

# De naamloze evolutie van een Koolhaasiaanse techniek

Christoph Lueder

Het criterium voor uitmuntende intelligentie is het vermogen om twee tegengestelde ideeën gelijktijdig voor ogen te houden en toch te blijven functioneren.

F. Scott Fitzgerald

Binnen het enorme arsenaal van architectonische technieken dat OMA in zijn eerste decennium heeft toegepast, neemt *poché* om twee redenen een unieke positie in. Ten eerste is het concept afkomstig uit het verleden van de architectuur, in tegenstelling tot uit het surrealisme afkomstige ontwerpstechnieken als de paranoïde-kritische methode van het *cadavre exquis*, of metaforen als de medische term lobotomie. Ten tweede noemt noch Koolhaas noch Zenghelis het gebruik van *poché* gedurende OMA's eerste decennium, terwijl de architectonische toepassing van technieken uit andere disciplines een prominente rol speelt in Koolhaas' theoretische werk. Pas in 1999 brengt Koolhaas het woord *poché* ter sprake, met betrekking tot House Y2K en de Casa da Música in Porto: 'fascinerend om voor het eerst met het zogenaamde *poché* te werken' waarmee hij de rol ontkennde die *poché* duidelijk speelde in de 'strategie van de leegte' voor de nieuwe stad Melun-Sénart (1987) en in het Très Grande Bibliothèque project (1989).<sup>1</sup> De dubbelzinnige houding van OMA ten opzichte van *poché* kan worden samengevat als 'schriftelijk negeren, maar toepassen in het ontwerp'. Als zodanig is het een reactie op Robert Venturi's doortrekken van het Beaux-Arts begrip *poché* naar de stedenbouw; Koolhaas omschreef Venturi als zowel een inspiratie als een bedreiging.<sup>2</sup> OMA's verwerping van de contextualistische definitie van *poché* bij Venturi en Rowe fungeert als een polemisch beschermend schild, waardoor het concept kon samensmelten met de tektonische antithese ervan, de vrije doorsnede.

Binnen de Beaux-Arts verwijst *poché* naar het arceren of in kleurvlakken weergeven van doorgesneden metselwerk in een plan, een techniek die werd toegepast voor presentatietekeningen, niet voor werktekeningen. Toch is *poché* evenzeer een tektonische als een tekentechniek: de term verwijst naar een dragende metselwerkconstructie die gebaseerd is op de veronderstelling dat ruimte en structuur samenvallen, anders dan in Le Corbusier's theorie van het *plan libre* uit 1926. In datzelfde jaar benadrukte kunsttheoreticus John F. Harbeson dat 'poché altijd kamers omsluit', en dat gold niet alleen voor de primaire door muren begrensde ruimten, maar ook voor ruimten die deel uitmaakten van de holle muren zelf.<sup>3</sup>

Als stijlfiguur komt het thema van de 'holle muur' al langer voor in Koolhaas' werk, voor het eerst bij zijn afstudeerontwerp Exodus (1972)<sup>4</sup> voor de Architectural Association in de vorm van in de muren aangebrachte cellen; vervolgens bij het House in Miami (1974),<sup>5</sup> waar 'dienst-ruimten zoals de bijkeuken, het damestoilet, de bar en de badkamers zich binnen de dikte van de muur bevinden'; en bij The Story of the

<sup>1</sup> Philipp Oswald en Matthias Hollwich, 'OMA at Work', *Archis*, nr. 7 (1998), 12-22.

<sup>2</sup> Rem Koolhaas, *Content* (Keulen: Taschen, 2004), 150. In antwoord op een vraag naar aanleiding van een lezing bij het SciArc te Los Angeles op 16 november 1983 erkende Koolhaas: 'Ik denk dat historici bijvoorbeeld, de modernisten heel terecht van domheid op allerlei terreinen hebben beschuldigd. En ik denk dat in die zin, op een bijna pragmatistisch niveau, zou ik zeggen: ja, natuurlijk is er een les, want nu is het mogelijk om een betere moderne architect te zijn, simpelweg vanwege hun kritiek. Je kunt je kritiek een plaats geven in je eigen bezigheden.' Beschikbaar online: <http://sma.sciarc.edu/theme/parc-de-la-villette/>, geraadpleegd 25 juli 2014.

<sup>3</sup> John F. Harbeson, *The Study of Architectural Design. With Special Reference to the Program of the Beaux-Arts Institute of Design* (New York: The Pencil Points Press, 1926), 188.

<sup>4</sup> Rem Koolhaas, 'Exodus', *Architectural Design*, nr. 5 (1977), 328-329.

<sup>5</sup> Rem Koolhaas en Laurinda Spear, 'House in Miami / 1974', *Architectural Design*, nr. 5 (1977), 352.

# The Innominate Evolution of a Koolhaasian Technique

Christoph Lueder

The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in mind at the same time and still retain the ability to function.

F. Scott Fitzgerald

Within a vast arsenal of architectural techniques employed by OMA in their first decade, *poché* occupies a unique position, for two reasons. First, unlike design techniques adopted from Surrealism, such as the paranoid-critical method or the *cadavre exquis*, or metaphors such as the medical term lobotomy, the concept of *poché* is drawn from the history of architecture. Second, while appropriation to architecture of techniques originating elsewhere figures prominently in Koolhaas's theoretical output, the use of *poché* is never mentioned by him or Zenghelis during OMA's first decade. Only in 1999 did Koolhaas finally acknowledge 'a fascinating condition to work for the first time with so-called *poché*',<sup>1</sup> on House Y2K and the Casa da Música in Porto, thereby denying the apparent role of *poché* in the 'strategy of the void' for the new town of Melun-Sénart (1987) and in the project for the Très Grande Bibliothèque (1989). OMA's ambiguous reception of *poché* during its first decade can be summarised as negation in writing alongside appropriation in design. It is as such a reaction to Robert Venturi's extrapolation of the Beaux-Arts conception of *poché* to urbanism; Koolhaas has described Venturi as both inspiration and threat.<sup>2</sup> Repudiation of Venturi's and Colin Rowe's contextualist definition of *poché* acts as a polemic protective shield that allowed OMA to amalgamate *poché* with its tectonic antithesis, the free section.

In Beaux-Arts education, *poché* denoted the hatching or rendering in fields of colour of masonry that is sectioned in plan, which was applied to presentation drawings, but not to working drawings. Nevertheless, *poché* is as much a tectonic as it is a drawing convention, denoting load-bearing masonry construction that presumes space and structure to be congruent, in opposition to the free plan theorised by Le Corbusier in 1926. That same year, Beaux-Arts theorist John F. Harbeson emphasised that 'poché always encloses rooms',<sup>3</sup> which applied not only to the primary spaces bounded by walls, but also spaces contained within the hollow walls themselves.

The theme of the 'hollow wall' is a longstanding trope in the work of Koolhaas, beginning with the cells inserted into the walls of his thesis design at the Architectural Association, Exodus (1972),<sup>4</sup> continuing with the House in Miami (1974),<sup>5</sup> where 'service areas such as pantry, powder room, bar and bathrooms are located within the thickness of the wall', and the Story of the Pool (1976),<sup>6</sup> its basin bordered by two thick, hollow walls accommodating locker rooms. The dominant impulse of these early Koolhaasian walls is to divide rather than enclose space, betraying their derivation from Koolhaas's study *The Berlin Wall as Architecture* (1971).<sup>7</sup> The early

<sup>1</sup> Philipp Oswald and Matthias Hollwich, 'OMA at Work', *Archis*, no. 7 (1998), 12-22.

<sup>2</sup> Rem Koolhaas, *Content* (Cologne: Taschen, 2004), 150. In an answer to a query following a lecture at SciArc Los Angeles on 16 November 1983, Koolhaas acknowledged: 'I think that for instance the historicists very legitimately have accused modernists of being stupid about many things. And I think that in that sense, on an almost pragmatic level, I would say, yes of course there is a lesson, because now it is possible to be a better modern architect, simply because of their critique. You can incorporate your critique in your own things.' Available online at: <http://sma.sciarc.edu/theme/parc-de-la-villette/>, accessed 25 July 2014.

<sup>3</sup> John F. Harbeson, *The Study of Architectural Design. With Special Reference to the Program of the Beaux-Arts Institute of Design* (New York: The Pencil Points Press, 1926), 188.

<sup>4</sup> Rem Koolhaas, 'Exodus', *Architectural Design*, no. 5 (1977), 328-329.

<sup>5</sup> Rem Koolhaas and Laurinda Spear, 'House in Miami/1974', *Architectural Design*, no. 5 (1977), 352.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 356.

<sup>7</sup> Rem Koolhaas, 'Field Trip', in: OMA/Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 236.

Pool (1976),<sup>6</sup> waar het bassin werd begrensd door twee dikke, holle wanden met daarin kleedkamers. Deze muren in het vroege werk van Koolhaas verdelen de ruimte eerder dan dat ze haar omsluiten, en ze verraden daarmee dat ze zijn afgeleid uit Koolhaas' onderzoek *The Berlin Wall as Architecture* (1971).<sup>7</sup> De muur fungeert als een radicale scheiding die, in tegenstelling tot het orthodoxe modernisme, eist dat 'de binnenkant tot uitdrukking komt in de buitenkant'.<sup>8</sup>

Robert Venturi merkt in *Complexity and Contradiction* (1966) op dat de 'tegenstelling tussen de binnenkant en de buitenkant zich kan manifesteren als een losse voering die resulteert in een extra ruimte tussen de bekleding en de buitenwand', en dat 'de ruimte die door deze tegenstrijdigheid ontstaat, werd aangegeven door middel van *poché*'.<sup>9</sup> In 1968 en 1972 extrapoleerden Venturi en Denise Scott-Brown de ruimtelijke opvatting van *poché* naar de schaal van de stad; zij merkten op dat 'Nolli's plattegrond uit het midden van de achttiende eeuw de delicate en complexe verbanden tussen publieke en private ruimte in Rome weergaf'.<sup>10</sup> Voor deze ideeën bestond aan de Cornell University grote belangstelling, bij zowel Colin Rowe als O.M. Ungers, bij wie Koolhaas in 1972 was gaan studeren. Rowe volgde in *Collage City* (1978, manuscript in omloop sinds 1973) Venturi's gedachtegang en definieerde *poché* op twee niveaus. Ten eerste, op stedelijke schaal: 'kan een gebouw zelf een soort *poché* worden, (...) een vast lichaam dat de leesbaarheid van de aangrenzende ruimten ondersteunt', in staat 'om deel te nemen aan of te worden ingeschakeld door aangrenzende leegten, om te fungeren als zowel vorm als plattegrond', en ten tweede, op het niveau van het gebouw en de gevel: 'worden ideaaltypen aangepast aan en gewijzigd door hun "empirische context", waarbij *poché* optreedt als een bemiddelende techniek'.<sup>11</sup>

Koolhaas nam in 1980 scherp afstand van Rowe's historiserende tendensen en benaderingen, dreef polemisch de spot met diens 'contextualistische openbaring', en oordeelde dat 'de moderne contextualist wordt gedwongen om de wisselvalligheden van eeuwen samen te ballen tot een enkel moment van conceptie'.<sup>12</sup> Zijn standpunt was afkomstig uit *Delirious New York* (1978), waarin hij vertelde dat:

Gefrustreerd door de irrelevantie van het Beaux-Arts systeem voor de nieuwe tijd (...) de makers van New York (aan het begin van de twintigste eeuw) in de opzettelijke discrepantie tussen de verpakking en de inhoud een domein van ongekennde vrijheid ontdekken. Ze exploiteren en formaliseren die tot het architectonische equivalent van een lobotomie – de chirurgische verbreking van de verbinding tussen de frontale kwabben en de rest van de hersenen. (...) De lobotomie verwijdert de reden voor *poché* als een techniek om te bemiddelen tussen gebouw en stad. In plaats daarvan zet de gevel een chirurgische snede, waardoor vluchtige grootstedelijke culturen kunnen worden opgenomen en geïntensiveerd binnen een spectaculair georkestreerd interieur, dat is losgemaakt van (en dus niet wordt gehinderd door) de burgerlijke verantwoordelijkheid van de buitengevel.<sup>13</sup>

Koolhaas' polemieek tegen een specifieke lezing van Nolli's plattegrond wordt begrijpelijker, wanneer hij Nolli's tekentechniek toepast bij de projecten voor uitbreiding van het Nederlandse parlement (1978) en het

6  
Ibid., 356.

7  
Rem Koolhaas, 'Field Trip', in: OMA/Rem Koolhaas en Bruce Mau, S.M.L.XL (New York: Monacelli Press, 1995), 236.

8  
Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 70.

9  
Ibid., 74, 84.

10  
Robert Venturi en Denise Scott Brown, 'A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas', *Architectural Forum*, nr. 2 (1968), 40.

11  
Colin Rowe en Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 79, 106.

12  
Rem Koolhaas, 'Urban Intervention: Dutch Parliament Extension, The Hague', *International Architect*, nr. 3 (1980), 48.

13  
Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York: Monacelli Press, 1994), 38, 100–101.

Koolhaasian walls act as radical disjunction, in opposition to modernist orthodoxy postulating that 'the inside should be expressed on the outside'.<sup>8</sup>

Robert Venturi, in *Complexity and Contradiction* of 1966, noted that 'contradiction between the inside and the outside may manifest in an unattached lining which produces an additional space between the lining and the exterior wall', and that 'the space left over by this contradiction was taken care of with *poché*'.<sup>9</sup> In 1968 and 1972, Venturi and Denise Scott-Brown extrapolated the spatial conception of *poché* to the scale of the city; they observed that 'Nolli's map of the mid-18<sup>th</sup> century reveals the sensitive and complex connections between public and private space in Rome'.<sup>10</sup> Their ideas were received with particular interest at Cornell University, by both Colin Rowe and O.M. Ungers, with whom Koolhaas had in 1972 taken up studies. Following Venturi's line of thought, Rowe, in *Collage City* (1978, manuscript in circulation from 1973) defined *poché* at two scales. First, at the urban scale 'a building itself may become a type of *poché* (...) a solid assisting the legibility of adjacent spaces', able 'to engage or be engaged by adjacent voids, to act as both figure and ground', and second, at the scale of the building and façade, 'ideal types' are adapted to and modified by 'empirical context' with *poché* acting as a technique of mediation.<sup>11</sup>

Koolhaas in 1980 sharply distanced himself from Rowe's historicist tendencies and approaches, polemically deriding his 'contextualist epiphany', and criticising that 'the modern contextualist is forced to telescope vicissitudes of centuries into a single moment of conception'.<sup>12</sup> His position drew on *Delirious New York* from 1978, where he recounted that:

Frustrated by the irrelevance of the Beaux-Arts system to the new age . . . in the deliberate discrepancy between container and contained New York's makers (of the early 20<sup>th</sup> century) discover an area of unprecedented freedom. They exploit and formalize it in the architectural equivalent of a lobotomy – the surgical severance of the connection between the frontal lobes and the rest of the brain. . . . Lobotomy eradicates the rationale for *poché* as a technique of arbitration between building and city. Instead, the façade performs a surgical cut; it thereby allows for volatile metropolitan cultures to be assimilated and intensified by spectacular orchestration of the interior, which is dissociated from, and thereby unencumbered by, the civic responsibilities of the exterior face.<sup>13</sup>

Koolhaas's polemic against a particular reading of the Nolli plan is qualified by appropriation of Nolli's drawing convention in the projects for the Dutch Parliament Extension (1978) and for The Hague City Hall (1986).<sup>14</sup> The site plan of the later project diagrammed, as voids rendered in white, public exterior spaces of streets, squares and parks, alongside the public interiors of churches, of the rail station, the Parliament, a theatre, department stores, and shops along the streets. However, imaginative travel through the public realm is sharply arrested upon reaching OMA's proposed City Hall; an abrupt shift to axonometric drawing convention conceals its public interiors.<sup>15</sup>

8  
Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 70.

9  
Ibid., 74, 84.

10  
Robert Venturi and Denise Scott Brown, 'A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas', *Architectural Forum*, no. 2 (1968), 128, 40.

11  
Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 79, 106.

12  
Rem Koolhaas, 'Urban Intervention: Dutch Parliament Extension, The Hague', *International Architect*, no. 3 (1980) 1, 48.

13  
Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York: Monacelli Press, 1994), 38, 100–101.

14  
Peter Buchanan, 'OMA at the Hague', *Architectural Review*, no. 1084 (1987), 87; and Alejandro Zaera Polo, 'OMA 1986–1991', *El Croquis*, no. 53 (1992), 46.

15  
Koolhaas, 'Urban Intervention', op. cit. (note 12), 56.

stadhuis van Den Haag (1986).<sup>14</sup> Openbare buitenruimten als straten, pleinen en parken werden op de situatietekening van dat laatste project via diagrammen schematisch voorgesteld als witte, lege plekken, naast de openbare interieurs van kerken, het station, het parlement, een theater, warenhuizen en winkels in de straten. De imaginaire reis door de openbare ruimte komt echter abrupt tot stilstand als we het door OMA geplande stadhuis bereiken: een plotselinge verschuiving naar een axonometrische tekentechniek verbergt hier het openbare interieur.<sup>15</sup> De ‘strategie van de leegte’ die OMA in 1987 gebruikte voor het ontwerp voor de nieuwe stad Melun–Sénart voorziet Nolli’s tegenstelling tussen vast lichaam en leegte (privé en openbaar) van nieuwe betekenissen, namelijk onbepaaldheid en stabiliteit, verloop en controle, architectuur en programma. Een stelsel van leegten moet ‘het bestaande landschap in stand houden’, en zorgen dat ‘schoonheid, sereniteit (...) de architectuur die er mogelijk uiteindelijk in zal ontstaan, overstijgt’. De reden hiervoor was de veronderstelling dat ‘het gebouwde, “het volle”, onbeheersbaar is – onderworpen aan de maalstroom van politieke, financiële en culturele krachten – onderhevig aan voortdurende transformatie’, en de kans dat leegte het nieuwe onderzoeksveld van ‘architectonische zekerheden’ zou kunnen worden.<sup>16</sup> Terwijl de schaal geleidelijk groter wordt, van muur tot gebouw tot stedelijk weefsel, transfigureert *poché* van een precisie-instrument voor compositorische kalibratie naar een aanduiding voor het onbeheersbare. Melun–Sénart is een cruciaal project, geworteld in een diagram uit Ungers en Koolhaas’ *Berlin as a Green Archipelago* (1977) dat een proces van vernietiging van overbodige gebouwde gebieden voorstelt, zodat stedelijke eilanden (te lezen als figuren) zwevend in een groen landschap (opgevat als leegten) ontstaan.<sup>17</sup> Het Melun–Sénart project zou de stamvader van een familie worden die zich uitstrekt tot het McCormick Tribune Campus Center op de IIT in Chicago (1997–2003) waar, refererend aan Georges–Eugène Haussmann, de toepassing van *poché* om zaken weg te laten verder wordt uitgewerkt.<sup>18</sup> Het diagram plaatst eilandjes met een cellulaire gebouwstructuur (*poché*) – waarbij het ritme van hun onderverdeling bepaald wordt door het programma – naast een gechoreografeerd stelsel van lanen (leegten) dat op een hypothetische manier lijkt te zijn onttrokken aan het dichte cellulaire veld, dat zodoende navigabel en doorzichtig wordt.

Terwijl binnen de Beaux–Arts deze stedelijke, ‘horizontale’ opvatting van *poché* bleef uitgaan van de plattegrond als basis, werd *poché* in de projecten van OMA voor de Très Grande Bibliothèque (TGB, 1989) en het Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM, start 1989) geherconceptualiseerd in termen van de ‘vrije doorsnede’. De TGB, zo is in de projecttekst te lezen, wordt opgevat als een ‘massief blok informatie, een opslagplaats van alle vormen van geheugen, boeken, optische schijven, microfiches, computers’; de grote ruimten worden vervolgens gegenereerd ‘door vormen te scheppen uit een massief blok, zoals uit ijs’.<sup>19</sup> Luigi Moretti’s volumetrische gipsmodellen van leegten, die de structuur en ruimtelijke volgorde van Romeinse, renaissance- en barokke gebouwen en niet-gerealiseerde projecten zichtbaar maken en verklaren, zijn een voorafschaduwing van deze ‘sculpturale’ opvatting.<sup>20</sup> De overgangen tussen ‘elementaire

14

Peter Buchanan, ‘OMA at the Hague’, *Architectural Review*, nr. 1084 (1987); Alejandro Zaera Polo, ‘OMA 1986–1991’, *El Croquis*, nr. 53 (1992), 46.

15

Koolhaas, ‘Urban Intervention’, op. cit. (noot 12), 56.

16

Rem Koolhaas, ‘Project for a “Ville Nouvelle”’, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nr. 183 (1989), 95.

17

Florian Hertweck en Sebastien Marot (eds.), *The City in the City, Berlin: A Green Archipelago / A Manifesto* (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas (Zürich: Lars Muller, 2013).

18

Oswald en Hollwich, ‘OMA at Work’, op. cit. (noot 1), 14.

19

Koolhaas, *Content*, op. cit. (noot 2), 77.

20

Luigi Moretti, ‘Strutture e sequenze di spazi’, *Spazio*, nr. 7 (1952), 9–20, 107, 108.

The ‘strategy of the void’ OMA proposed in 1987 for the new town of Melun–Sénart invests Nolli’s opposition between solid and void (private and public) with new layers of meaning, namely indeterminacy and stability, renouncement and control, architecture and programme. A system of voids is tasked to ‘preserve existing landscape’, to ensure ‘beauty, serenity . . . beyond the possible architecture that will eventually emerge in between’. The rationale for this postulated that ‘the built, “the full,” is uncontrollable – subjected to the maelstrom of political, financial and cultural forces – in a perpetual transformation’ and speculated on the void as the new locus of ‘architectural certitudes’.<sup>16</sup> Progressively expanded in scale from wall to building to urban field, *poché* transfigures from device of precise compositional calibration to placeholder for the uncontrollable. Melun–Sénart is a pivotal project; its roots lie in the diagram of Ungers and Koolhaas’s 1977 *Berlin as a Green Archipelago*,<sup>17</sup> which proposes a process of eradication of superfluous built areas, thereby creating urban islands (read as figures) floating in a green landscape (read as a void). The project for Melun–Sénart would become the progenitor of a lineage extending to the McCormick Tribune Campus Center at the IIT in Chicago (1997–2003), whose reference to Georges–Eugène Haussmann further elaborated the terms of *poché* as the residuum of erasure.<sup>18</sup> The plan diagram juxtaposes islands of cellular building texture (*poché*), the rhythms of their subdivision determined by programmatic requirements, against a choreographed system of avenues (voids) notionally subtracted from the dense cellular field, which thus is made navigable and transpicuous.

While this urban, ‘horizontal’ conception of *poché* retained Beaux–Arts privileging of the plan as generator, OMA’s projects for the Très Grande Bibliothèque (TGB, 1989) and for the ZKM (begun 1989) reconceptualised *poché* in terms of the ‘free section’. The TGB, the project text reads, is conceived of as a ‘solid block of information, a repository of all forms of memory, books, optic discs, microfiches, computers’; the major spaces then are generated ‘by scooping out forms from a solid block, like ice cream’.<sup>19</sup> This ‘sculptural’ conception is prefigured in Luigi Moretti’s volumetric plaster models of voids,<sup>20</sup> which make visible and explain structure and sequences of spaces in Roman, Renaissance and Baroque buildings and in unrealised projects. The transitions between ‘elementary volumes’, via interspaces, linear passages, or through volumetric fusion were shaped by the use of *poché*; by excluding the *poché*, Moretti’s three-dimensional diagrams evoked a previously unseen, sculptural notion of space. This notion resurfaces in a model of the TGB that represents the voids as solids. While Beaux–Arts notions of *poché* did also ‘ascribe to the space of the room the physical power to eat into – to pocket – the wall’, and posited space as a ‘positive force, causing the passive masses of the walls to yield before it as it balloons up to form sequences of volumes’,<sup>21</sup> the tectonic principles of masonry construction meant that the primary interiors had to be aligned vertically. Koolhaas’s new, ‘isomorphic’ notion of *poché* breaks with the tectonic understanding of *poché* as ‘the imprint upon the plan of the traditional heavy structure’,<sup>22</sup> to – as the project

16

Rem Koolhaas, ‘Project for a “Ville Nouvelle”’, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, no. 183 (1989), 95.

17

Florian Hertweck and Sebastien Marot (eds.), *The City in the City, Berlin: A Green Archipelago / A Manifesto* (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas (Zürich: Lars Muller, 2013).

18

Oswald and Hollwich, ‘OMA at Work’, op. cit. (note 1), 14.

19

Koolhaas, *Content*, op. cit. (note 2), 77.

20

Luigi Moretti, ‘Strutture e sequenze di spazi’, *Spazio*, no. 7 (1952), 9–20, 107, 108.

21

David van Zanten, ‘Le Systeme des Beaux–Arts’, *AD Profile*, no. 17 (1978), 72.

22

Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (note 11), 78.

volumes', via tussenruimten, lineaire doorgangen of door volumetrische fusie, waren ontstaan door het gebruik van *poché*; door niet gebruik te maken van *poché*, riepen de driedimensionale diagrammen van Moretti een nooit eerder geziene, sculpturale notie van ruimte op. Dit concept duikt ook op in een model van de TGB dat de leegten als *solids* weergeeft. Terwijl Beaux-Arts noties van *poché* tevens 'aan de ruimte van de kamer de fysieke kracht toeschrijven om de muur aan te vreten – uit te hollen', en ruimte opvatten als een 'positieve kracht die de passieve massa van de muren achteruit doet deinzen – als ruimte als een ballon opzwellt om reeksen volumes te vormen', zorgen de tektonische principes van metselwerk ervoor dat de primaire interieurs verticaal moeten zijn uitgelijnd.<sup>21</sup> Koolhaas' nieuwe, 'isomorfe' opvatting van *poché* breekt met die tektonische opvatting van *poché* als 'de afdruk op de plattegrond van de traditionele zware structuur', om – zoals de projectbeschrijving luidt – 'een nieuw tijdperk te introduceren van bevrijde en lossere relaties tussen de verschillende onderdelen van een gebouw', die worden vergeleken met 'een veelvoud aan embryo's, elk met hun eigen technologische placenta'.<sup>22</sup> In plaats van 'bindweefsel' te vormen om de overgangen tussen ruimten te articuleren, internaliseert *poché* Koolhaas' opvatting van lobotomie, door de belangrijkste interieurs te ontkoppelen.<sup>23</sup> In de TGB moeten relaties 'mechanisch in plaats van architectonisch' tot stand komen, waar een raster van negen liften de leegten verbindt. Het ZKM-project, opgestart aan het einde van OMA's eerste decennium, betekende een verdere specificering van een nieuwe tektoniek van *poché* gebaseerd op de vrije doorsnede. Dienstruimten zijn ondergebracht in door vierendeelers ondersteunde horizontale lagen tussen de 'bediende' ruimten in, waardoor die kolomvrij kunnen blijven.

De radicale omkering van architectonische *poché* in termen van zowel ruimte als tektoniek, van een instrument voor stedelijke contextualisering tot een instrument voor interne lobotomie, van antithese van de vrije plattegrond tot facilitator van de vrije doorsnede, verbindt ideeën die voordien conceptueel strijdig waren. Misschien werd dit enkel mogelijk via Koolhaas' paradoxale strategie om op een polemische manier de traditionele implicaties van *poché* te verwerpen en de term te onderdrukken, samen met de beeldende toeëigening van diens radicaal kneedbare gedaanten.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

21  
David van Zanten, 'Le Système des Beaux-Arts', *AD Profile*, nr. 17 (1978), 72.

22  
Rowe en Koetter, *Collage City*, op. cit. (noot 11), 78.

23  
'Pocher zou dan het inpakken of omgeven van een (ideale) vorm met weefsel zijn. *Poché* in een plattegrond, doorsnede of stedenbouwkundig plan zou verwijzen naar "verpakking", bindweefsel of steunweefsel.' Noot van vertaler Bernhard Hoesli bij de Duitse vertaling van Rowe en Koetter, *Collage City*, op. cit. (noot 11), 114.

description goes – 'introduce a new era of liberated and randomized relationships between the different components of a building', which are compared to 'multiple embryos, each with their own technological placenta'. Rather than forming 'connective tissue'<sup>23</sup> that articulates transitions between spaces, *poché* internalises Koolhaas's conception of lobotomy by disengaging the major interiors. In the TGB, relationships are left to be established 'mechanically rather than architecturally', as a grid of nine elevators connects the voids. Begun at the very end of OMA's first decade, the project for the ZKM continued the specification of a new tectonics of *poché* prompted by the free section. Servant spaces are accommodated in horizontal layers supported by Vierendeel trusses, interspersed between the served spaces thus kept free of columns.

The radical inversion of architectural *poché*, in terms of space as well as tectonics, from a device of urban contextualisation to one of internal lobotomy, from antithesis of the free plan to enabler of the free section, conjoins ideas which previously were conceptual antagonisms. Perhaps this became conceivable only through Koolhaas's paradoxical strategy of polemic rejection of the traditional implications of *poché* and suppression of the term, paired with imaginative appropriation of its radically malleable guises.

23  
'Pocher would then be the packaging or the surrounding of an (ideal) form with tissue. *Poché* in plan, section or urban plan would denote "packaging", connective tissue or supporting tissue.' Translators note by Bernhard Hoesli to the German translation of Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (note 11), 114.

