

Schizofrenie, mythe en museum: *Architectuur op documenta 8 (1987)*

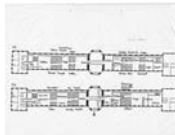
Weinig publicaties kenmerken de crisis van het moderne project zo treffend als de catalogus van documenta 8 in 1987. Het boek weert expliciet de grote verhalen ten voordele van een hermetische, mythische kunst. 'We hebben daarbij verzuimd, de kunst in theoretische of zelfs didactische constructies in te bouwen,' stelt hoofdcurator Manfred Schneckenburger in de inleiding, 'omdat er enkel "neo-stijlen" en geen radicaal nieuwe paradigma's in zicht zijn'.¹ Documenta 8 vraagt daarom 'naar de toestand van het utopische en van het drama van de Verlichting; naar de reactie van kunst op mythe, geschiedenis, politiek en psychologie'. Deze laatste vraag werd onder meer beantwoord door Joseph Beuys, Anselm Kiefer en Jan Vercruyse in het Museum Fridericianum: hun allegorische praktijken zijn exemplarisch voor een postmoderne era waarin de verzoening van kunst en leven, als project en *raison d'être* van de moderne kunst, definitief opgeborgen wordt.

De eerste vraag vormde het thema van 'Das Ideale Museum', een deeltentoonstelling onder curatorschap van architectuurhistoricus Heinrich Klotz in de Oranjerie. Klotz vroeg een dozijn architecten en designers te reflecteren op de 'veelbesproken teloorgang van het utopische' via hun conceptie van het ideale museum.² Via hun bijdrage dienden de deelnemers de toegenomen sociale bruikbaarheid van sculptuur en de rol van museumarchitectuur als katalysator voor poëtische stadsontwikkeling te adresseren. De positie van de curator was hierin duidelijk. Als antwoord op de experimentele museum- en tentoonstellingsmodellen van de jaren 1970, zoals het multifunctionele Centre Pompidou of het *Gesamtkunstwerk* van Harald Szeemann's documenta 5 (1972), wilde hij het museum herbevestigen in diens klassieke rol als oord van de autonomie-aanspraak van de kunst. Het museum diende af te stappen van sociale experimenten en terug een drempel creëren: in een tijdperk van speculatieve kunsthandel en spektakelarchitectuur moest het de kunst beschermen tegen het vrije hedonisme van de cultuurindustrie. Klotz stelde:

Voor de architectuur van nieuwe kunstmusea betekent dat: de kracht van het gebouw mag het kunstwerk niet relativeren, noch zal een opdringerige scenografie het kunstwerk benutten als fragment van een betekenisvoller geheel.³

Schizophrenia, Myth and Museum: *Architecture at documenta 8 (1987)*

Few publications define the crisis of the modern project as saliently as the catalogue of documenta 8 in 1987. The book explicitly rejects grand narratives in favour of a hermetic, mythical art. 'We have given up incorporating theoretical or even didactic constructs into art,' head curator Manfred Schneckenburger declares in the introduction, 'because only "neo-styles" and no radical new paradigms emerge.'¹ Documenta 8 therefore poses questions 'about the state of the utopian and of the tragedy of the Enlightenment; about art's response to myth, history, politics and psychology'. This last question was answered by artists such as Joseph Beuys, Anselm Kiefer and Jan Vercruyse at the Fridericianum: their allegorical practices are emblematic of a post-modern era that definitively encapsulates the reconciliation of art and life as the project and *raison d'être* of modern art.



p. 34

The first question formed the theme of *Das Ideale Museum*, a sub-exhibition curated by architecture historian Heinrich Klotz in the Orangerie. Klotz asked a dozen architects and designers to reflect on 'the much-discussed decline of the utopian' through their conception of the ideal museum.² Via their contributions participants were expected to address the increased social utility of sculpture and the role of museum architecture as a catalyst for poetic urban development. The position of the curator herein was evident. As a riposte to the experimental museum and exhibition models of the 1970s, such as the multifunctional Centre Pompidou or the *Gesamtkunstwerk* of Harald Szeemann's documenta 5 (1972), Klotz wanted to reaffirm the museum in its traditional role as the venue of art's claim to autonomy. The museum should step back from social experimentation and once more create a threshold: in an era of speculative art dealing and spectacle architecture it should shield art from the unfettered hedonism of the culture industry. Klotz argued:

As regards the architecture of new art museums, this means that the power of the building cannot be allowed to detract from the work of art, nor should an ostentatious scenography make use of the work of art as a fragment of a more signifying whole.³

Ideale museumarchitectuur voor de curator was dus tweeledig. Exterieur hoorde architectuur te 'spreken' en de institutionele autonomie van de kunst te bevestigen; binnenin moest ze zich zwijgzaam wegcijferen ten dienste van het kunstwerk. Enkel binnen deze dualiteit, die Klotz traceerde in Hans Hollein's Museum Abteiberg en James Stirling's Neue Staatsgalerie, kon het museum 'een nieuw soort bescherming vormen tegen de buitenwereld en de daar toegenomen negatieve invloeden'.⁴

De opgave van de curator werd door 12 architecten beantwoord: Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Arata Isozaki, Josef Paul Kleihues, Alessandro Mendini, Charles Moore, Vladomir Lalo Nikolic, Gustav Peichl, Bruno Reichlin & Fabio Reinhart, Aldo Rossi, SITE en Oswald Mathias Ungers. Ze presenteerden hun installaties, maquettes en plannen in identieke kubusvormige ruimten voorzien van bovenlicht en een enkele toegang, die door tentoonstellingsarchitect Vladomir Nikolic in de neoklassieke structuur van de Orangerie ingeschoven waren. Opvallend was vooral hoe de meeste uitgenodigden leken in te stemmen met Klotz' museale visie. De notie van een dualistische architectuur, enerzijds expliciet aanwezig en anderzijds afwezig, verscheen in verschillende gradaties en gedaanten doorheen de inzendingen. De private musea voor Frankrijk en Japan in de houtsneden van Isozaki bijvoorbeeld, toonden een rigide vormtaal waarbinnen



p. 35



p. 36

Ideal museum architecture for the curator therefore was two-fold. While the exterior should 'speak' architecture and reaffirm the institutional autonomy of the art, the interior should silently efface itself in order to serve the work of art. Only within this duality, which Klotz identified in Hans Hollein's Museum Abteiberg and James Stirling's Neue Staatsgalerie, could the museum 'form a new kind of shelter from the outside world and its increasing negative influences'.⁴

The curator's challenge was taken up by 12 architects: Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Arata Isozaki, Josef Paul Kleihues, Alessandro Mendini, Charles Moore, Vladomir Lalo Nikolic, Gustav Peichl, Bruno Reichlin & Fabio Reinhart, Aldo Rossi, SITE and Oswald Mathias Ungers. They presented their installations, models and plans in identical cubic rooms lit from above and with a single entrance that had been inserted into the neoclassical structure of the Orangerie by exhibition architect Vladomir Nikolic. What stood out most was how most of the invited participants seemed to support Klotz's vision of the museum. The notion of a dualistic architecture, explicitly present on the one hand and absent on the other, emerged in various degrees and forms among the entries. The private museums for France and Japan in Isozaki's woodcuts, for instance, displayed a rigid idiom of form within which

1 'Wir haben dabei darauf verzichtet, die Kunst in theoretische oder gar didaktische Konstruktionen einzubauen. Wir versuchten jedoch, quer durch die Generationen eine aufkommende Haltung in der Kunst zu erfassen, da Stile nur noch neo- und grundlegend neue Paradigmata nicht in Sicht sind. (...) Sie fragt (...) nach dem Zustand der Utopie und dem Drama der Aufklärung, nach den Reaktionen der Kunst auf Mythos, Geschichte, Politik, Soziopsychologie. Sie geht der ersten Frage in der Orangerie, der zweiten, ohne Ausschliesslichkeit, im Museum Fridericianum nach.' Manfred Schneckenburger, 'Documenta und Diskurs', in: Monika Goedl (red.), *Documenta 8 Kassel* (Kassel: Weber und Weidemeyer, 1987), deel I, 15-16 (mijn vertaling). De hiernavolgende citaten uit de catalogus zijn vertalingen van de auteur.

2 Ibid., 16.

3 'Je generöser die Ausstellungsmacher ihre Wundertüte öffnen, desto gefährdeter das Kunstwerk. (...) Für die Architektur des neuen Kunstmuseum heißt das, weder durch die Eigenmacht des Gebauten die Kunst zu relativieren (z.B. Gaea Aulentis, Musée d'Orsay) noch durch die Vordringlichkeit der Inszenierung das Kunstwerk als Fragment eines bedeutungsvolleren Ganzen zu benutzen.' Heinrich Klotz, 'Das Kunstmuseum als Ort der Öffentlichkeit', in: Monika Goedl (red.), *Documenta 8 Kassel* (Kassel: Weber und Weidemeyer, 1987), deel I, 123.

4 'Wenn wir in den sechziger und siebziger Jahren in dieser Offenheit die erstrebenswerten Geste des Museumsbaus erblickten, so mag heute

und zukünftig bei einem bereits erfolgten Abbau der Schwellenangst – das Publikum lässt sich nicht mehr im gleichen masse einschüchtern wie noch vor einigen Jahren – und bei Zunahme der negativen Umwelteinflüsse eine neue Abschirmung gegen die Außenwelt notwendig werden.' Heinrich Klotz, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New museum buildings in the Federal Republic of Germany* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1985), 14-15 (mijn vertaling). Het 'stadlandschap' dat Klotz in Hollein's Museum Abteiberg in Monchengladbach en James Stirling's Neue Staatsgalerie in Stuttgart traceert, is symptomatisch voor zijn visie op het museum. Volgens Klotz dient het museum de stad immers te simuleren en zo een eigen, alternatieve openbaarheid opzetten.

1 'Wir haben dabei darauf verzichtet, die Kunst in theoretische oder gar didaktische Konstruktionen einzubauen. Wir versuchten jedoch, quer durch die Generationen eine aufkommende Haltung in der Kunst zu erfassen, da Stile nur noch neo- und grundlegend neue Paradigmata nicht in Sicht sind. (...) Sie fragt ... nach dem Zustand der Utopie und dem Drama der Aufklärung, nach den Reaktionen der Kunst auf Mythos, Geschichte, Politik, Soziopsychologie. Sie geht der ersten Frage in der Orangerie, der zweiten, ohne Ausschliesslichkeit, im Museum Fridericianum nach.' Manfred Schneckenburger, 'Documenta und Diskurs', in: Monika Goedl (ed.), *Documenta 8 Kassel* (Kassel: Weber und Weidemeyer, 1987), vol. I, 15-16 (English translation of author's Dutch translation). The subsequent quotations from the catalogue are translated from the author's Dutch translations.

2 Ibid., 16.

3 'Je generöser die Ausstellungsmacher ihre Wundertüte öffnen, desto gefährdeter das Kunstwerk. ... Für die Architektur des neuen Kunstmuseum heißt das, weder durch die Eigenmacht des Gebauten die Kunst zu relativieren (z.B. Gaea Aulentis, Musée d'Orsay) noch durch die Vordringlichkeit der Inszenierung das Kunstwerk als Fragment eines bedeutungsvolleren Ganzen zu benutzen.' Heinrich Klotz, 'Das Kunstmuseum als Ort der Öffentlichkeit', in: Monika Goedl (ed.), *Documenta 8 Kassel* (Kassel: Weber und Weidemeyer, 1987), vol. I, 123.

4 'Wenn wir in den sechziger und siebziger Jahren in dieser Offenheit die erstrebenswerten Geste des Museumsbaus erblickten, so mag heute und zukünftig bei einem bereits erfolgten Abbau der Schwellenangst – das

Publikum lässt sich nicht mehr im gleichen masse einschüchtern wie noch vor einigen Jahren – und bei Zunahme der negativen Umwelteinflüsse eine neue Abschirmung gegen die Außenwelt notwendig werden.' Heinrich Klotz, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New museum buildings in the Federal Republic of Germany* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1985), 14-15 (English translation of author's Dutch translation). The 'urban landscape' Klotz identifies in Hollein's Museum Abteiberg in Monchengladbach and James Stirling's Neue Staatsgalerie in Stuttgart is symptomatic of his vision of the museum. According to Klotz, the museum should simulate the city, and in the process construct its own, alternative public sphere.

architectuur 'naar de achtergrond' verdwijnt en 'leegte' doet verschijnen.⁵ Eenzelfde achtergrond was de inzet voor de installatie van Ungers: zijn illusionaire enfilade van parallelle wanden en een spiegel proclameerde een pretentieuze en zeer ingehouden tentoonstellingsruimte (Ungers: 'Als architectuur is het museum: wand – ruimte – licht (...) – de enfilade').⁶ Alessandro Mendini's Museo Universale was een gigantische, op Boullée geïnspireerde koepelbouw die 300 m vrije ruimte overspande; en ook Aldo Rossi's museum voor Hamburg bakende een 'van buiten afgeschermd' tuin of *hortus conclusus* af.⁷ Josef Paul Kleihues hing zeven schilderijen van Georg Baselitz en Markus Lüpertz en zeven 'zuilenorden van architectuur' op twee additioneel ingebrachte tentoonstellingswanden, daarmee alluderend aan de strikt 'dienende' rol van museumarchitectuur – denk aan vier *Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an der Wand* (Baselitz) of vier *Wände, Oberlicht, zwei Türen, eine zum Reingehen, eine zum Rausgehen* (Lüpertz).⁸ En ook de satirische positie van Hollein echode met die van de curator: door het naamplaatje voor het schilderij in te wisselen, bekritiseerde zijn installatie 'een publiek dat de vervolmaking van een confrontatie met een – mogelijk beroemd – object op het voorvlak van zijn interesses en verlangens stelt'.⁹ Met uitzondering van enkele bijdragen belichaamden de inzendingen van 'Das Ideale Museum' dus de stelling van de curator: museumarchitectuur moet een grens trekken en daarna 'verdwijnen'. Maar vanwaar deze unanieme profilering van architectuur als lijfwacht en butler van de kunst? Kunnen we gezien de positionering van de architecten 'Das Ideale Museum' niet lezen als een uitspraak over de architectuurtentoonstelling, over de gewenste condities voor het exposeren van architectuur?

De crisis van de representatie in de moderniteit, die diverse manifestaties van postmoderne architectuur inspireerde, werd algemeen beseft in 1987.¹⁰ Het (post)structuralistische inzicht dat de band tussen betekenis en betekenaar niet natuurlijk of noodzakelijk is, en betekenis los en conventioneel met tekens verbonden is, zette de krijtlijnen uit voor architectuurpraktijken van Robert Venturi tot Zaha Hadid, en het architectuurdenken van de semiotiek tot het deconstructivisme. Het bevestigde het kritische inzicht, geformuleerd door Manfredo Tafuri, dat de 'architectuur' als zodanig een constructie is: enkel door middel van een discursieve, ideologische operatie wordt architectuur onderscheiden van het 'bouwen' en zo, tegelijk, afgesneden van haar sociale, politieke of culturele productievoorzwaarden.¹¹ Architectuur is de Geschiedenis, het Instituut of het Regime dat als kader dient waarbinnen specifieke gebouwen en objecten als 'architectuur' gelezen kunnen



p. 37



p. 34



p. 36

architecture recedes 'into the background' and conjures up 'emptiness'.⁵ A similar background was the basis of Ungers' installation: his imaginary enfilade of parallel walls and a mirror proclaimed an unpretentious and highly restrained exhibition space (Ungers: 'As architecture, the museum is – wall – space – light ... – the enfilade').⁶ Alessandro Mendini's Museo Universale was a gigantic, Boullée-inspired dome spanning 300 m of open space; and Aldo Rossi's museum for Hamburg demarcated a garden 'sheltered from the outside' or *hortus conclusus*.⁷ Josef Paul Kleihues hung seven paintings by Georg Baselitz and Markus Lüpertz as well as seven 'pillars of architecture' on two added display walls, alluding in the process to the strictly 'serviceable' role of museum architecture – think of Baselitz's *vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an der Wand* (Four walls and light from above, or better no picture on the wall) or Lüpertz's *vier Wände, Oberlicht, zwei Türen, eine zum Reingehen, eine zum Rausgehen* (four walls, light from above, two doors, one for going in, one for going out).⁸ And Hollein's satirical position also echoed the curator's: by replacing the painting with the nameplate his installation critiqued 'an audience that places the attainment of a confrontation with a – possibly famous – object at the forefront of its interests and desires'.⁹ A few contributions aside, the entries to *Das Ideale Museum* thus embodied the curator's contention – museum architecture should create a threshold and then 'disappear'. But where did this unanimous definition of architecture as the bodyguard and butler of art come from? Given the positioning of architects in an art event like documents, could we not read *Das Ideale Museum* as a verdict on the architecture exhibition, on the desired conditions for exhibiting architecture?

The crisis of representation in modernity, which inspired various manifestations of post-modern architecture, became generally acknowledged in 1987.¹⁰ The (post)structuralist insight that the link between signified and signifier is not natural or essential, and that meaning is connected with signs individually and conventionally, set out the broad outlines of architecture practices from Robert Venturi's to Zaha Hadid's and of architecture concepts ranging from semiotics to deconstructivism. It confirmed the critical view, formulated by Manfredo Tafuri, that 'architecture' as such is a construct: only a discursive, ideological operation distinguishes architecture from 'building' and so, at the same time, severs it from its social, political or cultural conditions of production.¹¹ Architecture is the History, the Institute

worden. Zeker onder de gegeven poststructuralistische onzekerheid, kan een gebouw deze discursieve operatie niet voor zichzelf opeisen of zelf volbrengen: (moderne) architectuur kan zichzelf nooit *als architectuur* bestempelen. Ze heeft steeds een spiegel of een externe ruimte nodig die haar architecturale 'identiteit' bevestigt.

Dit is de positie die architectuurhistorica Beatriz Colomina eind jaren 1980 motiveerde tot de studie van architectuurpublicaties en tentoonstellingen, en de les die Bernard Tschumi trok uit zijn positie vis-à-vis Peter Eisenman.¹² In tegenstelling tot Eisenman's verwoede pogingen om gebouw en betekenis te doen samenvallen, om een gebouw-als-concept of concept-als-gebouw te maken, erkende Tschumi de inherente spanning tussen theorie en praktijk, tussen de 'architectuur' en het gebouwde. Hij schreef:

Architectuur is gemaakt van twee dingen die afhankelijk zijn, maar elkaar wederzijds uitsluiten. (...) Theorie en praktijk mogen dialectisch zijn, maar in de ruimte schakelt de vertaling van het concept, het overkomen van de abstractie van de realiteit, de dialectiek uit. Dit betekent dat, voor de eerste keer in de geschiedenis, architectuur nooit kan zijn.¹³

De enige uitweg uit dit apocalyptische scenario zag Tschumi in niet-ruimtelijke media zoals tekst,

or the Regime that serves as the framework within which specific buildings and objects can be read as 'architecture'. Certainly under the given poststructuralist uncertainty, a building cannot claim or fulfil this discursive operation itself: (modern) architecture can never label itself *as architecture*. It always needs a mirror or an external space that confirms its architectural 'identity'. This is the position that motivated architecture historian Beatriz Colomina to study architecture publications and exhibitions in the late 1980s and the lesson Bernard Tschumi took away from his position vis-à-vis Peter Eisenman.¹² In contrast to Eisenman's dogged attempts to make building and meaning coincide, to produce a building-as-concept or a concept-as-building, Tschumi recognised the inherent tension between theory and practice, between the 'architecture' and the built. He wrote:

Architecture is made of two terms that are interdependent but mutually exclusive . . . Theory and praxis may be dialectic to one another, but in space, the translation of the concept, the overcoming of the abstraction in reality, involves the dissolution of the dialectic and an incomplete statement. This means in effect that, perhaps for the first time in history, architecture can never be.¹³

<p>5 Arata Isozaki in: Monika Goedl (red.), <i>Documenta 8 Kassel</i> (Kassel: Weber and Weidemeyer, 1987), deel 2, 108.</p>	<p>kein Bild an der Wand', <i>Kunstforum International</i>, nr. 34 (1979), 162.</p>	<p>12 Beatriz Colomina, 'Introduction: On Architecture, Production and Reproduction', in: Beatriz Colomina (red.), <i>Architectureproduction</i> (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 6-23.</p>	<p>5 Arata Isozaki in: Monika Goedl (ed.), <i>Documenta 8 Kassel</i> (Kassel: Weber and Weidemeyer, 1987), vol. 2, 108.</p>	<p>9 'Die Installation ist ein Kommentar zur Rezeption von Kunstwerken in unseren Museen durch ein Publikum, dem der Vollzug der Konfrontation mit einem – möglichst berühmten – Objekt, im Vordergrund seines Interesses und Verlangens steht.'</p>	<p>13 Bernard Tschumi, 'The Architectural Paradox. The Pyramid and the Labyrinth', in: <i>Architecture and Disjunction</i> (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), 27.</p>
<p>6 'Als Architektur ist das Museum – Wand – Raum – Licht. (...) Die Raumfolge – die Enfilade – ist ein Museum.' Oswald Mathias Ungers in: <i>ibid.</i>, 260.</p>	<p>9 'Die Installation ist ein Kommentar zur Rezeption von Kunstwerken in unseren Museen durch ein Publikum, dem der Vollzug der Konfrontation mit einem – möglichst berühmten – Objekt, im Vordergrund seines Interesses und Verlangens steht.'</p>	<p>13 [T]he achievement of architectural reality (building) defeats architectural theory while at the same time being a product of it. So theory and praxis may be dialectic to one another, but in space, the translation of the concept, the overcoming of the abstraction in reality, involves the dissolution of the dialectic and an incomplete statement. This means in effect that, perhaps for the first time in history, architecture can never be.' Bernard Tschumi, 'The Architectural Paradox. The Pyramid and the Labyrinth' in: <i>Architecture and Disjunction</i> (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), 27.</p>	<p>6 'Als Architektur ist das Museum – Wand – Raum – Licht. ... Die Raumfolge – die Enfilade – ist ein Museum.' Oswald Mathias Ungers in: <i>ibid.</i>, 260.</p>	<p>möglichst berühmten – Objekt, im Vordergrund seines Interesses und Verlangens steht.'</p>	<p>10 See for example: George Baird and Charles Jencks, <i>Meaning in Architecture</i> (New York: George Braziller, 1969).</p>
<p>7 Aldo Rossi in: <i>ibid.</i>, 210.</p>	<p>Hans Hollein in: Goedl, <i>Documenta 8 Kassel</i>, op. cit. (note 5), 100.</p>	<p>10 See for example: George Baird and Charles Jencks, <i>Meaning in Architecture</i> (New York: George Braziller, 1969).</p>	<p>7 Aldo Rossi in: <i>ibid.</i>, 210.</p>	<p>10 See for example: George Baird and Charles Jencks, <i>Meaning in Architecture</i> (New York: George Braziller, 1969).</p>	<p>11 Manfredo Tafuri, <i>Theories and Histories of Architecture</i> (New York: Harper and Row, 1976).</p>
<p>8 De tentoongestelde schilderijen kwamen uit Georg Baselitz' <i>Helden</i> serie en Markus Lüpertz' <i>Wochentage</i> reeks. Niet verwonderlijk was de hoogst reactionaire tekst van Lüpertz geschreven in opdracht van Heinrich Klotz. Zie: Markus Lüpertz, 'Kunst und Architektur / Art and architecture', in: Klotz, <i>Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland</i>, op. cit. (noot 4), 32. Zie ook: Georg Baselitz, 'Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an der Wand', <i>Kunstforum International</i>, no. 34 (1979), 162.</p>	<p>10 Zie bijv.: George Baird en Charles Jencks in <i>Meaning in Architecture</i> (New York: George Braziller, 1969).</p>	<p>11 Manfredo Tafuri, <i>Theories and Histories of Architecture</i> (New York: Harper and Row, 1976).</p>	<p>8 The paintings on display came from Georg Baselitz's <i>Heroes</i> series and Markus Lüpertz's <i>Weekdays</i> series. Not surprisingly Lüpertz's exceedingly reactionary text had been commissioned by Heinrich Klotz. See: Markus Lüpertz, 'Kunst und Architektur / Art and architecture', in: Klotz, <i>Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland</i>, op. cit. (note 4), 32. See also: Georg Baselitz, 'Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an der Wand', <i>Kunstforum International</i>, no. 34 (1979), 162.</p>	<p>11 Manfredo Tafuri, <i>Theories and Histories of Architecture</i> (New York: Harper and Row, 1976).</p>	<p>12 Beatriz Colomina, 'Introduction: On Architecture, Production and Reproduction', in: Beatriz Colomina (ed.), <i>Architectureproduction</i> (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 6-23.</p>

beeld of film. In het regime van het beeld kon architectuur immers simultaan gedacht én (imaginaire) ervaren worden, als discours én als bouwsel bestaan, om zo als effect of verlangen te reincarneren. Tschumi's advertenties voor architectuur (1976), zijn juxtapositie van evenement, ruimte en beweging in de *Manhattan Transcripts* (1981), of zijn experimentele colleges aan de hand van literaire klassiekers aan de Architectural Association (AA) zijn hiervan vroege en radicale verkenningen. Door een opsplitsing in verschillende componenten of een spreiding over verschillende media thematiseren deze projecten manifest het 'elders' waaraan de architectuur haar schizofrenie ontleent.¹⁴

Met de opkomst van de architectuurtentoonstelling in de jaren 1980 kwam de architectuur echter zelf 'elders' terecht. De institutionele museumruimte, gemaakt om de autonomie van het werk van de kunstenaar te garanderen, deed nu hetzelfde voor de architect: het verschafte dezelfde bemiddelingscontext, dezelfde afgezonderde en (pseudo)autonome sfeer waar objecten of processen publiek gemaakt worden. Deze autonomie, die Adorno als basisvoorwaarde voor de *promesse du bonheur* van de kunst zag, maakt zo plaats voor het 'elders' van Tafuri en Tschumi waar de architectuur 'zichzelf' kan zijn. Binnen het museum komt de architectuur los van de economische, technische en sociale voorwaarden van het 'bouwen', en bestaat zuiver als een cultureel en artistiek product. Het museum is bovendien, anders dan de architectuurpublicaties of de architectuurfotografie, een ruimte. In de tentoonstellingsruimte kan de architectuur dus – zo lijkt het althans – als architectuur verschijnen. Het museum fungeert als de oneigenlijke spiegel waar de architect zijn auteurschap veroverd of herovert en zijn identiteit als architect kan claimen. Zoals Boris Groys het curatorschap etymologisch verwant ziet met *cure*, met een operatie die de 'hulpeloosheid of onbekwaamheid om zichzelf te presenteren' geneest, zo lijkt de tentoonstelling magische krachten te bieden om ook architectuur te 'genezen'.¹⁵

Net deze autonome tentoonstellingsruimte vormde de basis voor de verwonderlijke eensgezindheid onder de deelnemende architecten op documenta 8. Door het instituut van het museum af te bakenen en de architectuur binnenin 'uit te schakelen', kozen de deelnemers voor een alternatieve disciplinaire ruimte van waaruit elke architect, wedergeboren als kunstenaar, aan mythevorming, zelfreflectie, of ideologische scherpstelling kon doen. Daar kon 'therapie-entertainer' Hans Hollein zijn satirische cultuurkritiek aligneren met het spektakel van een 'onderhoudende architectuurcollage' als Museum Abteiberg, en kon Oswald Mathias Ungers een pleidooi voor

In Tschumi's view, the only way out of this apocalyptic scenario lay in non-spatial media like text, image or film. In the regime of the image, after all, architecture could simultaneously be conceived *and* (imaginatively) experienced, exist as discourse *and* construction, in order to be reincarnated in the process as effect or desire. Tschumi's advertisements for architecture (1976), his juxtaposition of event, space and movement in the *Manhattan Transcripts* (1981), or his experimental lectures based on literary classics at the Architectural Association (AA) are early and radical explorations hereof. Through a division into separate components or a distribution across different media, these projects manifestly thematise the 'elsewhere' from which architecture derives its schizophrenia.¹⁴

With the rise of the architecture exhibition in the 1980s, however, architecture itself ended up 'elsewhere'. The institutional museum space, created to vouchsafe the autonomy of the artist's work, now did the same for the architect: it provided the same mediating context, the same secluded and (pseudo-)autonomous sphere in which objects or processes are made public. This autonomy, which Adorno saw as the basic requirement for art's *promesse du bonheur* (promise of happiness), makes way for Tafuri's and Tschumi's 'elsewhere' where architecture can be 'itself'. Inside the museum, architecture is freed from the economic, technical and social conditions of 'building' and exists purely as a cultural and artistic product. In addition, unlike in architecture publications or architecture photography, the museum is a space. In the exhibition space architecture thus can appear as architecture – at least it seems that way. The museum functions as the external mirror in which the architect conquers or reconquers his authorship and can claim his identity as an architect. Just as Boris Groys sees curatorship as etymologically related to *cure*, to an operation that cures art of its 'powerlessness, its incapacity to present itself', the exhibition seems to offer magical powers to 'cure' architecture as well.¹⁵

It was precisely this autonomous exhibition space that formed the basis of the remarkable unanimity among the participating architects at documenta 8. By demarcating the institution of the museum and 'eliminating' the architecture inside, the participants opted for an alternative disciplinary space from which every architect, reborn as an artist, could indulge in myth creation, self-reflection or ideological focusing. There, 'therapist-entertainer' Hans Hollein was able to align his satirical cultural criticism with the spectacle of a 'diverting architecture

dienstige architectuur verzoenen met het frappante architectuurdecor gecreëerd in het Deutsches Architekturmuseum.¹⁶ Aldo Rossi kon er een architectuur-tegen-de-kunstmarkt bepleiten door middel van 'kunstmarktschetsen', terwijl Jozef Paul Kleihues tentoonstellingswanden en architectuurschilderijen toonde, en zo tegelijk tentoonstellingsarchitect en kunstenaar was. Zulke contradicties werden aangekaart door Christian Marquart in zijn vernietigende recensie van 'Das Ideale Museum'.

[Wanneer architecten] iets presenteren: zichzelf, hun houding, hun ontwerp, hun credo of een nieuw idee, [gaat men ervan uit] dat de filosofisch gedefinieerde positie van de kunst automatisch en voldoende de relatie tot geschiedenis en maatschappij zou garanderen (...) en dat het 'levende' (*lebensnahe*) beroep van architect het zijne daaraan zou bijdragen; het thema Museum zet ten slotte alles op punt.¹⁷

Marquart wijst hier impliciet op het oxymoron van artistieke vrijheid én architecturale legitimiteit die de architectuurtentoonstelling proclameert. Terwijl de architect-als-kunstenaar vrij mag opereren, zorgen zijn persona en het institutionele regime van de kunst ervoor dat dit product als architectuur gerecupereerd en geneutraliseerd wordt. De vaak betreurde onmogelijkheid om 'echte architectuur' daadwerkelijk te exposeren, wordt zo omgebogen in een productief verlies. Maar om dit 'elders' te bekomen, waar architectuur zuiver architectuur kan zijn en de architect zo autonoom als een kunstenaar, diende de echte architectuur – die van de wereld buiten, de 'onzuivere' architectuur van het museumgebouw en de tentoonstellingsruimten – wel te 'verdwijnen'.

Hoewel het museum zeker de gelegenheid biedt te reflecteren over architectuur en over zijn relatie tot de kunsten, en hoewel het veld van architectuurproductie inderdaad verbreed is tot publicaties, exposities en andere publiciteitsplat-

collage' like Museum Abteiberg, and Oswald Mathias Ungers was able to reconcile a call for serviceable architecture with the striking architecture decor created in the Deutsches Architekturmuseum.¹⁶ Aldo Rossi was able to advocate an architecture-against-the-art-market through 'art-market sketches' while Jozef Paul Kleihues displayed both exhibition walls and architecture paintings and therefore was simultaneously exhibition architect and artist. Such contradictions were pointed out by Christian Marquart in his devastating review of *Das Ideale Museum*.

[When architects] present something: themselves, their position, their design, their creed or a new idea, [one assumes] that the philosophically defined situation of art automatically and sufficiently guarantees the reference to history and society . . . and that the 'living' (*lebensnahe*) profession of architect would already provide them with it; the Museum theme, after all, makes everything complete.¹⁷



p. 35

Here Marquart implicitly points out the oxymoron of artistic freedom and architectural legitimacy proclaimed by the architecture exhibition. While the architect-as-artist can operate freely, his persona and the institutional regime of art ensure that this product is recuperated and neutralised as architecture. The oft-lamented impossibility of exhibiting 'real architecture' is thus converted into a productive loss. For this 'elsewhere' to come to be, however, where architecture can be pure architecture and the architect as autonomous as an artist, real architecture – that of the world outside, the 'impure' architecture of the museum building and the exhibition spaces – had to 'vanish'.

While the museum certainly provides an opportunity to reflect on architecture and its relationship to the arts, and the field of architecture production has indeed expanded to include

14 Voor een uitstekende analyse van Tschumi's geschriften en vroege werk, zie: Tom Avermaete en Klaske Havik, 'Plaats bieden aan de publieke sfeer. Bernard Tschumi's dynamische definitie van architectuur', *Oase*, nr. 77 *Into the Open* (2008), 43-52.

15 Boris Groys, 'On the Curatorship', in: *Art Power* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 46.

16 Christian Marquart, 'Die Tollkühnen Männer in ihren quadratischen Kisten', *Kunstforum International*, nr. 90 (1987), 201.

17 'Man ging wohl davon aus, dass die philosophisch definierte Situation der Kunst den Bezug zu Geschichte und Gesellschaft automatisch und hinreichend verbürge – Adorno gilt schließlich immer noch etwas – und dass die

lebensnahe Profession "Architekt" das ihre schon dazu beitragen werde; das Thema Museum schließlich, mögen die Auserwählten gedacht haben, bringe dann letztlich alles so richtig auf den Punkt.' *Ibid.*, 199.

14 For an outstanding analysis of Tschumi's writings and early work, see Tom Avermaete and Klaske Havik, 'Plaats bieden aan de publieke sfeer. Bernard Tschumi's dynamische definitie van architectuur', *Oase*, no. 77 *Into the Open* (2008), 43-52.

15 Boris Groys, 'On the Curatorship', in: *Art Power* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 46.

16 Christian Marquart, 'Die Tollkühnen Männer in ihren quadratischen Kisten', *Kunstforum International*, no. 90 (1987), 201.

17 'Man ging wohl davon aus, dass die philosophisch definierte Situation der Kunst den Bezug zu Geschichte und Gesellschaft automatisch und hinreichend verbürge – Adorno gilt schließlich immer noch etwas – und dass die

formen, is het architecturale 'elders' van de tentoonstelling een ideologische constructie of een mythe. De museale 'mogelijkheidsruimte' en zijn 'bredere spatio-socio-politiek-esthetisch discours', en *vogue* in het discours omtrent architectuurtentoonstellingen vandaag, bestaat niet.¹⁸ Dat wil zeggen: dit regime bestaat wel, maar het is oneigen aan de specificiteit van architectuur. Het verzwijgt immers dat architectuur naast betekenis, discours of culturele conventie ook een gebouw is; dat het als object in levens van mensen staat en daar opgeladen wordt met gebruik, plezier, macht, etc. Het verschil tussen architectuur en kunst ligt daarom in de fundamentele affirmatie en coöptatie van de wereld van de eerste, en in de mogelijkheid tot het radicaal experimenteren met institutionele conventies van de tweede.

Bart Verschaffel schrijft hierover:

Wat mogelijk is voor de kunstenaar in de kunst is niet mogelijk voor de architect in de wereld. Vergeleken met het radicalisme van de kunst zal architectuur altijd halfslachtig en ideologisch onbetrouwbaar zijn. Architectuur kan misschien radicaal *positief* zijn (...) maar het is relevanter dat een werk van architectuur nooit alleen of fundamenteel een 'nee' is.¹⁹

In dit opzicht boetseerde Klotz met 'Das Ideale Museum' de architect en kunstenaar tot zijn eigen, ideale hybride. Als schepper van het museum zou de kunstenaar-architect immers een structurele en zelfs artistieke vorm van institutionele kritiek uiten – maar een radicaal 'nee' zou hij, indien trouw aan zijn statuut, nooit zeggen.

Eén deelnemer aan 'Das Ideale Museum' die dit begreep is Haus-Rucker-Co. Het architecten- en kunstenaarscollectief toonde een maquette schaal 1:100 van een reeks schakelbare betonnen tentoonstellingszalen, van bovenlicht voorzien en verbonden door een loopbrug op 3,5 m hoogte. Naast de maquette plaatste het collectief een loopbrug in de eigenlijke tentoonstellingsruimte die een uitvergroting van het schaalmodel zou lijken, nu op schaal 1:20. Haus-Rucker-Co alludeert hier het museummodel vooropgesteld door Klotz. Hun ideale museum is een generische betonnen doos die 'binnen noch buiten bijzondere kenmerken vertoont', niet meer dan twee deuren en een diensttoegang bevat (zie Lüpertz), en 'doorheen het balkendek' van egaal bovenlicht voorzien wordt.²⁰ Het ontwerp is daarenboven exporteer- en expandeerbaar, aangezien de contextloze kubussen naar believen geplaatst en geschakeld kunnen worden. In het licht van de voormelde schaalverdobbeling is de architectuur van het Weense collectief echter ook context-specifiek. De installatie reduceert maquette en tentoonstellingsruimte tot dezelfde figuur, zonder daarbij de wederzijdse relatie op te lossen of zelfs

publications, exhibitions and other platforms for publicity, the architectural 'elsewhere' of the exhibition is an ideological construct or a myth. The museum's 'space of possibility' and its 'broader spatio-socio-politico-aesthetic discourse', in vogue in the discourse about architecture exhibitions today, does not exist.¹⁸ That is to say: this regime does exist, but it is external to the specificity of architecture. For it conceals that in addition to a meaning, discourse or cultural convention, architecture is also a building; that it stands in people's lives as an object and is charged there with use, fun, power, and so forth. The difference between architecture and art therefore lies in the former's fundamental affirmation and co-optation of the world and in the latter's potential for radical experimentation with institutional conventions. Bart Verschaffel writes on this subject:

What is possible for the artist in art is not possible for the architect in the world. Compared with the radicalism of art, architecture will always be half-hearted and ideologically unreliable. Architecture can perhaps be radically *positive* ... but of greater relevance is that a work of architecture is never merely or fundamentally a 'no'.¹⁹

In this respect Klotz moulded the architect and the artist into his own ideal hybrid with *Das Ideale Museum*. For as creator of the museum the artist-architect would express a structural and even artistic form of institutional criticism – but if he were true to his position, he would never utter a radical 'no'.

One participant in *Das Ideale Museum* who understood this is Haus-Rucker-Co. The collective of architects and artists showed a 1:100 scale model of a series of connectable concrete exhibition rooms, supplied with light from above and linked by a footbridge at a height of 3.5 m. Next to the model the collective installed a footbridge in the actual exhibition space that would appear a magnification of the scale model, now at 1:20 scale. Haus-Rucker-Co is alluding here to the museum model postulated by Klotz. Their ideal museum is a generic concrete box that 'displays no distinguishing features either inside or outside', contains no more than two doors and a service entrance (see Lüpertz), and is supplied with even light from above 'through the ceiling beams'.²⁰ Moreover, the design is exportable and expandable, since the context-free cubes can be positioned and connected as needed. In light of the aforementioned doubling of scale, however, the Vienna collective's architecture is context-specific. The installation reduces model and exhibition space to the same figure, without resolving or even explicating their



p. 37

maar uit te klaren. Ze oscilleert tussen model en reële ruimte, tussen 'radicale' architectuur en de ruimte die haar bewerkstelligt. Het ideale museum voor Haus-Rucker-Co is dus die plaats waar deze dialectiek opgespannen en behouden wordt – waar de tentoonstellingsruimte de architectuur definieert, en de architectuur de tentoonstellingsruimte. In tegenstelling tot het neutrale kader geclaimd door Heinrich Klotz en de mythische kunst, zo stelt Haus-Rucker-Co, is het de tautologie tussen object en ruimte die de architectuurtentoonstelling bepaalt, en haar een eigen apparaat maakt binnen het verbrede disciplinaire veld.

Het is geen toeval dat de architectuur in het begin van de jaren 1980 haar werkterrein uitbreidde tot tentoonstellingen en kunstinstituten. De heropleving van een museale autonomie, geproclameerd door de Duitse Neue Wilde alsook door conceptuele kunstenaars als Rémy Zaugg, ging hand in hand met een architectuurcultuur die de institutionele seclusie en de artistieke vrijheid van de kunstenaar trachtte te operationaliseren.²¹ Wil architectuur echter productief zijn in het kader van de tentoonstelling, dan dient ze haar fundamenteel wereldlijke aard te erkennen, de navelstreng die haar verbindt met het gebouwde en het functionele. Het gaat hierbij niet om het blootleggen, ontwrichten of ontwijken van de autonomie van het kunstinstituut, maar om het expliciteren van de conditie en plaats van het exposeren – en van de dialectiek tussen de posities van kunstenaar en architect. Enkel binnen deze voorwaardelijke positie, aangegeven door de fluctuerende tentoonstelling van Haus-Rucker-Co, kan de architectuur werkelijk een ruimtelijk 'elders' betrekken.

mutual relationship. It oscillates between model and real space, between 'radical' architecture and the space governing it. The ideal museum for Haus-Rucker-Co thus is the place where this dialectic is deployed and maintained: where the exhibition space defines the architecture, and the architecture the exhibition space. In contrast to the neutral context demanded by Heinrich Klotz and the mythical art, Haus-Rucker-Co asserts, it is the tautology between object and exhibition space that defines the architecture exhibition, and turns it into an singular apparatus within the expanded field of the discipline.

It is hardly a coincidence that architecture expanded its field of activity to include exhibitions and art institutions in the early 1980s. The revival of the museum's autonomy proclaimed by Germany's Neue Wilde as well as by conceptual artists like Rémy Zaugg went hand in hand with an architecture culture that endeavoured to put into operation both institutional seclusion and the artist's artistic freedom.²¹ If architecture is to be productive in the context of the exhibition, however, it must recognise its fundamental worldly nature, the umbilical cord that links it to the built and the functional. This is not about exposing, disrupting or evading the art institution's autonomy, but about making explicit the condition and place of the act of exhibition – and of the dialectic between the positions of artist and architect. Only within this provisional position, demonstrated by Haus-Rucker-Co's fluctuating exhibition, can architecture truly enter a spatial 'elsewhere'.

Translation: Pierre Bouvier

18
Zie bijv.: Carsten Ruhl, 'Architekturausstellung. Von der Präsentation zum autonomen Raum der Architektur', in: Wolfgang Sonne (red.), *Die Medien der Architektur* (Berlijn/München: Deutscher Kunstverlag, 2011), 303-331, hier 325; Tina DiCarlo, 'Exhibitionism', *Log*, nr. 20 (najaar 2011), 151-158, hier 157.

19
Bart Verschaffel, 'Art in (and of) Architecture: Autonomy and Medium', in: Greig Chrysler et al. (red.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory* (Londen: Sage Publications, 2012), 173.
20
Haus-Rucker-Co in: Goedel, *Documenta 8 Kassel*, op. cit. (noot 5), 96.

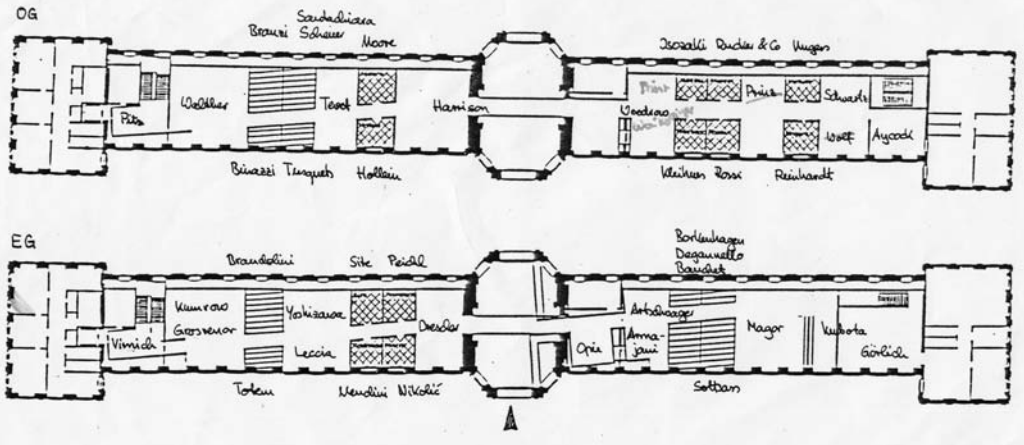
21
In 1987 schreef de Zwitserse kunstenaar Rémy Zaugg een 'handleiding' voor een neutrale, dienende museumarchitectuur, waarbij de karakteristiek van de tentoonstellingsruimte neerkwam op het neutrale, witgewassen model van Klotz, Baselitz en Lüpertz. Zie: Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume. Oder Der Ort des Werkes und des Menschen* (Keulen: Walter König Verlag, 1987).

18
See for instance: Carsten Ruhl, 'Architekturausstellung. Von der Präsentation zum autonomen Raum der Architektur', in: Wolfgang Sonne (ed.), *Die Medien der Architektur* (Berlin/Munich: Deutscher Kunstverlag, 2011), 303-331, here 325; Tina DiCarlo, 'Exhibitionism', *Log*, no. 20 (autumn 2011), 151-158, here 157.

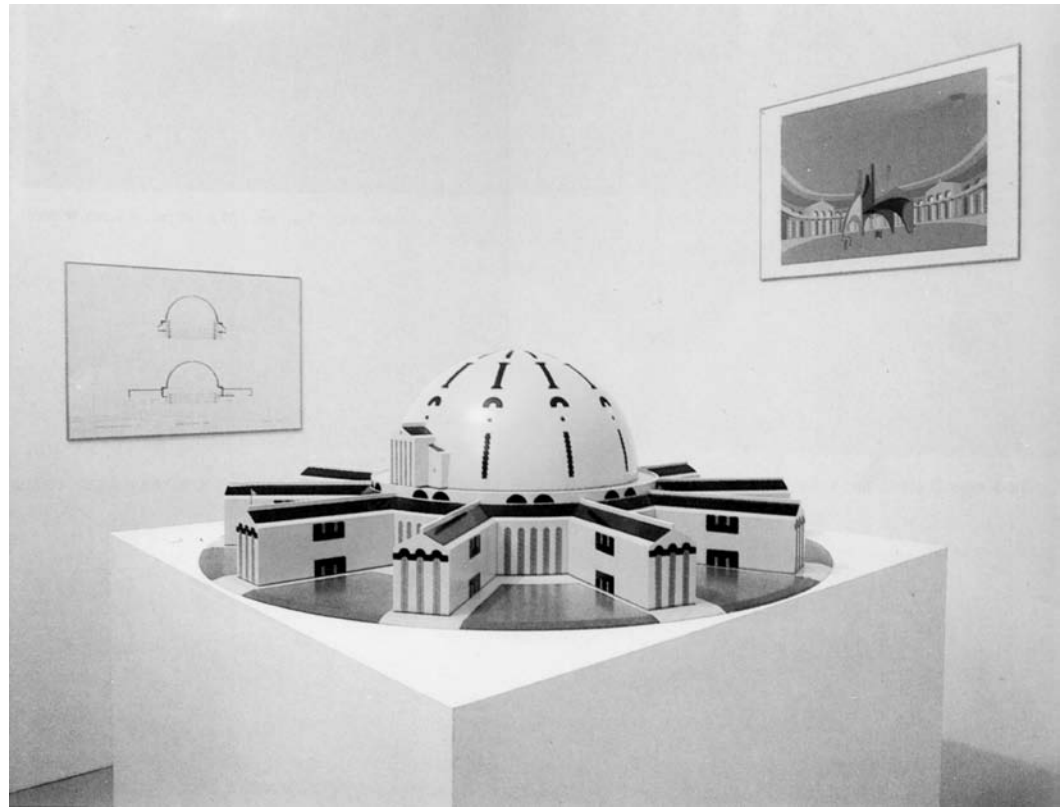
19
Bart Verschaffel, 'Art in (and of) Architecture: Autonomy and Medium', in: Greig Chrysler, et al. (eds.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory* (London: Sage Publications Ltd., 2012), 173.
20
Haus-Rucker-Co in: Goedel, *Documenta 8 Kassel*, op. cit. (note 5), 96.

21
In 1987 Swiss artist Rémy Zaugg wrote a 'manual' for a serviceable museum architecture, in which the characteristics of the exhibition space coincided with the neutral, white-washed model advocated by Klotz, Baselitz and Lüpertz. See Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume. Oder Der Ort des Werkes und des Menschen* (Cologne: Walter König Verlag, 1987).

Plan - 1987



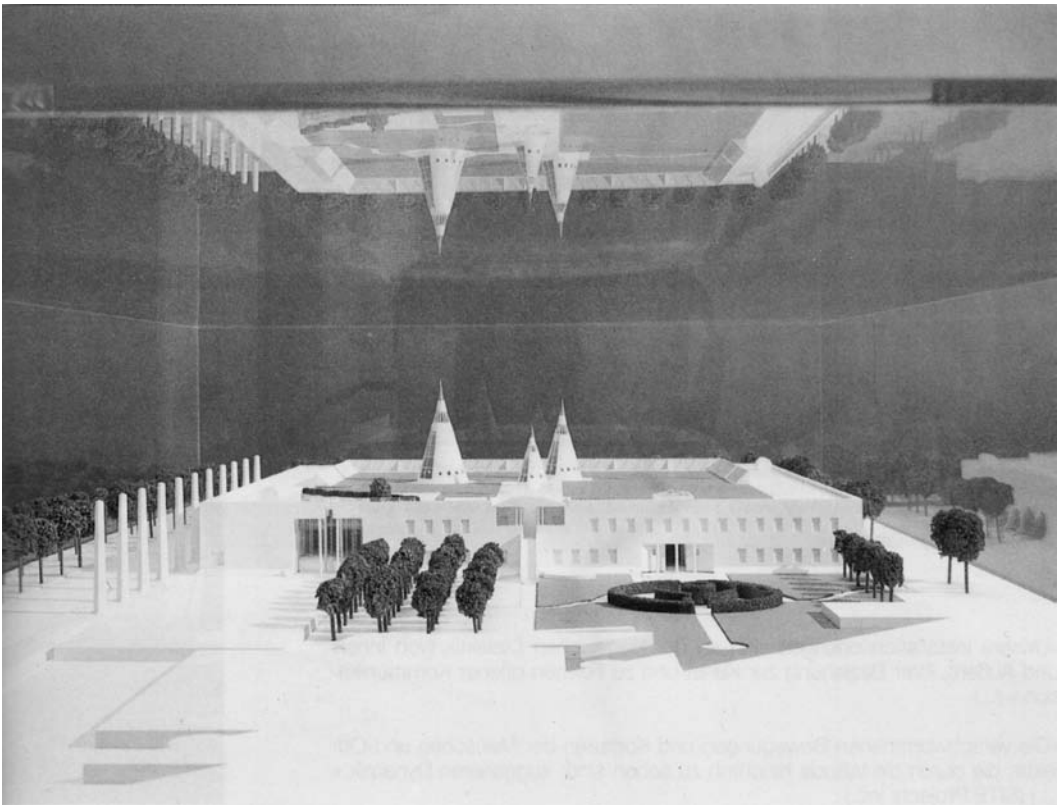
Vladimir Nikolic, schets 'voorlopige indeling Orangerie', s.d./ Vladimir Nikolic, sketch 'preliminary layout Orangerie', s.d.



Allesandro Mendini, Museo Universale, 1987



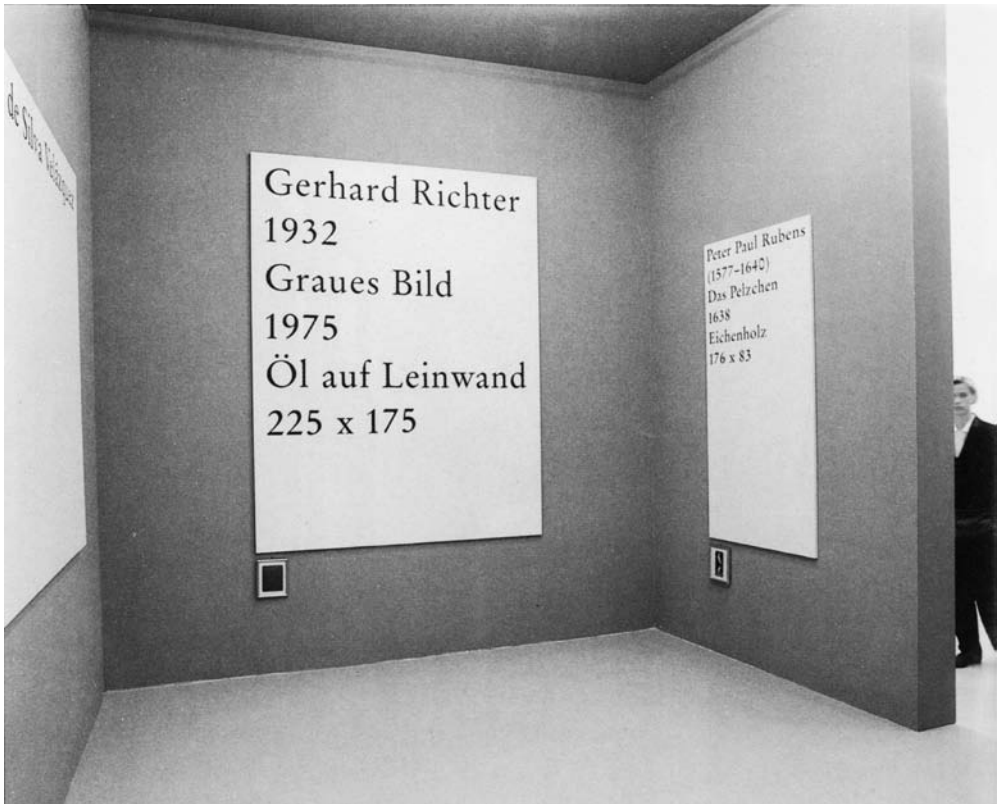
Aldo Rossi, Museo di Marburg a Kassel, 1987



Gustav Pechl, Goldkäfig, 1987



Vladimir Nikolic, Museum 'Neue Heimat der Kunst', 1987



Hans Hollein, Museumsraum, documenta, 1987



Oswald Mathias Ungers, Museum in der Kiste, 1987



Haus-Rucker-Co, Museum, 1987