

'What Are Men to Rocks and Mountains?'¹
The Architectural Models of OMA/Rem Koolhaas

Christophe Van Gerrewey

Didn't I ever tell you this? I was sitting opposite you and after a while you were moving around incredibly. I thought I was making you very uncomfortable, so I asked you, 'Do I make you uncomfortable?' and you said no. And you pointed under the table and you were trying to re-arrange an architectural model with your feet. [Laughs] And then you asked me: 'Do you like it this way or that way?' You were shifting it with your feet doing two things at the same time.

Rem Koolhaas, in conversation with Philip Johnson²

Most people busy with architecture secretly have other plans. 'The narrative and the anecdote may sometimes dominate our preoccupation with architecture,' said Rem Koolhaas in a discussion with Peter Eisenman in 2006.³ In the same way that we have architecture in order to talk about other things or to generate an endless flood of stories and chatter, the by-products of buildings are often more important than the buildings themselves. Architecture is the immediate occasion for photographs, films, books, diagrams, essays and plans – and architectural models.

In the traditional practice of architecture, which is focused on the realisation of three-dimensional objects on the human scale for ordinary use, the architectural model is a surrogate for the building – as an experiment, a means of communication or souvenir. In an ideal world, an architect would erect a dozen *different* buildings as an intermediate phase in the designing process, after which, in consultation with the client, all except the best or most suitable building would be demolished. During construction, it is impossible (or very difficult) to start over again, which is why there are architectural models.

By contrast, the architecture practice of OMA/Rem Koolhaas can be seen in its entirety as a logical expression of the desire to grant the *means* of architecture a life of their own. An architect makes sure that he or she always plays the main role – and is the director – of a stage play whose happy ending is the completion of the building. But because architecture is so weighty, so large and immobile and in fact does not (or does not any longer) fit on the stage of contemporary culture, the monologues, the dialogues, the performances, the props are given free rein – and the most attention. In the words of Koolhaas, from that same conversation: 'What I would like to say is that the entire envelope surrounding architecture – all the narratives and the tragedies – is incorporated into my concerns and the work we do.'

Thus it is not surprising that a book recently has been devoted to OMA's shop floor. In *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, author Albena Yaneva compiled the adventures of the scale models and designs themselves, as if they were indeed action figures, like those battling one another on the first pages of Koolhaas's booklet *Content*.⁴ Remarkably, however, Yaneva uses these models and the stories that go with them to demolish Koolhaas's authorship. She explicitly wants to demonstrate that OMA's designs are the result of group work. The anecdotes that subsequently emerge are not 'told' in an imperative manner, but 'discovered', as it were, by an outsider. There is no 'directing' done in the stories, and therefore the magical bond that connects the anecdotal design process with all of the meanings of the final building can no longer exist. When Koolhaas talks about the development of a design or demonstrates that development with the help of a model, that story or anecdote is just as staged or designed as is the final building. The anecdotes and architectural model stories in Yaneva's book, however, are too

real and documentarian, too fortuitous and interchangeable for that – in other words, they are not part of the precisely directed but always unfathomable mythology surrounding every OMA design. It is not because architecture can also ‘comprise’ chatter and the anecdotic that everything becomes interesting and valuable and can be investigated no matter what. With everything related to architecture, it’s no different than with architecture itself: all we can do is surrender ourselves as voluntary prisoners of the boundaries that the architect deliberately erects – whether those boundaries are of language, stone or polystyrene.

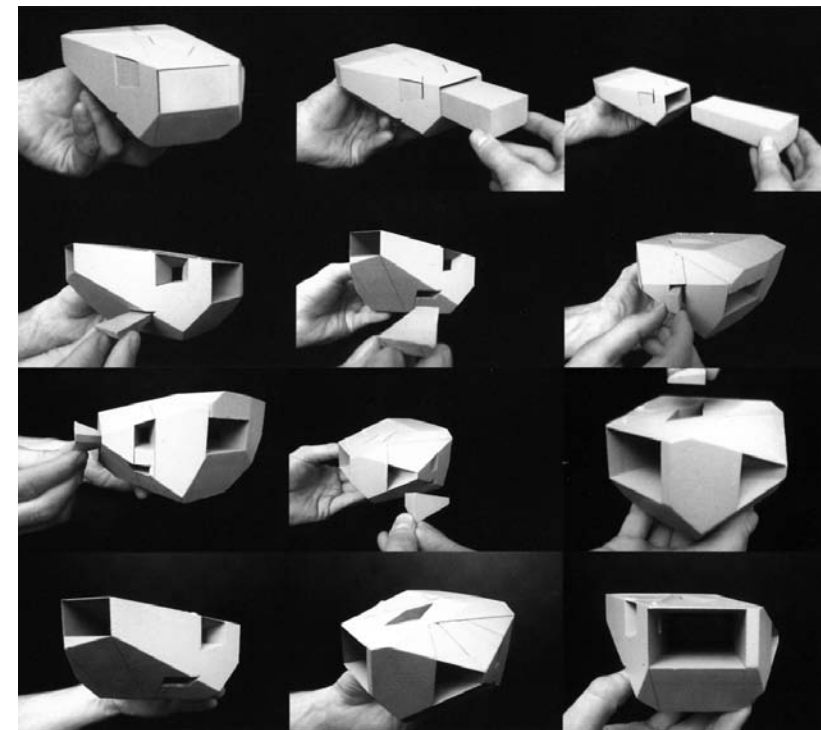
Three recent projects by OMA/Rem Koolhaas illustrate this best. The story of the Casa da Musica is most well-known. In a lecture given in Antwerp on 25 June 1999 – published under the title ‘Transformations’ – Koolhaas disclosed the improbable metamorphosis of a design for a house for a man who was afraid of the millennium bug into a concert hall in Portugal. Said Koolhaas: ‘It is a very strange process that combines psychology with a kind of scientific investigation and of course a lot of what I can only describe as opportunism.’⁵ Whether the story is true or not is unimportant. On the one hand, it is an account of the arbitrary but necessary relationship between form and function. What sort of a discipline is architecture, when a concert hall is no more than an enlargement of a detached residence? With sardonic pleasure, Koolhaas literally and figuratively exposes architecture here by manipulating the architectural model and suddenly, shockingly, changing the scale.

On the other hand, the fact that this can happen (the Casa da Musica was built and has proven successful) turns the story into a parable about today’s architects, who seem to be able to get away with anything as long as they know how to present the intermediate stages as main chapters in an inevitable and exciting evolution. It is no longer possible to hide behind notions such as *genius loci*, the human scale, critical contextualism and schematic design methodology – because we know it doesn’t work like that, and because it simply isn’t pleasant or exciting to go about it that way. The story of the Casa da Musica is an intensified expression of this awareness: the building is once again put entirely in the hands of the designer, and with the architectural model he places a radioactive boulder on the playing board, which subsequently irradiates enchantingly regardless of the context.

The Seattle Public Library is another, but less well-known, example. Here, the architectural model was not a ‘scale-less’ means of transforming one design into another, but was used to flabbergast and convince the client in an ironic manner. However, the theatrical *presentation* of the model was almost more important than its form. At the first public presentation of the competition for the library design in May 1999, ‘Koolhaas amused the audience by literally bending the contest rules,’ wrote the *Seattle Post-Intelligencer*. ‘Restricted to using pencil and paper rather than computer-aided drawings or models, Koolhaas folded and cut his paper to get three-dimensional shapes.’⁶ The scale model – or rather, its unexpected and actually forbidden creation – was used by Koolhaas to revive the myth of ‘the architect who breaks the rules’ at a concrete place and for a specific occasion. And manifesting himself along with the model was an architect who did not present two-dimensional images or computerised simulations, but was simply driven by a desire for a three-dimensional reality – although a reality rather smaller than usual, but for that very reason at the mercy of the architect’s manipulating hands in an exemplary fashion.

A third recent (that is to say, post-*S,M,L,XL*) example was also recorded on film. In 2000, Rem Koolhaas and Jacques Herzog made a presentation of their Rotterdam and Basel firms along with their co-design for the Astor Place Hotel in New York. The client needing to be convinced this time was Ian Schrager, the inventor of the chic concept of the ‘boutique hotel’, who wanted to have the world’s two most famous architects work together.

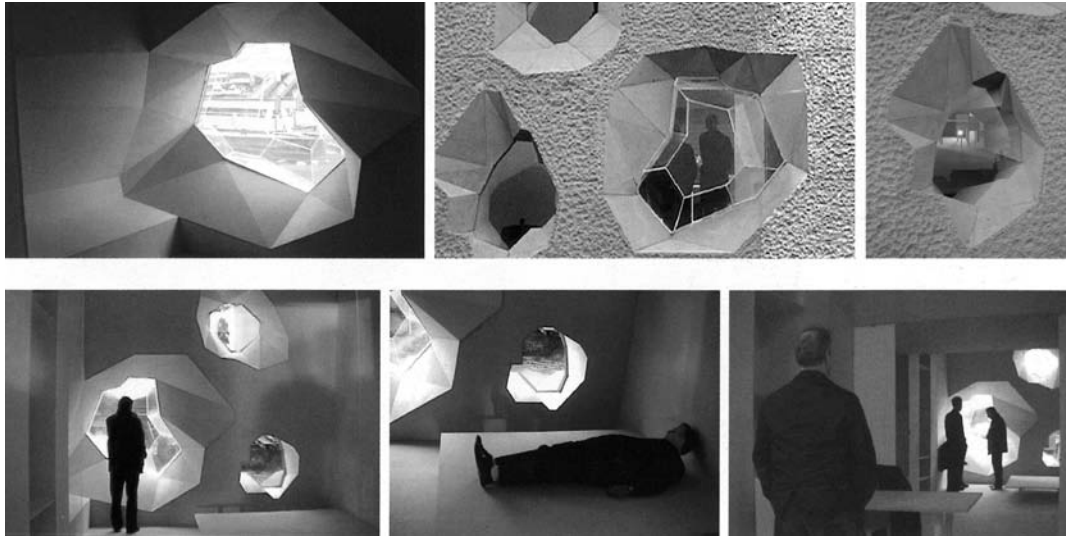
The amateur film footage shot on this day was made by Jens Hommert, and is included as an extra on the DVD of the film *A Kind of Architect* (brought out in 2008 by Markus



Heidingsfelder and Min Tesch). The day begins early in Rotterdam, where Rem nervously has his employees put out architectural models, but in such a way that it seems as if the models are always set up like that, and not especially presented for Herzog, the colleague, and Schrager, the client. The group then fly by private jet to Switzerland to visit the offices of Herzog & De Meuron. Here, what is striking is the relative absence of models, certainly in comparison to the plethora of them in Rotterdam.

Undoubtedly, the ‘architectural object’ of Koolhaas is the model; that of Herzog & De Meuron the mock-up. It would not be impossible to more fundamentally distinguish these two architecture practices from one another on the basis of this difference, and to even derive from it a crossroads in contemporary architecture. The mock-up (a life-sized model, which therefore usually only shows a limited part of the building) is directed towards the experience of the individual, just like the scale model. However, the mock-up is experienced with the entire body, while the scale model functions and exists at the level of human hands; the mock-up demonstrates how the individual would be accommodated in one part of the building, and what relation this would have to the rest of the world. But with the scale model, the spectator has no way of entering: he stands outside the world surveying the creation like a god, and looking at how humanity tries to obtain a place within it. The relation that the mock-up establishes is that of ‘being one among the many’, and the spectator’s gaze is fragmentarily directed from the inside to the outside; the relation established by the scale model is based on the principle of ‘being on top of it all’ and gives the spectator the feeling of mentally standing outside and above the world.

The courtyards of the Herzog & De Meuron offices are strewn with mock-ups of earlier façade designs. In a workshop, life-sized models of the façades for the hotel are being constructed. Ian Schrager is asked to lie down on a wooden plank and pretend he is looking at the outdoor view through the angular windows. Koolhaas says to De Meuron: ‘You should have provided a mattress.’ And one might indeed wonder whether the ‘experience’ being

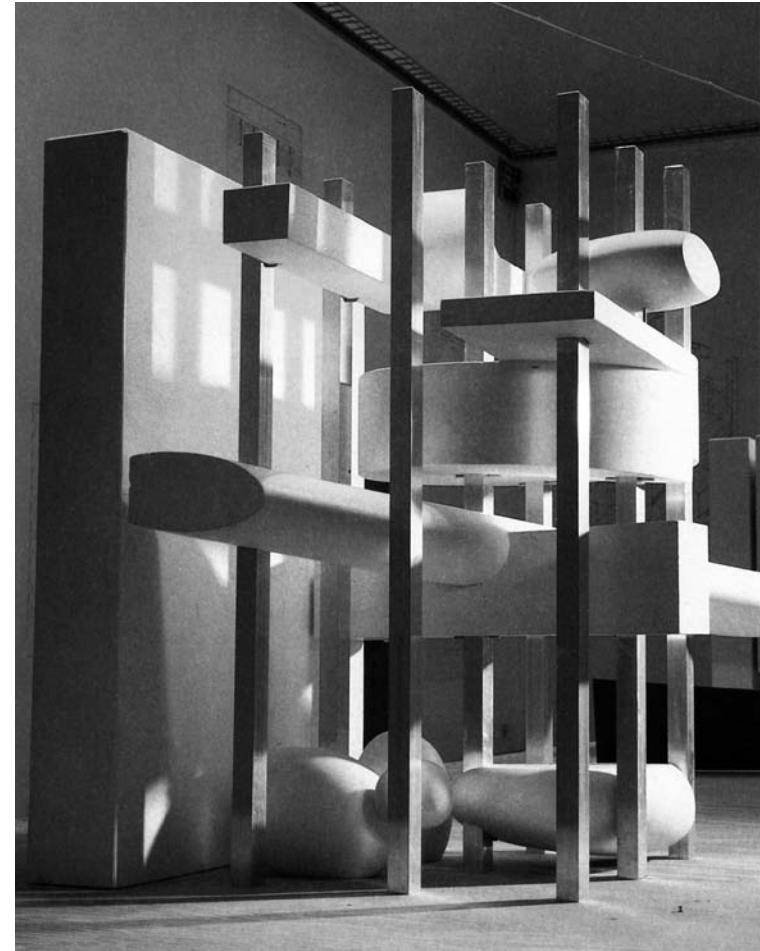


offered to Schrager in the mock-up could be called pleasant at all: lying uncomfortably on fibreboard and looking through a little window at a Swiss warehouse full of building materials. For the fact of the matter is, the mock-up is pre-eminently an *architectural* means, enabling the architect to do research in advance on the construction and phenomenology of a façade or of one part of a building.

Conversely, the scale model does not have much to do with ‘architecture as construction’. The scale model reveals ‘architecture as a means of exercising power’. This is not about the ‘old’ power – of structures, institutions and abstract truths (a power that Bataille, for instance, opposed in exemplary fashion). It is about the power that architecture can lend to the individual, temporarily but heroically, placelessly but concretely, with the scale model as the means, the architect as the intermediary, and the determination of scale as the direct cause of the effect. Freud wrote somewhere that interest in architecture is a sublimation of voyeurism; the focus on the architectural model leads to a divine voyeurism – the feeling of being master of the world, simply by looking at it and stepping over rocks and mountains like a giant. One can wonder whether Ian Schrager would actually have built the Astor Place Hotel if, instead of being ushered into a deficient part of the design, he had been able to grandiosely cast an eye over his future hotel, visibly located in New York and on the surface of the earth.

These three examples are just subtle expressions of what was already present in OMA’s oeuvre from the start. It’s about a technique that does not so much use the architectural model as require it – because the scale model directly conveys what this architecture is all about: the modern psychological attitude of being master of one’s own fate, of being able to manipulate coordinates and oppressive materialities, of taking things that are anchored in space and nonetheless moving them, of surveying what goes above and beyond us in one fleeting glance. Thus, time and again, the means of architecture is used to put architecture in its place, and in doing so elicit the blessings it is still capable of bestowing.

It is therefore not surprising that *S,M,L,XL* – a book that can not only be seen as the deflowering of OMA but also of the whole of twentieth-century architecture – is a succession of stories about architectural models, or more generally, of moments in which the power of architecture is reduced to the scale of the reader or observer by means of language, symbols or images. This brings to mind the almost hallucinating story of the ‘total’ mock-up



for one of the first houses designed by Mies Van der Rohe – ‘The House That Made Mies’ (which Philip Johnson later claimed never existed). It is a story that ‘made’ Koolhaas in a certain sense, because it concisely represents his position on modernism and history . . . Think of the young girl who destroyed the scale model of the Villa dall’Ava when she was seven years old, and yet would later grow up in that same house⁷ . . . of the model that OMA made in 1986 of the Danstheater in the Hague – a model big enough to shut the client, Carel Birnie, and choreographer Jiri Kylian up in it, ‘like in a fairytale’ . . . of the scale models of the libraries for Jussieu from 1993, big enough to be studied at eye level, like cabinets where you can look inside and move the people or events around with your hands, like books in a library . . . or the architectural model for the Très Grande Bibliothèque in Paris from 1989, perhaps the most well-known and illustrative of Koolhaas’s models, because the actual programme – and therefore what it is all about – remains invisible. However, the most important excerpt from *S,M,L,XL* is in the introduction. This book, writes Koolhaas, ‘is a search for “another” architecture, knowing that architecture is like a lead ball chained to a prisoner’s leg: to escape, he has to get rid of its weight, but all he can do is scrape slivers off with a teaspoon.’⁸ The OMA architectural models are such slivers, scraped off the immense surface of architecture.

In 1976, the famous exhibition ‘Idea as Model’ took place in New York, in which OMA, still a very young firm, did not participate. In the catalogue for this exhibition, Christian

Hubert suggested that the architectural model exists as a kind of longing, 'in a kind of atopia, if not utopia'.⁹ Even if a scale model has utopian properties, this still implies a classical distance between 'dream and deed', which exists between the design and the model that is made for it. In that case, the model shows an outer boundary of what architecture could be in an ideal, but not realistic, world. Koolhaas redefined the architectural model (and by no means only the model, for that matter) and enriched it with the characteristics and mental effect of 'real' architecture – but then without its inertia, its unmanageability, and its compliance with gravity. That proves that the architectural model has nothing to do with utopia, but indeed everything to do with atopia. A clearer description of this concept is found in Roland Barthes' experimental autobiography, in which atopia is considered 'the only internal modern doctrine'. Atopia, writes Barthes, is like a *habitacle en dérive*, a 'pilot house adrift', which does not start from ideas and then make them stay in line (like utopia) but throws us completely back on ourselves, liberates us from fixed places, and makes us aware of the power we actually possess.¹⁰ In that sense, the architectural model is not a provisional and imperfect representation of a building, but a realisation of what architecture promises, yet can never attain itself.

Translation: Jane Bemont
Nederlandse vertaling op p.46

1. OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995), 926, glossary. The quotation is listed under the heading 'MEN', and is from the novel *Emma* (1815) by Jane Austen.

2. Hans Ulrich Obrist, *Layout. Philip Johnson in Conversation with Rem Koolhaas* (Cologne: Walther König, 2003), unnumbered.

3. Peter Eisenman and Rem Koolhaas, *Supercritical. Architecture Words 1* (London: Architectural Association, 2010), 12.

4. Albená Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009). Also see my review 'Anekdoten en processen' in *A+*, no. 224 (2010), 89.

5. Rem Koolhaas, 'Transformations', *A+U, OMA@work* (2000), 107.

6. Steven Goldsmith, 'New Library Could Be One for the Books', *Seattle Post-Intelligencer*, 13 May 1999. Included in: Michael Kubo and Ramon Prat (eds.), *Seattle Public Library. OMA/LMN* (Barcelona: Actar, 2005), 50.

7. Also see: Christophe Van Gerrewey, *Reality without restraint. Bathtime in the Villa dall'Ava* (Ghent: Vlees en Beton, 2005).

8. OMA/Koolhaas, Mau, *S,M,L,XL* op. cit. (note 1), XIX.

9. Christian Hubert, 'The Ruins of Representation', in: Richard Pommer, Kenneth Frampton and Silvia Kolbowski (eds.), *Idea as Model* (New York: Rizzoli, 1981), 17.

10. Roland Barthes, *Oeuvre Complètes. Tome IV* (Paris: Éditions du Seuil, 2002), 629.

'What are men
to rocks and
mountains?'¹
De maquettes van
OMA / Rem Koolhaas

Christophe Van
Gerrewey

Didn't I ever tell you this? I was sitting opposite you and after a while you were moving around incredibly. I thought I was making you very uncomfortable, so I asked you, 'Do I make you uncomfortable?' and you said no. And you pointed under the table and you were trying to rearrange an architectural model with your feet. [Laughs] And then you asked me: 'Do you like it this way or that way?' You were shifting it with your feet doing two things at the same time.

Rem Koolhaas in gesprek met
Philip Johnson²

Wie met architectuur bezig is, heeft meestal in het geheim andere plannen. The narrative and the anecdote may sometimes dominate our preoccupation with architecture,' zei Rem Koolhaas in een gesprek met Peter Eisenman in 2006.³ Zoals architectuur bestaat om het over andere dingen te hebben of om een onstelpbare vloed aan verhalen en gebabbel in het leven te roepen, zo zijn de bijproducten van gebouwen vaak belangrijker dan de gebouwen zelf. Architectuur geeft aanleiding tot foto's, films, boeken, schema's, teksten en plannen – en tot maquettes.

In de traditionele architectuurpraktijk, die gericht is op het verwezenlijken van driedimensionale objecten op menselijke schaal en voor alledaags gebruik, is de maquette een surrogaat voor het gebouw – als probeersel, communicatiemiddel of souvenir. In een ideale wereld zou de architect, als tussenstap in het ontwerpproces, een tiental verschillende gebouwen oprichten, waarna in overleg met de bouwheer enkel het beste of meest geschikte gebouw niet opnieuw verwijderd zou worden. Omdat tijdens het bouwen niet (of zeer moeilijk) opnieuw kan worden begonnen, bestaan er daarom maquettes.

De architectuurpraktijk van OMA / Rem Koolhaas kan, daarentegen, in haar geheel worden opgevat als een

consequente opvoering van het verlangen om de middelen van de architectuur een eigen leven te gunnen. De architect zorgt ervoor dat hij steeds de hoofdrol speelt (en de regisseur is) in een theaterstuk waarvan het happy end de oplevering van het gebouw is. Maar omdat architectuur zo zwaar, zo groot en zo immobiel is, en eigenlijk niet (of niet meer) op het toneel van de hedendaagse cultuur past, krijgen de monologen, de dialogen, de performances en de rekvisieten de vrije hand – en de meeste aandacht. In de woorden van Koolhaas, uit hetzelfde gesprek: 'What I would like to say is that the entire envelope surrounding architecture – all the narratives and the tragedies – is incorporated into my concerns and the work we do.'

Het is dan ook niet verwonderlijk dat er recent een boek is gewijd aan de werkvloer van OMA. In *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* verzamelt Albena Yaneva avonturen die door de maquettes en de ontwerpen zelf worden beleefd, als waren het inderdaad de *action figures* die op de eerste pagina's van Koolhaas' boek *Content* met elkaar de strijd aangaan.⁴ Het merkwaardige is echter dat Yaneva deze modellen en de verhalen die erbij horen, aanwendt om het auteurschap van Koolhaas te verbrijzelen. Ze wil expliciet aantonen dat de ontwerpen van OMA het resultaat zijn van groepswerk. De anekdotes die hierdoor tevoorschijn komen, worden niet op een dwingende manier 'verteld', maar worden als het ware 'gevonden' door een buitenstaander. Er komt geen regie meer aan te pas, waardoor de magische band die het anekdotische ontwerpproces verbindt met al de betekenissen van het uiteindelijke gebouw, niet meer kan bestaan. Als Koolhaas vertelt over de totstandkoming van een ontwerp of die totstandkoming toont aan de hand van een maquette, dan is dat verhaal of die anekdote evenzeer in scène gezet of ontworpen als het uiteindelijke gebouw. De anekdotes en de maquetteverhalen in het boek van Yaneva zijn echter te werkelijk en te documentair, te toevallig en te inwisselbaar; ze maken met andere woorden geen deel uit van de precies gestuurde, maar altijd ondoorgronde-

lijke mythologie die rond elk ontwerp van OMA hangt. Het is niet omdat architectuur ook gebabbel en anekdotiek kan 'bevatden', dat alles interessant en waardevol wordt en dat om het even wat onderzocht kan worden. Het is met alles rondom architectuur niet anders dan met de architectuur zelf: we kunnen niet anders dan ons als vrijwillige gevangenen overleveren aan de grenzen die de architect bewust installeert – al zijn het dan grenzen van taal, steen of piepschuim.

Drie recente projecten van OMA / Rem Koolhaas illustreren dat het best. Het verhaal van de 'Casa da Musica' is het bekendst. In een lezing in Antwerpen op 25 juni 1999, gepubliceerd onder de titel 'Transformations', heeft Koolhaas de onwaarschijnlijke metamorfose uit de doeken gedaan van een woningontwerp voor een man met angst voor de Millenniumbug tot een gerealiseerde concertzaal in Portugal. 'It is,' zei Koolhaas, 'a very strange process that combines psychology with a kind of scientific investigation and of course a lot of what I can only describe as opportunism.'⁵ Of het verhaal waar is, is niet belangrijk. Het is langs de ene kant het verslag van een ontwerpmatig onderzoek naar de willekeurige maar noodzakelijke relatie tussen vorm en functie. Wat voor een discipline is architectuur, als een concertzaal niet meer is dan een uitvergroting van een alleenstaande woning? Met sardonisch plezier zet Koolhaas de architectuur letterlijk en figuurlijk te kijk, door de maquette te manipuleren en plots schokkend te verschalen.

Dat dit kan – de Casa da Musica is gebouwd en blijkt succesvol – maakt het verhaal langs de andere kant tot een parabel over de hedendaagse architect, die met alles lijkt weg te kunnen komen zolang hij de tussenstappen als hoofdstukken in een onontkoombare en spannende evolutie weet te presenteren. Zich verbergen achter noties als genius loci, menselijke schaal, kritisch contextualisme en schematische ontwerpmethodiek is niet meer mogelijk, omdat we weten dat het zo niet werkt, en omdat het eenvoudigweg niet aangenaam of spannend is om zo te werk te gaan. Het verhaal van de 'Casa da Musica' is een verhevige opvoering van dit besef: het

gebouw wordt weer volledig in de handen gelegd van de ontwerper, en die legt met de maquette een radioactief rotsblok op het spelbord, dat vervolgens om het even welke context op een betoverende manier bestraalt.

De 'Seattle Public Library' is een ander, minder bekend voorbeeld. De maquette is hier geen 'schaalloos' instrument geweest om van het ene ontwerp een ander te maken, maar is gebruikt om op een ironische manier de opdrachtgever te overbluffen en te overtuigen. Het is echter ook de theatrale opvoering van de maquette die bijna belangrijker is dan de vormelijke eigenschappen van het model. Op de eerste publieke presentatie van de wedstrijd voor het bibliotheekontwerp in mei 1999, 'Koolhaas amused the audience by literally bending the contest rules,' zo schreef de *Seattle Post-Intelligencer*. 'Restricted to using pencil and paper rather than computer-aided drawings or models, Koolhaas folded and cut his paper to get three-dimensional shapes.'⁶ De maquette, of liever: de onverwachte en eigenlijk verboden totstandkoming ervan, werd door Koolhaas gebruikt om de mythe van de architect die de regels doorbreekt, weer zichtbaar te maken op een concrete plaats en voor een specifieke gelegenheid. En tegelijkertijd verschijnt samen met de maquette een architect die zich niet bezighoudt met tweedimensionale beelden of computergestuurde simulaties, maar die slechts gedreven wordt door een verlangen naar de driedimensionale werkelijkheid – al is het dan een werkelijkheid die een beetje kleiner is dan gewoonlijk, maar daarom juist op een voorbeeldige manier is overgeleverd aan de manipulerende handen van de architect.

Van een laatste recent (dat wil zeggen: post-S,M,L,XL) voorbeeld bestaan er eveneens filmopnamen. In 2000 presenteren Rem Koolhaas en Jacques Herzog hun bureaus in Rotterdam en Basel én hun gezamenlijk ontwerp voor het 'Astor Place Hotel' in New York. De te overtuigen bouwheer is ditmaal Ian Schrager, uitvinder van het chique concept van het 'boutique hotel', die de twee bekendste architecten ter wereld wil laten samenwerken.

De amateuropnamen van deze dag zijn gemaakt door Jens Hommert, en zitten als extraatje bij

de dvd van de film 'A kind of architect' (gerealiseerd in 2008 door Markus Heidingsfelder en Min Tesch). De dag begint vroeg in Rotterdam, waar Rem zenuwachtig zijn werknemers talloze maquettes laat klaarzetten, maar dan zó dat het lijkt alsof de modellen altijd op die manier staan opgesteld, en niet speciaal worden gepresenteerd voor concurrent Herzog en bouwheer Schrager. Met de privéjet vliegt het gezelschap vervolgens naar Zwitserland voor een bezoek aan de kantoren van Herzog & De Meuron. Wat hier opvalt, is de relatieve afwezigheid van maquettes, zeker in vergelijking met de massa schaalmodellen in Rotterdam.

Het 'architectuurobject' van Koolhaas is zonder twijfel de maquette; dat van Herzog & De Meuron is de mock-up. Het is niet onmogelijk om deze twee architectuurpraktijken op basis van dit verschil fundamenteel van elkaar te onderscheiden, en er zelfs een tweekoppeling van de hedendaagse architectuur aan te ontlenen. De mock-up, een maquette op ware grootte, die daarom (meestal) slechts een beperkt deel van het gebouw toont, is net zoals het schaalmodel gericht op de ervaring van het individu. De mock-up wordt echter met het lichaam beleefd, terwijl de maquette functioneert en existeert op de schaal van de menselijke handen; de mock-up toont hoe het individu zich zou kunnen ophouden in een deel van het gebouw, en welke verhouding dit zou veroorzaken ten opzichte van de rest van de wereld. Tot de verschaalde maquette heeft de toeschouwer echter geen toegang: hij gaat buiten de wereld staan en kijkt als god naar de schepping, en naar de manier waarop de mensheid zich er een plaats in probeert te verwerven. De relatie die de mock-up installeert is er één van 'een-tussen-allen' en de blik richt zich fragmentair van binnen naar buiten; de relatie van de maquette is gebaseerd op het principe 'een-tegen-allen', en installeert het gevoel geestelijk buiten en boven de wereld te staan.

De binnentuinen van het bureau van Herzog & De Meuron liggen bezaaid met mock-ups van vroegere gevelontwerpen. In een atelier wordt op ware grootte gewerkt aan de gevels voor het hotel. Ian Schrager wordt uitgenodigd om op een houten plaat te gaan liggen en zo te

doen alsof hij naar buiten kijkt door de hoekige ramen. Koolhaas zegt tegen De Meuron: 'Je had voor een matras moeten zorgen.' En inderdaad kan men zich afvragen of de 'ervaring' die Schrager in de mock-up wordt aangeboden überhaupt aangenaam te noemen is: ongemakkelijk op vezelplaat gaan liggen en door een raampje naar een Zwitsers magazijn vol bouwmaterialen kijken. Het is nu eenmaal zo dat de mock-up een bij uitstek architecturaal middel is, dat de architect in staat stelt om de uitvoering en de fenomenologie van een gevel of een gebouwdeel van te voren te onderzoeken.

De maquette heeft daarentegen niet veel met architectuur-als-bouwkunst te maken. De maquette reveleert de architectuur-als-machtsmiddel. Het gaat daarbij niet om de 'oude' macht van structuren, instituties en abstracte waarheden – een macht waartegen bijvoorbeeld Bataille zich exemplarisch verzette. Het gaat om de macht die de architectuur aan het individu kan uitlenen, tijdelijk maar heroïsch, plaatsloos maar concreet, met de maquette als middel, de architect als tussenpersoon, en de vaststelling van de verschaling als directe oorzaak van het effect. Freud schreef ergens dat de interesse voor architectuur de sublimatie van voyeurisme is; de aandacht voor de maquette legt de weg open naar een goddelijk voyeurisme – het gevoel meester over de wereld te zijn, gewoon door te kijken en als een reus over rotsen en bergen heen te stappen. Men kan zich afvragen of Ian Schrager het Astor Place Hotel wél had gebouwd, mocht hij in plaats van binnengeleid te zijn in een gebrekkig deeltje van het ontwerp, grandioze blikken hebben kunnen werpen op zijn toekomstig hotel, zichtbaar aanwezig in New York en op het aardoppervlak.

Deze drie voorbeelden zijn slechts fijnzinnige uitwerkingen van wat al vanaf het begin in het oeuvre van OMA aanwezig was. Het gaat om een techniek die de maquette niet zozeer gebruikt als wel verlangt, omdat het schaalmodel op een directe manier aanlevert waar het in deze architectuur om te doen is: de moderne, geestelijke ervaring meester te zijn over het eigen lot; coördinaten en beklemmende materialiteiten te kunnen manipuleren; wat in de

ruimte vaststaat toch te kunnen verplaatsen; wat ons overstijgt en ons te buiten gaat in één tijdelijke blik te kunnen overschouwen. Het middel van de architectuur wordt aldus gebruikt om de architectuur keer op keer op haar plaats te zetten, en om haar zo de weldaden te ontlocken waartoe ze nog in staat is.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat *S,M,L,XL*, een boek dat niet alleen als de ontmaagding van OMA, maar ook van de hele twintigste-eeuwse architectuur beschouwd kan worden, een aaneenrijging is van maquetteverhalen, of (algemener) van momenten waarop door taal, teken of beeld de macht van de architectuur wordt verbrijzeld tot op de schaal van het lezende of kijkende individu. Er kan daarbij gedacht worden aan het bijna hallucinante verhaal van de 'totale' mock-up van een van de eerste huizen van Mies Van der Rohe, 'The House That Made Mies', waarover Philip Johnson later beweerde dat het nooit heeft bestaan. Het is een verhaal dat Koolhaas in zekere zin 'gemaakt' heeft, omdat het kernachtig zijn positie ten opzichte van het modernisme en de geschiedenis uitbeeldt... Er kan verwezen worden naar het jonge meisje dat de maquette van de Villa dall'Ava vernielde toen ze zeven was, maar dat desondanks later in hetzelfde huis zou opgroeien...⁷ naar het model dat OMA in 1986 maakte van het Danstheater in Den Haag, een maquette groot genoeg om, 'als in een sprookje', bouwheer Carel Birnie en choreograaf Jiri Kylian, in op te sluiten... naar de maquettes van de bibliotheken voor Jussieu uit 1993, groot genoeg om op ooghoogte te bestaan, als kasten waarin men naar binnen kan kijken en met de handen de gebeurtenissen of de mensen verplaatsen als boeken in een bibliotheek... of naar de maquette voor de Très Grande Bibliothèque in Parijs uit 1989, misschien wel het bekendste en meest exemplarische model van Koolhaas, omdat het eigenlijke programma (en dus waar het allemaal om draait) onzichtbaar is gebleven. Het belangrijkste fragment uit *S,M,L,XL* staat echter in de introductie; dit boek, schrijft Koolhaas, 'is a search for "another" architecture, knowing that architecture is like a lead ball chained to a prisoner's leg: to escape, he has to get rid of its weight, but all he can do is scrape slivers off with a tea-

spoon.⁸ De maquettes van OMA zijn dergelijke schilfers, weggeschaapt van het immense oppervlak van de architectuur.

In 1976 werd in New York de beroemde tentoonstelling 'Idea as Model' georganiseerd, waaraan het toen nog erg jonge bureau OMA niet deelnam. In de catalogus van deze tentoonstelling suggereerde Christian Hubert dat de maquette bestaat als een soort verlangen, 'in a kind of atopia, if not utopia'.⁹ Als een maquette over utopische eigenschappen beschikt, dan impliceert dat nog steeds een klassieke afstand van 'droom en daad', die zich bevindt tussen het ontwerp en het model dat ervan wordt gemaakt. De maquette toont in dat geval een uiterste grens van wat architectuur in een ideale, maar niet realistische wereld zou kunnen zijn. Koolhaas heeft de maquette (en overigens lang niet alleen de maquette) opnieuw gedefinieerd en verrijkt met de eigenschappen en de mentale werking van 'echte' architectuur, maar dan zonder haar traagheid, haar onhandelbaarheid en haar gehoorzaamheid aan de zwaartekracht. Dat bewijst dat de maquette niets met de utopie te maken heeft, maar wel alles met de atopie. Om dat begrip duidelijker te omschrijven, is er de experimentele autobiografie van Roland Barthes, waarin de atopie als 'de enige inwendige moderne doctrine' wordt beschouwd. De atopie, schrijft Barthes, is als een 'habitable-en-dérive', een 'stuurhut op drift', die niet vertrekt van betekenissen en die vervolgens in de pas laat lopen (zoals de utopie), maar die ons helemaal terugwerpt op onszelf, ons bevrijdt van vaststaande plaatsen, en ons bewust maakt van de macht die we daadwerkelijk bezitten.¹⁰ De maquette is in die zin geen voorlopige en gebrekkige weergave van een gebouw, maar een realisatie van wat de architectuur wel belooft, maar nooit zelf kan bereiken.

1. Uit de woordenlijst in: Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1995), 926. Het citaat is opgenomen onder het lemma 'MEN', en is afkomstig uit de roman *Emma* (1815) van Jane Austen.

2. Hans Ulrich Obrist, Layout. Philip Johnson in Conversation with Rem Koolhaas (Keulen: Walther König, 2003), z.p.

3. Peter Eisenman en Rem Koolhaas, *Supercritical, Architecture Words 1* (Londen: Architectural Association, 2010), 12.

4. Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, Rotterdam (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2009). Zie ook mijn recensie: 'Anekdoten en processen', *A+*, nr. 224 (2010), 89.

5. Rem Koolhaas, 'Transformations', *A+U, OMA@work* (2000), 107.

6. Steven Goldsmith, 'New library could be one for the books', *Seattle Post-Intelligencer*, 13 mei 1999. Opgenomen in: Michael Kubo en Ramon Prat (red.), *Seattle Public Library. OMA/LMN* (Barcelona: Actar, 2005), 50.

7. Zie ook: Christophe Van Gerrewy, *Reality without restraint. Bathtime in the Villa dall'Ava* (Gent: Vlees en Beton, 2005).

8. Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1995), XIX.

9. Christian Hubert, 'The Ruins of Representation', in: Richard Pommer, Kenneth Frampton and Silvia Kolbowski (red.), *Idea as Model* (New York: Rizzoli, 1981), 7.

10. Roland Barthes, *Oeuvres Complètes*. Tome IV (Parijs: Éditions du Seuil, 2002), 629.