

Hier in Rome is er veel nieuws voor mij te beleven, alleen kan ik de klassieke kunst nog niet helemaal plaats. Het kost me enige moeite om het verband met onze tijd te zien; en wat ik mis is de illusie van werkelijkheid, het stempel van persoonlijkheid en individualiteit zowel bij kunstwerk als kunstenaar. (...) Het lijkt wel of de klassieke beeldhouwwerken, net als onze oude volksverhalen, meer gemaakt zijn door de tijd waarin ze ontstonden dan door de meesters uit die tijd. Daarom denk ik ook dat onze eigentijdse beeldhouwers er wezenlijk verkeerd aan doen ‘volksverhalen’ in klei en marmer te maken. Michelangelo, Bernini en zijn school begrijp ik beter, die kerels hadden de moed om af en toe een dwaasheid te begaan.

Henrik Ibsen¹

Bouwen – en bij uitbreiding het maken van zowat alles wat de gebouwde ruimte conditioneert – heeft veel van doen met het construeren van een werkelijkheid. Architectuur beoogt die werkelijkheid met de nodige kritische zin te benaderen en probeert een verschil te organiseren in de bebouwde ruimte. Soms lukt het de architectuur zelfs, via een retorische kwinkslag, de grens tussen werkelijkheid en illusie flinterdun te maken, zoniet te laten vervagen, om zodoende de werkelijkheid te provoceren en te bevragen. Het is een manier waarop de architectuur zich toch nog een plaats kan toeëigenen in een realiteit die overstemd wordt door veelsoortig gebazel, zonder die realiteit volledig naar haar hand te willen zetten of haar onvoorwaardelijk amnestie te verlenen.² Dat was zo in de tijd van Henrik Ibsen en dat was niet anders, toen Rem Koolhaas het ontwerp maakte voor Melun–Sénart nabij Parijs. Op het moment (1987) dat OMA dit ontwerp voorstelde, was de historische stad juist weer volop op de agenda van de architectuurpraktijk terecht gekomen. In hetzelfde jaar werd in Berlijn de Internationale Bauausstellung georganiseerd: de historisch gevormde leegten in het stadswefsel werden hersteld of (in de woorden van Koolhaas) uitgewist.³ Een brede stroming in de Europese architectuur vierde de terugkeer naar de organisch gegroeide historische stad; de stadsgeschiedenis beleefde een hoogtepunt, maar dan voornamelijk in termen van de gestrengheid waarmee de geschiedenis werd geïnterpreteerd, waarbij de typologische, en volgens sommigen ook kritische reconstructie van de stad het overheersend discours vormde. Die geschiedenis leek zo de toekomst van de stad te determineren, als ware het een populair volksverhaal dat de krijtlijnen uitzette, met als verteller eerder een vertolker van een publieke opinie dan een volwaardige auteur.

In die context verschijnt het project van OMA voor Melun–Sénart als een moedige dwaasheid, bevlogen maar niet ondoordacht of zonder voorgeschiedenis. Terwijl de opgave erin bestond om een masterplan op te stellen voor een zogenaamde *ville nouvelle* van 5.000 ha aan de rand van Parijs, waagt OMA het om een aantal leegten

My mind has received many new impressions, especially here in Rome. But I have not yet come to an understanding with ancient art; I cannot make out its connection with our own time. To me it lacks illusion, and above all, personal and individual expression, both in the work of art and on the part of the artist. . . . It seems to me as if the plastic works of antiquity, like our heroic ballads, were the product of the age in which they came into being, rather than of this or that master; consequently it also seems to me that a great many of our modern sculptors make a vital mistake in continuing to compose heroic ballads in clay and marble in these days. Michael Angelo, and Bernini in his school, I understand better; those fellows had the courage to commit a folly occasionally.

Henrik Ibsen¹

Building – and by extension the entire process of conditioning the built environment – has a lot to do with constructing a reality. Architecture aims to approach this reality with a critical stance and tries to create a distinction in the built environment. Occasionally, when invoking some rhetorical tricks, architecture is even capable of reducing the buffer between fiction and reality – or even to let this distinction evaporate – in order to provoke and question reality. It is a way that allows architecture to find a place in a realm that is ruled by polyphonic twaddle, while gaining a totalising control over reality without unconditionally granting amnesty to the built reality.² That was the case in the time of Ibsen and it wasn’t any different when Rem Koolhaas made the design for Melun–Sénart near Paris. When OMA presented this design in 1987, the revival of the historical city was on top of the architectural agenda. During the same year the IBA exhibition in Berlin took place, a project that aimed to restore or – in the words of Koolhaas – to erase the historical voids in the urban fabric.³ A strong tendency in European architecture celebrated the return to the organically grown historical city; urban history was at an apogee, but mostly in terms of the rigour that was used to interpret history, causing the typological – and according to some also critical – reconstruction of the city to be the dominant discourse. That way history seemed to determine the future of the city, as if it was a popular folktale that drew the chalk line, with an interpreter of folktales instead of a true author acting as the storyteller.

In this context OMA’s project for Melun–Sénart appears as a courageous stupidity, inspired but not thoughtless nor without previous history. While the assignment was to deliver a master plan for a so-called *New Town of 5000 hectares at the edge of Paris*, OMA ventures to project a number of voids on the site. These contrast sharply with the built environment – the buildings – that result from the logic of a free market and appear on the model as a dense and

op de site te projecteren. Ze staan in schril contrast met de gebouwde massa (de gebouwen) die aan de wetten van de markt overgelaten worden en op de maquette verschijnen als een dens en chaotisch kluwen van volumes. Die fascinatie van Koolhaas voor stedelijke leegte, en voor het vermogen van dergelijke plekken om de stad te organiseren en uit te dagen, dateert uit de jaren 1970 en is het resultaat van zijn samenwerking met Oswald Mathias Ungers.⁴ Dat gebeurde in de context van Berlijn, een stad die Koolhaas later ‘centrumloos’ noemde, ‘een collectie van centra waarvan sommige leegten zijn’.⁵ Het is een gedachte die hij in 1985 verder uitdiepte in een artikel in *L’architecture d’aujourd’hui*, waarin de stedenbouw verheven werd tot de kunst van ‘het verbeelden van het niets’. Deze kunst leek ten volle tot haar recht te komen in Melun–Sénart.⁶

In de werkelijkheid van de jaren 1980, klaarblijkelijk doordrongen van doemdenken en bezwaard met schuldgevoel – Koolhaas sprak over het bouwen als ‘wat de Fransen *merde* noemen’ ofwel ‘de gemiddeld-eigentijds-alledaagse lelijkheid van Europees–Amerikaans–Japanse architectuur’ – werd het inzetten van leegten in Melun–Sénart om de stad te organiseren, gepresenteerd als een dubbele of tweevoudige ‘belijdenis van onschuld’, en in die zin als een illusie van werkelijkheid.⁷ In eerste instantie gebeurde dit via de vaststelling dat het onmogelijk is om op de site in Melun–Sénart op een onschuldige en straffeloze manier tussenbeide te komen als ontwerper. ‘De uitgestrektheid van het platteland, de schoonheid van de bossen, de sereniteit van de boerderijen vormen een overweldigende aanwezigheid die potentieel op gespannen voet staat met elk proces van ontwikkeling.’ Ten tweede, zo stelde

1
Henrik Ibsen, *De zomer beschrijf je best op een winterdag*. Brieven (Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 2011), 55–56. Brief van Henrik Ibsen aan Bjørnsterne Bjørnson, Rome, 16 september 1864.

2
Voor een kleine anthologie van het ‘probleem met de werkelijkheid’ in de architectuur, zie: Christophe Van Gerrewey, ‘Amnesty for the City. The Hoogpoort Design for the Carrefour de l’Europe in Brussels (1983)’, *Journal of Architecture*, nr. 3 (2014), 435–453.

3
Rem Koolhaas, ‘The Terrifying Beauty of the Twentieth Century,’ in: OMA/Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 207; Josef Paul Kleihues (red.), *750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin: die Internationale Bauausstellung im Kontext der Baugeschichte Berlins* (Stuttgart: Hatje, 1987).

4
Florian Hertweck en Sébastien Marot (red.), *The City in the City*. Berlin: A Green Archipelago. A Manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas (Zürich: Lars Müller Publishers, 2013).

5
Koolhaas, ‘The Terrifying Beauty’, op. cit. (noot 3), 206.

6
Koolhaas, ‘Imaging Nothingness,’ in: OMA/Koolhaas en Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (noot 3); oorspr. publicatie: Rem Koolhaas, ‘Urbanisme: Imaginer le néant,’ *l’Architecture d’aujourd’hui*, nr. 238 (1985), 38.

7
OMA/Koolhaas en Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (noot 3), 977.

chaotic jumble of volumes. Koolhaas’s fascination for urban voids, and for the potential of such places to organise and challenge the city, dates from the 1970s and came into being in a collaboration with Oswald Mathias Ungers.⁴ This happened in the context of Berlin, a city that Koolhaas would later describe as ‘centerless – a collection of centers, some of which are voids’. He further elaborated this thought in an article in *l’Architecture d’aujourd’hui* in 1985, exalting urbanism as the art of ‘imaging nothingness’.⁵ An art that was accorded its full weight in Melun–Sénart.⁶

In the reality of the 1980s that was apparently saturated with defeatism and burdened with a feeling of guilt – Koolhaas spoke of building as ‘what the French people call *merde*’, or ‘the average-contemporary-everyday ugliness of current European–American–Japanese architecture’ – the strategy in Melun–Sénart to organise the city by way of voids was presented as a double or twofold confession of innocence – and in that sense as a direct illusion of reality.⁷ This happened first of all by stating that it was impossible to intervene on the site of Melun–Sénart as a designer with impunity or in an innocent way. ‘The expanse of the countryside, the beauty of the forests and the serenity of the farms are an overwhelming presence, potentially at odds with any process of development.’ Moreover, Koolhaas argued: ‘It requires a second innocence to believe today that urban development can be reasonably predicted and controlled.’⁸ To safeguard the innocence of the site and of the architect, OMA proposed not to build but to design six voids instead: broad strips that are projected on the site, orientated in different directions and partially overlapping one

1
The Correspondence of Henrik Ibsen (New York: Fox, Duffield & C’, 1905), 77–78. Letter from Henrik Ibsen to Bjørnsterne Bjørnson, Rome, 16 September 1864.

2
For a concise anthology of ‘the problem with reality’ in architecture, see: Christophe Van Gerrewey, ‘Amnesty for the City. The Hoogpoort Design for the Carrefour de l’Europe in Brussels (1983)’, *Journal of Architecture*, no. 3 (2014), 435–453.

3
Rem Koolhaas, ‘The Terrifying Beauty of the Twentieth Century,’ in: OMA/Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 207; Josef Paul Kleihues (ed.), *750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin: die Internationale Bauausstellung im Kontext der Baugeschichte Berlins* (Stuttgart: Hatje, 1987).

4
Florian Hertweck and Sébastien Marot (eds.), *The City in the City*. Berlin: A Green Archipelago. A Manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas (Zurich: Lars Müller Publishers, 2013).

5
Rem Koolhaas, ‘The Terrifying Beauty’, op. cit. (note 3), 206.

6
Rem Koolhaas, ‘Imaging Nothingness,’ in: OMA/Koolhaas and Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (note 3), 199–202. Original publication: Rem Koolhaas, ‘Urbanisme: Imaginer le néant,’ *l’architecture d’aujourd’hui*, no. 238 (1985), 38.

7
OMA/Koolhaas and Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (note 3), 977.

8
OMA, ‘New Town of Melun–Sénart’, in: Jacques Lucan, OMA – Rem Koolhaas. *Architecture 1970–1990* (New York: Princeton Architectural Press, 1991), 114.

Koolhaas, ‘veronderstelt het een tweede vorm van onschuld om te geloven dat stedelijke ontwikkeling op een redelijke manier kan worden voorspeld en gecontroleerd’.⁸ Om de onschuld van de site én van de architect te waarborgen, stelt OMA voor om niet te bouwen en zes leegten te ontwerpen: brede stroken die in verschillende richtingen, gedeeltelijk overlappend, op het uitgestrekte gebied komen te liggen. Deze zogenaamde leegtezones functioneren als ruggengraat van het masterplan en moeten de gedoemde droom van menig architect – om de realiteit van de stad naar zijn hand te kunnen zetten – mee overeind houden. Ze vrijwaren het oorspronkelijke landschap, vormen een buffer tussen de toekomstige bebouwing en de TGV-lijn, kaderen attractieve stedelijke uitzichten op de bestaande snelweg en etaleren de schoonheid van de aanwezige bossen. De leegten zijn met andere woorden niet alleen fysieke ruimten, maar zijn bovenal plaatsen die ruimte moeten laten aan de verbeelding. Enkele jaren later zou Koolhaas deze leegten vergelijken met de ‘ruimtelijke concepten’ van Lucio Fontana, die scheuren of openingen aanbracht in zijn monochrome schilderijen.⁹

Het is in die zin misschien niet toevallig dat het project voor Melun-Sénart zal verder leven als een ruimtelijk concept, nadat in 1987 de wedstrijd niet gewonnen werd. Een concept dat de werkelijkheid wil uitdagen en de architect ertoe noopt om constant op zijn hoede te zijn. De illusie van werkelijkheid die in dit concept vervat ligt, wordt op een, in de praktijk van OMA niet ongebruikelijke, licht ironische manier bestendigd, wanneer in 2003 het schema voor Melun-Sénart het voorwerp wordt van een patentaanvraag onder de titel ‘Strategie voor de leegte 1’. Dat gebeurde in het boek *Content*, waarbij het schema bleek thuis te horen in een hele reeks patentaanvragen die OMA toen opstelde op basis van eerdere, al dan niet gerealiseerde projecten, die betrekking hadden op zowel de schaal van de stad, de architectuur als het detail. De patentaanvraag droeg de titel ‘Methode voor het plannen van de stad door het manipuleren van het ongebouwde en het weggelatenen’ en omvatte de volgende beknopte omschrijving waarin de illusie van werkelijkheid lijkt vertaald te worden als een zoektocht naar het sublieme:

Aangezien quasi alles wat vandaag gebouwd wordt teleurstellend is, investeren we onze hoop in het ongebouwde als de laatste bron van het sublieme. Als we in het ongebouwde de krachten laten ontplooiën die voorheen werkzaam waren in het gebouwde, dan kunnen we het ons veroorloven om het gebouwde te behandelen zoals we vroeger de natuur behandelden, en het als evident en vanzelfsprekend beschouwen.¹⁰

8

OMA, ‘New Town of Melun-Sénart’, in: Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990* (New York: Princeton Architectural Press, 1991), 114.

9

Charles-Arthur Boyer, ‘Koolhaas: Dessiner, entre indétermination et spécificité’, *l’Architecture d’aujourd’hui*, nr. 269 (1990), 39.

10

Rem Koolhaas and Brendan McGetrick (red.), *Content* (Keulen: Taschen, 2004), 74.

another. These so-called voids serve as the backbone of the master plan and they have to keep the dream of many architects alive – to gain control over the way the city is shaped. These voids protect the authentic landscape, form a buffer between future buildings and the TGV line, frame the existing highway as an urban fact, exhibit the beauty of the forests that are on the site. The voids are, in other words, not only physical spaces, but above all spaces where the imagination is expected to start working. A few years later Koolhaas would compare these voids with the ‘spatial concepts’ of Lucio Fontana, who made precise punctures in his monochromatic paintings.⁹

Keeping in mind this reference, it is perhaps not a coincidence that the project for Melun-Sénart continued to exist as a spatial concept after OMA did not win the competition in 1987. A concept that challenges reality and forces the architect to keep his guard up constantly. The illusion of reality that is embedded in this concept is being confirmed in a slightly ironic way – which is not unusual in the work of OMA – in 2003 when the scheme for Melun-Sénart was the subject of a patent application entitled ‘Strategy for the void 1’. This happened in the book *Content*, where the scheme was part of a long list of patent applications by OMA that were based on earlier projects – some realised and some not – dealing with the scale of the city, architecture and the architectural detail. The patent application of Melun-Sénart was entitled ‘Method for planning city through manipulation of the unbuilt and the left out’. It encompassed the following concise description in which the illusion of reality is phrased as follows:

Given that all we build today is disappointing, we invest our hopes in the unbuilt as the last source of the sublime. If we deploy in the unbuilt the powers formerly applied to the built, we can afford to treat the built as we formerly did nature, and take it for granted.¹⁰

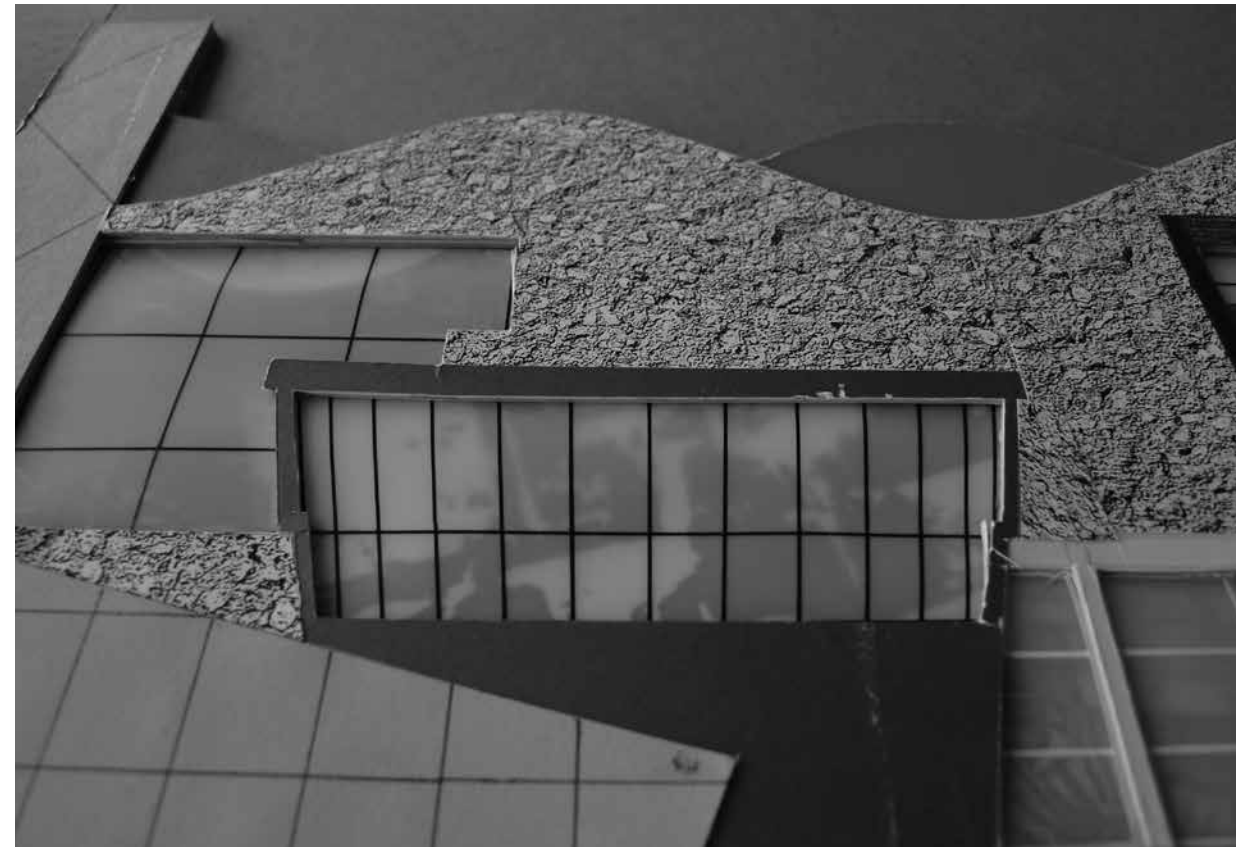
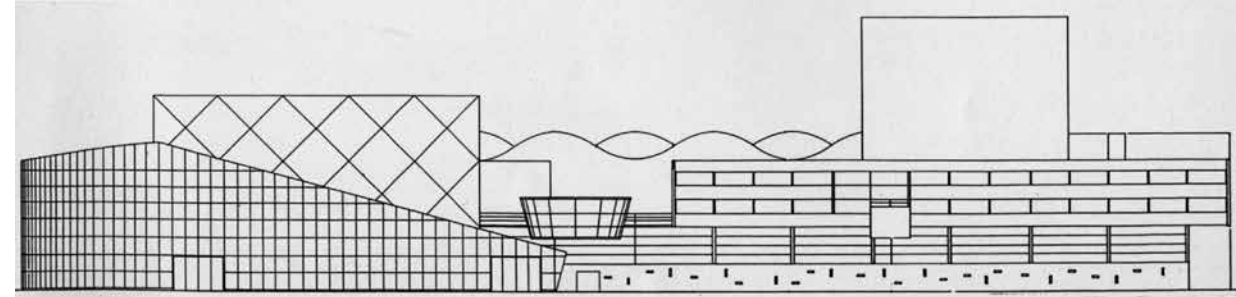
9

Charles-Arthur Boyer, ‘Koolhaas: Dessiner, entre indétermination et spécificité’, *l’Architecture d’aujourd’hui*, no. 269 (1990), 39.

10

Rem Koolhaas and Brendan McGetrick (eds.), *Content* (Cologne: Taschen, 2004), 74.

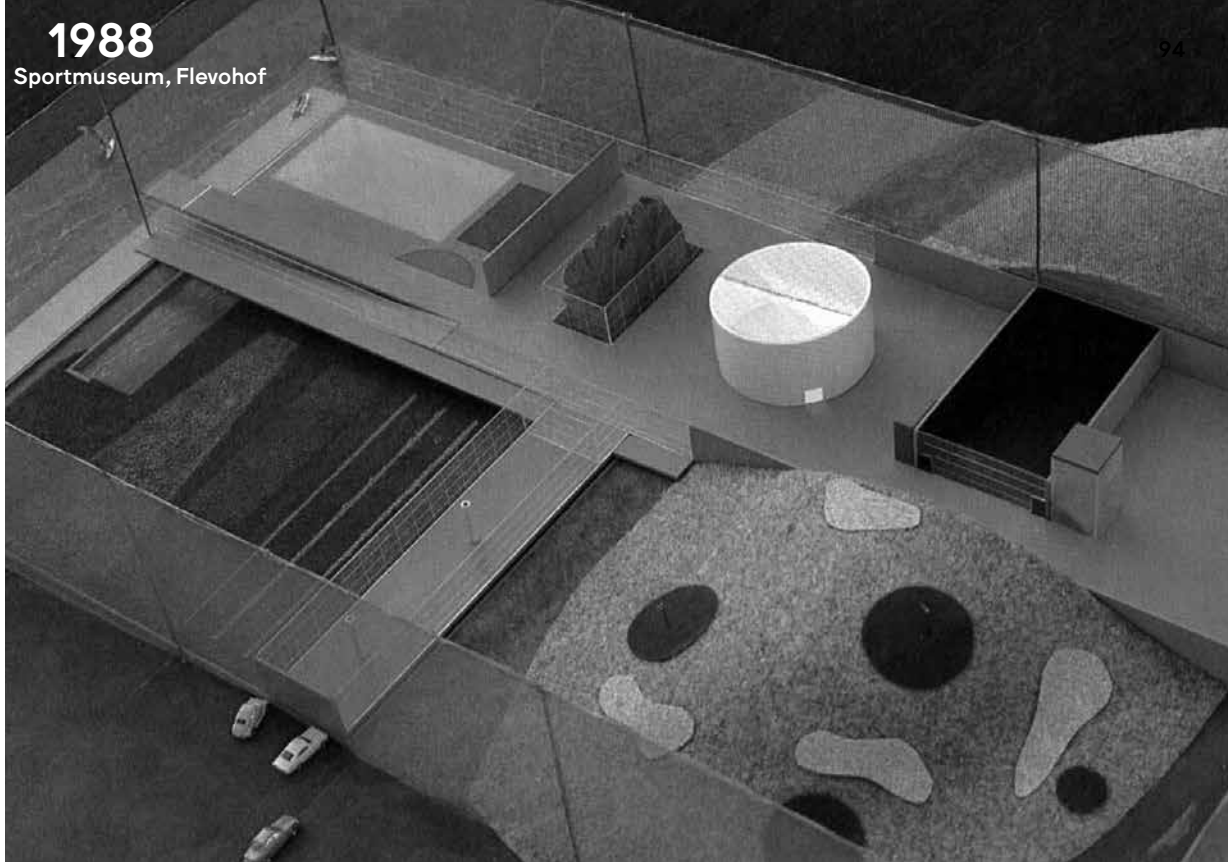
Netherlands Dance Theater, The Hague
Nederlands Danstheater, Den Haag



1988

Sportmuseum, Flevohof

94



1988

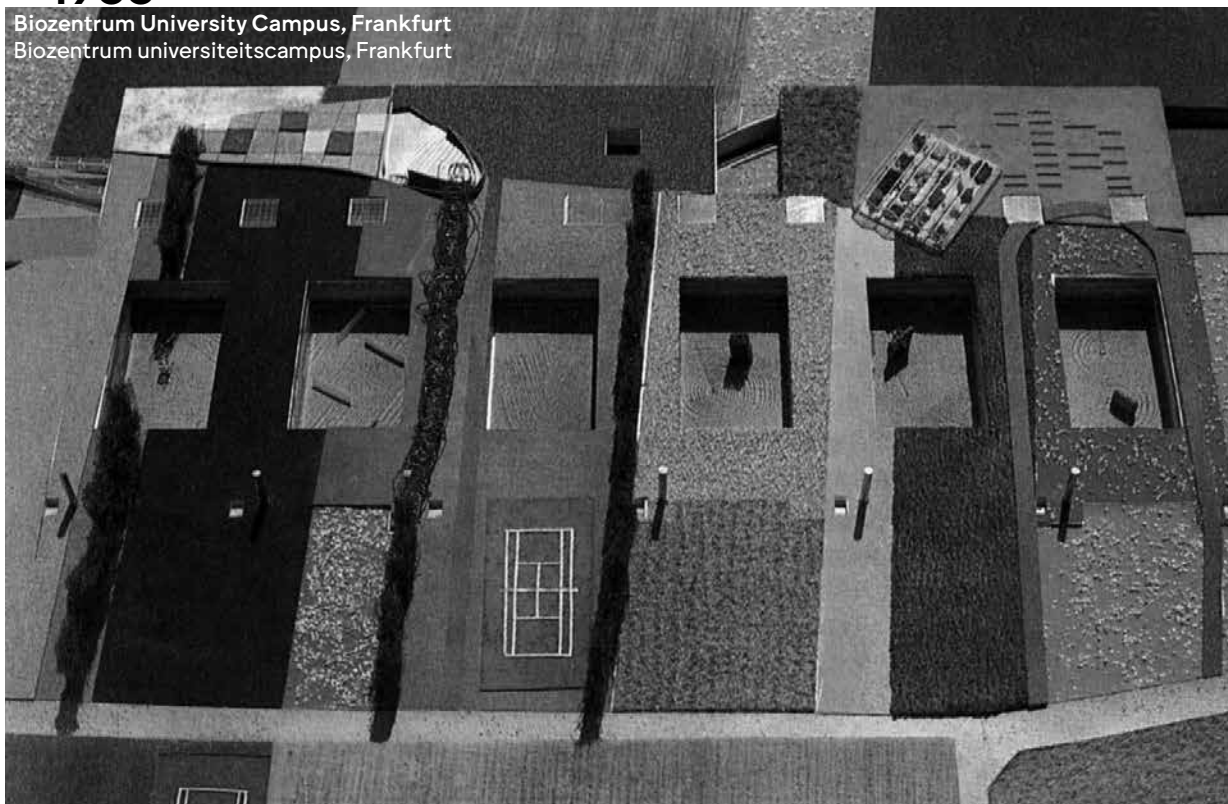
Euro Disney Hotel, Marne

95



1988

Biozentrum University Campus, Frankfurt
Biozentrum universiteitscampus, Frankfurt



1988

Koninginnegracht Residential Tower, The Hague
Woontoren Koninginnegracht, Den Haag

