

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM HEFT ÄUSSERN SICH HILDE TEERLINCK, FREIE KURATORIN UND PUBLIZISTIN SOWIE KÜNSTLERISCHE LEITERIN DES PAVILLONS DER MIES-VAN-DER-ROHE-STIFTUNG IN BARCELONA, UND DAVID ROBBINS, EIN «SINNLIEFERANT» AUS EVANSTON, ILLINOIS.

HILDE TEERLINCK

SACRILEGE Is POSITIVE

Few buildings have been capable of writing their own page in history. This is what makes the Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona so special. To a certain extent, it is a contradiction that such a short-lived and small structure (the Pavilion was built for the World Fair in 1929 and dismantled shortly afterwards) has been able to achieve mythical status. Its current reputation as one of the most important buildings of the twentieth century is in large part due to the work of four architects from

Barcelona (Oriol Bohigas, Cristian Cirici, Ignasi de Solà-Morales, and Fernando Ramos), who reconstructed the Pavilion in 1986.

It is true to say that the Pavilion is visited by a very specific group of people—mainly foreign architects or students, who view the building as some sacred temple, a modernist Valhalla. (Rem Koolhaas once commented ironically on this attitude as being typical of pilgrims, warning of the danger of turning the place into a kind of “Dis-

neyland for Architects.”) In contrast, you only have to ask a taxi driver to realize that many of the locals have never even heard of it. Given this situation, the Mies van der Rohe Foundation responsible for the building decided some years ago to start up a small program of contributions by contemporary artists in order to broaden its appeal to visitors.

This initiative aims to add another interesting ingredient for visitors, inviting them to reinterpret Mies’s architec-

ture when seen alongside contemporary artworks. This decision was further motivated by the interest so many artists have shown in the Pavilion: Gerhard Merz, Dan Graham, Hiroshi Sugimoto, and others have used the building as a model or as an explicit source of inspiration for their work.

We like to describe the artists we invite as “guests.” They have full freedom to decide what elements they wish to add to the building or what modifications they want to make. Thus, their intervention may take the form of an homage or may comment on specific aspects of the building. To put a project into action here means to make very clear statements about one’s own art and about basic elements in producing art, such as the use of space. The public expects to see a project

theless, many architects see these artistic interventions as a kind of sacrilege and a lack of respect for Mies’s masterpiece. The projects presented so far have been very diverse in nature, in part because we have invited artists of different nationalities, but also because they are from different generations. On each occasion, the artist has come up with a very personal interpretation and the building has been used in a very different way.

are technical limitations, for example, since the building is in fact a kind of “non-space”: it is an open, light structure consisting almost entirely of glass. Thus, there are no walls in which holes can be made to hang artworks.

As mentioned above, visitors to the building are mainly architects or students who are full of admiration for Mies’s masterpiece. As Ulrich Meister was working during normal opening hours, he was directly confronted with



Fundació Mies van der Rohe, Barcelona:
the building / das Gebäude.

capable of competing with the perfection of the building. People want more than a personal viewpoint; they are looking for a statement that can be compared to Mies’s famous declaration: “Less is more.” As a result, the artists feel a strong sense of responsibility. They know that they are confronting one of the most important architectural sites of the twentieth century. However, this is not completely true since the Pavilion as we know it today is a “model”—a contemporary copy. Never-

The first artist invited to take part in the program was Swiss-German artist Ulrich Meister. I discovered his work (small installations linking poetic texts with everyday objects) at “documenta IX” (1992) and later at a solo show in the MUHKA (Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp). The artist spent a week in the Pavilion preparing his exhibition, during which time it became quite clear that many factors made the site a hostile environment for presenting contemporary art. There

the reactions of the public. A Japanese architect, for example, very gently removed one of the objects that the artist had deliberately installed in one of the corners. After making what he considered to be the perfect image, the architect put everything back in place. A French schoolteacher showing some pupils around removed some Polaroid pictures that the artist had glued to the onyx wall inside in order to re-establish what she defined as “the building’s original splendor.” In response to these

surprising and sometimes aggressive reactions to his art, Ulrich Meister decided to add a short text as a form of self-defense to the subtle interventions he had made around the site. He wrote the following words directly onto one of the large windows: "Here at this spot my drawing suddenly looks like a graffiti-drawing. I worked it out with great care at home but it looks out of place here, e.g. simply SEX would fit better. Should I be on the safe side and clean everything off again?... But it always looks good with my handwriting. So, mediocre art after all? But when you put something on the panes of the Mies V. d. R. Pavilion, can that ever be art? Just fire away with no respect?"

During the summer of 1996, the city of Barcelona hosted a cultural exchange program between Flanders and Catalonia. Numerous exhibitions were organized, presenting different generations of Flemish artists. To my surprise, none of these initiatives included works by one of Belgium's most famous artists, Panamarenko. I contacted the artist, and with the support of the Ministry of Culture of the Flemish Community, it was possible to organize a small show. This invitation reminded Panamarenko of his retrospective exhibition in the Neue Nationalgalerie, Berlin, where he also contrasted his creations with Mies's architecture. Removing all the furniture and the black carpet, he transformed the interior of the Pavilion into a more neutral space and placed the accent on the two pools surrounding it. He limited his intervention to the presentation of only one work, a recent piece called NOORDZEE. This work can be described as a kind of paddleboat with a heavy weight at one end, which is meant to enable a single traveler to cross the North Sea Chan-

nel. Like most of Panamarenko's prototypes, the object combined a strange sculptural beauty (reminiscent of Picabia's machines) with his very idiosyncratic sense of humor. The effect of this more classical mise-en-scène and the fact that the object could easily be recognized and classified as sculpture proved to be two decisive factors in eliciting very positive responses from the general public.

During summer 1998 another event was organized in the Pavilion that was also part of a cultural exchange program: Art Club Berlin, an international video forum curated by Klara Wallner and Kathrin Becker, transformed the building into a huge chill-out zone for two weeks. German artist Joachim Grommek put two large photos inside the big white light-box, while the main space was filled with several video mon-

PANAMARENKO, *NORDZEE*, 1997, installation.



itors and large colorful beanbags made by Angela Bulloch. People were able to consult an extensive video library containing recent works by Asta Gröting, Douglas Gordon, Peter Friedl, Fabrice Hybert, Ugo Rondinone, Annika Ström, Costa Vece, Heimo Zobernig, and others. The installation particularly attracted young local visitors and proved very effective in our attempt to attract a truly new public to activities organized at the Pavilion.

Our next artist, Dominique Gonzalez-Foerster from France, treated the building as a kind of stage and created a scenario based on time and space, entitled *TROPICAL MODERNITY*. Her intervention contained many references to the Pavilion's exotic Eastern look. As in most of her installations, she used a combination of different media to create a kind of "special moment." Alongside the big pool, she installed a small aquarium, like a glass pavilion in miniature, but with tropical fish in it. In the garden, a distant tropical soundtrack could be heard. In the interior space, a large television set on the floor showed an endless jungle landscape. Visitors could sit down on white towels placed in front of the small pool and drink mineral water from one of the plastic bottles placed by the artist in a corner. On the floor in front of the big white window, Gonzalez-Foerster laid out a large pale blue carpet, thereby creating a new, almost intimate space. The artist invited the public to come to the building at a specific time (between five and six p.m.) in order to witness the relation of her installation to the very special light of Mediterranean nights. She defined this moment as "le moment bleu."

Our last exhibition so far was mounted in June 1999. Due to his interest in

themes linked to architecture, we decided to offer Jeff Wall the opportunity of presenting his proposal for the building. His first impression after visiting the Pavilion was unequivocal: "It was clear to me that only the most subtle addition would be possible, since the building seems to be perfect in itself." He chose to make reference to a picture he took in 1994 in Prague entitled *ODRADEK*, based on a story by Franz Kafka, *The Cares of a Family Man*, about a creature named Odradek, who "looks like a flat, star-shaped spool for thread, with some thread wound upon it, old broken-off bits of thread, knotted and tangled together, of the most varied sorts of colors. It also has a small wooden crossbar and another small rod is joined to that at a right angle." In the Prague picture, we see Odradek in his natural environment—a dark, anonymous stairway in some building in the Czech capital. A girl is coming down the stairs, unaware of his pres-

ence. For his installation in the Mies van der Rohe building, Jeff Wall decided to bring *ODRADEK* to Barcelona. The small object (a kind of male presence) is hidden behind the red curtain in the main space. It looks as if he is observing the nude Kolbe sculpture in the pool (a solitary, abandoned being, just like himself). We suddenly feel how Mies's glass walls can also be frightening, and it becomes clear that the place offers nowhere to hide or to feel safe. As visitors, we enter the set prepared by the photographer. As in the Prague picture, everything is carefully put in place and balanced. Like the girl, we stroll around in Mies's architecture, wandering about much like tourists, not looking for anything in particular, but also feeling a little lost in this open modernist space.

At the same time, Wall used the Pavilion for another, separate project. After observing the activities of the members of our staff over the course of

a few days, he began to work on a vast photograph. It shows the interior of the building very early in the morning, while one of our employees is cleaning the carpet and the windows. The banality of this automatic, daily activity contrasts with the monumental, historically-charged space where it takes place.

For the summer 2000, we plan to hold an exhibition of work by the Austrian artist Franz West. Though he is still working on his proposal, he will probably create a set of aluminum furniture for the building. The contrast between these new prototypes with the classic Barcelona chairs promises to be an interesting experience.

Monuments like the Barcelona Pavilion undoubtedly need the input of contemporary interventions in order to remain "alive." We would all be sorry to see a symbol of avant-garde art and modern thinking turned into a sad, boring building, disconnected from the real world.

ART CLUB BERLIN, installation, 1998, with 2 large photos by Joachim Grommek, video library, and beanbags by Angela Bulloch / mit 2 grossen Photos von Joachim Grommek, Videothek und Sitzsäcken von Angela Bulloch.



DAS SAKRILEG TUT GUT

HILDE TEERLINCK

Es gibt nur wenige Bauten, die instand sind, ein eigenes Kapitel Geschichte zu schreiben. Das macht den Mies-van-der-Rohe-Pavillon in Barcelona so einzigartig. Eigentlich ist es paradox, dass ein so kleines Gebäude mit einer so kurzen Lebensdauer (der Pavillon war für die Weltausstellung 1929 errichtet und kurz danach wieder abgerissen worden) einen derart legendären Status erlangen konnte. Dass er heute als eine der wichtigsten Bauten des zwanzigsten Jahrhunderts gilt, ist massgeblich der Arbeit von vier Architekten aus Barcelona zu verdanken, die den Pavillon 1986 rekonstruierten: Oriol Bohigas, Christian Cirici, Ignasi de Solà-Morales und Fernando Ramos.

Man muss einräumen, dass der Pavillon von einer ganz bestimmten Gruppe von Menschen besucht wird – hauptsächlich ausländische Architekten oder Studenten, die das Gebäude als eine Art Heiligtum betrachten, ein Walhalla der Moderne sozusagen. (Rem Koolhaas hat sich einmal ironisch zu diesem Wallfahrtort geäussert und davor gewarnt, den Ort in eine Art «Disneyland für Architekten» zu verwandeln.) Andererseits braucht man bloss einen Taxifahrer zu fragen, um zu erkennen, dass ein Grossteil der lokalen Bevölkerung noch nie von die-

sem Bau gehört hat. Angesichts dieser Situation hat die für den Pavillon verantwortliche Stiftung vor einigen Jahren beschlossen, ein kleines Programm mit Projekten zeitgenössischer Künstler ins Leben zu rufen um ein breiteres Publikum anzusprechen.

Dieses Programm soll den Besuchern einen zusätzlichen Anreiz bieten sich mit Mies van der Rohes Architektur auseinander zu setzen und sie im Kontext zeitgenössischer Kunstwerke in neuem Lichte zu sehen. Ein entscheidender Auslöser waren auch die Begeisterung und das Interesse, das viele Künstler für den Bau bekundet haben: Gerhard Merz, Dan Graham, Hiroshi Sugimoto und andere haben den Pavillon als Modell oder explizite Inspirationsquelle für ihre Arbeit verwendet.

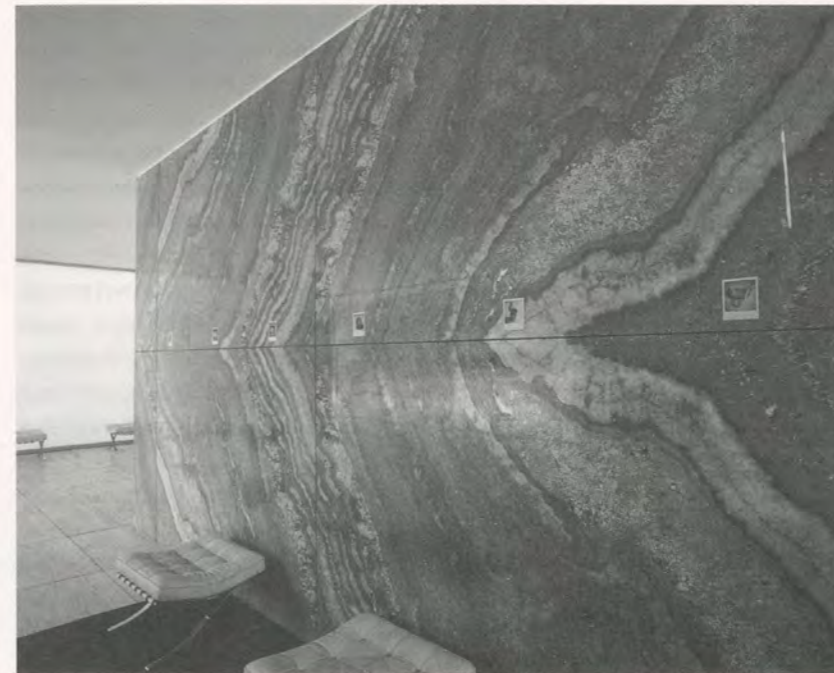
Wir bezeichnen die Künstler, die wir einladen, gern als «Gäste». Sie geniessen volle künstlerische Freiheit hinsichtlich der Elemente, die sie dem Pavillon hinzufügen, oder der Änderungen, die sie vornehmen möchten. So können ihre Projekte die Form einer Hommage annehmen oder bestimmte Aspekte des Baus kommentieren. Hier ein Projekt zu realisieren bedeutet sehr klare Aussagen über die eigene Kunst und über grundlegende Elemente

künstlerischen Schaffens, etwa die Verwendung des Raums, zu machen. Das Publikum erwartet ein Projekt, das es mit der Vollkommenheit des Baus aufnehmen kann. Die Leute wollen mehr als einen persönlichen Standpunkt, sie erwarten eine Aussage, die dem Vergleich mit Mies' berühmter Erklärung «weniger ist mehr» standhält. Die Künstler entwickeln daher ein starkes Verantwortungsgefühl. Sie wissen, dass sie es mit einer der wichtigsten architektonischen Stätten des zwanzigsten Jahrhunderts zu tun haben. Das ist allerdings nicht ganz zutreffend, denn der heutige Pavillon ist eine «Nachbildung» – eine zeitgenössische Kopie. Dennoch empfinden viele Architekten die künstlerischen Interventionen als eine Art Sakrileg und als Zeichen mangelnden Respekts vor Mies' Meisterwerk. Die bisher gezeigten Projekte waren unterschiedlicher Natur, da wir Künstler aus verschiedenen Ländern, aber auch aus verschiedenen Generationen eingeladen hatten. Die Künstler entwickelten stets eine sehr persönliche Interpretation, so dass der Pavillon ganz unterschiedlich genutzt wurde.

Den Anfang machte der Deutschschweizer Ulrich Meister. Ich hatte seine Arbeiten (kleine Installationen, in denen poetische Texte mit Alltagsge-

genständen verknüpft werden) an der «Documenta IX» und an einer Einzelausstellung im Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MUHKA) kennen gelernt. In der Woche, die der Künstler mit der Vorbereitung seiner Ausstellung im Pavillon verbrachte, wurde schnell klar, dass es viele Faktoren gab, die das Ausstellen zeitgenössischer Kunst an diesem Ort erschweren. Es gab technische Schwierigkeiten, denn das Gebäude ist eigentlich eine Art «Nicht-Raum»: Es ist ein offenes, leichtes Bauwerk, das beinahe ausschliesslich aus Glasfenstern besteht. Also gibt es keine Wände, in die man Löcher bohren und wo man Kunstwerke hängen könnte.

Wie ich bereits erwähnt habe, sind die Besucher des Pavillons vorwiegend Architekten oder Studenten, die grosse Bewunderung für Mies' Werk hegen. Da Ulrich Meister während der normalen Öffnungszeiten arbeitete, war er sehr direkt mit den Publikumsreaktionen konfrontiert. So entfernte ein japanischer Architekt zum Beispiel ganz behutsam einen der Gegenstände, die der Künstler bewusst in einer Ecke aufgestellt hatte. Nachdem er das seiner Meinung nach perfekte Bild geschossen hatte, stellte er den Gegenstand wieder zurück; eine französische Lehrerin, die ihre Schüler herumführte, entfernte ein paar Polaroidbilder, die der Künstler an die Onyxwand im Innern geklebt hatte, um, wie sie meinte, «die ursprüngliche Pracht des Bauwerks» wieder herzustellen. Angesichts dieser überraschenden und mitunter aggressiven Reaktionen auf seine Kunst entschloss sich Ulrich Meister zu einer Art Selbstverteidigung, indem er den subtilen Interventionen, die er im Pavillon vorgenommen hatte, einen kurzen Text beifügte. Zur Erklärung



ULRICH MEISTER, Installationen im Mies-van-der-Rohe-Pavillon, 1997 / installation views.





JEFF WALL, ODRADEK, 1999, installation
view / Installation.

seiner Frustration schrieb er die folgenden Worte direkt auf eine der grossen Fensterscheiben: «Hier auf dieser Stelle sieht meine Zeichnung auf einmal wie eine Graffiti-Zeichnung aus. Was ich mir zu Hause mühevoll erarbeitet habe, wirkt hier wie fehl am Platz. Z.B. einfach SEX würde besser passen. Auf «Nummer Sicher» gehen und alles wieder wegwischen? (...) Aber mit meiner Handschrift sieht es immer gut aus. Doch dann mittelmässige Kunst? Aber kann, wenn man etwas auf der Scheibe des Pavillons Mies v.d.R. macht, kann das Kunst werden? Ohne Respekt drauflos?»

Im Sommer 1996 führte die Stadt Barcelona ein Kulturaustausch-Programm zwischen Flandern und Katalonien durch. Es fanden zahlreiche Ausstellungen statt, in denen verschiedene Generationen flämischer Künstler vorgestellt wurden. Zu meinem Erstaunen war jedoch einer der bekanntesten belgischen Künstler, Panamarenko, mit keinem Werk vertreten. Ich nahm mit ihm Kontakt auf, und mit Unterstützung des flämischen Kulturministeriums gelang es, eine kleine Ausstellung zu organisieren. Panamarenko wurde dabei an seine Retrospektive in der Neuen Galerie in Berlin erinnert, wo er seine Werke ebenfalls vor dem Hin-

tergrund von Mies' Architektur ausgestellt hatte. Durch das Entfernen aller Möbelstücke und des schwarzen Teppichs verwandelte er das Innere des Pavillons in einen neutraleren Raum und legte den Akzent auf die beiden Wasserbecken, die ihn umgeben. Er beschränkte sich auf die Ausstellung eines einzigen Werks, eines neueren Objekts mit dem Titel NOORDZEE. Es kann als eine Art Tretboot mit einem schweren Gewicht am einen Ende beschrieben werden, mit dem eine Einzelperson den Nordseekanal überqueren könnte. Wie die meisten von Panamarenkos Prototypen vereinigte das Objekt eine seltsame plastische Schönheit (die an Picabias Maschinen erinnerte) mit dem sehr eigenwilligen Humor des Künstlers. Der Effekt dieser eher klassischen Inszenierung und die Tatsache, dass das Objekt mühelos erkannt und als Skulptur eingestuft werden konnte, war massgeblich für die äusserst positiven Publikumsreaktionen verantwortlich.

Ein weiteres Event fand im Sommer 1998 und wiederum als Teil eines Kulturaustausch-Programms statt: Der «Art Club Berlin», ein internationales Videoforum (organisiert von den Kuratorinnen Klara Wallner und Kathrin Becker), verwandelte den Pavillon für

zwei Wochen in eine grosse Chill-out-Zone. Der deutsche Künstler Joachim Grommek setzte zwei grossformatige Photos in die grosse weisse Leuchtbox, während im Hauptraum zahlreiche Videomonitore und grosse, bunte Sitzsäcke von Angela Bulloch standen. Eine umfangreiche Videothek stand zur Verfügung, die neuere Werke von Asta Gröting, Douglas Gordon, Peter Friedl, Fabrice Hybert, Ugo Rondinone, Annika Ström, Costa Vece, Heimo Zobernig und anderen umfasste. Die Installation zog vor allem junge Leute aus der Gegend an, entsprechend unserer Intention ein ganz neues Publikum für die Veranstaltungen im Pavillon zu interessieren.

Die nächste Künstlerin, die wir einluden, war Dominique Gonzalez-Foerster aus Frankreich. Sie betrachtete den Pavillon als eine Art Bühne und gestaltete ein auf Zeit und Raum basierendes Szenarium mit dem Titel TROPICALE MODERNITÉ. Dabei nahm sie auf vielerlei Arten Bezug auf das exotische, östliche Aussehen des Pavillons. Wie in den meisten ihrer Installationen kombinierte sie unterschiedliche Ausdrucksmittel, um eine Art «besonderes Moment» zu schaffen. Neben dem grossen Wasserbecken stellte sie ein kleines Aquarium auf, das einem Miniatur-Glaspavillon glich und tropische Fische enthielt. Im Garten war gedämpft eine tropische Geräuschkulisse zu hören. Im Innern stand ein grosser Fernseher am Boden, der eine endlose Dschungellandschaft zeigte. Die Besucher konnten auf weissen Badetüchern vor dem kleinen Wasserbecken Platz nehmen und Mineralwasser aus Plastikflaschen trinken, welche die Künstlerin in eine Ecke gestellt hatte. Durch das Auslegen eines grossen blauschwarzen Teppichs vor dem grossen

weissen Fenster entstand ein neuer, beinahe intimer Raum. Die Künstlerin lud das Publikum ein, den Pavillon zu einer ganz bestimmten Zeit zu besuchen (zwischen fünf und sechs Uhr abends), um mitzerleben, wie ihre Installation im besonderen Licht mediterraner Abende wirkte. Diese Zeitspanne bezeichnete sie als «le moment bleu».

Im Juni 1999 fand die bisher letzte Ausstellung statt. Aufgrund seines Interesses für architektonische Themen entschlossen wir uns, Jeff Wall Gelegenheit zu bieten, ein Projekt für den Bau zu entwickeln. Nach dem Besuch des Pavillons beschrieb er seinen ersten Eindruck so: «Es war klar, dass nur eine äusserst subtile Ergänzung möglich wäre, denn der Bau scheint an sich schon perfekt zu sein.» Er entschied sich dann, an ein Bild mit dem Titel Odradek anzuknüpfen, das 1994 in Anlehnung an Franz Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* in Prag entstanden war. Die Erzählung berichtet von einem Wesen namens Odradek: «Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnschleife, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinandergedrehte, aber auch ineinanderverfetzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines.» Auf dem Prager Bild sehen wir Odradek in seiner natürlichen Umgebung – einem dunklen, anonymen Treppenhaus in irgendeinem Gebäude der tschechischen Hauptstadt. Ein Mädchen kommt die Treppe herunter ohne etwas von seiner Anwesenheit zu merken.

Für seine Installation im Mies-van-der-Rohe-Pavillon beschloss Jeff Wall Odradek nach Barcelona zu bringen. Das kleine Objekt (eine Art männliches Wesen) hält sich hinter dem roten Vorhang im Hauptraum verborgen. Es sieht so aus, als beobachte es den von Kolbe geschaffenen Akt im Wasserbecken (ein einsames, verlassenes Geschöpf, genau wie Odradek selbst). Man spürt plötzlich, dass Mies' Glaswände auch beängstigend wirken können, und es wird klar, dass man sich hier nirgends verstecken oder geborgen fühlen kann. Als Besucher betreten wir die vom Fotografen gestaltete Szene. Wie auf dem Prager Bild ist alles sorgfältig angeordnet und im Gleichgewicht. Wie das Mädchen durchstreifen wir Mies' Architektur, bummeln ziellos herum wie Touristen, fühlen uns aber in diesem offenen, modernen Raum auch etwas verloren.

Gleichzeitig realisierte der Künstler aber auch noch ein anderes, separates Projekt. Nachdem er dem Personal ein paar Tage lang bei der Arbeit im Pavillon zugesehen hatte, begann er an einer riesigen Photographie zu arbeiten. Sie zeigt das Innere des Gebäudes

am frühen Morgen, während einer unserer Angestellten mit dem Reinigen des Teppichs und der Fenster beschäftigt ist. Die Banalität der automatischen, alltäglichen Tätigkeit steht in scharfem Kontrast zum monumentalen, geschichtsträchtigen Raum, in dem sie stattfindet.

Für den Sommer 2000 ist eine Ausstellung mit Werken des Österreicher Franz West vorgesehen. Das Projekt befindet sich noch in der Planungsphase, aber wahrscheinlich wird West eine Reihe von Aluminiummöbeln für den Pavillon gestalten. Der Gegensatz zwischen diesen neuen Prototypen und den klassischen Barcelona-Sesseln verspricht ein interessantes Erlebnis zu werden.

Baudenkmäler wie der Barcelona-Pavillon brauchen den Input aktueller, zeitgenössischer Interventionen um «lebendig» zu bleiben. Zu gross wäre der Verlust, wenn ein Symbol der avantgardistischen Kunst und des modernen Denkens zu einem trostlos langweiligen Gebäude verkäme, ohne jede Verbindung zur wirklichen Welt.

(Übersetzung: Irene Aeberli)



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
TROPICALE MODERNITÉ, 1999, installation view /
Detail der Rauminstallation.