

Miniature Temptations
A Conversation with CCA Curator Howard Shubert
on Collecting and Exhibiting Architectural Models

Véronique Patteeuw

There is something peculiar in collecting and exhibiting architectural documents. In contrast to paintings or sculptures, architects' sketches, plans and models do not form the object of the architectural work, but have only an indirect relationship to the creative process. Collecting and exhibiting these artefacts forces one to renew his/her relationship to architecture: as it is not the architectural object that is collected, but the work that represents it. Jean-Louis Cohen expressed this eloquently:

The distinction between the *ouvrage* and the *oeuvre*, used in the French in legal and political context but so difficult to translate in other languages, takes on its full meaning here. It is not the *ouvrage* or the completed building that is physically present . . . it is the *oeuvre*, i.e. the project, the intellectual work crystallized in sketches, scale drawings, texts and of course, models.¹

The ambiguity between the real and its representation, between the physical presence and the intellectual process of architecture, constitutes the framework for each individual or institution interested in acquiring, collecting, archiving and exposing architectural models. We could wonder if this ambiguity was partly responsible for the late arrival of museums of architecture on the institutional scene. Indeed, although personal initiatives by architects such as Etienne-Louis Boullée, Sir John Soane and Viollet-le-Duc opened the path to museums of architecture as early as the late eighteenth and early nineteenth centuries,² one had to wait until the end of the twentieth century to see the upsurge of institutions dedicated to architecture. It was on 22 August 1979 that the International Confederation of Architectural Museums (ICAM)³ was established in response to the emergence of museums of architecture as distinctive institutions. With some exceptions,⁴ it was in the decades following the first ICAM conference that architecture museums, collections and archives were set up: the Canadian Centre for Architecture (1979), The German Museum of Architecture – DAM (1979), the Institut Français d'Architecture (1980), the Netherlands Architecture Institute (1988).

Parallel to the rise of these museums entirely dedicated to architecture, departments of architecture based on new or existing collections were established within art museums. Very early on this was the case for the Burnham Library of Architecture of the Art Institute of Chicago, founded in 1912 thanks to the important legacy of Daniel Burnham. It was also the case for the architecture and design collection of the Museum of Modern Art, NY, established in 1932 as a corollary of the exhibition 'The International Style'.⁵ Later in the twentieth century other museums and art institutions underlined the importance of a connection between their art collections and architecture and/or industrial design: the Royal Institute of British Architects (RIBA) and its drawings collection was founded 1970, the Design Museum London grew out of the Victoria and Albert Museum in 1989, the FRAC Centre in Orléans was established in 1991 and the architecture and industrial design department of the Centre Pompidou in 1992.⁶

Each of the above-mentioned institutions has its own set of ambitions, policies and objectives. If some are interested in collecting and exposing a large panel of figures representing twentieth-century architectural movements, others focus on specific periods, honour national architects or concentrate on particular genres.⁷ Some collect complete archives, others focus on one medium; still others try to establish a complete set of documents

on one specific project, sometimes adding newly made photographs and models to the authentic drawings. Nonetheless, all these institutions share the complexity and ambiguity of their own existence. This complexity is twofold. Unable to present the building itself, the institutions are forced to rely on 'secondary sources': sketches, working documents, models. But the very fact of collecting and exhibiting these sources changes their status. In *Architecture instantanée*, Alain Guiheux, first director of the Centre Pompidou's architecture department, stressed this immediate mediatisation of the architectural document changing it from working tool into historical source.⁸

Indeed, when collecting and exhibiting architectural documents several questions arise. What happens exactly when the model enters the museum? Which role does it need to assume when exposed and made public? How can we consider its exhibition when taking into account the shift from working instrument to autonomous object? And what about the model's significance and its role both in demystifying the architect's work and mystifying his importance? In order to open up some of these questions I had an informal talk with Howard Shubert, curator of the drawings collection at the Canadian Centre for Architecture. A CCA staff member for 25 years, Shubert is a privileged observer of the institute's developing acquisition policies and curatorial programmes. I asked him to reflect on the CCA's acquisition policies, and on the difficult role of the model once exposed. We ended up talking about Eisenman's working models, Hejduk's drawings for models, and on how to expose these models without losing their significance.⁹

Collecting Pieces of a Design Process

Established in 1979 by Phyllis Lambert, the Canadian Centre for Architecture is unique in its kind. Conceived as a new form of cultural institution, its stated aim is to 'build public awareness of the role of architecture in society, promote scholarly research in the field, and stimulate innovation in design practice'.¹⁰ The CCA holds one of the world's most renowned collections of architecture, including 100,000 prints and drawings, more than 60,000 photographs, 215,000 volumes and over 5,000 periodical titles. It also contains 150 archives, among which those of architects such as Peter Eisenman, John Hejduk, Aldo Rossi, Greg Lynn, James Stirling/Michael Wilford and such artists as Gordon Matta-Clark.¹¹

Although the CCA is both a public museum and a research institute, research seems to be the driving factor in acquisition policies. When asking Shubert to clarify the criteria the CCA uses when acquiring models and drawings, the 'research possibilities' appear to be one of the main driving factors. Indeed, when acquiring models the Canadian Centre for Architecture tries to use the same principles as when acquiring drawings. Three questions seem important: How does the model document the design process of the architect? How does it illustrate his thinking? How does it allow us to understand the project? In other words, it is the explorative or conceptual idea of the model that is essential. As a consequence the CCA is more interested in study models made inside the architecture office than in final presentation models. Shubert admits:

The research potential is really key. In fact we have sometimes looked at things and we have said: 'that is just too pretty.' We want the messier, the more working kind of material, where you really understand the process, rather than a set of beautiful drawings for presentation.

In this perspective the Peter Eisenman archive is an interesting case according to Shubert. Up until the late 1970s there probably were not many models in the Eisenman office as the practice at that time was centred on a graphic conception. The introduction of the computer was paralleled by an explosion of the number of working models. By enabling the transition between the three-dimensional simulation on the computer screen and the three-dimensional construction in cardboard, models were used to verify the design. The CCA has

literally thousands of those models. Most are crude, cardboard models, put together with a bit of glue, extremely fragile and ephemeral. 'Their "working" aspect interests us in particular as they are like conceptual sketches documenting the entire design process of getting from one point to another.'¹²

Architectural Explorations

Although the CCA has a large and quite heterogeneous collection, one cannot help but notice a certain interest in architectural drawings and models related to the very theme of this *OASE* issue: the model as idea, as architectural commentary or as conceptual image. Subscribing with their practices more to the idea of 'architecture as cultural phenomenon' than to the act of building, Peter Eisenman, John Hejduk and Cedric Price are interesting case studies in this perspective. Explaining this apparent interest at the CCA in the conceptual, explorative idea of the model, Shubert clarifies: 'We have tried to collect architects who have somehow advanced the discourse. These are not necessarily the people who build, but the people who explored ideas.' Eisenman, Hejduk, Price – all part of the CCA collection – were very influential in their generation although they did not build a lot. Yet each architect within this group has a different interest in models and uses them differently, as Shubert explains. Stirling's models, for example, were mainly made outside the office and used as presentation tools; although they may still be quite beautiful, they do not have the same relationship to practice that they do in Peter Eisenman's case. For Cedric Price, the models tend to be very rough, often made specifically to be photographed and represented in magazines. John Hejduk's models are interesting material in yet another way. Hejduk had the same relationship with his models as he did with his buildings, making the drawings himself, and leaving the interpretation and translation into (models and) buildings to another person. Shubert recalls: 'The CCA even has drawings in the Hejduk archive that are drawings made for model makers, specifically for them.'

Models 'That Are Gone'

In my conversation with Howard Shubert on collecting models, we touched upon the issue of their fragility. Often made for temporary use in the office, during an exhibition, or to convey an idea to a client, architectural models do not always survive; hence the importance of their photographic representation. The CCA's collection contains many thousands of photographs of those models. Examples are the photographs in the J.J.P. Oud archives of the house Oud designed for Philip Johnson's parents in Pinehurst, North Carolina. Johnson met Oud in his Rotterdam studio in June 1930 during a tour of modern architecture with Henry-Russell Hitchcock in preparation for the 1932 exhibition 'The International Style'. Although the house was never built, the project became important as it was shown in the MOMA exhibition, introducing Oud's work to the American public. In contrast to the models made of Le Corbusier's Villa Savoye and Mies's Tugendhat House, the Oud model did not survive. In addition to sketches and final presentation drawings, the CCA holds a large number of photographs of the original model. Some of them are cropped, some are coloured over for illustration in the newspapers. As the model did not survive, the photographic representations became highly valuable resources.

Attracting and Distracting the Public

Although the Canadian Centre for Architecture is not an art institution like the Centre Pompidou, FRAC Orléans or the MoMA, the CCA is confronted with similar questions to these museums. Models play a crucial role in how the institution is perceived by its visitors. '[Models] attract the public and that same public is needed to give a certain legitimacy to the institution,' former Pompidou director Alain Guiheux commented in a recent interview.¹³

Through its public programme and the exhibitions organised, the CCA is challenged to reflect on the public 'mediation' of its collection, and on the public perception of the architectural documents. Because at the very moment the model demystifies the architect's work it places the public in adoration before the architectural objects. What happens when the archived model is exposed? And what can be said about the attraction of the models? These were some of the questions Shubert and I talked about. 'Rarely would we say: "That's a beautiful piece for exhibition." That would be really a secondary consideration,' reveals Shubert, but he admits that models 'do' very well in exhibitions. Architectural sketches and plans are indeed hard to read; and so models become important for a lay public. As the three-dimensional representation of an architectural concept, they behave as objects in space. People can turn around, look inside, and imagine the realised building. Shubert's analysis of the situation at the CCA is quite subtle. The CCA's models are shown as they explain a certain project; they are part of the architectural environment the CCA establishes. In Shubert's opinion, this becomes problematic when contemporary models are made specifically for exhibition purposes and put together with drawings from the historical period. In these cases it is often not clear that the model is a contemporary creation. People tend to be fascinated by the models and look more into the contemporary representation than into the authentic documents of the period. 'We are sort of shooting ourselves in the foot when we do this, as we are preventing people from looking into the authentic documents by giving them something else.'

Demystification and Aura

Either as a conceptual tool intervening in the creative process or a communicational tool representing a future building, the model is used in the architect's office in diverse ways: to explore spatial qualities, to test structural forces or to seduce clients. Once taken out of the architect's office and acquired, archived and exposed in the institution, it loses its original significance and becomes document, resource or art object. We could say that the very fact of collecting and archiving models changes their status. When asked if this change of status is considered a problem at the CCA, Shubert plays down the discussion. As he explains, part of the aura the architectural model has is simply the result of its status, being an archived document. When in the architect's office, the model is still 'alive' as it has the potential to be changed, to be modified. At that point the model is also part of a work environment: plans have the stains of wine glasses, coffee cups, or dropped cigarette ashes. When the model enters the museum, it is protected, preserved and archived as it is at that very moment. 'Often architects (from whom we have collected models) come here. And we need to tell them they can't touch the models like that anymore.' We could say there exists a kind of border between the architecture office and the archive. Once it is in the museum the model becomes precious, hence its aura. But as Shubert indicates, the aura is also an important aspect related to exhibiting the architectural model.

When the model is sitting in the CCA archives it is just an object. When it enters the exhibition galleries, it becomes something else. We have tried to demystify that aspect in our exhibitions as much as possible by not presenting working drawings and sketches as art objects; but by presenting them as much as possible in the way that they were in the office: plans without a frame, sketches without a casing.

That this is rather difficult for models is emphasised by Shubert. A Peter Eisenman model, for instance, when put on a white base in the exhibition gallery, looks like a contemporary art piece. Although some part of the object has a sculptural quality, and is somehow true to the architect's intentions, if the way it is presented focused only on these aspects it would be misrepresented to some extent. A lot has to do with the ethics and intentions of the collecting institutions.

We always try to show the models as one piece of a process; the same is true for the drawings. For the Stirling exhibition for instance, we tried to show the dirtiness, the scribbling in the frames of the drawings. We try to demystify them, to get away from the idea that they are 'only' art objects. In fact, we try not to make it look *too* beautiful or *too* perfect.

Nederlandse vertaling op p.134

1. Jean-Louis Cohen, 'Models and the Exhibition of Architecture', in: Kristin Feireiss (ed.), *The Art of Architecture Exhibitions* (Rotterdam: NAI Publishers, 2001), 30.

2. Etienne-Louis Boullée dreamed of a museum of architecture around 1792; Louis François Cassas opened his personal collection to the public in 1806; Sir John Soane dreamed of his museum in 1808 and established it officially in 1833. Under the impulse given by Viollet-le-Duc, the Musée de Sculpture Comparée was established in 1879 and on the initiative of the architect Anatole de Baudot, the models collection of the Musée des Monuments Français was established in 1900. See among others: Werner Szambien, *Le musée d'architecture* (Paris: Picard Editeur, 1988) and Margaret Richardson and Mary Anne Stevens (eds.), *John Soane, Architect: Master of Space and Light* (London: Royal Academy of Arts, 1999).

3. See: <http://www.icam-web.org/newslist.php> (accessed 6 January 2010).

4. Acclaimed to be the first nominal functioning museum of architecture, the Musei Arkhitektury Shchusev was founded in Moscow in 1945. The Museum of Finnish Architecture (Suomen Rakennustaiteen Museo) was established in 1956 and the Swedish Museum of Architecture in 1962. See among others: John Harris, 'Les réserves du savoir: les origines du musée d'architecture contemporain', in: *Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Architecture et paysage* (Montréal: CCA, 1989).

5. Two of the eight models especially made for the exhibition – the model of Le Corbusier's Villa Savoy and the model of Mies's Tugendhat House – were added to the MOMA collection in 1932. They constitute – so we presume – the collections' first items.

6. See, for instance, Alain Guiheux (ed.), *Collection d'architecture du Centre Georges Pompidou* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1998); Phyllis Lambert, 'Introduction', in: *Canadian Centre for Architecture, The First Five Years, 1979-1984* (Montreal: CCA, 1988), 109-113.

7. Since its foundation, the FRAC Centre Orléans has, for instance, mainly focused on utopian projects of the 1960s and 1970s.

8. Alain Guiheux (ed.), *Architecture Instantanée, Nouvelles acquisitions* (Paris: Centre Pompidou, 2000).

9. Interview held on 22 August 2010 at the Canadian Centre for Architecture in Montreal.

10. See: <http://www.cca.qc.ca/en/collection/294-institutional-overview> (accessed 22 December 2010).

11. See: <http://www.cca.qc.ca/en/collection/archives>.

12. Another example mentioned by Howard Shubert is the Le Corbusier model the CCA acquired for an unbuilt villa in Ahmedabad, India. Because the villa was never built, and the model came with photographs of an earlier model and annotated blue prints, it constitutes a series of documents very rich in research possibilities. When the occasion presented itself, these possibilities were the main reason for acquiring the model.

13. Jean-Didier Bergilez, Marie-Cécile Guihaux and Véronique Patteeuw, 'Un entretien avec Alain Guiheux', in: Bergilez, Guihaux and Patteeuw (eds.), *Collection d'architecture* (Brussels: A16, 2007).

Kleine verleidingen
Een gesprek met
Howard Shubert,
curator CCA, over
het verzamelen
en tentoonstellen
van maquettes

Véronique Patteeuw

Er is iets eigenaardigs aan het verzamelen en tentoonstellen van architectuurdocumenten. De schetsen, plannen en modellen van architecten zijn, in tegenstelling tot schilderijen of beeldhouwwerken, niet het doel van het werk van een architect, en staan slechts indirect in relatie tot het creatieve proces. Wie deze artefacten verzamelt en tentoonstelt, wordt gedwongen zijn relatie tot de architectuur te heroverwegen, omdat men niet het architectonisch object zelf verzamelt, maar het werk dat dit object representeert. Jean-Louis Cohen bracht dit welsprekend onder woorden:

Het verschil tussen het werkstuk (*ouvrage*) en het werk (*oeuvre*), dat in het Frans in een juridische en politieke context gebruikt wordt, maar dat zo moeilijk te verwoorden is in andere talen, heeft hier zijn breedste betekenis. Niet het werkstuk (*ouvrage*) of het voltooide gebouw is fysiek aanwezig (...) maar het *oeuvre*, dat wil zeggen het project, het intellectuele werk dat is uitgekristalliseerd in schetsen, tekeningen op schaal, teksten en natuurlijk modellen.¹

De ambiguïteit tussen de werkelijkheid en de representatie ervan, tussen de fysieke presentie en het intellectuele proces eigen aan de architectuur, schept een kader voor ieder individu of instituut dat geïnteresseerd is in het aankopen, verzamelen, archiveren en tentoonstellen van maquettes. We kunnen ons afvragen of deze dubbelzinnigheid niet ten dele verantwoordelijk is voor het feit dat architectuurmusea pas laat op het institutionele toneel verschenen. Sterker nog, hoewel persoonlijke initiatieven van architecten als Etienne-Louis Boullée, Sir John Soane en Viollet-le-Duc al aan het eind van achttiende en het begin van de negentiende eeuw

de weg vrijmaakten voor architectuurmusea, moeten we tot het einde van de twintigste eeuw wachten voordat we getuige kunnen zijn van een plotselinge toename van aan architectuur gewijde instellingen.² Op 22 augustus 1979 werd, in reactie op de opkomst van architectuurmusea als afzonderlijke instellingen, de International Confederation of Architectural Museums (ICAM) opgericht.³ Enkele uitzonderingen daargelaten werden de architectuurmusea, collecties en archieven opgezet in de decennia die volgden op het eerste ICAM-congres: het Canadian Centre for Architecture (CCA) in 1979, het Deutsche Architekturmuseum (DAM) in 1979, het Institut Français d'Architecture (IFA) in 1980 en het Nederlands Architectuurinstituut (NAI) in 1988.⁴

Parallel aan de opkomst van deze geheel aan de architectuur gewijde musea werden er binnen kunstmusea architectuurafdelingen opgericht die waren gebaseerd op nieuwe of bestaande collecties. Dit was al erg vroeg het geval bij de Burnham Library of Architecture van het Art Institute of Chicago, dat in 1912 werd opgericht met behulp van een belangrijk legaat van Daniel Burnham. Het was ook het geval bij de architectuur- en designcollectie van het Museum of Modern Art in New York, die in 1932 werd opgericht als gevolg van de tentoonstelling *The International Style*.⁵ Andere musea en kunstinstellingen onderschreven later in de twintigste eeuw het belang van een verband tussen hun kunstcollecties en de architectuur en/of industriële vormgeving: het Royal Institute of British Architects (RIBA) en zijn tekeningencollectie werden gesticht in 1970, het Design Museum London kwam in 1989 voort uit het Victoria and Albert Museum, het FRAC Centre in Orléans werd opgericht in 1991 en de afdeling architectuur en industriële vormgeving van het Centre Pompidou in 1992.⁶

Elk van de bovengenoemde instellingen heeft een eigen pakket aan ambities, beleid en doelstellingen. Waar sommige geïnteresseerd zijn in het verzamelen en tentoonstellen van een ruim aanbod van figuren, representatief voor de veranderingen binnen de twintigste-eeuwse architectuur, concentreren anderen zich op specifieke perioden,

eren ze nationale architecten of leggen zich toe op bepaalde genres.⁷ Sommige verzamelen complete archieven, anderen concentreren zich op één medium; weer anderen proberen een complete set documenten met betrekking tot een specifiek project bijeen te brengen, waarbij soms recentelijk gemaakte foto's en maquettes aan de oorspronkelijke tekeningen worden toegevoegd. Echter, wat al deze instellingen gemeen hebben is de complexiteit en ambiguïteit van hun eigen bestaan. De instellingen zijn immers niet in staat het gebouw op zich ten toon te stellen en zijn dus genoodzaakt op secundaire bronnen te vertrouwen: schetsen, werkdocumenten en maquettes. Maar juist het feit dat deze bronnen worden verzameld en tentoongesteld, verandert hun status. In *Architecture instantanée* benadrukte Alain Guiheux, de eerste directeur van de architectuurafdeling van het Centre Pompidou, deze onmiddellijke mediatisering van het architectuurdocument, die het van een instrument tot een historische bron transformeert.⁸

Het verzamelen en tentoonstellen van architectuurdocumenten – en van architectuurmodellen in het bijzonder – roept onderdaan een aantal vragen op. Wat gebeurt er precies, wanneer een maquette in het museum komt te staan? Welke rol moet de maquette op zich nemen, wanneer ze wordt tentoongesteld, openbaar gemaakt? Hoe moeten we de tentoonstelling van de maquette zien in het licht van haar transformatie van hulpmiddel tot autonoom object? En wat gebeurt er met de betekenis van de maquette, welke rol speelt ze bij zowel de demystificatie van het werk van de architect als bij de mystificatie van diens betekenis als architect?

Om een aantal van deze vragen aan de orde te stellen had ik een informeel gesprek met Howard Shubert, curator van de tekeningencollectie van het Canadian Centre for Architecture. Shubert werkt al 25 jaar bij het CCA en heeft als zodanig goed zicht op de ontwikkelingen binnen het aankoopbeleid en de curatorprogramma's van de instelling. Ik vroeg hem naar zijn bespiegelingen over het aankoopbeleid van het CCA en over de netelige rol die de maquette speelt, zodra ze is

tentoongesteld. We spraken over de werkmaquettes van Eisenman, over Hejduk's maquettetekeningen en over de vraag, hoe zulke maquettes tentoon te stellen zonder dat ze hun betekenis verliezen.⁹

Delen van het
ontwerpproces
verzameld

Het Canadian Centre for Architecture in Montréal werd in 1979 opgericht door Phyllis Lambert en is uniek in zijn soort. Het moest een nieuw soort culturele instelling worden, met als doel: 'het aanwakken van het maatschappelijke bewustzijn van de rol van de architectuur in de maatschappij, het bevorderen van wetenschappelijk onderzoek op dit terrein en het stimuleren van innovatie in de ontwerppraktijk'.¹⁰ Het centrum bezit een van de meest gerenommeerde architectuurcollecties ter wereld, waaronder 100.000 reproducties en tekeningen, meer dan 60.000 foto's, 215.000 boeken en meer dan 5.000 tijdschrifttitels. Ook telt het 150 archieven, waaronder die van architecten zoals Peter Eisenman, John Hejduk, Aldo Rossi, Greg Lynn, James Stirling/Michael Wilford en kunstenaars als Gordon Matta-Clark.¹¹ Hoewel het centrum zowel een openbaar museum als een onderzoeksinstituut is, lijkt het onderzoek de drijvende kracht achter het aankoopbeleid te zijn. Desgevraagd lichtte Shubert de criteria toe die het CCA hanteert bij de aankoop van maquettes en tekeningen; 'onderzoeksmogelijkheden' leek een van de voornaamste drijvende krachten te zijn. Sterker nog, het Canadian Centre for Architecture probeert bij de aankoop van modellen dezelfde principes te hanteren als bij de aankoop van tekeningen. Drie vragen lijken van belang: op welke wijze documenteert de maquette het ontwerpproces dat de architect doormaakt, op welke wijze is de maquette illustratief voor diens manier van denken en op welke wijze stelt de maquette ons in staat een project te begrijpen? Met andere woorden, het verkennende of conceptuele idee achter de maquette is essentieel. Dientengevolge is het CCA meer geïnteresseerd in studiematige maquettes die op de werkplek van de architect zijn gemaakt, dan in uiteindelijke presentatiemaquettes.

De aandachtspunten die voor de tekeningen gelden, gelden ook voor de modellen, zo geeft Shubert aan:

Het onderzoekspotentieel is eigenlijk het belangrijkste. In feite hebben we bij gelegenheid wel dingen bekeken waarvan we zeiden: 'dat is gewoon te mooi'. Wij hebben liever een slordiger soort materiaal, waarmee gewerkt is, zodat je echt in-zicht krijgt in het proces, dan een stel prachtige presentatietekeningen.

In deze context is het archief van Peter Eisenman volgens Shubert een interessant geval. Tot aan het eind van de jaren zeventig waren er op het bureau van Eisenman waarschijnlijk niet veel maquettes, omdat de nadruk indertijd op grafische representaties lag. De invoering van de computer ging gelijk op met een grote toename van het aantal werkmaquettes. Sinds de overgang van een driedimensionale simulatie op het computerscherm naar een driedimensionale constructie in karton mogelijk werd, gebruikte men maquettes vooral om het ontwerp te verifiëren. Het CCA bezit letterlijk duizenden van zulke maquettes. De meeste zijn primitieve kartonnen maquettes, in elkaar gezet met een beetje lijm, buitengewoon kwetsbaar en vergankelijk: 'Juist dat er mee gewerkt is, vinden we bijzonder interessant: het zijn net conceptuele schetsen die het totale ontwerpproces stap voor stap documenteren'.¹²

Architectonische
verkenningen
Hoewel het CCA een grote en zeer heterogene collectie bezit, mag het duidelijk zijn dat er een zekere belangstelling uit spreekt voor architectonische tekeningen en maquettes die verwant zijn aan uitgerend het thema van dit nummer van OASE: de maquette als idee, als architectonisch commentaar of als conceptuele afbeelding. In deze context zijn Peter Eisenman, John Hejduk en Cedric Price, die met hun werk eerder de opvatting van 'architectuur als cultureel fenomeen' onderschreven dan de praktijk van het bouwen, interessante gevallen om te bestuderen. Verwijzend naar deze klaarblijkelijke belangstelling bij het CCA voor de maquette

als conceptueel en verkennend idee, licht Shubert toe: 'We hebben geprobeerd werk te verzamelen van architecten die op de een of andere manier het debat op gang brachten. Dit zijn niet per definitie de mensen die bouwen, maar het zijn de mensen die ideeën verkenden.' Eisenman, Hejduk, Price – die allemaal bijdroegen aan de collectie van het CCA – waren binnen hun generatie invloedrijk, hoewel ze niet veel bouwden. Maar toch, legt Shubert uit, heeft elke architect binnen deze groep op een andere manier belangstelling voor maquettes en gebruikt ieder die op een andere manier. De maquettes van Stirling werden bijvoorbeeld hoofdzakelijk extern geproduceerd en gebruikt bij presentaties. Deze maquettes kunnen dan wel erg mooi zijn; ze staan niet in dezelfde relatie tot de praktijk als bijvoorbeeld die van Peter Eisenman. De maquettes van Cedric Price zijn meestal onbewerkt, vaak speciaal gemaakt om gefotografeerd te worden voor publicatie in tijdschriften. De maquettes van John Hejduk zijn op weer een andere manier interessant materiaal. Hejduk ging net zo om met zijn maquettes als met zijn gebouwen: hij maakte de tekeningen zelf en liet de interpretatie en de vertaling tot maquette en gebouw aan iemand anders over. Shubert herinnert zich: 'In het Hejduk archief heeft het CCA verschillende tekeningen die specifiek gemaakt zijn voor maquettebouwers.'

Maquettes 'die
niet meer bestaan'
Tijdens mijn gesprek met Howard Shubert over het verzamelen van maquettes, spraken we ook over het probleem van hun kwetsbaarheid. Maquettes zijn vaak gemaakt voor tijdelijk gebruik op het bureau, tijdens een tentoonstelling of om te laten zien aan een opdrachtgever, en ze overleven dat vaak niet: daarom is het zo belangrijk dat er fotografische afbeeldingen van zijn. De collectie van het CCA bevat vele duizenden foto's van zulke maquettes. Voorbeeldig in dat opzicht zijn de foto's in de archieven van J.J.P. Oud van de maquette van het huis in Pinehurst, North Carolina, dat Oud ontwierp voor de ouders van Philip Johnson. Johnson ontmoette Oud in diens Rotterdamse

studio in juni 1930, tijdens een rondreis langs moderne architectuur met Henry-Russell Hitchcock ter voorbereiding op de tentoonstelling 'The International Style' van 1932. Hoewel het huis nooit werd gebouwd, werd het project belangrijk doordat het te zien was tijdens de tentoonstelling in het MoMA en zo het werk van Oud bij het Amerikaanse publiek introduceerde. In tegenstelling tot de maquettes van de Villa Savoye van Le Corbusier en die van het Tugendhat House van Mies bleef de maquette van Oud niet bewaard. Naast schetsen en definitieve presentatietekeningen bezit het CCA een groot aantal foto's van de oorspronkelijke maquette. Sommige van hen zijn bijgesneden, sommige zijn ingekleurd om als krantenillustratie te dienen. Omdat de maquette niet bewaard is gebleven, zijn de fotografische afbeeldingen hoogst waardevol geworden.

Attractie en distractie voor publiek

Hoewel het Canadian Centre for Architecture geen kunstinstelling is, zoals het Centre Pompidou, het FRAC Orléans of het MoMA, wordt het centrum geconfronteerd met problemen die lijken op die van deze musea. De maquettes spelen een cruciale rol bij de relatie van de instelling met het grote publiek. 'Het zijn publiekstrekkingen en we hebben datzelfde publiek nodig om de instelling een zekere legitimiteit te geven,' merkte de voormalige directeur van het Pompidou, Alain Guiheux, recentelijk op in een interview.¹³ Door zijn publieksprogramma en georganiseerde tentoonstellingen wordt het CCA uitgedaagd na te denken over de manier waarop de collectie aan het publiek wordt gepresenteerd en over hoe het publiek tegen de architectonische documenten aankijkt. Immers, juist op het moment dat de maquette het werk van de architect demystificeert, gaat het publiek het architectonische object waarden. Wat gebeurt er, wanneer de gearchiveerde maquette wordt tentoongesteld? En wat valt er te zeggen over de aantrekkelijkheid van modellen? Dit waren enkele van de vragen waarover ik met Shubert sprak. 'Het komt zelden voor dat we zeggen: "dat is een mooi stuk voor een tentoonstelling!"

Dat zou echt een ondergeschikt punt van overweging zijn,' onthult Shubert, maar hij geeft toe dat maquettes het tijdens tentoonstellingen erg goed 'doen'. Architectonische schetsen en ontwerpen zijn echt moeilijk te lezen en daardoor worden de maquettes belangrijker voor een lekenpubliek. Ze vormen de driedimensionale weergave van een architectonisch concept en gedragen zich als objecten in de ruimte. Men kan er omheen lopen, erin kijken en zich een voorstelling maken van het voltooid gebouw. Shubert's analyse van de situatie bij het CCA is behoorlijk subtiel. De maquettes van het CCA worden getoond wanneer ze een bepaald project verhelderen; ze maken deel uit van de architectonische omgeving die het CCA neerzet. Volgens Shubert wordt dit problematisch, wanneer hedendaagse maquettes speciaal gemaakt worden om te worden tentoongesteld en worden gecombineerd met tekeningen uit een historische periode. In zulke gevallen is het vaak niet duidelijk dat de maquette een hedendaagse creatie is. Mensen zijn vaak gefascineerd door de maquettes en verdiepen zich meer in de hedendaagse representatie dan in de authentieke documenten uit die periode. 'We gooien een beetje onze eigen glazen in als we dit doen, want we weerhouden mensen ervan zich in de authentieke documenten te verdiepen door ze iets anders aan te reiken.'

Demystificatie en aura

Op het architectenbureau wordt de maquette op verschillende manieren gebruikt, hetzij als een conceptueel hulpmiddel dat betrokken is bij het creatieve proces, hetzij als instrument dat een voorstelling van een toekomstig gebouw communiceert: om ruimtelijke eigenschappen te bestuderen, om de structurele belasting te testen of om opdrachtgevers te verleiden. Zodra de maquette wordt verwijderd uit het architectenbureau en wordt aangekocht, gearchiveerd en tentoongesteld in de instelling, verliest ze haar oorspronkelijke betekenis en wordt documentatie, bron of kunstwerk. We zouden kunnen zeggen dat alleen al door het feit dat modellen verzameld en gearchiveerd worden,

hun status verandert. Op de vraag of deze statuswijziging bij het CCA als een probleem wordt gezien, tempert Shubert de discussie. Hij legt uit dat een deel van het aura die de maquette omgeeft slechts het resultaat is van haar status van gearchiveerd stuk. Zolang ze zich nog op het architectenbureau bevindt, is de maquette nog 'in leven': ze kan mogelijk nog worden veranderd, worden aangepast. Op dat moment maakt de maquette ook deel uit van een werkomgeving: op ontwerpen zitten kringen van wijnglazen en koffiekopjes, of vlekken van gemorst sigaretten. Zodra het model het museum binnenkomt, wordt het beschermd, geconserveerd en gearchiveerd, precies zoals het op dat moment is. 'Architecten van wie we de maquettes hebben verzameld komen hier vaak. En dan moeten we tegen ze zeggen dat ze de maquettes niet zomaar meer mogen aanraken.' We zouden kunnen zeggen dat er een soort grens bestaat tussen het architectenbureau en het archief. Als maquettes eenmaal in het museum staan zijn ze kostbaar, vandaar hun aura. Maar, zo geeft Shubert aan, het aura is ook een belangrijk aspect in verband met het tentoonstellen van de maquette. Wanneer de maquette zich in het archief van het CCA bevindt is het alleen maar een object. Wanneer ze de tentoonstellingsruimte ingaat, wordt ze iets anders. We hebben geprobeerd dat aspect in onze tentoonstellingen zoveel mogelijk te demystificeren, door werktekeningen en schetsen niet als kunstwerken te presenteren, maar ze zoveel mogelijk te tonen zoals ze op het bureau waren: ontwerpen zonder lijst, schetsen zonder kader. Shubert benadrukt dat dit in het geval van maquettes nogal lastig is. Als je bijvoorbeeld een maquette van Peter Eisenman op een witte basis in de tentoonstellingsruimte zet, zou ze er als een hedendaags kunstwerk uit kunnen zien. Hoewel een deel van het object plastische eigenschappen heeft en dit op de een of andere manier samenvalt met de bedoeling van de architect, zou het werk enigszins in een verkeerd daglicht worden gesteld, als de tentoonstelling ervan alleen op die aspecten zou zijn gericht. Veel hiervan heeft te maken met de normen en de bedoelingen van de verzamelende instellingen.

Wij proberen de maquettes altijd te laten zien als een enkel onderdeel van een proces; hetzelfde geldt voor de tekeningen. Bij de tentoonstelling over Stirling probeerden we bijvoorbeeld de smoezeligheid te laten zien, het geklieder in de marges van de tekeningen. We proberen ze te demystificeren om los te komen van de gedachte dat het 'maar' kunstwerken zijn. In feite proberen we ze er niet te mooi of te perfect uit te laten zien.

Vertaling: InOtherWords,
Maria van Tol

1. Jean-Louis Cohen, 'Models and the Exhibition of Architecture', in: Kristin Feireiss (red.), *The Art of Architecture Exhibitions* (Rotterdam: NAi Publishers, 2001), 30.

2. Etienne-Louis Boullée droomde van een architectuurmuseum rond 1792; Louis-François Cassas stelde zijn privé-collectie open voor het publiek in 1806; Sir John Soane bedacht zijn museum in 1808 en richtte het officieel op in 1833. Onder de impuls van Viollet-le-Duc werd in 1879 het Musée de Sculpture Comparée opgericht en in 1900 werd in het Musée des Monuments Français op initiatief van de architect Anatole de Baudot een maquettecollectie opgericht. Zie o.a.: Werner Szambien, *Le musée d'architecture* (Parijs: Picard Éditeur, 1988) en Margaret Richardson, Mary Anne Stevens (red.), *John Soane, Architect Master of Space and Light* (Londen: Royal Academy of Arts, 1999).

3. <http://www.icam-web.org/newslist.php> (gezien op 6 januari 2010).

4. Het Musei Arkhitektury Shchusev, dat bekend staat als het eerste als zodanig functionerende architectuurmuseum, werd opgericht in Moskou in 1945. Het Suomen Rakennustaiteen Museo werd opgericht in 1956 en het Zweedse Arkitekturmuseum in 1962. Zie o.a.: John Harris, 'Les réserves du savoir: les origines du musée d'architecture contemporain', in: *Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Architecture et paysage* (Montréal: CCA, 1989).

5. Twee van de acht speciaal voor de tentoonstelling gemaakte maquettes (de maquettes van Villa Savoye van Le Corbusier en Haus Tugendhat van Mies) werden in 1932 toegevoegd aan de collectie in het

MoMA. Het zijn (naar wij aannemen) de vroegste stukken van de collectie.

6. Zie bijv.: Alain Guiheux (red.), *Collection d'architecture du Centre Georges Pompidou* (Parijs: Centre Georges Pompidou, 1998); Phyllis Lambert, 'Introduction', in: *Canadian Centre for Architecture, The First Five Years, 1979-1984* (Montréal: CCA, 1988), 109-113.

7. Het FRAC Centre in Orléans heeft zich bijvoorbeeld sinds de oprichting hoofdzakelijk geconcentreerd op utopische projecten uit de jaren zestig en zeventig.

8. Alain Guiheux (red.), *Architecture Instantanée, Nouvelles acquisitions* (Parijs: Centre Pompidou, 2000).

9. Interview gehouden op 22 augustus 2010 bij het Canadian Centre of Architecture in Montréal.

10. <http://www.cca.qc.ca/en/collection/294-institutional-overview> (gezien op 22 december 2010).

11. <http://www.cca.qc.ca/en/collection/archives>.

12. Een ander voorbeeld dat Howard Shubert aanhaalt, is dat van de maquette in de collectie van het CCA van een villa in Ahmedabad (India) van Le Corbusier. Omdat de villa nooit werd gebouwd en er bij de maquette foto's van een eerdere maquette en blauwdrukken met aantekeningen zaten, vormt dit een verzameling documenten die bijzonder rijk is aan onderzoeksmogelijkheden. Toen de kans zich voordeed, waren deze mogelijkheden de voornaamste reden om de maquette te kopen.

13. Jean-Didier Bergilez, Marie-Cécile Guihaux en Véronique Patteeuw, 'Un entretien avec Alain Guiheux', in: Bergilez, Guihaux en Patteeuw (red.), *Collection d'architecture* (Brussel: A16, 2007).

Over maquettes
en beelden
Een gesprek met
Adam Caruso

Job Floris en
Hans Teerds

Een vluchtige blik op een presentatie van het in Londen gevestigde architectenbureau Caruso St John onthult hoezeer maquettes centraal staan in hun werk. Elk project gaat vergezeld van minstens enkele afbeeldingen van een maquette. Een van de bekendste is die van de maquette van hun inzending voor de architectuurprijsvraag voor het Arosa sporttheater (Graubünden, Zwitserland, 2000). Op de foto staat het interieur van de grote zaal: in het midden een vlak dat (gezien de heldere glans ervan) een ijsbaan lijkt te zijn, links en rechts tribunes, een transparante wand op de achtergrond en zes spanten die het dak ondersteunen. De zaal is sferisch verlicht: een lichtbundel die door een dakraam op de linkertribune valt en een diffusere lichtbron van achter de rechtertribune. Dit is duidelijk een foto van een maquette: de afbeelding telt verscheidene grijstinten en er zijn naden zichtbaar die verraden dat de maquette gemaakt is van eenvoudige materialen zoals karton, papier en MDF. Met zulke beelden in ons achterhoofd bezoeken we op een middag in de herfst van 2010 de studio van Caruso St John, voor een gesprek met Adam Caruso over de rol van maquettes in de praktijk van het bureau. Caruso richtte het bureau in 1990 op samen met Peter St John. De internationale doorbraak volgde in 1995, toen ze de prijsvraag voor The New Art Gallery in Walsall (VK, 1995-2000) wonnen.

De studioruimte van het bureau, twee etages van een voormalige fabriek in oost-Londen, wordt gedomineerd door maquettes, precies zoals we hadden verwacht. De werkplekken zijn van elkaar gescheiden door grote kasten, die allemaal boordevol maquettes zitten. We zien niet alleen enkele bekende maquettes, die we uit publicaties kennen, maar ook andere, onbekende. Of ze nu bekend zijn of niet, ze zijn bijna allemaal gemaakt van vergankelijke materialen zoals foamboard, karton en papier. Bij nadere inspec-