava ol iam ajn antaŭe.

Vi menciis la kunaŭtoran rolon de la spektanto, la nestriktecan kaj intence nebulan limon inter artaĵo kaj ĝia prezentado en rilato kun la labormanieroj de hodiaŭaj artistoj, la unuigon de la vakuo destinita por la prezento-agoj kaj la prezentado de ĝiaj spuroj aŭ dokumentado. Ĉiuj el tiuj konsideroj donas precizan indikon uzeblan en klopodoj difini vian ideon pri arkitekturo. La spacoj kiujn vi fasonis por artaĵoj ofte enhavas interesan gradon de ambigueco. Unuflanke ili estas fasonitaj por precize difinita kunteksto, dank' al via uzo de diversaj aparatoj ĉe la limoj de videblo; aliflanke ili ŝajnas esti preskaŭ nekompletaj, malfermaj al neantaŭdireblaj uzmanieroj. La alloga estas mistera kaj malfacile malĉifrebla. La imponaj vakuoj kaj la agoroj disponitaj por la konkurso de Berliner Stadtschloss donas ekzemple signifon al la rekonstruado de la kastelfasado. La vakuo estas la spaco kun multaj ebloj kaj, samtempe, ĝi ludas centran rolon donante signifon kaj povon al la monumenta rekonstruado de la muzea fasado. Ĉu vi povus priskribi kiel vi en ĉi tiu kaj aliaj projektoj uzis la vakuan kiel centran spacan?

KM La agoro de la kastelo Berliner Stadtschloss estas bazita sur la ideo de Schinkel pri kreado de rilato inter la kastelo kaj la muzeo Altes Museum: ĝi estas malplena sojlo, kiu per sia permeablo provas doni kuntekston al la muzeo. La rilato estas antaŭ ĉio bilda: el la agoro oni povas vidi la kuntekston entenantan la katedralon kaj Altes Museum. Ĉirkaŭ la nova konstruaĵo, ĝi kreas kuntekston, senhierarkian konstruaron.

En la projekto por la pligrandigo de la muzeo Weltkulturen Museum en Frankfurt, ni evitis monolitan arkitekturan elirpunkton kaj decidis krei arkipelagon konsistantan el ekzistantaj kaj aldonitaj konstruaĵoj. La interkonstruaj vakuoj ricevas novan signifon kaj kreas streĉitecon inter la diversaj funkcioj. Nia gvida koncepto estas kompleksa, senhierarkia unuo kongruanta kun la konstruajaro kaj la arkipelago: temas pri tio kion Smithsonian-oj nomas ankaŭ 'konglomerata aranĝo'. Iliaj projektoj estas ĉiuj bazitaj sur centra vakuo kapablanta krei rilatojn inter disiĝantaj realaĵoj.

FG La strategioj de artistoj por distribui ideojn grave ŝanĝiĝis. Ŝajnas, ke opakeco kaj kaŝitaj, intence nelogikaj kanaloj estas komunikaj reĝimoj preferataj al klareco. La arta sistemo estas bazita sur subtila gamo inter la ĉeesto kaj foresto de komunikado. Ĉu vi povas trakti ĉi tiun temon en rilato kun la pligrandiĝanta rolo, kiun ludas grafikaj en la difinado de

instituciaj identecoj? Ĉu vi povis diri ion pri tio en rilato kun la projekto por la galerio Schirn Kunsthalle?

KM Artaj projektoj povas ludi kun la ambigueco inter foresto kaj ĉeesto de komunikado, sed institucioj estu tre bone videblaj. Schirn Kunsthalle estas gravega institucio en Frankfurt, kiu organizadas ekspoziciojn por amasaj vizitantoj. Max Hollein, la nova direktoro, petis nin en 2002 ĝisdatigi la stilon de Kunsthalle. Ni ellaboris la projekton kune kun la grafika artisto Chris Rehberger, ĉar la kliento postulis ne nur funkcie senchavan renovigon, sed ankaŭ novan, facile uzeblan gvid-sistemon. Ni pripensis la eblon kombini la du postulojn, kreante supermezuran, pseŭdomonumentecan signaligon: lumantaj murojn entenantajn surskribojn indikantaj diversajn funkciojn. La ideo estis transigi la surskribojn, kutime troveblajn sur arkitekturaj planoj, en skalo de unu por unu, kaj porti la dudimensiecon de papero al la tridimensieco de spaco, uzante la teknologion de lumplena signaligo por ŝoseoj kreitan por bona videblo dum oni moviĝas.

Ni tuj komparis la muzeon kun flughaveno aŭ superbazaro kie la orientiĝo surbaze de loĝistika koncepto estu tuj klara, kaj kie ĉiu loko estu rapide atingebla. Mi kredas, ke ni estis iel influitaj de iuj fotoj de Fischli Weiss pri banalaj ĉiutagaj lokoj, sed ankaŭ de grandaj ludilovendejoj kun ĝiaj supermezuraj signaligoj. Ĝenerale, ĉi tiu ĉiutaga estetiko fontas el la Berlina teknokulturo de la naŭdekaj jaroj, periodo en kiu ni plenkreskis, same kiel Rehberger: fortaj neonlumoj, referencoj al urba signaligo. Interesa ekzemplo estas la lumantaj signoj de Daniel Pflumm kaj liaj diversaj kluboj, inkluzive de Panasonic en forlasita buĉejo kie estis montrataj liaj obsedaj videajoj sur ekranoj pendantaj de la plafono. En tiu momento estis kreita tre efektiva, moderna prezentokulturo, tre malsimila al tiu de muzeo.



1 Hito Steyerl, Is a Museum a Factory?, E-flux Journal Reader, (Berlino: Sternberg Press, Berlino 2009).

2 Komparu: Carson Chan, Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material, The 6th Momentum Biennial Reader (Milan: Mousse Publishing, 2011).



Modeloj, per ties prezento



Kigrade arkitekturo povas ŝanĝi logikon de konkursdosiero? Ĉu eblas pritrakti la gvidliniojn de konkurso kaj ankoraŭ plilarĝigi ties framon? Ĉu konkursrespondo al ŝtata arkitektura projekto povas, anstataŭ emfazi politikan programon, inciti al daŭ rigo de la decidoprocezo?

La projektoj por la germana ambasadejo en Belgrado kaj la tiel nomata Humboldt-Forum, etnologia muzeo metita en la rekonstruotaj fasadoj de la prusa kastelo en Berlino, estas du konkursrespondoj, kiuj plilarĝigas la koncepton de la konkursprojekto kaj kreas modelojn por aktivigi la eblecojn por politika debato. En ambaŭ kazoj, la historiaj fasadoj kaj ilia rilato al la nuntempa urba kaj politika situacio estas konfliktaj.

La urbo, vidita kiel heterogena kolekto de konstruaĵoj, aperas en stato de permanenta fluo simila al ekspozicio, kie la rilato inter ekspoziciaĵoj dependas je ŝanĝo pro ŝanĝantaj kuratoraj perspektivoj. Ambaŭ projektoj konsideras la politikan direktivon por forviŝi kaj rekonstrui historian fasadon kiel agon de kuratora interveno en la pejzaĝon de la urbo. Sed kiu kuratoras la urbon?

Tiu momento de la suverena interveno fariĝas la ekirpunkto por arkitektura dizajndemarŝo, kiu proponas konstruaĵon kiel

agenton, kiu kondukas al antaŭ traktado: kiel konstruaĵo povas esti planita cele arbitracii tiajn cirkonstancojn? Kigrade arkitektura projekto kapablas reaktadi la aferon kaj atingi la politikan?

Aperis al ni ke tiu arkitektura problemo en tiuj du publikaj konkursoj ne temis pri konstrui novan fasadon sed pri kiel ni kadras kaj prezentas iun jam ekzistantan, kiu aperis politike konflikta. La antaŭa parto de la Jugoslav Second Modernism de la ambasadejo kaj la malaperiĝinta baroka kaj novklasika fasado de la muzeo konsekvence bezonas esti komprenataj kiel ekspoziciaĵoj, kiuj dependas de kadriĝo kaj prezento. Tio signifas ke oni povas ilin taksu laŭ alia perspektivo. Ĉar la projekto por la ambasadejo sugestas konservi jam ekzistantan fasadon, kiun la konkursdosiero petas ke oni malaperigu, la respondo por la muzeo kreas scenaron por la nomumita rekonstruo de forviŝita baroka fasado, cele generi prezenton de la politika rekonstruprocezo.

Por la juĝistoj de la konkurso, la konservado de la brutalisma betona strukturo kaj la uzo de la novkonstruita fasado de la ambasadejo kiel prezento por tiu artefakto finfine aperis neakcepteblaj por la celoj de tiu projekto.



**Modelo kaj prezento:
la fasono por la germana ambasadejo en Belgrado 2009.**



La plano por malrapida, eble neniam finota apliko de ĉiuj barokaj elementoj ŝajnis promesiga por la programo sed fuŝis ĉar la rekonstruo de la novklasika kupolo estis konscie flankenlasita.

Por krei prezentan situacion, por ambaŭ kazoj ni kreis modelon, ne nur de la konstruado, sed de politika kaj arkitektura dizajn-procezo: la du dizajnproponoj celas disertigi pri eblaj ŝanĝoj en la pejzaĝo de la urbo kaj eksponi la laŭhistorian situacion kiel politikan kaj konsekvence kuratoran.

Per tiuj du projektoj ni antaŭpensis la kapablon por arkitekturo fariĝi evento, kaj politika kaj kultura, konceptiganta la eventon same kiel la artisto George Brecht ĝin imagis: partituron interpretota kiel evento, kiu ne nur estas perceptata, sed kiu naskiĝas per sia publiko. Eĉ se ŝajnas nefareble aktive partoprenigi la publikon en arkitekturan dizajnprocezon, oni povus sin demandi kiel arkitektura koncepto povus konservi certan malfermecon: ĉu la realigo de projekto povas esti komparata kun interpretado de muzika partituro? Se jes, kiel povas arkitektura realigo esti komparata kun muzika interpretado, kiu dependas de la decidoj de la interpretisto anstataŭ de tiuj de la komponisto?

Difektoj

Bogdan Ignjatovic, kiu naskiĝis en Belgrado en 1912 kaj laboris kun la modernisto Dragiša Brašovan en la 1930-aj jaroj, fasonis la fasadon de la germana ambasadejo en 1970. Uzo de eksponita betono povas pensigi pri struktura ornamo simila al tiu uzita de Gordon Bunshaft en 1965 por la Beinecke Rare Book and Manuscript Library en la universitato de Yale. La fasado de la ambasadejo aperas hodiaŭ kiel difektiĝo de brutalisma arkitekturo eĉ se la strukturo malantaŭ ĝi estas disigita konstruado sen ligo kun ĝi. Daŭre, la fasado estas fragmento, kiu kontrastas en la urba pejzaĝo de Belgrado.

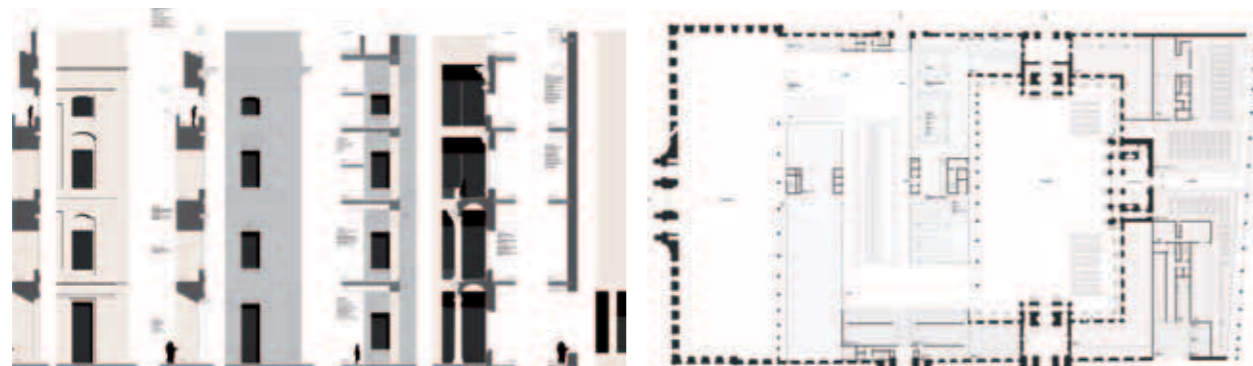
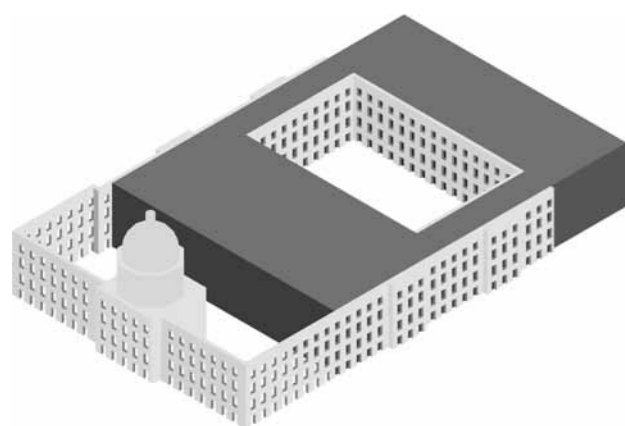
Ĝi ankaŭ reliefigas kiel politika fragmento, en tiu senco ke ĝi signas la finon de la Hallstein doktrino. La memtrudita okcidentgermana ekskludo en 1955 malpermesis diplomatajn rilatojn kun ŝtatoj, kiuj agnoskis GDR-on. Tial okcidentgermanaj ambasadejoj apenaŭ ekzistis en socialismaj landoj ĝis fine de 1969 kiam Willy Brandt fariĝis kanceliero kaj forlasis la Hallstein doktrinion. Li decidis reaktivigi diplomatecon kun ĉiuj ŝtatoj, kiuj agnoskis Orient-Germanion, instalante kaj konstruante novajn ambasadejojn ĉefe en la orienteŭropaj ĉefurboj.



Ŝajnas ne necese forviŝi la historian fasadon eĉ se la konstruajo malantaŭ ĝi bezonas aktualigon. Tutsimple, la fasado estas aŭtonoma rilate al la konstruajo kaj trovis sian lokon ene de la urbo kiel ekspoziciajo. Nia fasono agas favore al konservado de la difektoj de la fasado kaj, en unua etapo, izolas ilin eliminante la strukturon de la konstruajo malantaŭ ĝi. La dua movo konsistas pri provizi la fasadon per nova dekoracio, prezenta elemento kun formo de nova konstruajo. Tiu konstruajo, adaptita por plialtigitaj sekurnormoj, estas fermita solido, malfermita nur je interna korto, kiu filtras la urbon ĉirkaŭ ĝi.

La arkitekturo de la nova konstruajo de la ambasadejo akceptas la esencan disigon inter ekstere kaj interne, programo kaj aspekto. Ĝi transformas necesan alinternan orientiĝon en malsaman formon de komuniko: pli simila al muzeo, ambasadejo ne povas prezenti al la ekstero ion ajn el sia vera funkcio. Eĉ se ambasadejoj kaj muzeoj bezonas maksimumigi protektadon de siaj internoj, ambaŭ konstruajoj volas komuniki kulture kaj politikan permeablon. Tial la fasado fariĝas ekrano. Ekde kiam ni estos pretaj prezenti ĝin kiel ekspoziciajon, ĝi prezentos politikajn mesaĝojn per sia historia kaj arkitektura formo.





Modelo kaj prezento:
la fasono por la Humboldt-Forum en Berlino, 2008.

Artefakto

Agnoskinte la detruon de la militruino en 1950 kiel historian faktan, la fizika esenco de la prusa kastelo malaperis. Ankoraŭ, pentraĵoj kaj fotoj, kiuj priskribas la kastelon estis konservitaj, kaj preciza kono de la stereometrio de la historia konstruaĵo estas disponebla. Arkitektura modelo povas esti farata. Prefereble ol provi konstrui tridimensian bildon, fari plenkalan modelon signifas redoni la ekzaktan mason. Unuavide la nova konstruaĵo povus ne tre samaspekti kiel la bildoj, kiujn ni konas, do en tiu senco, tio estos fuŝa kopio. Ankoraŭ, sekvante la historian konstruon per brikoj kaj estante vide konceptita kiel konstruaĵo per nudaj brikoj simila al la duarangaj fasadoj de Neue Wache far Karl-Friedrich Schinkel, en ties strukturo kaj reliefo, la modelo estas preciza volumena kopio de la malaperiĝinta historia konstruaĵo.

La brika modelo estas konstruata solido por la etnologia muzeo en ĝia interno, kaj samtempe tiu strukturo povas fariĝi prezenta elemento, kiu frontas al la urba spaco. Depende de kontribuoj de privataj mecenatoj, ĝi povus ekspozicii ŝtonajn kopiojn de barokaj fasadaj ornamadoj, same kiel ŝtato ĝin antaŭpensis. Ĝi povus ankoraŭ resti nuda, ĉar ĝia brika reliefo estas perfekta surfaco.

La reconstruo starigos videblan debaton sen proponi finan rezulton. Ĉar partoj de la ŝtonaj ornamadoj mankas, la konstruaĵo oscilos inter esti prezentaĵo kaj ekspoziciaĵo. Aranĝita por esti kaj kompleta kaj nekompleta, la prezentaĵo estas aŭtonoma kaj sugestas la eblon haltigi la procezon je iu ajn momento. La ornamadapliko estante disigita de la fasada fasono, la eblo debati pri la adekvateco de historia reconstruo denove malfermiĝas.

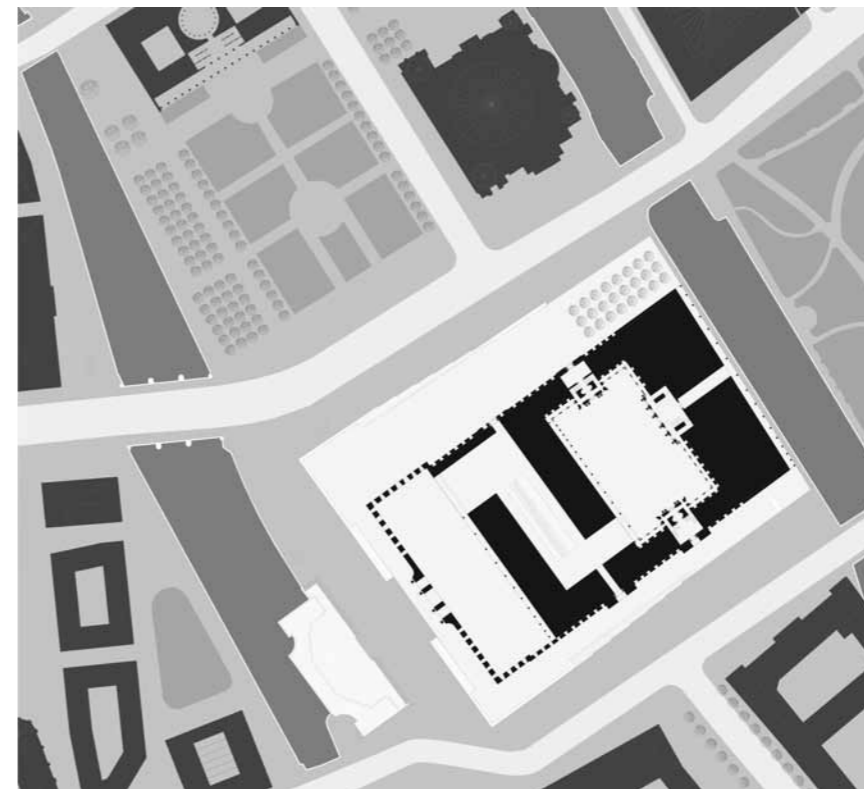
La brika perimetro estas tria elemento trudota inter la muzeon kaj la kopian fasadon. Estante aŭtonoma konstruaĵo, la perimetro estas sendependa de la programo de la konstruaĵo kaj de la videbla ornamadareconstruo. Estas intera elemento, kiu estas kaj interrilata kaj hibrida. Sed la dika brikmuro ankaŭ fariĝas skulpta kaj liberiĝas el la muzea solido, je la okcidenta flanko de la konstruaĵo. Ĝi estas memtenanta inter la urba kunteksto de Unter den Linden kaj granda halo kreita antaŭ la muzeo: generika spaco malfermita al diversaj uzoj kaj legeblecoj, sojlo inter la urbo kaj la muzeo.



Trairo en la urbo

Schinkel fasonis sian Altes Museum rilate al la kastelo, sed en 1828 li ne sukcesis realigi la grandan ĝardenon kiel komunan grundon, kiun li imagis, ekzistanta inter ambaŭ konstruaĵoj. La reĝo preferis dispartigi la ĝardenon je punkto malproksima de la kastelo cele neniel rilatigi la konstruaĵojn. Anstataŭe, la kastelo estis fortikigita je ĝia norda flanko, kaj malplena skvaro estis metita apude. La perspektiva desegno de Schinkel rigardigas nin tra la kolonoj de Altes Museum trans Lustgarten kaj sur la kastelon same kiel estus unueco konektita per centra akso kun fontanoj laŭorde najbaraj al ĝi.

Estante nova konstruo, la etnologia muzeo hodiaŭ malfermas la eblecon formuli malfruan respondon al demando de Schinkel: la granda halo ene de la brika perimetro komunikas kun Altes Museum, kaj Lustgarten kadras la vidon al la urba spaco intere, ebligante movon internen kaj eksteren, truigante la perimetran muron sube ĝis la grundo. Sur ĝia supra nivelo, cirkla vojo ebligas la vizitanton eksperimenti pri la urbo kaj la granda halo laŭ ankoraŭ alia perspektivo. Kontraste, la muzeo fariĝas malsimetria meandro, kiu senligas sin el la historia volumenco de la perimetro ekstere.



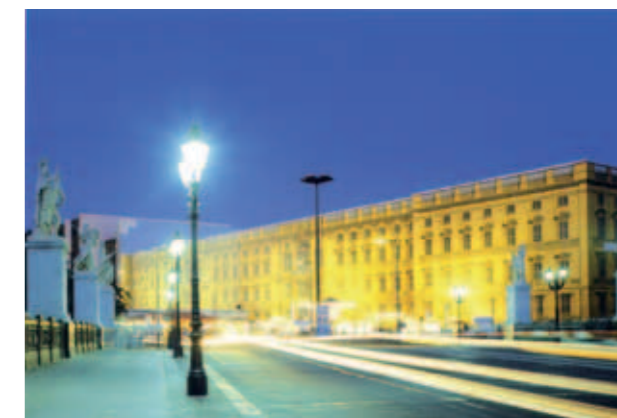


Bildo jam farita

La historia kastelo estis detruita en 1950 post decido far Walter Ulbricht, ĝenerala sekretario de la tiam reganta komunistarta partio. La vakuo, kiu rezultis el tio neniam estis replenegita, eĉ se la parlamento de GDR estis konstruita sur parto de la enorma skvaro en 1976. Kio restas el la kastelo, tio estas ties bildo. Bildo, kiu ne fontas el personaj memoraroj, konsidere la generacian interspacon, sed el bildo farita el foto.

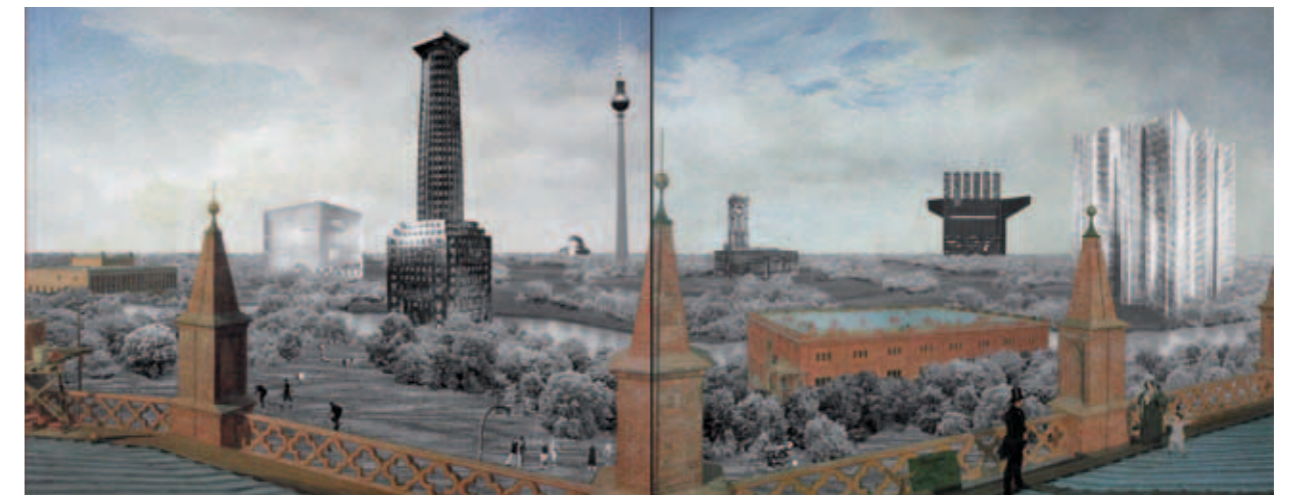
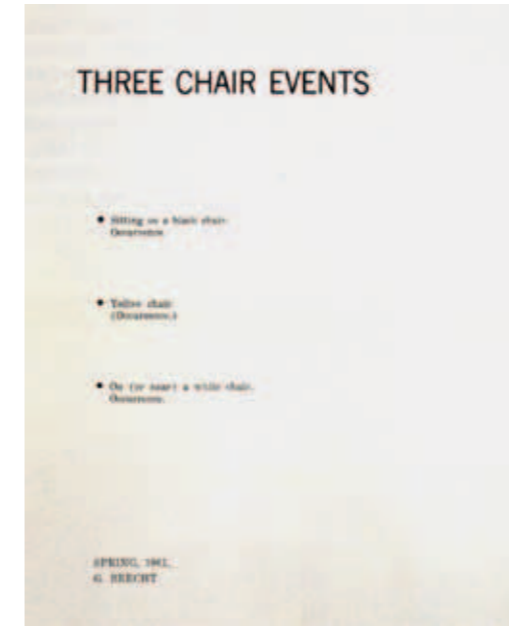
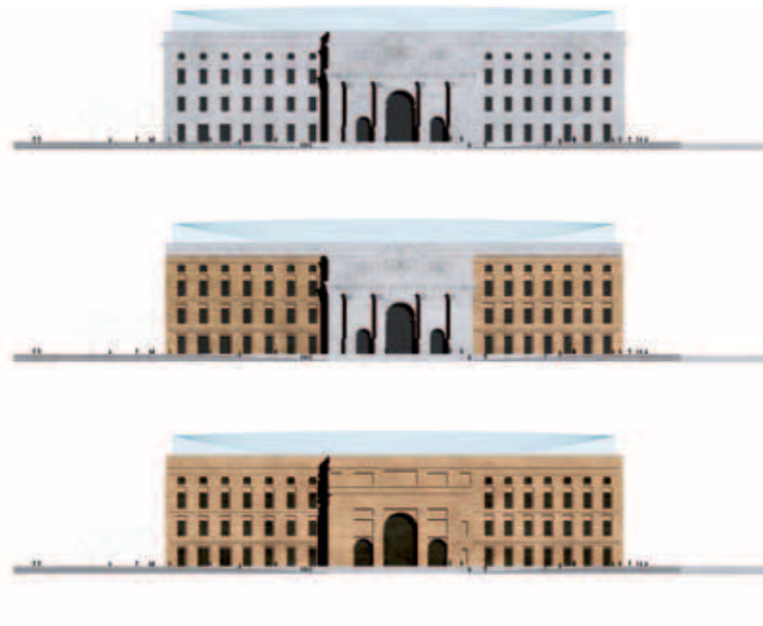
Plenskala tridimensia kopio, farita el bildigo de la kastelo presita sur plastajn membranojn, estis starigita sur la originala loko mallongtempe post la germana reunuiĝo en 1993. La iluzia modelo havigas la deziratan efektan al la publika opinio. Subite majoritato ŝajnis favora por rekonstrui la malaperiĝintan historian konstruaĵon, kaj la federacia parlamento prepariĝis al baloto.

La oficialuloj ĉe Heredo kaj Konservado sentis sin ne tre komfortaj. 'Konservado, ne restaŭrado', ilia fundamenta premiso ekde la Ĉarto de Venecio en 1964 fariĝus arkaika ekde kiam kompleta rekonstruo estus permesita. Ŝajne, bildo povus venki kontraŭ esenco, kopio gajnante kontraŭla originalo. Ŝanĝo de paradigmo okazis: la *Alterswert* de Alois Riegl estis anstataŭita de Warhola plezuro en bagatela



kopio kaj plateco. La kastelo estis ĉefe amaskomunikeca, ĉar ĝi estis nuntempa evento kaj ne plu historia fakto. Por esti produktitaj per privata sponsorado, la kopioj ne havus aĝon ĉar ili devus esti nek novaj nek malnovaj: ili estis laŭdecide ambaŭ.

La nova povas esti la malnova, se okazas ŝanĝo de loko. El-kaj re-kuntekstigo de objektoj el ilia originala loko povas transformi artefaktojn tute ne sensaciajn al veraj artefaktoj. Tamen, la barokaj fasadoj revenas al sia originala kunteksto. Estas loko, kiu ŝanĝiĝis dum la lastaj kvindek jaroj, kiam la kastelo ne plu estis, kio fakte igas la barokajn formojn ŝajni fremdaj nuntempe: ili estas en malĝusta loko kaj tial fariĝas readymades. Konsiderante ke ne spaca sed tempa logiko okazas, tiuj estas trovitaj objektoj malsamtempaj kiel la fontano de Duchamp: ili estas en la ĝusta loko sed en malĝusta tempo.



Reinterpretado

George Brecht konceptis la eventon kiel partituron interpretendan.

Spring, 1961

-Sitting on a black chair. Occurrence.

-Yellow chair. (Occurrence.)

-On (or near) a white chair. Occurrence.

Iel, tiu partituro povas esti libere interpretata. Estas tri seĝoj kiel objektoj en spaco, kaj estas instrukcio. La formo de la artverko estos tamen trovata de uzant(ar)o sekvanta la instrukcion de la artisto en tiu aranĝo. La analogio kun muzikajo interpretenda far muzikisto aŭ teatraĵo ludenda far aktoroj estas evidenta. Ĉu arkitekturo povas esti pensata kiel artverko, kiu povas esti ludata kiel muziknotoj? Reinterpretado do estus ofta praktiko en arkitekturo, kaj spacoj ne plu aspektus ĉiam samaj sed ŝanĝus sian aspekton depende de ilia tiumomenta uzo. Alproprigo fariĝas senmanka parto de la dizajnprocezo kaj kunaŭtorigas la uzanton.

la ornamado de la fasadoj fariĝas konscia ago, kiu daŭros laŭ la tempo. Ĝi fariĝos la reinterpretado de la historia fasado kiel performativa ekspozicio okazanta kun civitanoj kaj politikistoj estantaj ludantoj kaj interpretantoj. La procezo, kiu okazos estas kaj arkitektura kaj politika, kaj ĝi estas sen konata fino. Ĝi povas lasi rezulton kiel Sant'Andrea de Leon Battista Alberti en Mantua, kiu havas malsamajn fasadojn kaj kiu—en la kazo de la duarangaj fasadoj—restis kun nudaj brikoj ekde sia konstruo, nur montrante la reliefon de la plastika modulado sed neniu el la ŝtona surmetaĵo uzata je la antaŭa flanko.

Planado kaj konstruado tiel povas esti pensataj kiel disigitaj momentoj kun malsamaj subjektoj. Realigo signifas pli ol simple plenumi planon; ĝi signifas preni decidojn. En tiu senso,

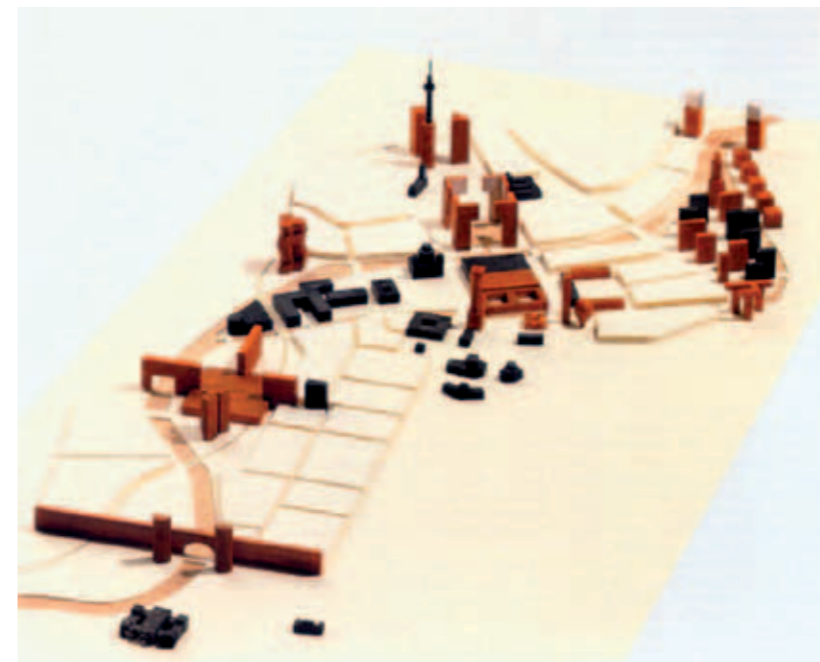
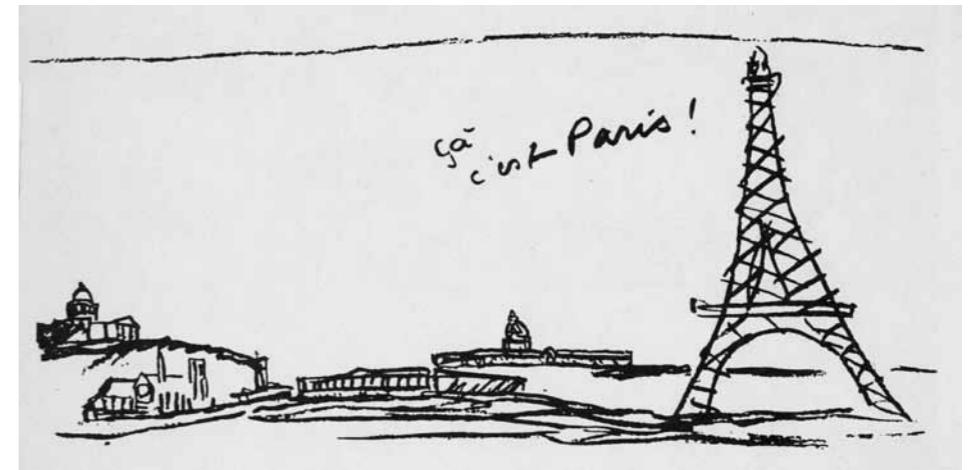
Ripetado kiel originalo

En la artoj, reinterpretado kaj ripetado estas kutimaj konceptoj. Oni povas trovi ekzemplojn eĉ en la praktiko de arkitekturaj ekspozicioj, kiel montras la duoblo en 1999 de la Gartenhaus de Johann Wolfgang von Goethe en Weimar. Apud la originala konstruado oni starigis kopion por protekti la originalan internan parton kaj tamen ebligi vizitantojn ĝin ĝui. La ekspoziciaĵo duoblas: dum unu montras la originalan eksteron kaj utilas kiel aŭtentikeco-atestilo, la alia montras la internon kiel sian modelon.

Filip Noterdaeme iris eĉ pli for, kiam li proponis rekonstrui kaj redetri la Bauhaus Meisterhaus de Walter Gropius en Dessau, laŭ senfina centjara ritmo kiel anta elfaro de konstruo, detruo kaj rekonstruo. Ekzemple en 2026, la kopio devos esti konstruita, kaj en 2045 esti detruita plian fojon far atako el la aero, kaj en 2056 esti denove anstataŭata de konstruado kun duflanka tegmento simila al tiu konstruita en 1956 sur la sama loko.

Salti al koncepta—prefereble ol al materia—konservado defias nian praktikon de historia konservado kaj la tutan paradigmon el kiu ĝi fontas. Ĝi malfetiĝigas la arkitekturan objekton favore al ĝia koncepta signifo, kaj samtempe movas la

artan pritakson de teknikaj al performativaj parametroj. Portempaj konstruoj kiel la Ise Shrine en Japanio povas supozigi ĉiamecon, ĉar ruinoj kaj relikvoj el historiaj strukturoj fariĝas malpli gravaj. La ĝlosilo de tiu demarŝo estas 'iterability' kiel dirus Derrida: estante konjunkcio de 'iter' kaj 'itara', ĝi estas okazo de kaj ripetado kaj diferenco. La originaleco de ĉiu evento tiel ne kuŝus en sia unikeco sed en ĝia unika ripeto de pasinta evento. Konceptante arkitekturon kiel manieron por riveli realecon ĝin prezentante, atento estas malpli dediĉita al la noveco ol al tio, kio jam ekzistas, malpli al invento ol al alproprigo.



'Mi kredas ke la aspekto de la verko estas duaranga kompare kun la ideo de la verko, kio faras ke la ideo estas plej grava.'
(Sol LeWitt, *100 pensoj, penso15*)

Kersten Geers – Metodo kiel formo

1.

Antaŭ kelkaj jaroj, kiam oni petis de la usona fotisto Lewis Balz ke li elektu librojn por *Curating the Library*, ekspozicio kaj prezento de personaj referencoj manifestitaj tra libroj, li petis la kuratoron aĉeti *When Attitude becomes Form*, katalogo de ekspozicio surscenigita en la Kunsthalle de Berno. La ekspozicio kaj la katalogo montras surprize kongruan grupon de artistoj, kiuj estis destinitaj famiĝi kiel la minimumaj kaj konceptaj praktikantoj en sia epoko.

Per la mono restanta en la buĝeto, la kuratoro devis aĉeti sortimenton el la haveblaj artlibroj far Ed Ruscha. Balz, kronikisto pri la spuroj, trenajoj, transformoj kaj restaĵoj de la proprigo kaj loĝanteco de la Amerika Pejzaĝo, ŝajnis renkontinti parencan animon en la multe pli rekta kaj eksplicita konduto de la Los-Anĝelesa pentristo. Strange, li ne estis aparte interesata pri ties pentraĵoj. Fakte, la multe pli simpla atento pri perditaj lokoj kaj banalaĵoj, kolektitaj en fotojn en la libroverkoj de Ruscha ŝajne afekciis. La seriismo de la artlibroj de Ruscha atakas temon, kiu plu estas nefigurebla en unuopa verko. Estante serio, la libroj estas pli sukcesaj en sia implica traduko de iu konduto. Kune, la libroj superfortis la handikapon de la unuopa verko, kies unikeco ne povas eskapi la impreson pri iom trudita surscenigo. Tro enigma, kaj tro romantika, unuopa verko tie prezentas 'tro da enhavo'. Kontraste al tio, por Balz, la serieco estas eskapo el tro multa enhavo en ĉiu ero, al nereakta figuro de konduto tra seria formo. Kombinante la artlibrojn de Ruscha kaj la titolon de la ekspozicio de Szeemann utilas por Balz kiel intencdeklaro, manifesto por ia kultura produktado, kiu ne baziĝas sur unikeco de la unuopa verko sed anstataŭe sur implica elfaro de ripetado.

2.

En la katalogo de 1969, estas nenio pri Ruscha. Eĉ se lia artlibro estis farita ekzakte en tiu periodo, tiam li ne ĝuis grandan sekvemon inter la Konceptistoj. Ekzistas tamen interesa verko de Sol LeWitt nomata *wall markings* (1968). Ĝi estas principe unu el la plej unuaj enkarniĝoj de liaj 'wall drawings', kiujn li disvolvis dum la sekvantaj jaroj. Faritaj per ilia priskribo, la desegnoj enkondukas radikale malsaman ekstraktadon pri la farado de arto kaj konduto koncerne la statuson de la artobjekto. La murdesegnoj konsistas en akumulo de reguloj kaj principoj—gvidlinioj—desegnometodo, kiu estas antaŭkonceptita, oni povus diri priskribita, tute sen rilato kun la kunteksto, en kiu ĉiu el ili povus fine esti plenumitaj. Unuflanke, ili ŝajnas esplori la manieron kiel la priskribometodo pri desegno povas tra ripetado akumuli sojlan signifon, ĉar la tuto de la desegnoj povas esti legata kiel serĉo pri formo. Aliflanke, ili ŝajnas prezenti ideon de (art)formo ekster ties rekta formala figuro. Oni povus sin demandi, ĉu la formo de la murpentraĵo estas la pentrita desegno aŭ ĉu estas la aro de reguloj, la gvidlinioj, la principoj aŭ la metodo, kiu priskribas eblan rezulton.

3.

LeWitt ŝajnis esti ja tro verŝajna kandidato por esti komparata kun la laboro de la germana arkitekto Oswald Mathias Ungers. La multiĝo de la kvadrato en la laboro de Ungers estas ja tro facile komparebla kun la fama serio de skulptaĵoj, liaj 'strukturoj'. Temas pri ĉieestaj aroj de transformoj de la malfermata kubo, skeletaj skulptaĵoj de senfinaj transformoj de la kvadrato. Kompari suprajn minimumismojn de Ungers kaj minimumismajn suprajn transformojn de LeWitt estus eraro, ĉar tio ne konsiderus la multe pli interesajn konceptajn kompleksecojn de la praktikoj ligitaj kun ĉiu artisto.

Ungers disvolvis sian kvadratan aranĝon meze de la 70aj jardekoj (eble lia plej verkabunda periodo), preskaŭ kiel vestaĵo de la tiam ege eksperimenta pseŭdopraktiko. Onidire, Hans Kollhoff parte deposedis kunaŭtorecon por la aparta eksterordinareco de la kvadrata fasado. Prave malprave, tio donas al la kradita kvadrato interesan devenon. Kiel pseŭdofasado, la senĉesa ripetado de la kvadrata krado fariĝis eble la plej radikala neniiganta fasonilo de Ungers. Interese, la ilo ne temas pri la ilo mem. Oni povus argumenti ke la elekto mem de armilo—ripetada krado—rivelas la celon. Estante poststrukturisto, Ungers tre bone konsciis ke la naiva kredo je ripetado kiel solvo (de la Strukturistoj) devis esti eliminata elinterne, ne prezentante hazardon kiel alternativon, sed reakirante la abundecon de ripetado, aŭ serieco, kiel ununura elirvojo. Tion farante, multobligo kaj ripetado fariĝas metodo, ne ilo. La unueco malaperas, la senĉesa sameco igas ĉiujn aliajn elementojn—tio, kio jam estas tie—protagonistoj. Ripetado en si mem solvas nenion. Rezulte, tre hibrida principaro rajtas surfi sur la ondoj de la memkreita sameco. La strategio permesis al li fari fasonojn kun rimarkeblaj sprito kaj larĝanimeco: ĉiu loko, ĉiu demando necesigis alian ege originalan hibridan tipologion. Li (kaj liaj akompanantoj) povus fari projekton sen vere fasoni ion ajn. Tial la 'maŝino de metodo' kapablas disvolvi formon. Tio estas la finofara enkarniĝo de la terura arkitekto, ĉar ĝi permesas al li malkonekti la respondecon pri lia propra formigo kaj la veran demandon: li eskapas el la respondeco solvi problemojn per formoj. Anstataŭe, Ungers nur akumulas kaj spegulas tion, kio jam estas tie. Lia seria formo troviĝas aliloke. La verkon faras la serieco de tio, kio ŝajnas esti enkarniĝoj de la samaj iloj. La surpriza metodo de Ungers havas multon saman kiel la gvidlinioj pri murpentrado de LeWitt. Ambaŭ aperas esti disvolvitaj ekster la kunteksto,

kiun ili atakas kvazaŭ la elementoj estas difinitaj antaŭ ol estu situo, kunteksto, antaŭ ol venu taŭga demando. La plej bono el la arkitekturo de Ungers ne engaĝas fasonon. Ĝi nur organizas tion, kio jam estas tie. La murpentraĵoj de LeWitt ne tiom estas malsamaj. Ili akiras sian definitivitan formon tiam, kiam ili estas plenumitaj en specifa loko. Fascine, oni neniam estas tute certa pri la statuso de la formo de specifa desegno. Ĉu temas nur pri portempa enkarniĝo de tio, kio implice estas tie, kaj tial estas subtenilo de la kunteksto de la murpentraĵo? Aŭ ĉu la fina formo estas la surloka pentraĵo? En la laboro de Ungers meze de la 70-aj jaroj, la dilemo estis evitita ĉar nenio ankoraŭ estis definitive plenumita. En la postaj jaroj, lia formala traduko de la akumulita lingvaĵo de la antaŭaj jaroj ofte similis malbonan kopion de lia propra laboro. Unu el la reguloj de LeWitt pri liaj murpentraĵoj estis ke la laboro devis esti plenumita (far iuj aliaj) kun sufiĉe da libereco por igi la plenumanton aŭtoro de la pentraĵo. Tiel, li devus interpreti, sed ankaŭ sen tro multe da kontribuo, tiel ke li ne fariĝu malbona kopio de la originalo, ia falsa Sol LeWitt. Fojfoje oni havas la impreson ke Ungers faris nur falsan Ungers, ekde kiam li konkretigis sian metodon en reduktitan kaj simpligitan formon.

Aliflanke, estas ja rilate al la relativa arta aŭtonomeco, per kiu LeWitt permesis ke siaj desegnoj estu plenumitaj, ke oni povas kompreni la esencon de la jaroj de Ungers en la Teknologia Universitato Berlino. Ĉiu raporto de studentaj projektoj de tiuj jaroj prezentas kernon de 'tiu alia praktiko', en kiu seriaz projektoj plenumitaj de diversaj aŭtoroj laŭ relative fiksita aro de reguloj sugestas eblan praktikon de metodoj kiel formo.

Bildoj

Kuehn Malvezzi, Atlas, 2012, trovita bildaro, © Kuehn Malvezzi p. 6-37

Kuehn Malvezzi, Komuna Fundamento, 2012 en La Biennale, Common Ground, ekspozicio far David Chipperfield. Fotoj montrantaj la spacajn instaladojn ĉe Sala Chini kaj antaŭ la Palazzo delle Esposizione, brikinstalajo en du partoj, 1300 x 500 x 60 cm; 1400 x 1100 x 450 cm © Kuehn Malvezzi 2012, © Foto: Giovanna Silva p. 40-49

Candida Hofer, Lauder Business School Wien III 2004, © Candida Hofer, VG Bild-Kunst, Bonn 2012 p. 53

Armin Linke, Cinema screen, Guiyu China 2005, Courtesy the Artist p. 56/57

Armin Linke, Parque del Retiro, Madrido Hispanio 2011, kun afabla permeso de la artisto p. 58/59

Armin Linke, Carlo Mollino, Teatro Regio, Torino Italio 2005, kun afabla permeso de la artisto p. 60/61

Armin Linke, Miodrag Zivkovic, Memorial Complex Šumarice, Broken Wing – Monument to Executed Pupils and Professors, Kragujevac Serbio 2010, kun afabla permeso de la artisto p. 62/63

Armin Linke, Venetian Hotel, Lasvegaso (Nevado) Usono 1999, kun afabla permeso de la artisto p. 64/65

Armin Linke, G8 Summit, Ĝenovo Italio 2001, kun afabla permeso de la artisto p. 66/67

Armin Linke, Segantini Museum, Sankta Maŭrico Svislando 2004, kun afabla permeso de la artisto p. 68/69

Armin Linke, Thongil Street, Pjongjango Nord-Koreio 2005, kun afabla permeso de la artisto p. 70/71

Armin Linke, Ettore Sottsass, Lego house in studio, Milano Italio 1999, kun afabla permeso de la artisto p. 72/73

Armin Linke, Kashiwazaki Kariwa Nuclear Power Station, children play room Kashiwazaki Japanio 1998, kun afabla permeso de la artisto p. 74/75

Armin Linke, Wild Blue, swimming pool, Jokohamo (Tokyo) Japanio 1999, kun afabla permeso de la artisto p. 76/77

Armin Linke, NASA Jet Propulsion Laboratory, Mars Yard, Pasadena (Kalifornio) Usono 1999, kun afabla permeso de la artisto p. 78/79

Armin Linke, Water shop, Nukus (Aral Sea) Uzbekistano 2001, kun afabla permeso de la artisto p. 80/81

Armin Linke, CNR National Research Council, Fermi conference hall, on the wall the Globe made by Fra Mauro in 1460, Romo Italio 2007, kun afabla permeso de la artisto p. 82/83

Armin Linke, Museum, drawings of the Tower of Babel, Babilono Irako 2002, kun afabla permeso de la artisto p. 85/85

Armin Linke, Roman Cities Project, Fori Imperiali, Romo Italio 1999, kun afabla permeso de la artisto p. 86/87

Armin Linke, El la serio Petersen Tegl Sønderborg Denmark 2012, kunlabore kun Laura Florio, kun afabla permeso de la artisto p. 96-111

Kuehn Malvezzi, Contemporary Staedel Museum Frankfurt, prezento de kolekto, serio de tri konceptaj desegnoj de projekto tiel kiel ĝi estis realigita, © Kuehn Malvezzi 2012 p. 117

Kuehn Malvezzi, Documenta11, transformo de tenejo kaj lokoj de ekspozicio, serio de tri konceptaj desegnoj de projekto tiel kiel ĝi estis realigita, © Kuehn Malvezzi 2002 p. 119

Kuehn Malvezzi, prezento de kolekto en Staedel Museum vastigajo far Schneider+Schumacher © Foto: Giovanna Silva p. 123-137

Kuehn Malvezzi, Documenta11, koncepta skizo, © Kuehn Malvezzi 2012 p. 141

Sir John Soane, Dulwich Picture Gallery, 1817, Dulwich London Borough of Southwark, plano de etaĝo, desegnita el skizo eldonita en Architects' Journal, 24a de aprilo 1985, p. 142

Kuehn Malvezzi, Documenta11, © Foto: Ulrich Schwarz, Berlino p. 143, 147, 151, 154, 162, 163, 164/165

Neues Museum Berlin, Egipta korto kun tomboj, grafiko, © Landesdenkmalamt Berlin p. 144

Friedrich August Stüler, Neues Museum Berlin, 1841, Berlino, unua etaĝo, en: Typen – ein Raumatlas, © HfG Karlsruhe 2012 p. 145

Plano, skanita faksimilo de Joachim Anton Ferdinand Fintelmann, plumdesegno kaj lavumo, priskribanta la insulon Pfaueninsel (Insulo de Pavoj), Berlino, 1810, Berlin-Archiv 1985 p. 146

Kuehn Malvezzi, Documenta11, koncepta skizo, © Kuehn Malvezzi 2012 p. 149

Uffizi, Giorgio Vasari, 1559, Florenco, unua etaĝo, en: Typen – ein Raumatlas, © HfG Karlsruhe 2012 p. 150

New York 1782, mapo tegita de stratoj tiaj, kiaj ili estis en 1880, el Report on the Social Statistics of Cities, kompilita de George E. Waring, Jr., United States. Census Office, Part I, 1886, © University of Texas Libraries, U.S. Historical City Maps p. 152

Schaulager, Herzog & de Meuron, 1998 - 1999, Bazelo, dua etaĝo, en: Typen – ein Raumatlas, © HfG Karlsruhe 2012 p. 153

Forum Pompeji, nekonata aŭtoro, 100 a.K., Pompejo, plano de la etaĝo, in: Typen – ein Raumatlas, © HfG Karlsruhe 2012 p. 155

Kuehn Malvezzi, Documenta11, koncepta skizo, © Kuehn Malvezzi 2012 p. 157

Philip Johnson staras en Lake Pavilion, New Canaan, Konektikuto, © Foto: Saul Leiter / Courtesy Howard Greenberg Gallery p. 158

Vizitantoj sur la Wilderness en Prior Park Landscape Garden, Bath, Somerset kreita de Ralph Allen kun Alexander Pope kaj Lancelot 'Capability' Brown, © Foto: National Trust Images/Arnhel de Serra p. 159

Solomon R. Guggenheim Museum. Frank Lloyd Wright, 1943, unua etaĝo, New York City, in: Typen – ein Raumatlas, © HfG Karlsruhe 2012 p. 160

Kuehn Malvezzi, Documenta11, plano de etaĝo © Kuehn Malvezzi 2002 p. 161

Schirn Kunsthalle, vestiblo kaj signaligistemo kunlabore kun Double Standards, Frankfurt 2002, © Foto: Ulrich Schwarz, Berlino p. 168

Kuehn Malvezzi, Weltkulturen Museum en Frankfurt, plano, © Kuehn Malvezzi 2010 p. 173

Maurizio Cattelan *Untitled*, 2008 (taxidermiado de hundo), 21.6 x 61 x 35.6 cm, tiel kiel ĝi estis prezentata en la ekspozicio *Partners*, kuratorita de Ydessa Hendeles ĉe Haus der Kunst, Munkeno, 2003, © Collection of the Ydessa Hendeles Art Foundation, Foto: Robert Keziere p. 177

Berlina Kastelo, Schlüterhof, Avant-corps antaŭ la granda stuparsakto, © Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv, Neg.-Nr. 20 d 30 / 1476.29 p. 178

Bogdan Ignjatovic, Germana Ambasadego, 1970, Belgrado, © Foto: Kuehn Malvezzi p. 178, 181

Oswald M. Ungers, *Die Stadt in der Stadt - Berlin, Das grüne Stadtarchipel*, 1977, © Ungers Archiv für Architekturwissenschaft UAA p. 180

Kuehn Malvezzi, Germana Ambasadego en Belgrado, konkursrespondo 2009, tri konceptaj desegnoj de la individuaj konstru-operacioj © Kuehn Malvezzi 2012 p. 182

Kuehn Malvezzi, Germana Ambasadego en Belgrado, konkursrespondo 2009, modelo © Kuehn Malvezzi 2009 p. 183

Kuehn Malvezzi, Germana Ambasadego en Belgrado, konkursrespondo 2009, bildigo montranta la korton © Kuehn Malvezzi 2009 p. 183

Kuehn Malvezzi, Germana Ambasadego en Belgrado, konkursrespondo 2009, bildigo montranta la fasadon © Kuehn Malvezzi 2009 p. 183

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, skemo de fasado kaj strukturo de la konstruaj-solido © Kuehn Malvezzi 2008 p. 184

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, desegno de fasad-strukturo © Kuehn Malvezzi 2008 p. 184

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, aranĝo de teretaĝo, © Kuehn Malvezzi 2008 p. 184

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, bildigo, konstruado tiel kiel oni vidas ĝin el Unter den Linden, © Kuehn Malvezzi 2008 p. 185

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, bildigo, publika spaco malfermita inter fasado kaj la konstruaj-solido, © Kuehn Malvezzi 2008 p. 186

Freydanck, Carl Daniel, vido el Altes Museum's peristilo al la Lustgarten kaj la kastelo, 1843 © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/KPM-Archiv (Land Berlin) p. 187

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, bildigo, truigita fasado ligas la konstruadojn al Altes Museum tra la Lustgarten, © Kuehn Malvezzi 2008 p. 187

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, mapo de la loko montranta la teretaĝan aranĝon de la fasonado, © Kuehn Malvezzi 2008 p. 187

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, bildigo de la okcidenta portalo de Humboldt-Forum kun la tuta rekonstruo de ĝiaj ornamajeroj, © Kuehn Malvezzi 2008 p. 188

Foto de la plenskala maketo ĉe la originala loko de la kastelo uzante presitan platan membranon, fonto: Förderverein Berliner Schloss e.V. p. 189

Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlino, konkursrespondo 2008, tri bildigoj demonstrantaj la etapojn al plena rekonstruo de la fasado, © Kuehn Malvezzi 2012 p. 190

George Brecht, Three Chair Events, Score, Sitting on a black chair. Occurrence. • Yellow Chair. (Occurrence.) • On (or near) a white chair. Occurrence, Spring 1961, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012 p. 191

Leon Battista Alberti, Basilica di Sant'Andrea di Mantova, foto far Paolo Monti © Milano, Civico Archivio Fotografico (in store from Fondazione BEIC) p. 191

Kuehn Malvezzi, Stadt des Anderen, la bildo baziĝas sur du el la ses partoj de la panoramo de Berlino far Eduardo Gärtner, kiu priskribas la vidon el la Friedrichswerdersche Kirche (1834), la muntajo prezentas nerealigitajn projektojn (Bibliothèque nationale de France far OMA, Chicago Tribune Tower far Adolf Loos, Newton-Kenotaph far Etienne-Louis Boullée, Atlanpole far Hans Kollhoff, kaj Bürohaus am Bahnhof Friedrichstrasse far Ludwig Mies van der Rohe) apud la famaj lokaj konstruaĵoj (Altes Museum, Bauakademie, Rotes Rathaus, Fernsehturm sur Alexanderplatz), 2002, © Kuehn Malvezzi p. 191

Le Corbusier, Ça c'est Paris, konferenca skizo, Plan Voisin, 1929, © FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2012 p. 193

Oswald M. Ungers, fasonado por centra Berlino, en Lampugnani / Mönninger (eds.), Berlin Morgen: Ideen für das Herz einer Großstadt, Deutsches Architektur Museum Frankfurt ĉe Majno, 1991, © Foto: Uwe Dettmar p. 193

Dankon al

Komuna Fundamento estas instalajo kunlabore produktita por la 13a Internacia Arkitektur-Ekspozicio en la Bienalo de Venecio far Kuehn Malvezzi kune kun Candida Hofer kaj Armin Linke kunlabore kun Petersen Tegl kaj Selux, kiuj per ilia subteno ebligis la realigon.

Projekto-skipo Johannes Kuehn, Wilfried Kuehn, Simona Malvezzi, Giammarco Bruno, Samuel Korn, Mira Schroeder, Nicolas Rauch, Arne Koll (Kuehn Malvezzi), Candida Hofer kaj Armin Linke

Realigo Petersen Tegl, Selux, Errico Costruzioni s.r.l., zero4uno ingegneria s.r.l., La Biennale di Venezia

Dankon al Nina S. Beitzen, Michaela Boschert, Kilian Fabich, Karin Fendt, Laura Fiorio, Gloria Hasnay, Valeska Hoechst, Johanna Hoth, Kristina Kilian, Hanne Koenig, Lisa Kuon, Sophie Lichtenberg, Lena Loy, Felix Mittelberger, Ralph Mueller, Max Muetsch, Friederike Nickel, Marlene Oecken, Christian A. Petersen kaj sia teamo, Sarah Poppel, Stefan Schulz, Jyrgen Ueberschaer, Jan Ulmer, Maxim Weirich, Francesco Zanon kaj sia teamo.

Ret-indikoj

Aŭtoroj Francesco Garutti, Kersten Geers, Kuehn Malvezzi, Hila Peleg

Artistoj Candida Hofer, Armin Linke

Fotoj Ulrich Schwarz, Giovanna Silva

Koncepto kaj Produktado Kuehn Malvezzi

Redakcio Samuel Korn

Traduko LinguaForce

Desegno kaj skemo Double Standards

Papero Icelite 150

Tajpi Berthold Akzidenz-Grotesk

Presisto NuovaLitoEffe srl, Piacenza

Eldonejo

Mousse Publishing

Via Arena 23, I-20123 Milano, Italy

www.moussepublishing.com

info@moussepublishing.com

ISBN 978-88-6749-027-1

EUR 33 — GBP 28

©2012 Mousse Publishing, Kuehn Malvezzi, la aŭtoroj kaj la artistoj.

Ĉiuj rajtoj rezervitaj. Neniun parton de tiu eldonajo oni rajtas reprodukti en ajna formo aŭ per ajna rimedo sen anticipa skriba permeso de la eldonejo.

