

Mathieu Berteloot and
Véronique Patteeuw

Form/ Formless

Peter Zumthor's Models

'Form is not something we work on – we apply ourselves to all other things. To sound, noises, materials, construction, anatomy, etc. The body of architecture, in the primary stages, is construction, anatomy: putting things together in a logical fashion. . . . We generally create a large model, or a drawing. Usually it's a model. And sometimes you can see at that stage that it feels right – things cohering. And then I might look at it and say: sure, it coheres, only it isn't beautiful. So at the end of the day I actually do take a look at things. What I find is that when things have come out well they tend to assume a form which often surprises me.'¹ Strangely, the question of form comes up regularly in the texts of Peter Zumthor, yet it is undoubtedly uncharacteristic of his work. But not form in a literal sense. Rather, it is form evoked as a body, an organism, a way of being – allowing sensations without imposing them. Fundamentally close to materials, structure and atmosphere, it is form that seeks a resonance between space, light, air, sound, even smell. This can be seen in the models the Swiss architect exhibited and has put on deposit at the Kulturhaus Bregenz.²

Central to his practice, the models embody Zumthor's key architectural concepts regarding the relations of structure, space and landscape. They go beyond the question of form articulating basic elements, such as floor, wall and roof, and establish a vocabulary that organises – or even disorganises – the architect's production. Placed in chronological order, Zumthor's models allow a transversal reading that reveals a singular approach: the simultaneity of form and its sublimation.

The Emphasised Horizon

Arranged on large high trestles, Zumthor's models displace the traditional aerial and orthogonal views for a horizontal perspective, for the point of view of the person who lives and

works within, and who animates the structure. In examining these models one enters their interior spaces and senses the spatiality, the play of masses and voids, light and views.

The horizontal gaze highlighted in the experience of the model is characteristic of the relation of Zumthor's architecture to horizon and ground. In a lecture at the Centre Pompidou in May 2011, he presented several case studies using only interior views of his models, refusing to rely on the commonly employed computer graphics.³ These photos show not only the materiality of his architecture but refer directly to the experience of the space. Zumthor notes that the use of the model has become even more important since the advent of computers, which do not allow an understanding of 'the meaning of scale', whereas the model provides a spatial situation closer to reality.

The working model for the House on a Hill, Chivelstone, Devon, England, illustrates the relation between ground and landscape. This vacation house, perched on a hill overlooking the sea, is made of blocks and horizontal slabs reminiscent of megaliths. Several plaster models for the house show light entering between blocks that form walls, floor or roof. Using these models as tools, Zumthor thoroughly thinks through the window openings and views, delineating spaces by his placement of the blocks. The process provides a spatial understanding of how the walls will frame views and inspire expectations of the landscape beyond.

Other projects also reflect the horizontal gaze, such as the model for Therme Vals, made of greyish green stone, which follows the sloping topography to form a horizontal mass anchored to the mountain. Horizontality is felt as a spatial experience as well as in the rapport

1

Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*, (Basel: Birkhäuser, 2006), 69, 71.

2

'Architekturmodelle Peter Zumthor', KUB Sammlungsschaufenster, Bregenz (June 2012 – 9 February 2014). The exhibited models are a selection taken from 300 models constituting the archive that Zumthor has put on deposit at the Kulturhaus.

3

Peter Zumthor, 'Six projets', lecture at the Centre Pompidou, Paris, 19 May 2011.

Vorm / vormeloos

De maquettes van Peter Zumthor

‘We werken niet aan vorm – we richten ons op alle andere dingen. Op klank, geluiden, materialen, constructie, anatomie, enzovoort. Het totaal van de architectuur, in het begin, is constructie, anatomie, de logica van het bouwen. (...) Over het algemeen maken we een grote maquette of een tekening. Meestal een maquette. Soms voelt dat goed aan – dat de dingen samenvallen. En dan kijk ik ernaar en zeg ik: ja, het werkt, maar het is niet mooi! Uiteindelijk kijk ik echt naar de dingen. Ik denk dat een project pas geslaagd is als dingen een vorm aannemen die me verbaast.’¹ Vreemd eigenlijk: vorm is zonder twijfel het minst opvallende aspect aan het werk van Peter Zumthor, hoewel hij de kwestie ‘vorm’ regelmatig ter discussie stelt. Vorm wordt trouwens nooit in letterlijke zin aangekaart, maar geëvoceerd als een lichaam, een organisme, een manier van zijn. Vorm laat emoties toe zonder ze op te dringen, staat fundamenteel dicht bij noties als materie, structuur en sfeer, en zoekt naar een resonantie tussen ruimte, licht, lucht, geluid en zelfs geur. Deze benadering van vorm spreekt duidelijk uit de tentoonstelling van Zumthor’s maquettes in het Kulturhaus van Bregenz.²

Maquettes spelen de hoofdrol in de praktijk van de Zwitserse architect; ze vormen de sleutelbegrippen van zijn werk door structuur, ruimte en landschap met elkaar te verbinden. Ze overstijgen de kwestie van de vorm door fundamentele elementen, zoals de vloer, de wand en het dak, te articuleren en tot een terminologie te herleiden, waarmee de productie van de architect – al dan niet – kan worden ingedeeld. Peter Zumthor’s maquettes bieden meer dan een chronologische volgorde; ze geven een transversale lezing van zijn oeuvre: ze tonen de gelijktijdigheid van vorm en zijn sublimatie.

Een gemarkeerde horizon

De maquettes van Zumthor staan op grote hoge schraagtafels, waardoor ze een horizon-

taal perspectief bieden, een blik vanuit het gezichtspunt van de mens die er woont, werkt, verblijft en rondwandelt. Wie deze maquettes bekijkt, dringt door in de binnenruimte enervaart de ruimtelijkheid van het spel van voltes en leegten, het licht en de uitzichten.

Die horizontaliteit van de blik is kenmerkend voor de relatie tussen Zumthor’s architectuur en de horizon en grond. Tijdens een lezing in het Centre Pompidou in mei 2011 presenteerde de architect verschillende projecten in voorbereiding, uitsluitend aan de hand van foto’s van het interieur van zijn maquettes; hij maakte geen gebruik van perspectieven of renderings.³ De foto’s getuigen niet alleen van de materialiteit van zijn architectuur, maar verwijzen rechtstreeks naar de ervaring van ruimte. Overigens stelt Zumthor dat het gebruik van de maquette nog belangrijker is geworden sinds de informatica haar intrede deed in het domein van de architectuur. Men mist daarbij immers het ‘gevoel voor schaal’, terwijl de maquette een ruimtelijke situatie biedt die dicht tegen de realiteit aanleunt.

De maquettes voor het House on a Hill in Chivelstone (Engeland) illustreren die relatie tot de grond en het landschap. Dit vakantiehuis op een heuvel, dat uitkijkt over zee, is opgetrokken uit blokken en horizontale platen, als een prehistorische megaliet. Verschillende gipsmodellen laten zien hoe het licht doordringt tussen de blokken die een wand, een vloer of een dak vormen. Met de maquette als werktuig, bedacht Zumthor waar de blokken geplaatst moesten worden om openingen, uitzichten en ruimten te creëren. In zijn benadering wordt de muur een ruimtelijk element, dat het uitzicht afsluit en een zekere verwachting wekt van het landschap.

1
Peter Zumthor, *Atmosphères, Environnements Architecturaux, Ce qui m’entoure* (Basel: Birkhäuser, 2008), 68-69. Engelse editie: Peter Zumthor, *Atmospheres Architectural Environments, Surrounding Objects* (Basel: Birkhäuser, 2006), 69-71.

2
‘Architekturmodelle Peter Zumthor’, KUB Sammlungsschaufenster, Bregenz (juni 2012 – 9 februari 2014). De tentoongestelde maquettes zijn een selectie van de 300 maquettes die het fonds vormen dat Zumthor onlangs aan het Kulturhaus in Bruikleen gaf.

3
Peter Zumthor, ‘Six projets’, lezing in het Centre Pompidou, Parijs, 19 mei 2011.

between the building and its environment. Therme Vals recalls the unbuilt project for the I Ching Gallery, commissioned by the Dia Beacon Foundation in the USA. The remarkable project is a large single room – intended to house a work by Walter de Maria – in the form of a horizontal square plane embedded in a talus slope. Made of plaster, the model represents a giant slab without columns but with a large three-dimensional roof structure featuring regular perforations to allow overhead light.

With the project for the Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Zumthor extended his interest in the horizon to the extreme. He replaced four of the five existing buildings in the complex with two large, stacked, sinuous, horizontal planes. Presented in several very large models (up to 1:20 scale), the form of the museum is difficult to define and is, more than anything, reminiscent of the work of artist Jean Arp. Zumthor's design, extruded and set as if levitating above the natural ground, emphasises flatness, and initiates a dialogue with the Los Angeles skyline: the distant hills and the characteristic sprawl of the American city. The project's emphatic horizontality highlights the surrounding topography without actually touching it. Entry is provided at only a few points from underneath the museum, reinforcing an awareness in visitors of the relationship between the horizon and the ground.

Starting from his work on the model, Peter Zumthor seems to continually depend on landscape and space to provide limits and dimensions to his architecture. Whether for LACMA, the House on a Hill, or Therme Vals, he has sought through spatiality to show everything without diluting sensation. It is an architectural approach that was emphasised by another Swiss architect a few decades ago: 'The ever-present and overpowering scenery on all sides has a tiring effect in the long run. . . . To lend significance to the scenery one has to restrict it and give it proportion; the view must be blocked by walls which are only pierced at certain strategic points and there permit an unhindered view.'⁴

A Hollowed-Out Mass

Zumthor approaches the building from the inside, defining a mass as the hollowing out of a material to reveal its interior, functions, and

atmosphere. 'To plan the building as a pure mass of shadow then, afterwards, to put in light as if you were hollowing out the darkness, as if the light were a new mass seeping in . . . to go about lighting materials and surfaces systematically and to look at the way they reflect the light.'⁵ Zumthor's models could be seen as receptive objects or imaginable spaces in which his desired atmosphere can come to life.

The project for the Bruder Klaus Chapel in Wachendorf, Germany is singular in this approach. Working from a formwork at the core of the structure allowed Zumthor to draw and model the interior, and ultimately to sublimate the form through the material. The large-scale models of the chapel, made of plaster, show the working process. The formwork was made with tree trunks from the nearby forest, and casts of this formwork allowed him to contemplate the fall of light at the heart of the form. The traces of the materials and the hollowing out of the mass are clearly expressed in these models and are seen again on visiting the chapel as one enters via its single triangular door.

With the Kolumba Museum in Cologne, Zumthor extended his research into the mass, research that had already been apparent at Therme Vals. Built on the footprint of a 1950s chapel and a mediaeval church destroyed in the Second World War, the museum project comprises two structural groups. The first follows the peripheral walls of the archaeological site of the church. The walls give shape to an empty space and provide a presence but at the same time dissolve into a mass of light and shadows produced by the numerous apertures near the ceiling. The second group is built on top of the first and is a mass with openings cut through the structure, engaging in a dialogue with the city. The models for the museum, in beige plaster, clearly show the play between the massive construction and its delicate surface texture. The façade bricks are custom-made to blend in with the remains of the stone ruins. In the model, the sense of a mass that one penetrates is reinforced by the varying proportions of the exhibition

4

Le Corbusier, *Une petite maison* (Zurich: Artémis, 1993 [1954]), 23-24.

5

Zumthor, *Atmosphères*, op. cit. (note 1), 8.

Ook andere projecten benadrukken de horizontaliteit van de blik, zoals de maquette van de Thermen van Vals (Zwitserland). De maquette, gemaakt van een grijsgroene steen, nestelt zich als een horizontale massa in de topografie van de berg. De horizontaliteit is hier voelbaar als ruimtelijke ervaring, en in de relatie van het gebouw tot zijn omgeving. Dat is ook het geval in het niet-uitgevoerde project voor de Dia Beacon Foundation in de Verenigde Staten waarvoor Zumthor de I Ching Gallery ontwierp. Het bestaat uit één grote ruimte – voor een werk van Walter de Maria – en heeft de vorm van een horizontaal, vierkant vlak dat in een hellend talud steekt. De gipsen maquette vormt een groot, plat, kolomvrij vierkant met daarop een grote dimensionale structuur; regelmatige openingen in het dak voorzien de ruimte van daglicht.

In het project voor het Los Angeles County Museum of Art (LACMA) drijft Zumthor zijn interesse voor de horizon tot het uiterste. Hij vervangt vier van de vijf bestaande gebouwen door één complex dat bestaat uit twee grote, gestapelde horizontale vlakken met een vloeiende vorm. Omdat het project wordt gepresenteerd aan de hand van zeer grote maquettes (tot op schaal 1:20), is de vorm van het museum moeilijk te definiëren. Het lijkt afkomstig van de kubistische kunstenaar Jean Arp. Het geëxtrudeerde grondvlak, dat zweeft boven het maaiveld, accentueert de platheid en nodigt uit tot een dialoog met de skyline van Los Angeles: de verre heuvels en de karakteristieke *sprawl* die kenmerkend is voor de Amerikaanse stad. De nadruk op horizontaliteit in het project accentueert de bestaande topografie, zonder er trouwens aan te raken. Onder het museum is er slechts een beperkt aantal toegangen, waardoor bezoekers nog sterker geconfronteerd worden met de relatie tussen horizon en grond.

Door met maquettes te ontwerpen, lijkt Peter Zumthor zich voortdurend afhankelijk te maken van het landschap en de ruimte, om zijn architectuur beperkingen en dimensies op te leggen. Zowel in het project voor het LACMA, in het House on a Hill als in de Thermen van Vals probeert hij door middel van ruimtelijkheid alles te tonen, zonder een gevoelservaring uit te sluiten. Hier klinkt de echo door van de architectuurbenadering van een andere Zwitserse architect, een paar decennia eerder: 'Het alomtegenwoordige en almachtige

landschap wordt op den duur vermoeiend. (...) Om het landschap betekenis te geven, moet je het inperken, het radicaal dimensioneren: het uitzicht moet geblokkeerd worden door muren op te trekken die alleen op strategische plaatsen worden doorboord om een vrij uitzicht te bieden.'⁴

Een uitgeholde massa

Zumthor benadert een gebouw van binnenuit. Wat hij definieert als massa is de uitholling van materiaal om een interieur, een gebruik of een atmosfeer voelbaar te maken. '[Het gaat erom] over het gebouw te denken als een massa schaduwen en daar dan vervolgens licht in te brengen, alsof je de duisternis uitholt en alsof het licht een nieuwe massa is die daarin kan doordringen (...) de materialen en de oppervlakten systematisch verlichten en dan bekijken hoe ze het licht weerspiegelen (...)'⁵ Zumthor's maquettes zou je kunnen zien als voelbare objecten of imaginaire ruimten waar de door hem gewenste atmosfeer kan ontstaan.

Het project van de Bruder Klaus Kapel in Wachendorf (Duitsland) illustreert deze aanpak. De kapel is gebouwd op basis van een verlorenbekisting, waardoor het interieur heel precies kon worden getekend en vormgegeven. Zumthor is erin geslaagd de vorm te sublimeren door middel van materie en de grote, gipsen modellen laten dit uitvoeringsproces zien. De bekisting is gemaakt met boomstronken uit het naburige bos en daarvan zijn mallen gemaakt, om het invallende licht te bestuderen. De materiaalsporen en putten en gaten zijn duidelijk zichtbaar in die maquettes, en worden beleefbaar als men de kapel betreedt door de smalle, driehoekige deur die de enige ingang vormt.

Met de bouw van het Kolumba Museum in Keulen vervolgde Zumthor zijn onderzoek naar massa, een onderzoek dat al was gestart bij de Thermen van Vals. Het Kolumba Museum is gebouwd op de grondvesten van een kapel uit de jaren 1950 en een middeleeuwse kerk, die in de Tweede Wereldoorlog werden verwoest, en bestaat uit twee delen. Het eerste gedeelte

4
Le Corbusier, *Une petite maison*
(Zürich: Artémis, 1954 [1993]), 23-24.

5
Zumthor, *Atmosphères*, op. cit.
(noot 1), 8.

rooms. The museum can be thought of as a constellation of independent chambers encircled by a perimeter that expands and contracts at different points.

Peter Zumthor's models are never abstract, they are strikingly physical objects: tactile, gritty to the touch, and sited in rocky and wooded landscapes. They are not a representation of reality, but reality itself. Carved, assembled, and arranged, made of plaster, concrete, stone or wood, Zumthor's models come as close as possible – in their materiality and their execution – to the reality of a built project. Their ambiances and spaces are expressed in the same materials and structure. They have an identity and a palpable atmosphere.

A Rooted Structure

Zumthor's architecture is placed in a landscape, itself considered not as an abstraction but as a merging with reality. The landscape becomes a real condition in the design process, and this is an approach that marks all his realised projects. In their materiality, their execution and their proportions, the models always express this rootedness in a specific context.

One of the earliest projects illustrating this approach is the Saint Benedict Chapel in Sumvitg, Switzerland. Built between 1985 and 1988, it calls attention to the very steep slope on which it is built by its own height and placement on a promontory. The wooden structure provides a hint of the interior through a crown of windows that let in light from the top of the chapel. The models for this project are particularly interesting because they leave the foundations visible, showing how the structure is anchored to the mountain. The appearance in the models of the upper and lower parts of the structure reveals more clearly the relation between the building and the topography and the connection of its foundations to the rock. Though this system was not executed in the chapel, it is included in two recent projects.

The Memorial for the Victims of the Witch Trials, in Vardo, Norway is a 128-m-long horizontal wooden scaffold running like a skeleton along a rocky shoreline. Essentially, the structure is a wooden plank seemingly suspended in stretched fabric to form the functional space of the memorial. Zumthor roots the structure in the landscape in a similar fashion for

the Zinkminenmuseum, under construction in Allmannajuvet, Sauda, Norway. Zumthor's design incorporates a set of small independent units scattered on the mountainous site of a former zinc mine. This project further develops the work begun in the Saint Benedict Chapel. There are four different structures, but all built using the same wooden beam construction. Each structure differs according to its function (belvedere, mine entrance pavilion, rest facility) and according to the terrain on which it is placed.

Another Temporality

Zumthor's unique models occupy a prominent place in the centre of his workspace and his daily life in Haldenstein. Seeing them every day allows Zumthor to work like a sculptor in the studio – to be absorbed in the act of building. On high pedestals, in front of bay windows, they can be easily compared with other elements of the project. Images are rare in the workshop of the architect. Only a few large drawings hang on the walls and these interact with the models for ongoing projects. During long periods of observation and analysis the models can be manipulated, turned around, and felt, to carry out the evaluation of projects under development.

The presence of the models at the centre of Zumthor's workshop confirms their role as tools. It is the daily confrontation with them that allows Zumthor to work out the articulation of each project. It is not a question of exploring different versions, or exhausting the form through myriad variations. He seeks to develop through his models a specific way of defining spatiality at a reduced scale by a process that is linear and slow. The models are an invitation to take one's time.

Time is an essential element for Zumthor, and he takes it at length. There is time to observe, to forget, to go back, to turn around, to contemplate and to reject, and all at different times of the day, under a changing light. The models function like sculptures, they are capable of making space present, and of conceiving structure and atmosphere. As with Anish Kapoor, Zumthor's models have a plasticity in keeping with the workshop. While Zumthor's wall drawings resonate with the models, Kapoor's recent works are constructed based

volgt de omtreksmuren van de archeologische site van de kerk. De muren omringen de leegte, geven er een aanwezigheid aan, maar lossen tegelijkertijd op in een massa licht en schaduw als gevolg van de talrijke openingen bij het plafond. Hier bovenop is het tweede gedeelte van het museum geplaatst, een structuur met daarin uitgehakt openingen die een dialoog aangaan met de stad. De maquettes van het museum, uitgevoerd in beige gips, tonen duidelijk het spel tussen de massieve constructie en de verfijnde textuur van het oppervlak. De bakstenen van de gevels zijn handgemaakt om zo goed mogelijk samen te smelten met de resten van de ruïnes. Het gevoel dat je hebt bij de maquette, alsof je in een massa binnendringt, wordt trouwens versterkt door de verschillende afmetingen van de tentoonstellingsruimten. Het museum kan gezien worden als een constellatie van autonome vertrekken die omringd wordt door een perimeter die groter of kleiner wordt, afhankelijk van de plaats waar die zich bevindt.

De maquettes van Peter Zumthor zijn nooit abstract, het zijn sterk fysieke objecten: tastbaar, korrelig en gesitueerd in rotsige en beboste landschappen. Ze zijn uitgehold, geassembleerd, samengesteld, van gips, beton, steen of hout, en benaderen – in materialiteit en uitvoering – zo dicht mogelijk de realiteit van het gebouwde project. Ze zijn daarmee geen substituuft van een realiteit, maar de realiteit zelf. Ze tonen sfeer en ruimte, in de expressie van de materialen en de structuur zelf. De identiteit is aanwezig, de sfeer voelbaar.

Een verankerde structuur

De architectuur van Zumthor staat in een landschap, dat zelf niet als een abstractie, maar als een benadering van de realiteit is opgebouwd. Het landschap is een reële voorwaarde in het ontwerpproces, een aanpak die al zijn gerealiseerde projecten kenmerkt. In hun materialiteit, uitvoering en dimensionering benadrukken de maquettes die verankering in een specifieke context.

Een van de oudste projecten die deze aanpak illustreert is de kapel van Sint-Benedictus van Sumvitg (Zwitserland). Gerealiseerd tussen 1985-1988, accentueert de kapel door haar hoogte en door de steilte van de helling haar positie op deze plek. De openingen in de top van de kapel laten het licht doordringen in het

interieur en bieden een glimp van de houtconstructie, die binnen zichtbaar is gelaten. De maquettes van het project zijn daarom zo interessant, omdat ze de fundering van de kapel zichtbaar maken en de manier waarop die in de rots is verankerd. De wijze waarop de maquettes het beneden- en bovendeel van de constructie tonen, maakt tevens heel goed duidelijk wat de relatie is tussen het gebouw, de topografie en de verankering in de berg. Hoewel dit systeem niet werd uitgevoerd in de kapel, is het wel toegepast in twee andere, recente projecten.

Het Memorial for the Victims of the Witch Trials, in Vardo (Noorwegen) is een 128 meter lange, horizontale, houten stelling die als een skelet de rotsachtige kustlijn volgt. De bruikbare ruimte van het gedenkteken is in essentie een plankenvloer en een aantal opgehangen stukken stof. Bij het Zinkminenmuseum, dat momenteel in Almannajuvet in Sauda (Noorwegen) in uitvoering is, verankert Zumthor op dezelfde manier het bouwwerk in het landschap. Bij een oude zinkmijn incorporeert Zumthor een serie kleine, losstaande gebouwtjes in het landschap. Dit project scherpt het werk dat in de Sint-Benedictuskapel gestart was verder aan. Er zijn hier vier verschillende structuren, die allemaal gebouwd zijn op basis van hetzelfde houtskeletbouwprincipe. Elk gebouwtje onderscheidt zich, afhankelijk van zijn programma (uitzichttoren, toegangspaviljoen, rustplaats) en de plek waar het staat.

Een andere temporaliteit

Peter Zumthor's unieke maquettes hebben een prominente plek in de werkruimte en in het dagelijks leven van de architect in Haldenstein. Door ze elke dag te zien, kan Zumthor – net als een beeldhouwer in zijn atelier – de daad van het bouwen in zich laten doordringen. Op hoge sokkels, voor de grote ramen, lijken de maquettes de plek te bewonen en kunnen ze makkelijk vergeleken worden met andere onderdelen van het project. In het atelier van de architect zijn nauwelijks afbeeldingen te vinden. Er hangen slechts een paar grote tekeningen aan de muren, die een dialoog aangaan met de onderhanden projecten. De maquettes worden langdurig geobserveerd, geanalyseerd en ten slotte geëvalueerd: men kan er omheen draaien en ze betasten.

De aanwezigheid van de maquettes in het hart van Zumthor's atelier bevestigt hun

on preliminary sketches also drawn on the wall. ‘Sculptor in space’, ‘sculptor of space’, Kapoor and Zumthor share an affinity not only in the design and construction of their work but also in the experience of temporality in the constructed space. Both have a singular rapport with time.⁶

Indeed, by their materiality, by their light, their relation to context, the spaces created by Zumthor offer another temporality. The House of Seven Gardens in Doha, for example, consists of a one-floor building of large horizontal planes with patios and openings forming gardens. The house is organised around these openings, offering places of rest, contemplation and calm. This idea of the cloister and the garden of contemplation was also used in the pavilion for the Serpentine Gallery in the summer of 2011. The centre of the pavilion is effectively cut off from the outside world and offers another temporality, a place for meditation and contemplation.

The use of a wide variety of materials for his models is a way for Peter Zumthor to suggest, or interpret an atmosphere rather than to clinically represent space. For Zumthor these objects of seduction become objects of evaluation. It is the sublimation of the material form, providing a spatial experience in four dimensions.

A Formless Work?

The models exhibited in Bregenz represent 41 projects developed between 1985 and 2013. They present not only a variety of programmes, scales, contexts and typologies; above all, they underline a singular approach, an approach that forcefully brings back the question of form. Form is a central element in Zumthor’s architecture, though it is articulated in each project without necessarily being the final goal. Instead, form is sublimated by the materials, light, and atmosphere that we experience upon visiting.

The ambiguity between form and its sublimation was raised at an exhibition held in 1996 at the Centre Pompidou in Paris, titled ‘Formless: A User’s Guide’. The exhibition curators, Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, proposed a rereading of a series of modern artistic practices in support of Georges Bataille’s concept of the ‘formless’. The French literary and intellectual figure defined the term in 1929 in the journal *Documents*, as ‘a term that serves

to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm.’⁷ In the exhibition, Bois and Krauss consider this operation of declassification ‘in the double sense of lowering and of taxonomic disorder’.⁸ They intend to cancel out the oppositions on which logical and categorical thinking are based, and they insist on ‘the possibility of raw material, that cannot be conceptualised, that is resistant to meaning and metaphor by its very nature’.⁹ They emphasise the concept of a beat or pulse that eliminates the separation between space and time.¹⁰ Horizontality, base materialism, entropy and pulse were the four modes of intervention the curators used to classify and prioritise the artistic practices selected.

Replacing horizontality with the emphasised horizon, base materialism with the hollowed-out mass, entropy with the rooted structure, and pulse with another temporality allows us to approach Zumthor’s work and consider its relation to form – the hegemonic architectural concept. The formless can create confusion for the classification of projects, or more so, their declassification. This anti-idealist attitude diminishes the sublimation that occurs on visiting Zumthor’s architecture. His models, like his buildings, are constructed realities: hollowed out, sculpted and assembled. They can be examined, entered, and manipulated but they never leave one indifferent.

Translation (from French): Colin MacWhirter

6

Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor* (Paris: Flammarion, 2011), 113.

7

Georges Bataille, ‘Informe’, *Documents 7* (December 1929), 382.

8

In: Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, ‘L’Informe: mode d’emploi’, exhibition, Centre Pompidou, Paris, 22 May–26 August 1996, press release, 1.

9

Ibid., 3.

10

Ibid., 10.

functie van instrumentarium. Het is de dagelijkse confrontatie met deze modellen waardoor de architect aan de articulatie van elk project kan werken. Het gaat hier niet om een onderzoek naar alternatieven of de uitputting van vorm door talloze variaties. Zumthor wil juist door zijn maquettes een specifieke manier ontwikkelen om ruimtelijkheid op een kleinere schaal te definiëren via een lineair en traag proces. De maquettes nodigen uit om de tijd te nemen.

Tijd is een essentieel element voor Zumthor en moet begrepen worden als 'duur'. Er is tijd om te observeren, te vergeten, op iets terug te keren, er omheen te draaien, te beschouwen en te verwerpen, en dat op verschillende momenten van de dag, in een telkens veranderend licht. Werken de maquettes daardoor niet als sculpturen, die in staat zijn ruimte aanwezig te maken, en structuur en sfeer te concipieren? Net als bij Anish Kapoor hebben de maquettes bij Zumthor een plasticiteit die resoneert met het atelier. Terwijl bij Zumthor de tekeningen aan de muren resoneren met de maquettes, is het werk van Kapoor gemaakt op basis van de potloodschetsen op de muur zelf. 'Beeldhouwer in de ruimte', 'beeldhouwer van de ruimte', Kapoor en Zumthor hebben een affiniteit zowel in het ontwerp en het maken van hun werk als in de ervaring van de temporaliteit van de gebouwde ruimte. Beiden hebben ze een bijzondere relatie met tijd.⁶

Door hun materialiteit, hun licht en hun verhouding tot de context stellen de ruimten die Zumthor creëert een andere temporaliteit voor. Zo bestaat het House with Seven Gardens in Doha (Qatar) bijvoorbeeld uit één bouwlaag, een uitgebreide horizontale structuur met patio's en tuinen. Elke kamer in het huis is rond die tuinen georganiseerd en biedt zo plekken van rust, bezinning, kalmte. Dit concept van het klooster of de bezinningstuin, geïsoleerd in een landschap, werd ook toegepast in het paviljoen voor de Serpentine Gallery in Londen in de zomer van 2011. Binnen in het paviljoen, afgesneden van elk contact met de buitenwereld, heerst een andere temporaliteit, een oord voor meditatie en contemplatie.

De grote diversiteit aan materialen die Peter Zumthor gebruikt voor zijn maquettes, is eerder een manier om sfeer te suggereren of te interpreteren dan een methode om ruimte klinisch te representeren. Bij Zumthor worden

deze objecten van verleiding objecten om te kunnen verifiëren. Het is de sublimatie van de materiële vorm, die voor alles een ruimtelijke ervaring in vier dimensies biedt.

Een vormeloos oeuvre?

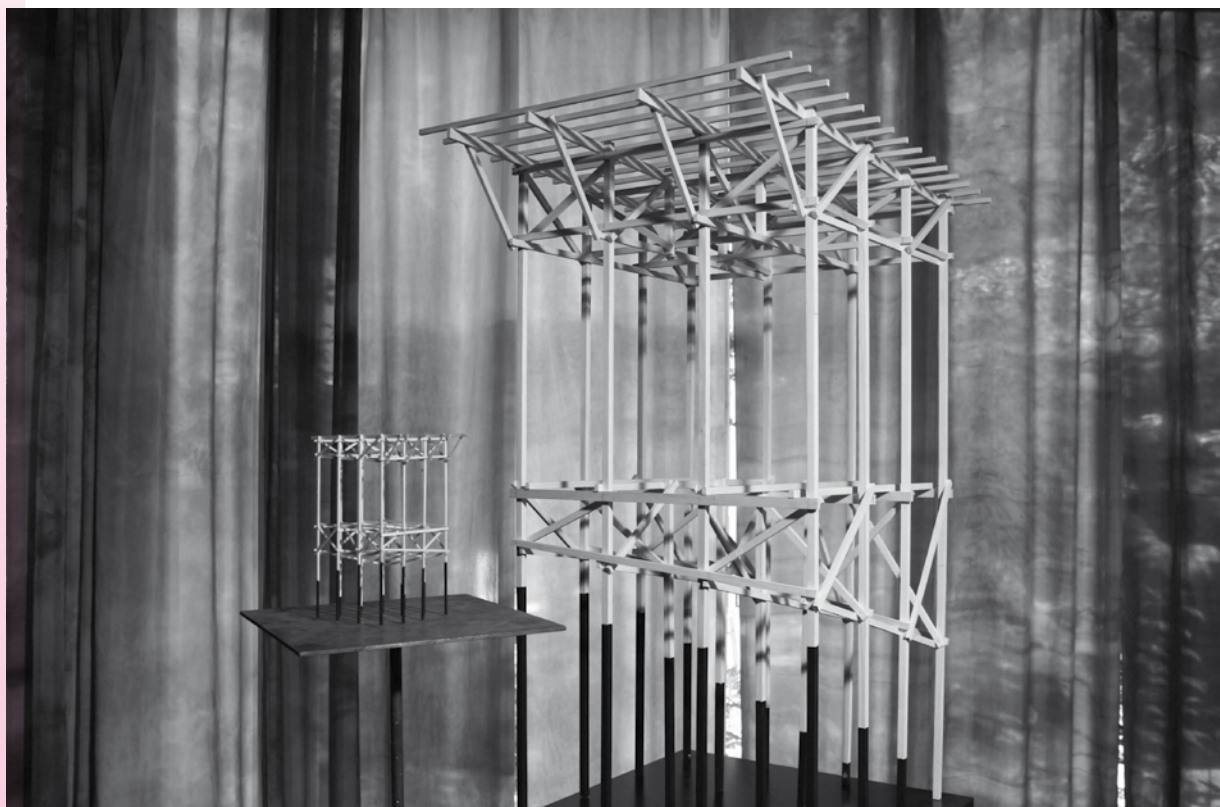
De verzameling maquettes die in Bregenz zijn tentoongesteld, laat 41 projecten zien die tussen 1985-2013 werden gemaakt. De maquettes laten niet alleen een diversiteit van programma's, schalen, contexten en typologieën zien, maar ze accentueren vooral een bijzondere aanpak, een aanpak die de vraag over vorm in all hevigheid doet oprijzen. Vorm is een centraal onderdeel van de architectuur van Peter Zumthor, zonder dat deze zo nodig het einddoel vormt. Integendeel, vorm wordt gesublimeerd door de materialen, het licht en de sfeer die we bij een bezoek aantreffen.

De dubbelzinnigheid tussen vorm en sublimatie kwam aan bod bij de tentoonstelling 'L'informe: mode d'emploi' die in 1996 plaatsvond in het Centre Pompidou in Parijs. De curatoren Yve-Alain Bois en Rosalind Krauss stelden er een nieuwe lezing voor van een reeks moderne kunstpraktijken, gebaseerd op het begrip 'vormeloos' van Georges Bataille. Deze Franse letterkundige en intellectueel definieerde het begrip in 1929 in het tijdschrift *Documents* als 'een term die dient om de algemene vereiste, dat alles zijn vorm moet hebben, onderuit te halen. Wat hij aangeeft, heeft in geen enkel opzicht nog rechten en kan overal, als betrof het een spin of aardworm, vertrapt worden.'⁷ Deze declassificeringsoperatie pasten Bois en Krauss in de tentoonstelling toe in de dubbele betekenis van: 'elke vorm van taxonomie verwerpen en er chaos in veroorzaken, om de tegenstellingen waarop de logische en categoriale denkwijze berust (vorm en inhoud, maar ook vorm en materie, binnen en buiten, enzovoort) op te heffen'.⁸ Ze legden de nadruk op 'de mogelijkheid van

⁶
Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*
(Parijs: Flammarion, 2011), 113.

⁷
Georges Bataille, 'Informe', *Documents*,
nr. 7 (december 1929), 382.

⁸
Opgenomen in Yve-Alain Bois en
Rosalind Krauss, 'L'Informe: mode
d'emploi', persbericht tentoonstelling,
Centre Pompidou, Parijs, 22 mei-26
augustus 1996, 1.



Models in Peter Zumthor's studio / Maquettes in het atelier van Peter Zumthor

een onbewerkte materie, niet te concipiëren, zowel wars van betekenis en metafoor als van vormgeving'.⁹ Ze benadrukten ook het begrip klopping, of pulsatie, die de scheiding tussen ruimte en tijd opheft.¹⁰ Horizontaliteit, Bataille's *le bas matérialisme* (*base materialism*), entropie en pulsatie vormden de vier invalshoeken van waaruit de curatoren de geselecteerde artistieke praktijken klasseerden en in een hiërarchische volgorde plaatsten.

Als we horizontaliteit vervangen door een gemarkeerde horizon, *base materialism* door de uitgeholde massa, de entropie door de verankerde structuur en de pulsatie door de andere temporaliteit, dan zijn we in staat het oeuvre van Zumthor te benaderen en de relatie ervan tot de vorm – een hegemoon begrip in het veld van de architectuur – opnieuw te bekijken. Het vormeloze kan verwarring zaaien bij het (al dan niet) classifere van projecten. Deze anti-idealistische attitude is ontluisterend wat betreft de ervaring van het sublieme tijdens een bezoek aan Zumthor's architectuur. Zijn maquettes zijn, in die zin net als zijn gebouwen, gebouwde realiteiten: uitgehold, gebeeldhouwd en geassembleerd. Ze laten zich observeren, binnendringen, manipuleren, maar ze laten je nooit onverschillig.

Vertaling (uit het Frans): Martine Wezenbeek

9
Ibid., 3.
10
Ibid., 10.