

De advertentiepagina van een krant dient als ondergrond voor diverse stukjes bruin karton, met verschillende texturen, soms bedrukt met advertenties. Daar tussenin bevinden zich enkele stroken gekleurd papier, gedeeltelijk bekrast met blauwe balpen. Op deze lagen zijn dan weer in reliëf de volgende objecten geplakt: ijzerdraad, een verbogen paperclip, een stukje hout, een ringetje en een grote hoeveelheid macaroni. Het geheel stelt het masterplan voor dat OMA in 1987 ontwikkelde voor een van de laatste nieuwe steden rondom Parijs: Melun-Sénart, een locatie ‘te mooi om je er op een onschuldige en straffeloze manier een nieuwe stad voor te stellen’.¹ Het bos en de velden waren er eerder dan infrastructuur en programma. De eerste worden niet door houtjes, takjes of andere zogenaamd natuurlijke materialen gerepresenteerd, maar door stukjes macaroni; de nieuwe elementen door losse objecten afkomstig uit het dagelijks leven. Met elkaar vormen ze een architectonische ambitie.

Dit kleine, vreemde, ongepubliceerde document (24,5 x 30 cm) doet denken aan een kubistische collage door het op, onder of naast elkaar plaatsen van verschillende soorten objecten. Als werkdocument, conceptschets of onverwachte presentatie is dit werk, getiteld ‘Macaronicollage’, niet uniek binnen het oeuvre van OMA: de collage speelt immers een prominente rol in het werk van het bureau met projecten als De Brink in Groningen (1983), de Morgan Bank in Amsterdam (1985), het Woningbouwfestival Den Haag (1986), Casa Palestra in Milaan (1986), het Nederlands Danstheater in Den Haag (1987), de patiovilla’s (1988) en het NAI (1988) in Rotterdam en het ZKM in Karlsruhe (1992).

Wat voor status kunnen we toekennen aan dit soort samenplaksel, assemblages van uiteenlopende elementen op een gelijke ondergrond? Hoe kunnen we de gebruikte bronnen en materialen interpreteren? En kunnen we verbanden leggen tussen het gebruik van deze techniek en het architectonisch ontwerp in deze periode?

Van collage naar bas-reliëf

De collage doet zijn intrede in het lexicon van de moderne kunst in 1912, als Pablo Picasso een doek met afdruk van een rieten stoelzitting op een plaat lijmt, en omringt met een touw. Dit *Stilleven met rieten stoelzitting* stelde de status van het kunstwerk aan de orde. De collages die door OMA gemaakt zijn hebben een vergelijkbare ambitie. Allereerst stellen zij een gelaagde manier van werken voor om ruimtelijke diepte te verkrijgen en te kunnen schakelen tussen twee en drie dimensies. Maar door hun materialiteit en dikte gaan de collages van OMA veel verder, en refereren ze misschien sterker aan wat Kurt Schwitters en de dadaïsten met hun kubistische collages deden. Zoals Schwitters een ‘assemblage van alle voor artistieke doelen denkbare materialen’ voorstelde, werkend vanuit het idee van ‘de gelijkheid van elk van deze materialen op het technische vlak’, zo onderstreept OMA in collages de gelijkwaardigheid van meerdere, niet bepaald edele materialen, in de zoektocht naar diepte binnen het tweedimensionale vlak.² De collages van OMA, gemaakt met stukjes restmateriaal, suggereren dat ze gaan om het assembleren van programma’s, die

¹ OMA/Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: Uitgeverij O10, 1995), 974.

² Kurt Schwitters, ‘Merzmalerei’ (1919), geciteerd in: John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Londen: Thames & Hudson, 1985), 50.

A classifieds page from a newspaper serves as a support for various pieces of brown cardboard, featuring different textures and sometimes printed advertising. There are a few scraps of coloured paper with marks in blue ballpoint. Glued onto these layers, in relief: a length of wire, a twisted paperclip, a fragment of wood, a washer and a mass of macaroni. Together, these form the master plan developed in 1987 by OMA for the last new town near Paris, Melun-Senart. Rem Koolhaas said of the site, where forest and fields take precedence over infrastructure and programmatic elements, that it was ‘too beautiful to imagine a new city there with innocence and impunity’.¹ In the collage, the former are represented by pasta rather than twigs or some other faux representation of nature, the latter by stray mundane objects, together forming an ambitious architectural plan.

This peculiar little document (24.5 x 30 cm) recalls a Cubist collage with its juxtaposition of varied objects. A study tool, a conceptual drawing or an unconventional presentation piece, the work – a ‘macaroni collage’ – is far from unique. In OMA’s production of the period, encompassing such projects as De Brink, Groningen (1983), the Morgan Bank, Amsterdam (1985), the Woningbouw Festival, The Hague (1986), Casa Palestra, Milan (1986), the Netherlands Dance Theatre, The Hague (1987), the Two Patio Villas and the NAI, both Rotterdam (1988), and ZKM, Karlsruhe (1992), collage plays a prominent role.

So, what status can be given to such an object with disparate elements assembled on the same support? How should the sources and materials used be interpreted? And are there meaningful links between the use of this technique and the architectural design of the period?

From Collage to Low Relief

The collage entered the lexicon of contemporary art in 1912 when Pablo Picasso glued a rope and an oil-cloth printed with imitation chair caning on a canvas. In one stroke, *Still Life with Chair Caning* questioned the status of the work of art. OMA’s collages have a similar ambition. First and foremost, they are about process. They have a spatial depth that draws the eye from two to three dimensions. But in their materiality and thickness that provides spatial depth, the OMA collages also reference the Merz paintings of Kurt Schwitters and the Dadaists’ developments of Cubist collage. Like Schwitters, who offered ‘the combination of all conceivable materials for artistic purposes, and technically the principle of equal evaluation of the individual materials’,² in its collages OMA underscores the equality of diverse unrefined materials, while seeking depth in two dimensions. Made with scraps of disparate elements, these collages often suggest the combination of programmes whose architectural expression can be read from the different shapes, textures and (often repurposed) materials.

The façades of the Netherlands Dance Theatre (1984–1987) are an example. Among the studies for the project, OMA produced a collage that was 2.13 m long and 22 cm high, representing the three main façades. On grey cardboard, several overlapping layers: black corrugated paper and a gold cone shape in the foreground, a large grey

¹ OMA/Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: O10 Publishers, 1995), 974.

² Kurt Schwitters, ‘Merzmalerei’ (1919), quoted in John Elderfield, *Kurt Schwitters* (London: Thames and Hudson, 1985), 50.

door middel van verschillende vormen, texturen en – vaak opnieuw en in een nieuwe context gebruikte – materialen leesbaar worden als architectonische expressie.

De gevels van het Nederlands moet Danstheater (1984–1987) zijn hiervoor exemplarisch. In het kader van de voorstudies voor dit ontwerp werkt OMA aan een collage van 2,13 m lang en 22 cm hoog, die de drie belangrijkste gevels van het project verbeeldt. Op een grijs karton overlappen verschillende lagen, om verschillende opeenvolgende vlakken te vormen: een zwart stuk geribbeld papier en een gouden kegel op de voorgrond, een grote grijze gefotokopieerde rechthoek als tweede vlak, dan weer een laag donker papier met knipsels erop. Glanzend blauw papier golvend op de achtergrond. Dit alles geknipt uit verschillende soorten karton, tonen deze collages allereerst de materialiteit van de gevel in al zijn dieptewerking. Het Nederlands Danstheater ontvouwt zich als een opeenvolging van gevels, naast of tegen elkaar gezet. Maar de collage toont evengoed de verschillende rollen die de gevels spelen: als stedelijk symbool, als opeenvolgende filters, als vensters op de stad. Het kalkpapier in meerdere gradaties van transparantie achter de (op de voorgrond getekende) ramen geeft een blik op kleurige binnenruimten, en suggereert dat de activiteiten van het theater als het ware resoneren tot in de publieke ruimte.

De collage-gevels in de prijsvraaginzending voor het NAI (1988) zijn een vervolg op die van het Nederlands Danstheater. Hier is het de toevoeging van dun polycarbonaat fragmenten, gelijmd op de getekende gevels, die de gevels een soort bas-reliëf verleent: achter de opake wand verschijnen simulaties van tussenwanden en gordijnen in verschillende materialen en kleuren, die de gevel diepte geven. Constructieve elementen laten zich ontwaren en geven aan deze tweedimensionale representatie al de rijkdom die zich in de realiteit zal manifesteren.

In dezelfde periode leidden de voorstudies voor de patiovilla's (1984–1988) tot de productie van axonometrische collages die een rol speelden in de totstandkoming van ruimtelijke sequenties. Rondom een buitenruimte zijn verschillende werelden gerangschikt; samen vormen ze een huiselijke ruimte. Vooral het spel van verticale (de wanden) en horizontale (de vloer van de patio) transparanties, is bij dit project interessant: vier soorten glas creëren een opmerkelijk perspectiefspel dat zich beweegt tussen obstructie en intensivering. Door deze collages, waarvan de ene een woning toont en de tweede een detail van de ontmoeting van drie wanden, kan niet alleen de samenkomst van verschillende materialen (glas, hout en staal) worden getest, maar ook de sfeer die ze oproepen door hun ruwheid of juist door hun gladde zijden, door hun ondoorzichtigheid en hun transparantie. Zo is een stalen muur, verbeeld door een zilverkleurig ribbelkarton, op een houten vloer van echt houtfineer geplaatst. Daarin glijdt dan weer een wand van zwartgekleurd hout, uitgebeeld door een donkere fotokopie van spaanplaat. Deze wand, die oprijst in het hart van het huis, scheidt de dag van de nacht, en contrasteert met het spel van transparantie van de glazen wanden die al dan niet met kalkpapier zijn uitgevoerd. De axonometrische collage van het detail waar de stalen wand en het glazen paneel bij elkaar komen, getuigt van een ruimtelijk onderzoek dat tot in het detail is doorgevoerd.

rectangular photocopy, and another dark layer with perforations. Bright blue paper waves appear in the background. Cut from different types of cardboard, these layers and their thickness suggest the materiality of the façade. As built, the Netherlands Dance Theatre is indeed a succession of layered façades. The collage also shows the different roles performed by the façades: urban symbol, successive filtering and views on the city. And in the windows, layers of tracing paper bearing drawings hint at colourful interiors, suggesting theatrical spectacles that resonate in the public space.

The collage-façades submitted for the NAI competition (1988) follow from those of the Dance Theatre. Here, the addition of thin polycarbonate glued directly onto drawn façades pushes them into low relief: behind an opalescent wall are simulations of screens and partitions in different materials and colours, giving depth. Structural elements are visible, lending these two-dimensional representations a richness that is present in reality.

In the same period, OMA's research for the Two Patio Villas (1984–1988) included axonometric collages that aided the conceptualisation of spatial sequences. In the project, several domains are arranged around an outdoor area, together forming a domestic space. The interest of the project derives from the interplay of transparent verticals (walls) and planes (patio floor) around the patio: four types of glass play with perspective, sometimes obstructed, sometimes intensified. These collages, one showing an entire house and another showing a detail of the junction of three walls, allow the study of the combination of glass, wood and metal, as well as the atmosphere imparted by their rough and smooth surfaces, their opacity and transparency. A metal wall, represented in corrugated silver cardboard, rises from a wooden floor of real wood veneer. Another wall, in black stained wood, is represented by a photocopy of chipboard. This dark wall at the heart of the house separates the night and day spaces, and contrasts with the transparency of glass walls executed in tracing paper. Meanwhile, the axonometric collage of the meeting of metal and glass walls captures the desired spatiality.

Over time Koolhaas's graphic work, like that of Schwitters, thickens, increasingly blurring the distinctions between collage and model, between two and three dimensions. As with Schwitters, Koolhaas tries out layers of materials in low relief before exploring the development of spatial devices that evoke the dimensionality of the model. This work with low relief reaches its peak in the design of the façades of the ZKM (1992). These are in the form of four large framed works (5 to 10 cm thick) in which different layers of materials overlap: plastics of different colours, mesh, tracing paper, corrugated cardboard and polycarbonate form a very thick collage and permit the reading of the façade's depth and mass. As built, behind a glass wall, arranged in a set of frames, the spatiality of the building is revealed as different horizontal plates intersected by escalators, elevators and rooms possessing a distinct materiality. The successive frames permit the passage from the outer surface of the façade to the interior spaces. These low reliefs for the façades of the ZKM occupy an ambiguous place between painting and sculpture, between framed collage and model, playing with the codes of architectural representation.

In de loop van de tijd krijgt het grafische werk van Koolhaas net als bij Schwitters, meer dikte en vervaagt het onderscheid tussen collage en maquette, tussen de twee en de drie dimensies. Zoals Schwitters, werkt Koolhaas eerst met lagen materiaal in bas-reliëf alvorens ze tot ruimtelijke stukken te maken die de dimensies van de maquette oproepen. Deze oefening van het bas-reliëf bereikt zijn piek in het ontwerp van de gevels voor het ZKM (1992), in de vorm van vier grote kaders met een dikte van 5 tot 10 cm, waarop verschillende lagen materiaal overlappen: kunststof in verschillende kleuren, gaas, kalkpapier, ribbelkarton en polycarbonaat. Samen vormen deze lagen een dikke collage, waaraan de dieptewerking en de massa van de gevel zijn af te lezen. Achter een eerste glaswand, geordend door een spel van regelmatige frames, ontvouwt zich de ruimtelijkheid van het gebouw zelf: de verschillende horizontale plateaus, doorkruist door liften en roltrappen, en zalen met een aparte materiaaltoepassing. Er is een opeenvolging mogelijk tussen het oppervlak van de buitengevel en de binnenruimten. Zoals de bas-reliëfs spelen ook de gevels voor het ZKM met de dubbelzinnigheid tussen het platte vlak en de sculptuur, tussen de omkaderde collage en de maquette, en dagen daarmee de codes van de architecturale representatie uit.

De perspectivische collage

Het idee van het bas-reliëf wordt vervolgd in de manier waarop de gevels van de Morgan Bank (1985) gepresenteerd worden. De kleine gevels gemaakt van 10 cm grote blokjes gekleurd papier zijn het instrument waarmee binnen een raster een spel wordt gespeeld van uitsneden en elementen die voor en achter elkaar langs schuiven, alsof het gordijnen en scheidingselementen zijn. De materialiteit van deze collages, met stukken papier die bewust gekozen zijn om de betonnen constructie, de grijze ramen of het marmer van de gevel weer te geven, brengt het gebouw terug tot zijn essentie: een precieze geometrie, een spel van materialen en een evenwicht tussen heterogene elementen. Deze miniatuurpresentaties zijn een aanvulling op de zwart-witte, perspectivische collages die OMA ook maakte tijdens de voorstudies. De invloed van Mies van der Rohe is onmiskenbaar: of het nu is in de representatie van de interieurs, de materialiteit van de gevel of in de systematische opbouw van een perspectieftekening met een enkel verdwijnpunt. In deze documenten ontwikkelt Koolhaas een spel van opeenvolgende vlakken voor het interieur van de bank, op een manier die Mies ooit gebruikte in zijn collages voor het museum voor een kleine stad (1941-1943).

Terwijl de collage al vroeg zijn intrede deed in het werk van Koolhaas – zo waren ze al opmerkelijk aanwezig in de presentatie voor Exodus (1972) – is het in de projecten uit de jaren 1980 dat de methode verder uitgroeit. Schatplichtig aan de methoden van de Amerikaanse en Angelsaksische kunstwereld, en geïnspireerd door de grafische expressie van Archigram en bovenal Richard Hamilton, maakt Koolhaas in deze periode meerdere ‘perspectivische collages’ van ruimtelijke ensembles waarbij de lijntekeningen ‘versterkt’ worden door gekopieerde fragmenten uit reclamefolders. De collages voor het Woningbouwfestival (1986) zijn karakteristiek voor deze benadering: lijntekeningen in perspectief waarbij de ruimte gematerialiseerd is door

The Perspective Collage

The low relief was used again to represent the façades of the Morgan Bank (1985). The façades, made of 10-cm squares of coloured paper, reveal a play of grids in which elements overlap each other, simulating partitions and curtains. The materiality of these collages, with pieces of paper consciously chosen to represent concrete, windows and the marble façade, reduce the building to its architectural essence: precise geometry, the interplay of materials and a balanced combination of heterogeneous elements. These miniature representations find their complement in black-and-white perspective collages that OMA realised during the conceptual stage. The influence of Mies van der Rohe is apparent in the representation of interiors, the materiality of the façade and in the systematic production of single-point perspective drawings. With these, Koolhaas develops a set of successive plans for the interior of the bank as proposed by Mies in his collages for the Museum for a Small City (1941-1943).

The collage appears very early in the work of Rem Koolhaas – including images created for Exodus (1972) – but it is in the projects of the 1980s that the technique finds its full scope. Heir to the methods of the American and Anglo-Saxon art scenes, and inspired by the graphic expression of Archigram and even more, Richard Hamilton, Koolhaas offers several ‘perspective collages’ of spatial ensembles where line drawings are ‘augmented’ by elements photocopied from consumer catalogues. Characteristic of this approach are the collages for Woningbouw Festival (1986) featuring line drawing perspectives where space is materialised by carefully selected interior elements: a curtain, a wooden wall, a chair, a table. In the foreground, a woman, seated or standing, cut out of a fashion magazine, gives scale to the project and suggests its future inhabitant: refined, delicate yet unwavering, rebellious and free. She could be the icon of Koolhaasian space.

The 30 black-and-white collages for Casa Palestra, The Domestic Project – OMA’s proposal for the Milan Triennale (1986) – further develop this concept. The project takes off from the German pavilion at the Barcelona International Exposition (1929). The plan contorts the Barcelona Pavilion to fit the circular layout of the Triennale. Lautréamont, drawing from the unconscious, engendered estrangement by invoking the chance encounter of a dissecting table with a sewing machine and an umbrella, whereas Koolhaas consciously and deliberately challenges moral values by celebrating athletic activity and sexual pleasure in an architectural icon of the fascist period. The space is systematically determined by a few vertical walls, individual objects together expressing a spatial continuity between the interior and the exterior. Marble walls, travertine floors and cruciform steel columns taken from photographs of the Barcelona Pavilion provide the background and context to various figures and objects. Athlete, bodybuilder, pole-vaulter, gymnast, swimmer, etcetera, cut from the pages of mainstream magazines, photocopied and arranged carefully, give body and soul to the spaces. Influenced by the famous Hamilton collage, *Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing?* (1956), and nourished by 1980s pop culture, Koolhaas presents the interior spaces of his project as contemporary living rooms where everyday objects mix with aspirations for the future.

enkele zorgvuldig gekozen interieurelementen, die in de kale ruimte geplaatst zijn: een gordijn, een houten wand, een stoel, een tafel, een fauteuil. En steeds is er in een hoek, op de voorgrond, zittend of staand, een vrouw, geknipt uit een modeblad. Zij geeft schaal aan het project, terwijl ze tegelijkertijd een voorbode is van de toekomstige eigenares: delicaat maar standvastig, opstandig en vrij. Gaat het hier om een iconografische voorstelling van Koolhaasiaanse ruimte?

De 30 zwart-wit collages van OMA voor Casa Palestra, The Domestic Project – het ontwerp van het paviljoen voor de triënnale van Milaan (1986) – komen daar misschien nog dichterbij. Dit project heeft het Duitse paviljoen van Mies van der Rohe voor de wereldtentoonstelling in Barcelona (1929) als vertrekpunt. De vervormde plattegrond laat het paviljoen van Mies terugkeren in de cirkelvormige opzet van de triënnale van Milaan. Zoals Lautréamont provoceerde door een snijtafel met een naaimachine en een paraplu als een toevallige ontmoeting aan elkaar te lijmen, scheidt Koolhaas er plezier in om morele waarden aan de orde te stellen door sportieve activiteiten en seksuele genoegens tentoon te spreiden in een architectonisch icoon uit de fascistische periode. De ruimte van het project is systematisch bepaald door enkele verticale wanden: unieke, losstaande objecten die uitdrukking geven aan het verlangen naar een ruimtelijke continuïteit tussen interieur en exterieur. De muren van marmer, de vloeren van travertin, de kolommen van stalen kruisen: het zijn fragmenten van fotokopieën van het Barcelona Paviljoen die bij deze collages de achtergrond en het kader bieden voor figuren en objecten. Deze figuren – atleet, bodybuilder, polsstokhoogspringer, turner, zwemmer, enzovoort – zijn uit de magazines geknipt, dan weer gekopieerd en zorgvuldig opnieuw samengebracht om de ruimten lichaam en ziel te geven. Beïnvloed door de beroemde collage van Hamilton: *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956), en gevoed door de popcultuur van de jaren 1980, stelt Koolhaas deze binnenruimten voor als hedendaagse huiskamers waar objecten uit het dagelijks leven zich vermengen met aspiraties voor de toekomst. Maar de bodybuilder en de pin-up van Hamilton – hij middenin de ruimte, het gezicht naar de camera; zij liggend op een divan, het hoofd licht gebogen – lijken bij Koolhaas samen te smelten in een naakte, of schaars geklede, gespierde vrouw, van een opwindende schoonheid, zich bewust van haar verleidelijkheid maar met een blinde blik. In de Casa Palestra vestigt zich op deze manier de dubbelzinnigheid tussen esthetiek en erotiek. Weg met de ballerina of de atleet. Zij worden vervangen door een androgyn wezen, gespierd en sexy, bij uitstek belichaamd door Grace Jones, die op een haast ongeïnteresseerde manier de confrontatie aangaat met de architectuur van Mies van der Rohe.

Deze zwart-witte collages, van een identiek formaat, bieden snapshots van een geprojecteerd universum. Stippellijnen of arceringen geprint op transparante sheets suggereren lichtstralen die een feestelijke sfeer geven aan de scènes. Naast elkaar geplaatst vormen de collages een *storyboard*, een Russ Meyer-scenario. Het doet onvermijdelijk denken aan een filmmontage, waarbij stuk voor stuk beelden aan elkaar geplakt worden om een verhaal te vertellen.

While Hamilton's bodybuilder and pin-up are central to the space – he is looking at the camera with his head slightly tilted, she is lying on the sofa – in Koolhaas's collage these characters are blended into a naked or nearly naked woman bodybuilder: beautiful, conscious of her seduction, but rendered blind. In Casa Palestra, the ambiguity between aesthetics and eroticism materialises. The ballerina and gymnast are gone, replaced by a muscular and sexual androgynous being, supremely embodied by Grace Jones, who disinterestedly confronts the architecture of Mies van der Rohe.

These identically sized collages in black-and-white are 'snapshots' of a projected universe. Lines of dots or hatching printed on transparent film simulate beams of light lending a festive aspect to these scenes. Arranged next to each other, they form a storyboard, a Russ Meyer scenario. It is hard not to think of film editing, in which sequences are taped together to tell a story.

The Choice of Non-Composition

For Rem Koolhaas, collage is perhaps best understood by the very essence of its status. Not trying to get close to reality and not pretending to be able to sublimate reality, collage possesses autonomy as a creative tool. A tool that comprises collecting, gathering, piling up, selecting, cutting and assembling layers of heterogeneous elements, figures and objects . . . to achieve an intended spatiality. Collage does not close the imagination, it opens up endless possibilities. Far from being a final document, it is a tool that facilitates dialogue like a storyboard, in which drawing and narrative meet.

By using this tool from early conceptual stages, OMA avoids composition, thereby opposing tradition, the purity of architecture and the pictorial unity of modern art. If the opposition between composition and non-composition, or between homogeneity and heterogeneity recalls Picasso's use of heterogeneous fragments in his paintings, for Koolhaas it comes to proposing a syncopated dialogue of spatial sequences. This is visible in the early collages for the Netherlands Dance Theatre, or the perspectives for Villa Dall'Ava (1982-1991), with their proliferations of contrasting materialities, carefully selected with respect to function and context within each autonomous programme. As a tool, non-composition is as characteristic of small-scale projects as large ones. The 'macaroni collage' for Melun Senart is a good example. A vindication of nothingness, 'the last subject of plausible certainties',³ this project is the result of what OMA calls abstract 'painting': a non-compositional drawing where different programmatic layers are superimposed, and where bands and spaces interweave. The drawings and collages for Parc de la Villette (1982) resonate with this work. Koolhaas no longer seeks a particular aesthetic, much less a specific functionalism. It is not the composition of Mies or Schwitters that prevails. Constructed roughly with foodstuff and found objects, it is here that Koolhaas's architectural signature materialises.

Translation (from French): Colin MacWhirter

The authors wish to thank Talitha van Dijk (Archive Collection, OMA) and Christel Leenen (OMA Archive, Het Nieuwe Instituut)

3
OMA/Koolhaas and Mau,
S,M,L,XL, op. cit (note 1).

De keuze voor non-compositie

Misschien laat de rol van de collage in het werk van Koolhaas zich nog het beste samenvatten door de essentiële status ervan. Door niet te zoeken naar het benaderen van een werkelijkheid, en niet de pretentie te hebben de werkelijkheid te sublimeren, bezit de collage een zekere autonomie: die van creatief gereedschap. Een instrument dat bestaat uit het verzamelen, opstapelen, laten overlappen, selecteren, knippen en monteren van opeenvolgende lagen: heterogene elementen, figuurtjes en voorwerpen ... met als doel: een suggestieve ruimtelijkheid bereiken. De collage legt de verbeelding niet vast, maar opent de weg naar een sfeer van mogelijkheden. Verre van een voltooid document is het een instrument dat, op dezelfde manier als het storyboard, de dialoog weet te initiëren: het is in zo'n werkstuk dat tekening en verhaal elkaar ontmoeten.

Met het gebruik van dit gereedschap in de conceptuele fase van een project, neigt OMA ernaar om het aspect van compositie buiten beschouwing te laten. Daarmee situeert OMA deze benadering bewust tegenover de traditie, de zuiverheid van de architectuur en de beeldende eenheid van de moderne kunst. Bij Picasso leidde de tegenstelling tussen compositie en non-compositie, of tussen homogeniteit en heterogeniteit, tot de introductie van heterogene fragmenten in zijn schilderijen; voor Rem Koolhaas gaat het uiteindelijk om een dialoog tussen ruimtelijke sequenties waarbij de accenten op andere plekken liggen dan verwacht. Deze benadering komt terug in de vroege collages van het Nederlands Danstheater, of in de perspectieven van de Villa dall'Ava (1982-1991), met hun overvloed aan contrasterende materialen, zorgvuldig gekozen met betrekking tot de functie en de context voor ieder autonoom programma. De non-compositie als instrument leent zich overigens zowel voor kleinschalige als groot-schalige projecten. De 'Macaronicollage' voor Melun-Sénart is misschien wel het ultieme voorbeeld. Als apologie van de leegte, 'het laatste onderwerp waarvan de zekerheden nog steeds aannemelijk zijn'³ resulteerde dit project in wat OMA abstracte 'schilderkunst' noemde: een ontwerp zonder compositie waarin de verschillende programmatische lagen elkaar overlappen en waar stroken en ruimten elkaar kruisen. De tekeningen en collages van het Parc de la Villette (1982) doen sterk aan dit werk denken. Koolhaas zoekt hier niet meer naar een specifieke esthetiek, en nog minder naar een precies functionalisme. Het is niet langer de compositie van Mies of Schwitters die de boventoon voert. Ruwweg gebouwd met etenswaren en gevonden voorwerpen, is het in deze collages dat de signatuur van Koolhaas vorm krijgt.

Vertaling (uit het Frans): Klaske Havik

De auteurs willen graag Talitha van Dijk (Archief OMA) en Christel Leenen (OMA Archief, Het Nieuwe Instituut) bedanken.

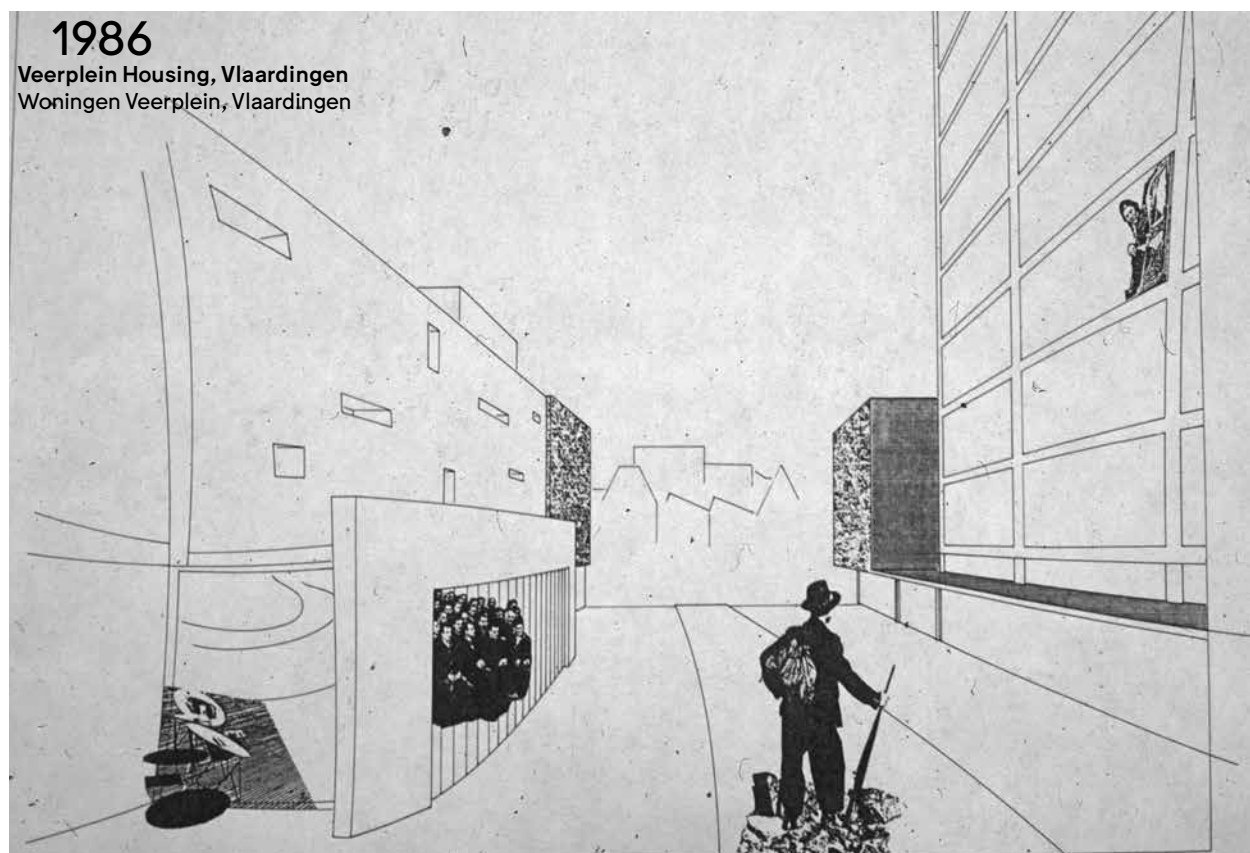
3
OMA/Koolhaas en Mau,
S,M,L,XL, op. cit. (noot 1).

The Netherlands in 2050, Haarlemmermeerpolder
Nederland Nu als Ontwerp, Haarlemmermeerpolder



1986

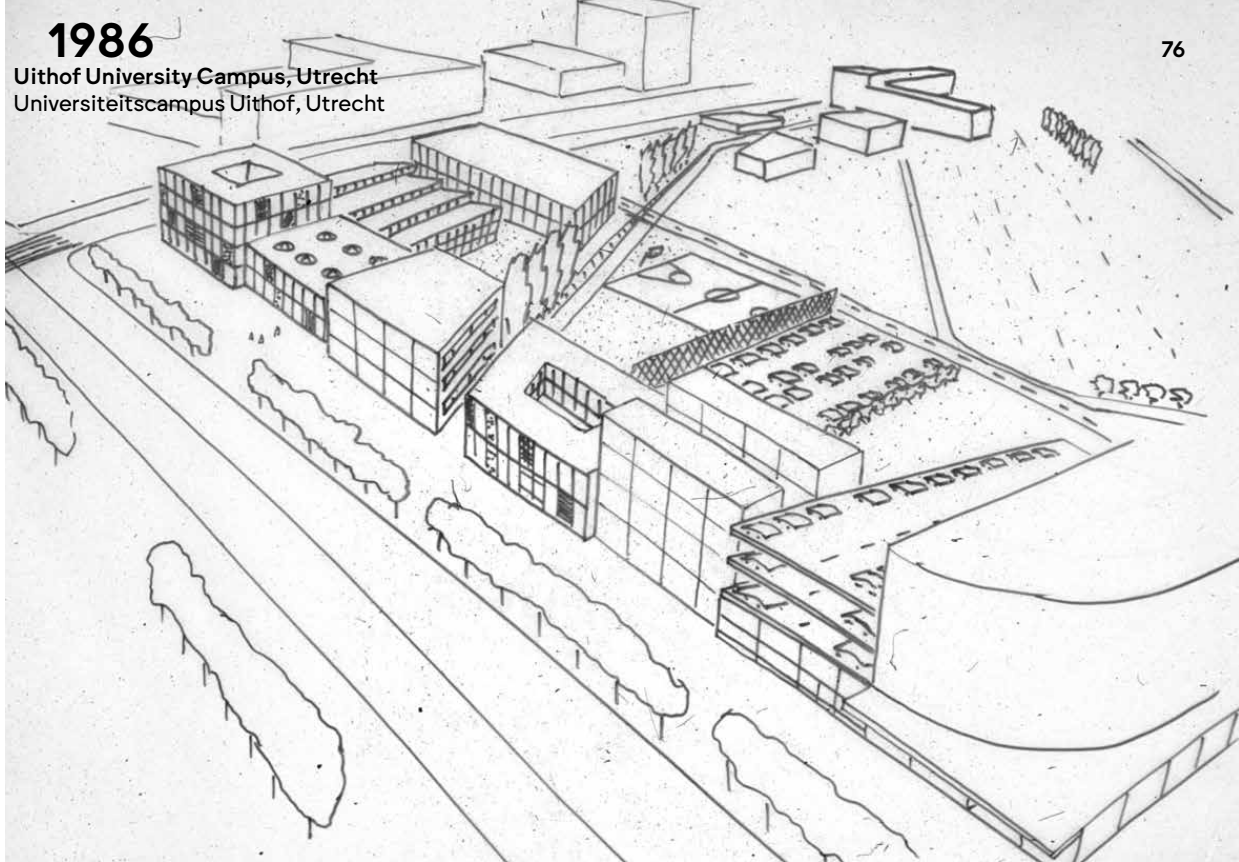
Veerplein Housing, Vlaardingen
Woningen Veerplein, Vlaardingen



1986

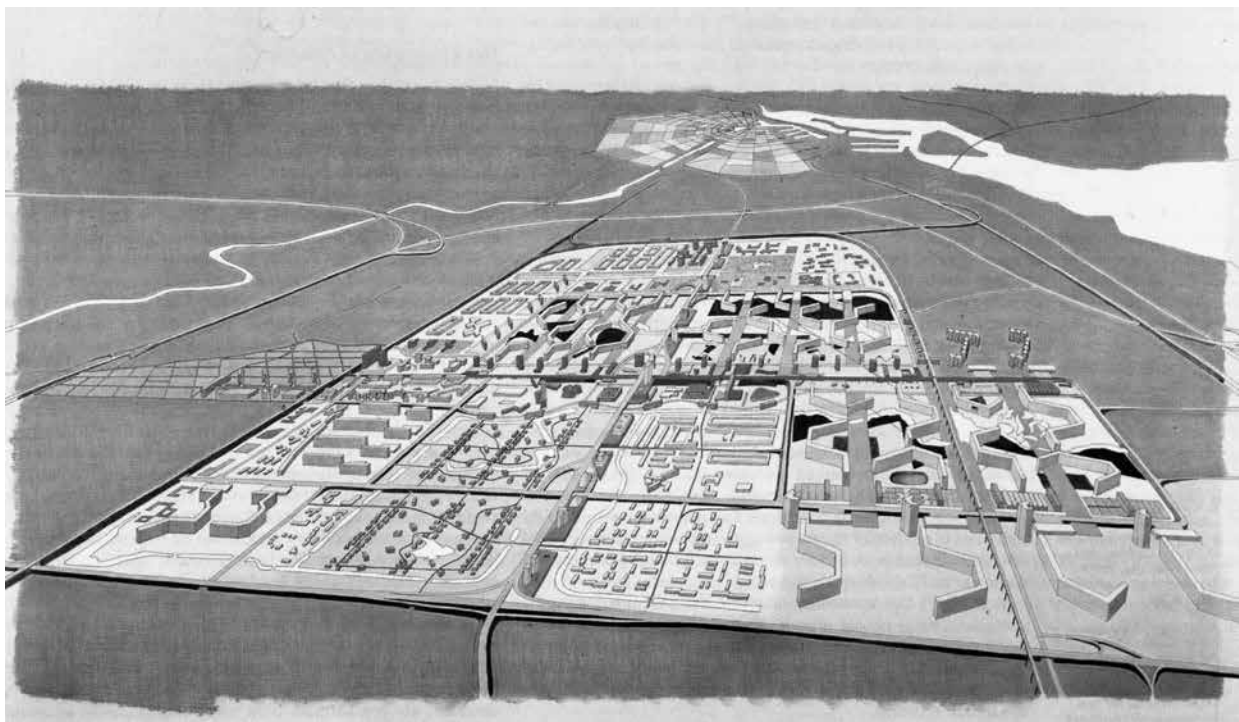
Uithof University Campus, Utrecht
Universiteitscampus Uithof, Utrecht

76



1986

Bijlmermeer Redevelopment, Amsterdam
Herontwikkeling Bijlmermeer, Amsterdam



1986

Casa Palestra, Triennale Pavilion, Milan
Casa Palestra, Paviljoen Triennale, Milaan

77

