

Die Vermittlungsstrategie der Architektur-Biennale in Venedig : Less Rhetorics, More Content

Autor(en): **Ruby, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **87 (2000)**

Heft 9: **Festivitäten : Hannover, Venedig, London**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65163>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Vermittlungsstrategie der Architektur-Biennale in Venedig

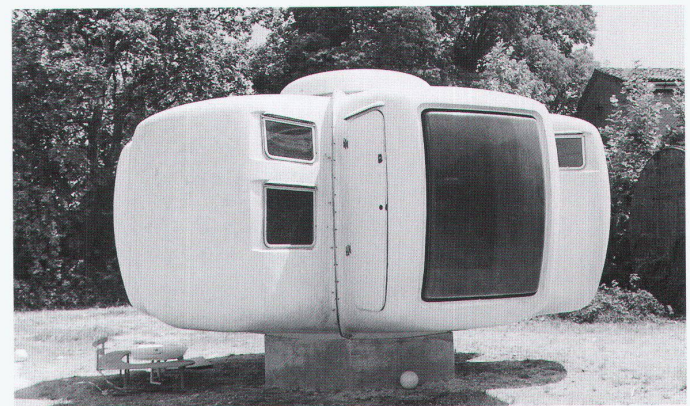
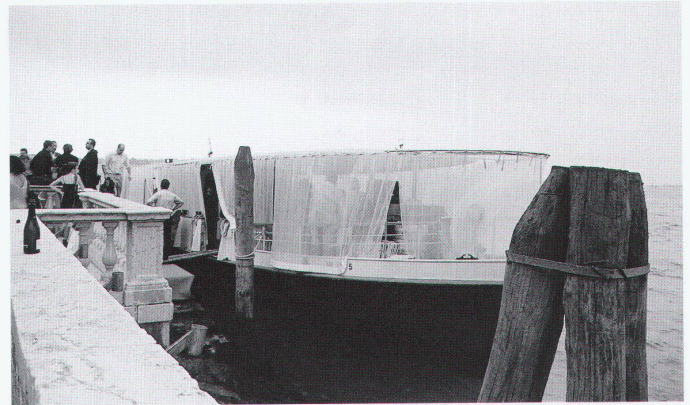
Less Rhetorics, More Content

Selten ist eine internationale Architekturausstellung in den letzten Jahren mit so viel Spannung erwartet worden wie diese 7. Internationale Architektur-Biennale in Venedig. Ihre Kreise zog sie bereits lange vor ihrer offiziellen Eröffnung am 17. Juni dieses Jahres. Die routinemässige Gerüchteküche («Wer ist dabei und wer nicht?») spielte dabei eher eine Nebenrolle. Das beherrschende Thema der Avant-Débats war vielmehr jenes, das Kurator Massimiliano Fuksas für die Mostra ausgerufen hatte. «Città: Less Esthetics, More Ethics.»

Ein ungewöhnliches Thema, scheint es, bar jeder direkten Assoziation zu Architektur, im Unterschied zur Vorgängerveranstaltung, die der damalige Kurator Hans Hollein in weniger guter, aber alter Manier unter das Motto «Sensing the Future» gestellt hatte. Für Fuksas hat der Architekt die Rolle des kulturellen Seismographen längst eingebüsst. Sein Ausgangspunkt ist gerade der zunehmende Bedeutungsverlust der Architektur angesichts der tief greifenden Transformation der urbanen Kultur im Zeichen der globalen Mobilmachung einer hemmungslos liberalisierten Ökonomie. Phänomene wie Bevölkerungswachstum, Umweltverschmutzung, Hunger, Armut und Emigration formten die Stadt von heute weit mehr als Architektur – vor allem dort, wo Städte heute noch wachsen oder sogar neu entstehen: in der dritten Welt. Sich als Architekt vor diesen Umwälzungen mit «guter Baukunst» in Sicherheit zu bringen, berge das Risiko, die Architekten «ein für alle Mal von dieser neuen Realität zu distanzieren». Fuksas geht es also um die Bewusstmachung einer Problematik, um die Neuformulierung des Verhältnisses, das die Architektur zur Welt einnimmt: Weniger ästhetische Selbstbezogenheit, dafür mehr Verantwortung für die Konsequenzen seines Tuns – oder vielleicht mehr noch seiner Unterlassungen.

Ein anspruchsvolles Thema, dessen Relevanz auf der Hand liegt. Auf seine Umsetzung zu einem Ausstellungskonzept wartet man leider umsonst. Die grosse Chance seines Unternehmens, nämlich die zeitgenössische Architekturproduktion auf ihre inhaltliche Konkordanz mit den grossen Themen der Gegenwart zu überprüfen, hat Fuksas nicht genutzt. Statt einer kohärenten Darstellung erwartet den Besucher ein zusammenhangloses Konglomerat aus allem, was heute produziert und in den Architekturmedien verbreitet wird.

Im Grunde zerfällt die Ausstellung in zwei Teile. Auf der einen



Von Jean Nouvel eingerichteter «schwimmender Pavillon»

Jean Maneval: Maison boule multicoque, 1968. Im Sommer am Rand des Giardini-Geländes zusammen mit Behelfsbauten von Jean Prouvé als Beitrag zum Thema «Migration» aufgestellt

Fotos: Niklaus Stauss, Zürich

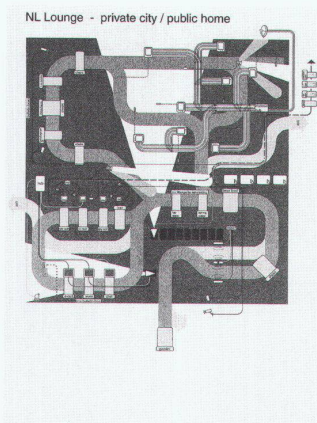
Seite finden sich Positionen, die das Thema ernst nehmen und daraus eine eigenständige Aussage erarbeitet haben. Demgegenüber steht eine Myriade von individuellen Werkschauen, die sich gar keine Mühe geben, ihr Desinteresse für das Ausstellungsthema zu verbergen. Eine Scheidelinie durchzieht auch die Liste der eingeladenen Aussteller. Die Hälfte etwa rekrutiert sich aus Architekten, die derselben Generation wie Fuksas angehören und auch von einer ähnlichen Architektursozialisation, im Wesentlichen der von 1968, geprägt worden sind: Coop Himmelblau, Peter Cook, Richard Rogers, Renzo Piano, Bernard Tschumi und selbst Altmeister wie Robert Venturi und Denise Scott-Brown, um nur einige zu nennen. Die andere Hälfte bildet eine andere Architektengeneration, die ihre prägenden Erfahrungen in den Neunzigerjahren gemacht hat: Greg Lynn, Asymptote, Reiser & Umemoto, MVRDV, NOX, UN-Studio und andere. Architekten, die das utopische Projekt der älteren Generation nur noch post festum als gescheitert erlebt und sich ihr eigenes Projekt in einem posthistorischen Raum konstruiert haben: in der Mutation der Architektur durch das Aufkommen neuer Technologien, Geometrien und Kommunikationsformen. Dass sie sich mit ethischen Fragen in der Architektur auseinander setzen, wäre allerdings neu. Böse Zungen führen die Präsenz dieser Gruppe auf Fuksas' Besuch des Archilab 1999 in Orléans zurück, in dem Frédéric Migayrou und Marie-Ange Brayer dieser jungen Generation einen fulminanten Auftritt verschafft hatten (mit einer in Insiderkreisen viel beachteten Ausstellung, einem dreitägigen Symposium und einem gut verkauften Katalog).

Eine Folge dieser bipolaren Disposition des Teilnehmerfelds ist auf jeden Fall, dass das Thema der Ausstellung bis zur Bedeutungslosigkeit relativiert wird. Da passt es nur zu gut ins Bild, dass der mit Spannung erwartete Preis für den besten nationalen Pavillon ausgerechnet dem spanischen zuerkannt wurde – dem nach übereinstimmenden Aussagen von Kommentatoren mit Abstand belanglosesten überhaupt. Eine selbstgefällige Materialschau von Projekten, schön, museal und ohne jede Aussage.

Dabei hätte es durchaus Alternativen gegeben. Eine davon ist zweifellos der holländische Pavillon. Kuratiert von Kristin Feireiss, der Direktorin des Niederländischen Architektur-Instituts, beschäftigt er sich mit der zunehmenden Hybridisierung von öffentlichen und privaten

Räumen. Die Konsequenzen, die sich aus dieser Entwicklung für Architektur und Stadtplanung ergeben, hat ein interdisziplinäres Team aus Künstlern, Architekten, Filmemachern und Mediadesignern untersucht. Präsentiert werden die Ergebnisse in einer von NL Architects und One Architecture gestalteten NL-Lounge: der Ausstellungsraum ist in ein öffentliches Wohnzimmer umgewandelt worden. Entsprechend werden die Besucher am Eingang aufgefordert, sich ihres Schuhwerks zu entledigen und es sich bequem zu machen. Verschiedenste Sitz- und Liegegelegenheiten ermöglichen es ihnen, sich in Ruhe mit dem ausgestellten Material auseinander zu setzen (das im Einklang mit der Thematik auch eine eigene Website einschliesst).

Zu den vor Ort am meisten diskutierten Länderschauen gehört zweifellos auch der Schweizer Pavillon. Auch er verzichtet auf eine konventionelle Präsentation einzelner Architekturprojekte zugunsten einer singulären Intervention, die den Pavillon an sich als Material benutzt. Unter der Leitung des Kurators Harm Lux hat ein Team aus Künstlern und Architekten (Koeppel/Martinez, Bob Gramsma, Markus Wetzel, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, Christoph Büchel sowie relax) ein Raumkonzept ausgearbeitet, das die Problematik globaler Migration und die Einschliessung der ersten Welt gegenüber der zweiten und dritten thematisiert. Dabei nutzt die Szenographie die besondere Lage des Pavillons an der Peripherie des Giardini-Geländes und verlegt den Eingang an seine Rückfassade, die an sich bereits ausserhalb des Ausstellungsareals liegt. Eine provisorische Treppenkonstruktion rankt sich an der fensterlosen Aussenwand hoch und führt über einen Durchbruch der Oberlichtdecke ins Gebäude. Eine Ausstellung im eigentlichen Sinne gibt es nicht, statt dessen empfangen fremdenfeindliche Witze den Besucher. Von der Bahnhofstoilettenatmosphäre kühl berührt, geht man auf den eigentlichen Eingang des Pavillons zu, um hinaus – und damit quasi ohne Eintrittsticket – in die Biennale zu gelangen. Doch der Eingang ist versperrt, seine Gitterstabkonstruktion lässt einen eingeschlossen stehen, sodass nichts anderes übrig bleibt, als den Raum an derselben Stelle zu verlassen, wo man hereingekommen ist – und die Biennale ganz offiziell durch die Eingangsschleuse zu betreten. Erst als legalisierter Besucher kann man die weiteren künstlerischen Arbeiten des Pavillons begutachten, die auf der Giardini-Promenade im wörtlichen Sinne ausgestellt sind.



NL Architects/One Architecture: Chillout-Lounge im Pavillon der Niederlande
Foto: Ernesta Caviola



Video-Projektion in den Corderie-Hallen

Sicher hätte diese Arbeit genauso gut auf der letzten Kunst-Biennale stattfinden können, wie mancher kritisch anmerkte. Doch ist die Frage, ob die Absenz von Architektur als Produkt die Klarheit der Aussage nicht erst ermöglichte. Dieser Überlegung scheint auch Jean Nouvel gefolgt zu sein, der als Kurator für den französischen Pavillon verantwortlich zeichnete. Sein Konzept verabschiedet sich nicht nur von der Architektur als Ausstellungsobjekt, sondern auch vom Pavillon als Ausstellungsort. Vom Ort der institutionalisierten Kulturrepräsentanz einer ehemaligen Kolonialmacht aus wollte Nouvel keine guten Tipps für die dritte Welt geben, argumentierte Nouvel nachvollziehbar, und verlagerte das Geschehen auf ein Vaporetto, das typische öffentliche Verkehrsmittel Venedigs. Statt fertige Problemlösungen vorzugeben, soll der schwimmende Pavillon Gelegenheit zur Diskussion mit eingeladenen Intellektuellen bieten. Während die Konstruiertheit des Ansatzes schon Reminiszenzen an die politische Kultur der Siebzigerjahre weckt, wirkt die Nutzung des Pavillons schlichtweg anstrengend in ihrer Diktion. Statt ihn naheliegenderweise einfach zu schliessen, hat Nouvel seine Innenwände handschriftlich mit einem Pamphlet zur öffentlichen Vermittlung des Projekts beschrieben.

Das Vaporetto zumindest kommt ohne diese Pädagogik aus: Rundum behängt mit weissen Stoffbahnen, die wie Gardinen im Wind flattern, verwandelt es sich des Nachts in ein schwimmendes Kino. In der Projektion kurzer Videosequenzen aus dem Inneren des Bootes auf die Stoffbahnen blitzt kurz die Vision einer Biennale auf, die ihre Ausstellungsräume im eigentlichen öffentlichen Raum Venedigs – dem Wasser – an seinen eigentlichen Begegnungsorten – den Vaporettos – ansiedeln würde.

Den österreichischen Pavillon hat Kurator Hans Hollein zur «Zone der Toleranz» erklärt. Aus Protest gegen die fremdenfeindlichen Tendenzen der regierungsbeteiligten FPÖ unter Jörg Haider zeigt Hollein ausschliesslich österreichische Projekte von Nicht-Österreichern. Ein wichtiges Zeichen, gewiss, aber auch eines mit Widerhaken. Der Umstand, dass Hollein nur international prominente Architekten zu Tisch gebeten hat – Zaha Hadid, Jean Nouvel, Massimiliano Fuksas, Thom Mayne –, macht die Präsentation durchaus zweischneidig. Denn Haider hat längst gezeigt, wie sich Internationalität freiheitlich instrumentali-

sieren lässt. Bei der Eröffnung von Thom Maynes Hypo-Bank unlängst im kärntnerschen Klagenfurt präsentierte Landeshauptmann Haider den Westküsten-Dekonstruktivismus als Beweis für die Weltoffenheit und Modernität seiner Politik.

Wie sich das Biennale-Thema auch für Propaganda nutzen lässt, führt der deutsche Pavillon vor. Da der ursprünglich geplante Kurator Thomas Herzog aus Krankheitsgründen seine Aufgabe nicht wahrnehmen konnte, stellte sich die Frage der Ausstellungsregie neu. Dieses Machtvakuum hat der alte und neue Berliner Senatsbaudirektor Hans Stimmann trefflich zur Präsentation seines Planwerks für die wieder vereinte deutsche Hauptstadt genutzt. Scheinbar nicht mehr als eine kartographische Erfassung der baulichen Veränderungen, die Berlin in den letzten 60 Jahren erlebte (ausgelöst durch Krieg, Bombardierung, Wiederaufbau, Teilung durch die Mauer), geht es in Wirklichkeit um eine ideologische Legitimation von Stimmanns Plänen zum urbanen Retrofitting Ostberlins. Die Beschwörung biedermeierlicher Stadtklischees als Leitbild für einen zeitgenössischen Urbanismus kaschiert letztlich nur die Unfähigkeit und Unwilligkeit, mit der existierenden Stadt als solcher umzugehen. Das als ethisch auszugeben, ist perfide Rhetorik, geht es hier doch um nichts anderes als eine politisch pervertierte Ästhetik.

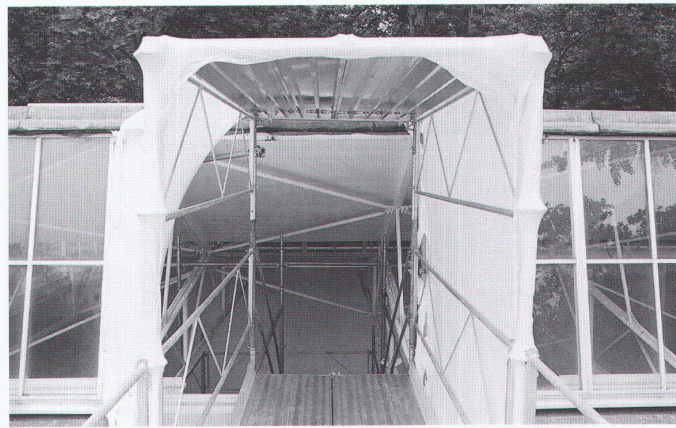
Der überwiegende Teil der Biennale, sowohl in den nationalen Pavillons als auch im internationalen Pavillon der Arsenale, begibt sich jedoch gar nicht erst auf dieses weite Feld «ausserhalb» der Architektur (zum Beispiel der amerikanische Pavillon mit seinem studentischen Computer-Workshop unter Leitung von Greg Lynn und Hani Rashid). Das nimmt ihm wohlgerne nicht seinen Reiz und Ausstellungswert. Allerdings fragt sich dann, warum Fuksas überhaupt noch die Rhetorik der Themenausstellung benutzt, anstatt seine Show als das zu deklarieren, was sie ist: eine Leistungsschau der internationalen Gegenwartsarchitektur. Dann könnte man sich auch besser dem Erlebnis der Biennale als solchem widmen, das die eigentliche Ausstellung als Besuchsgrund für viele längst mindestens eingeholt, wenn nicht überholt hat. Man geniesst die Stadt im Wasser, die Vaporetto-Fahrten über die Lagune und die abendlichen Biennale-Partys. Für alles andere gibt es doch den Katalog.

A.R.



Vorübergehende
Zugangssituation im
Schweizer Pavillon

Fotos: Niklaus Stauss, Zürich



La stratégie de communication à la Biennale d'Architecture de Venise

Less Rhetorics, More Content

Andreas Ruby. Au cours des dernières années, une exposition internationale d'architecture a rarement été plus impatiemment attendue que la 7e Biennale Internationale d'Architecture de Venise. Elle a fait parler d'elle bien avant son ouverture officielle le 17 juin de cette année. Ce faisant, la cuisine des rumeurs habituelle («qui sera présent, qui ne le sera pas?») a plutôt joué un rôle secondaire. Le thème dominant de ces avant-débats fut surtout celui proclamé par Massimiliano Fuksas, organisateur de la Mostra. «Città: Less Esthetics, More Ethics».

Un thème inhabituel semble-t-il, libre de toute association directe à l'architecture, contrairement à la manifestation précédente conduite par Hans Hollein, l'organisateur d'alors, d'une manière peut-être moins bonne mais plus classique, avec pour formule «Sensing the Future». Pour Fuksas, l'architecte a, depuis longtemps, perdu son rôle de séismographe culturel. Comme point de départ, il prend précisément la perte d'importance croissante de l'architecture en regard d'une culture urbaine en transformation profonde, marquée par la mobilisation globale d'une économie libéralisée à l'extrême. Des phénomènes tels que croissance de la population, pollution de l'environnement, famine, misère et émigration ont bien plus formé la ville d'aujourd'hui que l'architecture – avant tout là où la croissance des villes existantes se poursuit ou qu'il s'en forme de nouvelles: dans le tiers-monde. Vouloir en tant qu'architecte échapper à de tels bouleversements par une «bonne architecture», fait courir aux architectes le risque «de s'éloigner une fois pour toute de cette nouvelle réalité». Pour Fuksas, il s'agit donc de prendre conscience d'une problématique et de réécrire les rapports que l'architecture établit avec le monde: moins de narcissisme esthétique, mais plus de responsabilité pour les conséquences de son action ou peut-être plus encore de ses omissions.

Un thème ambitieux dont la pertinence est évidente. Malheureusement, on attend en vain sa traduction en un concept d'exposition. Fuksas n'a pas su saisir la grande chance de son entreprise, à savoir examiner la production architecturale contemporaine quant à la concordance de son contenu avec les grands thèmes actuels. A la place d'une représentation cohérente, le visiteur se voit proposé un conglomerat désordonné de tout ce qui se produit aujourd'hui et que les médias architecturaux diffusent.

Deux générations

En fait, l'exposition se scinde en deux parties. D'un côté des positions qui prennent le thème au sérieux et ont élaboré une réponse personnelle. En regard, une myriade de présentations individuelles qui ne se donnent aucunement la peine de cacher leur désintérêt pour le thème de l'exposition. Une ligne de partage traverse aussi la liste des exposants invités. Environ la moitié se recrute parmi des architectes appartenant à la même génération que Fuksas et d'une socialisation architecturale similaire, pour l'essentiel marquée par les événements de 1968: Coop Himmelblau, Peter Cook, Richard Rogers, Renzo Piano, Bernard Tschumi et même des maîtres anciens comme Robert Venturi et Denise Scott-Brown, pour n'en nommer que quelques-uns. L'autre moitié est constituée par une autre génération d'architectes ayant acquis le gros de son expérience dans les années quatre-vingt-dix: Greg Lynn, Asymptote, Reiser & Umemoto, MVRDV, NOX, UN-Studio et d'autres. Des architectes qui ne font que constater post festum l'échec du projet utopique de l'ancienne génération et ont construit leur propre projet dans un espace post-historique: dans la mutation de l'architecture due à l'avènement des nouvelles technologies, géométries et formes de communication. Il serait certes surprenant que ceux-ci se préoccupent de questions d'éthique en architecture. Les mauvaises langues attribuent la présence de ce groupe à la visite de Fuksas à Archilab d'Orléans en 1999, où Frédéric Migayrou et Marie-Ange Brayer avaient permis une irruption fulminante à cette jeune génération (grâce à une exposition très remarquée dans les cercles initiés, un symposium de trois jours et un catalogue savamment vendu).

Cette disposition bipolaire du champ des participants a, en tout cas, comme conséquence de relativiser le thème de l'exposition jusqu'à l'insignifiance. Le fait que le prix du

meilleur pavillon national, attendu avec impatience, ait été décerné précisément à celui de l'Espagne – de loin le plus banal selon l'avis général des commentateurs – s'encadre bien dans l'image. Un étalage suffisant d'éléments, de projets, esthétiquement beaux, dignes du musée et sans aucun contenu.

Pourtant, des alternatives auraient pu être envisagées. L'une d'entre elles est indubitablement le pavillon hollandais. Conçu par Kristin Feireiss, Directrice de l'Institut d'Architecture Néerlandais, il se préoccupe de l'hybridation croissante des espaces publics et privés. Un team interdisciplinaire composé d'artistes, d'architectes, de cinéastes et de designers de médias a étudié les conséquences résultant de ce développement pour l'architecture et l'urbanisme. Les résultats sont présentés dans un NL-Lounge conçu par NL Architects et One Architecture: le volume d'exposition a été transformé en salle de séjour publique. Conséquemment, les visiteurs qui entrent sont invités à quitter leurs chaussures et à se mettre à l'aise. Des sièges et des chaises-longues leur permettent d'examiner au repos le matériel exposé (en accord avec la thématique, celui-ci comporte aussi son propre site sur le Web).

Ethique par l'absence?

Sur place, le pavillon suisse compte sans aucun doute parmi les présentations nationales les plus discutées. Lui aussi renonce à une exposition conventionnelle de projets d'architecture isolés au profit d'une intervention singulière qui, en fait, utilise le bâtiment comme matériel d'exposition. Sous la direction de son concepteur Harm Lux, un team d'artistes et d'architectes (Koepfel/Martinez, Bob Gramsma, Markus Wetzel, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, Christoph Büchel, ainsi que relax) a élaboré un concept spatial prenant pour thème la problématique de la migration globalisée et l'enfermement du premier monde par rapport au second et au tiers-monde. Pour ce faire, la scénographie utilise la situation particulière du pavillon à la périphérie de l'enceinte des Giardini, en renvoyant l'entrée sur la façade arrière, ce qui la situe déjà à l'extérieur du périmètre de l'exposition. Une construction d'escaliers provisoire grimpe le long de la paroi extérieure aveugle et conduit à l'intérieur du bâtiment grâce à une percée au niveau du plafond d'éclairage. On n'y trouve pas d'exposition à proprement parler, mais des plaisanteries hostiles aux étrangers accueillent les visiteurs. L'esprit refroidi par une atmosphère de toilettes de gare, on s'approche de l'entrée effective du pavillon et, de l'extérieur, donc sans billet d'en-

trée, on pénètre dans l'enceinte de la Biennale. Pourtant, cette entrée est obturée: enfermé sur place par un système de grilles, celui qui veut entrer n'a d'autre solution que de brousser chemin et d'entrer à la Biennale par l'accès officiel. Devenu visiteur légalisé, il peut alors contempler les autres œuvres d'art du pavillon qui, au sens propre du mot, sont exposées sur la promenade Giardini.

Certes, ce travail aurait aussi bien pu être réalisé lors de la dernière Biennale d'art comme certains critiques l'ont remarqué. Pourtant, la question se pose de savoir si l'absence d'architecture en tant que produit n'a pas effectivement permis de clarifier le message. Cette réflexion semble aussi avoir été celle de Jean Nouvel, responsable du pavillon français. Son concept s'éloigne non seulement de l'architecture en tant qu'objet d'exposition, mais aussi du pavillon en tant que lieu fixe. Pour éviter que depuis un lieu de représentation culturelle institutionnalisée, une ancienne puissance coloniale ne donne de bons conseils au tiers-monde, Nouvel a explicité son argumentation en transférant l'événement sur un vaporetto, moyen de transport public vénitien typique. Au lieu de proposer des solutions toutes faites, le pavillon flottant doit être l'occasion de discussions avec des intellectuels invités. Mais tandis que le caractère construit de l'idée éveille des réminiscences de culture politique propre aux années soixante-dix, l'utilisation du pavillon se révèle très difficile dans sa didactique. Au lieu de simplement le fermer comme on aurait pu s'y attendre, Nouvel a explicité son projet par un pamphlet inscrit sur les parois intérieures.

Le vaporetto peut au demeurant se passer de cette pédagogie. Avec son pourtour garni de voiles blancs qui flottent au vent comme des rideaux, il se transforme la nuit en cinéma flottant. De courtes séquences vidéo projetées sur les voiles depuis l'intérieur du bateau, montrent une Biennale ayant transféré ses volumes d'exposition dans l'espace public vénitien proprement dit l'eau – et ses lieux de rencontre effectifs sur le vaporetto.

Plates-formes politiques

Le pavillon autrichien a été déclaré «zone de tolérance» par son concepteur Hans Hollein. Pour protester contre les tendances xénophobes du parti FPÖ de Jörg Haider qui participe au gouvernement, Hollein ne présente exclusivement que des projets autrichiens dus à des auteurs non-autrichiens. Certes, ce signe compte, mais il présente aussi des risques. Le fait que Hollein n'ait invité que des architectes de renom international – Zaha Hadid, Jean Nouvel, Massimilia-

no Fuksas, Thom Mayne – conduit à une présentation à double tranchant. En fait, Haider a depuis longtemps montré comment il est possible d'instrumentaliser l'internationalité. En inaugurant l'Hypo-Bank de Thom Mayne non loin de Klagenfurt en Carinthie, le chef du gouvernement provincial Haider a su présenter le déconstructivisme de la côte ouest comme preuve de l'ouverture sur le monde et de la modernité de sa politique.

Le pavillon allemand montre une autre manière comment le thème de la Biennale peut être exploité par la propagande. Etant donné que Thomas Herzog, l'organisateur prévu initialement, ne pouvait assurer sa fonction pour cause de maladie, la question de la régie de l'exposition se reposait. Cette vacuité du pouvoir fut très habilement utilisée par Hans Stimmann, ancien et nouveau Directeur des Constructions du Sénat berlinois, pour présenter son Planwerk dans la capitale allemande réunifiée. Apparemment rien d'autre qu'un relevé cartographique des modifications bâties vécues par Berlin au cours des dernières 60 années (résultat de la guerre, des bombardements, de la reconstruction, de la coupure par le mur). En réalité, il s'agissait de légitimer les plans de Stimmann pour le retrofitting urbain de Berlin-Est. L'évocation de clichés urbains sur le mode Biedermeier comme image-guide pour un urbanisme contemporain ne fait finalement que cacher l'incapacité et la mauvaise volonté de traiter la ville telle qu'elle est réellement. Présenter cela comme une éthique est une rhétorique perfide, car il ne s'agit de rien d'autre que d'une esthétique politiquement pervertie.

La plus grande partie de la Biennale, tant dans les pavillons nationaux que dans le pavillon international de l'Arsenal ne cherche même pas à s'avancer sur le vaste champ «extérieur» à l'architecture (par exemple le pavillon américain avec son Computer-Workshop pour étudiants sous la direction de Greg Lynn et Hani Rashid). Sans vouloir mettre en cause son attrait et sa valeur pour l'exposition, on se demande pourquoi Fuksas retient encore la rhétorique du thème de l'exposition au lieu d'avouer le show pour ce qu'il est: une démonstration des prouesses de l'architecture internationale contemporaine. Ainsi, on pourrait librement se consacrer à l'événement de la Biennale telle qu'il est et dont le motif de visite a rattrapé sinon dépassé nombre de visiteurs: on profite de la cité aquatique, des trajets en vaporetto sur la lagune et des festivités nocturnes de la Biennale. Pour tout le reste, consulter le catalogue.

Traduction de l'allemand: Jacques Debains

How the Architecture Biennale in Venice tries to get its point across

Less Rhetoric, More Content

Andreas Ruby. Rarely has an international architecture exhibition been anticipated with such excitement as this 7th International Architecture Biennale in Venice. It was making waves long before the official opening on 17 June. The routine hotbed of rumours ("Who's there and who isn't") was very much a side issue this time. The dominant topic in the advance debates was the idea that curator Massimiliano Fuksas had hit on as the theme for the show. "Città: Less Esthetics, More Ethics."

An unusual subject, it seems, devoid of any direct association with architecture, unlike its predecessor: curator Hans Hollein chose the motto "Sensing the Future", which may be less good, but was sure to work. Fuksas thinks that architects have long since forfeited the role of being a kind of cultural seismograph. He starts by pointing out that architecture has increasingly lost its significance because urban culture has been completely transformed: utterly uninhibited economic liberalization has unleashed a kind of global mobilization. Phenomena like population growth, environmental pollution, hunger, poverty and emigration have done much more to shape today's cities than the architects – especially in places where cities are still growing, or indeed being created: in the third world. Fuksas feels that trying to use "good architecture" as an escape route when architects are faced with these upheavals carries the concealed risk of "distancing [architects] from this new reality once and for all". So he is concerned to draw attention to a problem, to re-formulate the relationship that architecture has with the world: less esthetic self-reference, and more responsibility for the consequences of what it does – or perhaps rather more what it doesn't do.

An ambitious theme, and obviously relevant. But unfortunately we are still waiting to see it addressed as an exhibition concept. Fuksas did not use the great opportunity presented by his enterprise. He should have interrogated contemporary architecture about how much its content chimes with the great themes of the present day. But instead of a coherent presentation, visitors are met by a conglomerate of everything that is produced and conveyed in the architectural media today, almost entirely without context.

Two generations

Fundamentally the exhibition breaks down into two halves. On the one hand we have approaches that take the theme seriously, and have devised an independent statement by looking at it. This is confronted by a myriad of

individual shows of work that do not make even the slightest attempt to conceal their lack of interest in the subject of the exhibition. There is also a dividing line running through the list of invited exhibitors. About half were recruited from architects belonging to the same generation as Fuksas and also derive their social view of architecture from about the same time, i.e. from the events of 1968: Coop Himmelblau, Peter Cook, Richard Rogers, Renzo Piano, Bernard Tschumi and even old masters like Robert Venturi and Denise Scott-Brown, to name just a few. The other half was made up of another generation of architects whose ideas were shaped in the nineties: Greg Lynn, Asymptote, Reiser and Umemoto, MVRDV, NOX, UN-Studio and others. These are architects who only experienced the older generation's Utopian project as an established failure, and who constructed their own project in post-historical space: in the mutation of architecture as a result of the arrival of new technologies, geometries and communication forms. It would be news to hear that they also addressed ethical matters in architecture. Wicked tongues ascribe the presence of this group to Fuksas's visit to Archilab 1999 in Orléans, where Frédéric Migayrou and Marie-Ange Brayer gave this younger generation a brilliant platform (with an exhibition that was much admired in insider circles, a three-day symposium and a catalogue that sold very well).

One consequence of this bipolar disposition of the participants' list is that the actual theme of the exhibition was relativized to the point of insignificance. Given this, it is only too fitting that the eagerly awaited prize for the best national pavilion was awarded to the Spanish contribution of all things – all the commentators agreed it was by far the most inconsequential. A self-satisfied material show of projects, pretty, museum-like and entirely without content.

And there could easily have been alternatives. One of these was the Dutch Pavilion, without any doubt. It was curated by Kristin Feireiss, the di-

rector of the Dutch Institute of Architecture, and it looked at the increasing hybridization of public and private spaces. The consequences of this development in architecture and town planning were examined by an interdisciplinary team of artists, architects, film-makers and media designers. The results are presented in an NL Lounge designed by NL Architects and One Architecture: the exhibition space has been transformed into a public living-room. Visitors are asked to take their shoes off and make themselves comfortable as they come in. A whole variety of seats and couches make it possible for them to have a quiet look at the material on show (it also has its own website, to fit in with the subject matter).

Ethics through absence?

There is no doubt that one of the national shows that has led to most discussion on the spot is the Swiss Pavilion. It too has chosen not to present individual architectural projects conventionally and has opted for an unusual intervention that uses the pavilion itself as its material. Under the direction of curator Harm Lux, a team of artists and architects (Koepfel/Martinez, Bob Gramsma, Markus Wetzel, Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, Christoph Büchel and relax) devised a spatial concept that addresses the problems of global migration and the way in which the first world is being closed off to the second and third worlds. Their show makes use of the pavilion's distinctive site on the periphery of the Giardini, and moves the entrance to the building's rear façade, which is in fact outside the exhibition complex. A set of temporary steps makes its way up the windowless outer wall and leads into the building through an opening in the skylight ceiling. There is no exhibition as such; instead, visitors are confronted with anti-foreign jokes. Not quite sure what to make of the station toilet atmosphere, you then move to the actual pavilion entrance, and then out through it into the Biennale, effectively without an admission ticket. But the entrance is sealed off, the grid across it keeps you shut in there, so there is nothing else for it than to leave the place where you came in – and to go into the Biennale in the usual way, through the official entrance. You can only examine and respond to the pavilion's other artistic work as a legitimate visitor; it is exhibited, in the usual sense of the word, on the Giardini promenade.

Of course this work could have been shown just as well at the last art Biennale, as many visitors have critically pointed out. But the question remains of whether it was not precisely

the absence of architecture that enabled the organizers to make such a clear statement in the first place. Jean Nouvel seems to have taken this line as well. He was the curator responsible for the French Pavilion. His concept abandons architecture as an exhibition object, and also says goodbye to the pavilion as an exhibition location. Nouvel argued convincingly that he did not want to give the third world some good tips from a location that represented the institutionalized culture of a former colonial power, and so he shifted the events on to a vaporetto, Venice's typical form of public transport. Instead of prescribing ready-made solutions to problems, the floating pavilion was intended to provide an opportunity to discuss matters with intellectuals who had been invited to that end. The artificiality of this approach may be reminiscent of the political culture of the seventies, but the use of the pavilion seems utterly strained in its dialectic. Instead of simply closing it, which would seem to be the obvious thing to do, Nouvel provided a hand-written guide to his chosen project on the inside walls.

At least the vaporetto is spared this excessively didactic approach: it has strips of white cloth hanging all around it, and these flutter in the wind like curtains. At night it is turned into a floating cinema. Short video sequences are projected on to the strips of fabric from the interior of the boat, and this gives a fleeting vision of a Biennale that might shift its exhibition spaces on to Venice's actual public space – the water – and to the places where people actually meet each other – the vaporettos.

Political platforms

Curator Hans Hollein proclaimed that the Austrian Pavilion was to be "zone of tolerance". As a protest against the anti-foreign tendencies of Jörg Haider's Freedom Party is involved in the government, Hollein shows only projects by non-Austrians. This is obviously an important gesture, but there is a snag. The fact that Hollein has invited only architects who are prominent internationally – Zaha Hadid, Jean Nouvel, Massimiliano Fuksas, Thom Mayne – makes the presentation very much a two-edged sword, as Haider showed a long time ago how an international approach can be used in the service of Freedom. When Thom Mayne's Hypo-Bank opened recently in the Carinthian town of Klagenfurt, provincial prime minister Haider presented this West Coast Deconstructivism as proof of how open-minded and modern his policies are.

Another way how to use the Biennale theme for propaganda pur-

poses is demonstrated by the German Pavilion. The curator was originally to have been Thomas Herzog, but he was indisposed, and so unable to discharge his duties; thus Germany looked for a new way to run the exhibition. The old and new Berlin Senate Director of Building Hans Stimmann has made excellent use of this power vacuum to present his Planwerk, a set of plans for the reunited German capital. It appears to be nothing more than a cartographic record of the changes to its buildings that Berlin has experienced in the past 60 years (triggered by war, bombardment, rebuilding, division by the Wall), but in reality it is an ideological legitimation of Stimmann's plans for the urban retrofitting of East Berlin. Invoking Biedermeier urban clichés as a model for contemporary urban development ultimately only masks an inability and unwillingness to tackle the existing city as such. Presenting this as ethical is perfidious rhetoric, as this is in fact nothing more than politically perverted esthetics.

But the overwhelming majority of the Biennale, both in the national pavilions and in the International Pavilion in the Arsenale, does not even step into this broad field "outside" architecture (for example the American Pavilion with its student computer workshop directed by Greg Lynn and Hani Rashid). Please note that this does not make the Biennale any less attractive or valuable as an exhibition. But then the question does arise of why Fuksas is using the rhetoric of a themed exhibition at all, rather than simply announcing the show for what it is: a display of international contemporary architecture's achievements. Then it would be easier to enjoy the experience of the Biennale as such, an experience that for many people has already overtaken the actual exhibition as a reason for coming here, and may even have left it behind completely. People enjoy the city in the water, the vaporetto trips across the lagoon and the Biennale parties in the evenings. After all, there is the catalogue for everything else.

Translation from German: Michael Robinson

Paläste, Dome, Kathedralen und andere Versuche, das britische Publikum zu unterhalten

Monumente einer Nation

Oliver J. Domeisen. Wenn es je eine Gelegenheit gegeben hat, Grossbritanniens Infrastruktur durch zeitgenössische Architektur zu bereichern, dann hat die Jahrtausendwende sie geliefert. Der Zusammenfall des beginnenden Jahrtausends mit der Verfügbarkeit beträchtlicher Geldmittel aus dem Erlös der Landeslotterie hat eine Umformung britischer Architektur verursacht, die vor ein paar Jahren noch undenkbar gewesen wäre. Die Jahrtausendwende wurde zum Millennium, einem bedeutenden Ereignis immenser Spekulationen, Erwartungen und kultureller Anstrengungen. Ein millionenschweres Bauprogramm, nicht nur für London, sondern auf die ganze Nation verteilt, hat an die zweihundert «Millennium-Projekte» in die Welt gesetzt, denen das begehrte Label zukommt und die Finanzierung, die damit verbunden ist. Die prominentesten *landmark projects* sind zweifellos der Millennium Dome und Tate Modern, beide an den Ufern der Themse gelegen. Der vorliegende Beitrag versucht aufzuzeigen, warum ein Projekt ein grosser Erfolg wurde und das andere so kläglich gescheitert ist. Ein Rückblick auf frühere britische Grossunterfangen wird die räumlichen, gestalterischen und gesellschaftlichen Parameter enthüllen, welche in Kombination eine Dynamik öffentlicher und kritischer Anerkennung beziehungsweise Ablehnung schaffen.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte Grossbritannien, eine Nation auf dem Höhepunkt ihrer Weltmacht, eine innere Revolution. Die industrielle Produktion hatte in der Arbeits- und Konsumwelt festen Fuss gefasst; somit verschwand die Musse aus dem Alltagsleben und mit ihr die traditionellen Feiern. Der Optimismus des 19. Jahrhunderts und sein Glaube an die Möglichkeiten der industriellen Produktion verlangte nach einer neuen Form des Festes. Ab 1851 erfüllten die Weltausstellungen die Aufgabe solcher Feiern im Leben einer Nation.

Ein Palast für ein Weltreich

Angeregt durch Königin Viktorias Gatten Prinz Albert (von dem der berühmte Satz stammt: «Die industrielle Produktion wird die Menschheit vereinigen») in Zusammenarbeit mit Henry Cole, Herausgeber des *journal of design* und Gründer des *Museum of Arts and Crafts* (des späteren Victoria & Albert Museum) wurde ein Wettbewerb zur Gestaltung der ersten internationalen Ausstellung durchgeführt. Von 245 eingereichten Arbeiten wurde jener von Hector Horeau, einer Stahl-Glas-Konstruktion, der erste Preis zuerkannt; aber schliesslich realisierte Joseph Paxton das überarbeitete Projekt im Hyde Park. Mit einer Gesamtlänge von 1851 Fuss (555 Meter) beinhaltete der Kristallpalast keine einzige massive Wand, alle Bauteile waren vorfabriziert, geeignet für die schnelle Montage und wieder verwertbar. Dies war beispiellos in der Architektur und kündigte ein neues Zeitalter der Bauproduktion an.

Der Kristallpalast markierte auch die Ankunft eines neuen optischen Raumes und einer transformierten Monumentalität. Lothar Bucher hat folgende Beobachtung festgehalten: «Wir sehen ein feines Netzwerk filigraner Linien, aber ohne irgendeinen Anhalt, um ein Urteil über die Entfernung desselben von dem Auge (...) zu gewinnen. Die Seitenwände stehen zu weit ab, um sie mit demselben Blick erfassen zu können, und anstatt über eine gegenüberstehende Wand streift das Auge an einer unendlichen Perspektive hinauf, deren Ende in einem blauen Duft verschwimmt. Wir wissen nicht, ob das Gewebe hundert oder tausend Fuss über uns schwebt.»¹

Dieser Beschreibung zufolge wurde das Gefühl von Unwirklichkeit und Unendlichkeit hauptsächlich durch die geringe Grösse der einzelnen Bauteile im Verhältnis zu den monumentalen Ausmassen des Raumes hervorgerufen. Wie das detaillierte Zierwerk, das in gotischen Kathedralen und Rokoko-Interieurs die Grenzen des Raumes verwischt, erzeugte die repetitive Ordnung der Konstruktionselemente, der Ausstellungsgegenstände und Besucher und deren Massstab im Vergleich zur Grösse des Baus vielmehr den Eindruck einer unbestimmbaren Ausdehnung als den eines zusammenhängenden Objektes. Der Fluchtpunkt einer monumentalen Zentralperspektive war einem an Turner erinnernden Chiaroscuro gewichen. Besucher und Kritiker erwähnten oft die träumerische Qualität des Gebäudes, seine märchenhafte Atmosphäre und den «Eindruck romantischer Schönheit»², den es vermittelte.