

# Architectuur en contrarevolutie OMA en de politiek van de Grands projets

Pier Vittorio Aureli

Tussen 1982 en 1983 lanceerde de Franse staat onder leiding van François Mitterrand wedstrijden voor nieuwe openbare monumenten in Parijs: de *Grands projets* of *Grandes opérations d'architecture et d'urbanisme*.<sup>1</sup> Het doel was cultuur toegankelijk te maken voor een groter publiek. Het model achter het initiatief was het succes van het multifunctionele complex op het plateau Beaubourg, geïnitieerd in 1969 en geopend in 1977 als het Centre Pompidou. Ontworpen door Piano, Rogers en Franchini, was het opgevat als een soort broedmachine met (initieel) een museum, bibliotheek en muziekcentrum.<sup>2</sup> Het Centre Pompidou kan begrepen worden als het ideologische antwoord op de politieke en culturele breuk van mei '68. Het dirigisme van een conservatieve staat had de industriële ontwikkeling aangezwengeld, maar het kon geen gelijke tred houden met de sociale revolutie die het had ontketend. De naoorlogse generatie werd steeds ontevredener over het autoritaire paternalisme van de staat. Toen hem gevraagd werd waarom studenten gingen revolteren, nodigde Henri Lefebvre zijn interviewer uit om uit het raam van zijn kantoor een blik te werpen op de campus van de pas gebouwde universiteit van Nanterre.<sup>3</sup> Lefebvre wees op de harde industriële omgeving om aan te geven dat de studenten zich er stilaan bewust van werden even vervreemd te zijn als fabrieksarbeiders.

Het is in deze context dat we de ideologie achter de *Grands projets* moeten begrijpen. Ze maakten deel uit van een culturele operatie die de staat de kans bood de publieke ruimte symbolisch weer op te eisen, en om waarden als creativiteit, verbeelding en experiment te coöpteren. Met zijn verfrissende esthetiek beloofde het Centre Pompidou een manier om cultuur te ervaren, niet langer als een elitair privilege, maar als een populair fenomeen. Het was een dergelijke politieke visie die Mitterrand nastreefde met zijn *Grands projets*. Ondanks hun bombastische monumentaliteit, kunnen ze beschouwd worden als een ambitieuze poging om een subjectiviteit het hoofd te bieden die in de vroege jaren 1980 ontstond vanuit de veranderende productiewijzen en de overgang van industriële naar postindustriële samenleving. Deze overgang, later gedefinieerd als de opkomst van het postfordisme, beschouwde de groei van de diensteneconomie en de cultuurindustrie als productieve sectoren. Het werkende subject was niet langer de vervreemde arbeider, maar de vluchtige bewoner van de metropool. Culturele en sociale uitwisseling waren nu even productief als traditionele arbeid. De Franse socialistische partij streefde naar massale economische ondersteuning voor cultuur en onderwijs, niet enkel als massa-entertainment maar als productieve aanwinst. Deze ondersteuning ging gepaard met tijdelijke evenementen, zoals het jaarlijkse *Fête de la Musique*, met als doel cultuurproductie over de stad te verspreiden.

Het was binnen dit kader dat de flamboyante cultuurminister Jack Lang een prijsvraag lanceerde voor een park op de site van de

44

<sup>1</sup> Niet alle *Grands projets* werden geïnitieerd door Mitterrand, maar ze werden allemaal herkend als onderdeel van zijn erfenis: Musée d'Orsay, Parc de la Villette, Arche de la Défense, Pyramide du Louvre, Institut du Monde Arabe, Opéra Bastille en Bibliothèque Nationale. Voor de interessantste lectuur van de politiek achter de *Grands projets*, zie: Monique Yaari, *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling and Display after 1968* (Amsterdam: Editions Rodopi, 2008).

<sup>2</sup> Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art. The Politics of Artistic Display in France after 1968* (New York: Cambridge University Press, 2006), 167–198.

<sup>3</sup> Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2011), 186.

# Architecture and Counterrevolution OMA and the Politics of the Grands Projets

Pier Vittorio Aureli

Between 1982 and 1983, the French state led by François Mitterrand launched competitions for new public monuments in Paris: the *Grands projets* or *Grandes opérations d'architecture et d'urbanisme*.<sup>1</sup> The aim was to make culture accessible to a wider public. The model behind the initiative was the success of the multifunctional complex at the Plateau Beaubourg, initiated in 1969 and opened in 1977 as the Centre Pompidou. Designed by Piano, Rogers and Franchini, it was conceived as an incubator with – initially – a museum, a library and a music centre.<sup>2</sup> The Centre Pompidou can be understood as the ideological response to the political and cultural break of May '68. The *dirigisme* of a conservative state had boosted industrial development, but had been unable to keep pace with the social revolution it had unleashed. The post-war generation became increasingly dissatisfied with the authoritarian paternalism of the state. When asked why students started the revolt, Henri Lefebvre invited his interviewer to have a look at the campus from the window of his office at the newly built university of Nanterre.<sup>3</sup> Lefebvre pointed to the harsh industrial environment to convey the students' growing consciousness that they were as alienated as factory workers.

It is in this context that we have to understand the ideology behind the *Grands projets*. They were part of a cultural operation allowing the state to symbolically reclaim public space, and to co-opt values such as creativity, imagination and experimentation. With its refreshing aesthetic, the Centre Pompidou promised a way to experience culture no longer as an elitist privilege but as a popular phenomenon. It was such a political vision that Mitterrand pursued with his *Grands projets*. In spite of their bombastic monumentality, they can be considered as ambitious attempts to address a subjectivity that in the early 1980s was emerging from the changing modes of production, namely the passage from industrial to post-industrial society. This passage, later defined as the advent of post-Fordism, saw the rise of service economy and cultural industry as productive sectors. The labouring subject was no longer the alienated blue-collar worker, but the volatile metropolitan dweller. Cultural and social exchange were now as productive as traditional labour. The French Socialist Party aimed for massive economic support for culture and education, not just as mass-entertainment but as productive assets. This support involved ephemeral events, such as the annual *Fête de la Musique*, in order to expand cultural production all over the city.

It was within this framework that the flamboyant Minister of Culture Jack Lang launched a competition for a park on the former site of the slaughterhouses of Paris at La Villette.<sup>4</sup> The brief asked not just for a leisure park, but for a place representing 'the new culture of metropolitan life'. The park was meant to host an unprecedented number of cultural programmes whose quantity

<sup>1</sup> Not all the *Grands projets* were initiated by Mitterrand, but they are all recognised as part of his legacy: Musée d'Orsay, Parc de La Villette, Arche de la Défense, Pyramide du Louvre, Institut du Monde Arabe, Opéra Bastille and the Bibliothèque Nationale. For the most interesting reading of the politics behind the *Grands projets*, see: Monique Yaari, *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling and Display after 1968* (Amsterdam: Editions Rodopi, 2008).

<sup>2</sup> See Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art. The Politics of Artistic Display in France after 1968* (New York: Cambridge University Press, 2006), 167–198.

<sup>3</sup> Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2011), 186.

<sup>4</sup> There have been several projects to reclaim this area. The most notable plan before 1982 was drawn by Léon Krier.

45

voormalige slachthuizen van Parijs in La Villette.<sup>4</sup> De opdracht bestond niet enkel uit een vrijetijdspark, maar ook uit een plek die ‘de nieuwe cultuur van het grootstedelijke leven’ zou vertegenwoordigen. Het park moest onderdak bieden aan een ongekend aantal culturele programma’s, waarvan het aantal niet alleen de site overweldigde, maar ook de traditionele betekenis van een park als onbebouwde groenzone overboord gooide. Parken hebben altijd een ideologische rol gespeeld in de ontwikkeling van de grootstad. Sinds de uitvinding van het pittoreske park in Engeland, was het hun rol om de sociale druk als gevolg van de industrialisatie te temmen, maar ook om grondspeculatie te stimuleren. De bedoeling van La Villette lag ergens anders. De regering wou het park aanwenden om een stedelijke ethiek tentoon te spreiden waarin de domeinen van cultuur, productie, onderwijs, sociale uitwisseling en vrije tijd zouden samensmelten. OMA was het enige team dat het idee uitdaagde van een park als plaats voor ontspanning, voor bevrijding van het hectische stadsritme. In de plaats schoven ze een park naar voor als een versneller van het metropolitane leven. De hoofdactiviteiten zouden uit elkaar worden gelegd in horizontale stroken, en faciliteiten zoals kiosken en speeltuinen zouden volgens puntrasters worden verdeeld. Deze rasters zouden een isotrope verdeling van faciliteiten garanderen, en de smalle stroken zouden het contrast tussen de programma’s verscherpen.

De strategie om programma’s naast elkaar te plaatsen volgens een eenvoudig schema werd duidelijker in OMA’s studie voor de wereldtentoonstelling van 1989, toegekend als compensatie voor het verlies van de prijsvraag voor La Villette. In plaats van stroken en puntrasters, organiseerde OMA de massieve programmatische lading op basis van een dambordpatroon. Elk land zou een vierkant bezetten en organiseren zonder beperkingen. Het resultaat zou een fantastische botsing beteken tussen activiteiten, gerealiseerd volgens het meest eenvoudige architecturale schema. De voor de hand liggende referentie voor deze strategie is Koolhaas’ studie van de ‘cultuur van congestie’ van Manhattan, waarin de brutale eenvoud van het grid van Manhattan en de ‘typische plattegrond’ van de wolkenkrabber geïnterpreteerd werden als de beste manier om verschillen te bevatten en te radicaliseren. Een specifieke voorganger voor La Villette en Expo ’89 is een van de radicaalste concepten voor de collectieve ruimte: de sociale condensator.<sup>5</sup>

Dit concept werd in de jaren 1920 geïntroduceerd door Russische constructivisten om de massa’s te herorganiseren in de richting die de bolsjewistische staat aangaf.<sup>6</sup> Het hoofddoel was de geleidelijke transformatie van sociale gewoonten naar een communistische ethiek. Dit doel zou gerealiseerd worden door ruimten te maken die verschillende collectieve activiteiten binnen één stedelijke identiteit zouden concentreren. Een voorbeeld is Moisei Ginzburg’s Narkomfin-woningblok (1928). Ginzburg concentreerde collectieve faciliteiten die ongewoon zijn voor een woningblok, zoals gemeenschappelijke keukens, crèches, een gymnastiekzaal, een bibliotheek en studieruimten. Een ander voorbeeld waren de arbeidersclubs met hun mix van vrije tijd, sport en onderwijs. Als plekken voor politieke educatie werden de sociale condensatoren verondersteld het socialisme niet te *representeren*, maar een socialistische levenswijze te bekrachtigen door de massa’s te voorzien van een overaanbod aan collectieve activiteiten.

4

Er zijn verschillende projecten gemaakt om dit gebied weer op te eisen. Het meest noemenswaardige plan vòòr 1982 werd getekend door Léon Krier.

5

Ozay Ozkan, *Strategic Way of Design in Rem Koolhaas’ Parc de la Villette* (Ankara: Middle East Technical University, 2008).

6

Catherine Cooke, *Pioneers of Soviet Architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s* (Londen: Thames & Hudson, 1987).

overwhelmed not only the area but also the traditional meaning of a park as un-built green zone. Parks have always played an ideological role within the development of the metropolis. Since the invention of the picturesque park in England, their role has been to both tame the social pressure that came with industrialisation and to instigate land speculation. The intent of La Villette was different. The government wanted to use the park to showcase an urban ethos in which the domains of culture, production, education, social exchange and leisure would coalesce. OMA was the only participating team that challenged the idea of the park as a place for relaxation, as a release from hectic city rhythms. Instead it put forward a park as an accelerator of metropolitan life. The major activities would be laid out in horizontal bands, and other facilities such as kiosks, playgrounds, etcetera would be distributed according to point grids. The grids would ensure an isotropic distribution of facilities, and the narrow bands would exacerbate the contrast between the programmes.

The strategy of juxtaposing programmes according to a simple scheme became clearer in OMA’s study for the 1989 Expo World Fair, commissioned as a compensation for losing the La Villette competition. Instead of bands and grid points, OMA organised the massive programmatic charge according to a grid. Each country would occupy and organise a square without restrictions. The result would be a phantasmagorical clash of activities obtained with the simplest architectural scheme. The most obvious reference for this strategy is Koolhaas’s study of Manhattan’s ‘culture of congestion’ in which the brutal simplicity of the Manhattan gridiron and the ‘typical plan’ of the skyscraper was interpreted as the best way to both contain and radicalise differences. A specific precedent for La Villette and Expo ’89 is one of the most radical concepts of collective space: the social condenser.<sup>5</sup>

This concept was introduced by Russian Constructivists in the 1920s to re-organize the masses according to the direction outlined by the Bolshevik state.<sup>6</sup> The main goal was the gradual transformation of social habits towards a communist ethos. This goal would be achieved by providing spaces that concentrated different collective activities within one urban entity. An example is Moisei Ginzburg’s Narkomfin Housing Block (1928). Ginzburg concentrated collective facilities unusual for a housing block such as communal kitchens, libraries, kindergartens, a gymnasium, a library and rooms for intellectual work. Another example were the workers’ clubs with a mix of leisure, sport and education. As places of political education, the social condensers were supposed not to *represent* socialism, but to enact a socialist form of life by providing the masses with an overabundance of collective activities.

This logic was understood by Ivan Leonidov who in his ‘worker’s club of a new social type’ rejected the social condenser as a building. He proposed to design a structure made – as Koolhaas would put it – of pure programme and no form.<sup>7</sup> In Leonidov’s club, form was reduced to the simplest elements – a parabolic vault, cubic pavilions and a gigantic circular plinth – framing and supporting an exhilarating variety of programmes such as sport areas; a scientific winter garden with facilities for zoology and natural history; open areas

5

See Ozay Ozkan, *Strategic Way of Design in Rem Koolhaas’ Parc de la Villette* (Ankara: Middle East Technical University, 2008).

6

See Catherine Cooke, *Pioneers of Soviet Architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s* (Londen: Thames & Hudson, 1987).

7

See Richard Anderson, ‘A Screen That Receives Images by Radio’, AA files, no. 67 (2013), 4–15.

Deze logica werd begrepen door Ivan Leonidov die in zijn ‘arbeidersclub van een nieuw sociaal type’ de sociale condensator als gebouw verwierp. Hij stelde voor een structuur te ontwerpen gemaakt van, zoals Koolhaas zou stellen: zuiver programma zonder vorm.<sup>7</sup> In de club van Leonidov werd vorm gereduceerd tot eenvoudige elementen – een parabolisch gewelf, kubische paviljoens en een gigantische cirkelvormige plint – die een opwindende variëteit aan programma’s zouden bevatten en ondersteunen, zoals sportvelden, een wetenschappelijke wintertuin met faciliteiten voor zoölogie en natuurschiedenis, open plekken voor vliegtuigjes en motorsporten, en openluchtschermen en radio’s. In de termen van Leonidov zou de club functioneren als een versneller van ervaringen, zonder onderscheid tussen werk, vrije tijd en onderwijs. Net als Lenin geloofde Leonidov dat deze onafscheidelijk waren. Werken, ontspanning en leren waren deel van de stroom van activiteiten die het potentieel voor productie vormde.

De gelijkenis tussen de programmatische aanpak van Leonidov en OMA is duidelijk: wat telt is niet architectuur, maar het leven dat in de architectuur plaatsgrijpt. De verwantschap tussen Leonidov’s arbeidersclub en OMA’s Parc de la Villette en Expo ’89 is letterlijk, zowel in de conceptie van een parkachtige compositie van faciliteiten verdeeld over een veld, als in de diagrammatische weergave van het park als een wetenschappelijk schoolbordgrafiek. Toch is er een subtiel maar beslissend verschil tussen beide benaderingen. In Leonidov’s club is de zichtbaarheid van mensen die zich engageren in collectieve activiteiten niet de representatie, maar de verordening van het socialistische leven. Hij had een duidelijk pedagogische intentie: collectiviteit is geen spektakel – zoals in theatrale bijeenkomsten, typisch voor fascistische bewegingen, of zoals bij de hedendaagse fetisj voor ‘levendige’ publieke ruimte. Collectiviteit kan inwoners leren om te wonen en dus om samen te leven. In het clubtheater sloot Leonidov activiteiten uit die passief kijken of entertainment impliceren. De club was niet zomaar een plek voor ‘plezier’ – het was een ruimte voor politieke vorming waarin ontspanning, vrije tijd en plezier politieke activiteiten konden worden. Vanuit een marxistisch perspectief is het politieke zinvol in relatie tot de manier waarop de productie wordt georganiseerd. Leonidov interpreteerde de sociale condensator als een mogelijkheid om individuen zich een politiek bewustzijn te laten verwerven als producenten, zelfs in hun ‘vrije tijd’. Binnen OMA’s interpretatie van de sociale condensator wordt collectiviteit echter beschouwd als een sociaal spektakel zonder enig politiek bewustzijn. De sociale condensator wordt een container waarin om het even welk programma kan plaatsgrijpen zolang het een versnelling van het stedelijk leven tot stand brengt. Opvallend aan OMA’s toeëigening van de ideeën van Leonidov is hoe de politisering van de massa’s werd omgedraaid in een viering van modernisering per se.

Om deze specifieke erfenis van sovjetexperimenten te begrijpen, moeten we deze ontwerpen, samen met de rest van OMA’s productie uit deze periode, beschouwen in een groter ideologisch kader dat omschreven kan worden, volgens filosoof Paolo Virno, als ‘contrarevolutie’.<sup>8</sup> Een contrarevolutie is een ‘revolutie in tegenovergestelde richting’: de culturele, sociale en economische uitgangspunten zijn dezelfde.

7  
Richard Anderson, ‘A Screen That Receives Images by Radio’, AA files, nr. 67 (2013), 4–15.

8  
Paolo Virno, ‘Do You Remember Counterrevolution?’ in: Paolo Virno en Michael Hardt (red.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1996), 241–259.

for gliding, flying and motor sports; and open-air screens and radios. In Leonidov’s terms, the club would function as an accelerator of experiences, without distinction between work, leisure and education. Following Lenin, Leonidov believed these were not separated. Working, relaxing and learning were part of the stream of activities that formed the potential for production.

The similarity between Leonidov’s and OMA’s approach to programme is obvious: what matters is not architecture, but the life that takes place in it. The similarity between Leonidov’s workers club and OMA’s Parc de La Villette and Expo ’89 is literal in both the conception of a park-like composition of facilities distributed within a field, and in the diagrammatic rendering of the park as a scientific blackboard graph. Yet there is a subtle but decisive difference between both approaches. In Leonidov’s club the visibility of people engaging in collective activities is not the representation but the enactment of socialist life. He had a clear pedagogical intention: collectivity is not a spectacle (as in theatrical gatherings, typical of Fascist movements, or in the contemporary fetish for ‘vibrant’ public space). Collectivity can teach inhabitants how to dwell and thus how to live together. In the club theatre, Leonidov excluded activities implying passive spectatorship or entertainment. The club was not simply a space for ‘fun’ – it was a space for political formation where leisure, relaxation and pleasure could become political activities. From a Marxist perspective, the political makes sense only in relation to the way production is organised. Leonidov interpreted the social condenser as a possibility to enable individuals to acquire a political consciousness as producers, even in their ‘free time’. In this sense, OMA’s interpretation of the social condenser addresses collectivity as a social spectacle deprived of political consciousness. The social condenser becomes a container where any programme can happen as long it creates an acceleration of metropolitan life. What is striking in OMA’s appropriation of Leonidov’s ideas is how the politicisation of the masses was twisted into a celebration of modernisation per se.

In order to understand this particular legacy of Soviet experiments, we must consider these designs, together with the rest of OMA’s production from this era, within a larger ideological framework that can be described, following philosopher Paolo Virno, as ‘counterrevolution’.<sup>8</sup> A counterrevolution is a ‘revolution in reverse’: it enjoys the same cultural, social and economic presuppositions. A counterrevolution is an impetuous process of social and political innovation and not the simple restoration of the *ancien régime*. At the beginning of its development, post-Fordism can be considered a revolution: it appropriated many aspects of the revolts of the 1960s and 1970s, such as the refusal of state paternalism, social mobility, sexual emancipation and cultural and technological innovation. Today we may see the reactionary and violent side of post-Fordism, but when it appeared in the early 1980s it put forward a future-oriented ethos of mass-entrepreneurialism against the social passivity of the welfare state. The most visible representation of this passage in Europe was the neoliberal policy of Margaret Thatcher – although fundamental support of the spirit of post-Fordism came from the

8  
Paolo Virno, ‘Do You Remember Counterrevolution?’, in: Paolo Virno and Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1996), 241–259.

Een contrarevolutie is een onstuimig proces van sociale en politieke innovatie en niet de eenvoudige restauratie van het *ancien régime*. Aan het begin van zijn ontwikkeling kan postfordisme als een revolutie beschouwd worden: het eigende zich vele aspecten toe van de opstanden in de jaren 1960 en 1970, zoals de verwerping van het staatspaternalisme, sociale mobiliteit, seksuele emancipatie en technologische vernieuwing. Vandaag kunnen we de reactionaire en gewelddadige kant van het postfordisme onderscheiden, maar toen het zich aanbood in de vroege jaren 1980 presenteerde het een toekomstgerichte ethiek van massaal ondernemerschap, gericht tegen de sociale passiviteit van de welvaartsstaat. De meest zichtbare vertegenwoordiging van deze verschuiving in Europa was de neoliberale politiek van Margaret Thatcher – hoewel fundamentele steun aan de geest van het postfordisme van links kwam – en van de ontmanteling van socialistische grote verhalen zoals klassenstrijd en sociale rechtvaardigheid.

Desondanks was de contrarevolutie niet eenvoudigweg ideologisch: haar herkomst lag binnen veranderende productiewijzen. Cultuur, creativiteit, sociale uitwisseling – het gehele *leven van de grootstad* – waren niet langer fenomenen *naast* werk, maar vormden het kernpotentieel voor productie. In tegenstelling tot Leonidov's poging om arbeiders te emanciperen door hen te tonen hoe zelfs cultuur en vrije tijd productieve activiteiten waren, zette de postfordistische revolutie het leven van arbeiders aan het werk door hun permanent gezwoeg weer te geven als gewoon 'sociaal leven', als het spektakel van de metropool.

De *Grands projets* van Mitterrand kunnen begrepen worden als een eerste poging om het stedelijke leven aan het werk te zetten, om zo een nieuwe metropolitane subjectiviteit te definiëren. Zoals Guy Debord opmerkte: de spektakelmaatschappij wordt niet enkel gedefinieerd door de snelle toename van beelden die het sociaal leven mediëren. Het spektakel is bovenal de totale economisering van het sociaal leven. Alles omtrent het menselijke leven is een potentieel handelsartikel.<sup>9</sup> In de handen van OMA werd Leonidov's poging om de menselijke ervaring te verhogen en te versnellen het perfecte embleem voor de kapitale contrarevolutie van de jaren 1980. Maar in tegenstelling tot Leonidov's gepolitiseerde visie op moderniteit, bleef het 'enthousiasme' van OMA voor de metropool verstoken van enig politiek doel. Een architectuur met een politieke agenda werd voor OMA een architectuur die eenvoudig de 'doelloze massa's' zou bevatten, 'die als atomen zweven door de ijle supervervreemding van de stad'.<sup>10</sup> Wat OMA 30 jaar geleden celebreerde als een doelloze massa die zich overgaf aan een cultuur van congestie, is vandaag ironisch genoeg een precaire, met schulden belaste massa geworden, worstelend om geld te verdienen in een steeds vijandiger metropool.

Het is te gemakkelijk om OMA en Koolhaas van cynisme over de grootstedelijke condities te beschuldigen – een te luie kritiek, monotoon, die de ware toedracht overschaduwet. Na de recessie van 2008, en na het einde van de postfordistische euforie vanaf begin jaren 1980, kunnen we eindelijk de reactionaire kant van de contrarevolutie onderscheiden. De belofte van massaal ondernemerschap, van sociale mobiliteit en stedelijk spektakel is omgeslagen in de nachtmerrie

9

Guy Debord, *De spektakelmaatschappij* (Baarn: Het Wereldvenster, 1976).

10

Rem Koolhaas, 'The Reconstruction of the European City', *Express Extra*, nr. 2 (1982), 2.

left – and from the dismantling of socialist grand narratives such as class conflict and social justice.

Nevertheless, the counterrevolution was not simply ideological: it originated within changing modes of production. Culture, creativity, social exchange – the entire *life of the metropolis* – were no longer phenomena *beside* work, but the core potential for production. Unlike Leonidov's attempt to emancipate workers by showing them how even culture or leisure were productive activities, the post-Fordist revolution put the life of workers at work by rendering their permanent toil as mere 'social life', as the spectacle of metropolis.

Mitterrand's *Grands projets* can be understood as a first attempt to put to work the urban spectacle in order to define a new metropolitan subjectivity. As Guy Debord remarked: the society of the spectacle is not only defined by the proliferation of images that mediate social life. The spectacle is above all the total economisation of social life. Everything that concerns life is potentially a commodity.<sup>9</sup> In the hands of OMA, Leonidov's attempt to enhance and accelerate human experience through an architecture loaded with programmes became the perfect emblem of the 1980s capital counterrevolution. Unlike Leonidov's politicised vision of modernity, OMA's 'enthusiasm' for the metropolis was devoid of a political goal. An architecture that would politicise became for OMA an architecture that would simply contain the 'scriptless masses, who float like atoms, through the rarefied superalienation of the Metropolis'.<sup>10</sup> Ironically, what OMA celebrated as a 'scriptless' mass indulging in the culture of congestion 30 years ago, has today become the precarious and indebted mass, struggling to make a living in an increasingly hostile metropolis.

It would be too easy to accuse OMA and Koolhaas of cynicism about the metropolitan conditions – a too lazy critique, monotonously addressed, and overshadowing the issue at stake. After the 2008 recession, and after the end of the post-Fordist euphoria beginning in the early 1980s, we can finally see the reactionary side of the counterrevolution. The promise of mass-entrepreneurialism, social mobility and urban spectacle has turned into the nightmare of economic austerity and total commodification of life. It would be a mistake to reject the legacy of the architecture of counterrevolution as outmoded. Like Walter Benjamin, who saw revolutionary potential in the commercial architecture of arcades when it had just been made obsolete by a newer counterrevolution, we can find in OMA's projects of the 1980s the most accurate critique of our present condition.

9

Guy Debord, *Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995).

10

Rem Koolhaas, 'The Reconstruction of the European City', *Express Extra*, Special Issue on OMA (1982), 2.

van economische strengheid en een totale verhandelbaarheid van het leven. Het zou een vergissing zijn om de erfenis van de architectuur van de contrarevolutie als gedateerd af te wijzen. Net als Walter Benjamin – die revolutionair potentieel zag in de commerciële architectuur van de passages, juist op het moment dat ze door een nieuwere contrarevolutie obsoleet was geworden – kunnen we in OMA's projecten van de jaren 1980 de meest accurate kritiek terugvinden van onze hedendaagse conditie.

Vertaling: Christophe Van Gerrewey

# 1983

De Brink Apartments, Groningen  
Appartementen De Brink, Groningen



# 1984

Lintas Interior Design, Amsterdam  
Interieurontwerp Lintas, Amsterdam

