

# Terugkeer uit de toekomst Het concept van de retroactiviteit

Angelika Schnell

‘Het was OMA’s allereerste retroactieve concept.’<sup>1</sup> In *S,M,L,XL* presenteert Rem Koolhaas het ontwerp voor hoogbouw aan de Boompjes in Rotterdam als een sleutelproject voor het vroege werk. Natuurlijk is de sleutel tot dit sleutelproject de term ‘retroactief’, die het verbindt met *Delirious New York*, gepubliceerd één jaar voor de Boompjesstudie, gemaakt tussen 1979 en 1981. Het boek heeft gefunctioneerd (en functioneert waarschijnlijk nog altijd) als een groeve van creatieve ideeën, methoden en technieken voor Koolhaas en zijn team: het ‘grid’, het ‘wolkenkrabber-theorema’, ‘Bigness’ of de Paranoïd-Kritische Methode worden geïntroduceerd en geïntegreerd als ontwerpconcepten, net als ‘retroactief’ dat direct verwijst naar de ondertitel van het boek: *A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Naast het Boompjes-project zijn er latere ontwerpen van OMA die dankzij ‘retroactieve’ concepten tot stand kwamen, zoals het woningproject voor de Kochstrasse/Friedrichstrasse in Berlijn (1980), Melun-Sénart (1987), en vooral het Dutch House (1995) en het Maison à Bordeaux (1998).

Als we kijken naar de gebruikelijke betekenis van de term (‘effectief worden op een moment in het verleden’)<sup>2</sup> lijkt het duidelijk wat een Retroactief Manifest is: de geschiedenis van een stad herschrijven om bepaalde (onbewuste) verlangens, ideeën en theorieën te ontsluiten.<sup>3</sup> Maar hoe kan een architectuurontwerp effectief worden op een moment in het verleden? En waarom geïnteresseerd zijn in het verleden eerder dan in de toekomst? Er zijn technische en theoretische antwoorden. Rem Koolhaas, voormalig scenarist, gebruikt het schrijven als een cruciale techniek in het ontwerpproces.<sup>4</sup> Om ‘elke nauwe definitie van architectuur tegen te spreken’ wordt ze verondersteld om ook een ‘kritische discipline’ te zijn, en een ‘literaire activiteit’.<sup>5</sup> Voor bijna alle projecten creëert hij plots – drama’s, sprookjes, dagboeknotities – die contextuele feiten verweven met mythes die de architectuur vaak ver overschrijden. Ze hebben te maken met allerlei imaginaire processen, en met activiteiten en verlangens van echte mensen, onder wie de architect zelf. Deze zorgvuldig verknoopte verhalen maken geen onderscheid tussen het narratieve materiaal van de architectuur en dat van mensen – beide worden gepresenteerd als gelijkwaardige ‘actoren’ – zodat het ontwerp tegelijkertijd een nieuwe interpretatie verschaft van de context en van het verleden, en het meest logische happy end lijkt te zijn. In de woorden van Koolhaas: ‘De woorden bevrijden het ontwerp. Onze beste en meest inventieve projecten ontstonden vanuit eerder een literaire conceptie, waaruit het gehele programma werd afgeleid.’<sup>6</sup> Het lijkt noodzakelijk om het verhaal te leren kennen om het ‘retroactieve concept’ te begrijpen.

Het ontwerp en het verhaal  
Het verhaal gaat niet zomaar over (een) architectuurgeschiedenis of architectuurverhaal. Toen het ontwerp voor de Boompjes – ‘het eerste retroactieve concept’ – getoond werd op de tentoonstelling ‘Deconstructivist Architecture’ in het MoMa (1988), concentreerden curatoren Philip Johnson en Mark Wigley zich op het verhaal van een

30

1  
OMA/Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1995), 543.

2  
Webster’s New Encyclopedic Dictionary (New York: Black Dog & Leventhal Publishers, 1995), 871.

3  
Dit betekent niet noodzakelijk: de geschiedenis van een stad opnieuw uitvinden. Maar dit is al een van de verontrustende theoretische vragen.

4  
De geschriften van Koolhaas worden gekarakteriseerd als een ‘unieke kwaliteit’ van zijn werk. Zie als substituuut voor vele andere: Véronique Patteeuw (red.), *Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture. Wat is OMA?* (Rotterdam: NAI Uitgevers, 2003).

5  
Rem Koolhaas in gesprek met Franziska Bollerey: ‘(...) immer wieder eine Mischung von Verführung und Ungenießbarkeit ins Spiel bringen’, *Bauwelt*, nr. 17/18 (1987), 628, 633.

6  
Rem Koolhaas in gesprek met Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt en Alejandro Zaera Polo, ‘Die Entfaltung der Architektur’, *ARCH+*, nr. 117 (1993), 33.

# Return from the Future The Concept of Retroactivity

Angelika Schnell

‘It was OMA’s first retroactive concept.’<sup>1</sup> In *S,M,L,XL* Rem Koolhaas presents the design for a high-rise structure at Boompjes in Rotterdam as key project of his early years. Obviously, the key to this key project is the term ‘retroactive’, which links it with *Delirious New York* published one year before the Boompjes study, made between 1979 and 1981. The book has worked (and probably still works) as a stone quarry of creative ideas, methods and techniques for Koolhaas and his team: the ‘grid’, the ‘skyscraper theorem’, ‘Bigness’ or the Paranoid-Critical Method are introduced and adopted as design concepts, and so is ‘retroactive’ – which directly refers to the book’s subtitle, *A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Next to the Boompjes project, there are later designs by OMA that came about thanks to ‘retroactive’ concepts, such as Housing Kochstrasse/Friedrichstrasse in Berlin (1980), Melun-Sénart (1987), and most notably, the Dutch House (1995) and the Maison à Bordeaux (1998).

If we look at the term’s common meaning (‘to take effect at a date in the past’)<sup>2</sup> it seems clear what a ‘Retroactive Manifesto’ is: rewriting the history of a city in order to unveil certain (unconscious) desires, ideas, theories.<sup>3</sup> But how does an architectural design take effect at a date in the past? And why be interested in the past rather than in the future? There are technical and theoretical answers. Rem Koolhaas – the former scriptwriter – uses writing as a crucial technique within the design process.<sup>4</sup> In order to ‘subvert any narrow definition of architecture’ it is supposed to be a ‘critical discipline’ and a ‘literary activity’ too.<sup>5</sup> For almost all projects he creates plots – dramas, fairy tales, diary notes – interweaving contextual facts and myths that often go beyond architecture. They involve imaginary processes of all kinds as well as activities and desires of real persons, among them the architect himself. These carefully knotted stories make no distinction between the narrative material of architecture and that of people – both are presented as equal ‘actors’ – so that the design at the same time provides a new interpretation of context and past, and appears to be the logical ‘happy ending’. In Koolhaas’s words: ‘The words liberate the design. Our best and most inventive projects emerged from a rather literary conception, from which the whole program is derived.’<sup>6</sup> It seems necessary to learn the story in order to understand the ‘retroactive concept’.

The Design and Its Story  
The story is not simply about the (hi)story of architecture. When the Boompjes design – ‘the first retroactive concept’ – was shown at the ‘Deconstructivist Architecture’ exhibition at the MoMA in 1988, curators Philip Johnson and Mark Wigley focused on the story of formal language. For them, the design consists of a row of five towers with different angles in section ‘distorted by a slab’.<sup>7</sup> Towers and slab are references to Rotterdam’s post-war modernism. At the same time, the way they deviate to and from each other seems to

1  
OMA/Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995), 543.

2  
Webster’s New Encyclopedic Dictionary (New York: Black Dog & Leventhal Publishers, 1995), 871.

3  
It does not necessarily mean: inventing the history of a city anew. But this is already one of the troubling theoretical questions.

4  
Koolhaas’s writings are characterised as a ‘unique quality’ of his work. See as substitute for many others: Véronique Patteeuw (ed.), *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture. What is OMA?* (Rotterdam: NAI Publishers, 2003).

5  
Rem Koolhaas in conversation with Franziska Bollerey, ‘... immer wieder eine Mischung von Verführung und Ungenießbarkeit ins Spiel bringen’, *Bauwelt*, no. 17/18 (1987), 628, 633.

6  
Rem Koolhaas in conversation with Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt and Alejandro Zaera Polo, ‘Die Entfaltung der Architektur’, *ARCH+*, no. 117 (1993), 33.

7  
Philip Johnson and Mark Wigley (eds.), *Deconstructivist Architecture* (New York: The Museum of Modern Art, 1988), 46.

31

formele taal. Voor hen bestaat het ontwerp uit een rij van vijf, veelhoekige torens, ‘verstoord door een plaat’.<sup>7</sup> Torens en plaatgebouw refereren aan het naoorlogse modernisme van Rotterdam. Tegelijkertijd lijkt de manier waarop zij naar en van elkaar weg neigen, de modernistische architectuur te ridiculiseren. Deze ‘strijd’ brengt onverwachte openingen tot stand: smalle of brede zichten op de rivier de Maas, en onregelmatige plattegronden voor de appartementen en de publieke faciliteiten zoals een crèche, een school, een hotel, een spa en een zwembad. De formele instabiliteit van het ontwerp vertegenwoordigt kennelijk de kritische positie van het bureau tegenover het modernisme, maar waar is het ‘retroactieve concept’?

Het vereist een zorgvuldige lezing van de begeleidende tekst om het begrip retroactiviteit te benaderen.<sup>8</sup> Die bestaat uit 14 scènes die de gewelddadige en dubbelzinnige geschiedenis van het centrum van Rotterdam sinds 1940 verduidelijken (de Duitse vernielingen tijdens de Tweede Wereldoorlog en de zigzagbeweging van goedkeuring en afkeuring van de modernistische architectuur die het centrum vervolgens opvulde). Ook de architect wordt geïntroduceerd die in 1979 door een wethouder werd uitgenodigd om een locatie te kiezen en een studie te ontwikkelen op basis van zijn inzichten uit *Delirious New York*. De 14 scènes zijn nochtans niet chronologisch gerangschikt. Ze springen voortdurend heen en weer tussen tijden (tegenwoordige tijd, verleden tijd, voltooid tegenwoordige tijd) en schakelen tussen narratieve perspectieven. Uiteraard lijkt deze heen- en weerbeweging in de tijd een geheime verhouding te hebben met OMA’s ruimtelijk ‘zigzaggend’ hoogbouwvoorstel, en leidt ze tot een beter begrip van retroactiviteit.

De tekst concentreert zich op de context van de site – een niemandsland ingesloten tussen de Maas, een gracht en Boompjes (een invalsweg) – waar het architecturale en politieke verleden onafscheidbaar verweven zijn geraakt en een gecompliceerd ‘psychisch volume’ tot stand hebben gebracht. De Duitse bommen lieten een ‘krater van drie kilometer’ achter; volgens Koolhaas was dit de absolute voorwaarde het centrum weer op te bouwen met modernistische architectuur. Hij gebruikt het woord ‘trauma’ niet, maar hij maakt duidelijk dat vanuit het perspectief van de stedenbouwkundigen de herinnering aan het dodelijke bombardement onderdrukt moest worden. Als een reflex hebben de planningsstrategieën heen en weer geschommeld tussen visionaire kracht en kleingeestige ‘humanistische’ benaderingen. Eén onderneming was de vervanging van de negentiende-eeuwse Willemsbrug (een brug over de Maas vlakbij de locatie) door een nieuwe, gebouwd in 1981. In plaats van de Maas te kruisen en de stad rechtstreeks binnen te gaan, maakt de nieuwe brug ‘onverklaarbare’ bochten van 90 graden. Voor Koolhaas bewezen deze bochten de machteloze politiek van de jaren 1980: ‘niet langer in staat om eenvoudig haar wil op te leggen, en zich overgevend aan reëel en ingebeeld verzet...’ Omdat OMA’s uiteindelijke ontwerp voor Boompjes een zesde toren bevatte – een stalen kokerligger van de oude Willemsbrug die opgericht zou moeten worden als een ‘utilitair’ monument – veranderde de bekritiseerde krachteloosheid van de Rotterdamse politiek voor Koolhaas echter plotseling in iets ‘geniaals’: ‘Onopzettelijk hadden de politici een stedelijke ervaring van formaat ontworpen. (...) Het

7  
Philip Johnson en Mark Wigley (red.), *Deconstructivist Architecture* (New York: The Museum of Modern Art, 1988), 46.

8  
‘Soft Substance, Harsh Town’, in: OMA/Koolhaas en Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (noot 1), 518–543.

ridicule modernist architecture. This ‘struggle’ creates unexpected gaps – narrow or wide views of the Maas River – and irregular floor layouts for the apartments and the public facilities such as kindergarten, school, hotel, health centre and swimming pool. The design’s formal instability apparently represents the office’s critical position towards modernism, but where is the ‘retroactive concept’?

Approaching retroactivity asks for a careful reading of the accompanying text.<sup>8</sup> It consists of 14 scenes that explicate the violent and ambivalent history of Rotterdam’s city centre since 1940 (the German destruction during the Second World War and the see-saw of approval and disapproval of modernist architecture that filled the centre afterwards). It also introduces the architect who was invited in 1979 by a city councillor to choose a site and to develop a study based on his insights from *Delirious New York*. However, the 14 scenes are not chronologically ordered. They jump constantly between tenses (simple present, simple past, present perfect) and switch narrative perspectives. Obviously, this temporal back and forth seems to have a secret relationship with the spatial ‘zigzag’ organisation of OMA’s high-rise proposal, and it leads towards a better understanding of retroactivity.

The text focuses on the context of the site – a no-man’s land wedged between the Maas, a canal and Boompjes, a major road – where the architectural and the political past have become inseparably interwoven and have created a complicated ‘psychic volume’. The German bombs left a ‘three-kilometer crater’; according to Koolhaas, it was the precondition to rebuild the centre with modernist architecture. He does not use the word ‘trauma’, but he makes clear that from the planners’ perspective the memory of the deadly bombardment needed to be repressed. As a reflex the city’s planning strategies have oscillated between visionary power and small-minded ‘humanist’ approaches. One undertaking was the replacement of the nineteenth-century Willemsbrug (a bridge across the Maas nearby the site) by a new one, built in 1981. Instead of crossing the Maas and entering the city straightforward, the new bridge makes ‘inexplicable’ 90° turns. For Koolhaas, these turns proved the powerless politics of the 1980s, which ‘no longer able simply to impose its will, surrenders to real and imagined resistance...’ However, since OMA’s final design for Boompjes included a sixth tower – a steel box girder of the old Willemsbrug that should be erected upright as a ‘utilitarian’ monument – for Koolhaas ‘suddenly’ the criticised impotence of Rotterdam’s politics turned into ‘genius’: ‘Unintentionally, the politicians had designed a major urban experience... The absurd trajectory created a predictable sequence of perception – an early unfolding, an accordion movement that made the composition of “towerslab” infinitely dynamic.’

The story reaches its paradoxical summit, and it becomes understandable what a retroactive design concept might be. The reason for the earlier event – the city planners’ decision to create a zigzag course with the new bridge – was OMA’s design scheme: the later event that finally recognises the first one. The cause was produced in the aftermath of its effects, or: A comes after B. There is an axonometric view of the whole area visualising that magical

8  
‘Soft Substance, Harsh Town’, in: OMA/Koolhaas and Mau, *S,M,L,XL*, op. cit. (note 1), 518–543.

absurde traject creëerde een voorspelbare opeenvolging van percepties – een vroege ontvouwing, een accordeonbeweging die de compositie van de “plaat” oneindig dynamisch maakte.’

Het verhaal bereikt een paradoxaal hoogtepunt, en het wordt duidelijk wat een retroactief ontwerpconcept zou kunnen zijn. De reden voor de eerdere gebeurtenis (het besluit van de stadsplanners om een zigzagtraject te creëren met de nieuwe brug) was het ontwerpschema van OMA: de latere gebeurtenis die de eerste eindelijk herkent. De oorzaak kwam tot stand in de nasleep van de gevolgen ervan, of kortweg: A komt na B. Er bestaat een axonometrisch zicht op het gehele gebied dat dit magische moment visualiseert. Boven de relevante gebouwen – de nieuwe Willemsbrug, de rechtop gezette ligger van de oude brug en OMA’s ‘plaatgebouw’, de ‘onopzettelijk’ gecreëerde ‘opeenvolging van percepties’ (vanuit het perspectief van een autobestuurder) zweeft als een choreografische zwerm vogels in de lucht. Vreemd genoeg (en als om aan te geven dat er iets bijna illegaals plaatsgrijpt): de schaduwen van de gebouwen vallen in de verkeerde richting (naar het zuiden).

### Nachträglichkeit

Ondanks de surrealistische atmosfeer van de tekening heeft het retroactieve verhaal een tijdelijke logica. Het is tot stand gekomen in de Perfecte Toekomst: iets zal geweest zijn! Koolhaas’ literaire ontwerptechniek wordt niet alleen effectief in het verleden, maar kan ook begrepen worden als een ‘terugkeer uit de toekomst’. In een late recensie van *Delirious New York* realiseerde Frances Hsu zich dat Koolhaas’ gebruik van de term ‘retroactief’ gelinkt kan worden aan Freud’s concept van trauma en *Nachträglichkeit*: een traumatische gebeurtenis zal pas geregistreerd worden door een latere gebeurtenis die er betekenis aan geeft.<sup>9</sup> Hsu verwijst naar Hal Foster, die Freud’s concept heeft verbreed en het introduceerde in de kunstgeschiedenis.<sup>10</sup> Hoewel de Engelstalige standaardeditie van Freud’s oeuvre *Nachträglichkeit* vertaald als ‘uitgestelde actie’ in plaats van ‘retroactiviteit’ of ‘laattijdigheid’ lijkt dit argument aannemelijk. *Nachträglichkeit* wijst op de specifieke tijdelijkheid van retroactie: het kan beschouwd worden ‘als opgebouwd uit twee onafscheidelijke fasen, van verwachting en terugblik’.<sup>11</sup> Toch is het een concept dat veel discussie heeft losgemaakt. Sinds Jacques Lacan in 1953 de radicaliteit ervan onthulde, is het een controversieel onderwerp van debat geweest voor psychoanalytici, filosofen, filmtheoretici en historici die ijveren voor een complexe temporaliteit om de meer traditionele historiserende methoden te overstijgen. Een sleutelprobleem is de vraag of *Nachträglichkeit* een ‘deterministisch’ of ‘hermeneutisch’ model is, zoals Jean Laplanche het heeft omschreven. Het deterministische model gaat ervan uit dat het retroactief geconstrueerde materiaal ‘causaal en direct gerelateerd is aan de feitelijke realiteit van een gebeurtenis uit het verleden. (...) Het hermeneutische model veronderstelt dat het materiaal (...) enkel een subjectieve constructie van het heden is die terug in de tijd wordt geprojecteerd.’<sup>12</sup> Het probleem werd door Freud zelf geopperd toen hij ontdekte dat het geheugen de trauma veroorzaakt en niet de oorspronkelijke gebeurtenis: ‘Steeds blijkt een herinnering verdrongen te worden die alleen

9

Frances Hsu, ‘Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan’, *Journal of Architectural Education*, nr. 2 (2011), 69–70.

10

Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1996).

11

Haydée Faimberg, ‘Après-coup’, *The International Journal of Psychoanalysis*, nr. 86 (2005), 2.

12

Nicholas Ray, *Tragedy and Otherness. Sophocles, Shakespeare, Psychoanalysis* (Bern: Peter Lang 2009), 35–36.

moment. Above the relevant buildings – the new Willemsbrug, the erected box girder of the old bridge and OMA’s ‘towerslab’, the ‘unintentionally’ created ‘sequence of perception’ (from a car driver’s perspective) floats like a choreographed swarm of birds in the sky. Oddly enough (and as if to point out there is something almost illegitimate going on): the buildings’ shadows drop in the wrong direction (towards the south).

### Nachträglichkeit

Despite the drawing’s surreal atmosphere, the retroactive story has a temporal logic. It is created in the Future Perfect: something will have been! Koolhaas’s literary design technique not only takes effect in the past, it also might be understood as a ‘return from the future’. In a late review of *Delirious New York*, Frances Hsu realised that Koolhaas’s use of the term ‘retroactive’ might be linked to Freud’s trauma concept of *Nachträglichkeit*: a traumatic event will be registered only through a later event that gives meaning to it.<sup>9</sup> Hsu refers to Hal Foster, who broadened Freud’s concept and introduced it into art history.<sup>10</sup> Even though the English standard edition of Freud’s oeuvre translates *Nachträglichkeit* with ‘deferred action’ instead of ‘retroactivity’ or ‘afterwardness’ the argument seems plausible. *Nachträglichkeit* hints at the specific temporality of retroaction: it can be seen ‘as consisting of two inseparable phases, of anticipation and retrospection’.<sup>11</sup> Nevertheless, it is a concept that has provoked many debates. Since Jacques Lacan revealed its radicality in 1953, it has been controversially discussed among psychoanalysts, philosophers, film theorists and historians arguing in favour of a complex temporality to overcome traditional historicist methods. A key issue is the question of whether *Nachträglichkeit* is a ‘deterministic’ or a ‘hermeneutic’ model, as Jean Laplanche put it. The deterministic model supposes that the retroactively constructed material ‘is causally and directly related to the factual reality of a past event . . . . The hermeneutic model supposes that the material . . . is only a subjective construction from the present which [becomes] projected back in time.’<sup>12</sup> The problem was brought up by Freud himself, who discovered that it was the memory that caused the trauma and not the original event: ‘We invariably find that memory is repressed which has only become a trauma by deferred action.’<sup>13</sup> The meaning of events does not lie in themselves, but is rather dependent on the contextual systems that confer meaning to them.

When we read the last but one sentence of Koolhaas’s plot for the Boompjes study – ‘It was OMA’s first retroactive concept, the beginning of an exhausting bombardment [sic!] of idealization with which we tried to maintain a marginal advantage vis-à-vis our own increasing revulsion’ – we can certainly label OMA’s concept ‘hermeneutic’. It seems as if Koolhaas constructed an instable psychic situation in order to almost omnipotently control the opposed temporality of the design process. Naturally, this subjective constructivism evokes criticism. William Saunders, for example, reproached Koolhaas for constantly ‘overreading’ reality whenever it does not match his poetic ambitions. Despite the many references to psychological conditions, Koolhaas missed the ‘otherness’.<sup>14</sup>

9

Frances Hsu, ‘Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan’, *Journal of Architectural Education*, no. 2 (2011) 64, 69–70.

10

Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1996).

11

Haydée Faimberg, ‘Après-coup’, *The International Journal of Psychoanalysis*, no. 86 (2005), 2.

12

Nicholas Ray, *Tragedy and Otherness. Sophocles, Shakespeare, Psychoanalysis* (Bern: Peter Lang 2009), 35–36.

13

Sigmund Freud, ‘Project for a Scientific Psychology’, in: James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: The Hogarth Press, 1966), 356.

14

William Saunders, ‘Rem Koolhaas’ Writing on Cities: Poetic Perception and Gnostic Fantasy’, *Journal of Architectural Education*, no. 51 (1997), 66–69.

achteraf een trauma is.<sup>13</sup> De betekenis van gebeurtenissen ligt niet in de gebeurtenissen zelf, maar is afhankelijk van de contextuele systemen die er betekenis aan verlenen.

Wanneer we de voorlaatste zin lezen van Koolhaas' plot voor de Boompjesstudie – 'Het was OMA's eerste retroactieve concept, het begin van een uitputtend bombardement [sic!] van idealisering waarmee we een kleine voorsprong probeerden te houden op onze eigen toenemende afkeer' – kunnen we OMA's concept zeker 'hermeneutisch' noemen. Het lijkt alsof Koolhaas een onstabiele psychische situatie heeft geconstrueerd om bijna almachtig de tegengestelde temporaliteit van het ontwerpproces te beheersen. Natuurlijk roept dit subjectieve constructivisme kritiek op. William Saunders bijvoorbeeld verweet Koolhaas de werkelijkheid voortdurend te 'overinterpreteren', telkens wanneer ze niet strookt met zijn poëtische ambities. Ondanks de vele referenties naar psychologische condities, miskende Koolhaas het 'anders-zijn'.<sup>14</sup>

Het is duidelijk dat dit de kern is van Koolhaas' 'schrijftechniek' in het ontwerpproces: hij behandelt de materiële realiteit van architectuur alsof die een element is van een symbolische realiteit. Vooral de modernistische architectuur lijkt minder een materiële erfenis dan een tekensysteem dat eenvoudigweg bestaat uit torens, schijven en dozen (betekenaars) die op manipulatie wachten. Een blik op de presentatie van de studie voor Boompjes in *S,M,L,XL* in scènes 8, 9, 10 en 11 toont hen als typisch ruwe schaalmodellen van schuimplastic die betekenis krijgen dankzij een cinematografische lay-out die lijkt op het optreden van de Rockettes in *Delirious New York*. Scène na scène volgen we de architecten in hun panische zoektocht naar de perfecte vorm, een spel dat het architectuurontwerp demonstreert als een eindeloos narcistische activiteit. De 'ander' mag dan onderdrukt worden, de plot en de beelden echter worden gepubliceerd om gelezen te worden door 'anderen'. De cirkellogica van het 'hermeneutische' model van Koolhaas – de ontwerpen zijn het verhaal dat de oorzaken in het verleden heeft veroorzaakt – bevat (al of niet onbewust) kritiek door middel van overdracht. Wij (lezers, kijkers, analytici?) worden uitgenodigd om *nachträglich* betekenis te geven aan de blanco schaalmodellen en hun 'geheimzinnige boodschap'. Wij worden context – en van hieruit zou het verhaal opnieuw kunnen beginnen.

Vertaling: Christophe Van Gerrewey

13

Sigmund Freud, 'Ontwerp van een psychologie', in: Wilfred Oranje (red.), Sigmund Freud *Werken 1. 1885-1889* (Amsterdam: Boom, 2006), 376.

14

William Saunders, 'Rem Koolhaas' Writing on Cities: Poetic Perception and Gnostic Fantasy', *Journal of Architectural Education*, nr. 51 (1997), 66-69.

Obviously, this is the core of Koolhaas's technique of 'writing' the design process: it treats the material reality of architecture as if it was an element of a symbolic reality. In particular modernist architecture seems to be less a material heritage than a sign system simply consisting of towers, slabs, boxes (signifiers) awaiting manipulation. Looking again at the presentation of the Boompjes study in *S,M,L,XL*, in scenes 8, 9, 10 and 11 we see them as typical rough Styrofoam models that successively become meaningful by a cinematographic layout that lets them perform like the Rockettes ballet in *Delirious New York*. Scene after scene we follow the architects in their panicked search for the perfect shape, a play that demonstrates the design of architecture as an endless narcissistic activity. The other may be repressed, but the plot and the images are published in order to be read by others. The circular logic of Koolhaas's 'hermeneutic' model – the designs are the story that caused the effects in the past – includes (unconsciously or not) criticism by transference. We – readers, spectators, analysts? – are invited to *nachträglich* give meaning to the blank models and their 'enigmatic message'. We become context – and from here the story might start again.

1981

Checkpoint Charlie Apartments, Berlin  
Appartementen Checkpoint Charlie, Berlijn

38



1981

Police Station, Almere  
Politiebureau, Almere

39



1982

Parc de la Villette, Paris  
Parc de la Villette, Parijs

