

## Over onze tentoonstellingsambities

Als we terugkijken op de Rotorprojecten van de afgelopen zes jaar lijkt het erop dat we alleen opdrachten hebben aangenomen, die op zijn minst de belofte inhielden dat ze onze steile leercurve niet zouden afvlakken. Wij vergaren kennis over de manier waarop in onze cultuur wordt omgegaan met materialen en materiële bronnen. Die informatie staat meestal niet in een boek en moet dus empirisch worden verworven. In die context is het van het groot belang dat we ons toegang weten te verschaffen tot productieprocessen, gebouwen en sloopsterreinen. Onze opdrachten hebben ons daartoe in staat gesteld en zichzelf zo terugverdiend, niet altijd in de vorm van harde valuta. Op die manier kwamen we ook vaak op ideeën voor tentoonstellingsprojecten. We kiezen ervoor het organiseren van tentoonstellingen op te vatten als een manier om onderzoek te doen. Logisch gesproken is het uitgangspunt van al onze projecten eerder een gedeelde belangstelling, dan een verzameling standpunten waarover we het eens zijn.

Bij het maken van architectuurtentoonstellingen lijken twee paradigma's te overheersen. Het eerste is fenomenologisch, net zoals installaties in de traditie van de moderne kunst dat zijn. Ze zijn bedoeld om de bezoeker onder te dompelen in een omgeving die ook een gemoedstoestand is. Het tweede paradigma is museologisch: presentatiemateriaal dat betrekking heeft op architectonische projecten (modellen, foto's, video's en tekeningen) wordt verzameld en toegelicht – een scenografie maakt dat de verzameling objecten een geheel vormt, terwijl de stem weerklinkt van een curator die het werk becommentarieert.

Omdat ze zo expliciet zijn, slagen museologische tentoonstellingen er beter in bepaalde politieke ideeën te verspreiden. In de ontwikkeling van hun vertoog lopen ze ook meer kans om tegenspraak te veroorzaken, vooral wanneer het om voor de hand liggende standpunten gaat. Denk aan het Franse paviljoen tijdens de architectuurbiënnale van Venetië van 2010, dat met een triomfantelijke presentatie van de nationale stedenbouwkundige strategie kwam, of het Deense paviljoen waarin – subtieler en eleganter – 'het levende laboratorium van Kopenhagen' werd gepresenteerd. De subtitel was daar: 'wat maakt een stad leefbaar', een zin die opvallend genoeg niet werd besloten met een vraagteken. Ook in het Franse paviljoen had men geen enkele vraag onbeantwoord gelaten.

## About Our Exhibition Ambitions

Looking back at six years of Rotor projects, it seems we only accepted commissions if these at least held the promise of affecting us in the sense of keeping our learning curve steep. We are in the business of gathering knowledge about how our culture deals with materials and material resources. Much of the information we are after is beyond books and can only be obtained empirically. Gaining access (to industrial processes, building and demolition sites, and so forth, and so on) is crucial in that context. Our commissions allowed for that and paid us back in that way, if not always in hard money. That is also how we have envisaged most of our exhibition projects. We see exhibition-making as a way to conduct our research. Logically, the starting point of each of our projects is a shared interest, rather than a set of shared opinions.

Two paradigms seem dominant in architecture exhibition-making today. The first is phenomenological, as are installations in the contemporary arts tradition. They are meant to immerse the visitor in an environment that is also a state of mind. The second is museographic: presentation material about architectural projects (models, photographs, videos and renderings) is brought together and explained – a scenography fuses the collection of items into a whole, while a curator's voice-over comments on the work.

Because they are so explicit, museographic exhibitions are more powerful in disseminating a precise political idea. In arguing their point, these are also more prone to cause dissent, especially when the point is predictable. From the 2010 architecture biennale in Venice one might remember the French pavilion that triumphantly presented this nation's politics of urban development, or the Danish pavilion that, in a more subtle and elegant way, presented 'the living lab of Copenhagen'. The subtitle here was 'what makes a liveable city', a phrase that noticeably went without a question mark. Similarly, the French pavilion had left no question unanswered.

Onze bijdrage aan het Belgisch paviljoen voor de architectuurbiënnale van Venetië van 2010 was met opzet een open vraag: we wilden een zorg delen, zonder die te reduceren tot een vraag waarop wij bij voorbaat al het antwoord zouden hebben gekend. We kregen de opdracht, nadat we een prijsvraag voor Belgische architecten hadden gewonnen. De competitie had geen vast thema; deelnemers werd gewoon gevraagd een beschrijving van drie bladzijden van hun bedoelingen in te leveren. Ons voorstel was een installatie over het fenomeen slijtage, over de fysieke sporen van de interactie tussen gebruikers en gangbare bouwmaterialen: we kozen voor het banale en alomtegenwoordige in plaats van voor het buitengewone. Onze aanpak concentreerde zich op het oppervlak van de dingen, waar slijtage wordt *bemiddeld* tussen een gebruiker en een bouw materiaal, en we waren vastbesloten niet over de gebouwde omgeving te spreken in termen van 'projecten'. Onze installatie was ontworpen als een nevenschikking van gebruikte bouwelementen die letterlijk aan de oorspronkelijke gebruikscontext waren 'onttrokken' en op de muren en vloeren van het Belgische paviljoen werden tentoongesteld. In tegenstelling tot wat bij biënnales gebruikelijk is, was geen enkel oppervlak in deze opstelling nieuw.

In Venetië was ons meest uitgesproken commentaar op het verschijnsel van het vlekkeloze tentoonstellingsontwerp opgesteld in een van de twee zijruimten bij de ingang van het Belgisch paviljoen. Het bestond uit de onderdelen van een witgelakt MDF voetstuk. We hebben de platen waaruit het voetstuk had bestaan plat en op ooghoogte tegen de muur gehangen, zodat de bezoekers ze van dichtbij konden bekijken. In het daglicht waren de sporen te zien van de duizenden schoenen die tegen de zijkanten van het voetstuk waren aangeboden, toen de dragers ervan naderbij kwamen om het tentoongestelde van dichtbij te bekijken.

Een ander stuk uit 'Usus/usures' was een enorm stuk vast tapijt, ook aan een muur gehangen, dat we eerder hadden verwijderd uit de woonkamer van een Antwerps appartement nadat de huurder was vertrokken. Zijn heen- en weergeloop had op sommige stukken de lengte van de acrylvezels aanmerkelijk verkort, zodat er donkere patronen waren ontstaan in de karmozijnrode kleur van de vloerbedekking. De patronen zijn zo duidelijk dat de manier waarop deze man zijn appartement gebruikte, eruit valt op te maken. Hij liep het vaakst van de keukendeur onderin, rond zijn eettafel, naar de sofa voor de televisie bovenin. In de catalogus van 'Usus/usures' (die tijdens de tentoonstelling verkrijgbaar was) was een uitgebreide

With our contribution to the Belgian pavilion during the 2010 Venice architecture biennale, we aimed at presenting an open question, to share a preoccupation without reducing it to fit our answers. We received the commission after winning a competition held for Belgian architects. There was no imposed theme for this contest; participants were just asked to hand in a three-page description of their intention. In suggesting an installation on the phenomenon of wear, the physical traces of the interactions between users and commonly used building materials, we embraced the banal and the omnipresent rather than the exceptional. Our approach focused on the surface of things, where wear is *negotiated* between a user and a building material, and resolutely refused to speak of the built environment in terms of 'projects'. Our installation was conceived as the juxtaposition of used building elements, literally 'extracted' out of their original context of use and displayed on the walls and floors of the Belgian pavilion. In contrast with the usual biennale approach, not one surface in this setup was new.

Our most direct comment on the phenomenon of immaculate exhibition design in Venice was a piece exhibited in one of the two lateral spaces at the entrance of the Belgian pavilion that featured the elements of a lacquered white MDF pedestal. We simply hung the planes that had composed the pedestal flattened against a wall, at eye level, to allow the visitor to observe it from close range. The daylight revealed the traces of thousands of feet that had bumped into the sides of the pedestal when people had taken a closer look on whatever was displayed on it.



p. 78

Another piece of 'Usus/usures' was a huge carpet, also hung on a wall, that we had extracted from the living room of an Antwerp apartment after its tenant's departure. His walking back and forth on some area's had significantly shortened the length of the acrylic fibres, creating darker patterns in the overall carmine colour of the floor cover. The patterns are so clear that they reveal this man's use of his apartment, navigating most often around his dining table, from the kitchen door on the bottom to the couch in front of the TV on top. But if the catalogue for the 'Usus/usures' exhibition (available throughout the show) was an elaborate reflection on the issue of the wear of building materials and its implications, in the exhibition itself we avoided pointing



p. 79

beschouwing opgenomen over de slijtage van bouwmaterialen en de betekenis daarvan. Maar omdat we de interpretaties van de bezoekers niet wilden beperken (bijvoorbeeld door aanwijzingen te geven over de leefwijze van de man), hebben we op de tentoonstelling vermeden aan te geven waar de beschouwer juist op diende te letten. De titel van dit object luidde eenvoudigweg: 'Acryltafijl in een woonkamer naast een halletje, een slaapkamer en een keuken.' Evenzo luidde de titel van het voetstuk: 'Platte uitsnede uit een voetstuk gemaakt van MDF panelen en geschilderd met acrylverf.'

'OMA/Progress', het meest recente tentoonstellingsproject van Rotor, ontstond toen de Londense Barbican Art Gallery OMA in 2009 vroeg een ambitieuze overzichtstentoonstelling over zijn werk op te zetten. OMA ging akkoord, op voorwaarde dat het geen standaard overzichts-tentoonstelling zou worden. Wat later zagen ze in dat het project gebaat zou zijn met de blik van een buitenstaander op hun werk. Nadat ze onze tentoonstelling in Venetië hadden gezien, nodigden ze ons uit van gedachten te komen wisselen. Onze rol nam geleidelijk toe en uiteindelijk zijn we opgetreden als curatoren zowel als ontwerpers van de tentoonstelling.

Toen we de Londense tentoonstelling aan het voorbereiden waren, realiseerden we ons al snel dat er geen sprake kon zijn van volledigheid en daar handelden we ook naar. De volgende cruciale beslissing was om het werk van OMA niet te presenteren als een opeenvolging van projecten. Dat had geleid tot een herhaling of variant van de dikwijls navertelde 'projectverhalen' die OMA oorspronkelijk had bedacht om zijn punt te maken. We vonden dat het aan ons was het oeuvre van OMA toegankelijk te maken zonder redactie van zijn kant. Omdat elke poging op korte termijn deskundig te worden op het gebied van de geschiedenis van OMA gedoemd was te mislukken, kozen we voor een benadering waarbij de meest elementaire vormen van OMA's productie werden gebruikt als basis voor de tentoonstelling: de enorme aantallen modellen, ontwerpen, afbeeldingen, PDF-bestanden, DWG-bestanden, films, monsters, etc., die ze elke dag weer produceren. Bij wijze van woordspeling noemden we deze aanpak een 'tentoonstelling van bewijsstukken' (*exhibition of exhibits*). Deze aanpak was een radicaal tegengif tegen de consensusgerichte strategieën van OMA en stelde ons in staat te laten zien wat daarachter schuilging. Uiteindelijk beschikten we over ca. 450 onthullende 'monsters' van de gehele praktijk.

to what should be looked at, thus providing keys that would have narrowed the reading (leading for instance to assumptions on this man's lifestyle). The caption for this piece merely stated: 'Acrylic fibre carpet in a living room adjacent to an entryway, a hallway, a bedroom and a kitchen'. Similarly, the caption for the pedestal read: 'Flattened cutout of a pedestal made of panels of medium-density fibreboard (MDF) painted with acrylic.'

'OMA/Progress', Rotor's most recent exhibition project, originated when, back in 2009, the Barbican Art Gallery in London invited OMA to produce an ambitious overview of its work. While accepting the invitation, OMA chose to turn the project into something other than a textbook retrospective. Later, the architects intuited that the show would benefit by an outsider's perspective on their work, and after seeing our exhibition in Venice they invited us to share thoughts. Gradually our role expanded and we ended up acting both as curators and designers of the show.

While preparing the London show we soon realised exhaustivity was out of reach, and acted thereon. The next pivotal decision was not to make a presentation of OMA's work as a sequence of projects. This would have brought us to repeat or vary on well-rehearsed narratives originally conceived by OMA to make its point. Because we considered it our task to provide access to OMA's production without its editorship, and because any attempt to become experts on the history of OMA on such short notice was doomed to fail, we went for an approach that took the most elementary form of OMA's output as basic components of show: the myriad of models, plans, picture, pdf's, dwg's, movies, samples, etcetera that OMA produces on a daily basis. We half-puningly referred to this approach as an 'exhibition of exhibits'. It was a radical medicine to get rid of OMA's own consensus-raising strategies, and to reveal what lies beyond it. We ended up with some 450 revealing 'samples' from the entire practice.

We conceived a scenography that allowed each exhibit to speak its own voice, be it a digital image, a model, a fragment of a model, a discarded document, a film, a material sample, a mould to create model parts, a mock-up . . . thus ending up with a setting that was multimedia in the true sense. The pieces were re-clustered in loose thematic

We ontwierpen een scenografie die elk geëxposeerd stuk zijn eigen taal liet spreken, of het nu een digitale afbeelding was of een maquette of een fragment daarvan, een weggegooid document, een film, een materiaalmonster, een mal om onderdelen mee te maken of een proefmodel. Op het laatst hadden we een encensering die in de ware betekenis van het woord multimediaal was. De stukken werden gehergroepeerd in losse thematische combinaties, zodat er onverwachte verbanden tevoorschijn kwamen. Maar zelden werden meer dan twee of drie stukken, die met eenzelfde project te maken hadden, zij aan zij tentoongesteld. We wilden net zo graag de bestaande retorische verbanden tussen de stukken teniet doen, als nieuwe verbanden leggen.

Bij 'OMA/Progress' waren de bijschriften of legenda op de vloer gelijmd, in zwarte letters op een ondergrond die opging in de het grijs van de vloer, zodat ze het onbemiddelde treffen tussen de bezoeker en de stukken niet belemmerden. Ze verschaften droge, feitelijke informatie: we focusten op het overdragen van objectieve informatie, geen meningen of interpretaties. We hadden de betreffende stukken natuurlijk uitgekozen, omdat ze voor ons een onthullend perspectief boden op wat OMA is en doet. Maar we trachtten te voorkomen dat het voor bezoekers onmogelijk werd tot een andere interpretatie dan de onze te komen. Het redigeren van de legenda, die zo beknopt en doeltreffend mogelijk moesten zijn, was op die manier vaak een kwestie van zoeken naar een evenwicht tussen expliciet en impliciet. Twee situaties maken dit punt concreet. In beide gevallen ging het om belangrijke stukken die, en zou je kunnen zeggen, als mekaars uitersten en de tegenpolen van de tentoonstelling werkten. Het ene stuk is zo beknopt mogelijk, het andere zo uitgesponnen en expliciet als kan zijn.

Twee eivormige klompjes witte klei verschaften, ondanks hun geringe afmetingen, voldoende inhoud om een hele kamer mee te vullen. Dit waren de openingsstukken van de tentoonstelling: de ouverture. Aan de muur ernaast was een fax tentoongesteld, met de hand geschreven door Rem Koolhaas, waarin hij de OMA-medewerkers aanmaant alle 'maquettes, tekeningen en andere bewijzen van architectonisch onderzoek' te bewaren of te archiveren. De legenda bij de 'eieren' was vervolgens: 'Item B0000-5513 in de afdeling "???" van het OMA-archief. De archivaris weet niet of dit schaalmodellen zijn of slechts restjes klei'.

De andere 'situatie' bevond zich op de grond in een van de twee grote atria van de tentoonstellingsruimte, en was zichtbaar vanaf twee niveaus, vanaf de verbindende trap en vanuit verschillende

groups that made unexpected links emerge. But seldom were more than two or three objects related to a same project exhibited together. Getting rid of rhetorical links between objects was as much our ambition as establishing new links.

The captions to 'OMA/Progress' were glued on the floor, in black print on a background that merged with the grey of the floor, so as not to impede the visitor's unmediated encounter with the pieces. The information they provided was dry and factual: conveying objective information rather than opinions or interpretations was our primary target. We obviously had chosen each of these objects because in our view they opened revealing perspectives on what OMA is and does. But we tried to avoid ramming these readings down the visitor's throat. Writing the captions – which we wanted as concise and efficient as possible – was therefore often an exercise in finding the right balance between the spoken and the unspoken. Two situations illustrate that point. Both were central pieces and could, arguably, be identified as the opposite extremes or the two poles of the show. One in being as concise as can be; the other in being as long-winded and explicit as possible.

A pair of egg-shaped blobs in white clay, though small, provided enough content to fill up an entire room. These were the first items on display, the opening act. Next to them, on the wall, a fax was exhibited, handwritten by Rem Koolhaas, urging OMA collaborators to preserve or keep permanent record of all the 'models, drawings and other evidence of architectural research'. The caption for the 'eggs' then reads: 'Item B0000-5513 in the "???" section of OMA's archive. It is unclear to the archivist whether these are models or just clay leftovers.'

The other 'situation' was located at the bottom of one of the two big atria of the gallery's space, where it was visible from two levels, the stairs connecting them, and different angles. It consisted of a rectangular screen of about 3 by 4 m. On this screen a sequence of digital images were projected at the dizzying speed of 20 images per second. Because of its speed, this display bypassed problems of confidentiality. It allowed us to show thousands of images we would never have been able to pin on the gallery walls: plans, renders, thousands of model shots with infinite numbers of variant



p. 80



hoeken. Ze bestond uit een rechthoekig scherm van ca. 3 bij 4 m. Op dit scherm werd met een duizeligmakende snelheid van 20 beelden per seconde een reeks digitale afbeeldingen geprojecteerd. Doordat het zo snel ging, wisten we problemen met de vertrouwelijkheid van die beelden te omzeilen en waren we in staat duizenden afbeeldingen te laten zien, die nooit op de muren van de galerie hadden gepast: plattegronden, renderings, duizenden foto's van maquettes met een oneindig aantal variantontwerpen, plaatjes van locatiebezoeken, catwalk-modeshoots en zelfs privéfoto's die per ongeluk op de server waren beland. De legenda van dit stuk luidde: 'We hebben kopieën gemaakt van alle afbeeldingen op de servers van OMA in Rotterdam, Hong Kong, Beijing en New York. Als we ze in dit tempo vertonen, kost het je 48 uur om ze alle 3.454.204 te bekijken.'

In onze Venetiaanse tentoonstelling 'Usus/usures' was maar één muurtekst, afkomstig uit een artikel van Phillip K. Dick met de toepasselijke titel 'How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later'.

So I ask, in my writing, What is real? Because unceasingly we are bombarded with pseudo-realities manufactured by very sophisticated people using very sophisticated electronic mechanisms. I do not distrust their motives; I distrust their power. They have a lot of it. And it is an astonishing power: that of creating whole universes, universes of the mind. I ought to know. I do the same thing.

Toen we een paar maanden later bezig waren met de voorbereiding voor het Barbican-project herlezen we toevallig 'How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later' en we realiseerden ons dat we de rest van diezelfde paragraaf als openingstekst voor 'OMA/Progress' moesten gebruiken. Die was zo passend, dat we er eenvoudigweg niet omheen konden.

It is my job to create universes, as the basis of one novel after another. And I have to build them in such a way that they do not fall apart two days later. Or at least that is what my editors hope. However, I will reveal a secret to you: I like to build universes which do fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novels cope with this problem. I have a secret love of chaos. There should be more of it. Do not believe – and I am dead serious when I say this – do not assume that order and stability are always good, in a society or in a universe. The old, the ossified, must always give way to new life and the birth of new things. Before the new things can be born the old must perish. This is a dangerous realization, because

solutions, site visit pictures, catwalk images and even personal pics that had inadvertently ended up on the server. The caption for this piece read: 'We made a copy of every image on the OMA servers in Rotterdam, Hong Kong, Beijing, and New York. Shown at this rate, watching all 3,454,204 will take you 48 hours.'

There was but one wall text in our exhibition 'Usus/usures' in Venice, originating from a text by Phillip K. Dick suitably titled 'How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later'.

So I ask, in my writing, What is real? Because unceasingly we are bombarded with pseudo-realities manufactured by very sophisticated people using very sophisticated electronic mechanisms. I do not distrust their motives; I distrust their power. They have a lot of it. And it is an astonishing power: that of creating whole universes, universes of the mind. I ought to know. I do the same thing.

When, months later, preparing the Barbican project, we happened to reread 'How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later', we realised we had to use the remainder of that very same paragraph as the opening text for 'OMA/Progress'. We could simply not ignore how well it fit there.

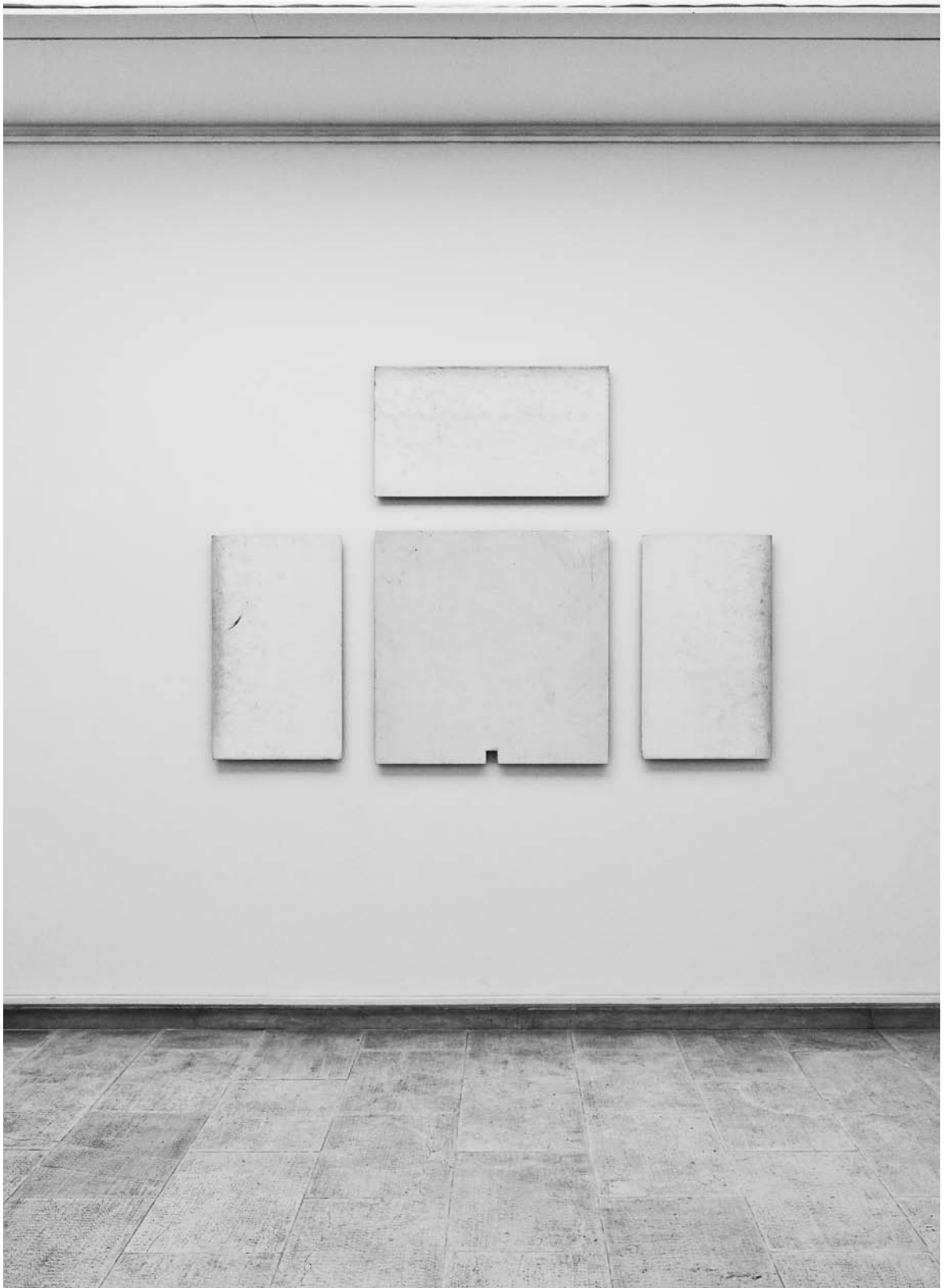
It is my job to create universes, as the basis of one novel after another. And I have to build them in such a way that they do not fall apart two days later. Or at least that is what my editors hope. However, I will reveal a secret to you: I like to build universes which do fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novels cope with this problem. I have a secret love of chaos. There should be more of it. Do not believe – and I am dead serious when I say this – do not assume that order and stability are always good, in a society or in a universe. The old, the ossified, must always give way to new life and the birth of new things. Before the new things can be born the old must perish. This is a dangerous realization, because it tells us that we must eventually part with much of what is familiar to us. And that hurts. But that is part of the script of life. Unless we can psychologically accommodate change, we ourselves begin to die, inwardly. What I am saying is

it tells us that we must eventually part with much of what is familiar to us. And that hurts. But that is part of the script of life. Unless we can psychologically accommodate change, we ourselves begin to die, inwardly. What I am saying is that objects, customs, habits, and ways of life must perish so that the authentic human being can live. And it is the authentic human being who matters most, the viable, elastic organism which can bounce back, absorb, and deal with the new.

Lionel Devlieger, Maarten Gielen, namens Rotor  
Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

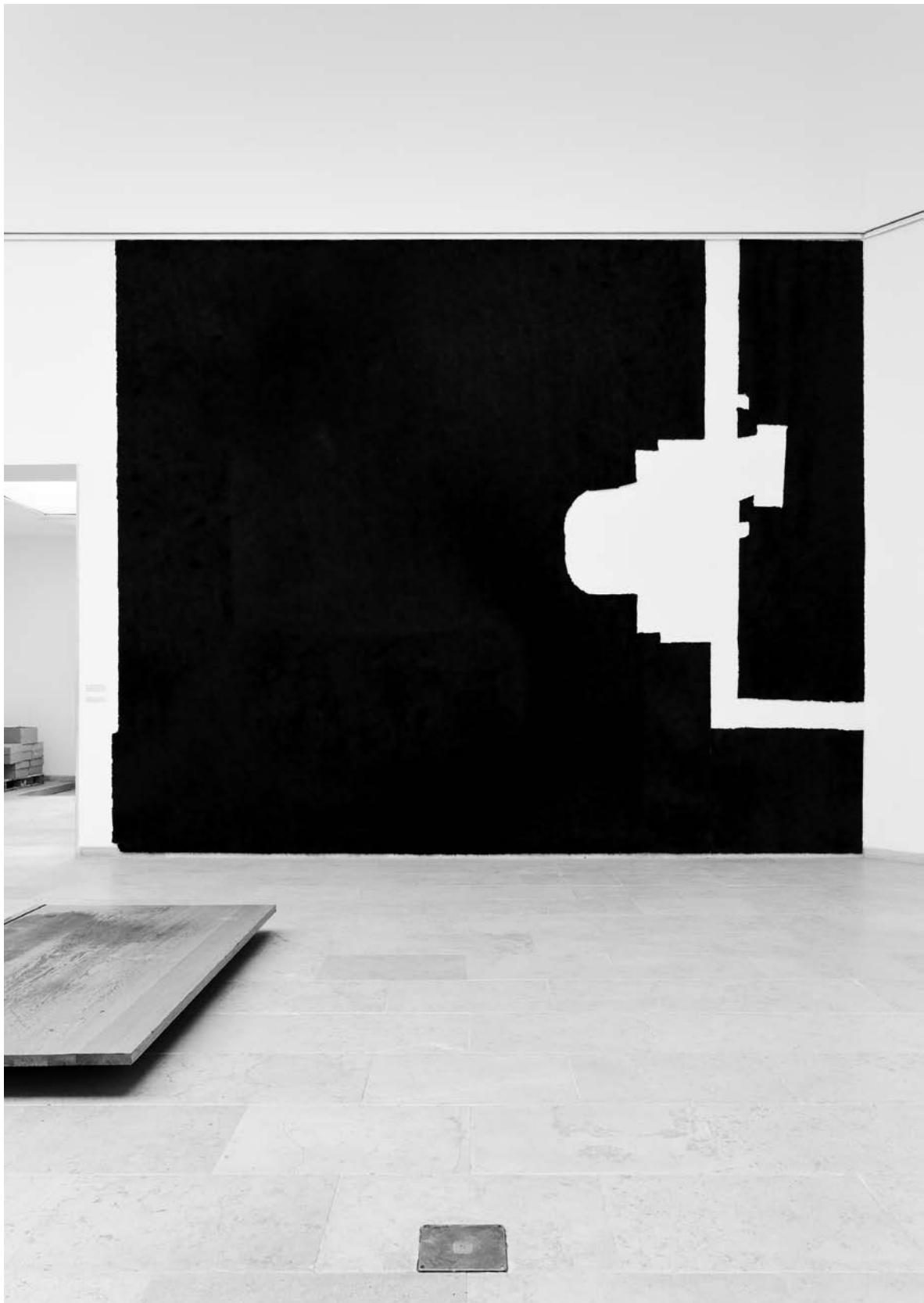
that objects, customs, habits, and ways of life must perish so that the authentic human being can live. And it is the authentic human being who matters most, the viable, elastic organism which can bounce back, absorb, and deal with the new.

Lionel Devlieger, Maarten Gielen, on behalf of Rotor



Plat geslagen kanten van een sokkel van MDF, wit geschilderd. 'Usus/usures', Venetië, 2010

Flattened sides of a pedestal made of fibreboard (MDF) panels and painted with white acrylic. 'Usus/usures', Venice, 2010



Kunststof tapijt uit een woonkamer, naast een badkamer en hal. Beide vertrekken hadden schoorsteenmantels met gashaarden. 'Usus/usures', Venetië, 2010  
Acrylic fibre carpet from a living room adjacent to a bedroom and a hallway. Both rooms had chimneys with gas connectors. 'Usus/usures', Venice, 2010





Stuk B0000-5513 in de rubriek '?' van het OMA archief. Het is de archivaris onduidelijk of deze modellen zijn of restjes klei. 'OMA/Progress', Londen, 2011  
Item B0000-5513 in the '?' section of OMA's archive. It is unclear to the archivist whether these are models or just clay leftovers. 'OMA/Progress', London, 2011

