

Ungers en Koolhaas: stedelijke condities en architectonische vorm

Lara Schrijver

1
Juryrapport prijsvraag uitbreiding Tweede Kamer.
's-Gravenhage (Staatsuitgeverij) 1978, p. 25.

'Als de moderniteit zich afspeelt in een spanningsveld tussen overgave en schrapzetten, overgave aan de maalstroom van modernisering, of schrapzetten tegen diezelfde maalstroom, dan heeft de Nederlandse architectuur zich al voor de oorlog minimaal overgegeven en zich maximaal schrapgezet.'

Rem Koolhaas, *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Rotterdam (010) 1990, p. 15

'The great originality of the Generic City is simply to abandon what doesn't work – what has outlived its use – to break up the blacktop of idealism with the jackhammers of realism and to accept whatever grows in its place.'

Rem Koolhaas, 'Generic City 6.1', in: *S,M,L,XL*. Rotterdam (010) 1995, p. 1232

De kritiek die Koolhaas in 1990 op het symposium *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* uit, gaat over het krampachtige van de Nederlandse architectuur. Hij hekelt de veiligheid, de keurigheid en vooral het alles onder controle willen houden. Dit staat lijnrecht tegenover de mogelijkheden die zouden kunnen ontstaan als het vak 'accepteert' wat er ontstaat buiten de regeltjes om. Tegelijkertijd merkt hij tijdens het symposium op dat Nederlandse steden te lijden hebben onder een mythevorming van de 'sympathieke' historische kern, en dat daarbuiten alles maar aan zijn lot wordt overgelaten. De krampachtigheid in de binnensteden leidt tot verwaarlozing daarbuiten. In deze optiek is de verrommeling van het landschap iets wat niet ondanks, maar juist *door* het verzet tegen de 'maalstroom van de modernisering' ontstaat. Tegenover de extreme vorm van sociaal-ruimtelijk determinisme die hij ziet in Nederland, probeert Koolhaas alternatieven te schetsen.

Het vroege werk van Koolhaas bevat hier al aanzetten toe. Tot aan de publicatie van *Delirious New York* staat zijn werk sterk in het teken van de dan optredende verschuivingen in stedelijke en architectonische paradigma's. Dit uit zich onder

andere in de verwantschap met het werk van Oswald Mathias Ungers, die zowel een losse verbintenis had met Team X als een aantal standpunten deelde met Aldo Rossi. Koolhaas heeft in eerste instantie bij Ungers gestudeerd en daarna ook aan projecten voor Ungers gewerkt. Beiden opperen een andere rol van het architectonische object in de stad dan hun collega's op dat moment propageren. Het gebouw staat centraal als object, niet als een geconcretiseerd ideaal. Hiermee biedt het werk van Koolhaas en Ungers tussen 1968 en 1978 een ander perspectief op de hedendaagse Europese stad. Het spanningsveld van tegenstrijdigheden dat zij steeds opnieuw oproepen, creëert de ruimte om de mogelijkheden van het 'realisme' waarnaar *Generic City* verwijst, te onderkennen.

Het werk van Koolhaas roept nogal eens vragen op, en in Nederland in het bijzonder heeft zijn werk regelmatig haaks op de dan geldende inzichten gestaan. Daarmee stelde hij de architectuurkritiek ook regelmatig voor dilemma's. Te denken valt aan de ambivalentie die spreekt uit het juryrapport over de uitbreiding van de Tweede Kamer: 'Het is in deze omgeving een hard plan waarvan de intellectuele pretentie in de architectonische doorwerking niet wordt waargemaakt... Omdat dit ontwerp door een shockeffect de gedachten over ontwerp en situatie, ook voor de algemene discussie over de waarden van architectuur en stedenbouw, in beweging kan zetten, heeft de jury gemeend dit plan met een premie te belonen.'¹ Zijn eigen verhouding tot de Nederlandse context komt onomwonden tevoorschijn in een vroeg interview met Hans van Dijk. Op de vraag of hij de onderwijscontexten van New York, Londen en Delft wil vergelijken antwoordt hij: 'Van Delft kan ik zeggen dat het de meest verloederde onderwijssituatie is die ik ooit in mijn leven ben tegengekomen. Er heerst hier een groot wederzijds negeren. Ook heeft juist de aandacht voor het menselijke, het warme, het sociaal-bewogene en het politieke geleid tot een volkomen wegebben

van het bewustzijn van de architectuur als een formele kunst. Vandaar dat alle formele theorieën hier ontstellend primitief zijn. Dat zogenoemde Hollandse Structuralisme is toch van een ontstellende plompverlorenheid en naïviteit?² Dit alles weerhield hem er echter niet van om een tijdelijk hoogleraarschap te aanvaarden aan de TU Delft. Hier kreeg hij tijdens het symposium *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* de kans om vragen te stellen die het ongemak blootlegden waarmee de TU Delft omging met het modernisme in de architectuur. Het maakbaarheidsideaal was nog te prominent aanwezig om zich te kunnen verenigen met een aanvaarden van de werkelijkheid zoals Koolhaas die zou voorstaan in teksten zoals *Delirious New York* en het latere *Generic City* (afb. 1-3).

De gecompliceerde verhouding tussen het Nederlandse architectuurdebat, eind jaren zestig voornamelijk gedomineerd door Van Eyck, en het werk (en ook de ongrijpbare persoonlijkheid) van Rem Koolhaas heeft misschien wel bijgedragen aan een interpretatie van zijn werk, waarin zijn weigering om expliciet over de formele kanten van de architectuur te spreken wordt ondersteund – juist dit architectuurdebat richt zich graag primair op functie en programma. Daarmee wordt wel vaak de aandacht gericht op zijn achtergrond als scenarioschrijver, en te weinig gesproken over zijn werk als architect.

Tegen de stroom van het idealisme

Rem Koolhaas begon na een studie aan de film-academie en journalistiek werk bij de *Haagse Post* zijn studie architectuur in 1968 aan de Architectural Association (AA) in Londen. Daar werd hij meteen geconfronteerd met een jarenzestigcultuur van 'rice-cooking hippies', die zich liever bezighielden met radicale gedachten dan met het leren van tekentechnieken. Deze school was in zekere zin een teleurstelling voor Koolhaas, die had gehoopt een vak te leren, met concrete kennis en technieken, van ervaren docenten. Toch zou hij later opmerken dat deze omgeving juist heeft geholpen om zijn ideeën over de architectuur beter te ontwikkelen.³

In de zomer van 1971 ging hij als onderdeel van zijn studie naar Berlijn. De 'Summer Study' was een traditioneel onderdeel van de studie aan de AA, waarin de studenten werd gevraagd een bestaand architectonisch object te documenteren. Doorgaans werd gekozen voor een 'klassiek' studieobject, zoals een rustieke villa in Italië. Koolhaas besloot om de Berlijnse muur te bestuderen, die toen al tien jaar bestond. Hoewel dit een opmerkelijke keuze leek, mogelijk zelfs in strijd met

de opdracht, bleek zijn interpretatie van de muur precies wat gevraagd werd: een nauwkeurige analyse van de architectuur van het object. Zijn aanpak van het project is ook een voorbode van zijn latere werk. Hij maakte een grondige studie van de muur als architectonisch object, maar schreef ook (script-achtige) speculaties over hoe deze tot stand was gekomen, en de scenario's die zich erlangs hebben afgespeeld. Zo presenteerde hij de Berlijnse muur als de belichaming van een stedelijke *conditie*. In dit geval was het juist zijn specifieke architectonische blik op de muur die een fundamentele vraag stelde over de architectuur als discipline: hier werd gevraagd of er wel een direct verband bestond tussen de architectonische vorm en de betekenis die daaruit voortvloeide. Zijn projectkeuze en de interpretatie daarvan volgden geen traditionele opzet, waardoor deze studie ook een sleutel lijkt te bieden voor de vragen waar hij zich nog steeds mee bezighoudt. De muur stelde hem voor vragen over de (blijvende) architectonische vorm tegenover de (tijdelijke) gebeurtenis die erin plaatsvond; over schaal en grootsheid; over de spanning tussen het geheel en de elementen die daar onderdeel van zijn; over de verschillende vormen die het object aannam langs de hele lijn, van symbolisch tot 'nonchalant' of banaal; over de levendigheid van dit object zonder programma. Om het in zijn eigen woorden te zeggen: hij zag in de muur 'het wezen van de architectuur', dat hij definieerde in een korte reeks van vijf 'omgekeerde openbaringen'. Deze stellingen over de Berlijnse muur impliceren een grens aan de macht van de architectuur, terwijl ze toch een extreme gevoeligheid tonen voor de onmiskenbare aanwezigheid van het architectonische object. Ten eerste kwam hij tot de conclusie dat architectuur niet zozeer draaide om bevrijding, zoals hem geleerd was, maar juist om onderscheid en uitsluiting. Architectuur had misschien wel een soort potentie, maar deze lag niet op het vlak van de sociaal-politieke emancipatie. Vervolgens gaf hij vier herzieningen van gangbare opvattingen in de architectuur. Hij concludeerde dat de schoonheid van de muur in verhouding stond tot zijn gruwelijkheid; dat er geen causaal verband bestond tussen vorm en betekenis; dat belang en massa van het object niet hetzelfde waren; en dat de muur de belichaming was van een wezenlijk modern project, dat tegelijkertijd gevormd werd door oneindige en vaak tegenstrijdige vervormingen.⁴

De foto's bij het project dragen bij aan de beschreven spanning tussen programma en vorm en vertonen een architectuur die tegelijk machteloos en almachtig is. Sommige beelden laten alledaagse momenten zien van verzet tegen de muur: een bruidspaar dat over de betonblokken en door het prikkeldraad heen kijkt naar mensen

² Hans van Dijk, interview met Rem Koolhaas. in: *Wonen-TABK*, 11 (1978), pp. 17-20.

³ 'Man profitiert mehr von einer Unterweisung, mit der man nicht übereinstimmt: Das zwingt zu tüchtigen Reflexen. Isoliert muß man seine Standpunkte dauernd begründen.' R. Koolhaas, 'Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts', *Arch+* (augustus 1986), nr. 86, pp. 34-43.

⁴ 'Field trip, A(A) Memoir', in: *S, M, L, XL*, pp. 215-232. Deze herinneringen werden opgetekend in 1993, wat misschien verklaart waarom de publicatie *Architecture: Action and Plan* toegeschreven is aan Peter (en Alison) Smithson. Dit boekje werd echter door de andere Peter aan de AA geschreven: Peter Cook.

die het toewuiven. Of een object (mogelijk een tas) dat tussen de hekken en het prikkeldraad door wordt geduwd (afb. 4, 5). Andere beelden zijn donkerder, beangstigender en tegelijk geësthetiseerd, zoals de antitankversperring die een impliciet geweld benadrukt, maar ze worden door Koolhaas ook beschreven als een 'eindeloze reeks Sol LeWitt-structuren' (afb. 6). De fotoserie fungeert als een 'storyboard' van verschillende gebeurtenissen, waarmee ook het scenario al impliciet aanwezig is als richtlijn voor het maken van architectuur.

De conclusies van het stuk over de Berlijnse muur bevatten inzichten en paradoxen die in het kader van zijn latere werk het herlezen waard zijn. Het optimisme van de jaren zestig over architectuur 'seemed feeble rhetorical play. It evaporated on the spot.' De muur als afwezigheid bevestigde de kracht van de leegte, van het niets: 'in architecture – absence would always win in a contest with presence'. En misschien wel het belangrijkste: de spanning tussen de verschijningsvorm van de muur en de betekenis ervan, een reden om nooit meer te geloven in 'form as a vessel for meaning'. Bij zijn presentatie aan de AA riep het project wel een aantal vragen op, en Alvin Boyarsky stelde daarvan misschien wel de moeilijkste: 'Where do you go from here?'⁵ Het antwoord daarop zou een verhuizing blijken, naar Cornell University in Ithaca, New York, om bij O.M. Ungers te studeren. Als Koolhaas werkelijk niet meer geloofde dat er een verband was tussen vorm en betekenis, moet hij op zijn minst van plan zijn geweest om deze ont koppeling te onderzoeken.

Oswald Mathias Ungers was al jaren bezig geweest met de vraag naar vorm en compositie in de architectuur, in ieder geval sinds 1963, toen hij in het artikel 'Die Stadt als Kunstwerk' vragen stelde over compositie in architectuur en stedenbouw. Hij stelde dat architectuur zelf onmogelijk politiek kon zijn, een stellingname die lijnrecht inging tegen de opvatting van veel van zijn collega's. Zijn werk had meer affiniteit met de ideeën van Aldo Rossi dan met die van Team X, waar hij zich ook nog even mee ingelaten had.⁶ Voordat Koolhaas in 1968 architectuur ging studeren, gaf Ungers nog steeds college aan de TU Berlijn over de rijkdom aan gebouwvormen en -typen in de architectuurgeschiedenis. Terwijl Ungers probeerde de bouwstenen van het vak over te brengen, stonden de studenten meestal in de gangen heftige discussies te voeren over de herstructurering van de universiteit als geheel. Tijdens een congres over architectuutheorie in 1967, georganiseerd door Ungers, verwoordden de studenten hun bedenkingen over de architectuur op grote borden: 'Alle Häuser sind schön, hört auf zu bauen!'⁷ In 1968, terwijl Koolhaas nog gevangen zat tussen

de abstracte bespiegelingen van zijn docenten aan de AA, verhuisde Ungers naar de Verenigde Staten om te ontsnappen aan de cultuur van politiek engagement die het onderwijzen van architectuur als vak ondermijnde. In september 1972 deed Koolhaas hetzelfde: om te ontsnappen aan zijn laatste atelier onder leiding van Peter Cook, ging hij bij Ungers op Cornell studeren. Daar, in Ithaca, New York, kruisten de twee paden zich: de complementaire beweging van Koolhaas als student die een vak had willen leren op een school vol politieke activisten, en Ungers die een klas-sieke leermeester wilde zijn voor zijn studenten die alleen de revolutie wilden bewerkstelligen.

Vormen en condities

'In the end it is a pity that in this historical process, everybody has been concentrating on Rem Koolhaas for his smartness and not for his ability as a good architect.'

Elia Zenghelis, in: Martin van Schaik en Otakar Máčel (red.), *Exit Utopia, Architectural Provocations 1956-1976*, IHAU, TU Delft, München enz. (Prestel) 2005, p. 262

Voordat Koolhaas ging bouwen, werd hij bekend om zijn geschreven werk. Zijn teksten zijn op verschillende manieren gelezen, nog meer zelfs dan zijn gebouwde werk. De teksten kunnen ook worden beschouwd als een (onbewuste) versluiering van de projecten. Ze zijn vaak algemene gedachten over architectuur en de condities die eraan ten grondslag liggen, veel meer dan projectbeschrijvingen. Misschien omdat de teksten toegankelijker lijken dan de projecten, wordt vaak gedacht dat Koolhaas de architectonische vorm op het tweede plan zet, dat zijn denkwerk en de teksten die daaruit voortkomen, zijn eigenlijke werk zijn, en dat hij de vorm 'vergeet'. Dit 'vergeten' van de vorm kan inderdaad gelezen worden in de bekendste teksten van Koolhaas, zoals *Bigness* en *Delirious New York*.⁸ Dit zijn teksten die heden-daagse condities onderzoeken, andere concepten bieden voor het lezen van architectuur, zonder dat expliciet wordt ingegaan op de regels en mogelijkheden van vormgeving. In de teksten van Koolhaas verschuift de aandacht van stedelijke vorm naar stedelijke conditie. In *Delirious New York* wordt de stad die gebouwd is op pragmatische leest, zonder verwijzing naar architectuurtheorieën, begrepen vanuit het retroactieve manifest, dat de onderliggende logica blootlegt, zoals die van de verdichting ('the culture of congestion') en het 'vertical schism'. De beelden in het boek bevestigen de interesse in de vormentaal: enerzijds hoe deze condities uitgekristalliseerd zijn in specifieke architectonische vormen, en anderzijds de wildgroei

5
'Field trip, A(A) Memoir', in: *S, M, L, XL*, p. 231.

6
Rossi heeft het werk van Ungers in 1960 voor het eerst in Italië gepubliceerd, in *Casabella* 244. Ungers organiseerde in 1965 een Team X-bijeenkomst in Berlijn, maar zelfs toen werden de verschillen in aanpak al zichtbaar. Ungers had meer affiniteit met de rationalistische aanpak van stedelijke en architectonische vorm in de Italiaanse kring rondom Rossi. Het meest dramatische moment in de problemen met Team X was de boze brief van Aldo van Eyck, 'Letter to Mathias Ungers from another world', *Spazio e Società*, 8 (1979), waarin Van Eyck stelt dat Ungers volstrekt haaks staat op alles waar Team X voor staat.

7
Zie 'Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist', *Arch+* (2006), nr. 179, pp. 6-11, en E. Mühlthaler, 'Lernen von O.M. Ungers: Die Berliner Lehrzeit', in: E. Mühlthaler (red.), *Lernen von O.M.U.* Tentoonstellingscatalogus *Arch+* en TU Berlijn, 2006, p. 28.

8
Koolhaas schreef *Delirious New York* zonder gebruik te maken van gangbare architectonische begrippen – het boek vormde een poging tot een herdefiniëring van de manier waarop over de architectuur werd gesproken en geschreven. Rem Koolhaas in gesprek met Franziska Bollerey, *Bauwelt*, 1987, nr. 17/18, pp. 627-633 (zie ook noot 17). *Bigness* gaat over een stedelijke conditie die voortkomt uit de schaalvergroting en bestaande formele middelen overstijgt.

aan vormen die niet bedwongen worden door een algehele coherentie (afb. 7, 8).

Volgens Zenghelis vloeit de zichtbare voorkeur voor een begrip van de architectuur voort uit de vooropleiding van Koolhaas. 'As scriptwriter Rem magnified the importance of the programme in architecture. Already established from Modernism's outset in one form, amplified by Team X in another, the notion of the plan as scenario became central to the work of OMA, growing in importance to the point where it became a bureaucratic tyranny. In the present predicament – and in retrospect – it is easy to recognize the shortcoming involved in neglecting the quintessence of form. Despite our radical drives we were allergic to the label of "formalism" – the most misused, despotic and callous misrepresentation of meaning exploited by institutional modernism, in its calculating and opportunistic abuse of the "ism" classification.'⁹ Maar wordt de 'kwintessens van de vorm' ook daadwerkelijk genegeerd? Is het werkelijk een kwestie van het een of het ander, waarin een keus moet worden gemaakt tussen het 'doorborduren op het modernistische vormvocabulary' of 'het absorberen van de grootstedelijke dynamiek'?¹⁰ De teksten en stellingen lijken ook hier weer misleidend. De beperkingen en randvoorwaarden van architectuur zijn van wezenlijk belang voor Koolhaas, maar de vorm en compositie van architectuur zijn dat ook. De keuze van de foto's bij zijn werk toont een interesse in de grafische en compositorische kwaliteit van architectuur, maar ook van objecten en gebeurtenissen. Zijn overwegingen bij de ontwerpen zijn veelvuldig en (bewust) gecompliceerd. Ze kunnen niet snel in een schema worden gevat van vorm tegenover functie, noch volgen ze een lineaire logica van representatie waarin bijvoorbeeld een politieke stelling 'uitgebeeld' wordt door de architectuur. Vaak bevatten de projecten een assemblage van tegenstrijdige elementen, dat niettemin een zorgvuldig geënceneerd geheel vormt.¹¹

Zo is het vroege werk van Koolhaas tot en met de publicatie van *Delirious New York* ook te lezen als een zoektocht naar de invulling en weerslag van architectonische en stedelijke vormen. Juist de simplistische schema's die dwingen tot een keuze voor programma of vorm, ontkennen de complexiteit van een positie die zich zowel richt op vormgeving als op de ongrijpbare condities die eraan ten grondslag liggen. Juist die wisselwerking is zichtbaar in het vroege werk dat als tegenwicht diende voor de 'hippies' aan de AA, en het iets latere werk dat tot stand kwam onder de collegiale begeleiding van O.M. Ungers.

Het werk van Ungers bevat ook enige handreikingen om de onderliggende interesse in de architectonische vorm te ontsluiten die impliciet

blijft in de zoektocht naar stedelijke condities. Waar Koolhaas zijn ideeën over vorm ingebed laat in beeldkeuze, projectuitwerking en grafische weergave, onderzoekt Ungers deze vragen direct, zowel in zijn teksten als in zijn projecten. Vanaf zijn kenschets van de stad als kunstwerk in 1963 tot zijn installatie voor de tentoonstelling *Man transForms* in 1976 was Ungers steeds aan het nadenken over de technieken en instrumenten van de architectuur als (ambachtelijke) discipline.¹² Door het werk van Koolhaas en Ungers te lezen als complementair kunnen we een positie destilleren die het maken van architectuur niet gelijkstelt aan een politieke stellingname (zoals veel van de geëngageerde architectuur uit de jaren zestig deed), noch de mogelijkheid ontkent dat architectuur een sociale weerslag kan hebben (zoals de 'autonomie'-cultuur rond Eisenman wel deed). Zowel Ungers als Koolhaas zijn zich bewust van de maatschappelijke randvoorwaarden waarbinnen de architect zich begeeft. Ze tonen beiden interesse in sociale vraagstukken (zoals de ruimte voor het collectieve, de hedendaagse conditie van de metropool, de noodzaak van huisvesting) en toch werken ze binnen het vakgebied van de architectuur en de instrumenten die daarbij horen. Ongeacht hun persoonlijke insteek zijn ze zich wel degelijk bewust van de beperkingen van hun vak.¹³

Het ontginnen van de vorm

Als Koolhaas het over vorm heeft, doet hij dat doorgaans impliciet. Zijn geschriften benadrukken de randvoorwaarden van de architectuurproductie, maar veel besprekingen van zijn werk richten zich vooral op het programma, het scenario, de gebeurtenis en de analyse van stedelijke condities. Hoewel hij de lezer steeds attendeert op stedelijke en ongrijpbare condities, is dit geen indicatie dat hij geen kennis neemt van vormen. Zijn zoektocht naar nieuwe woorden en nieuwe manieren om de architectuur te benaderen is geen poging om de architectuur op te lossen in woorden of ideeën, maar eerder om bestaande vormen die in het architectuurdebat onzichtbaar zijn gebleven te kunnen conceptualiseren. Deze interesse in het begrijpen en ontrafelen van de concrete vorm is prominent op de achtergrond van *Delirious New York* aanwezig. Wanneer we dit geschrift beschouwen als een retroactief manifest vestigen we de aandacht op de verwerkelijking van een nieuwe (pragmatische en ongetheoretiseerde) architectuur, zoals die in New York zichtbaar was. Het boek verzet zich tegen het traditionele vocabulaire van de architectuur en probeert New York te benaderen vanuit een nieuw perspectief in de hoop te tonen wat er al is. Ook hier is nog een invloed te onderkennen van de studie over de Ber-

9

E. Zenghelis, in: Martin van Schaik en Otakar Máčel (red.), *Exit Utopia. Architectural provocations 1956-1976*. TU Delft, München enz. (Prestel) 2005, p. 261.

10

Hans van Dijk, *Architectuur in Nederland in de twintigste eeuw*. Rotterdam (010) 1999, p. 177.

11

De kennis van en het inzicht van Koolhaas in het vraagstuk van de vorm zijn zichtbaar in de referentiebeelden in *S, M, L, XL*, maar ook in zijn interesse voor het werk van Leonidov, waar hij samen met Gerrit Oorthuys onderzoek naar deed. Zijn begrip van de architectonische vorm is echter wel breder dan de geratificeerde canon van 'goede architectuur'.

12

Man transForms, tentoonstelling in Cooper-Hewitt, 1976. Later werd de installatie van Ungers gepubliceerd, tezamen met een essay over beelden en metaforen, als *Morphologie / City Metaphors*. Keulen (Walther Koenig) 1982.

13

'People can inhabit anything. And they can be miserable in anything and ecstatic in anything. More and more I think architecture has nothing to do with it. Of course that's both liberating and alarming.' Interview in *Wired magazine*, juli 1996 (zie www.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html).

lijnse muur: door het object te benaderen als een studieobject, begon Koolhaas *in de gebouwde werkelijkheid* de architectonische en stedenbouwkundige consequenties te ontdekken van het object als zodanig. Dit was de verwerkelijking van architectuur als een overdonderende kracht, niet als iets dat keurig volgens de gangbare tradities en met de gangbare middelen kon worden geanalyseerd.

Daarbij is Koolhaas expliciet sceptisch over de pretentie van de jaren zestig dat architectuur de potentie heeft om een revolutie teweeg te brengen. Die pretentie was vaak gekoppeld aan een voorkeur voor programma boven vorm (want de juiste vorm zou als vanzelf voortvloeien uit het juiste programma). De krachtige tegenstellingen in de ideologische posities van de jaren zestig hadden geresulteerd in een scheiding tussen het programmatische en het formele in de architectuur. Aan de ene kant kon dat leiden tot de verregaande autonomie van de architectuur bij Eisenman, en aan de andere kant kon dat uitmonden in het sociaal-ruimtelijke determinisme dat kenmerkend is voor het werk van Van Eyck. Te midden van deze strijd vond Koolhaas in de relatief rustige sfeer van Ithaca de ruimte om na te denken, te schrijven en te ontwerpen. Daar werd tenminste een aantal vragen over de architectonische vorm expliciet aan de orde gesteld door Ungers en zijn collega aan Cornell, Colin Rowe.¹⁴ Daar, in de kring van Rowe, Ungers en tot op zekere hoogte ook Eisenman, konden de gedachten van Koolhaas over architectuur uitkristalliseren.¹⁵ De plek zelf had ook enige invloed – die had iets te maken met het niet-doordachte van New York, de naïviteit van een Amerikaanse architectuur die zich gewoon manifesteerde als gebouwde werkelijkheid zonder vooropgezet plan. Deze realiteit gaf Koolhaas de mogelijkheid om te speuren naar wat er was, om de eindeloze mogelijkheden te onderzoeken van de stad zoals ze was gebouwd.¹⁶ Daar in Manhattan liet New York als geheel zien dat architectuur ook kon ontstaan zonder het gewicht van de (politieke) manifesten die in Europa werden ontworpen. Ineens waren de verschillende aspecten van de architectonische vorm – compositie, detaillering, massa, materialisering – niet meer deel van een allesomvattende ideologie. Ineens ging het om de middelen die gebruikt konden worden, en om architectuur die gemaakt kon worden in plaats van gedacht.

Het werk van Koolhaas bevindt zich steeds in dit spanningsveld tussen maken en denken. Door zijn ambivalentie tegenover de traditionele ideeën over de architectonische vorm, schreef hij met *Delirious New York* een boek dat geen architectonische criteria in strikte zin toepaste. In een interview met Franziska Bollerey wijst hij daarop:

‘Und so habe ich ein Buch geschrieben, in dem wortwörtlich architektonische Kriterien fehlen. Kein einziges Mal ist die Rede von schön, häßlich, hoch, niedrig, weiß... Nichts über das Äußere.’¹⁷ Hij is zich bewust van een verschuiving, van iets wat hij nog niet kan beschrijven. Hij richt zich op het vermijden van traditionele architectuurbeschrijvingen en op het schrijven van een manifest voor een gebied dat (ongecompliseerd) volgens de toen heersende tijdgeest is gebouwd. Volgens Fritz Neumeyer kijkt Koolhaas net zoals de modernisten naar ‘the wrong side of architecture’.¹⁸ Alleen gaat het nu niet om de heroïek van de ingenieurs, maar juist om een onvergeeflijker kant van de moderniteit: de kant van het hedonisme en van de massacultuur, niet als vrolijke popcultuur, maar als absolute werkelijkheid (afb. 9, 10). Gaandeweg beschrijft Koolhaas de onbenoembare spanningen met behulp van begrippen als ‘lobotomy’ en ‘vertical schism’, die beide het bestaan van duidelijk gescheiden werkelijkheden en volstrecte tegenstrijdigheden binnen dezelfde omhulling mogelijk maken (afb. 11). In de wolkenkrabber wordt, doordat de vorm zich losmaakt van het programma en zich als een onloochenbare aanwezigheid van architectuur manifesteert, een nieuwe conditie geschapen, die groots en krachtig genoeg is om de complexiteit van de alledaagse werkelijkheid te omvatten.

Ondertussen was Ungers met vergelijkbare ideeën bezig. Alleen ging hij niet uit van gedachten over de vorm als onderliggende vraag, of als tegenwicht voor het programma. Hij hanteerde juist een directe vraagstelling met de bedoeling de architectuur beter te kunnen begrijpen. Evenals Koolhaas had Ungers moeite met de overmatig gepolitiseerde opvattingen van de late jaren zestig, zeker in relatie tot de architectuur. In tegenstelling tot zijn studenten geloofde Ungers dat het bouwen van mooie huizen een belangrijke opgave was, en wel een die het verdiende serieus te worden genomen. Hiermee bedoelde hij niet dat nadenken over meer dan alleen architectonische vragen onmogelijk was, maar wel dat er grenzen zijn aan de reikwijdte van de architect.¹⁹ In een recent interview merkt Koolhaas een politieke ondertoon op in het werk van Ungers, die nooit meer wordt dan een ondertoon: ‘Und eigentlich sagen Sie auch in jeder Arbeit, dass es für diese Dinge formal und morphologisch Lösungen gibt, aber nicht sozial.’²⁰ Ungers bevestigt dit met een antwoord dat gaat in de richting van de autonomie van kunst en architectuur: ‘Ich bin der Meinung, dass die soziale Probleme von Architektur nicht gelöst werden können. Wir haben keine Mittel dazu. Sie können architektonische Probleme lösen. Genauso kann Kunst die gesellschaftliche Fragen nicht lösen.’ Koolhaas verzet zich met de

14

Volgens Koolhaas gaat het werk van Rowe en Ungers in feite over hetzelfde, wat zij ongetwijfeld beiden zouden betwisten. Toch geeft deze opmerking ook zicht op een resonantie in hun werk die nog amper erkend is. Vgl. ‘Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts’, *Arch+* 18 (augustus 1986), nr. 86, pp. 34-43.

15

Koolhaas kreeg in 1973 van het Institute for Architecture and Urban Studies (waar Peter Eisenman directeur was) een beurs om te werken aan het manuscript van *Delirious New York*.

16

Hiermee volgt het werk een strategie die vergelijkbaar is met die van Venturi en Scott Brown in *Learning from Las Vegas* (1972): het onderzoek van de bestaande omgeving als middel om de instrumenten en het vocabulaire van de eigen discipline te heroverwegen.

17

Rem Koolhaas in gesprek met Franziska Bollerey, *Bauwelt* (1987), nr. 17/18, pp. 628-629.

18

F. Neumeyer, ‘OMA’s Berlin. The Polemic Island in the City’, *Assemblage*, 11 (1989), pp. 36-52, citaat op p. 44.

19

Ungers was juist diep geëngageerd met de maatschappelijke vragen waarmee de architectuur zich geconfronteerd zag. Hij meende echter dat de architectuur alleen architectonische problemen kon oplossen, en geen sociale vraagstukken. Daarmee raakte hij steeds verder in onmin met de leden van Team X. Zie ook www.team10online.org.

20

‘Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist’, *Arch+*, 39 (2006), nr. 179, pp. 6-11.

001

Hoe modern is de Nederlandse architectuur? Publication of the symposium, 1990.

002

Fragment uit 'Las Vegas of the Welfare State', herstructurering Bijlmermeer, 1986 (S,M,L,XL, pp. 866-867).

003

Fragment uit 'Unlearning Holland', project Point City / South City, 1993 (S,M,L,XL, pp. 890-891).

001

Hoe modern is de Nederlandse architectuur? Publication of symposium lectures, 1990.

002

Excerpt from 'Las Vegas of the Welfare State', Bijlmermeer redevelopment, 1986. (S,M,L,XL, pp. 866-867).

003

Excerpt from 'Unlearning Holland', Point City / South City, 1993 (S,M,L,XL, pp. 890-891).

001



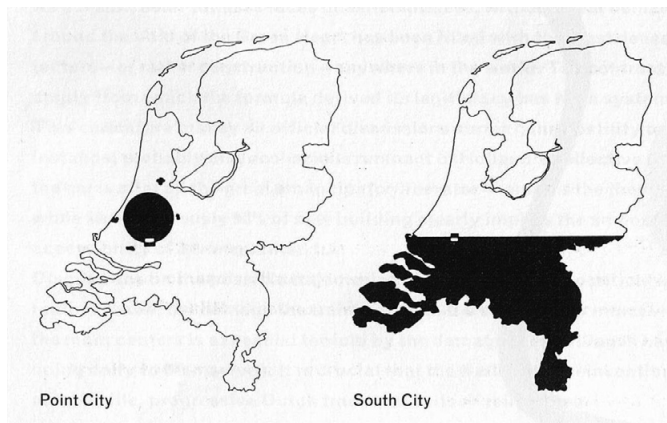
002



Remedy

Like other parts of Western Europe, Holland is now preoccupied with an architecture of social remedy—orphanages, nursing homes, community centers, student housing, etc.—a relentless production of spaces designed for specific, predictable, and “correct” forms of social intercourse that are supposed to rebuild an eroded public realm, a soft-core gulag for the *vulnerable*, an architecture that cumulatively describes a grotesque urbanism of social and physical infirmity that in its remedying zeal declares each inhabitant either mentally or physically handicapped.

003



For this investigation of different manipulations of density, we propose two radically different models for Holland—models that have as their cardinal virtues the abandonment of the repeated denial of reality that gives official thinking such a problematic and ineffective aura and the reintroduction of explicit ideological choices.

004



005



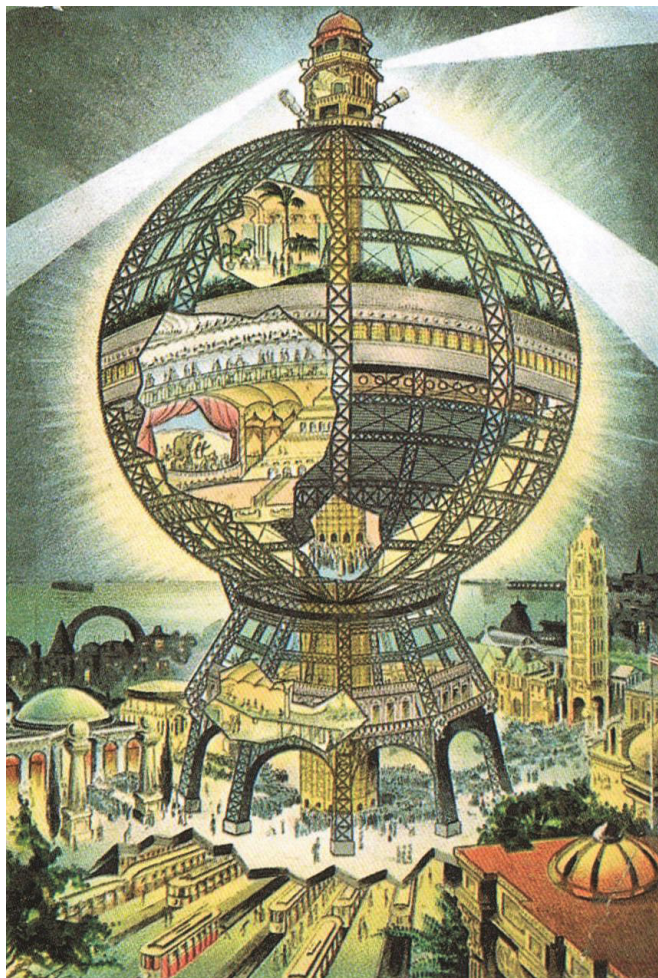
006



007



008



004
Beeld uit project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

005
Beeld uit project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

006
Beeld uit project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 224).

007
Tekening van de massa van wolvenkrabbers volgens het bouwreglement van New

York, Hugh Ferriss (*Delirious New York*, p. 115).

008
Globe Tower, New York (*Delirious New York*, p. 72).

004
Image from project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

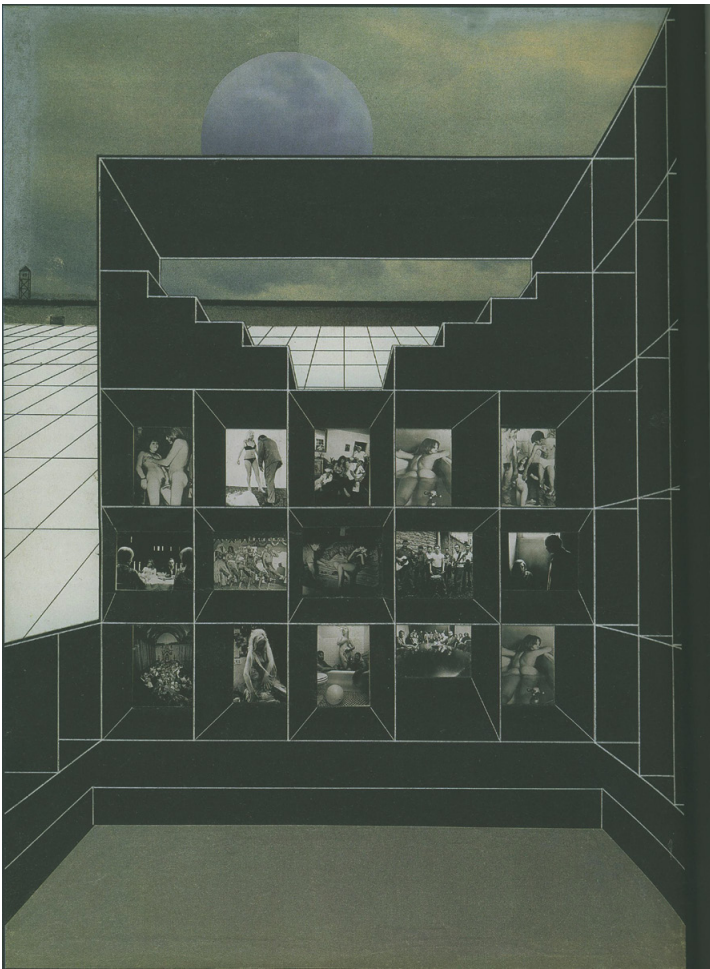
005
Image from project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

006
Image from project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 224).

007
Drawing of skyscrapers according to maximum massing permitted by New

York zoning law, Hugh Ferriss (*Delirious New York*, p. 115).

008
Globe Tower, New York (*Delirious New York*, p. 72).



009

Badhuis, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 246).

010

Individuele woningen, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 251).

011

Cartoon uit *Life* magazine, 1909, 'unlimited numbers of virgin sites on a single metropolitan location' (*Delirious New York*, p. 83).

009

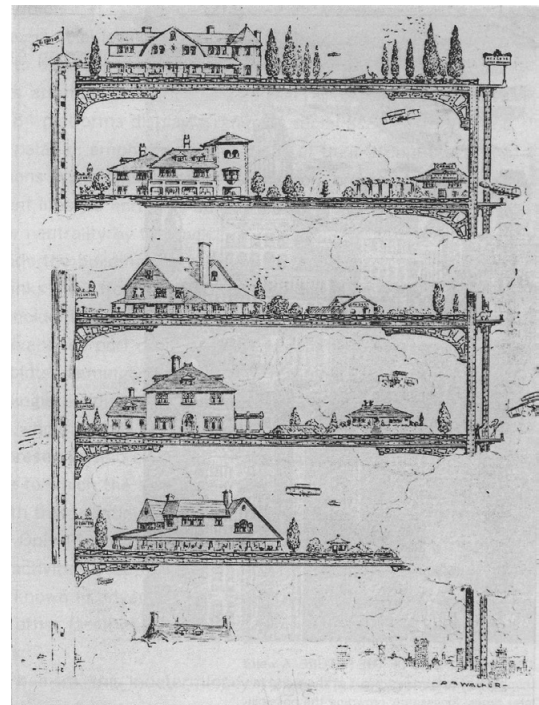
The Baths, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 246).

010

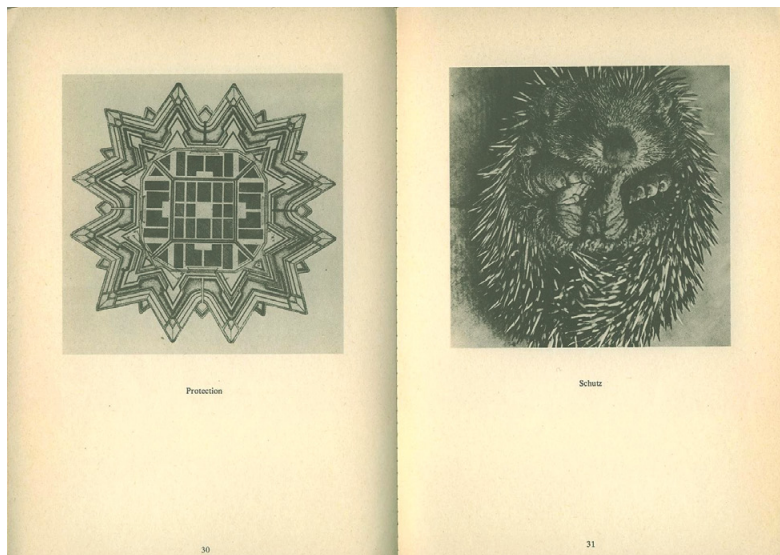
The Allotments, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 251).

011

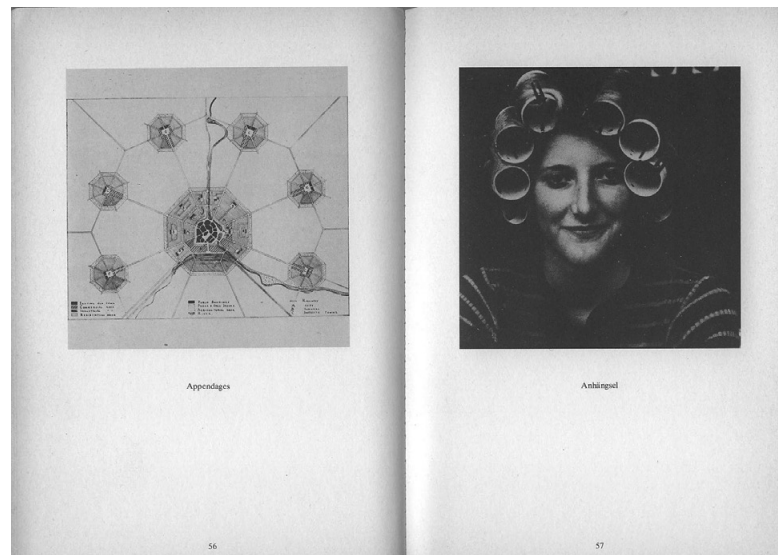
Cartoon published in *Life* magazine, 1909, 'unlimited numbers of virgin sites on a single metropolitan location' (*Delirious New York*, p. 83).



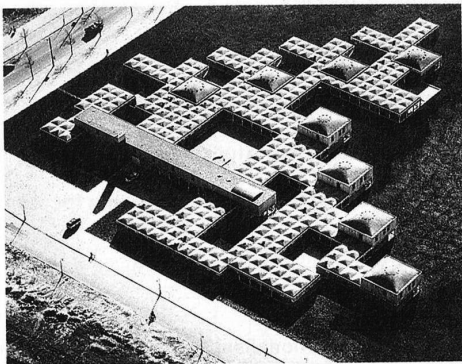
012



013



014



Aldo van Eyck, orphanage, Amsterdam, 1960: smaller components that re-establish the human scale?

name of humanism, that all larger institutions can and should be divided into smaller components that reestablish the human scale—as if each institution, whatever its nature, would become more transparent, less bureaucratic, less alienating, more understandable, and less rigid through the mere act of subdivision. But when van Eyck subdivided a large group of orphans into smaller “families,” he at least created a metaphorical correspondence between those families and the “houses” they inhabited. In later manifestations of the theme, such a connection was completely lost; subdivision became a mere mannerism. Since Herman Hertzberger’s celebrated subdivided offices for Centraal Beheer, this model has been exhausted and debased, reaching a phase of extreme decadence in which it has become responsible for an acute crisis of legibility. Today orphanages, dormitories, housing, offices, prisons, department stores, and concert halls all look the same.

60

012

‘Schutz’: Ideaalstad van Georg Rimpler (1670) met egel (*Morphologie*, pp. 30-31).

013

‘Anhängsel’: Satellietstad van Unwin (1928) met haarkrullers (*Morphologie*, pp. 56-57).

014

Fragment uit ‘Final Push’, *Uitbreiding Tweede Kamer*, 1978 (*S,M,L,XL*, pp. 286-287).

012

‘Protection’: Ideal city by Georg Rimpler (1670) with porcupine (*City Metaphors*, pp. 30-31).

013

‘Appendages’: Satellite-town by Unwin (1928) with hair rollers. (*City Metaphors*, pp. 56-57).

014

Excerpt from ‘Final Push’, *Parliament extension The Hague*, 1978 (*S,M,L,XL*, pp. 286-287).

tegenvraag of er geen morele stellingname in de architectuur vervat ligt. Hoewel Ungers beaamt dat hij persoonlijk een moreel standpunt bezit, blijft hij erbij dat dit gescheiden is van het architectonische.

Ungers spreekt het duidelijkst over de vorm en de rol daarvan in de architectuur in zijn publicatie *Morphologie / City Metaphors* uit 1982. Dit boek is gebaseerd op zijn installatie voor de tentoonstelling *Man TransForms* in het Cooper-Hewitt National Design Museum te New York in 1976, aangevuld met een essay dat is bedoeld om verder na te denken over 'vorm' in termen van beeld, analogie en metafoer, en de rol daarvan in het denken (en daarmee in het ontwerpen). Het essay geeft een aanwijzing van de architectonische vorm die als ondertoon in het werk van Koolhaas aanwezig is, omdat Ungers de verschillende technieken expliciet vergelijkt en ook ruimte overlaat voor wat niet in woorden te vatten valt. In dit essay stelt Ungers dat de vorm noodzakelijk is voor mensen om hun wereld te kunnen ordenen, en dat deze ordening gebeurt door de voorstelling en het denken. Hij gaat uit van het zicht en de (denkbeeldige) voorstelling, die de basis vormen voor het bewustzijn om de wereld te begrijpen. Hoewel wij voor het begrip van onze werkelijkheid niet zonder analyse kunnen, ziet Ungers haar tegelijk als een probleem, omdat verregerende analyse resulteert in een ongedefinieerde brij van dingen van gelijke waarde. In de noodzaak van specificiteit en onderscheid wordt voorzien door het voorstellingsvermogen en de zintuiglijke waarneming. Met andere woorden, Ungers kent aan het formele een grotere en meer structurele rol toe dan aan het 'decoratieve'. Hij ziet het ook als meer dan een enkelvoudige uitdrukking van de onderliggende idee. Hij maakt suggestief gebruik van begrippen als metafoer, analogie, symbolen en modellen om aan te geven dat er een ruimte bestaat tussen de intentie van de ontwerper en de receptie van de gebruiker. Deze ruimte is productief: het is de ruimte die Koolhaas opmerkt in de aanwezigheid van de Berlijnse muur, en die Ungers hier tot de grondslag van het vakgebied architectuur maakt.

Zowel in het boek als in de tentoonstelling wordt het belang van vormen en beelden verder uitgewerkt door het combineren van telkens twee beelden en één woord, die tezamen een nieuw geheel vormen. Elke groep bestaat uit een stedenbouwkundig plan als het architectonische beeld; een referentiebeeld, dat geen deel uitmaakt van het oorspronkelijke ontwerp, maar voornamelijk een associatief beeld is, gebaseerd op een formele gelijkenis; en het woord als de beschrijving van de conceptuele inhoud (afb. 12, 13). Volgens Ungers omvat deze combinatie een grotere complexiteit dan gangbaar is in de gebruikelijke analy-

ses in architectuur en stedenbouw, die hoofdzakelijk betrekking hebben op kwantitatieve of functionele aspecten van een plan. Deze assemblages daarentegen beschrijven niet alleen het object (het plan), maar ook 'the conceptual reality – the idea, shown as the plan – the image – the word'.²¹

Na de tentoonstelling heeft Ungers deze ideeën even laten rusten, maar ze leven onderhuids voort in de 'Cornell Summer Academies' in Berlijn van 1977 en 1978. In 1977 stonden er twee onderwerpen op de agenda: de 'urban villa' en de 'Stadt in der Stadt' (of de groene stadsarchipel). Deze zomerworkshops volgen dezelfde structuur als eerdere projecten van Ungers, waarin specifieke ideeën gestalte krijgen binnen een rigoureuze kader waarin de ontwerpgegevens worden uitgewerkt. In deze projecten wordt een fundamentele verbinding zichtbaar tussen het werk van Ungers en dat van Koolhaas: hun interesse in de tegenstellingen en tegenstellingen waarvan onze wereld is doortrokken, en het verlangen om die niet te vatten en te verzoenen in een enkel architectonisch beeld. De zomerworkshops onderzoeken hoe die veelvoudigheid kan worden gekoesterd en uitgebuit, vooral in de 'Stadt in der Stadt', waar tegenstrijdige gebieden naast elkaar liggen. Als ontwerpvoorstel is dit concept niet afhankelijk van een enkele architectonische penningstreek, maar biedt het daarentegen een structuur waarin verschillen niet alleen bestaan, maar ook worden gecultiveerd.²²

Tegenstellingen en tegenstrijdigheden

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

F. Scott Fitzgerald, zoals geciteerd in *Delirious New York*, p. 162²³

Zowel Koolhaas als Ungers conceptualiseren de tegenstellingen die ze in de werkelijkheid aantreffen. Koolhaas bedient zich van het oxymoron, terwijl Ungers zich beroept op de *coincidentia oppositorum*, een begrip dat hij ontleent aan Nicolaas van Cusa. Hij past het toe om dingen te benoemen als 'coincidence of antitheses and not their overcoming', waarin 'these contradictions do not shut themselves up in their antithetical nature, but are integrated into an all-inclusive image'. Voor Ungers maakt dit begrip de weg vrij naar een architectuur die zich heeft bevrijd van de noodzaak tot eenheid. 'A new dimension of thought is opened up if the world is experienced in all its contradictions, that is in all its multiplicity and variety, if it is not forced into the concept of homogeneity that shapes everything to itself.'²⁴ Terwijl zijn collega's

de wereld probeerden te veranderen met behulp van de architectonische eenheid, stelde dit begrip Ungers in staat de meerduidigheid te conceptualiseren en het in formele zin toe te passen. Op een vergelijkbare manier laat het oxymoron, als een combinatie van tegenstellingen, de gelijktijdige aanwezigheid van onverenigbare werkelijkheden toe. Beide begrippen betreffen de tegenstrijdigheden die in de hedendaagse stad bestaan, en beide architecten beschouwen architectuur als een strategische interventie in de stad, met name in relatie tot het publieke domein, dat uit al die tegenstrijdige onderdelen is opgebouwd. Architectuur is op zich geen sociale of politieke stellingname, maar is in een sociaal-politieke structuur opgenomen en vormt zo het decor voor belangrijke gebeurtenissen. In die zin bevindt de architectuur zich in een spanningsveld tussen sociaal-politieke condities (bijvoorbeeld: wie heeft geld en macht om te bouwen), de geschiedenis van het vak als geheel en de receptie van de gebruikers. Architectuur wordt gedefinieerd door het bouwen als proces, dat afhankelijk is van verschillende partijen, en wordt tegelijkertijd bepaald door bestaande ideeën en de traagheid en permanentie van het gebouw.

Het vakgebied wordt door een enorme hoeveelheid factoren bepaald, maar het zijn steeds de steekwoorden en 'one-liners' die in de media de meeste aandacht krijgen. De teksten van Koolhaas vormen echter geen eenduidige uitleg van zijn projecten, noch vormen de projecten alleen maar een illustratie van de teksten. De projecten draaien om architectonische interesses: gelaagdheid, circulatie, combinatie en onderlinge botsing van verschillende materialen. De teksten bevatten veel korte en provocatieve stellingen, waarin vaak de randvoorwaarden van de architectuur worden onderzocht. De teksten van Ungers richten zich meer op een directe ondervraging van de architectuur, de stad en de vormen waaruit ze zijn opgebouwd. Toch spelen deze teksten net zo min een verklarende rol ten opzichte van de projecten als die van Koolhaas ten opzichte van zijn projecten. Ze fungeren als een breed onderzoek van de thema's en ideeën die voortkomen uit de architectuur, van verhoudingen en ordeningssystemen tot visuele metaforen en analogieën.²⁵

De projecten van OMA staan midden in een spanningsveld van tegenstrijdigheden, die ze eerder blootleggen dan verhullen. Dit kan begrepen worden als een vorm van 'realisme', als het aanvaarden van de (maatschappelijke) randvoorwaarden van de architectuur en de stad, maar het kan ook gezien worden als een serie 'kleine ideologieën', idealen die worden vormgegeven door specifieke uitwerkingen. De provocaties in het werk van Koolhaas (tegen een politieke architectuur)

zijn ook aanwezig in het werk van Ungers (als werkwijze). Beiden geven een beeld van de (on)mogelijkheden van de architectuur in de hedendaagse stad. Hierdoor zijn we in staat onze verhouding tot de stad te heroverwegen en, nog veel belangrijker, de rol die architectuur daarin speelt. En het prominentst daarbij is het belang van vormgeving in de breedste zin: het creëren van een vorm door de compositie van een gebouw, door het beeld dat het oproept, het tastbare van een detail. In het Nederlandse debat, waarin de aandacht vooral uitging naar de sociale context en de menselijke maat, werd een krachtige formele uitwerking echter al snel gezien als een indicatie dat de architect geen interesse had in de gebruiker of in de stedelijke context om hem heen.²⁶ Die eenzijdigheid roept echter ook een vraag op: hoe ver reikt een idee als het geen tastbare vorm krijgt? Juist door de vorm worden ideeën een deel van de wereld, en bovendien vatbaar voor verschillende vormen van receptie en interpretatie. Door de expliciet formele vragen die Ungers opwerpt, komt de rol van de vorm in het werk van OMA in een ander licht te staan: het gaat niet om de autonomie van de vorm als zuiver experiment en zonder acht te slaan op externe factoren. Eerder gaat het om een zoektocht naar de grootste stedelijke conditie die weer nieuwe vormen kan genereren in de architectuur. 'OMA's architecture of the city, however, did not take historical typology as a prototypical model, but rather depended on a bizarre multiplicity of forms of urban life, which desperately demanded a new architectural and urban optimism for their revival.'²⁷

Zowel Ungers als Koolhaas gaan niet direct in op het politieke. Zij onderzoeken beiden juist de formele autonomie van de architectuur, terwijl ze *gelijktijdig* de culturele implicaties ervan proberen te doorgronden. Precies hierin ligt dan ook het onderscheid tussen de denkbeelden van Koolhaas en die van zijn voormalige partner Elia Zenghelis, die van mening is dat het project Exodus 'should really have been concerned with pure architecture and its autonomy'. Voor Koolhaas daarentegen, 'there is a kind of social program underlying Exodus: "At the very least, there is a sort of overwrought insistence on collectivity."²⁸ Uiteindelijk onderschrijft Zenghelis meer de autonomie van de architectuur, terwijl Koolhaas de architectonische middelen inzet voor een strategie die flexibel is en reageert op huidige stedelijke transformaties. Zijn idee van het oxymoron als ontwerpmiddel – het laten botsen van inherente tegenstrijdigheden – scheidt een architectonische specificiteit, die haar kracht juist ontleent aan de ont koppeling van vorm en betekenis. Vorm is aanwezig, evenals betekenis, maar beide zijn autonome condities, die allebei invloed hebben op de

24

Lotus Documents (Quaderni di Lotus) nr. 1: 'Architecture as theme, O.M. Ungers'. Milaan (Electa) 1982.

25

Zie bijvoorbeeld: O.M. Ungers, 'Ordo, fondo et mensura. The Criteria of Architecture', in: Henry A. Millon (red.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*. Londen (Thames and Hudson) 1994, pp. 307-317.

26

'De ontwerper heeft onvoldoende geluisterd naar het probleem. Hij heeft een standpunt ingenomen, waarbij de omgeving vernield wordt en hij de gebruiker ondergeschikt maakt aan zijn formele visie.' *Juryrapport prijsvraag uitbreiding Tweede Kamer*. 's-Gravenhage (Staatsuitgeverij) 1978, p. 25.

27

Neumeier, 'OMA's Berlin' (1989), pp. 43, 46.

28

Hilde Heynen, 'The Antinomies of Utopia. Superstudio in context', in: V. Bijvanck (red.), *Superstudio. The Middelburg lectures*. De Vleeshal / Zeeuws Museum, Middelburg 2005, pp. 61-74.

ervaring van de architectuur.

Dit gegeven noopt tot een heroverweging van de eerder aangehaalde uitspraak van Koolhaas: 'I would never again believe in form as the primary vessel of meaning.' Is het denkbaar dat hij hiermee niet zozeer doelt op een irrelevantie van de vorm, als wel wil aangeven dat de relatie tussen vorm en betekenis niet zo enkelvoudig en eenduidig is als hem was geleerd? Dat het optimisme van zijn jarenzestigdocenten, een hernieuwde versie van het maakbaarheidsideaal van het modernisme, overboord diende te worden gezet voordat de architectuur haar eigen werkwijze kon terugvinden, gebaseerd op haar eigen middelen en methoden? Kan het zijn dat de ruimte die Ungers in zijn *Morphology*-essay aanbrengt tussen vorm, analogie, metafoor en betekenis, precies de meerduidigheid biedt die Koolhaas als de essentie van de architectonische vorm naar voren brengt? De vrijheid die in de *contradictio oppositorum* en het oxymoron wordt geïmpliceerd, suggereert precies die vrijheid van het voorstellingsvermogen, en van het onbepaalde (tegenover het overmatig bepaalde van het Nederlandse modernisme en zijn volgingen in de jaren zestig).

Zo er al een enkele verschuiving is vast te stellen in het werk van zowel Ungers als Koolhaas, dan betreft het de verschuiving van een begrip van de stad als totaliteit naar dat van de stad als een optelsom van verschillend ingebedde pluraliteiten, in zekere zin een aanvaarding van de postmoderne conditie. Het werk draait dus om botsingen, niet om een zoektocht naar een totaliteit. Het gaat om het vormgeven van kleine en tijdelijke utopieën, die zich handhaven in weerwil van het stedelijke veld. Zo verloopt de vormgeving van het collectieve, en zo vinden individuen de ruimte om de complexiteit van de hedendaagse stad, in eeuwige spanning tussen openbaar en privaat, te overleven. Het is die ruimte die hoopvol blijft, ondanks het feit dat de idealen van de jaren zestig on vervuld zijn gebleven. De kracht van een architectuur die noch een gemechaniseerde utopie voorstaat, noch een geïdealiseerd beeld van het creatieve individu propageert, moet wellicht worden gezocht binnen het geïndividualiseerde collectief. Dit begrip van architectuur draait om de middelen van de eigen discipline, zoals met name de vorm. Daardoor maken beide architecten deel uit van een langere traditie dan het postmodernisme waarbij ze worden ondergebracht, zoals Ungers, of zelfs het modernisme, waarbij Koolhaas wel wordt ingedeeld. In zekere zin vertegenwoordigen zij een combinatie van het klassieke en het hedendaagse. De architectuur van Ungers moge dan vertrekken vanuit een begrip van de pluraliteit van het postmoderne, maar als vorm is ze juist gebaseerd op de klassieke taal van de architec-

tuur, waarin de aandacht uitgaat naar verhoudingen en geometrische vormen. Koolhaas bespeelt dan wel de fluïde vormen van het hedendaagse met concepten als 'generic city', 'bigness' of de ontmetelijke groei van Lagos, toch maakt hij gebruik van een strategie van tegenspraken en tegenstellingen, of van het oxymoron, op een manier die doet denken aan de vroegere toepassing van harmonie of symmetrie.²⁹ De strategie gaat weliswaar vooraf aan de vorm, maar de vorm is de enige manier waarop het gebouw zich uiteindelijk kan bewijzen. Op deze wijze toont Koolhaas dan ook het ongelijk aan van Joost Meuwissen, waar deze stelt: 'Er is een zekere overeenstemming tussen Koolhaas' desinteresse voor de bespreekbare architectuurvorm (anders dan voor de inhoud) en Koolhaas' planningsopvatting als een blauwdruk voor een toekomstige omgeving waar men alleen ja of nee op kan zeggen en weinig anders. Dergelijke cultuur en planning zijn in Nederland gelukkig niet zo gebruikelijk.'³⁰

Nog altijd is de nasleep voelbaar van een architectuurdebat waarin de vorm slechts een beperkte speelruimte kreeg en de maakbaarheid van een maatschappij via de architectuur vooropstond. Juist hierom is het van belang te kijken hoe de stedelijkheid niet alleen geprogrammeerd kan worden, maar ook *vorm* kan krijgen.

Dit werd al vroeg opgemerkt door Hans van Dijk in 'Het bezwijken van tegenstellingen', *Wonen-TABK* (1982), nr. 13/14, pp. 12-19. Het oxymoron, aldus Van Dijk, is bij Koolhaas niet alleen een geliefde stijl- en denkfiguur, maar wordt door OMA juist ingezet als ontwerpmethode.

Joost Meuwissen, 'Overgeaccentueerde architectuur in Stedelijk Museum Amsterdam' (in een niet nader bekende krant van maandag 29 december 1980. Knipselarchief NAi, map Koolhaas, 1975-1980).