

**ATELIER
KEMPE
THILL**

CURATORIAL ARCHITECTURE

PRESENCE John Baldessari covers visual elements with colorful surfaces; in *A Cast of Space under My Chair*, Bruce Nauman draws attention to neglected places, like the space underneath a chair. Invisible planes and spaces suddenly appear in the foreground, receiving attention without actually being depicted in detail. These methods alone do not demonstrate an aesthetic relationship to modernism—using other means of guiding the eye to focus on concealed characteristics, as in Le Corbusier's roof terrace for Charles de Beistegui, which is like an observation machine for the Paris skyline, or in the mirror beneath the window in Adolf Loos's Steiner House, which confuses the eye. Due to the fact that these exhibition strategies allow spaces to be seen from a different perspective, they are architecture in terms of the techniques used to make something visible, methods for emphasizing objects and contexts. Architecture becomes invisible, in a way, and as an object, it retreats behind its performative presence. Yet, it activates the observer, who acts as participant, visitor, or user in the space. His perception and movement form the key to the space that does not function as a geometric container, but as a relation. In kinesthetic perception, body and objects combine to form a parcours, linking gazes, turning into associative memory. The viewer is more than just an audience member; he is the center. Presence, in the double sense of time and space, characterizes his relationship to the environment. Just as in Nick Relph's video, *Thre Strypis Quhite Upon ane Blak Field*, in which the visitor goes through his own parkour while in the process of watching: the video is a documentary on Ellsworth Kelly's work. Relph overlaps Kelly's images with footage of ethnographic pictures, avant-garde choreography, historical events, and *Comme des Garçons* fashion shows. The viewer takes part in constructing the work, for his gaze penetrates in between the layers, creating a form of spatial perception between the layers of images.

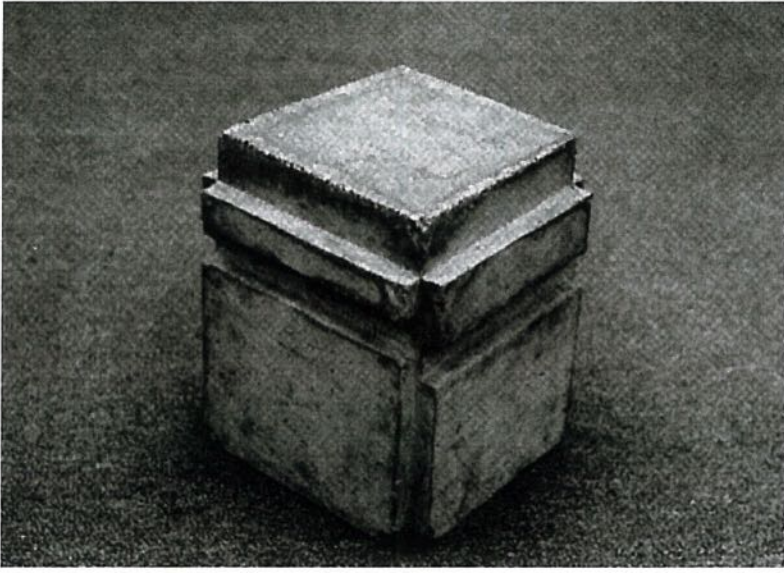
ALIENATION The readymade is created by shifting space: a banal object is moved to a non-banal context by the act of displaying it, and as a result, the newly won meaning of the object as readymade is owed to its decontextualization in the space. Yet can architecture also become a readymade, even if it cannot be moved in space? The key to this lies in the alienation of the architecture, caused by altered perception and a different kind of interaction with its surroundings and observers. The building does not change position, but the context is altered: the relationship between object and environment becomes one of alienation. Architecture as a readymade praxis can be found in the case of Andrea Palladio, who placed a two-story-high colonnade around the medieval Palazzo della Ragione in Vicenza, thus reinventing the existing building in the form of a basilica. Palladio changed the palazzo in a decisive gesture,

PRÄSENZ

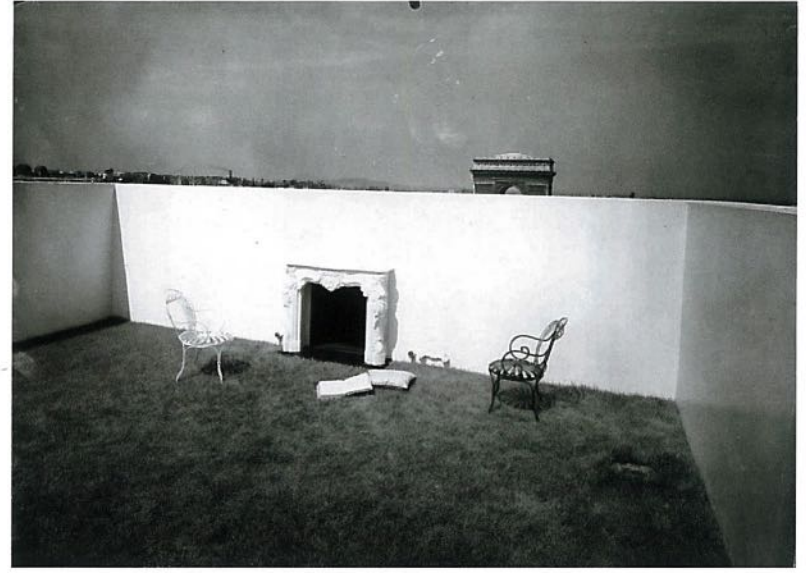
John Baldessari bedeckt Bildteile mit farbigen Flächen, Bruce Nauman lenkt in *A Cast of Space under My Chair* die Aufmerksamkeit auf vernachlässigte Stellen wie die Leere unter einem Stuhl. Unsichtbare Flächen und Räume treten plötzlich in den Vordergrund und erhalten Aufmerksamkeit, ohne selbst detailliert dargestellt zu werden. Diese Methoden zeigen nicht allein einen ästhetischen Bezug zum Modernismus – eine Fokussierung versteckter Merkmale durch andere Blickführung, etwa wie in Le Corbusiers Dachterrasse für Charles de Beistegui, die eine Sehmachine für die Pariser Skyline ist, oder wie der Spiegel unter dem Fenster in Adolf Loos' Haus Steiner, der den Blick verwirrt. Indem diese Ausstellungsstrategien Räume aus einer anderen Perspektive erscheinen lassen, sind sie Architektur als Technik des Sichtbarmachens, als Methode, Objekte und Zusammenhänge hervorzuheben. Architektur wird dabei auf eine Art unsichtbar und tritt als Objekt hinter ihrer performativen Präsenz zurück. Sie aktiviert jedoch den Betrachter, der als Teilnehmer, Besucher oder Benutzer im Raum agiert: Seine Wahrnehmung und Bewegung bilden den Schlüssel zum Raum, der nicht als geometrisches Behältnis, sondern als Relation funktioniert. In der kinästhetischen Wahrnehmung verbinden sich Körper und Objekte zu einem Parcours, zu Blickbeziehungen und zu assoziativem Erinnern. Der Betrachter ist mehr als nur ein Zuschauer, er steht im Mittelpunkt. Präsenz von Zeit und Raum im doppelten Sinn charakterisiert sein Verhältnis zur Umgebung. Wie in Nick Relphs Video *Thre Strypis Quhite Upon ane Blak Field*, in dem der Besucher in der Betrachtung zu seinem subjektiven Parcours kommt: Das Video ist ein Dokumentarfilm über Ellsworth Kellys Arbeit, dessen Bilder von Relph mit Footage ethnografischer Bilder, von Avantgarde-Choreografien, historischen Ereignissen und *Comme-des-Garçons*-Modenschauen überlagert wurden. Der Betrachter nimmt an der Konstruktion der Arbeit teil, indem sein Blick zwischen die »Layer« dringt und eine Form räumlicher Wahrnehmung zwischen den Bildebenen schafft.

VERFREMDUNG

Das Readymade entsteht durch räumliche Verschiebung: Ein banales Objekt gelangt in einen nicht banalen Kontext, indem es ausgestellt wird, und so verdankt sich die neu gewonnene Bedeutung des Objekts als Readymade seiner Dekontextualisierung im Raum. Doch kann auch Architektur zum Readymade werden, ohne räumlich verschiebbar zu sein? Der Schlüssel liegt in der Verfremdung, die Architektur durch eine veränderte Wahrnehmung und ein anderes Zusammenspiel mit Umgebung und Betrachter erfährt. Nicht das Gebäude ändert die Position, sondern der Kontext wird bearbeitet: Das Verhältnis zwischen Objekt und Umgebung wird verfremdet. Architektur als Readymade-Praxis wie im Falle Andrea Palladios, der einen doppelgeschossigen Säulengang um den mittelalterlichen Palazzo della Ragione in Vicenza legte und das bestehende Gebäude als Basilika neu erfand. Palladio verändert den Palazzo in einer entschiedenen Geste durch einen neuen Kontext und konstruiert weniger ein architektonisches Objekt als eine Umgebung, die den Altbau in ein anderes Verhältnis zur Stadt setzt. In der heutigen Situation erscheint diese Praxis modellhaft: Unsere Landschaften und Städte sind voller architektonischer Objekte, denen es an einer Beziehung zu ihrer Umgebung mangelt, sei es durch die Geschichte ihrer Nutzung oder durch ihre morphologische Situation. Architektur kann hier das Einfügen neuer Umgebungen sein, die den Objekten eine andere Wahrnehmung und neue Bedeutung geben. Marcel Duchamp und Palladio geben keine stilistischen Modelle vor, sondern zeigen



Bruce Nauman, *A Cast of Space under My Chair*, 1965–1968



Le Corbusier and / und Pierre Jeanneret, *Appartement Charles de Beistegui*, Paris, 1929

putting it into a new context; he did not so much construct an architectural object as he did an environment, which created a different relationship between the old building and the city. In today's situation, this practice is a possible model: our landscapes and cities are full of architectonic objects that lack a relationship to their surroundings, whether it is through the history of its usage or its morphological situation. Here, architecture can add new surroundings, providing a different perspective and new meaning to objects. Marcel Duchamp and Palladio are not models of style, but they show us conceptual processes that can be applied particularly to situations where the urban landscape is unstable. Palladio's intervention also demonstrates the superiority of versatile typologies that are as classical as they are part of the everyday: thresholds that mediate between interior and exterior, between private and public space, between urban utility and urban circulation.

EMPTINESS With twenty-six thousand square meters of floor space, the Palace of Justice in the center of Brussels is larger than St. Peter's Cathedral. The main hall, an urban site with a dome 142 meters in height, is a key element in the cityscape, visible from any point in the capital. An international competition calling for ideas for the refunctionalization of the building was held. But why should the building be given a new function? On the contrary, due to its empty status, the enormous building could even become something like an object in a museum, on display in the city; united in a context with other empty buildings on the continent, such as Berlin's former Tempelhof Airport and the Fiat Lingotto factory in Turin, it could become part of a kind of "modern Grand Tour." We should start taking architecture as seriously as we do other artifacts that are divorced from their everyday function and displayed in museums, instead of doing away with it. "Museum here is not a given physical place or space, but the separate dimension to which what was once—but is no longer—felt to be true and decisive has moved. ... But, more generally, anything today can become a museum, because this term simply designates the exhibition of an impossibility of using, dwelling, experiencing."¹ Our proposal for the Palace of Justice, developed in cooperation with OFFICE Kersten Geers David Van Severen, turns this nonfunctional architecture into a museum display, by adding two elements: a horizontal pedestal in front of the building, which acts a frame and threshold to mark the caesura to the city, and a vertical circulation element at the apex of the building, which makes it possible to access any of the rooms, including the dome. Visitors find themselves in the middle of an overwhelming experience of space; at the same time,

konzeptuelle Verfahren, die sich gerade im Zustand der stadtlandschaftlichen Ungewissheit anwenden lassen. Palladios Intervention zeigt auch die Überlegenheit versatiler Typologien, die ebenso klassisch wie alltäglich erscheinen: Schwellenräume, in denen zwischen innen und außen, zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen statischen Nutzungen und urbaner Zirkulation vermittelt wird.

LEERE

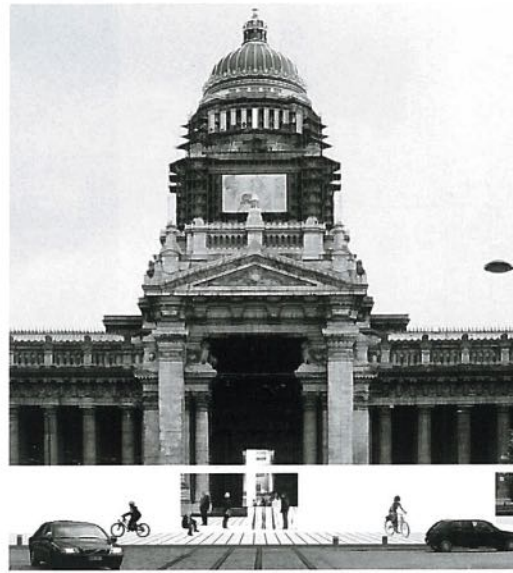
Mit 26000 Quadratmetern Grundfläche ist der Justizpalast im Zentrum Brüssels größer als der Petersdom. Die zentrale Halle, ein urbaner Ort mit einer 142 Meter hohen Kuppel, ist ein von jedem Punkt der Hauptstadt aus wahrnehmbares Schlüsselement in der städtebaulichen Landschaft. Ein internationaler Ideenwettbewerb mit dem Ziel, eine neue Funktionsform für das Gebäude zu finden, wurde ausgelobt. Warum aber sollte man überhaupt eine neue Funktion finden? Durch seine Leere kann das enorme Gebäude sogar im Gegenteil zu einem Objekt in der Stadt werden, das als Exponat museal ausgestellt wird und zusammen mit anderen entleerten Gebäuden des Kontinents – wie dem ehemaligen Berliner Flughafen Tempelhof und der ehemaligen Turiner Fiat-Fabrik Lingotto – in einer »Grand tour moderne« aufgeht. Wir sollten beginnen, Architektur genauso ernst zu nehmen wie andere Artefakte, die wir dem Gebrauch entziehen und die wir musealisieren statt uns von ihnen zu trennen: »Museum meint hier keinen physisch determinierten Ort oder Raum, sondern eine abgesonderte Dimension, in die verlegt wird, was einst als wahr und entscheidend empfunden wurde, aber jetzt nicht mehr. [...] Aber im Allgemeinen kann heute alles zum Museum werden, denn dieses Wort meint einfach, dass die Unmöglichkeit des Benutzens, des Wohnens, des Erlebens ausgestellt wird.«¹ Unser gemeinsam mit OFFICE Kersten Geers David Van Severen entwickelter Vorschlag für den Justizpalast macht die funktionslose Architektur zum musealen Exponat, indem zwei Elemente hinzugefügt werden: ein horizontales Sockelelement vor dem Gebäude, das als Rahmung und Schwelle die Zäsur zur Stadt markiert, und ein vertikales Zirkulationselement im Hochpunkt des Gebäudes, das die Begehung aller Räume einschließlich der Kuppel ermöglicht. Der Besucher befindet sich inmitten einer überwältigenden Raumerfahrung, die zugleich eine Zeitreise ins späte 19. Jahrhundert und in das heutige Brüssel ist, das nun von der Kuppel aus sichtbar

¹ Giorgio Agamben, "In Praise of Profanation," in *Profanations*, trans. Jeff Fort (New York, 2002), p. 84.

¹ Giorgio Agamben, "Lob der Profanierung", in: ders., *Profanierungen*, Frankfurt am Main 2005, S. 82 f.



Nick Relph, *Thre Stryppis Quhite Upon ane Blak Field*, 2010
Video



KUEHN MALVEZZI with / mit OFFICE KGDVS, *Brussel Court House Competition / Wettbewerb für den Brüssler Gerichtshof*



they take a journey back in time to the nineteenth century, while also experiencing the Brussels of today, which is now visible from the dome. In an allusion to El Lissitzky's *Abstract Cabinet* (1927), the architecture is also an accessible sculpture that can simultaneously be on display: Lissitzky's room is not just a perceptual machine for the visitor; it is also a display for the works shown there, a spatial shell and a work of art at the same time. In the same way, architecture can once again become an exhibition space for something else, if it is exhibited in its primary form. Turning something into a museum object is not a simple procedure, but a self-reflective process in which the architecture changes like a chameleon from an object on display to an exhibition space.

EXPERIENCE The task of the architecture changes: from the sculptural shell of the "Bilbao effect" to an invisible kind of architecture that creates contexts and makes situations possible. As a "curatorial designer," using existing situations as objets trouvés in order to generate new spaces, the architect pursues a logical design that is applied to the perceptible space—an experience, from the perspective of the user and participant. The "curatorial designer" makes selections, alienates things, creates syntheses; he simultaneously opens and closes opportunities for interaction. This is the logic of an architectonic form that creates crucial settings and, in the process, variable usages and experiences. Unlike the "Bilbao effect," it is not about the hardware alone, but also about the software, much as Apple has succeeded in turning the technological computer into a user surface in which hard- and software become an inseparable, interactive form with a usable display at the center.

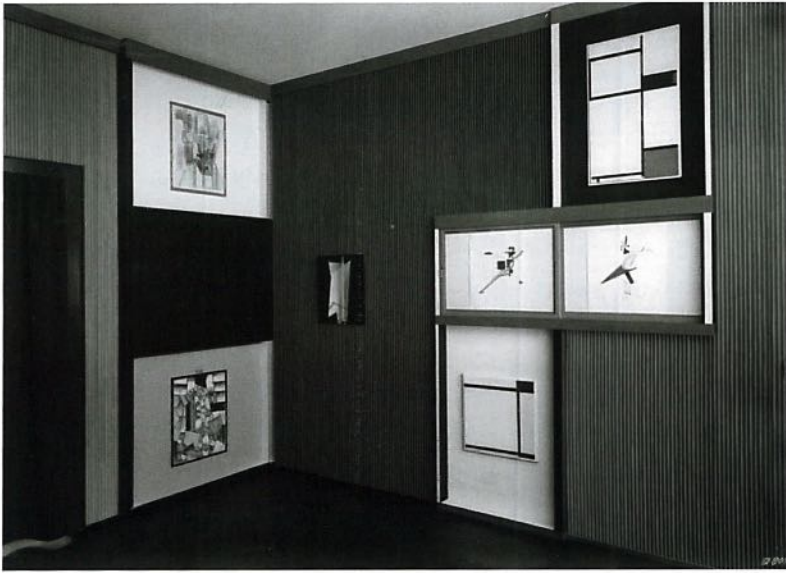
As architects, Alison and Peter Smithson very deliberately made the step from modernist production aesthetics to an aesthetic that integrates production and consumption, realizing this as part of the Independent Group's exhibition of *This Is Tomorrow*, along with artists Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Richard Hamilton, and others at London's Whitechapel Gallery in 1956. Using found objects and images borrowed from advertising, installations and performative environments were built, culminating in the exhibition itself. At the same time the Smithsons began planning the Economist Building on St. James's Street in London, translating this shift into architecture: they erected an elevated platform, an urban stage for the existing building, which was not simply given an addition; instead, through the constellation of the three new buildings, it was emphasized, as if it were on display on the platform. At the same time, a gap was created among the four buildings, which opened up the stage for other situations, becoming an experiential space for visitors to the building and passersby alike. With their Theater Podium Grotekerklein in Rotterdam,

wird. Die Architektur als begehbare Skulptur kann im Anschluss an El Lissitzkys *Kabinett der Abstrakten* von 1927 zugleich auch wieder Display werden: Lissitzkys Raum ist nicht nur eine Wahrnehmungsmaschine für den Besucher, die diesen in Bewegung versetzt und körperlich aktiviert, sondern er ist auch ein Display für die dort ausgestellten Werke, Raumhülle und zugleich Kunstwerk. In gleicher Weise kann die Architektur wieder zum Ausstellungsraum für etwas anderes werden, wenn sie in ihrer Primärform museal selbstausstellend verwirklicht ist. Musealisierung ist kein einfacher Prozess, sondern ein selbst-reflektiver Vorgang, in dem die Architektur wie ein Chamäleon zwischen Exponat und Display changiert.

EREIGNIS

Die Aufgabe der Architektur ändert sich: von den skulpturalen Hüllen des »Bilbao-Effekts« zu einer unsichtbaren Architektur, die Kontexte schafft und Situationen ermöglicht. Als »Curatorial Designer«, der bestehende Situationen als »Objets trouvés« verwendet, um neue Räume zu generieren, folgt der Architekt einer Entwurfslogik, die dem wahrnehmbaren Raum gilt – aus der Perspektive des Benutzers und Teilnehmers eines Ereignisses. Der »Curatorial Designer« wählt aus, verfremdet, macht Synthesen, er schließt und öffnet gleichzeitig Interaktionsmöglichkeiten. Dies ist die Logik einer architektonischen Form, die entschiedene Setzungen schafft – und gerade dadurch variable Nutzungen und Ereignisse. Anders als beim »Bilbao-Effekt« geht es nicht allein um die Hardware, sondern zugleich um die Software, ähnlich wie es Apple gelungen ist, den technischen Rechner zu einer Gebrauchsoberfläche zu machen, in der sich Hard- und Software untrennbar zu einer interaktiven Form, in deren Zentrum das benutzbare Display steht, ergänzen.

Alison und Peter Smithson vollziehen als Architekten sehr bewusst den Schritt von der modernistischen Produktionsästhetik zu einer integrierten Produktions- und Konsumästhetik, als sie 1956 im Umfeld der Independent Group die Ausstellung *This Is Tomorrow* mit den Künstlern Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Richard Hamilton und anderen in der Londoner Whitechapel Gallery realisieren. Mit gefundenen Objekten und aus der Werbung entliehenen »images« werden Installationen und performative Environments gebaut, die in der Ausstellung gipfeln. Und gleichzeitig beginnen die Smithsons die Planung für das Economist Building an der Londoner St. James's Street, in dem sie diese Verschiebung architektonisch übersetzen: Sie errichten mit der erhöhten



El Lissitzky, Abstract Cabinet / Kabinett des Abstrakten, 1926–1928
Sprengel Museum Hannover



Atelier Kempe Thill, "Urban Activator," Grotekerkplein, Rotterdam

Atelier Kempe Thill shows how an urban activator can inscribe things in the contemporary city: a stage is placed along the canal, creating a spatial relationship to the statue of Erasmus and the Grote Sint Laurenskerk. At the same time, it serves as a threshold where special events and daily life can take place. As a window to the city, the architecture is also a display element at the same time, which frames the context and makes it possible to experience it in a different way. Just as artists Eileen Quinlan, Michael Riedel, and Wade Guyton use photography, text, and print techniques today to manipulate familiar surfaces and images, architecture is a site for exploration and confrontation, creating difference through its specific means and instruments.

Plattform eine urbane Bühne für das bestehende Haus, das nicht einfach ergänzt wird, sondern durch die Konstellation mit den drei neuen Gebäuden auf der Plattform wie ein Exponat hervorgehoben ist. Zugleich entsteht zwischen den vier Baukörpern ein Zwischenraum, der die Bühne für weitere Situationen öffnet: ein Ereignisraum für Gebäudebesucher und Passanten gleichermaßen. Mit dem Theaterpodium am Grotekerkplein in Rotterdam zeigt Atelier Kempe Thill, wie sich ein urbaner Aktivator in die zeitgenössische Stadt einschreiben kann: Entlang des Kanals wird eine Bühne platziert, die zur Erasmus-Statue und zur Grote Sint Laurenskerk räumliche Beziehungen aufbaut und dabei als Schwellenraum dient, in dem besondere Ereignisse ebenso wie das Alltagsleben stattfinden können. Als Fenster zur Stadt ist die Architektur zugleich ein Display-Element, das den Kontext rahmt und neu erfahrbar macht. So wie Eileen Quinlan, Michael Riedel und Wade Guyton als Künstler heute Fotografie, Text und Drucktechnik in Form von Manipulationen bekannter Oberflächen und Bilder einsetzen, ist Architektur der Ort einer Auseinandersetzung, die mit ihren spezifischen Mitteln und Instrumenten Differenz erzeugt.