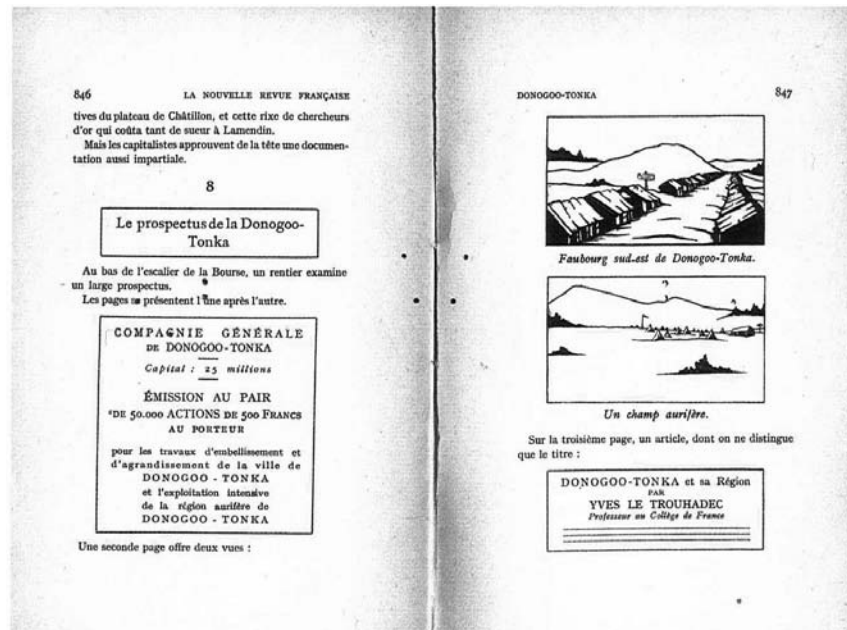


The Model as a Plan:
A Monument to Scientific Error

Kersten Geers



1.

In 1920 the French author Jules Romains wrote *Donogoo Tonka ou les miracles de la science*, a self-styled 'roman cinématographique'¹ that tells the improbable tale of Lamendin, a depressive young man who seeks to give new meaning to his life by founding the city of Donogoo Tonka, thereby rectifying a mistake committed by the Parisian geographer Le Trouhadec, who described a city of gold prospectors that did not in fact exist in a scientific publication. When this academic deception threatens the geographer's appointment by the Académie Française, Lamendin decides to save his master's honour through a cunning publicity campaign and ultimately by founding the city himself. However, Lamendin's campaign proves so successful that, when he finally arrives in South America, he discovers that Donogoo Tonka has already been established and gold actually found there. He is welcomed as the city's spiritual father and becomes its governor. Donogoo Tonka's progenitor, the academic Le Trouhadec, is honoured with the erection of a *monument to scientific error*. The story is written as a kind of film script, in the manner of a cinematographic novel, employing the then customary convention of silent movie intertitles to introduce every new scene. So the form of the text ultimately converges with its content.² The text itself can be read as a parable about the power of form and the consequence of maintaining form over content: the logic of the story prescribes that the consistent development of a parallel reality proves capable of creating that reality.

According to the text, something strictly speaking unscientific or unreal is capable of fabricating a universe so consistent that its form begins to dictate content. This parallelity creates a quasi reality. Form and content converge in two ways in Romain's text. On the one

hand the work employs the simultaneity of the cinematographic cut to show different realities concurrently, or immediately after each other in cadence, on the other, it hijacks the intertitles employed to present both context and non-visual information to the reader/viewer to create a highly individual text construction. Romain's cinematographic novel is neither film nor novel, but a narrative model whose very ambivalence is the only way to evoke the fictional reality of Donogoo Tonka.

2.

In an afterword to a 1989 overview of the oeuvre of architect Stanley Tigerman,³ John Hejduk wrote:

I think [plans] are architecture in a state of sleep. . . . The plan returns architecture to a state of timelessness. The plan has no need for clothes or ornamentation; it carries with it an inevitability. The plan is sacred and inviolate. . . . it occurs to me that, throughout the history of architecture, plans have changed the least.

It is obvious that Hejduk has employed the figure of the plan in his text to give sophisticated expression to his ambivalence towards Tigerman's remarkable built curriculum. For while Hejduk observes striking similarities between both his and Tigerman's approaches to the plan, in the ultimate language of form employed in the collected, completed projects any correspondences between their work have vanished. Tigerman's book thus presents the academic-entrepreneur's distorted approach to building, which interlards commercially executed projects with complex, formal, graphic intentions and exploits each design aid – plan, drawing, model.

Although construction and the *craft of construction* make Tigerman's projects extremely different from those of Hejduk, the figure of the shared plan harbours a kind of universality in which Hejduk finds his points in common. Universality ultimately appears more fundamental than plans. In Hejduk's approach to architecture. . . . In Tigerman's circus of constructed curiosities, models are no longer significant and only plans remain. Tigerman's already extreme urge to build in the world ultimately produced an architecture which Hejduk considered excessive and consequently ignored in his afterword.

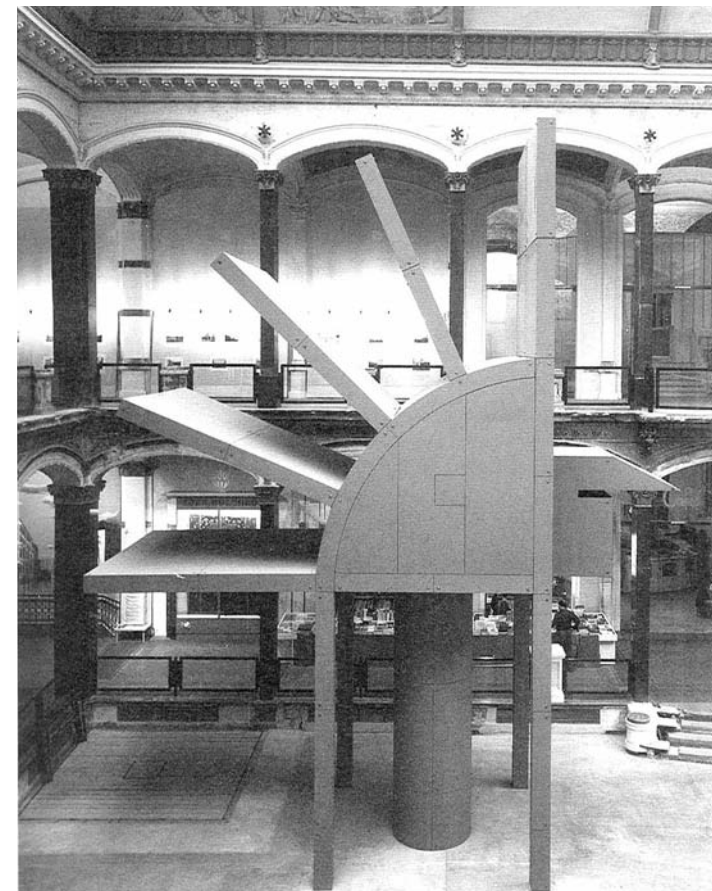
This of course raises a new issue which Hejduk passes over in his afterword, but does explicitly consider in his own work: Is it possible to create architecture without this architecture being perverted by reality? Hejduk's solution is as simple as it is radical: he interrupts (aborts) the project before this is truly confronted by reality by thrusting the penultimate phase of the project into the final phase: thus the model turns into the end product and there after the starting point once again: the model becomes the plan.

In Hejduk's approach the model is not a discrete entity, nor a tool for creating the building, but constitutes an integral part of the project. Models and drawings are diverse incarnations of the same project, forming a kind of guide. Where models in Hejduk's early work appear fairly austere variants, spatial models of specific plan figures (*Wall Houses*, *Texas Houses*), in later projects (*Vladivostok*, *Berlin Mask*) Hejduk deploys plan, sketch and model to create a parallel totality.⁴ Like Hejduk's drawings, the models are not specific but inclusive. It is always possible to design a series that is more or less based on the same models. For instance, the models for the *Wall Houses* display various compositions, or incarnations, of the *Wall Houses* idea. The models are a kind of still life, with the *wall* as background. Time and again, for diverse series, Hejduk produced a collection of similar, equipollent architectural incarnations. Together they form *the project*.

Since the mid 1970s the artist Matt Mullican has worked on a total universe, a kind of *Weltanschauung*, which he repeatedly presents in differing guises – installations and exhibitions. The material is always extremely diverse; drawings, renders, sketches, etcetera, are configured in a single installation, a kind of model with various scales. Mullican's MIT project, produced in 1990 as an installation on the MIT campus, is emblematic of his work. It is a hybrid construction of walls and objects. A large spatial organisation of low walls constitutes the frame for a collection of plan incarnations and objects. Each of the elements – stained-glass windows, transformed tables, utensils – is, or appears to be, structured after the large, organising model, which determines the motif. Mullican's universe is presented through the aggregate of displayed things: frame and content together form the MIT project. The actual frame is a cross between a model and a spatial intervention, organising a set of rooms. The low walls delimit spaces in which the other objects are presented. Nevertheless, *frame* and *content* merge: the whole is still readable as one large model. The specific colour codes – which Mullican always deploys, to designate parts of his universe – organise the created spaces and produce a background. The set of spaces generates a cross between model and *performance space*, scenography and city model.

Since the mid-1970s Mullican has engaged in gallery performances under hypnosis. During each of these sessions Mullican becomes That Person, his alter ego, who produces a series of very stiff and strictly organised interrelated drawings and lists. These documents are a kind of residue from the parallel world (of That Person), simultaneously distanced from, yet disturbingly close to, the real world. Mullican's installations present plans and ideas connected with this shamanistic activity separately from his performances.⁵ As 'architecture in a state of sleep', they are plans of the parallel universe.⁶ The ritual of the performance has been deposited in the objects, the models and plans presented in the installation. They have become a kind of ritual object, guides to the parallel universe. Every object appears to be imbued with some usage or another kind of information. All the objects, or models, seem to share that information. Thus a model repeatedly becomes the model for something else, a following incarnation, serving as a kind of plan. For it is capable, just like a plan, of generating a series of other products – other plans, other objects, other models. Time and again the model takes precedence over the final product, to the point that there is no final product anymore. Or rather: everything has become the final product. In Mullican's complex installations it has become impossible to identify beginning and end. All the various objects presented seem capable of generating another. They have all become plans.

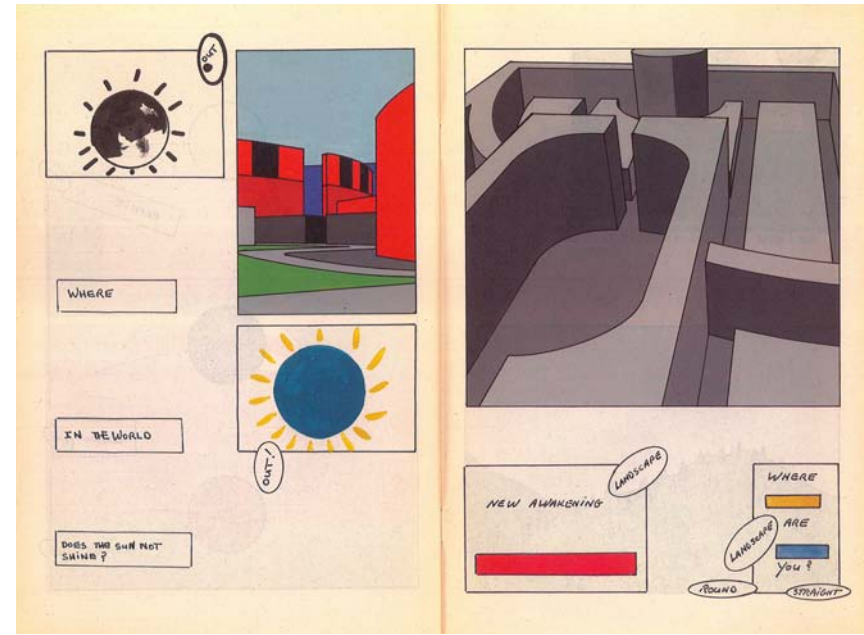
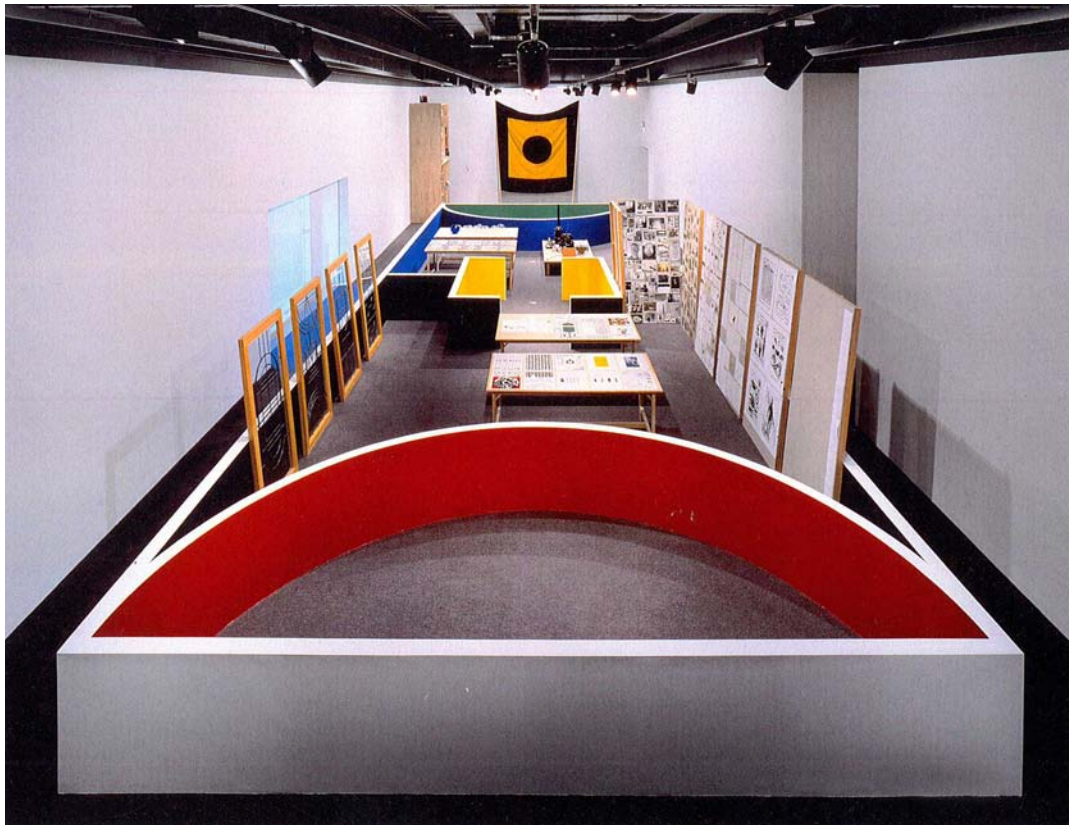
Hejduk uses models in the same way. In a wily attempt to respond to reality without being obliged to engage in this reality, he has produced a complex tangle of drawings and models. The models remain models, characterised by an exceptionally high degree of abstraction. Hejduk systematically enlarges these models in an endeavour to create an ersatz reality. Since his gigantic models refuse to be *true, built* architecture, they succeed most closely, as *plans* for architecture, in approaching Architecture asymptotically. For models are not *built*. Hejduk's models attempt to represent the creative power of architecture while avoiding the compulsion to become submerged in the aberrations of built reality. Such a position is not without its problems. Mullican is conscious of these problems in all the incarnations of his (art) project. In *In the Crack of the Dawn*,⁷ a graphic novel that Mullican produced in 1992 together with Lawrence Wiener as part of his MIT project, he simultaneously celebrates and undermines his parallel universe. Perspectives based on models of the universe are accompanied by Wiener's identifiable descriptions: '(Landscape) out there, (landscape) city . . . here (place), not quite there (place), (place) real and/or not real.' Now



John Hejduk, *Berlin*, 1989
installation picture from Vladivostok/foto
van installatie uit Wladivostok, 1989

that the parallel universe has been erected, it is found to yield a false reality: 'real and/or not real.' The last picture in the graphic novel shows a virgin piece of landscape, or land on which there is no construction. In Mullican's *tour de force* parallel universe everything rebounds on itself and everything is 'here and not quite there'. It is (also) a position that Mullican can permit himself (as an artist): to present a reality while simultaneously challenging this reality. As a voluntary hostage of the model, is Hejduk's architecture problematic?

In *Donogoo Tonka* a (false) assumption ultimately creates reality. Academic error proves more powerful than description as a formal strategy. By assuming the existence of something, and regarding that assumption as reality with a great deal of energy, it becomes reality. Thus *Donogoo Tonka* becomes a parable of the project in its parallel world. Hejduk's models do not need to be rooted in the real world in order to have a lasting impact. The model plays a crucial role in that ersatz reality. It gives the project sufficient tactility and authenticity to withstand the comparison with actual reality. In this way the model as plan becomes a monument to scientific error – like the monument erected in the newly founded city *Donogoo Tonka* – a vehicle that, through its quasi scientific character and its representation of building, renders building itself superfluous. In visiting such an architectural composition you are always entering the representation of the work. Like Hejduk's still lives of the *Wall*



Houses models and Mullican's installations, the model as plan creates an abstraction of the real world, in an effort to view it from a distance.⁸ Jules Romains, however, understood that this does not in any way mean that the rest of the world has been forgotten: the construction is always both here and there simultaneously. Or, as Romains concluded his novel:

Nearest by [Donogoo Tonka], a region of forests and rivers, then a city and other cities at the edge of the sea . . . Paris, far in the distance, yet so close, perhaps, that we are discomfited to see it, and would like to take a step back . . . As if, giving way to a friendly pressure, the world renounced for one evening, in its own way, space and all sorts of other habits.

Translation: Michèle Hendricks
Nederlandse vertaling op p.70

1. The first English translation of Jules Romain's text was published as the sixth work in a series associated with the FORuM Project set up by Joan Ockman, head of the Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture (1994-2008) at Columbia University. This edition: Princeton Architectural Press, 2009.

2. Joan Ockman's afterword is a key text in this regard. In this she develops the same kind of argument in relation to Russian formalist Viktor B. Shlovsky and cinematography in general.

3. Stanley Tigerman, *Buildings and Projects 1966-1989* (New York: Rizzoli, 1989), afterword by J. Hejduk, 256-268.

4. Hejduk's later projects were mostly published in book/project form. *Mask of Medusa* was followed by *Vladivostok*, then *Soundings*, etcetera. At some point it seems as if Hejduk resigned himself to the impulsive character of his work.

5. The relationship between hypnosis performance and installation is highly complex. Although these are essentially extremely different types of work, with another

aesthetic, it seems as if Mullican has gradually realised that an important overlap between the two also exists. Mullican has increasingly displayed his hypnosis drawing in a staged manner, as he has the other elements of his parallel universe too.

6. See Hejduk afterword in: Tigerman, op. cit. (note 3), 259.

7. Matt Mullican and Lawrence Wiener, *In the Crack of the Dawn* (Antwerp: Yves Gevaert Publishers, 1992).

8. It is, after all, an element in the cubist and surrealist universe that formed the frame of reference for the essay 'Transparency' by Colin Rowe and Robert Slutzky, which described *another* complex and imploded modernity, using projects that enclosed space while simultaneously making that space their own. Works by Gris and Braque from the 1920s form an important frame of reference for this theory.

zowel aan het bestaande object als aan de drie foto's van het model. Ze hebben misschien niets met elkaar te maken, maar ik vind het ritme en de relatie tussen deze drie werken stimulerend: de werkelijkheid als model (Black Label), de foto en het model als werken, en het model als een echt gebouw (Nagelhaus). In het definitieve voorstel voor het Nagelhaus bevindt zich ook een bar. In welke zin zijn ze vergelijkbaar en verschillen ze?

T D Ik ben al een tijd geïnteresseerd in een uitwisseling van *architecture parlante*. Wat architectuur kan zeggen, opgevat als een persoon; bijvoorbeeld een sterk 'NEE! NEE! Ik ga niet weg!' Dat leidt ons rechtstreeks naar de *holdouts*, een architectonische topos die zo oud is als de architectuur zelf. Het is gewoon een eigenzinnig, nukkig architectonisch stijlfiguurtje: het gebouw dat in de weg staat, de weerbarstige ruïne. Dergelijke *holdouts* staan in een bijzondere relatie tot de tijd en de manier waarop wij onze omgeving identificeren, omdat ze zelf misplaatst zijn. Dus een nieuwe ontwikkeling rondom een oud, uitgeput gebouw dat de toekomst nét in de weg staat. Er zijn er miljoenen van en daarnaast zijn er musicals, karikaturen, films, fictie en al die andere culturele representaties omheen. Die kant wilde ik op met hen alle drie, maar de omstandigheden vereisten verschillende benaderingen.

A H / B P *We realiseerden ons dat alles, hoe groot het ook is, eruit gaat zien als een model, als je het in een nóg grotere ruimte plaatst. Modellen lijken inherent verbonden te zijn met het inwendige. In het eigenlijke plan voor het Nagelhaus heb je de voorgenomen constructie onder het viaduct van de snelweg geplaatst, om het een tweede dak te geven, om het weer inwendig te maken. De buitenzijde van dat model was op een speciale manier behandeld, zodat het er niet langer uitzag als een versie in 1:1, maar als een versie in 10:1 van een papieren model. Is dit soort zaken van essentieel belang voor de vraag, of het nog steeds een model is?*

T D Wanneer het om dergelijke projecten gaat, zijn ze essentieel voor het opschorten van de dreigende disneyficatie. Het moest ook op de een of andere manier vertaald worden; het zou een reusachtige pixel worden

als je de originele afbeeldingen zou opblazen naar de schaal van het gebouw dat we in gedachten hadden. Hoe kun je sporen van de andere gebouwen ernaast – en alle verschillende overblijfsels van het verbouwen, uitbreiden en inrichten van het origineel, die het zo uniek maakten – bewaren als een palimpsest? Ik wilde ervoor zorgen dat mensen wisten dat het anders was dan alles wat ze kenden, maar dat het niettemin hetzelfde doel diende. Waar houdt mijn ingreep uiteindelijk op? Bij de bewegwijzering? De toiletten? De bordjes? Dus ik was ervan overtuigd dat er een helder onderscheid moest komen tussen de sculptuur en de rest van de wereld met al haar details. Omdat we het object in hout ontwierpen, konden we het feitelijk behandelen als een gebeeldhouwd object, en ik heb uitgebreid onderzocht hoe we tot een constructie konden komen, die alle noodzaak-elijke boodschappen op elkaar zou afstemmen tot een formeel patroon.

B P / A H *Zoals we nu weten, zal het Nagelhaus niet werkelijk worden gebouwd. We kunnen ons voorstellen dat de architecten de voltooidde constructie als het gewenste eindresultaat zien, maar ligt dit voor jou misschien anders, omdat het in het modelstadium zal blijven, in een niet-gebouwde staat?*

T D Ik vind dat prima. Het is al doorsgeijpeld naar het lokale idioom; het *Nagelhaus* in Zürich wordt tegenwoordig gebruikt als metafoor voor een stuk of wat politieke en culturele dwalingen, en voor de rechtse partij is het een scalp, een belangrijke trofee. Ik ben me er steeds van bewust geweest dat de meeste kunst te ingewikkeld is voor politieke campagnes, en dat vind ik goed en daarom houd ik van kunst. Het nadeel is dat er aan alle kanten tijd wordt verspild, maar het had wel een zeker effect. En welke kunstenaar overkomt dat ooit, dat er zo'n poster aan zijn werk wordt gewijd?

Vertaling: InOtherWords,
Maria van Tol

1. 'La Carte d'Après Nature', Nouveau Musée National de Monaco, groepstoonstelling samengesteld door Thomas Demand, met onder andere Tacita Dean, Luigi Ghirri, Rodney Graham, Anne Holtrop en René Magritte; september 2010 – februari 2011.

H e t m o d e l a l s
e e n p l a n :
E e n m o n u m e n t
v o o r e e n
w e t e n s c h a p p e l i j k e
f o u t

K e r s t e n G e e r s

1.

De Franse schrijver Jules Romains schrijft in 1920 *Donogoo Tonka ou les miracles de la science*, een 'roman cinématographique'¹ zoals hij het zelf noemt, die het onwaarschijnlijke verhaal doet van een zekere Lamendin, een depressieve jonge man die zijn leven opnieuw betekenis wil geven door de stad Donogoo Tonka te stichten. Hiermee probeert hij de blunder van een Parijse geograaf, Le Trouhadec, die een niet-bestaande goudvindersstad in een wetenschappelijke publicatie beschreef, alsnog goed te maken. Wanneer de geograaf door zijn wetenschappelijke bedriegerij een benoeming door de Académie Française dreigt mis te lopen, besluit Lamendin de eer van zijn meester te gaan redden, door een sluwe campagne en door de stad dan maar zelf te gaan stichten. De door Lamendin gestarte campagne blijkt echter zo succesvol dat hij, wanneer hij in Zuid-Amerika arriveert, moet vaststellen dat Donogoo Tonka al is gesticht en dat er inderdaad goud is gevonden. Lamendin wordt ontvangen als de geestelijk vader van de stad en wordt er gouverneur. Ter ere van de oervader, wetenschapper Le Trouhadec, wordt een monument opgericht: a *monument to scientific error*.

Het verhaal is geschreven als een filmscript, een cinematografische roman, die de toen gebruikelijke conventie van de *pancartes* voor de introductie van iedere nieuw scène naar zijn hand zet. Uiteindelijk loopt aldus de vorm van de tekst samen met zijn inhoud.² De tekst zelf kan gelezen worden als parabel over de kracht van de vorm, en de consequentie van het volhouden van vorm tegenover de inhoud. Of, in de logica van het vertelsel: het consequent uitwerken van een parallelle realiteit is in staat om een werkelijkheid te creëren.

Iets wat strikt genomen onwetenschappelijk of onrealistisch is, is volgens de tekst in staat een universum te fabriceren, dat zo consequent is

dat zijn vorm de inhoud gaat dicteren. Die paralleliteit maakt een quasi-werkelijkheid. In Romains' tekst komen vorm en inhoud op twee manieren samen. Enerzijds wordt de gelijktijdigheid van de cinematografische *cut* ingezet om verschillende realiteiten tegelijk, of net na elkaar in cadans te tonen; anderzijds worden de *pancartes* gebruikt om zowel context als ontoonbare informatie aan de lezer (kijker) te presenteren, gekaapt om een zeer eigen tekstconstructie te maken. Romains' cinematografische roman is noch film, noch roman, maar een narratief model, dat alleen in zijn ambivalentie de fictionele realiteit van de stad Donogoo Tonka kan oproepen.

2.

In een nawoord bij een oeuvre-overzicht van architect Stanley Tigerman in 1989³ schreef John Hejduk:

I think [plans] are architecture in a state of sleep. (...) The plan returns architecture to a state of timelessness. The plan has no need for clothes or ornamentation; it carries with it an inevitability. The plan is sacred and inviolate. (...) it occurs to me that, throughout the history of architecture, plans have changed the least.

Het hoeft geen betoog dat Hejduk het plan in zijn tekst gebruikt om zijn ambivalentie tegenover Tigerman's merkwaardige, gebouwde curriculum genuanceerd verwoord te krijgen. Hejduk ziet immers treffende gelijkenissen in hun beider omgang met de planfiguur. In de uiteindelijke vormtaal van de verzamelde, uitgevoerde projecten zijn de gelijkenissen tussen hun werk verdwenen. Tigerman's boek toont het werk van het geperverteerde bouwen van de academicus-entrepreneur, waar commercieel uitgevoerde projecten worden gelardeerd met complexe, formeel-grafische intenties, en elk van de middelen (plan, tekening, maquette) wordt geïnstrumentaliseerd.

Hoewel het bouwen en de *bouwnijverheid* het verschil maken tussen de projecten van Tigerman en Hejduk, schuilt er in de gedeelde planfiguur een soort universaliteit. Het is hierin dat Hejduk aanknopingspunten vindt. In Hejduk's omgang met architectuur lijkt universaliteit uit-

eindelijk fundamenteeler dan plannen. In Tigerman's circus van gebouwde rareiteiten zijn ook de maquettes niet meer interessant, alleen de plannen schieten over. Tigerman's al te grote drang om te bouwen in de wereld resulteert uiteindelijk in een architectuur die Hejduk overbodig vindt, en bijgevolg in zijn nawoord negeert.

Dit stelt natuurlijk onmiddellijk een nieuw probleem, waar Hejduk in het nawoord aan voorbij gaat, maar in zijn eigen werk expliciet mee omgaat: is het mogelijk om architectuur te maken, zonder door de werkelijkheid te worden geperverteerd? Hejduk's oplossing is even eenvoudig als radicaal. Hij onderbreekt (aborteert) het project alvorens het echt met de realiteit te maken krijgt, door de voorlaatste fase van het project tot zijn eindfase te bombarderen. Het model wordt eindproduct en daarna opnieuw begin; het model wordt plan.

Bij Hejduk staat de maquette niet op zich, is ze geen gereedschap tot het maken van het gebouw, maar vormt ze een integraal deel van het project. Maquettes en tekeningen zijn verschillende incarnaties van hetzelfde project: ze vormen een soort geleider. Waar in Hejduk's vroege werk de maquettes vrij strakke varianten lijken, ruimtelijke modellen van specifieke planfiguren (*Wall Houses*, *Texas Houses*), worden in de latere projecten (*Vladivostok*, *Berlin Mask*) plan, schets, maquette en model ingezet om een parallelle totaliteit te creëren.⁴ Net als de tekeningen zijn de maquettes niet specifiek, maar inclusief. Het is altijd mogelijk een serie ontwerpen te ontwikkelen, die min of meer op dezelfde maquettes is gebaseerd. De modellen van de *Wall Houses* bijvoorbeeld, tonen verschillende composities, incarnaties van het idee *Wall House*. De modellen zijn een soort stillevens van verschillende elementen, met de *wall*, de muur, als achtergrond. Telkens opnieuw, voor verschillende series, maakt Hejduk een verzameling van gelijkaardige/gelijkwaardige architectuur-incarnaties. Samen vormen zij *het project*.

3.

De kunstenaar Matt Mullican werkt sinds midden jaren zeventig aan een totaaluniversum, een soort wereldbeeld. Dat universum wordt elke keer

in andere gedaanten – installaties en tentoonstellingen – gepresenteerd. Het materiaal is altijd zeer divers; tekeningen, *renderings*, schetsen, enzovoort worden samengesteld tot één installatie, een soort maquette met verschillende schalen.

Zijn MIT project, gemaakt in 1990 als installatie in de MIT campus, is emblematisch. Het is een hybride constructie van muren en objecten. Een grote, ruimtelijke organisatie van lage muurtjes vormt het raamwerk voor een collectie van planincarnaties en objecten. Elk van de onderdelen – glas in loodramen, getransformeerde tafels, gebruiksvoorwerpen – is (lijkt) opgebouwd naar het model van de grote, organiserende maquette. De vorm van de grote maquette bepaalt het motief. Mullican's universum wordt gepresenteerd door het geheel van de getoonde dingen; raamwerk en inhoud vormen samen het MIT project. Het raamwerk zelf houdt het midden tussen maquette en ruimtelijke interventie; het organiseert een set van kamers. De lage muurtjes bakenen ruimten af waarin de andere objecten worden gepresenteerd. Toch worden *frame* en *content* versmolten: het geheel blijft leesbaar als één groot model. De specifieke kleuren-codes, die Mullican altijd opnieuw inzet en die naar delen van zijn universum verwijzen, organiseren de gecreëerde ruimten en maken een achtergrond. De set aan ruimten houdt het midden tussen model en *performance space*, *mise-en-scène* en stadsmodel.

Sinds midden jaren zeventig doet Mullican galerie-performances onder hypnose. In elk van die sessies wordt Mullican *That Person*, zijn alter ego. Het alter ego maakt gedurende die performances heel rigide, strak georganiseerde, aan elkaar gerelateerde tekeningen en lijstjes. Die documenten zijn een soort residu uit de parallelle wereld (van *That Person*) – op afstand van, maar tegelijkertijd verontrustend dicht bij de echte wereld. Los van de performances presenteren de installaties zelf plannen en ideeën, verbonden met die shamanistische activiteit.⁵ Als *architecture in a state of sleep* zijn het plannen van het parallelle universum.⁶ Het ritueel van de performance is neergeslagen in die objecten, de gepresenteerde maquettes en plannen in de installatie. Het is een soort rituele objecten, geleiders. In elk object lijkt een of

ander gebruik of een andersoortige informatie ingebakken. Alle objecten, of modellen lijken die informatie te delen. Een maquette wordt zo telkens opnieuw model voor iets anders, een volgende incarnatie, een soort plan. Het is immers, net als een plan, in staat een serie van andere producten (andere plannen, andere objecten, andere modellen) te genereren. Telkens opnieuw gaat het model aan het eindproduct vooraf, zodat er geen eindproduct meer is. Of beter: alles wordt eindproduct. In de complexe installatie is het onmogelijk geworden om begin en einde te herkennen. Alle verschillende voorgestelde objecten lijken in staat de andere te genereren: ze zijn allemaal plan geworden.

Hejduk gebruikt modellen op dezelfde manier. In een slinkse poging de werkelijkheid van antwoord te voorzien, zonder zich erin te moeten engageren, heeft hij een complexe kluwen van tekeningen en maquettes gemaakt. De maquettes blijven modellen, met een zeer grote graad van abstractie. Ze worden systematisch groter in een poging een *ersatz*-werkelijkheid te maken. Zijn gigantische maquettes weigeren om *echte, gebouwde* architectuur te zijn en slagen er daarom in om als *plannen voor* architectuur a-symptotisch het dichtst de architectuur te benaderen, zonder geperverteerd te worden. Maquettes zijn immers niet *gebouwd*. Hejduk's modellen willen de schepende kracht van architectuur verbeelden, zonder zich te moeten verdiepen in de aberraties van de gebouwde werkelijkheid. Die positie is niet zonder problemen. Mullican is zich daarvan bewust in al zijn incarnaties van zijn (kunst)project. In *In the Crack of the Dawn*,⁷ een *graphic novel* die Mullican in 1992 maakt samen met Lawrence Wiener in relatie tot het MIT project, wordt het parallelle universum tegelijkertijd gecelebreerd en onderuit gehaald. Perspectieven gebaseerd op de modellen van het universum worden vergezeld van Wiener's herkenbare beschrijvingen: '(Landscape) out there, (landscape) city (...) here (place), not quite there (place), (place) real and/or not real.' Nu het parallelle universum is opgetrokken, blijkt het een valse realiteit op te leveren: 'real and/or not real.' Het laatste plaatje van de *graphic novel* toont een onaangeroerd stukje

landschap: land zonder stad. In de *tour de force* van het parallelle universum kaatst alles op zichzelf terug en is alles 'here and not quite there'. Het is (ook) een positie die Mullican (als kunstenaar) zich kan permitteren; hij toont een werkelijkheid en haalt haar tegelijkertijd onderuit. Is Hejduk's architectuur als vrijwillige gevangene van het model problematisch?

4.

In *Donogoo Tonka* creëert een (foute) veronderstelling uiteindelijk de werkelijkheid. De wetenschappelijke fout blijkt als formele strategie krachtiger dan de beschrijving. Door haar bestaan te veronderstellen, en die veronderstelling met veel energie als realiteit te beschouwen, wordt ze realiteit. Aldus wordt de stad Donogoo Tonka een parabel van de kracht van het project in zijn parallelle wereld. Hejduk's maquettes hoeven niet in de werkelijke wereld geworteld te zijn, om er blijvende impact op te hebben. Het model speelt een cruciale rol in die *ersatz*-realiteit. Het geeft het project voldoende tactiliteit en waarachtigheid om de toets met de echte werkelijkheid te doorstaan. Het model als plan wordt op die manier een monument voor de wetenschappelijke fout – net zoals in de nieuw gestichte stad Donogoo Tonka een soortgelijk monument werd opgericht – een vehikel dat door quasi-wetenschappelijkheid en een verbeelding van het bouwen, het bouwen zelf onnodig maakt. Als bezoeker van die architectonische compositie betreedt je altijd het tableau van het werk. Net zoals de stillevens van Hejduk's maquettes van de *Wall Houses* en de installaties van Mullican, abstraheert het model als plan de werkelijke wereld, in een poging het van op afstand te beschouwen.⁸ Jules Romains begrijpt echter dat dit helemaal niet betekent dat de rest van de wereld daarmee vergeten is; de constructie is altijd hier er daar tegelijkertijd, of zoals Romains zijn novelle besluit:

Nearest by [Donogoo Tonka], a region of forests and rivers, then a city and other cities at the edge of the sea (...) Paris, far in the distance, yet so close, perhaps, that we are discomfited to see it, and would like to take a step back... As if, giving way to a friendly

pressure, the world renounced for one evening, in its own way, space and all sorts of other habits.

1. De eerste Engelse vertaling van Jules Romains' tekst verscheen als zesde uitgave in een serie, gerelateerd aan het FORuM Project van Joan Ockman, hoofd van het Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture (1994-2008) aan Columbia University. Deze uitgave: Princeton Architectural Press, 2009.

2. Joan Ockman's nawoord is in dit verband een sleuteltekst. Ze ontwikkelt een gelijkaardig argument in relatie tot de Russische formalist Viktor B. Shlovsky en cinematografie in het algemeen.

3. Stanley Tigerman, *Buildings and Projects 1966-1989* (New York: Rizzoli, 1989), nawoord J. Hejduk, 256-268.

4. De latere projecten worden meestal in boek-projectvorm gepubliceerd. Na *Mask of Medusa*, komt *Vladivostok*, daarna *Soundings*, etcetera. Hejduk lijkt zich op een bepaald moment neer te leggen bij het 'implosieve' karakter van zijn werk.

5. De relatie tussen hypnose-performance en installatie-presentatie is zeer complex in het werk van Mullican. Hoewel in beginsel zeer verschillend werk, met een andere esthetiek, lijkt het alsof ook Mullican gaandeweg beseft dat er een belangrijke overlap bestaat. De hypnose-tekening wordt steeds meer op geregisseerde manier getoond, zoals ook de andere elementen van het universum.

6. Zie: nawoord van J. Hejduk in: Tigerman, op. cit. (noot 3), 259.

7. Matt Mullican en Lawrence Wiener, *In the Crack of the Dawn* (Antwerpen: Yves Gevaert Uitgevers, 1992).

8. Het past ten slotte in het kubistische en surrealistische universum, dat het referentiekader vormde van het essay 'Transparency' van Colin Rowe en Robert Slutzky. Hierin werd een *andere* complexe en geïmploedeerde moderniteit beschreven aan de hand van projecten die de ruimte insluiten, maar die ruimte tegelijkertijd tot de hunne maken. Werken van Gris en Braque uit de jaren twintig vormen een belangrijk referentiekader voor die theorie.