

In den Bereichen Kunst und Architektur lässt sich gegenwärtig eine Erweiterung des *Ausstellungskomplexes* beobachten: permanente und temporäre Ausstellungsräume werden immer mehr und vermischen sich mit Orten des Konsums. Als Reaktion auf diese Entwicklung widmet sich *GAM.14* dem Akt des Ausstellens, der die räumlichen Beschränkungen der Ausstellung rekonfiguriert und damit dynamische Orte der Auseinandersetzung und politischen Konfrontation ermöglicht. *GAM.14* versammelt aktuelle Positionen aus den Disziplinen Kunst und Architektur in dem Bestreben, den Akt des Ausstellens von der Ausstellung zu unterscheiden und das Potenzial des Ausstellens als Forschungsraum für die Bewältigung dringlicher gesellschaftlicher und politischer Herausforderungen unserer Zeit zu öffnen.

The fields of art and architecture are currently witnessing an expansion of the *exhibitionary complex*: permanent and temporary exhibition spaces proliferate, blending with sites of consumption. Responding to this development, *GAM.14* focusses on the act of exhibiting, which reconfigures the spatial limitations of the exhibition, thus creating dynamic sites of contestation and political confrontation. *GAM.14* is a collection of current positions from the disciplines of art and architecture assembled around the conceptual effort to distinguish the act of exhibiting from exhibition, opening the potential of exhibiting as an exploratory space to address urgent social and political challenges of our time.

Mit Beiträgen von | With contributions by

**Bart De Baere, Ivana Bago, Ana Bezić, Nicolas Bourriaud, Maria Bremer, Ekaterina Degot, Ana Dević, Anselm Franke, Andrew Herscher, Christian Inderbitzin, Branislav Jakovljević, Sami Khatib, Wilfried Kuehn, Nicole Lai Yi-Hsin, Bruno Latour, Ana María León, Armin Linke, Antonia Majača, Doreen Mende, Ana Miljački, The Museum of American Art in Berlin, Vincent Normand, Christoph Walter Pirker, Dubravka Sekulić, Antje Senarclens de Grancy, Katharina Sommer, Anna-Sophie Springer, Barbara Steiner, Kate Strain, Žiga Testen, Milica Tomić, Etienne Turpin, What, How & for Whom/WHW**

ISSN 1612-9482  
ISBN 978-3-86859-854-4



9 783868 598544



14

Exhibiting Matters

## Exhibiting Matters

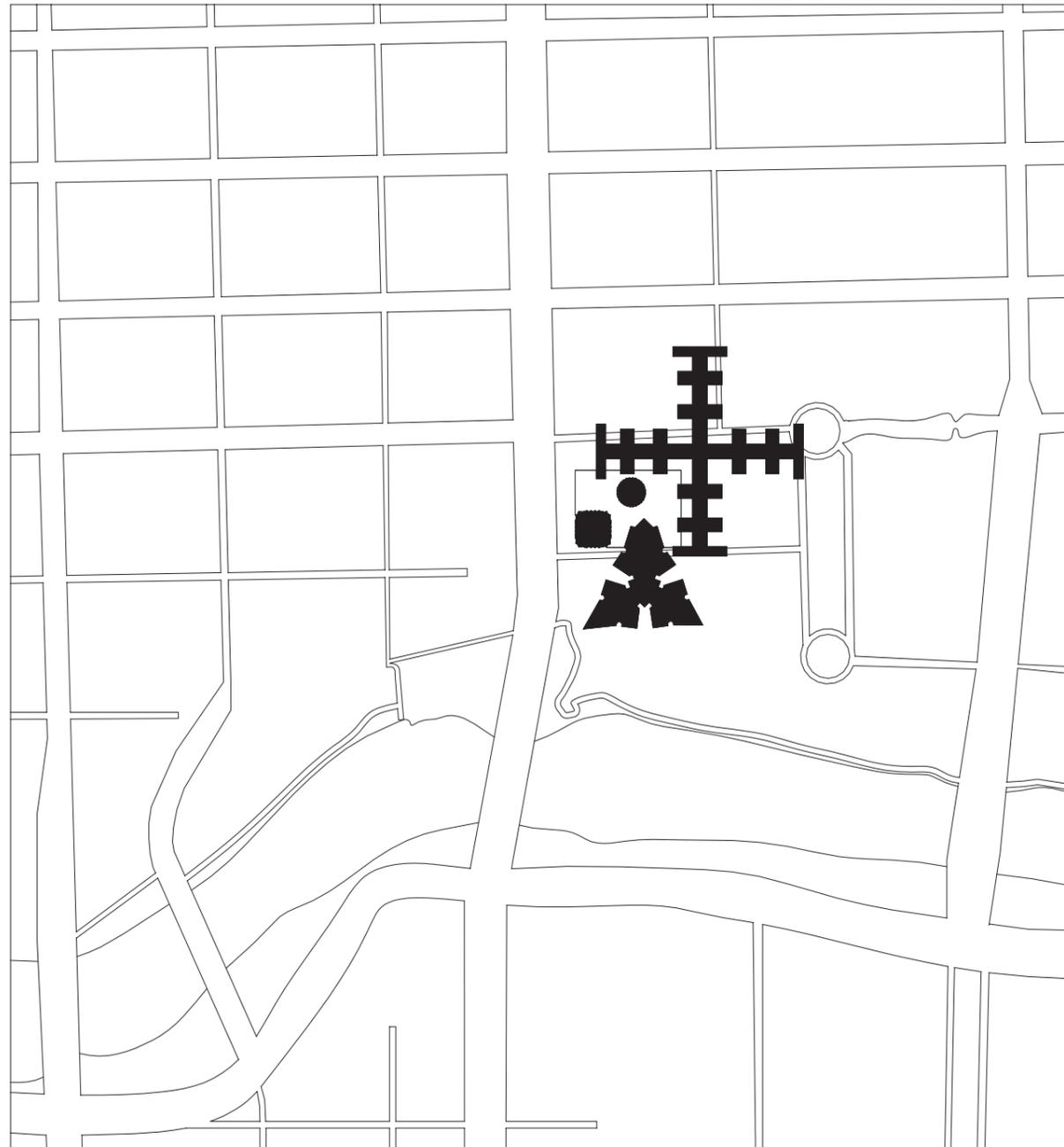
GAM.

JOVIS

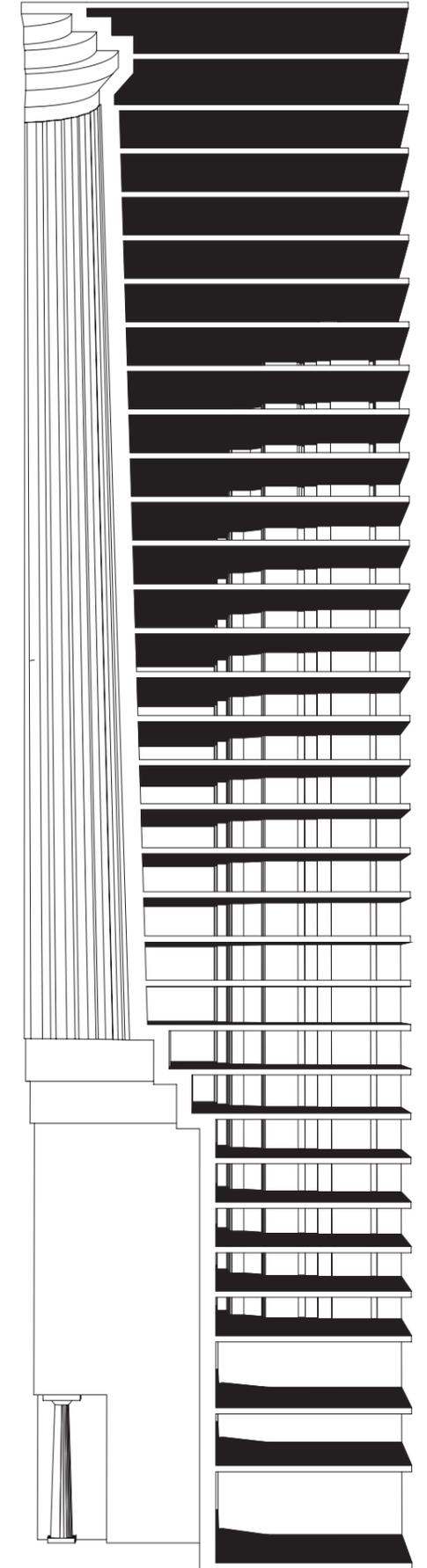
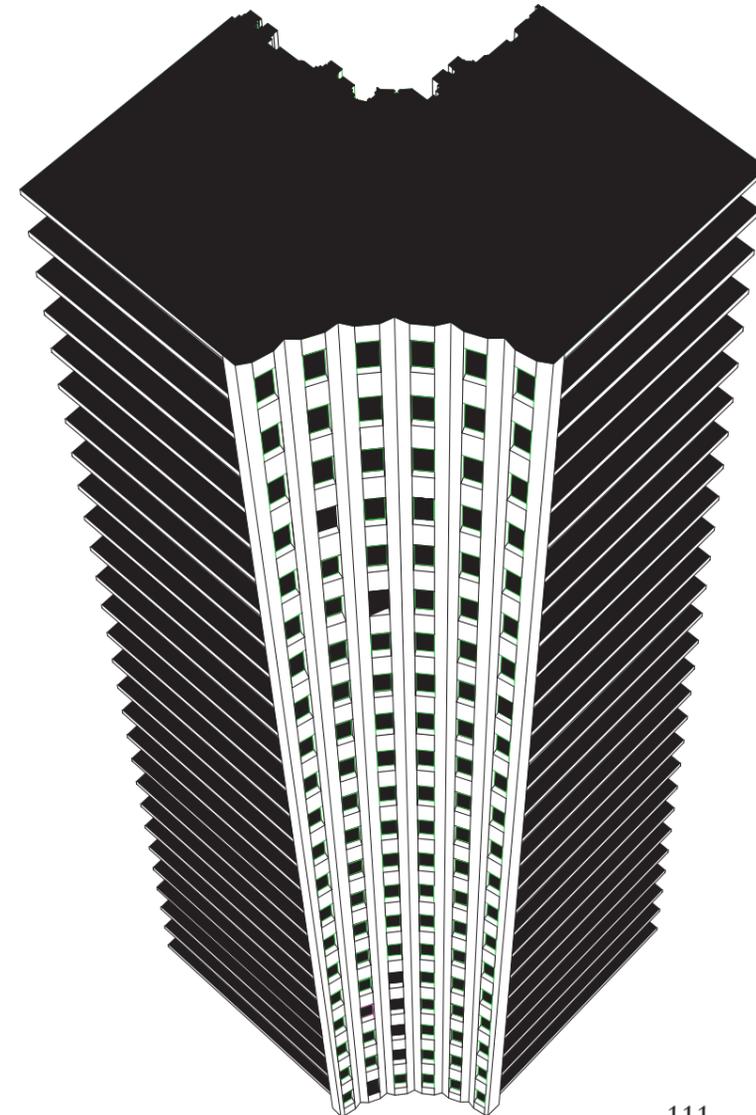
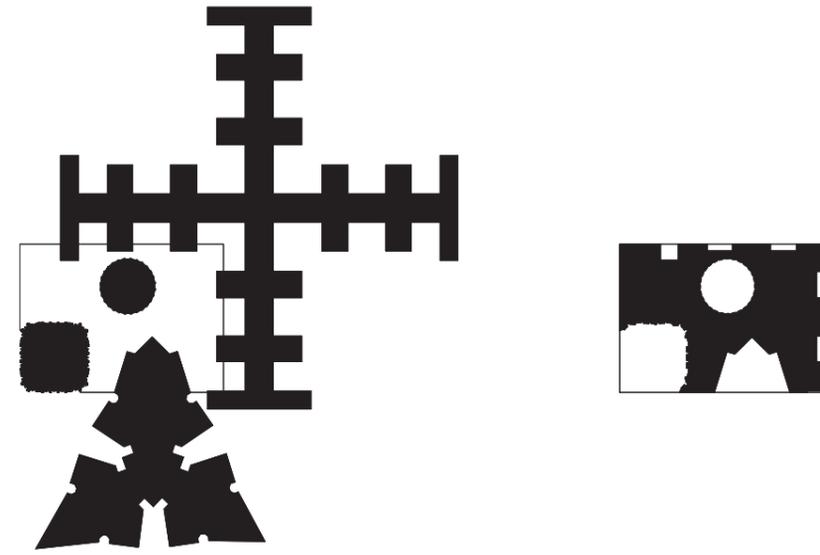
# Exhibiting Models

## Modelle Ausstellen | Ausstellungsmodelle

Wilfried Kuehn



1 Kuehn Malvezzi, "Inside Out," contribution for the "Vertical City" section at the Chicago Architecture Biennial 2017 | Beitrag zur "Vertical City" Sektion auf der Architektubiennale Chicago 2017 © Kuehn Malvezzi



Participating in a curated group exhibition triggers conflicting thoughts. Biennial-format exhibitions are at once relational and competitive, as, together with the displayed works, they expose the workings of our professional contexts. They reveal the politics of production. The curatorial principle of contemporary biennials is being challenged by the often fair-like character of their spatial manifestation, which in light of historical precursors like the Salon de Paris and the “World’s Fair” comes as no surprise; before having been curated, biennials came of age as trade fairs. Art Biennials and Architecture Biennials are not the same; as an architect, participating in a themed group show bears a resemblance to participating in a building competition. There is a commissioner, there is a brief, there is a presentation of a project, and there is a public review. Above all, there is a confrontation between different positions articulated as projects rather than buildings: a contrasting juxtaposition of architectural models. Taking part in architectural competitions largely shapes the way we conceive and design spaces, and it definitely informs the way architects exhibit within a group show: we present representations rather than the thing itself; we show a model rather than a built reality. It appears to be a truism that architectural exhibiting bears a deficiency in comparison to the way artists exhibit within group shows. Where they are able to present the original work of art, exhibited architecture, rather than being an exhibit in and of itself, commonly appears to be a display of an absent building. Still, we may invert our perspective and look at this difference not as a deficiency, but as a potential strength. Transcending the inherent tendency of an art exhibition to fetishize objecthood, the distant perspective of architectural representation allows for understanding of exhibiting as an event that eschews the cult of the object. While we take into account the fundamental importance of the architectural competition for our exhibiting practice, we also understand architectural competitions for what they are beyond being an instrument of acquisition: competitions are exhibitions proper.

Calling 16 architects to reconsider the 1922 brief for the design of a tower to house the *Chicago Tribune* as one of several sections of their 2017 biennial, curators Sharon Johnston and Mark Lee drew a straight line from one of the very first international architecture competitions of the 20th century to the second edition of the “Chicago Architecture Biennial”: “The collusion of print media, exhibition, and architecture, in this instance, effectively sealed the imagery of individual towers shown as a collection; and the influence and reach of this particular project drove many responses and copies ... The 2017 Chicago Architecture Biennial eschews drawings for the exhibition format. Each tower design is represented as a scaled model, 16 feet high. Collected together, these enormous, slender forms appear as a Hypostyle Hall stage set. The designs are at once a tower and a

column.”<sup>1</sup> Asked to design one of the 16 scaled models, we started revisiting the historical “Chicago Tribune Tower.” Although being the phenotype of the unoriginal second-rate artist, the architect Raymond Hood won the international competition. In her controversial novel *The Fountainhead*, Ayn Rand modeled the character of architect Peter Keating after Hood, pitching him against Frank Lloyd Wright’s alter ego Howard Roark. It is the Hood of the Chicago Tribune Tower against the Wright of Usonia. In Rand’s novel, American modernism equals heroism of forceful individuals. Hood, in contrast, is not a hero but a pragmatist whose winning design in the 1922 competition reveals how modernization splits from modernism. If *The Fountainhead* ideologically links modernism and capitalism, the actual corporate architecture went the other way. Pragmatic and corporate, Raymond Hood’s winning entry for the 1922 Chicago Tribune Tower competition epitomizes the tall office building beyond modernist ideology. While it provided a building block for the American downtown that made Wright’s questioning of the city and its relation to society appear academic, it took Rem Koolhaas’s *Delirious New York* for Hood to get a literary rematch. In contrast to the 1920s heroism, we are provided with a narrative of metropolitan hedonism that intellectually transcends rigorous modernism. Skyscrapers appear, like exhibits, on pedestals, the city, being a regular grid, allows for individual vanity to flourish on private parcels. The capitalist city turned real by way of becoming a triumphant display. The only European contribution to the 1922 competition which embraced American realism was Adolf Loos’s design. Featuring a column-shaped shaft on a square pediment, Loos proposes an architectural display that oscillates between capitalist exhibitionism and a radical transfer of Duchamp’s readymade to the architectural sphere.

2017–1980. The curatorial concept of Sharon Johnston and Mark Lee makes reference to Paolo Portoghesi’s first “Biennale di Architettura” in 1980. More precisely, the “Hypostyle Hall” purposefully re-enacts Portoghesi’s “Strada Novissima” by shifting the city analogy from the European street to the American downtown grid. If the 2017 exhibition calls for a spatial typology of 16 skyscraper models forming a grid, the typological model in 1980 was the street. But Strada Novissima wasn’t actually a street. Built by the Italian dream factory “Cinecittà” in Rome, the exhibition space of the very first architecture biennial resembled a film set. As such, it was meant to be perceived by a spectator

<sup>1</sup> Sharon Johnston and Mark Lee, “Vertical City,” in *Make New History: 2017 Chicago Architecture Biennial*, ed. Sharon Johnston, Sarah Hearne and Letizia Garzoli, Exhibition Catalog (Zurich/Chicago, 2017), pp. 219–223, esp. p. 219.



2

Installation view of “Vertical City” at Sidney R. Yates Hall, Chicago Architecture Biennial 2017 | Ausstellungsansicht der „Vertical City“ in der Sidney Yates Halle, Architekturbiennale Chicago 2017 © Photo: Steve Hall, Hall Merrick Photographers, Courtesy of Chicago Architecture Biennial | Mit freundlicher Genehmigung der Architekturbiennale Chicago

Die Einladung zu kuratierten Gruppenausstellungen löst widersprüchliche Gedanken aus. Biennalen sind zugleich beziehungsreich und kompetitiv, indem sie zusammen mit den ausgestellten Arbeiten auch die Funktionsweisen unseres Berufsfelds offenbaren. Sie zeigen Produktionspolitik. Das kuratorische Prinzip zeitgenössischer Biennalen wird durch ihre oft messeartige Erscheinung infrage gestellt, was angesichts ihrer historischen Vorläufer wie dem „Salon de Paris“ und der „World’s Fair“ nicht überrascht, denn die Biennalen waren in ihren Anfängen, bevor sie kuratiert wurden, echte Verkaufsmessen. Kunst-Biennalen und Architektur-Biennalen sind nicht dasselbe; Teil einer thematischen Gruppenausstellung zu sein, gleicht für einen Architekten einer Wettbewerbsteilnahme. Es gibt einen Auftraggeber und eine Aufgabe, es wird ein Projekt präsentiert und es gibt schließlich eine öffentliche Vorstellung, Würdigung und Kritik. Vor allem aber gibt es in der Ausstellung wie im Wettbewerb eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Positionen in Form von Entwürfen statt realer Bauten: eine Gegenüberstellung architektonischer Modelle. Architekturwettbewerbe bestimmen stark, wie wir Räume denken und entwerfen, und sie sind die Blaupause für Ausstellungsbeiträge in Gruppenausstellungen: wir zeigen Architekturdarstellungen statt realer Architektur, ein Modell statt gebauter Wirklichkeit. Es scheint ein Gemeinplatz zu sein, dass das Ausstellen von Architektur gegenüber dem Ausstellen von Kunst einen Mangel aufweist; wo Künstler das originale Werk ausstellen, zeigen Architekten statt eines konkreten Werks nur das Display eines abwesenden Bauwerks. Umgekehrt kann dieser Unterschied aber auch alles andere als ein Defizit sein und ist ganz im Gegenteil eine Stärke. Der distanzierte Blick architektonischer Darstellung vermag die Tendenz zum fetischisierten Objekt, die der Kunstaustellung inhärent ist, zu überwinden und ein Verständnis des Ausstellens als Ereignis jenseits des Objektkults zu schaffen. Während wir uns der grundlegenden Bedeutung des Architekturwettbewerbs für unsere Ausstellungspraxis bewusst sind, verstehen wir umgekehrt auch, was Wettbewerbe außer einem Akquisitionsinstrument vor allem sind: Sie sind echte Architekturausstellungen.

Mit ihrer Anfrage an 16 Architekten, die Wettbewerbsausschreibung von 1922 für ein Turmgebäude der *Chicago Tribune* erneut zu betrachten, ziehen die Kuratoren Sharon Johnston und

Mark Lee eine direkte Linie von einem der allerersten internationalen Wettbewerbe des 20. Jahrhunderts zur zweiten Edition der Chicago Architecture Biennial: „Das Zusammenwirken von Printmedien, Ausstellung und Architektur hat in diesem Fall die Bildsprache einer aus individuellen Türmen bestehenden Sammlung geschaffen; Einfluss und Reichweite dieses speziellen Projektes waren der Antrieb für zahlreiche Reaktionen und Kopien ... Die Chicago Architecture Biennial 2017 vermeidet Zeichnungen in diesem Ausstellungsformat. Alle Turm-Entwürfe werden als Maßstabsmodelle mit einer Höhe von 16 Fuß dargestellt. Gemeinsam wirken diese großen schlanken Formen wie das Bühnenbild einer Säulenhalle. Die Entwürfe sind Turm und Säule zugleich.“<sup>1</sup> Die Einladung, eines der 16 Maßstabsmodelle zu entwerfen, führte uns zurück zum historischen Chicago Tribune Tower und dessen Architekten. Raymond Hood gewann den internationalen Wettbewerb, obgleich er der Phänotyp des zweitklassigen, nicht-originellen Künstlers war. In ihrem Bestseller *The Fountainhead*, nimmt Ayn Rand Raymond Hood als Vorbild für die Figur des Architekten Peter Keating, der im Roman gegen Howard Roark alias Frank Lloyd Wright in Stellung gebracht wird: der Hood des Chicago Tribune Tower gegen den Wright von Usonia. In Rands Erzählung ist die amerikanische Moderne synonym mit dem Heroismus starker Einzelgänger. Hood hingegen ist kein Held, sondern ein Pragmatiker, dessen siegreicher Wettbewerbsentwurf 1922 entlarvt, wie Modernisierung sich von der Moderne entzweit. So sehr *The Fountainhead* den Versuch antritt, Moderne und Kapitalismus ideologisch gleichzusetzen, zeigt der Wettbewerb, dass die Unternehmensarchitektur einen anderen Weg nimmt. Raymond Hoods siegreicher Entwurf im internationalen Architekturwettbewerb für den *Chicago Tribune* Turm 1922 verkörpert das Bürohochhaus jenseits der Moderne: es ist pragmatisch und *corporate*. Für die amerikanische *Downtown* liefert es zwar den prototypischen Baustein, der Wrights grundsätzliche Infragestellung der dichten Stadt und ihres Verhältnisses zur Gesellschaft akademisch erscheinen lässt. Doch es bedurfte Rem Koolhaas’ *Delirious New York*, um Hood eine literarische Revanche zu verschaffen. Im Gegensatz zum Heroismus der

<sup>1</sup> Johnston, Sharon/Lee, Mark: „Vertical City“, in: Johnston, Sharon/Hearne, Sarah/Garzoli, Letizia (Hg.): *Make New History. 2017 Chicago Architecture Biennial*, Ausst.-Kat., Zürich/Chicago 2017, 219–223, hier 219.

rather than a visitor, an observer rather than a user. If an exhibition is distinct from a stage, just as a site is distinct from a set, for the very fact that it is being experienced by a physically active beholder engaged in moving about, “Strada Novissima” reveals itself to be a hybrid of sorts, neither entirely rooted in exhibition nor theater. The purpose of “Strada Novissima” was foremost ideological: to establish a discourse concerning the architecture of the city in relation to history as the basic assumption of making an architecture exhibition. By calling a limited number of contemporary colleagues to deliver a facade design in order to generate a street-scenography, Portoghesi invoked the concept of architecture as typologically driven and rooted in the city, while cross-breeding the intention of a concrete and palpable piece of architecture with the aspiration for theatrical illusion: “After a dutiful tribute to Schinkel, and near the Alexanderplatz, between the echo of the late Behrens and the outlines of the Stalinallee, we discovered a marvelous enclosed amusement park with a small piazza surrounded by small stands that imitated facades of houses in temporary materials, the ground floor in true scale and the others in a scale of 1 : 2: a paradoxical answer to one of the needs of the city, a need for closed and inviting space at the center of one of the cross-roads of modern architecture.”<sup>2</sup> Portoghesi’s account of the moment in which he, accompanied by amongst others Aldo Rossi, conceived the “Strada Novissima” on a winter day in 1979, paradoxically shows the exhibition model for a concrete architectural experience in Venice to be an amusement park in the socialist East Berlin.

Portoghesi’s 1980 exhibition was conceived as an analogous urban space. Vice-versa, in the years leading up to the Biennale, the city has been read as an exhibition. While Aldo Rossi’s *Città Analoga*, O.M.Ungers’s *Green Archipelago*, Colin Rowe’s and Fred Koetter’s *Collage City* and Rem Koolhaas’s *Delirious New York* all re-conceptualize the city as an exhibition of life-size scale, the “Berlin International Building Exhibition” (IBA) in the same years sets out to build a life-size exhibition of contemporary architecture by mostly the same architects who realized the “Strada Novissima.” If the 1970s, especially in Europe, were a decade of fervent architectural debate rather than building, the 1980 “Biennale” resolves the main dispute between mostly Marxist European “Rationalists” and capitalist American “Pop” by giving the stage to both of them as well as to all sorts of followers and hybridizations. In the proclamatory words of Charles Jencks, the result was the one of “radical eclecticism,” the expression of a pluralist society in its diversity.<sup>3</sup> At the same time, Jencks candidly acknowledges the futility of both, pluralist society and its architectural double: “All these Post-Modern tendencies are trying to give birth to a new architecture before consumer society has given it a mandate; it is the sound, as the saying goes, of one hand clapping.”<sup>4</sup> Post-modern architecture reveals itself

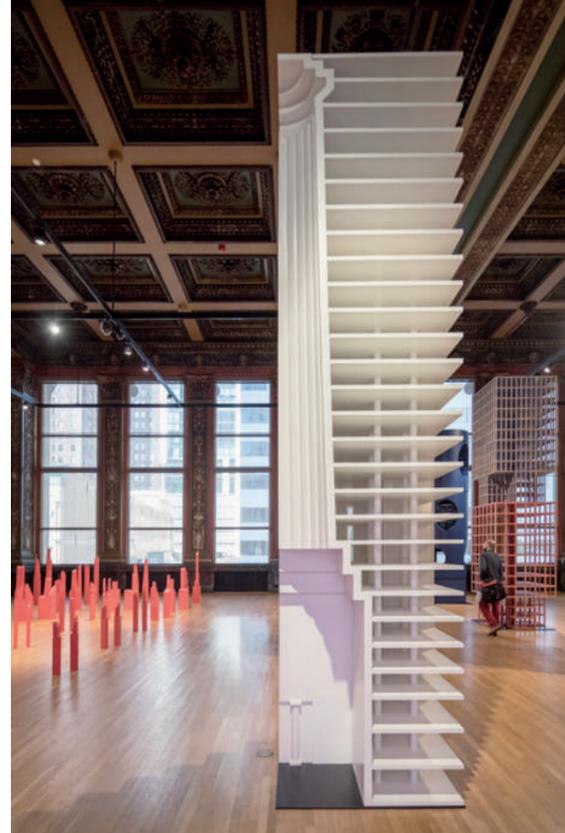
as the flipside of a society devoid of any content worth expressing. In line with the spatial model of the “Strada Novissima” being a cozy amusement park set into the modernist void of Berlin-Alexanderplatz, Jencks identifies the contemporary space as a “museum city” in which “styles have lost their overall meaning and have instead become genres—classifiers of mood and theme.”<sup>5</sup> Understood as a theme park or as an imaginary museum, the city is a display of multiple particular identities without relation: a collection without a collective. With regard to Portoghesi’s Biennale, Sharon Johnston and Mark Lee explain: “Architecture’s entry into the domain of the art biennial, almost 40 years ago in Venice, was marked by a reflection on the relationship of history and memory in architecture. During its inaugural edition in 1980, the Venice Architecture Biennale showcased an expanding repertoire of theatrical devices and scenographic modes of display. Today, the role of history in the field of architecture has changed, as has the role of the exhibition. On the one hand, the biennial format lies at the core of architecture’s cultural and exhibitionary project: a forum to reach and produce new audiences. On the other, it replicates the enduring question of how to

2 Paolo Portoghesi, “The End of Prohibitionism,” in: *The Presence of the Past: First International Exhibition of Architecture. Venice Biennale 80*, ed. Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Charles Jencks et al. (Venice, 1980), pp. 9–14, esp. p.12.

3 Charles Jencks, “Towards Radical Eclecticism,” in: *The Presence of the Past* (see note 2), pp. 30–37, esp. p. 30ff.

4 Ibid., p. 37.

5 Ibid.



3  
Kuehn Malvezzi,  
“Inside Out,”  
installation view |  
Ausstellungsansicht,  
contribution for the  
“Vertical City” section at  
the Chicago Architecture  
Biennial 2017 | Beitrag  
zur „Vertical City“ Sektion  
auf der Architektur-  
biennale Chicago 2017  
© Laurian Ghinitoiu

1920er Jahre erleben wir nun ein Narrativ metropolitanen Hedonismus, das die rigorose Moderne intellektuell überwindet. Wolkenkratzer erscheinen als Exponate auf Sockeln in einem regelmäßigen Blockraster, das der individuellen Eitelkeit jede Möglichkeit zur Entfaltung auf ihrer privaten Parzelle verschafft. Die kapitalistische Stadt wurde Wirklichkeit in Form einer triumphalen Ausstellung. Der einzige europäische Teilnehmer am Wettbewerb 1922, der sich den amerikanischen Realismus zu eigen machte, ist Adolf Loos mit seinem Entwurf. Ein säulenförmiger Schaft auf rechteckigem Sockel zeigt den Wolkenkratzer als architektonisches Display zwischen kapitalistischem Exhibitionismus und einem radikalen Transfer von Duchamps Readymade in die Sphäre der Architektur.

2017–1980. Das kuratorische Konzept von Sharon Johnston und Mark Lee nimmt Bezug auf Paolo Portoghesi erste Architekturbiennale 1980. Die „Hypostyle Hall“ ist ein *Re-enactment* von Portoghesi „Strada Novissima“, indem sich die Stadtanalogie von der europäischen Straße zum amerikanischen Blockraster verschiebt. Doch die „Strada Novissima“ war eigentlich keine Straße. Als Kulissenlandschaft von den Werkstätten der italienischen Traumfabrik „Cinecittà“ gebaut, glich der Raum der allerersten Architekturbiennale eher einem Filmset. Als solcher war er weniger für einen Nutzer als für einen Zuschauer bestimmt. Wenn eine Ausstellung sich von einer Bühne wie ein realer Ort von einem Filmset darin unterscheidet, durch einen physisch aktiven Betrachter in Bewegung durch den Raum erfahren zu werden, ist die „Strada Novissima“ eine Art Hybrid, weder ganz in der Ausstellung noch im Theater verwurzelt. Ihr Ziel war zuerst ideologisch: als grundlegende Voraussetzung einer Architekturausstellung sollte die Architektur der Stadt im Umgang mit Geschichte diskursiv etabliert werden. Mit der Aufforderung an eine begrenzte Zahl von Architektenkollegen, einen Fassadenentwurf für eine Straßenszenografie zu liefern, rief Portoghesi das Konzept einer typologisch getriebenen, in der Stadt verwurzelten Architektur aus, während er das Streben nach einem konkret-spürbaren, echten Stück Architektur mit dem Streben nach theatraler Illusion kreuzte: „Nach einer pflichtbewussten Huldigung Schinkels entdeckten wir in der Nähe des Alexanderplatzes zwischen dem Echo des späten Behrens und den Konturen der Stalinallee einen großartigen Rummelplatz mit einer kleinen Piazza, umschlossen von kleinen Ständen, die Hausfassaden in zeitgenössischen Materialien imitierten: das Erdgeschoss maßstabsgerecht, die anderen Geschosse im Maßstab 1 : 2; eine paradoxe Antwort auf eines der Bedürfnisse der Stadt, das Bedürfnis nach einem umschlossenen und einladenden Raum im Zentrum und an einem der Zentren der Architekturmoderne.“<sup>2</sup> Portoghesi Darstellung des Augenblicks, in dem an einem Wintertag 1979 in Begleitung von Kollegen wie Aldo Rossi die Idee der „Strada Novissima“ geboren wurde, offenbart die paradoxe Herkunft der konkreten Architekturerfahrung in Venedig von einem illusionistischen Rummelplatz im sozialistischen Ost-Berlin.

Portoghesi Ausstellung 1980 war als analoger Stadtraum konzipiert. In den Jahren vor der Biennale erschien umgekehrt die Stadt als Ausstellung: Während Aldo Rossis *Città Analoga*, O.M.Ungers’ *Grünes Stadtarchipel*, Colin Rows und Fred Koeters *Collage City* und Rem Koolhaas’ *Delirious New York* die Stadt als Ausstellung im Maßstab 1 : 1 rekonzeptualisieren, wird mit der „IBA Berlin“ gleichzeitig die reale Stadt als Ausstellung gebaut, und zwar überwiegend von jenen Architekten, die 1980 die „Strada Novissima“ produzieren. Waren die 1970er Jahre vor allem in Europa ein Jahrzehnt der leidenschaftlichen Architekturdebatte, in dem wenig gebaut wurde, löst die Biennale 1980 den Disput zwischen den europäischen, zumeist marxistisch geprägten Rationalisten und dem amerikanisch-kapitalistischen Pop, indem sie die Bühne beider wie auch einer Reihe von Kreuzungen gibt. In den proklamatorischen Worten von Charles Jencks war das Ergebnis ein „radikaler Eklektizismus“, Ausdruck einer pluralistischen Gesellschaft in ihrer Diversität.<sup>3</sup>

Gleichzeitig bekennt Jencks freimütig die Vergeblichkeit einer pluralistischen Gesellschaft und ihres architektonischen Doppels: „Sämtliche postmodernen Strömungen unternehmen den Versuch, eine neue Architektur hervorzubringen bevor ihnen die Konsumgesellschaft ein Mandat dazu erteilt hat. Es ist, wie man so schön sagt, der Klang des einhändigen Klatschens.“<sup>4</sup> Postmoderne Architektur erweist sich als die andere Seite einer Gesellschaft, deren Inhalte es nicht wert sind, architektonischen Ausdruck zu finden. In Übereinstimmung mit dem Raummodell der „Strada Novissima“, einem gemütlichen Vergnügungspark, der in die modernistische Leere des Alexanderplatzes eingesetzt wird, identifiziert Jencks den zeitgenössischen Raum als *Museum City*, zu der er feststellt: „Stile haben ihre grundlegende Bedeutung verloren und sind stattdessen Genres geworden – Klassifikatoren von Stimmung und Themen.“<sup>5</sup> Als Themenpark oder als Imaginäres Museum verstanden, ist die Stadt ein Display multipler partikulärer Identitäten ohne Beziehung zueinander: eine Kollektion ohne Kollektiv. Sharon Johnston und Mark Lee bemerken in Bezug auf Portoghesi Biennale: „Der Einstieg der Architektur in die Domäne von Kunstbiennalen begann vor fast vierzig Jahren in Venedig mit einer Reflexion über das Verhältnis von Geschichte und Gedächtnis in der Architektur. Die Veranstaltung präsentierte ein wachsendes Repertoire an theatralischen Mitteln und szenografischen Formen des Displays. Heute sind Rolle und Einfluss von Geschichte in der Architektur nicht mehr die gleichen, ebenso wenig trifft dies für Ausstellungen zu. Auf der einen Seite ist das Format der Biennale das Kernstück der Architektur als Kulturprojekt: ein Forum, das darauf aus ist, ein neues Publikum zu erreichen und zu gewinnen, war immer Teil des Ausstellungsprojekts. Auf der anderen Seite reproduziert es die immerwährende Frage danach, wie abwesende Bauwerke gezeigt und ihre Geschichten erzählt werden können. Diese Fragen sind mittels einer ganzen Reihe neuer Methoden beantwortet

2 Portoghesi, Paolo: „The End of Prohibitionism“, in: Portoghesi, Paolo/ Scully, Vincent/Jencks, Charles et al. (Hg.): *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. Venice Biennale 80*, Venedig 1980, 9–14, hier 12.

3 Jencks, Charles: „Towards Radical Eclecticism“, in: *The Presence of the Past*, 30–37, hier 30ff (wie Anm. 2).

4 Ebd., 37.

5 Ebd.

showcase and tell stories about absent buildings. This question has been addressed by a suite of new modes to express and mine architecture's own traditions. Often, these new methods of communication reflect an intensified engagement with media and approaches traditionally seen as art practices. This sort of overlap has served to blur the expertise and responsibilities of distinct disciplines.<sup>6</sup>

The contradictions inherent in exhibiting architecture arise from the paradox of the simultaneous proximity and distance of the architectural object. The concrete present of the real space experienced by the visitor and the abstract present of a space on display, in itself absent, compete with one another, carrying the attached risk of canceling each other out. Confronting ourselves with the task of exhibiting architecture, we consequently need to position ourselves in-between two contrasting challenges: making space as an experiential event versus presenting the design of an absent space. Said otherwise, we need to determine if we are going to produce an exhibit or a display. Since the 1980 Venice "Biennale," architecture exhibitions have almost indiscriminately aimed at blurring the distinction between exhibit and display by fetishizing representation. Confronted with the quandary of not being able to exhibit the architectural object as such, architects and curators alike have developed multiple practices of enhancing the display of drawings, plans, and models, as well as, collages, renderings, material samples, and spatial installations into exhibits in and of themselves.



4

OFFICE Kersten Geers David Van Severen, "After the Party," Belgian Pavilion, Biennale di Venezia 2008 | Belgischer Pavillon, Architekturbiennale Venedig 2008 © Bas Princen

The practice of choosing the exhibition of architectural drawings as exhibits rather than documents in order to reach a level of political autonomy from which to articulate an architectural discourse, initially started as a political gesture when events such as "No-Stop City," "Architettura Razionale" or the "IAUS" activities made the claim of radical otherness vis-à-vis the commercial building industry post-1968. Since 1980 and Portoghesi's Biennale though, the claim for autonomy paradoxically brought about a tacit commodification of the architecture exhibit as an art object ready to enter the commodity market and, thus, to undergo a different sort of subjection. Periodic curatorial attempts to counteract this subjection proclaiming themes such as *Less Aesthetics, More Ethics* (2000) and *Reporting from the Front* (2016) foreseeably failed at the exhibition level. Instead, specific architectural interventions such as OFFICE KGDVS's "1907 After the Party," a transformation of the Belgian Pavilion at the Giardini in 2008, indicate concrete hypotheses about how to make the space of exhibiting also a way of exhibiting space. Accompanied by curator Moritz Küng, Kersten Geers and David Van Severen designed and built a patio that provided a display for the existing pavilion while they also produced a concrete exhibit in the form of an accessible and physically usable space for all visitors.<sup>7</sup>

In our contribution "Komuna Fundamento" for David Chipperfield's Biennale in 2012, we explored the possibility of producing a specific space while making the intervention invisible as such. The low brick element blocking the axis to the "Expo Pavilion" was experienced by most visitors as a bench. As an obstacle, it indirectly reorganized the visitor's parcours and the perception of the pavilion's entrance, while also offering a different perspective onto the Giardini. Oscillating between exhibit and display, the brick object produced spatial experiences in that it was actively being used and not only being looked at.<sup>8</sup>

**2017–1922.** The curators of the 2017 Chicago Biennial claim the section "Vertical City" to be a model. An urban model if seen as a grid of 16 high-rise models, but more so a conceptual model confronting contemporary architectural practice with the one practiced in 1922. It appears to fulfill the idea of staging a confrontation of 16 contemporary practices in a competition

6 Sharon Johnston and Mark Lee, "Make New History," Chicago Architecture Biennial, accessed January 16, 2018, <http://chicagoarchitecturebiennial.org/statement/>.

7 See OFFICE Kersten Geers, David van Severen, "After the Party," Belgian Pavilion, Biennale di Venezia, 2008.

8 See also the accompanying publication: Kuehn Malvezzi, ed., *Komuna Fundamento* (Milan, 2012)



worden, in denen die eigenen Traditionen der Architektur zum Ausdruck gebracht und ausgeschöpft werden. Oft reflektieren und intensivieren diese neuen Methoden der Kommunikation den Einsatz von Medien sowie von Konzepten, die traditionell den Praktiken der Kunst zugerechnet werden. Diese Art der Überlappung hat bewirkt, daß die Abgrenzung unterschiedlicher Disziplinen in Expertise und Zuständigkeit verwischt wurde.<sup>6</sup>

Die inhärenten Widersprüche des Ausstellens von Architektur entspringen dem Paradox der gleichzeitigen Nähe und Distanz des architektonischen Objekts. Die konkrete Gegenwart des real vom Besucher erfahrenen Raums und die abstrakte Gegenwart eines ausgestellten Raums, der selbst abwesend ist, stehen in Konkurrenz miteinander und riskieren, sich gegenseitig aufzuheben. Unsere Konfrontation mit der Aufgabe, Architektur auszustellen, macht es daher erforderlich, uns zwischen zwei kontrastierenden Herausforderungen zu positionieren: einen Raum zu schaffen als erfahrbares Ereignis auf der einen Seite, einen abwesenden Raum als Entwurf zu zeigen auf der anderen. Wir müssen bestimmen, ob wir ein Exponat produzieren oder ein Display. Seit der „Biennale di Venezia 1980“ haben Architekturausstellungen fast unterschiedslos versucht, die Grenze zwischen Exponat und Display durch Fetischisierung der Darstellung zu verwischen. Mit dem Dilemma konfrontiert, das originale architektonische Objekt nicht als solches zeigen zu können, haben Architekten und Kuratoren gleichermaßen vielfältige Praktiken entwickelt, um Zeichnungen, Pläne und Modelle ebenso wie Collagen, Renderings, Materialmuster und räumliche Installationen in tatsächliche Exponate zu verwandeln.

Die Praxis, Architekturdarstellungen als Ausstellungsobjekte und nicht bloß als Dokumente zu betrachten, begann um 1968 als politische Geste, die dem marktliberalen Bauwirtschaftsfunktionalismus eine radikale Autonomie entgegensetzte: Ereignisse wie *No-Stop City*, *Architettura Razionale* oder die *IAUS* Aktivitäten erklärten Zeichnungen zu eigenständigen Werken, um die damit gewonnene politische Autonomie für den architektonischen Diskurs produktiv zu machen. Seit 1980 und Portoghesi's Biennale jedoch hat die Autonomieforderung stillschweigend eine Kommodifizierung des Architektur-exponats mit sich gebracht; das zum Kunstwerk mutierte Ausstellungsobjekt, das im Kunstmarkt gehandelt wird, erfährt paradoxerweise eine neuerliche marktliberale Unterwerfung. Wiederkehrende kuratorische Versuche, diese Unterwerfung mit Themen

wie „*Less Aesthetics, More Ethics*“ (2000) und „*Reporting from the Front*“ (2016) herauszufordern, scheiterten absehbar auf der Ausstellungsebene. Spezifische Biennale-Interventionen wie OFFICE KGDVSs „*1907 After the Party*“, eine Transformation des belgischen Pavillons in den *Giardini* 2008, zeigen hingegen konkrete Hypothesen, wie der Raum des Ausstellens zugleich ein Ausstellen von Raum werden kann. Begleitet von Kurator Moritz Küng entwarfen und bauten Kersten Geers und David Van Severen einen Patio, der als Display den bestehenden belgischen Pavillon ausstellte und der zugleich als Exponat einen physisch erlebbaren Raum für die Besucher bot.<sup>7</sup>

In unserem Beitrag „Komuna Fundamento“ für David Chipperfield's Biennale 2012 haben wir Möglichkeiten erforscht, einen spezifischen Raum zu erzeugen, während wir die Intervention als solche unsichtbar machen wollten. Das niedrige Ziegel-element, das die Wegachse zum Expo-Pavillon blockierte, nahmen die meisten Besuchern als Bank wahr. Ein Hindernis, das die Bewegung der Besucher wie die Wahrnehmung des Pavillon-eingangs indirekt anders als gewohnt organisierte, das aber auch einen neuen Blick auf die *Giardini* von dort aus erzeugte. Zwischen Display und Exponat oszillierend, produzierte das Ziegel-objekt Raumerfahrungen durch Benutzung statt nur betrachtet zu werden.<sup>8</sup>

**2017–1922.** Die Kuratoren der Chicago Biennale 2017 erklären, dass die Sektion „Vertical City“ ein Modell sei. Ein Stadtmodell, wenn man es als Blockraster von 16 Hochhausmodellen sieht, mehr noch ein konzeptuelles Modell, das die zeitgenössische Architekturpraxis mit jener von 1922 konfrontiert. Es scheint der Idee gerecht zu werden, 16 zeitgenössische Positionen in einer Art Wettbewerb gegenüberzustellen, während die Beziehungen zwischen den 16 einzelnen Arbeiten schwieriger

6 Johnston, Sharon/Lee, Mark: „Make New History“, Chicago Architecture Biennial, online unter: <http://chicagoarchitecturebiennial.org/statement/>

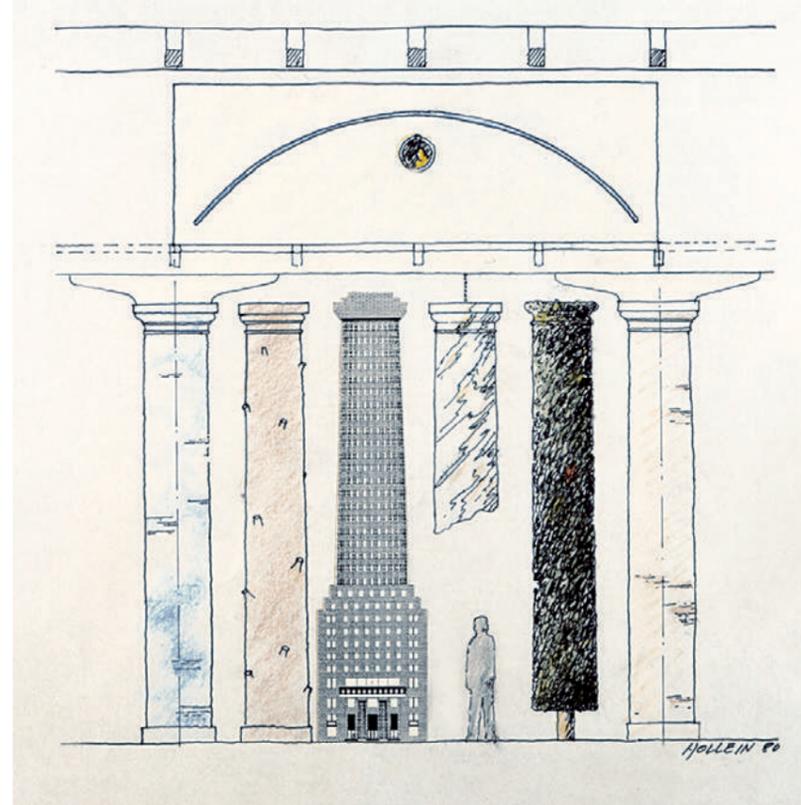
7 Vgl. OFFICE Kersten Geers, David van Severen: „After the Party“, Belgischer Pavillon, Biennale di Venezia, Venedig 2008.

8 Vgl. dazu die gleichnamige Publikation: Kuehn Malvezzi (Hg.): *Komuna Fundamento*, Mailand 2012.

of sorts while the relations in-between the 16 singular works appear to be more difficult to discern.<sup>9</sup> The resulting spatial experience in the Chicago exhibition venue thus resembles the experience of architecture landmark buildings in downtown Chicago: no matter how peculiar, outstanding and engaged with the city any singular contribution may be, they are structurally dissociated and not driven by a collective objective. Rather than idealizing the “Vertical City” as an urban model, one may read it as an acute reflection on the contemporary city shaped by competitive parceling. As a consequence, the 16 contributions were not only expectedly diverse but also categorically divergent. 16 models as a sectional cut of an architects’s generation reveal as much the connective aspects of specific attitudes and approaches as the necessary impasse in producing a significant whole. The “Vertical City,” very logically, does not differ from the contemporary city as such.

Our approach thus departed from the idea of contributing one tower to a constellation of 16 in favor of conceiving a spatial alternative. Rather than exhibiting a model building, we conceived of exhibiting a reversed building turned inside out into a model space. Taking its starting point from the 1922 competition, the challenge of the “Chicago Tribune Tower” today is reconceptualizing urban space as the figure that takes shape in relation to the building ground. Applying the logic of Giambattista Nolli’s 1748 plan of Rome, we read downtown Chicago and the vertical city as a Poché. We took the vertical urban block as solid mass without parceling, to be subsequently sculpted by way of subtraction. Raymond Hood’s 1922 building was the starting point of a hollowing-out procedure involving the entire block. Leaving only the facades intact, the voided shell is read inside-out as a patio lined by the reversed facades:

“In 1922 America meets Europe in the Tribune Competition. Even more so, idealism meets realism. If Hood exemplifies an American take on the highrise beyond the Ayn Rand heroism, Loos projects the corporate tower beyond European modernism. Said otherwise, Hood differs from Wright as much as Loos differs from Hilberseimer. Today, the realists Hood and Loos will finally meet. Their encounter takes place at the historical site, witnessed by the real Chicago context and by two ideal European companions who haven’t seen the light of day. Around 1922, the European modernists, except for Loos, conceived of the highrise as a typology that was key to redesigning the city as a different space, acting as decisive urban elements to replace the 19th century block. In contrast, Hood’s tower and Loos’ column do not pretend to make urban space. Rather, they provide iconic objects to grow from the extant reality of a generic urban block. Meeting in 2017 at the Chicago block of the Tribune Tower, in part occupied by Hood’s building but largely underdeveloped until now, the heterogenous Europeans set the stage for a new confrontation. It results in an unlikely turn. A bastard is going to be generated from the urban block and its reversal. Turning the volume inside out, what used to be the space in-between the highrises becomes building mass and will house the program surface of the *Chicago Tribune* offices. The building shells instead turn into high voids that act as urban squares, their facades being reversed. Figure becomes ground, solitary objects turn into spaces and vice versa. The result is a new piece of urban fabric. Where there used to be facades along the block perimeter, now there are sectional cuts, whereas inside the block we encounter the historical facades articulated towards the urban spaces enclosed by them.”<sup>10</sup> ■



zu verstehen sind.<sup>9</sup> Die aus der Zusammenstellung der Einzelpositionen resultierende Raumerfahrung in den Ausstellungsräumen ähnelt daher der Erfahrung in Downtown Chicago: gleich wie besonders, hervorragend und auf die Stadt bezogen ein einzelner Beitrag sein mag, ist das Zusammenwirken ohne Struktur und ohne gemeinschaftliches Ziel. Statt die „Vertical City“ als Stadtmodell zu idealisieren, kann man sie in ihrer kuratorischen Absicht als akute Reflektion der heutigen Stadt lesen, die von kompetitiver Parzellierung geformt wird. Folgerichtig waren die 16 Beiträge nicht nur erwartungsgemäß verschieden, sondern auch kategorial unterschiedlich. 16 Modelle als Querschnitt einer Architektengeneration offenbaren ebenso viel verbindende Aspekte spezifischer Haltungen und Herangehensweisen wie die Ausweglosigkeit, ein bedeutsames Ganzes zu produzieren. Die „Vertical City“ unterscheidet sich damit nicht von der zeitgenössischen Stadt.

Unser Entwurfsansatz verabschiedet sich von der Vorstellung, einen Turm zu einer 16er-Konstellation beizutragen. Stattdessen suchten wir nach einer Möglichkeit, kein Baukörpermodell sondern ein Raummodell auszustellen. Ausgehend vom Wettbewerb 1922 ist für uns die Herausforderung des *Chicago Tribune Towers* heute, den Stadtraum als Figur zu rekonzeptualisieren, die im Verhältnis zum Gebäude-Grund Form annimmt. Mit der Logik von Giambattista Nollis 1748 Rom-Plan lesen wir Downtown Chicago und die vertikale Stadt als Poché. Wir nehmen den vertikalen Stadtblock als unparzellierte Masse, die wir in der Folge skulptieren. Raymond Hoods Gebäude von 1922 ist der Ausgangspunkt eines Entleerungsprozederes, das den gesamten Block involviert. Indem nur die Fassade intakt bleibt, wird die entleerte Hülle umgedreht als Patio gelesen, der von den umgekehrten Fassaden gefasst wird:

6

Hans Hollein, “Strada Novissima,”  
Biennale di Venezia 1980 | Architekturbienale Venedig 1980  
© Archiv Hans Hollein

„Im Tribune-Wettbewerb 1922 treffen sich Amerika und Europa; mehr noch stoßen hier Idealismus und Realismus aufeinander. Zeigt Hoods Entwurf das amerikanische Hochhaus frei von Ayn-Rand-Heroismus, entwirft Loos einen *corporate tower* jenseits des europäischen Modernismus. Anders gesagt: Hood und Wright unterscheiden sich wie ihrerseits Loos und Hilberseimer. Heute treffen sich die Realisten Hood und Loos endlich. Ihre Begegnung findet am historischen Schauplatz statt und wird sowohl vom realen Kontext der Stadt Chicago als auch von zwei ideellen europäischen Weggefährten bezeugt, die das Licht der Welt nie erblickt haben. Anders als Loos haben die europäischen Modernisten das Hochhaus 1922 als Typologie gesehen, mit der eine neue Stadt entworfen werden kann, indem das Hochhaus als urbanes Element den Block des 19. Jahrhunderts ersetzt. Im Gegensatz dazu geben Hoods Turm und Loos’ Säule nicht vor, Stadtraum zu schaffen. Beide sind vielmehr ikonische Objekte, die sich aus der vorhandenen Realität des generischen urbanen Blockes entwickeln.

Bei ihrer Zusammenkunft im Chicagoer Block des Tribune Tower, der zum Teil von Hoods Gebäude besetzt aber bis heute stark unterentwickelt ist, schaffen die heterogenen Europäer 2017 die Voraussetzungen für eine erneute Konfrontation. Sie nimmt eine unerwartete Wendung. Aus dem urbanen Block und seiner Umkehrung entsteht ein Bastard. Das Volumen wird von innen nach außen gestülpt, der Raum zwischen den Hochhäusern wird Baukörper, der die Flächen für die Büros der Chicago Tribune stellt; umgekehrt werden die Gebäudehüllen zu großen Hohlräumen mit invertierten Fassaden, die als urbane Plätze dienen. Figur wird zu Grund, solitary Objekte werden zu Räumen und umgekehrt. Das Ergebnis ist ein neues Stück urbaner Textur. Wo bisher Fassaden den Perimeter des Blocks markiert haben, sind jetzt Schnittflächen zu sehen, während wir im Inneren des Blocks auf die historischen Fassaden treffen, die neuartige urbane Plätze umschließen.“<sup>10</sup> ■

<sup>9</sup> The 16 positions invited to form the “Vertical City” were: 6a architects, Barbas Lopes, Barozzi Veiga, Christ & Gantenbein, Ensemble Studio, Eric Lapiere Architecture, Go Hasegawa, Kéré Architecture, Kuehn Malvezzi, MOS, OFFICE KGDVS with Peter Wächter and Michaël Van den Abeele, PRODUCTORA, Sam Jacob Studio, Sergison Bates, Serie Architects, Tatiana Bilbao Estudio.

<sup>10</sup> Kuehn Malvezzi, “Inside Out,” proposal for the contribution to “Vertical City,” Chicago Architecture Biennial 2017, December 2016.

<sup>9</sup> Die 16 Beiträge zur „Vertical City“ kamen von 6a architects, Barbas Lopes, Barozzi Veiga, Christ & Gantenbein, Ensemble Studio, Eric Lapiere Architecture, Go Hasegawa, Kéré Architecture, Kuehn Malvezzi, MOS, OFFICE KGDVS mit Peter Wächter und Michaël Van den Abeele, PRODUCTORA, Sam Jacob Studio, Sergison Bates, Serie Architects, Tatiana Bilbao Estudio.

<sup>10</sup> Kuehn Malvezzi: „Inside Out“, Ausstellungskonzept für „Vertical City“, Chicago Architecture Biennale 2017, Dezember 2016.