

Het potentieel van abstractie

Waar niets is, is alles mogelijk.

Waar architectuur is, is niets (anders) mogelijk.¹

Al voordat het Office for Metropolitan Architecture (OMA) ophef veroorzaakte met architectonische concepten als de Très Grande Bibliothèque (1989) en de Deux Bibliothèques Jussieu (1992) had het bureau een aantal voortreffelijke stedenbouwkundige projecten op zijn naam staan, bijvoorbeeld Parc de la Villette (1982) en Ville Nouvelle Melun-Sénart (1987). Een nieuwe blik op deze projecten en dan vooral op de doelen die OMA nastreefde, de gehanteerde werkprocessen en de toegepaste representatiemiddelen, kan het potentieel van abstractie in het stedenbouwkundig ontwerp verhelderen.

Koolhaas' twijfel aan vorm

De manier waarop OMA omgaat met het begrip abstractie is nauw verbonden met de biografie van Rem Koolhaas. Koolhaas, die in zijn vroege jeugd veel belangstelling had voor abstracte kunst, was in de eerste fase van zijn professionele loopbaan als filmmaker geïnteresseerd in het Russische constructivisme. Dit droeg bij aan zijn diepgewortelde scepticismus ten aanzien van architectonische vormen, die naar voren kwam tijdens zijn studie aan de Architectural Association in Londen.^{2,3} ‘Ik zou daarna nooit meer geloven in vorm als de primaire drager van betekenis,’ schreef hij in een terugblik op het moment dat hij in 1971 oog in oog stond met de Berlijnse Muur.⁴ Vanaf dat ogenblik neemt zijn preoccupatie met architectuur de vorm aan van een soort onderzoek naar haar grondslagen. Zijn zoektocht voert hem, van zijn eerste utopische projecten zoals Exodus, of The Voluntary Prisoners of Architecture (1972) en een theoretische analyse van de metropool voor het boek *Delirious New York* (1978), uiteindelijk naar de oprichting van OMA in Rotterdam rond 1981.

Ondanks zijn opmerkelijke mediasucces, dat hem onder meer in 1986 de Rotterdam-Maaskantprijs opleverde, had Koolhaas de radicaal nieuwe stedelijke kwaliteiten van de geproclameerde *metropolitan architecture* in zijn eigen projecten nog niet volledig onderkend. Zelfs een architectuur die helemaal uit abstracte volumes bestaat, gaf hij toe, wordt door het postmoderne publiek bijna volledig als beeld waargenomen en beoordeeld. In een poging aan deze ‘Potemkin-wereld’ te ontsnappen, introduceert OMA steeds abstractere ontwerpmethoden en organisatiemodellen. Hierdoor dreigen de projecten op te lossen in vormeloosheid, maar ontstaat er ook ruimte voor nieuwe ruimtelijke constellaties.⁵ Het project Ville Nouvelle Melun-Sénart uit 1987 is hiervan een uitstekend voorbeeld. Het kan worden opgevat als een voorafschaduwing van de in 1995 door Koolhaas geformuleerde *Strategy of the Void*.⁶

(...) een zorgvuldige inventarisatie van de situatie⁷

Volgens deze strategie begint de architect niet aan het project door een idee te formuleren, maar door een onbevoordeelde analyse van de plaatselijke condities en kwaliteiten. In een reeks schematische tekeningen wordt ruimtelijke, structurele en programmaticke informatie binnengebracht, benadrukt en geïnterpreteerd. Door de tekeningen over elkaar heen te leggen, wordt een aantal thematische verbindingssystemen zichtbaar en ontstaat een samenhangend systeem van strips. Ruimte die al in gebruik is, zoals bestaande bossen en dorpen, wordt uitgespaard, evenals alle toekomstige stedelijke en suburbane

The Potential of Abstraction

Where nothing exists, everything is possible.

Where architecture exists, nothing (else) is possible.¹

Even before the Office for Metropolitan Architecture (OMA) caused a stir with architectural concepts such as the Très Grande Bibliothèque (1989) or the Deux Bibliothèques Jussieu (1992), it had developed a series of excellent urban development projects such as Parc de la Villette (1982) and Ville Nouvelle Melun-Sénart (1987). A reassessment of these projects with a focus on the aims pursued by OMA, the work processes employed and the representation media applied could fundamentally elucidate the potential of abstraction in urban design processes.

Koolhaas's Scepticism Towards Form

OMA's way of dealing with the subject of abstraction is closely connected to the biography of Rem Koolhaas. In addition to his interest in abstract art in his early youth, his interest in the Russian constructivists in his first professional stage as a film maker contributed to his deep scepticism towards architectural forms during his studies at the Architectural Association (AA) in London.^{2,3} ‘I would never again believe in form as the primary vessel of meaning’ he wrote in reminiscence of his encounter with the Berlin Wall in 1971.⁴ From this moment onward, his preoccupation with architecture becomes a sort of basic research. His quest leads him from his first utopian projects such as Exodus, or the

¹ Rem Koolhaas in gesprek met Nikolaus Kuhnert en Philipp Oswalt, ‘Die Inszenierung der Ungewissheit’, Archplus 105–106 (1990), 68.

² Rem Koolhaas in gesprek met Florian Hertweck en Sébastien Marot over zijn belangstelling voor abstracte kunst, ‘Ghostwriting’, in: Florian Hertweck en Sébastien Marot (red.), *Die Stadt in der Stadt: Berlin: Ein grünes Archipel* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2013), 131.

³ Rem Koolhaas in gesprek met Nikolaus Kuhnert en Anh-Linh Ngo over zijn interesse in het Russische constructivisme, ‘Durch London lernte ich Lagos verstehen’, Archplus 209 (2012), 11.

⁴ Rem Koolhaas, ‘Field Trip’, in: Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S, M, L, XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 227.

⁵ Rem Koolhaas, ‘Ende des Jahrhunderts in Unschuld?’, in: Jacques Lucan, *OMA: Rem Koolhaas* (Zürich/München: Artemis & Winkler, 1991), 164.

⁶ Rem Koolhaas, ‘Strategy of the Void’, in: Koolhaas en Mau, *S, M, L, XL*, op. cit. (noot 4), 603.

⁷ Rem Koolhaas, ‘Surrender’, in: ibid., 977.

¹ Rem Koolhaas in conversation with Nikolaus Kuhnert and Philipp Oswalt, ‘Die Inszenierung der Ungewissheit’, Archplus 105–106 (1990), 68.

² Rem Koolhaas in conversation with Florian Hertweck and Sébastien Marot on his interest in abstract art, ‘Ghostwriting’, in: Florian Hertweck and Sébastien Marot (eds.), *Die Stadt in der Stadt: Berlin: Ein grünes Archipel* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2013), 131.

³ Rem Koolhaas in conversation with Nikolaus Kuhnert and Anh-Linh Ngo on his interest in Russian constructivism, ‘Durch London lernte ich Lagos verstehen’, Archplus 209 (2012), 11.

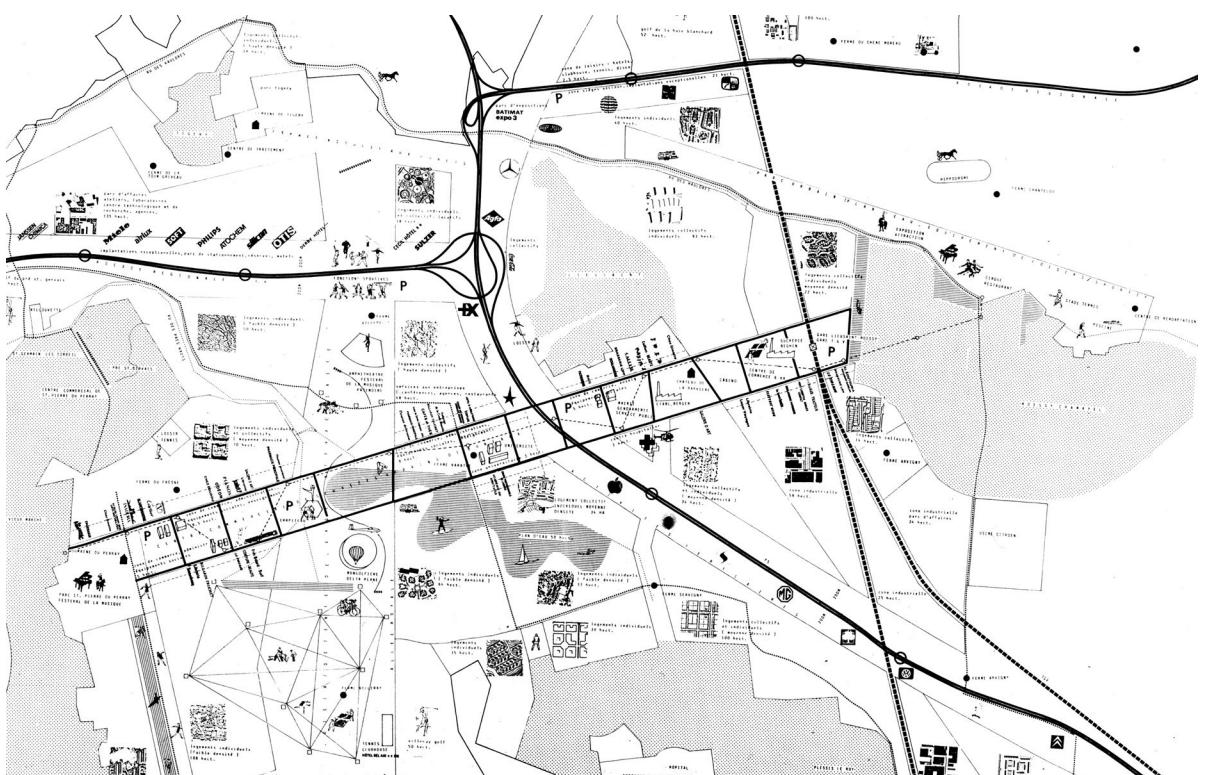
⁴ Rem Koolhaas, ‘Field Trip’, in: Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 227.



OMA, Ville Nouvelle Melun-Sénart, diagrams: strips, function, islands, traffic systems, main traffic system, recreational activities/diagrammen: strips, functies, eilanden, verkeerssystemen, hoofdverkeerssysteem, recreatie, 1987



OMA, Ville Nouvelle Melun-Sénart, coloured plan/ ingekleurde plan, 1987



OMA, Ville Nouvelle Melun-Sénart, diagrammatic plan/ schematisch plan, 1987

Voluntary Prisoners of Architecture (1972) and a theoretical analysis of the metropolis for the book *Delirious New York* (1978), all the way to the concrete establishment of OMA in Rotterdam in 1981.

In spite of remarkable media success, which among other things led to him winning the Rotterdam Maaskant Award in 1986, Koolhaas had not yet recognised the radically new urban quality of the proclaimed ‘metropolitan architecture’ in his own projects. Even an architecture composed entirely of abstract volumes, as he conceded, is nearly entirely perceived and assessed as an image by the postmodernist audience. In an attempt to escape this ‘Potemkin World’, OMA established increasingly abstract design mechanisms and organisation models, running the risk of dissolving the projects in formlessness, but at the same time creating ample scope for new spatial arrangements.⁵ The project Ville Nouvelle Melun-Sénart of 1987 is a prominent example of this. It can easily be recognised as a foreshadowing of the ‘Strategy of the Void’ formulated by Koolhaas in 1995.⁶

‘... a careful inventory of the situation’⁷

According to this strategy the architects do not start the project by formulating the idea, but with an unprejudiced analysis of the local conditions and qualities. Spatial, structural and programmatic information is collected, marked and interpreted in a series of diagrammatic drawings. This method yields a number of topical connection zones that generate an interconnected system of strips when superimposed. Spaces that are already occupied are exempted, mostly existing woods and villages. Also exempted are all future urban and suburban areas that are to be erected. They form islands, and as such they form the counterpart to the system of strips described above.

Now the central focus of OMA’s project is the conceptual dedication of these strips as spatial ‘voids’. Besides landscapes these may also encompass existing traffic infrastructure or historical buildings, and additionally assimilate new public or private usages. The strips are therefore not dedicated to separating the urban programmes, but to provoke confrontation and generate interaction processes at the seams.

Abstract Drawings

OMA’s strategy is realised by employing abstract renderings in different formats. With regard to content the focus is always accompanied by a reduction, or, as Edmund Husserl formulates: ‘Im Sondererfassen liegt ein Nicht-Sondererfassen der andern impliziten Momente, gleichsam ein Davon-Absehen’ (A specific observation always includes a non-specific observation of other implicit aspects, thus a form of ‘renunciation’).⁸ It appears quite directly in the series of diagrammatic representations that, besides the individual elements of the concept, also produce the spatial orientation within the project. They are isolated spatial notes that are clear and readable without ambiguity, and, combined, generate a catalogue of all of the components that a project consists of.

In contrast, the two large synthesis drawings yield detailed insights into particular geographical areas. The first drawing for instance, consisting of coloured spaces, depicts the exact positioning of larger individual structures, and provides information about where and to which extent buildings are to be added to the conceptual ‘voids’. Beside programmatic information, the colours applied render a descriptive picture of particular situations. Here the abstraction of the image is the result (in analogy to cubist paintings) of the refusal to produce a concrete mimetic presentation of the overall situation. Instead, the many overlaps and the partially contaminated marginal areas enable entirely differing spatial-programmatic readings, which is why the planning area permanently

⁵ Rem Koolhaas, ‘Ende des Jahrhunderts in Unschuld?’, in: Jacques Lucan, *OMA: Rem Koolhaas* (Zurich/Munich: Artemis & Winkler, 1991), 164.

⁶ Rem Koolhaas: ‘Strategy of the Void’, in: Koolhaas and Mau, S, M, L, XL, op. cit. (note 4), 603.

⁷ Rem Koolhaas: ‘Surrender’, in: ibid., 977.

⁸ Edmund Husserl, ‘Die Paradoxie der psychologischen Reduktion’, in: Sebastian Luft, *Edmund Husserl: Zur phänomenologischen Reduktion: Texte aus dem Nachlass 1926–1935* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002), 126.

gebieden die al op stapel staan. Deze eilanden vormen als zodanig de contramal van het hierboven beschreven strokenstelsel.

In het project van OMA staat de conceptuele bestemming van deze strips als ruimtelijke ‘leegten’ centraal. Het kan hierbij gaan om landschappen, bestaande verkeersinfrastructuur of historische gebouwen, maar daarnaast kunnen er ook nieuwe publieke of private functies in opgenomen worden. De strips zijn dus niet bedoeld om stedelijke programma’s te scheiden, maar om op hun raakvlakken confrontatie en interactieve processen uit te lokken.

Abstracte tekeningen

OMA presenteert deze strategie door middel van abstracte tekeningen van verschillende soort. De inhoudelijke focus gaat altijd gepaard met reductie, of zoals Edmund Husserl het formuleert: ‘Im Sondererfassen liegt ein Nicht-Sondererfassen der andern impliziten Momente, gleichsam ein Davon-Absehen’ (‘Een specifieke waarneming omvat altijd een niet-specificieke waarneming van andere impliciete aspecten, dus een vorm van “afzien van”.’)⁸ Dit blijkt overduidelijk uit de reeks diagrammen die naast de afzonderlijke elementen van het concept ook de ruimtelijke oriëntatie binnen het project laat zien. Het zijn duidelijke en ondubbelzinnig leesbare ruimtelijke notities die samen een catalogus vormen van alle onderdelen van het project.

De twee grote overzichtstekeningen geven daarentegen gedetailleerd inzicht in bepaalde geografische gebieden. De eerste, ingekleurde tekening toont bijvoorbeeld de exacte plaats van grotere vrijstaande gebouwen, en geeft informatie over waar en in welke mate gebouwen in de conceptuele ‘leegten’ moeten worden opgenomen. Het kleurgebruik brengt niet alleen programmatische informatie over, maar roept ook een aanschouwelijk beeld op van specifieke situaties. De abstractie van het beeld is (net als in de kubistische schilderkunst) het resultaat van de weigering om de situatie als geheel concreet weer te geven en na te bootsen. In plaats daarvan maken de vele overlappingen en de gedeeltelijk aangetaste randzones totaal verschillende ruimtelijk-programmatische lezingen mogelijk, zodat het plangebied voortdurend tussen verschillende mogelijke toestanden heen en weer lijkt te bewegen. In plaats van ruimtelijke eenduidigheid binnen het plangebied, wordt hier het idee van formele onbepaaldheid en flexibiliteit binnen de planningsstrategie tot uitdrukking gebracht.

De tweede, volledig in zwart-wit uitgevoerde tekening, maakt het gebied ten slotte volledig inzichtelijk. Er zijn allerlei tekentechnieken gebruikt, zoals lijnen, pictogrammen, stukken tekst en afbeeldingen, om de verschillende invloeden op het project, zoals ruimte, programma, type en techniek, direct met elkaar te confronteren. Anthony Vidler heeft dit soort abstracte tekeningen als een nieuw type diagram omschreven, dat zich vooral onderscheidt van het modernistische functionele diagram doordat het in staat is om complexe inhoudelijke constellaties in zich op te nemen. De ‘formele eigenschappen’ van een project kunnen volgens Vidler via dergelijke diagrammen worden kortgesloten met de ‘politieke en psychologische programma’s van de samenleving’.^{9,10} In die zin lost in deze tweede tekening de concrete vormgeving bijna helemaal op. In plaats daarvan wordt het plangebied een soort speelveld waar over de verschillende thematische invloeden van het toekomstige ontwikkelingsproces kan worden onderhandeld.

Het diagram tussen abstractie en herkenbaarheid

Alle tekeningen van Ville Nouvelle Melun-Sénart worden in overeenstemming met Vidler’s definitie van het diagram gekenmerkt door een evenwicht tussen abstractie en herkenbaarheid. Zo is een aantal lokale condities herkenbaar.

8

Edmund Husserl, ‘Die Paradoxie der psychologischen Reduktion’, in: Sebastian Luft, *Edmund Husserl: Zur phänomenologischen Reduktion: Texte aus dem Nachlass 1926–1935* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002), 126.

9

Anthony Vidler, ‘Diagramme der Utopie’, *Daidalos* 74 (2000), 6.

10

Ibid., 12.

appears to oscillate between different possible conditions. Instead of spatial unambiguity within the planning area, the idea of formal non-determination and flexibility of the planning strategy is conveyed.

In the second drawing, consistently represented in black-and-white, the area eventually becomes completely transparent. Employing different drawing formats such as lines, pictograms, text modules and pictures, different influences on the project such as space, programme, type and technique are directly confronted with each other. For abstract drawings with these qualities Anthony Vidler describes a newer type of diagram, which differs from modernism’s functional diagram most of all by its capacity to integrate complex substantive constellations. According to Vidler the ‘formal properties’ of the project can be short circuited with the ‘political and psychological programs of society’ by means of such diagrams.^{9,10} In this sense the concrete formal orders practically dissolve completely in this second drawing. Instead the planning area becomes a playing field of sorts, on which the different topical influences of the future development process can be negotiated.

Diagram between Abstraction and Recognisability

In accordance with Vidler’s definition of a diagram, all of the drawings of the project Ville Nouvelle Melun-Sénart are characterised by a balance of abstraction and recognisability. For instance, a number of local properties can be identified. By marking them, the project drawings are connected with the concrete locations of the design task and differ from more general urban planning models such as Ebenezer Howard’s Garden City, for instance.

At the same time, some of the newly added project components that due to their reduced formal appearance provoke associations with existing urban development projects are also recognisable. The diagrammatic drawing of the circulation in the islands is thus reminiscent of Unger’s Green City Archipelago for Berlin; the elongated pool in the southwestern part of the planning area is similar to OMA’s early project The Story of the Pool, and the distinctive Campus Strip in east-western direction seems to refer to Leonidov’s Plan for Magnitogorsk. Through such connecting lines entire constructs of ideas are fed into the project. This results in an interfacing of abstract mental realms, where the recognisable forms are only applied as variables that can be adjusted at any time in later phases.

Also clearly recognisable is of course the diagram that represents the strip system as a black figure on a white background, reminiscent of a Chinese character. Here the project acquires a symbolic appearance, comparable to a brand logo, and this allows it to be categorised within the image-dominated postmodernist culture.

Finally, though, it is not the formal but the abstract content of the representations that guarantees the specific status of the project Ville Nouvelle Melun-Sénart as an urban design strategy. Only as a programmatic ‘constellation’ – as opposed to a formal composition – does the project remain open to future formal interventions.¹¹ It is exclusively the aspect of formlessness that, in balance with figurative references, guarantees that the project develops an impact extending beyond the concrete project in the south of Paris. In principle the ‘Strategy of the Void’ can unfold its effect everywhere concepts need to be stabilised before structural forms can be determined.

9

Anthony Vidler, ‘Diagramme der Utopie’, *Daidalos* 74 (2000), 6.

10

Ibid., 12.

11

Rem Koolhaas, ‘Très Grande Bibliothèque at Montreal’s CCA’, www.oma.eu, accessed 25 March 2020.

Door deze te benadrukken, worden de projecttekeningen gekoppeld aan de concrete locaties van de ontwerpervaring en onderscheiden ze zich van meer algemene stedenbouwkundige modellen als bijvoorbeeld het tuinstadmodel van Ebenezer Howard.

Maar ook sommige van de nieuw toegevoegde projectonderdelen zijn herkenbaar, die door ze in gereduceerde vorm weer te geven, associaties oproepen met bestaande stedenbouwkundige projecten. Zo doet de schematische tekening van de verkeerssysteem binnen de eilanden denken aan Ungers' Green City Archipelago voor Berlijn; de langwerpige waterplaats in het zuidwestelijke deel van het plangebied aan de tekeningen voor OMA's vroegere project The Story of the Pool en lijkt de opvallende Campus Strip in oost-westelijke richting te verwijzen naar Leonidov's plan voor Magnitogorsk. Via dergelijke associaties worden volledige gedachtenconstructies in het project geïnjecteerd. Het resultaat is een koppeling van abstracte gedachtewerelden, waarbij de herkenbare vormen functioneren als variabelen die in latere fasen op elk moment kunnen worden vervangen.

Ook duidelijk herkenbaar is natuurlijk het diagram dat het strokensysteem weergeeft als een zwarte figuur op een witte achtergrond, wat doet denken aan een Chinees letterteken. Hier wordt het project voorzien van een symbolische vorm die vergelijkbaar is met een merklogo, en dus kan worden opgenomen in de door beelden gedomineerde postmoderne cultuur.

Wat echter uiteindelijk de unieke status van Ville Nouvelle Melun-Sénart als stedenbouwkundige strategie bepaalt, is niet haar formele maar haar abstracte inhoud. Alleen als programmatische 'constellatie' – in tegenstelling tot formele compositie – staat het project open voor toekomstige formele interventies.¹¹ Uitsluitend het aspect van vormeloosheid, in evenwicht gehouden door de figuratieve verwijzingen, maakt dat de invloed van het project verder reikt dan dit specifieke ontwerpproject ten zuiden van Parijs. De 'Strategie van de Leegte' kan in principe altijd worden toegepast, wanneer concepten moeten worden gestabiliseerd, voordat vormen kunnen worden gefixeerd.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

¹¹
Rem Koolhaas, 'Très Grande Bibliothèque at Montreal's CCA', www.oma.eu, bezocht 25 maart 2020.

Roberto Damiani

The Figure-Ground Plan and Its (Dis)contents

With the increasing formal fragmentation of the modern city and the professional division of labour among planners, urban designers and architects, the representation of the urban environment has become highly specialised and less holistic. Only a few kinds of drawing have shown a certain ability to keep together the analytical, conceptual and polemical levels. The figure-ground plan is one of them. The technique is well known for its black-and-white graphic code representing built and unbuilt urban patterns, also called solids and voids. Other information, such as building heights, infrastructure, property lines and topography, is deliberately left out so as to draw the viewer's attention to the shape of the city and to speculate on its social and political implications. Thanks to the urban theories of Austrian architect Camillo Sitte (1843–1903) and British educator Colin Rowe (1920–1999), this type of drawing reached a wide intellectual consensus in academia and practice; however, its involvement with post-modernism in the late twentieth century also brought about its quick dismissal by the younger generations of architects and urban designers. This brief overview of some of the key polemics that evolved around it aims to provoke a critical revaluation of the figure-ground plan's potential.

Polemic I: Figures

Before the late 1800s, the black-and-white technique had already appeared in Christopher Wren's plan for the centre of London (1666) and Giambattista Nolli's 'Nuova Tipografia di Roma' (1748) and had been employed to represent plans of colonial settlements in the Americas. The planimetric view displaced the bird's-eye view as the modern organisation and subdivision of urban land called for more precise forms of urban representation. The history of the polemics carried on through the drawing began with the publication of Camillo Sitte's book *City Planning According to Artistic Principles* (1889), which played a key role in the urban reform movement across Europe and North America.¹ Its most famous feature is the set of figure-ground plans of exemplary medieval European squares. The black-and-white drawings of monumental sites suggested that the city embodies a hierarchical structure manifested through the interplay of solids and voids, defined by Sitte as 'urban space' – *stadtraum*. The concepts of 'hierarchy' and 'space' supported the Austrian architect's intellectual battle for more architectural resolution against coeval urban planning theories that prioritised organisational and economic factors. The standardised block pattern of Otto Wagner's expansion plan for Vienna as well as the separation between town planning and architecture as proposed by German planner James Hobrecht, deliberately left the urban block just outlined, leaving the infilling – the architecture – to market forces. Sitte's theoretical framework boosted the status of the technique already known in the Beaux-Arts circle as *poché* – the shading technique of filling in the built-up areas.

Under the new circumstances, the French version of the figure-ground plan travelled across the Atlantic through the City Beautiful Movement, emerging as the preferred mode of visualisation of ambitious public-realm plans like the 1909 Chicago Plan. The drawing helped Daniel Burnham to envision the plan's core elements, such as the long boulevards, and show how their character was built upon the mutual relationship between buildings and open space. After

¹
Camillo Sitte, *City Planning According to Artistic Principles*, translation by George R. Collins and Christiane Crasemann Collins (New York: Random House, 1965).