

The *Modus Operandi* of the Model

Stefaan Vervoort

'The exhibition did not come off well, and it may be worth asking why,' wrote architecture historian Richard Pommer of the 1976 exhibition 'Idea as Model' at New York's Institute for Art and Architecture.¹ In the exhibition catalogue, published five years later as a posthumous reflection on the show, Pommer proclaimed the failure of Peter Eisenman's curatorial aim, that is, to present architectural models with 'an artistic or conceptual existence of their own . . . relatively independent of the project that they represent.'² For the critic, neither the manifold realistic miniatures nor the abstract three-dimensional montages in the show could meet this condition, as they 'merely represented an idea fully elaborated in drawings (and buildings)'.³ Pommer apparently realised that, in the regime of architecture, the model is willy-nilly instrumentalised as a projection. Whether it concerns the pictorial collages of Michael Graves, the pop aesthetics of Stanley Tigerman or the conceptual criticism of Peter Eisenman, architectural models by definition generate meaning in relation to the idea or building they represent – as a 'model' of a project or design. Consequently, for the model to gain autonomous existence would necessitate deserting the domain of architecture for that of sculpture, in which the object is no longer legitimised by its architectural reference. In-depth study of the model's intrinsic workings requires shirking the architectural context, so that 'Idea as Model', with its abundant architectural projects, was from the onset bound to fail.

Contemporary art, too, has drawn on the architectural model, undoubtedly inspired by the copious architecture exhibitions like 'Idea as Model' in the 1980s.⁴ The practices of artists such as Thomas Demand, Mike Kelley or Fischli & Weiss all eagerly adopt the model for idiosyncratic means, spanning from its simulation of reality to its psychoanalytical affects. However, as these works do not necessarily refer to a future project or building, they no longer intrinsically represent or 'model' anything. They are rather objects that through similarity 'read' as models, nestling in the register of meanings and connotations this association opens.

The scrutiny of precisely these sculptural objects is productive in a twofold way. Firstly, it provides crucial insights in the structural workings of the object *maquette*, or, in the material phenomenon that underlies the architectural model. The works of art as such allow for analysis of the model's physical formation, well beyond the conundrums of representation haunting it in the architectural regime. Secondly, it discerns the latent motivation of these artistic practices adopting the model at the onset of the 1980s. As the concepts and meanings associated with the model are obviously welcomed by these artists, a detailed study of them could point to the reason why. In discussing three works by Rita McBride, Thomas Schütte and Julian Opie, artists whose practices since the 1980s directly engage with the *maquette*, this essay attempts to tackle the issue in such a dual manner. On the one hand it discerns the *modus operandi* underlying the architectural model, on the other it assesses the critical faculty the model entails in the sphere of the visual arts.

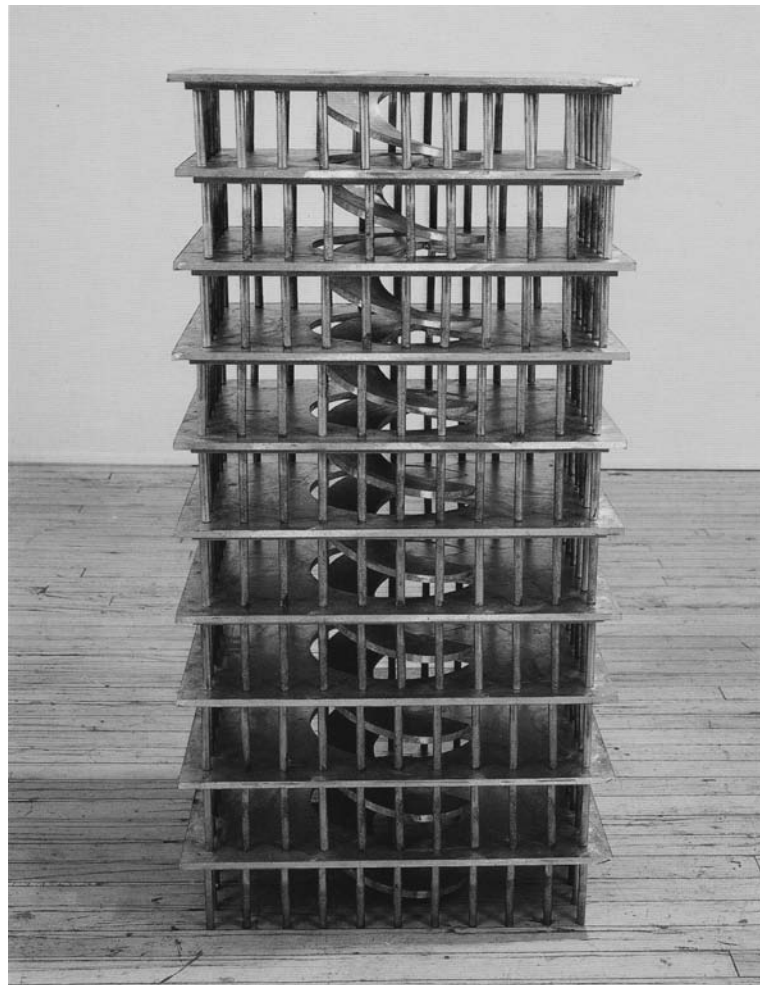
1.

We grew up with minimalism.
Rita McBride⁵

Ranging from marble conduits to a tennis bubble on the roof of Mies's Neue Nationalgalerie, the work of American artist Rita McBride always encapsulates architecture one way or another. Initially trained as an architect, McBride increasingly shifted towards the produc-

tion of models from the mid 1990s on, longing to 'progress to building the space itself instead of trying to somehow deface it or ignore it'.⁶ *Mid-Rise Automobile Parking Structure* (1994), a somewhat obscure evocation of a ten-storey parking lot, is representative of the formal language through which the artist constructs her spatial forms. Firmly standing on the ground, the aluminium sculpture is made up of ten identical units, creating the illusion of succeeding floor levels when stacked on top of each other. Not many characteristics in the work, however, take this architectural image further. Neither the homogeneous material nor the repetitive structure gives the slightest inkling as to the building's scale and situation, which could be a petit tower as well as a massive subterranean lot, a prison block as well as an apartment building. Equally, the spiral ramps openly undermine the impression of the building as a whole, as they extend from top to bottom yet refuse to interconnect. For the sparse information the object thus sends out, at hand here is less a *maquette* than a sculptural composition, extending vertically as its number of units would grow.

In all its literalist air, *Mid-Rise Automobile Parking Structure* is akin to minimalist attitudes of the late 1960s. The work obviously does not bluntly echo a minimalist matter-of-factness, yet several of its characteristics call to mind the credos expressed in Robert Morris's 1966 manifesto *Notes on Sculpture*. Indeed, McBride's sculpture too refrains from what Morris called 'intimacy-producing relations' – detail, colour, surface – and 'takes relation-



ships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision'.⁷ The changes in perspective of each floor unit – eclipsed at the bottom, see-through at eye height – held against its constant shape in our mind, render us conscious of our immanent experience of the work. The longer we observe the object, the more it regresses from a building to a sculpture and, accordingly, the more its scale alters from an optical construction to a bodily experience – the only true one in Morris's view.⁸ Nevertheless, this interplay of image and immanency re-confronts minimalism with its inevitable pictoriality, as art critic Clement Greenberg too had done in his renown essay 'Recentness of Sculpture':

Still, no matter how simple the object may be, there remain the relations and interrelations of surface, contour, and spatial interval. Minimal works are readable as art, as almost anything is today – including a door, a table, or a blank sheet of paper.⁹

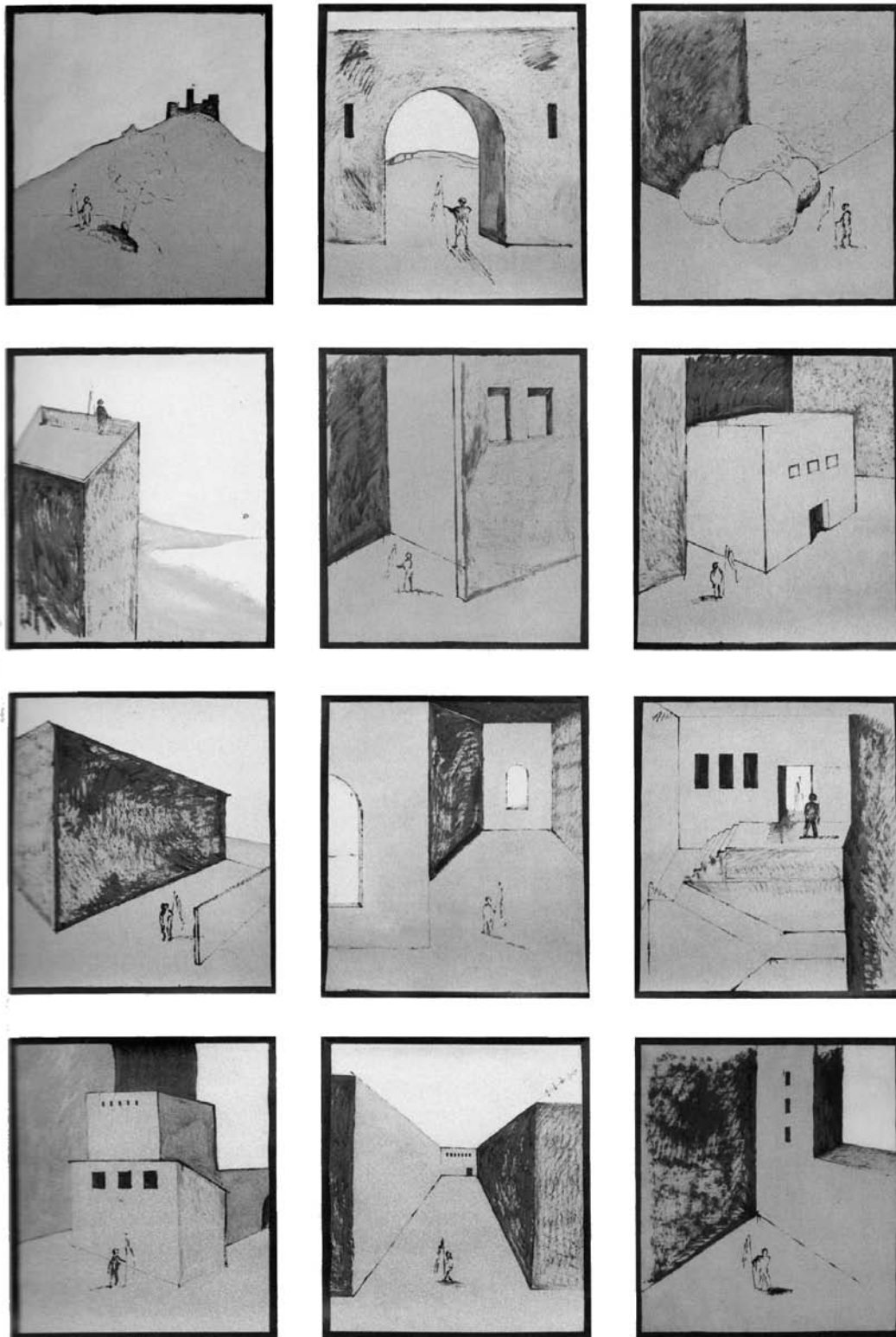
The pseudo-minimalism of McBride thus exemplifies a double phenomenology between which the model oscillates. One is that of its architectural depiction, a virtual space which makes the viewer aware of his own presence by analogy; the other that of its material presence, the physical space occupied by minimalism.¹⁰ The work here builds on as well as reinterprets the latter's legacy, attempting to cancel out virtual space without fully shirking architectural depiction. Not unlike a vertical Carl Andre, it suspends a volume of space from steel slabs stacked rather than placed on the floor, and is less a conception of space than a demarcation of *place*. In short, *Mid-Rise Automobile Parking Structure* is a phenomenological form that intentionally undermines the image it accompanies.

2.

But today and then the question poses itself, what happens when everything has ended up lying on the floor [of Carl Andre, ed.]? If there is a tabula rasa, what do you put on the empty table? Therefore the tables. They were model tables, which I put together myself, lined with canvas and painted with blackboard vanish. They were more-or-less 'proposals' to set something on the table.

Thomas Schütte¹¹

Studio I in den Bergen (Studio I in the Mountains, 1983-1984) is one of Thomas Schütte's first designs for what seems residential architecture. After the scaled-down versions of exhibition platforms, theatre stages, bunkers and museums, the cardboard model here is that of a classicist building, undoubtedly indebted to the reduced formal language of Italian architect Aldo Rossi.¹² The house stands on top of a green cloth landscape, only to be reached via a meandering strip of fabric starting at a gate down the hill. Small in size and presented under eye height, the model relies for more elaborate detailing on the accompanying series of lacquer paintings called *Die Festung* (The Fortress, 1983-1985). These images all depict a figure who explores the architecture by looking up the hill, browsing the surroundings of the building, scanning the hallways and glancing through door openings, observing the premises from the tower, and so forth. As a sequence, the paintings appear as stills of a film or a novel that takes place on Schütte's model. However, as curator Robert Fleck rightly argues, the isolated positioning of the characters as well as the static composition of the sketches suggest that 'the figures are all bound up in a liminal state, in which any literary potential is, as it were, suspended'.¹³ The figures refuse to take the scenario beyond an aura of potentiality; they solely display their individualism and wait for the story to arrive.



Could it be that the sequence is not so much narrating a story as it is portraying a fictive exploration of the model? Indeed, congruent with Schütte's credo 'close your eyes and what you see is yours,' the figure here seems a mental projection of ourselves which, every time we observe the model, identifies with the contingencies in the design.¹⁴ We envisage ourselves on the scene of action, recalling in a real or fictive memory what it may be like to 'walk up to a house', 'enter a building', or 'look out over the premises'. *Studio I in den Bergen* as such portrays a cognitive operation intrinsic to viewing a model: the process of *mimesis*.¹⁵ Drawing on Freudian psychoanalysis, mimesis operates through the medium of the idea, allowing us to imagine ourselves as someone or something else – as we would when reading a novel or observing a painting. In the case of the architectural model, it allows us to mentally project ourselves onto the design, and to identify with the narrative or concept set out by the designer. In this case Schütte is the designer, who attempts to reinstate sculptural pictoriality and imagination after the minimalist reign of literal objecthood – much in a similar way McBride did. As opposed to the parking structure, however, the model here principally depicts its virtual space. It materialises the artist's imaginative world that, obstructing interior views and presented together with the paintings, makes explicit the model's ideational character without fully nullifying its literal spatiality. The paintings as such do not depict a phenomenology of the model – for the viewer sees himself in third person – as well a mental reading of it, a succession of imaginary sceneries that may be general or particular, vague or detailed, and conventional or quirky, depending on the design and the type of model. Suspended between model and ideational odyssey, *Studio I in den Bergen* intrinsically evokes a mimetic operation and, accordingly, facilitates the conception of an artistic or architectural idea.

3.

The process of reading things as simulations but knowing at the same time that they are real is quite central to my work.

Julian Opie¹⁶

From the onset of his career, British artist Julian Opie has explored the conventions of representation, more specifically in regard to the perception and recognition of objects. Spanning from highbrow geometric sculpture to deadpan models of sheep and trees, his practice draws evenly on a minimalist *serieux* and a witty pop imagery. The series *You See an Office Building* (1996), a somewhat droll reconsideration of Donald Judd's 'specific objects' – neither painting nor sculpture – is exemplary of the compelling hybrids Opie has produced throughout his oeuvre. The work forces the image of an office building onto a basic rectangular shape, adding up to a curious interplay of body and façade. Ensued from this composition is what looks like an architectural model, especially when flanked by one of Opie's wall-to-wall sceneries. Yet the object we see is neither a true office building nor is it a scaled-down version of one. The stereotypical façade only makes up for the concept of the building – a rhythmic division of office floors with entrance on the lower level – while its sculptural accomplice, lacking in any cut-out or relief, hardly provides more than a mute physical presence. As such, what is explored here seems less the regime of representation than its metaphysical state, what curator Mary Horlock called 'models of models'. Opie is not addressing architecture, but the condition of the *maquette* itself.¹⁷

In the split of body and façade, *You See an Office Building* symbolises an intrinsic *modus operandi* of the architectural model, that is, the dialectic of phenomenology and ideation. It diametrically opposes the material presence of McBride's parking lot to the phantasmagorical image of Schütte's mountain studio, evoking both separately yet simultaneously –

Julian Opie, *You See an Office Building (2,3,4,5)*, 1996
 oil-based paint on wood/olieverf op hout
 184 x 157 x 45 cm each/eik
 installation/installatie, Lisson Gallery, London



note also how the blocks hover slightly above the gallery floor, negotiating between Schütte's presentation tables and McBride's abolition of the pedestal. As such, the dichotomy in the work involuntarily reminds us of the labyrinth/pyramid polarity as initially proposed by French philosopher Georges Bataille, and later elaborated on by French theorist Denis Hollier. Hollier opposed the pure experience of walking in a mazelike structure to the sheer rational overview of the pyramid's concept and structure.¹⁸ The discipline of architecture as such could never be completely one or the other, but always stretched between theory and praxis, between writing and building, or between programme and form. Does not the model too constitute such a split, maybe even more explicitly than architecture? Vigorously demonstrated by Opie, the *maquette* is intrinsically bound up between a mental product – a dematerialised or conceptual form – and a sensory experience. Not the image of the façade, nor the *gestalt* of the shape alone makes up for the office building, but exactly the interaction of the two. Cleverly indicated by the work's title, the office building is merely there because we see it. It is less a physical phenomenon than a constructed phantasm, inevitably held in place by our own imagination. This reading of Opie's sculptures symbolises that the model facilitates ideas *in* and *through* phenomenology, and that it only achieves full meaning in their mutual exchange. In what way the concept of the design and the experience of the building are materially provoked, and how their exchange is constituted for the viewer – this is what structurally defines the model's conceptual strength.

4.

As the perfect interface between ideation and phenomenology, the conceptual appeal of the *maquette* to visual art practices of the 1980s and 1990s becomes all the more clear. The *modus operandi* of the model as a 'thinking object' – a phenomenon with simultaneously

cognitive and material appearance – bestows the work of art a reflective nature, while equally engaging with its formal conception. Accordingly, it *a priori* legitimises the ontology of the work of art in the dialogue of idea and materialisation, inviting the viewer to decode its underlying message through an immanent experience. Whether it concerns the art historical citations of McBride, the sociopolitical topics of Schütte or the representational themes of Opie, the model accommodates and practically substantiates idiosyncratic thought through opaque form. Moreover, contemporary artists more than welcome the *maquette* as an operative tool, seen as it dodges the pitfalls of 1960s-1970s' conceptual art as well as of 1980s' sculpture. While the model's material formation overcomes the unattainable dematerialisation of the former, its ideational nature surpasses the introvert and often mute opacity of the latter. The artistic deployment of the model thus has a double function. On the one hand, it safeguards the work of art as a mind-matter polarity, on the other it consciously expands on the legacies of various art-historical movements. As such, a study of the recurrent *maquette* explorations by contemporary artists would not only map the various meanings and connotations attached to the architectural model. It would provide crucial insights into the state of the artistic realm as well.

Nederlandse vertaling op p.92

1. Richard Pommer, 'The Idea of "Idea as Model"', in: Richard Pommer, Kenneth Frampton and Silvia Kolbowski (eds.), *Idea as Model* (New York: Rizzoli, 1981), 3.

2. Peter Eisenman, 'Preface', in: *ibid.*, 1.

3. Even the skewed and distorted model of Peter Eisenman's *House X* – one of the projects added five years later to the catalogue in a final effort to realise the institutional intent – was by the critic branded an afterthought, and thus relentlessly disdained as 'a help-less model, which resembles a crab squashed on a beach'. Richard Pommer, 'The Idea of "Idea as Model"', in: *ibid.*, 9, 10.

4. MoMA's collection of architectural representations aside, the model only fully began to attract attention to itself in the late 1970s. Various galleries injected architectural representations into the sphere of visual arts, among others New York's Institute for Art and Architecture, Leo Castelli Gallery and Max Protetch Gallery. Equally, several new institutions entered the scene focusing solely on architecture, such as the Canadian Centre for Architecture, the Netherlands Architecture Institute, the FRAC Centre (Fonds Régional d'Art Contemporain) and the Deutsches Architektur Museum.

5. Rita McBride, as cited in: Margrit Brehm, 'We grew up with minimalism', in: Matthias Winzen, et al., *Rita McBride Werkshow* (Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2000), 95.

6. Rita McBride, as cited in: Cornelia Butler, 'Rita McBride', in: *Journal of Contemporary Art* 7, no. 2 (winter 1995), 83.

7. Robert Morris, 'Notes on Sculpture, Part 2', in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, MA: MIT press, 1993), 15.

8. 'In the perception of relative size the human body enters into the total continuum of sizes and establishes itself as a constant on the scale.' *Ibid.*, 11.

9. Clement Greenberg, 'Recentness of Sculpture', in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: Critical Anthology*

(Worthing, West Sussex: Littlehampton Book Services Ltd, 1969), 183.

10. This constitutes the twofold way in which Maurice Merleau-Ponty's phenomenological writings were deployed in the 1960s criticism of minimalism. See: James Meyer, 'Der Gebrauch von Merleau-Ponty', in: Sabine Sanio, Nina Montmann and Christoph Metzger (eds.), *Minimalisms: Rezeptionsformen der 90er Jahre* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1998).

11. Thomas Schütte, as cited in: Ulrich Loock, *Thomas Schütte* (Cologne: Dumont Verlag, 2005), 76.

12. In 1984 the artist was exhibited in a duo show together with Aldo Rossi in Cologne's Galerie Johnen und Schöttle.

13. Robert Fleck, 'Foreword', in: Rainald Schumacher, *Thomas Schütte. Big Buildings: Models and Views 1980-2010* (Cologne: Snoeck Verlag, 2010), 10.

14. Thomas Schütte, as cited in: Tilman Osterwold, 'Pläne', in: Ulrich Loock, *Skizzen und Geschichten* (Berlin: Daadgalerie, 1996), 8.

15. I am drawing here particularly on the way in which Walter Benjamin conceived the notion of mimesis. For a detailed description, see: Neil Leach, 'Mimesis', in: *Walter Benjamin and Architecture* (London: Routledge, 2010), 123-135.

16. Julian Opie, as cited in: Lynne Cooke and Ulrich Loock, *Julian Opie* (London: Thames & Hudson, 1994), 71.

17. Mary Horlock, *Julian Opie* (London: Tate Publishing, 2005), 7.

18. See: Denis Hollier, 'The Labyrinth and the Pyramid', in: Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), 57-73. For the original writings of Bataille, see: Georges Bataille, 'L'expérience intérieure', in: Georges Bataille, *Oeuvres Complètes, Tome 5* (Paris: Gallimard, 1973), 7-189 and 421-455.

19. Julian Opie, as cited in: Cooke and Loock, *Julian Opie*, op. cit. (note 16), 71.

'De tentoonstelling kwam niet goed uit de verf, en het loont mogelijk de moeite zich af te vragen waarom,' schreef architectuurhistoricus Richard Pommer over de tentoonstelling 'Idea as Model' in het New Yorkse Institute for Art and Architecture in 1976.¹ In de tentoonstellingscatalogus, vijf jaar later gepubliceerd als een postume bespiegeling op de show, verklaarde Pommer het falen van Peter Eisenman's curatoriale doel, namelijk het presenteren van architectuurmodellen met 'een eigen artistiek of conceptueel bestaan (...) relatief onafhankelijk van het project dat ze representeren'.² Volgens de criticus beantwoordden noch de vele realistische miniaturen, noch de abstracte driedimensionale montages in de tentoonstelling aan deze doelstelling, omdat ze 'louter een weergave waren van een idee dat volledig in tekeningen (en gebouwen) was uitgewerkt'.³ Pommer realiseerde zich kennelijk dat, binnen het domein van de architectuur, het architectuurmodel willens nillens geïnstrumentaliseerd wordt als een projectie. Of het nu de picturale collages van Michael Graves betreft, de popesthetiek van Stanley Tigerman of de conceptuele kritiek van Peter Eisenman, maquettes genereren per definitie betekenis met betrekking tot het idee of het gebouw waar ze voor staan – als 'model' van een project of ontwerp. Alleen als de maquette het domein van de architectuur verruimt voor dat van de beeldhouwkunst, waar het object niet langer gelegitimeerd wordt door zijn architectonische referentie, zou het een autonoom bestaan kunnen leiden. Diepgaande studie naar de intrinsieke werking van de maquette zou aldus de context van de architectuur moeten afschudden, zodat 'Idea as Model', met haar overvloed aan architectuurprojecten, van meet af aan gedoemd was te mislukken.

Ook de hedendaagse kunst heeft inspiratie geput uit het architectuurmodel, ongetwijfeld gevoerd door de overvloedige architectuurtentoonstellingen zoals 'Idea as Model' in de jaren tachtig.⁴ Kunstenaars als Thomas Demand, Mike Kelley en

Fischli & Weiss maken in hun werk allen op eigenzinnige wijze gebruik van de maquette en haar kenmerkende eigenschappen, van haar simulatie van de werkelijkheid tot haar psychoanalytische affecten. Echter, gezien deze werken niet noodzakelijk naar een toekomstig project of gebouw verwijzen, staan ze niet langer per definitie 'model' voor iets. Het zijn eerder objecten die zich op basis van gelijkenis laten 'lezen' als maquettes en zich nestelen in het register van betekenissen en connotaties die deze associatie oproept.

De studie van precies deze sculpturale objecten is dubbel productief. Ten eerste levert het cruciale inzichten op in de structurele werking van het object maquette, of, in het materiële fenomeen aan de basis van het architectuurmodel. De kunstwerken lenen zich als zodanig tot analyse van de fysieke formatie van de maquette, ver voorbij het probleem van de representatie dat spookt binnen het architecturale regime. Ten tweede kan de analyse licht werpen op de latente motivaties achter de artistieke toeëigening van het architectuurmodel in de vroege jaren tachtig. Gezien de concepten en betekenissen geassocieerd met de maquette, duidelijk verwelkomd worden door vele kunstenaars, kan een detailstudie van hun werken duidelijk maken waarom. Dit essay probeert dit op twee manieren aan te pakken, in de bespreking van drie werken van Rita McBride, Thomas Schütte en Julian Opie, kunstenaars waarvan de praktijk sinds de jaren tachtig veel met de maquette te maken heeft. Enerzijds wordt de *modus operandi* ten grondslag aan het architectuurmodel nagegaan, anderzijds wordt het kritisch vermogen van de maquette binnen het domein van de beeldende kunst beoordeeld.

1.

We zijn opgegroeid met het minimalisme.

Rita McBride⁵

Van marmeren leidingen tot een tennishal op het dak van Mies' Neue Nationalgalerie: het werk van de Amerikaanse kunstenaar Rita McBride incorporeert steeds architectuur op de een of de andere manier. De oorspronkelijk als architect opgeleide

McBride ging vanaf midden jaren negentig steeds meer maquettes produceren, vanuit een verlangen om 'zelf ruimte te creëren in plaats van het op een bepaalde manier te schenden of te negeren'.⁶ *Mid-Rise Automobile Parking Structure* (1994), (p.76) een enigszins obscure evocatie van een tien niveaus tellende parkeergarage, is representatief voor de vormtaal waarmee de kunstenaar haar ruimtelijke vormen construeert. De aluminium sculptuur staat solide op de grond en bestaat uit tien identieke onderdelen, wat de illusie oproept van opeenvolgende verdiepingen die op elkaar zijn gestapeld. Verder bezit het werk echter weinig kenmerken die dit architectonische beeld versterken. Noch het homogene materiaal, noch de repetitieve structuur geeft ook maar de geringste aanwijzing omtrent de schaal of inplanting van het gebouw, dat net zo goed een kleine toren als een reusachtige ondergrondse parkeergarage zou kunnen zijn, een gevangenisblok of een flatgebouw. Ook de spiraalvormige hellingbanen ondermijnen openlijk de indruk van het gebouw als geheel: ze lopen van onder tot boven, maar zijn niet onderling verbonden. Met de schaarse informatie die het object prijsgeeft is hier dus minder sprake van een maquette dan van een sculpturale compositie – één die hoger wordt naarmate het aantal onderdelen zou toenemen.

In al zijn letterlijkheid vertoont *Mid-Rise Automobile Parking Structure* verwantschap met het minimalisme van de late jaren zestig. Uiteraard is het werk geen louter echo van minimalistische directheid, maar het draagt wel allerlei kenmerken in zich die doen denken aan Robert Morris' manifest *Notes on Sculpture* (1966). Zo verrijkt McBride's sculptuur ook wat Morris 'intimiteit producerende relaties' noemde – detail, kleur, oppervlak – en worden 'relaties uit het werk gehaald en in functie geplaatst van ruimte, licht en het blikveld van de beschouwer'.⁷ De veranderingen in perspectief van elke verdieping – onderaan geblokkeerd, op ooghoogte transparant – afgezet tegen de constante vorm van het object in onze gedachten, maakt ons bewust van onze immanente ervaring van het kunstwerk. Hoe langer we naar het object kijken, hoe meer het muteert van een gebouw naar

een sculptuur, en hoe meer de schaal verandert van een optische constructie naar een lichamelijke ervaring – de enige echte ijkmata volgens Morris.⁸ Niettemin confronteert deze wisselwerking tussen beeld en immanentie het minimalisme weer met zijn onvermijdelijke picturaliteit, zoals Clement Greenberg ook deed in zijn befaamde essay 'Recentness of Sculpture':

Nochtans, hoe eenvoudig het object ook is, toch blijven de onderlinge relaties van oppervlak, contour en ruimtelijk interval bestaan. Minimale werken zijn leesbaar als kunst, zoals bijna alles tegenwoordig – inclusief een deur, een tafel of een blanco vel papier.⁹

Het pseudo-minimalisme van McBride expliciteert dus een dubbele fenomenologie waartussen de maquette schommelt. De ene is die van de architectonische weergave, een virtuele ruimte die de beschouwer via analogie bewust maakt van zijn eigen aanwezigheid; de andere die van de materiële aanwezigheid, de fysieke ruimte ingenomen door het minimalistische kunstwerk.¹⁰ McBride eigent zich de beide toe, en herinterpreteert aldus het erfgoed van minimalisme. Het is een poging de virtuele ruimte teniet te doen zonder de architectonische weergave volledig te schuwen. Als een verticale Carl Andre spant het werk een ruimtelijk volume op via stalen platen, niet op de vloer geplaatst maar op elkaar gestapeld, en is het minder een concept van ruimte dan wel een begrenzing van plaats. Kortom, *Mid-Rise Automobile Parking Structure* is een fenomenologische vorm die opzettelijk zijn eigen beeld ondermijnt.

2.

Maar vandaag dient de vraag zich aan: wat gebeurt er als alles op de vloer ligt [van Carl Andre, red.].? Als er een tabula rasa is, wat zet je dan op de lege tafel? Vandaar de tafels. Het waren tafels voor maquettes, die ik zelf in elkaar heb gezet, bekleed met doek en beschilderd met krijt. Het waren min of meer 'voorstellen' om iets op de tafel te zetten.

Thomas Schütte¹¹

Studio I in den Bergen (Studio I in de Bergen, 1983-1984) is één van Thomas Schütte's eerste ontwerpen voor wat eruitziet als een woning. Na schaalmodellen van tentoonstellingsplatforms, theaterpodia, bunkers en musea is dit een kartonnen maquette van een classicistisch gebouw, ongetwijfeld schatplichtig aan de gereduceerde vormtaal van de Italiaanse architect Aldo Rossi.¹² Het huis staat in een groen landschap van doek en is alleen te bereiken via een kronkelende strook stof die vanaf een hek onderaan de heuvel omhoog loopt. De maquette is eerder klein van formaat en wordt onder ooghoogte gepresenteerd. Voor uitgebreidere informatie steunt het werk op de bijbehorende serie lakwerk schilderijen, getiteld *Die Festung* (Het Fort, 1983-1985) (p.78). Deze beelden stellen een eenzame figuur voor die de architectuur verkent door de heuvel op te kijken, in de omgeving van het gebouw rond te neuzen, de gangen te bestuderen en een blik door een deuropening te werpen, het terrein vanaf de toren te observeren, enzovoort. Als een sequentie lijken de schilderijen *stills* te zijn van een film of een roman die zich in de maquette van Schütte afspeelt. Nochtans, zoals curator Robert Fleck terecht stelt, suggereren de geïsoleerde positie van het personage en de statische compositie van de schetsen dat 'de figuren allemaal vastzitten in een overgangstoestand waarin elk literair potentieel als het ware aan opgehangen is'.¹³ De figuren weigeren het scenario voorbij een sfeer van potentialiteit te brengen; ze tonen enkel hun individualisme en wachten tot het verhaal arriveert.

Zou het kunnen dat de sequentie minder een verhaal dan wel een fictieve verkenning van de maquette weergeeft? In overeenstemming met Schütte's credo 'sluit je ogen en wat je ziet is van jou', lijkt de figuur hier een mentale projectie van onszelf die, telkens als we de maquette gadeslaan, samenvalt met wat zich in het ontwerp aandient.¹⁴ We stellen ons voor dat we ons op de bewuste plek bevinden en doen een beroep op ons echte of fictieve geheugen om te ervaren hoe het is om 'naar een huis toe te lopen', 'een gebouw binnen te gaan' of 'over het terrein uit te kijken'. *Studio I in Bergen* beeldt als zodanig een

cognitieve activiteit uit die inherent is aan het bekijken van een maquette: het proces van *mimesis*.¹⁵ Mimesis is een begrip uit de freudianse psychoanalyse en gebruikt het 'idee' als medium waarmee we ons kunnen verbeelden iets of iemand anders te zijn, zoals we ook doen als we een roman lezen of naar een schilderij kijken. In het geval van de architectuurmaquette kunnen we onszelf mentaal op het ontwerp projecteren en ons identificeren met het verhaal of het concept dat de ontwerper heeft vormgegeven. In dit geval is Schütte de ontwerper, die na de minimalistische heerschappij van het letterlijke object de sculpturale picturaliteit en de verbeeldingskracht in ere probeert te herstellen, gelijkaardig aan het werk van McBride. In tegenstelling tot de parkeerstructuur echter, verbeeldt het model hier in de eerste plaats zijn virtuele ruimte. Het materialiseert de verbeeldingswereld van de kunstenaar en maakt, met het zicht op het interieur geblokkeerd en de maquette samen met de schilderijen gepresenteerd, het conceptuele karakter van de maquette expliciet, zonder de letterlijke ruimtelijkheid ervan volledig teniet te doen. De schilderijen verbeelden aldus geen fenomenologie van de maquette – want de beschouwer ziet zichzelf in de derde persoon – als wel een mentale interpretatie ervan, een opeenvolging van taferelen die algemeen of specifiek kunnen zijn, vaag of gedetailleerd, conventioneel of eigenzinnig, afhankelijk van het ontwerp of het type architectuurmodel. Zwerfend tussen maquette en een ontdekkingstocht naar ideeëvorming *Studio I in den Bergen* intrinsiek een mimetische operatie op, en faciliteert het daarmee de conceptie van een artistiek of architectonisch idee.

3.

Het proces van dingen als simulaties te lezen en tegelijkertijd weten dat ze echt zijn, staat centraal in mijn werk.

Julian Opie¹⁶

Sinds de start van zijn carrière verkent de Britse kunstenaar Julian Opie de conventies van de representatie, meer specifiek met betrekking tot

de waarneming en herkenning van objecten. Zijn werk loopt uiteen van cerebrale geometrische sculpturen tot droge modellen van schapen en bomen, en bouwt evenzeer op de ernst van het minimalisme als op humoristische pop-art. De serie *You See an Office Building* (1996) (p.80), een wat koddige herziening van Donald Judd's 'specifieke objecten' – schilderij noch sculptuur – is exemplarisch voor de fascinerende hybriden binnen het oeuvre van Opie. Het werk dringt het beeld van een kantoorgebouw op aan een simpele rechthoekige vorm, wat leidt tot een merkwuurige wisselwerking tussen vorm en façade. Uit deze compositie vloeit op het eerste gezicht een architectuurmodel voort, vooral wanneer omgeven door een van Opie's kamerbrede decors. Toch is het object dat we zien geen kantoorgebouw noch een verkleinde versie ervan. De stereotiepe façade toont slechts het concept van het gebouw, een ritmische verdeling van kantoorverdiepingen met een ingang op de begane grond, terwijl haar sculpturale medeplichtige, zonder enige uitsparing of reliëf, nauwelijks meer is dan een zwijgende fysieke aanwezigheid. Zo gezien lijkt hier niet zozeer het regime van de weergave te worden verkend dan wel de metafysische status ervan, wat curator Mary Horlock 'modellen van modellen' noemt. Opie stelt niet de architectuur aan de orde, maar de conditie van de maquette zelf.¹⁷

In de splitsing van volume en gevel symboliseert *You See an Office Building* een intrinsieke *modus operandi* van het architectuurmodel, namelijk de dialectiek van fenomenologie en ideeënvorming. Het werk plaatst de materiële aanwezigheid van McBrides parkeergarage lijnrecht tegenover het fantasmagorische beeld van Schütte's bergstudio, en roept ze allebei afzonderlijk maar simultaan op – merk ook op hoe de blokken lichtjes boven de vloer van de museumzaal zweven als kruising tussen Schütte's presentatietafels en McBride's afschaffing van de sokkel. Deze tweedeling in het werk doet onwillekeurig denken aan de polariteit labyrint-piramide, zoals oorspronkelijk ontwikkeld door de Franse filosoof Georges Bataille en later verder uitgewerkt door de Franse theoreticus Denis

Hollier. Hollier zette de zuivere ervaring van het lopen door een doolhofachtige structuur tegenover het puur rationele overzicht van het concept en de structuur van een piramide.¹⁸ De discipline van architectuur als zodanig kan nooit volledig het een of het ander zijn, maar wordt altijd opgespannen tussen theorie en praktijk, tussen schrijven en bouwen, of tussen programma en vorm. Constitueert niet de maquette ook zo'n splitsing, misschien nog explicieter dan de architectuur? Zoals Opie op krachtige wijze demonstreert, is de maquette per definitie zowel een mentaal product, een gedematerialiseerde of conceptuele vorm, als een zintuiglijke ervaring. Het kantoorgebouw bestaat niet louter in het gevelbeeld noch alleen in de *Gestalt* van de vorm, maar juist in de interactie tussen beiden. Zoals de titel van het werk slim aangeeft, is het kantoorgebouw alleen daar, omdat we het zien. Het is niet zozeer een fysiek fenomeen als wel een geconstrueerde hersenschim, onvermijdelijk op zijn plaats gehouden door onze eigen verbeeldingskracht. Deze interpretatie van Opie's sculptuur symboliseert dat het model ideeën faciliteert *in* en *via* zijn verschijningsvorm, en dat het pas werkelijk betekenis krijgt in de wederkerige uitwisseling van beiden. Op welke wijze het concept van het ontwerp en de ervaring van het gebouw materieel worden opgeroepen en hoe hun uitwisseling vorm krijgt voor de toeschouwer – dit is wat structureel de conceptuele kracht van de maquette bepaalt.

4.

Als de perfecte kruising tussen ideeënvorming en fenomenologie wordt de conceptuele aantrekkingskracht van maquettes op kunstenaars in de jaren tachtig en negentig maar al te duidelijk. De *modus operandi* van het model als een 'denkobject', een fenomeen met tegelijkertijd een cognitieve en een materiële verschijningsvorm, verleent het kunstwerk een reflectief karakter, maar heeft evenzeer betrekking op zijn formele conceptie. Als gevolg wordt de ontologie van het kunstwerk *a priori* gelegitimeerd in de dialoog tussen idee en materialisatie, en

wordt de toeschouwer uitgenodigd de onderliggende boodschap via een immanente ervaring te ontcijferen. Of het nu gaat om de kunsthistorische citaten van McBride, de sociaalpolitieke onderwerpen van Schütte of de representatieve thema's van Opie, de maquette accomodeert en onderbouwt idiosyncratisch gedachtegoed via een opake vorm. Daarenboven verwelkomen hedendaagse kunstenaars maar al te graag de maquette als artistiek instrument, daar het de valkuilen van zowel de conceptuele kunst uit de jaren zestig en zeventig als van de beeldhouwkunst uit de jaren tachtig vermijdt. Terwijl de materiële verschijningsvorm van de maquette de onbereikbare dematerialisatie van de eerste overwint, overstijgt haar ideevormende karakter de introverte en vaak hermetische ondoorzichtigheid van de tweede. Het gebruik van het architectuurmodel in de beeldende kunst werkt dus dubbel. Enerzijds wordt het kunstwerk bevestigd als een polariteit tussen geest en materie; anderzijds is het een bewuste uitbreiding op de erfenis van diverse kunsthistorische stromingen. Bijgevolg zou een studie van de herhaalde inzet van maquettes door hedendaagse kunstenaars niet enkel de verschillende betekenissen en connotaties van het architectuurmodel in kaart brengen. Het zou ook cruciale inzichten kunnen opleveren in de stand van zaken binnen de beeldende kunst.

Vertaling: Bookmakers,
Auke van den Berg

1. Richard Pommer, 'The Idea of Idea as Model', in: Richard Pommer, Kenneth Frampton and Silvia Kolbowski (red.), *Idea as Model* (New York: Rizzoli, 1981), 3.

2. Peter Eisenman, 'Preface', in: *ibid.*, 1.

3. Zelfs de verwrongen en vervormde maquette van Peter Eisenman's *House X*, een van de projecten die vijf jaar later aan de catalogus werden toegevoegd in een laatste poging de intenties van het instituut alsnog te realiseren, werd door de criticus bestempeld als een gedachte achteraf en dus botweg afgedaan als 'een hulpeloze maquette die doet denken aan een platgetrapte krab op het strand'. Richard Pommer, 'The Idea of Idea as Model', in: *ibid.*, 9-10.

4. Afgezien van de collectie architectuurmodellen van het MoMA kwam de maquette pas eind jaren zeventig echt in de belangstelling. Verscheidene galerieën introduceerden architectuurmodellen in de beeldende kunst, waaronder het Institute for Art and Architecture, Leo Castelli Gallery en Max Protetch Gallery, alle drie in New York. Daarnaast verschenen verscheidene nieuwe instellingen op het toneel die uitsluitend op architectuur gericht waren, zoals het Canadian Centre for Architecture, het Nederlandse Architectuurinstituut, het FRAC Centre (Fonds Régional d'Art Contemporain) en het Deutsches Architektur Museum.

5. Rita McBride, geciteerd in: Margrit Brehm, 'We grew up with minimalism', in: Matthias Winzen, et al., *Rita McBride Werkshow* (Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2000), 95.

6. Rita McBride, geciteerd in: Cornelia Butler, 'Rita McBride', in: *Journal of Contemporary Art* 7, nr. 2 (winter 1995), 83.

7. Robert Morris, 'Notes on Sculpture, Part 2', in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 15.

8. 'In de waarneming van een relatieve afmeting betreedt het menselijk lichaam het totale continuüm van afmetingen en vestigt zich als een constante op de schaal.' *Ibid.*, 11.

9. Clement Greenberg, 'Recentness of Sculpture', in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art: Critical Anthology* (Worthing, West Sussex: Littlehampton Book Services Ltd, 1969), 183.

10. Op deze tweeledige manier werden in de jaren zestig ook de fenomenologische geschriften van Maurice Merleau-Ponty ingezet bij de kritiek op het minimalisme. Zie: James Meyer, 'Der Gebrauch von Merleau-Ponty', in: Sabine Sanio, Nina Montmann en Christoph Metzger (red.), *Minimalisms: Rezeptionsformen der 90er Jahre* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1998).

11. Thomas Schütte, geciteerd in: Ulrich Loock, *Thomas Schütte* (Keulen: Dumont Verlag, 2005), 76.

12. In 1984 exposeerde de kunstenaar samen met Aldo Rossi in een duotentoonstelling in Galerie Johnen und Schöttle in Keulen.

13. Robert Fleck, 'Foreword', in: Rainald Schumacher, *Thomas Schütte. Big Buildings: Models and Views 1980-2010* (Keulen: Snoeck Verlag, 2010), 10.

14. Thomas Schütte, geciteerd in: Tilman Osterwold, 'Pläne', in: Ulrich Loock, *Skizzen und Geschichten* (Berlijn: Daadgalerie, 1996), 8.

15. Ik baseer me hier vooral op de interpretatie van Walter Benjamin van het begrip mimesis. Voor een gedetailleerde beschrijving, zie: Neil Leach, 'Mimesis', in: *Walter Benjamin and Architecture* (Londen: Routledge, 2010), 123-135.

16. Julian Opie, geciteerd in: Lynne Cooke en Ulrich Loock, *Julian Opie* (Londen: Thames & Hudson, 1994), 71.

17. Mary Horlock, *Julian Opie* (Londen: Tate Publishing, 2005), 7.

18. Zie: Denis Hollier, 'The Labyrinth and the Pyramid', in: Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), 57-73. Voor de originele geschriften van Bataille, zie: Georges Bataille, 'L'expérience intérieure', in: Georges Bataille, *Oeuvres Complètes, Tome 5* (Parijs: Gallimard, 1973), 7-189 en 421-455.

19. Julian Opie, geciteerd in: Cooke en Loock, *Julian Opie*, op. cit. (noot 16), 71.

Bas Princen

In de afgelopen jaren heb ik verscheidene A5-boekjes gemaakt, met daarin reeksen referentiebeelden. De boekjes tellen tussen de 24 en 32 pagina's en bevatten willekeurige afbeeldingen van beroemde, totaal onbekende of reeds lang vergeten taferelen en objecten met betrekking tot landschap en architectuur. De afbeeldingen zijn over het algemeen gevonden op het internet en kunnen vanwege hun lage resolutie niet groter worden afgedrukt dan 6 bij 9 cm. Het zijn kleine boekjes, eenvoudig en met de hand gemaakt. Ze kunnen snel worden vervangen of aangepast door ze opnieuw af te drukken op standaard A4-papier, dat vervolgens wordt gevouwen en geniet.

Ik beschouw deze eenvoudige boekjes als vroege dummy's van nieuwe publicaties, die ik van plan ben te gaan maken. Ze fungeren als de eerste schetsen van thema's waaraan ik wil gaan werken, en ze geven een eerste, mogelijke volgorde van de foto's aan, waarbij de referentiebeelden worden gebruikt als *placeholders* voor de foto's die nog gemaakt moeten worden. Ik maak deze dummy's – of maquettes, zoals de Vlamingen het sierlijker uitdrukken – om de eventuele dialoog tussen (en de formele rangschikking van) de toekomstige foto's te onderzoeken. Deze maquettes leiden en sturen mijn visie, en maken het mij mogelijk composities en thematieken, die aan verschillende referentie-afbeeldingen zijn ontleend, te verdenken tot een nieuwe, afzonderlijke foto.

Het boekje dat hier gedeeltelijk is afgedrukt is zo'n maquette. Het stuurde mijn blik bij het scannen en fotograferen van de steden Dubai, Cairo, Amman, Beiroet en Istanboel. In dit werk, dat later het boek *Refuge. Five Cities Portfolio* is geworden, worden de vijf steden getoond alsof ze zijn opgegaan in één enkele fictieve stad.¹

Vertaling: InOtherWords,
Maria van Tol

1. Bas Princen, *Refuge. Five Cities Portfolio: Istanbul, Beirut, Amman, Cairo and Dubai* (Amsterdam: Sun architecture, 2009).