



A Copy & Paste Decade

Typology in the Work of OMA

Matteo Kuijpers

The summer of 1989 saw a major change in the work of OMA. In the first decade of his practice, Koolhaas copied avant-garde designs from the early twentieth century. Like construction elements, these projects were taken from their original environment and used for new designs. In the summer of 1989, Koolhaas submitted three competition entries that broke with this method. The Sea Trade Center in Zeebrugge, the Très Grande Bibliothèque in Paris and the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe ushered in a period of typological innovation: the designs no longer copied examples from recent history, but would set an example themselves.

Remarkably, Koolhaas used copies deliberately and openly prior to 1989. In Western culture, the term ‘copy’ has a negative connotation.¹ A copy is a parasite that rehashes original ideas rather than initiates them. Copying calls forth associations with forgery and imitation rather than innovation and creation. Why did Koolhaas – an architect whose image is currently inextricably entwined with the pursuit of the new – use a method that started with the copy? Why did he choose designs of the twentieth-century avant-garde? And why did he change his method in 1989?

Koolhaas founded OMA in a period when sharp critique of modernism was rife. This criticism was aimed specifically at the modern twentieth-century city. In *Collage City* (1978), Colin Rowe compared the morphology of the preindustrial city to that of the modern city. Using clear diagrams, he reduced the complexity of the city to a simple opposition between mass and void.² The diagrams show the continuous buildings of the preindustrial city with its clearly defined streets and squares on the one hand. On the other, they show the freestanding slabs and towers of the modern city with its open and undefined space. Rowe concluded that freestanding buildings are unable to sustain a public space where people will congregate. The morphology of the preindustrial city energises the public space by enclosing and shaping locations. The modern city’s open spaces are too big and too undefined to be affected by buildings.

In *L’architettura della città* (1966), Aldo Rossi suggested that the problem of the modern city primarily lay in its functionalist starting point.³ Building types like the freestanding tower and the slab were the result of the pursuit of light, air and space developed to the tiniest detail. At the same time, according to Rossi, these buildings lost any relationship with the existing city. He argued that the city could reconnect to its history by building on the morphology of the constants, the preindustrial types, which have been culturally determined over a long period. Rossi distilled these types from the historical urban fabric and abstracted them to archetypes that could not be further reduced. He considered these archetypes, such as the basic house shape and the arcade, independent of time and function. As these had proved constant over the centuries, he believed they were continuously in the collective memory of architecture.

1

See also: Petra Brouwer and Matteo Kuijpers, ‘The End of a Culture of Waste, Copy & Paste as a Strategy to Progress’, in: Winy Maas, Felix Madrazo and Bernard Hulsman / *The Why Factory* (eds.), *Copy Paste. Bad Ass Copy Guide* (Rotterdam: nai010 publishers, 2014), forthcoming.

2

Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 62–63.

3

Aldo Rossi, *De architectuur van de stad* (Nijmegen: SUN, 2002), 38.

Een copy/paste decennium

Typologie in het werk van OMA

Matteo Kuijpers

In de zomer van 1989 vond een belangrijke omslag plaats in het werk van Rem Koolhaas en zijn bureau OMA. In het eerste decennium van zijn ontwerppraktijk kopieerde hij ontwerpen van de avant-garde uit het begin van de twintigste eeuw. Deze projecten werden als montagestukken uit hun oorspronkelijke omgeving gehaald en ingezet voor een nieuw ontwerp. Met het ontwerp voor drie prijsvraaginzendingen in de zomer van 1989 brak Koolhaas met deze methode. Het Sea Trade Center in Zeebrugge, de Très Grande Bibliothèque in Parijs en het Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe luidden een periode in van typologische vernieuwing: niet langer werden voorbeelden uit de recente geschiedenis gekopieerd, maar zouden de ontwerpen zelf een voorbeeld stellen.

Het is opmerkelijk dat Koolhaas vóór 1989 doelbewust en openlijk kopieën gebruikte. In de westerse cultuur heeft de term kopie een negatieve connotatie.¹ Een kopie is een parasiet die originele ideeën gebruikt in plaats van ze te initiëren. De toepassing ervan roept eerder associaties op met vervalsing en imitatie dan met innovatie en creatie. Waarom paste Koolhaas – een architect die in de huidige beeldvorming onlosmakelijk is verbonden met het streven naar het nieuwe – een methode toe die uitging van een kopie? Waarom koos hij ontwerpen van de twintigste-eeuwse avant-garde? En waarom veranderde hij in 1989 zijn methode?

Koolhaas richtte OMA op in een periode vol scherpe kritiek op het modernisme. Deze kritiek richtte zich met name op de moderne twintigste-eeuwse stad. In *Collage City* (1978) vergeleek Colin Rowe de morfologie van de pre-industriële met die van de moderne stad. Met heldere schema's bracht hij de complexiteit van steden terug tot een eenvoudige tegenstelling tussen massa en leegte.² De schema's tonen enerzijds de aaneengesloten bebouwing van de pre-industriële stad met helder gedefinieerde straten en pleinen. Anderzijds laten ze de vrijstaande plaatgebouwen en torens van de moderne stad zien in de open en ongedefinieerde ruimte. Rowe concludeerde dat vrijstaande gebouwen niet in staat zijn een publieke ruimte te vormen waar mensen samenkomen. De morfologie van de pre-industriële stad laadt de publieke ruimte op, door plekken te omsluiten en vorm te geven. De open ruimte in de moderne stad is te groot en te ongedefinieerd om door gebouwen beïnvloed te kunnen worden.

Aldo Rossi stelde in *L'architettura della città* (1966) dat het probleem van de moderne stad primair lag in het functionalistisch uitgangspunt.³ Gebouwtypen als de vrijstaande toren en schijf waren het resultaat van het streven naar licht, lucht en ruimte, dat tot in het kleinste detail was uitgewerkt. Tegelijkertijd verloren deze gebouwen volgens Rossi elke relatie met de bestaande stad. Hij beargumenteerde dat de stad aansluiting zou kunnen vinden met haar geschiedenis, door voort te bouwen op de morfologie van de constanten, de pre-industriële typen, die over een lange periode cultureel zijn bepaald. Rossi destilleerde deze typen uit het historisch stedelijk weefsel en abstraheerde ze tot niet verder te reduceren archetypen. Deze archetypen, zoals de

1

Zie ook: Petra Brouwer en Matteo Kuijpers, 'The End of a Culture of Waste, Copy & Paste as a Strategy to Progress', in: Winy Maas, Felix Madrazo en Bernard Hulsman / *The Why Factory* (red.), *Copy Paste. Bad Ass Copy Guide* (Rotterdam: nai010 uitgevers, 2015), te verschijnen.

2

Colin Rowe en Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 62–63.

3

Aldo Rossi, *De architectuur van de stad* (Nijmegen: SUN, 2002), 38.

4

Rem Koolhaas, 'Final Push', in: *OMA/Rem Koolhaas and Bruce Mau, S,M,L,XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995), 285.

5

Rem Koolhaas, 'The Future's Past', *The Wilson Quarterly*, no. 1 (1979), 139.

6

Koolhaas, 'Final Push', op. cit. (note 4), 296.

7

Rem Koolhaas, 'Shipwrecked', in: *OMA/Koolhaas and Mau, S,M,L,XL*, op. cit. (note 4), 259.

8

Bernard Leupen, *IJ-plein, Een speurtocht naar nieuwe compositorische middelen* (Rotterdam: 010 Publishers, 1989), 17–33.

Koolhaas from the very start of his design practice turned fiercely against the critique of modernism. In 'The Final Push' (1978) he criticised the type interpretation that Rossi wielded.⁴ Koolhaas was convinced that in a constantly changing society there is a continuous flow of influences and precedentless programmes to which existing types have no satisfactory response. In 'The Future's Past' (1979), he stated that architecture had to return to the conceptual core of the work of the avant-garde.⁵ He quoted Leonidov's *House of Industry* (Moscow, 1929) and Melnikov's *Laboratory of Sleep* (1929) as examples. Koolhaas considered both projects expressions of modern times: their architecture free of the primacy of shape and completely determined by programme. Rossi ranged the form of types above their function; Koolhaas explicitly ranged programme above type, or as he himself wrote: 'Program destroys the typology.'⁶

Contrary to the critique of modernism, Koolhaas set himself the task of demonstrating the contemporary relevance of the work of the avant-garde. In 1980 he was asked to make an urban plan for four city blocks in a dilapidated part of Berlin (Koch Strasse/Friedrichstrasse). Koolhaas suggested that unifying the streets, repairing the eighteenth-century grid and removing modern twentieth-century mistakes provided the simplest solution.⁷ At the same time, he argued that both the reevaluation of the preindustrial city and the critique of the modern city must be transcended. Koolhaas selected pre-war types that were originally designed for Berlin and its surroundings. Like an acupuncturist, he stuck parts of Hilberseimer's *City of Slabs* (1928) and Mies van der Rohe's *Hofhaus* (1934) in the empty spaces between Berlin's fragmented historical buildings. The plan focused on the sedimentary development of the city, rather than on any continuity with preindustrial history. It was a layered bricolage in which various types coexisted; a complex and dense juxtaposition of buildings apparently grown layer after layer by unpredictable and contemporary additions.

Koolhaas also used early twentieth-century types in his urban design for the IJ-plein (Amsterdam North, 1980–1989). Local residents had rejected a draft by the municipal planning department. The plan consisted of large building blocks that obstructed the view of the IJ and of the historical centre of Amsterdam. Koolhaas constructed open and transparent allotment systems on the former ADM grounds. He implemented a broad range of urban designs, including projects by Leonidov, Le Corbusier, May, Hilberseimer, Mies van der Rohe and Duiker.⁸ On the basis of assembly drawings, the consequences of the different designs for this specific location on the IJ were compared and a hybrid synthesised. The result was an abstract design, its dematerialised and graceful buildings unambiguously and unequivocally responding to the challenge of openness and transparency. A close-knit repetition of strip building was positioned in the east; in the west stood urban villas and long building blocks arranged on a small scale and urban bocage of programmed strips. The buildings on these strips alternated with a wide range of public uses. Koolhaas thus showed the twentieth-century city in a different light than Rowe did in *Collage City*: as a place full of activity, rather than an open, empty and lifeless public space.

elementaire huisvorm en de arcade, beschouwde hij als autonoom ten opzichte van tijd en functie. Ze waren volgens hem door de eeuwen heen onveranderlijk gebleken en vormden een continuïteit in het collectieve geheugen van de architectuur.

Koolhaas keerde zich vanaf het begin van zijn ontwerppraktijk fel tegen de kritiek op het modernisme. In 'The Final Push' (1978) bekritiseerde hij het typebegrip zoals Rossi dat hanteerde.⁴ Koolhaas was ervan overtuigd dat in een voortdurend veranderende maatschappij sprake is van een stroom aan invloeden en precedentloze programma's waarop bestaande typen geen bevredigend antwoord hebben. In 'The Future's Past' (1979) stelde hij dat de architectuur terug moest naar de conceptuele kern van het werk van de avant-garde.⁵ Als voorbeeld gaf hij Leonidov's House of Industry (Moskou, 1929) en Melnikov's Laboratory of Sleep (1929). Koolhaas beschouwde beide projecten als een uiting van de moderne tijd: een architectuur vrij van het primaat van de vorm en volledig bepaald door programma. Rossi stelde de vorm van de typen boven de functie; Koolhaas stelde het programma expliciet boven het type, of zoals hij schreef: 'Program destroys the typology'.⁶

In strijd met de kritiek op het modernisme stelde Koolhaas zich als opgave de hedendaagse relevantie van het werk van de avant-garde aan te tonen. In 1980 werd hem gevraagd een stedenbouwkundig plan te maken voor vier stadsblokken in een gehavend deel van Berlijn (Kochstrasse/Friedrichstrasse). Koolhaas stelde dat het aanhelen van straten, het herstel van het achttiende-eeuwse grid en de verwijdering van moderne 'fouten' uit de twintigste eeuw de meest simpele oplossing zou zijn.⁷ Tegelijkertijd beargumenteerde hij dat zowel de herwaardering van de pre-industriële stad als de kritiek op de moderne stad moest worden overstegen. Koolhaas selecteerde vooroorlogse typen die oorspronkelijk voor Berlijn en omgeving waren ontworpen. Als een acupuncturist plaatste hij delen van de City of Slabs (1928) van Hilberseimer en het Hofhaus (1934) van Mies van der Rohe op de lege plekken tussen de gefragmenteerde historische bebouwing van Berlijn. Het plan richtte zich op de sedimentaire ontwikkeling van de stad in plaats van de continuïteit van een pre-industriële geschiedenis. Het was een gelaagde bricolage waarin uiteenlopende typen co-existeerden; een complexe en dichte juxtapositie van gebouwen die ogenschijnlijk laag na laag is gegroeid door onvoorspelbare en eigentijdse toevoegingen.

Ook in het stedenbouwkundig ontwerp voor het IJ-plein (Amsterdam-Noord, 1980-1989) maakte Koolhaas gebruik van vroeg-twintigste-eeuwse typen. Een eerder ontwerp van de gemeentelijke Dienst Ruimtelijke Ordening was afgewezen door omwonenden. Het plan was opgebouwd uit grote bouwblokken die het zicht op het IJ en het historisch centrum van Amsterdam blokkeerden. Koolhaas monteerde open en transparante verkavelingssystemen op het voormalige ADM-terrein. Hierbij werd een breed scala aan stedenbouwkundige ontwerpen toegepast, waaronder projecten van Leonidov, Le Corbusier, May, Hilberseimer, Mies van der Rohe en Duiker.⁸ Op basis van montagetekeningen werden de consequenties van de verschillende ontwerpen voor de specifieke locatie aan het IJ vergeleken en werd een hybride gesynthetiseerd. Het resultaat was een abstract

4

Rem Koolhaas, 'Final Push', in: OMA/Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1995), 285.

5

Rem Koolhaas, 'The Future's Past', *The Wilson Quarterly*, nr. 1 (1979), 139.

6

Koolhaas, 'Final Push', op. cit. (noot 4), 296.

7

Rem Koolhaas, 'Shipwrecked', in: OMA/Koolhaas en Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (noot 4), 259.

8

Bernard Leupen, IJ-plein, Een speurtocht naar nieuwe compositorische middelen (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1989), 17-33.

In 1989 – shortly after the completion of the IJ-plein – Koolhaas stopped copying examples from history. Internationally, the austere and abstract imagery of the IJ-plein was exceptional compared to postmodernism, which was overloaded with historical references. In the national context, the IJ-plein was less of an exception because in the Netherlands, the breakthrough of postmodernism largely did not happen. Apparently, the IJ-plein was no longer a provocative and controversial response to the critique of modernism. It had become an accepted part of a movement in Dutch architecture. In a reaction to this acceptance, Koolhaas defined a new agenda after a decade of copy & paste. In 'Last Apples' (1994) he described that agenda with hindsight as 'a search for ways to make buildings that would look completely different: for genuine newness'.⁹

The three 1989 competition entries marked this shift. The Sea Trade Center, the Très Grande Bibliothèque and the Zentrum für Kunst und Medientechnologie are examples of typological innovation without a clear reference. Jeffrey Kipnis described this innovation as the **free section**; an evolution compared to Le Corbusier's **plan libre**.¹⁰ Le Corbusier freed the floor plan of the supporting wall and its spatial dominance by applying freestanding columns. Koolhaas expanded the freedom that Le Corbusier found in the floor plan to the sectional plane. In the Sea Trade Center design, various functions with different spatial structures (an ascending spiral parking, an office tower and a hotel slab) were enveloped by a corset façade uniting the structures. The fragmented open space between the structures displayed a dynamic accumulation of floors and functions and a complexity and density that contrasted with the simplicity of the building's external appearance. In the design for the Très Grande Bibliothèque, large public spaces were recessed in the main volume, taking the negative shapes of various spatial experiences: a boulder, a cross, a spiral and a loop-de-loop that looked like a fragment of a roller coaster. In the design for the Zentrum für Kunst und Medientechnologie, two different exhibition zones were alternately stacked: on the one hand completely constructionless zones, to be used in any possible way, and on the other zones filled with constructive obstructions that affected the layout. Under, along and through this accumulation of freedom and restriction, a public route connected the different zones.

Both the three competition entries of 1989 and the projects that preceded them demonstrate the importance of typology in the work of Koolhaas. Before 1989, he copied examples from recent history. Existing buildings were used as specific and reproducible examples. After 1989, his work would set new examples both within and beyond OMA; the three competition entries led to new types that proved applicable in later designs for various programmes. The principle of the spatial structure was copied, rather than the actual form of the building. Koolhaas himself used the structure of the Très Grande Bibliothèque for the Casa da Música (1999-2005) in Porto. Here the main hall – the negative form of a shoe box – is recessed into the building mass.

The ways Koolhaas wielded typology before and after 1989 differ significantly. At the same time, the projects from both periods

9

Rem Koolhaas, 'Last Apples', in: OMA/Koolhaas and Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (note 4), 668.

10

Jeffrey Kipnis, 'Moneo's Anxiety. Rafael Moneo's Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects', *Harvard Design Magazine*, no. 23 (2005), 96-104.

ontwerp waarin de gedematerialiseerde en lichtvoetige bebouwing de vraagstelling van openheid en transparantie ondubbelzinnig en eenduidig beantwoordde. Aan de oostkant werd een fijnmazige repetitie van strokenbebouwing toegepast; aan de westkant werden urban villa's en lange bouwblokken geschikt op een kleinschalig en stedelijk coulissenlandschap van geprogrammeerde stroken. Op deze stroken werden de gebouwen afgewisseld door een uitgebreide selectie aan openbare gebruiksfuncties. Hiermee toonde Koolhaas een ander beeld van de twintigste-eeuwse stad dan Rowe in *Collage City*: een plek vol activiteit in plaats van een open, lege en levenloze publieke ruimte.

In 1989 – vlak na de oplevering van het IJ-plein – brak Koolhaas met het kopiëren van voorbeelden uit de geschiedenis. In internationaal verband was de sobere en abstracte beeldtaal van het IJ-plein uitzonderlijk ten opzichte van het met historische verwijzingen overladen postmodernisme. In nationaal verband was het IJ-plein een minder grote uitzondering, omdat de doorbraak van het postmodernisme in Nederland grotendeels achterwege bleef. Het IJ-plein bleek niet langer een provocatief en controversieel antwoord op de kritiek op het modernisme. Het was een gangbaar onderdeel geworden van een stroming in de Nederlandse architectuur. In reactie op deze gangbaarheid definieerde Koolhaas na een decennium van copy/paste een nieuwe agenda. In 'Last Apples' (1994) omschreef hij die agenda achteraf als 'een zoektocht naar manieren om gebouwen te maken die er totaal anders uitzien: naar echte nieuwheid'.⁹

De drie prijsvraaginzendingen uit 1989 markeerden deze omslag. Het Sea Trade Center, de Très Grande Bibliothèque en het Zentrum für Kunst und Medientechnologie zijn voorbeelden van typologische vernieuwing zonder duidelijke referenties. Jeffrey Kipnis omschreef deze vernieuwing als de *free section*; een evolutie ten opzichte van het *plan libre* van Le Corbusier.¹⁰ Le Corbusier bevrijdde de plattegrond van de dragende wand en zijn ruimtelijke dominantie door vrijstaande kolommen toe te passen. Koolhaas breidde de vrijheid die Le Corbusier vond in de plattegrond uit naar de doorsnede. In bijvoorbeeld het ontwerp voor het Sea Trade Center werden uiteenlopende functies met verschillende ruimtelijke structuren (een olopende parkeerspiraal, een kantoorstoren en een hotelschijf) omhuld door een gevel als een korset dat de structuren verenigde. De gefragmenteerde open ruimte tussen de structuren toonde een dynamische stapeling van vloeren en functies, en liet een complexiteit en dichtheid zien die tegengesteld was aan de eenvoud van de uiterlijke verschijningsvorm van het gebouw. In het ontwerp voor de Très Grande Bibliothèque bevonden zich grote publieksruimten als uitsparingen in het hoofdvolume, die de negatieve vorm aannamen van uiteenlopende ruimtelijke ervaringen: een zwerfkei, een kruis, een spiraal en een op een achtbaanfragment lijkende loop-de-loop. In het ontwerp voor het Zentrum für Kunst und Medientechnologie werden twee verschillende tentoonstellingszones om en om gestapeld; enerzijds volledig constructievrije zones waar elke indeling mogelijk was en anderzijds zones vol met constructieve obstructies die de vrije zones mogelijk maakten. Onder, langs en door deze stapeling van vrijheid en gebondenheid liep een publieke route die de verschillende zones verbond.

9

Rem Koolhaas, 'Last Apples', in: OMA/Koolhaas en Mau, S,M,L,XL, op. cit. (noot 4), 668.

10

Jeffrey Kipnis, 'Moneo's Anxiety. Rafael Moneo's Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects', *Harvard Design Magazine*, nr. 23 (2005), 96-104.

express one and the same attitude: a steadfast refusal to take generally accepted assumptions, conventions and traditions as a starting point. In the early 1980s, OMA designs copied early twentieth-century modern architecture at a time when modernism was being brushed off as a historical error. At the end of the 1980s, Koolhaas focused on typological innovation that escaped all architectural conventions and traditions and that showed unprecedented opportunities.

The year 1989 was certainly not the only one in which a shift took place. After 1989, too, Koolhaas continued to show new perspectives and subsequently refute them. This process of successive innovations is rare in architecture. It makes his work often interesting, sometimes controversial, but also extremely temporal. The moment a series of projects has been realised, and can be experienced and assessed, a new direction announces itself in more recent designs. What Koolhaas has discovered in his work is the progressive force of optimism: everything can still be invented. The way inventions are made today may make them superior to everything that was invented in the past, even if Koolhaas largely contributed to that past.

Translation: InOtherWords, Maria van Tol

De typologische vernieuwing die het werk van Koolhaas na 1989 kenmerkt, stelde zowel binnen als buiten OMA een nieuw voorbeeld. De drie prijsvraaginzendingen leidden tot nieuwe typen die ook in latere ontwerpen voor verschillende programma's toepasbaar bleken. Hierbij werd het principe van de ruimtelijke structuur gekopieerd in plaats van de concrete verschijningsvorm van het gebouw. Zelf paste Koolhaas bijvoorbeeld het principe van de Très Grande Bibliothèque – publieke ruimten als grote uitsparingen in een gebouw als massa – toe in de Casa da Música (1999–2005) in Porto. Hier is de concertzaal in de negatieve vorm van een schoenendoos uitgespaard in het betonnen gebouwvolume.

Zowel de drie prijsvraaginzendingen uit 1989 als de projecten die eraan voorafgingen, zijn een uiting van dezelfde houding: de pertinente weigering algemeen aanvaarde veronderstellingen, conventies en tradities als uitgangspunt te accepteren. Aan het begin van de jaren 1980 kopieerde Koolhaas vroeg-twintigste-eeuwse moderne typen in een tijd dat het modernisme als een fout in de geschiedenis werd afgedaan. Aan het einde van de jaren 1980 richtte hij zich op een typologische vernieuwing die zich onttrok aan alle conventies en tradities in de architectuur en ongekende mogelijkheden liet zien.

Het jaar 1989 was zeker niet het enige moment waarop een omslag in het werk van Koolhaas plaatsvond. Ook na 1989 toonde hij voortdurend nieuwe perspectieven die hij vervolgens opnieuw weerlegde. Dit proces van opeenvolgende vernieuwing is zeldzaam in de architectuur. Het maakt zijn werk vaak interessant, soms controversieel, maar ook buitengewoon tijdelijk. Op het moment dat een reeks projecten is gerealiseerd, beleefd en beoordeeld kan worden, kondigt zich in recentere ontwerpen een nieuwe richting aan. Wat Koolhaas in zijn werk heeft ontdekt, is de progressieve kracht van het optimisme: het geloof dat alles nog uitgevonden kan worden en dat de manier waarop dat op het ogenblik gebeurt, superieur kan zijn aan alles wat er in het verleden verzonnen is. Ook als hijzelf in grote mate aan dat verleden heeft bijgedragen.

