

In 1990 publiceerde het Institut français d'architecture ter gelegenheid van de tentoonstelling 'Fin de siècle – OMA Rem Koolhaas' in Parijs een beperkte oplage van een catalogus, genaamd *Six projets*.<sup>1</sup> In deze publicatie werden, een jaar na 'The First Decade', vier openbare gebouwen en twee masterplannen beschreven, allemaal prijsvraaginzendingen gericht op het thema congestie. Elk project werd toegevoegd aan de hand van teksten en tekeningen. Anders dan in latere publicaties van het bureau en zusterbedrijf AMO was de lay-out van *Six projets* rustig, met veel witruimte. Op elke pagina stond maar één item – een zwart-wit tekening of een korte tekst – gevolgd door een lege bladzijde. Een van de zes projecten, de Très Grande Bibliothèque in Parijs, was gedocumenteerd door middel van een lange tekst en 53 tekeningen. Daar was geen enkele afbeelding van een perspectief of interieur bij, en het interieur kwam ook niet specifiek ter sprake in de tekst. Een prijsvraaginzending voor een bibliotheek zonder afbeeldingen, perspectieven of sfeerbeelden van wat het project de opdrachtgever en de gebruiker te bieden heeft, is vandaag de dag bijna onvoorstelbaar. Het was 25 jaar geleden waarschijnlijk ook al merkwaardig; ik weet niet, of er bij de originele inzending wel een paar interieursimulaties zaten. Maar gegeven de 53 tekeningen in de catalogus is het op zich opvallend dat OMA er de voorkeur aan gaf geen illustraties van het interieur op te nemen.

Dit betekent echter niet dat de bibliotheek geen interieur had. Het hele project gaat feitelijk over het interieur, maar over het interieur als onderdeel van een strategie. Er zijn leegten in het gebouw, die qua vorm aan kiezelstenen doen denken; ze hangen in de lucht en zijn verbonden met ventilatie-elementen. De zwaartekracht lijkt geen vat op ze te hebben en belangrijker nog, ze tonen zich onverschillig voor de envelop van het gebouw. Aan de gevel is niet te zien wat zich erachter afspeelt. Het interieur is losgesneden en bevrijd van de schil. De binnenruimte is een verbrokkeld geheel dat zijn eigen kenmerken genereert. Het is desalniettemin moeilijk voorstelbaar hoe dit interieur eruit zou kunnen 'zien' of 'voelen'. Het is lastig informatie over materialen en tastbaarheid af te leiden uit een 'papier project'. Maar het lijkt alsof het niet eens de bedoeling is dat we naar iets dergelijks op zoek gaan.

In zijn derde decennium realiseerde OMA projecten zoals de Seattle Public Library en de Casa da Música, met verfijnde interieurs: zwaargewichten, zowel qua materiaalgebruik als esthetisch. In 1989, ten tijde van de Très Grande Bibliothèque, valt de binnenkant van openbare gebouwen nog buiten de radar van het bureau. Dit komt niet alleen doordat het project nooit is gebouwd. Interieurarchitectuur, gedefinieerd als het ontwerpen van een door de mens gebouwde ruimte met behulp van fysieke kenmerken die verband houden met het menselijke gebruik, was niet OMA's belangrijkste zorg. In plaats daarvan werd het concept 'interieur' gebruikt om strategieën ten behoeve van de ruimtelijke planning op te stellen. De leegten in het bibliotheekgebouw vertellen ons iets over OMA's aanpak. Ze bakenen een toestand af: de digitalisering van informatie had al een aanvang genomen, en het concept van de ultieme, klassieke bibliotheek moest

<sup>1</sup> Patrice Goulet, Office for Metropolitan Architecture, *Six projets* (Parijs: Carte Segrete, 1990).

In 1990 the French Institute of Architecture published a limited edition catalogue entitled *Six Projets* on the occasion of the exhibition 'Fin de siècle – OMA Rem Koolhaas' in Paris.<sup>1</sup> One year after 'The First Decade', this publication showed four public buildings and two master plans, all competition entries focusing on the theme of congestion. Each project was clarified with texts and drawings. Contrary to later publications of the office and its sister firm AMO, the layout of *Six Projets* was calm with lots of white space. Every page contained only one item – a black-and-white drawing or a short text – followed by a blank page. One of the six projects, the Très Grande Bibliothèque in Paris, was documented with a long text and 53 drawings. Not a single image showed a perspective of an interior, neither was the interior mentioned specifically in the text. Today it is almost unimaginable that a competition entry for a library would not show an image, a perspective, an atmosphere, a 'picture' of what the project promises to the client and the user. It probably was already peculiar 25 years ago, and I don't know if the original competition entry did contain some interior simulations. But it is remarkable in itself that OMA preferred not to illustrate the interior in any of the 53 drawings in the catalogue.

This does not, however, mean that the library did not have an interior. In fact, the project is all about the interior, but the interior is used as part of a strategy. There are voids in the building, formally reminiscent of pebbles, hanging in the air and connected with circulation elements. They seem to resist gravity and, more importantly, they remain indifferent to the envelope of the building. The façade gives no hint of what is going on inside. The interior is cut off and freed from the shell. The space inside becomes a disconnected whole, generating its own qualities. Nonetheless, it is hard to imagine what this interior could 'look' or 'feel' like. Dealing with a 'paper project', it is never easy to obtain information concerning materials and tactility. Yet it seems there is not even the intention that we should look for something like that.

In its third decade, OMA realised projects such as the Seattle Public Library or the Casa del Música, with refined interiors, loaded both materially and aesthetically. In 1989, at the time of the Très Grande Bibliothèque, the interior of public buildings was not yet on the radar of the practice. The reason is not only that the project was never built. Interior architecture, defined as designing man-built space by using physical features related to human occupancy, was not OMA's main concern. Instead, the idea of interior was used to define strategies that could help the planning of space. The voids of the library building tell a story about OMA's approach. They define a situation: the digitalisation of information had already started, and the idea of an ultimate and classic library had to be questioned. Within this logic the abundance of physical or decorative elements of an interior finds its place. Koolhaas explained that with the design for the Très Grande Bibliothèque OMA was longing even for the absence of the building itself, for formless architecture. Once inside, the very envelope had to disappear, and vice versa. One might

<sup>1</sup> Patrice Goulet, Office for Metropolitan Architecture, *Six projets* (Paris: Carte Segrete, 1990).

worden bevestigd. De overvloed aan fysieke of decoratieve elementen in een interieur moeten hun plaats vinden binnen deze logica. Koolhaas legde uit dat OMA's ontwerp voor de Très Grande Bibliothèque een hunkering uitdrukte naar de afwezigheid van het gebouw zelf, naar vormloze architectuur. Wie eenmaal binnen was, moest het gevoel hebben dat de buitenkant was verdwenen en vice versa. Je zou in dit geval kunnen zeggen dat het uiteindelijk een meevaller was dat OMA de wedstrijd niet won: de vertaling van strategie naar werkelijkheid had wellicht teveel compromissen geleverd.

OMA's benadering van het interieur als onderdeel van een strategie in plaats van als een aan de gebruiker aangepaste ruimtelijke ingreep was echter al vertaald naar kleinere, wél uitgevoerde ontwerpen. Het idee gebouwdelen afwezig te stellen, werd uitgetoet in een project uit 1984, een interieurontwerp voor het reclamebureau SCC & B Lintas gevestigd op de bovenste drie verdiepingen van de hoogste toren van het World Trade Center-complex in Amsterdam. OMA verborg de kern van dit kantoorgebouw uit de jaren 1980 achter een grote muur. Volgens de projectbeschrijving was het de bedoeling om ervoor te zorgen dat men 'wanneer men de lift uitstapt, het gevoel heeft het WTC te verlaten en bij Lintas naar binnen te gaan'. De muur diende om twee zones van de werkruimte te definiëren: een open ruimte voor gezamenlijk werk en een ruimte met compartimenten voor individueel werk. De schaarse documentatie van dit project toont veel glazen scheidingswanden en glazen vergadertafels, en een aantal enorme, ritmisch geplaatste zwart marmeren blokken, witte gordijnen en een grote wenteltrap die de drie niveaus verbindt. De keuze voor een duidelijke zonering blijkt uit de uitvoering van dit kleine aantal functionele elementen. De glazen wanden scheidde de studio's van de open werkruimte, terwijl zich in de marmeren blokken de pantry, archieven, garderobes en kasten bevonden. Op de foto's zorgen de transparantie (of soms matheid) van de glazen scheidingswanden, naast de metalen elementen en de dominante grijstinten, voor een monochroom, plat beeld: het enige patroon is dat van de witte lijnen in de zwart marmeren platen. Het interieur van bureau Lintas creëert een sfeer van *corporate business*, met droog-modernistische trekjes. Het project vertoont geen (esthetische) sporen van Koolhaas' belangstelling voor het postmodernisme – een belangstelling die tijdens OMA's vroege jaren vaak tot uiting kwam in door partners of medewerkers gemaakte schilderijen of tekeningen. Het valt niet te negeren dat in dezelfde periode in Europa de postmodernistische aanpak in interieur en meubilair werd uitgedrukt door de Memphis-groep onder leiding van Ettore Sottsass. Het interieur van Lintas was echt totaal anders. Het project laat zien dat OMA eerder geïnteresseerd was in het organiseren van het interieur van het reclamebureau, dan in het ontwerpen ervan. In de projectbeschrijving wordt duidelijk gesteld dat 'het niveau van de representatieve zone en het personeelsgedeelte 30 cm verhoogd is, bereikbaar via treden vanaf een brede galerij waarop zich lage "rokerige" vergaderzalen bevinden waarin men kan genieten van het uitzicht vanuit de lage positie van een clubfauteuil'. Hoe een dergelijke sfeer eruit zou kunnen zien, wordt aan de verbeelding overgelaten. De status van een succesvol reclamebureau, indertijd op zijn hoogtepunt als filiaal van een wereldwijd netwerk, kan snel

think, in this case, that not winning the competition was in the end a windfall: the translation of the strategy into reality might have required many compromises.

However, the firm's take on interior as part of a strategy rather than as a user-adapted spatial intervention had been already translated in smaller, executed designs. In a project from 1984, the interior design for the SCC & B Lintas Advertisement Agency on the top three floors of the highest tower of the World Trade Center complex in Amsterdam, the idea of disappearance was tested. OMA hid the core of the 1980s office building behind a big wall. According to the project description, the aim was to achieve that 'when one steps out of the elevator, the effect is of leaving the WTC and entering Lintas'. The wall served to define two zones of working space, an open one for collaborative work and one with compartments for individual work. Scarce documentation of this project shows a lot of glass used for separation walls and meeting desks, and a few massive, rhythmically positioned black marble blocks, white curtains and a big spiral staircase connecting the three levels. The choice for clear zoning is perceivable by the implementation of these few functional elements. The glass walls separated the studios in the open working area, while the marble blocks contained pantry, archives, wardrobes and cabinets. The transparency (or sometimes opacity) of glass separators, alongside the metal elements and the dominance of shades of grey provide a monochrome, flat image on the photographs; the only pattern being the white lines of the black marble slabs. The interior of the Lintas agency communicates corporate business with dry modernist features. In the project there are no (aesthetic) traces of Koolhaas's interest in postmodernism – an interest that was, during OMA's early years, often visible in paintings or drawings made by partners or collaborators. It can't be ignored that in this same period in Europe the postmodernist approach was being expressed in the interiors and the furniture of the Memphis group led by Ettore Sottsass. The Lintas interior could not be more different. The project shows that OMA was interested in organising the interior of the advertisement agency rather than designing one. In the project description it is clearly stated that 'the floor of the representative and staff zone is elevated 30 cm's, accessible by steps from a wide gallery, that contains low, "smoke filled" conference rooms where one can enjoy the view from the low position of a club-fauteuil'. What this kind of atmosphere would look like is left to the imagination. The status of a top advertisement agency, at the time in its heyday as a spin-off of a global network, could change soon. OMA was aware of that, and therefore a stage was made for the company to act but also to retreat.

Another executed project allowing a glimpse into OMA's relationship with the interior is Hotel Furka Blick. On a picturesque mountain spot, only accessible during summer months and disappearing in the fog most of the time, an art dealer bought a hotel consisting of two buildings from the turn of the twentieth century. The aim was to establish an artist's summer residency in this quiet but exceptional and beautiful area. The coincidental passer-by, the conscious tourist and the eventual hotel guest would be confronted

veranderen. OMA was zich daarvan bewust, en daarom kreeg het bedrijf een podium om op te treden, maar ook een plaats om zich terug te trekken.

Een ander opgeleverd project waarin we een glimp opvangen van OMA's verhouding tot het interieur is Hotel Furka Blick. Het was de bedoeling 's zomers in deze rustige, maar uitzonderlijke en mooie omgeving een kunstenaarskolonie te vestigen. Toevallige voorbijgangers, doelbewuste toeristen en de uiteindelijke hotelgasten zouden worden geconfronteerd met onverwachte kunstwerken. De ingreep in het typische bergchalet (het oudste gebouw van de twee, gebouwd in 1893) was minimaal en bestond uit de bouw van een nieuw restaurant met een keuken, een eetzaal en een terras met uitzicht, wat het chalet een modern tintje gaf terwijl de rest ongemoeid bleef. Het tweede, rechthoekige gebouw moest infrastructuurueel worden gerenoveerd om de kunstenaars en hotelgasten een minimum aan comfort te kunnen bieden. OMA gebruikte deze opdracht als excuus om hedendaagse architectuur met het chalet te verbinden. Er werd een parasitair volume toegevoegd dat de loodrecht op de weg liggende ingang markeerde. In de bestaande gevel met uitzicht op het dal werd een dubbelhoge opening aangebracht. Het terras was van buitenaf bereikbaar via een hellingbaan, of indirect via het restaurant. Het tussen deze drie interventies liggende interieur werd een tunnel, die de aandacht van de bezoeker naar buiten richtte. Afgezien van het noodzakelijke meubilair (tafels, stoelen, een eenvoudige bar) is het interieur bijna kaal. Het ademt niet de gezelligheid uit waarmee een huis in de bergen meestal wordt geassocieerd. Zelfs bij slecht weer is de ruimte bedoeld om de schoonheid buiten te ervaren, niet om er naar een brandend haardvuur te gaan zitten kijken. De belangrijkste activiteit die vanaf het terras en vanuit het restaurant kan worden ontplooid, is het absorberen van het uitzicht, dat maar gedurende een korte periode zichtbaar is. De buitenwereld en het landschap vormen niet de achtergrond, integendeel: zij domineren de omgeving en herinneren zowel de bewoners als de bezoekers aan de uitzonderlijke ligging en het speciale moment. Het gebouw moet zo snel en zo veel mogelijk verdwijnen, ten gunste van een toestand die de uitzonderlijkheid van ruimte en tijd en van onverwachte ontmoetingen benadrukt.

Een woningbouwproject waaruit OMA's houding ten opzichte van het interieur blijkt, is een in 1988 opgeleverde patiowoning in Rotterdam. Deze tweepersoonswoning is georganiseerd rond een patio op het hoofdniveau. Daglicht valt door de matglazen vloer van de patio de sportruimte op het niveau eronder binnen. Een ander kenmerkend element is een vrijstaande wand die de studeerkamer, de slaapkamer en de badkamer scheidt van de open woonkamer met de patio in het midden. Dit doet denken aan de marmeren muren van Mies van der Rohe in Haus Tugendhat of het Barcelona-paviljoen. OMA gebruikt echter geen marmer, maar een grote plaat OSB. Dit goedkope materiaal moet bewust zijn gekozen vanwege het dissociërende effect: het huis ziet er niet uit als een goedkoop project. Maar de patio met zijn twee beweegbare, enkelglazen wanden blijft de belangrijkste speler en daarbij maakt het niet uit, vanuit welke hoek men het huis bekijkt. Zodra de twee transparante wanden volledig opzij geschoven zijn,

with unexpected work of art. The minimal intervention to the typical mountain chalet (the older building of the two, built in 1893), consisted of a new restaurant with a kitchen, a dining room and a terrace, blowing an air of modernisation without touching the rest of the chalet. The second, cubic building was to be renovated infra-structurally, to offer the artists and hotel guests basic comfort. OMA used this brief as an alibi to add contemporary architecture to the chalet. They appended a parasite volume, marking the entrance perpendicular to the road. On the existing façade facing the valley, a double-height opening was inserted. A terrace was accessible by means of a ramp from outside, or indirectly through the restaurant. The interior in between these three interventions became a tunnel, directing the attention of the visitor outside. Except for necessary furniture (tables, chairs, a simple bar volume) the interior is nearly barren. It doesn't exude the cosiness that a mountain house is usually associated with. Even in bad weather it is a room for experiencing the beauty outside, rather than watching the flames in the fireplace. From the terrace and from the restaurant, the main activity consists of absorbing the view, only visible during a short period of time. The outside world and the landscape is not in the background. On the contrary, it dominates the scene to remind both the residents and the visitors of the exceptional location and the peculiar moment. The building has to disappear as soon and as much as possible, in favour of a condition underlining the exceptions of space, of time and of unexpected meetings.

A domestic project showing OMA's attitude towards the interior is the patio house in Rotterdam, completed in 1988. This dwelling for two people is organised around a patio on the main floor. The floor of the patio in opaque glass provides the gym on the level beneath with daylight. The other defining element is a freestanding wall, separating the study, bedroom and bathroom from the open living area with the patio in the middle. It recalls Mies van der Rohe's marble walls in the Tugendhat House or the Barcelona Pavilion. However, OMA does not use marble but a big OSB plate. This inexpensive material must have been chosen consciously for a dissociative effect: the house does not look like a low-cost project. Yet the patio with its two moveable, single glass walls remains the main actor, regardless of the angle the house is viewed from. Once the two transparent walls are fully moved aside, the patio effortlessly becomes part of the living zone. One of the other two patio walls is covered with aluminium plates on the outside, with two little sliding windows to shed light on the kitchen sink. The fourth wall is in opaque glass, through which light penetrates to the staircase to the lower level. On the south façade of the building different kinds of glass lead from transparency to reflection to blockage of the view. Illuminated from inside, the patio is the most visible element, displaying an exterior imprisoned in an interior. The interior space becomes an alibi to embrace the empty centre of the house. At the same time, the patio becomes the unavoidable centre – as a part of the interior or left outside. It directs attention to itself; it offers room to breathe, a glimpse of the sky, a little moment for oneself, and possibly a momentary escape without leaving the comfort zone of

maakt de patio moeiteloos deel uit van de woonruimte. Een van de andere twee patiomuren is aan de buitenkant bedekt met aluminium platen, met twee kleine schuiframen waardoor er licht op het aanrecht valt. De vierde wand is van matglas en het licht dat erdoorheen valt, dringt door tot aan de trap vanaf het niveau eronder. Verschillende soorten glas in de zuidgevel van het gebouw zorgen voor transparantie via reflectie tot uiteindelijk obstructie van het uitzicht. De patio wordt van binnenuit verlicht en is zodoende het meest zichtbare element: een exterieur, gevangen in een interieur. De binnenruimte wordt een excuus om het lege centrum van de woning te omarmen. Tegelijkertijd wordt de patio het onvermijdelijke centrum – als onderdeel van het interieur, of erbuiten gelaten. De patio trekt de aandacht, en biedt ruimte om te ademen, een stukje van de hemel, een klein moment voor jezelf, en de mogelijkheid van een kortstondige ontsnapping zonder de behaaglijkheid van het interieur en het leven erin achter te laten. Uiteraard is de patio geen uitvinding van OMA. Zoals Bart Verschaffel betoogde, zijn een dergelijke domestieke ruimte en interieur oud en bijna premodern: ‘Koolhaas (...) bouwt huizen die op een “Romeinse” manier in zichzelf gekeerd zijn: afgekeerd van hun directe omgeving, georganiseerd rond de openheid van het atrium en impluvium, gericht op een “profaan” centrum waar het leven tot stilstand komt.’<sup>2</sup>

Tijdens de eerste tien jaar van OMA’s bestaan was de totstandkoming van een stille leegte belangrijker voor Koolhaas dan het obsessief vormgeven van architectuur. Het vroege werk van OMA bevrijdde het interieur van zijn bestaanswijze als eenvoudigweg de binnenkant van een gebouw. In plaats daarvan heeft OMA het interieur gebruikt om ons te laten zien welke mogelijkheden het zou kunnen bieden. Het is alsof het bureau interieurs liever gebruikte om op de levensomstandigheden van de mens en zijn omgeving te wijzen, dan dat het ze aanpaste aan tijdelijke praktijken en een tijdelijke esthetica. Door deze houding vormde het vroege werk van OMA een bevraging van de benadering van het interieur, die zelfs kon uitlopen op de ‘afwezigheid’ ervan. Maar deze afwezigheid mag niet worden geïnterpreteerd als leegheid. De toepassing van het concept ‘afwezigheid’ verwijst naar het feit dat architectuur weliswaar kan worden gedefinieerd, maar dat het leven dat erdoor mogelijk wordt niet kan worden vastgesteld. En interieurarchitectuur is nu juist gebaseerd op steeds veranderende omstandigheden van menselijke bewoning. Misschien is de afwezigheid van het interieur in de vroege OMA-projecten een illustratie van de definitie in Koolhaas’ door S,M,L,XL lopende ‘alternatieve woordenlijst’: ‘Afwezigheid: het is het mooiste, niet aanwezig te zijn.’<sup>3</sup>

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

2

Bart Verschaffel, ‘De overlevingsethiek van Rem Koolhaas. De eerste huizen van OMA’, in: Véronique Patteeuw (red.), *Wat is OMA? Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture* (Rotterdam: NAI Uitgevers, 2003), 161.

3

OMA/Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1998), xviii.

the interior and the life inside of it. Obviously, the patio is not an invention by OMA. As Bart Verschaffel has argued, this kind of domestic space and interior is old and almost pre-modern: ‘Koolhaas . . . builds houses which are inward-looking in a “Roman” way: turned away from their immediate surroundings, organised around the openness of the atrium and impluvium, directed towards a “profane” centre where life comes to a still point.’<sup>2</sup>

During OMA’s first decade, it was the creation of a silent emptiness that was more important for Koolhaas than obsessively giving form to architecture. In the early work, the interior was liberated from being simply the inside of a building. Instead, OMA used the interior to make us imagine all the possibilities it might offer. It is as if the practice preferred to treat interiors by pointing to the conditions of human life and its surroundings, rather than through adapting to temporary practicalities and aesthetics. With such an attitude, OMA’s early work postulated a questioning of the approach towards the interior that even resulted in its ‘absence’. Yet this absence shouldn’t be misinterpreted as emptiness. The adoption of the idea of absence alludes to the fact that architecture can be defined, but the life it makes possible cannot. Interior architecture is exactly based upon the ever-changing conditions of human occupancy. Perhaps the absence of the interior in early OMA projects is an illustration of the definition in Koolhaas’s alternative dictionary running through *S,M,L,XL*: ‘Absence: the most beautiful is not to be present.’<sup>3</sup>

2

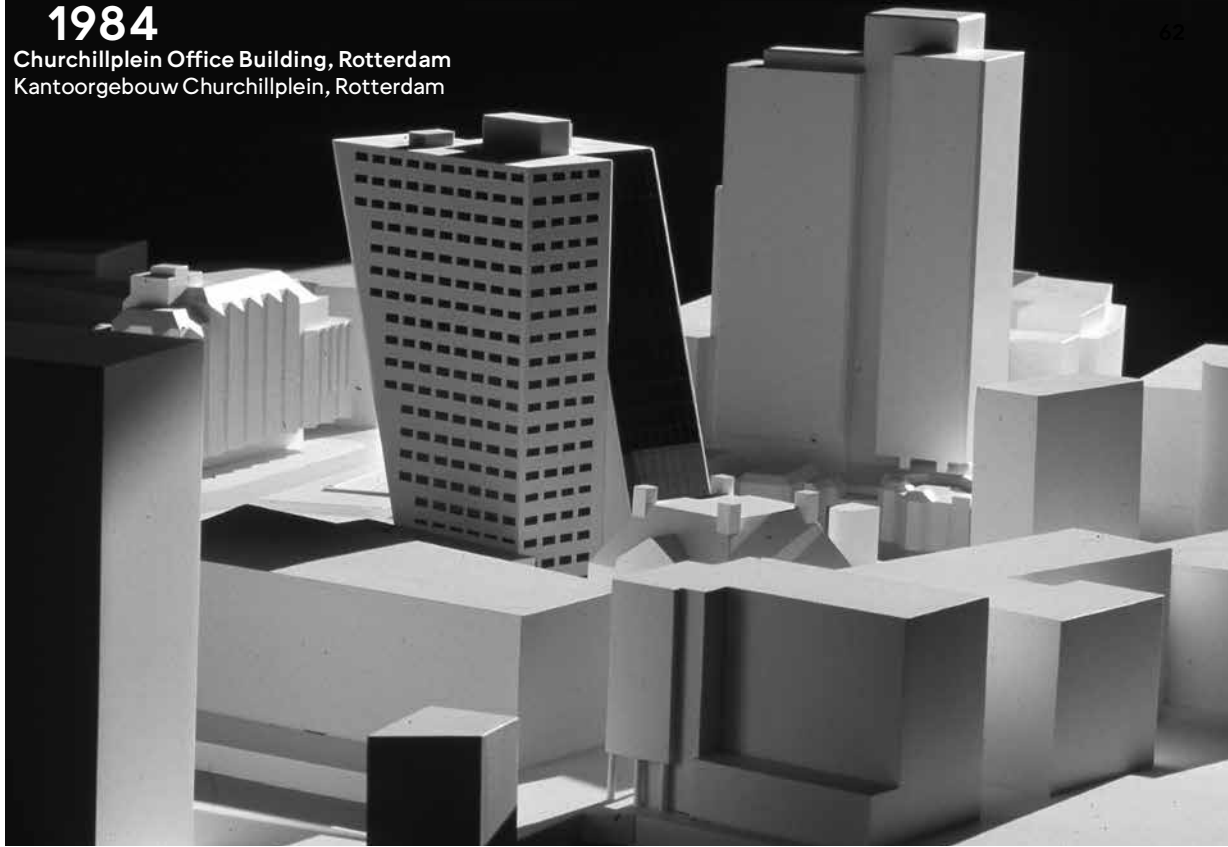
Bart Verschaffel, ‘The survival ethics of Rem Koolhaas. The First Houses by OMA’, in: Véronique Patteeuw (ed.), *What is OMA? Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture* (Rotterdam: NAI Publishers, 2003), 161.

3

OMA/Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1998), xviii.

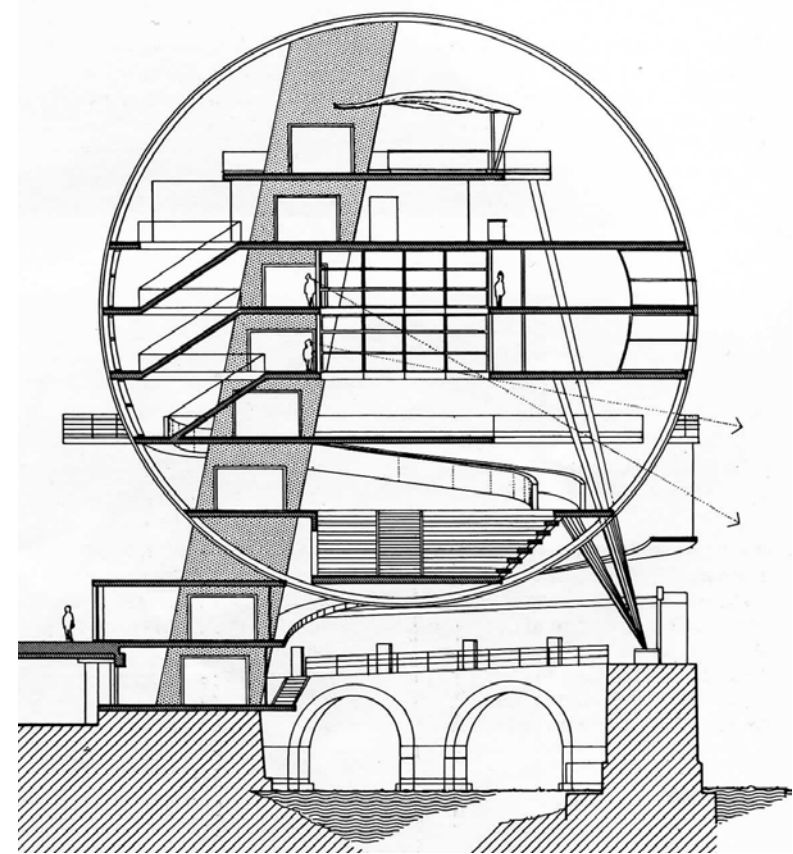
1984

Churchillplein Office Building, Rotterdam  
Kantoorgebouw Churchillplein, Rotterdam



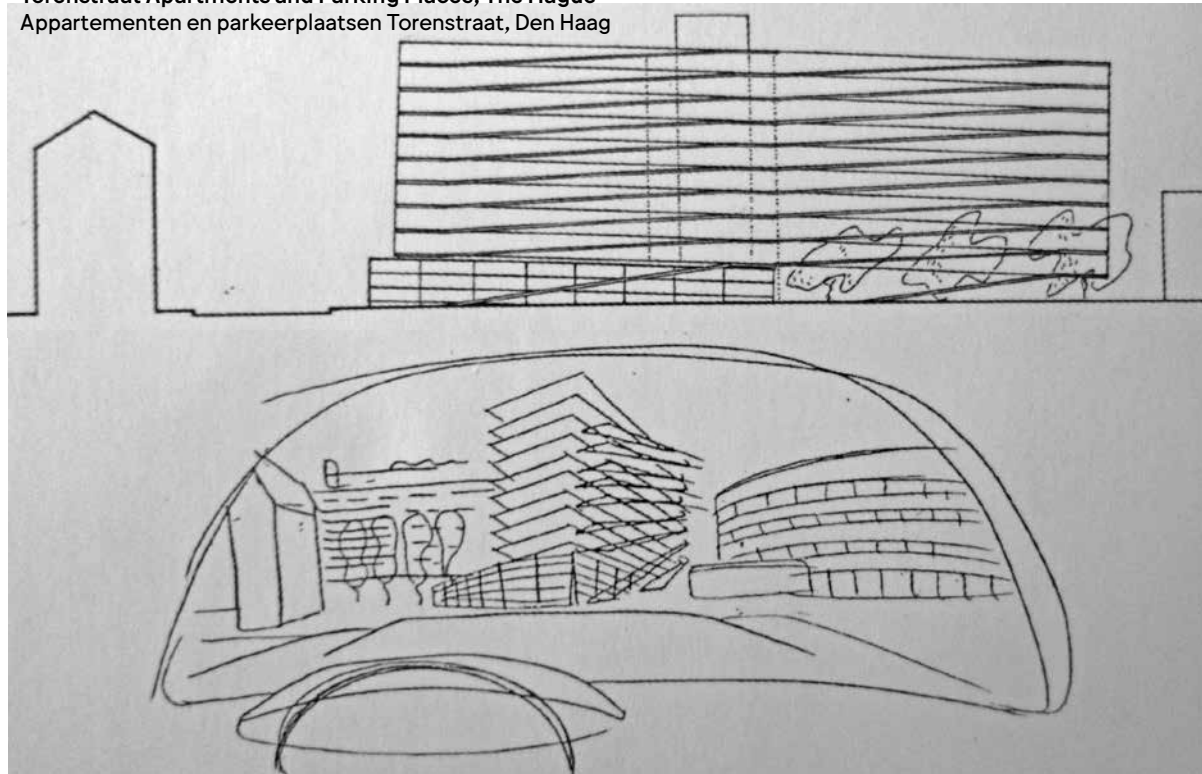
1985

De Bol, Rotterdam



1985

Torenstraat Apartments and Parking Places, The Hague  
Appartementen en parkeerplaatsen Torenstraat, Den Haag



1985

Bus Terminal, Rotterdam  
Bushalte, Rotterdam



1985

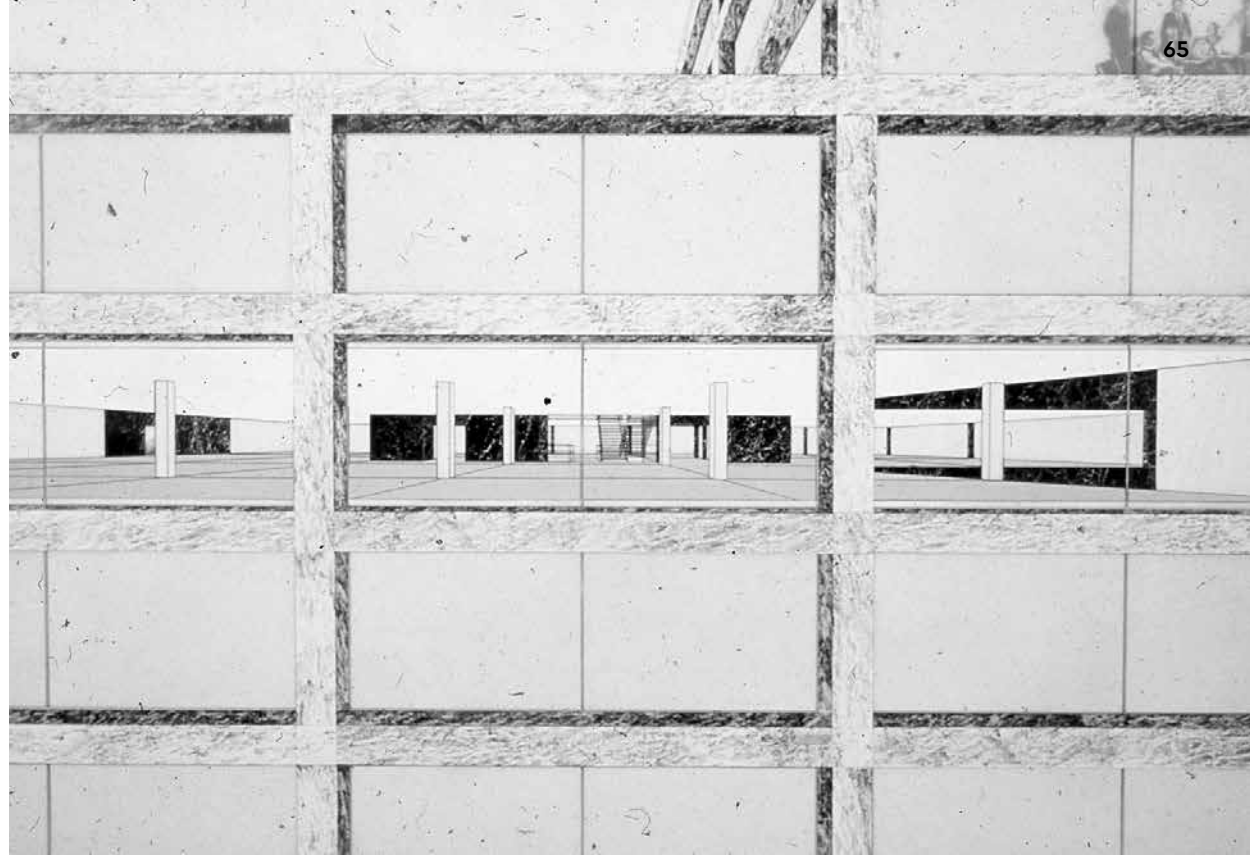
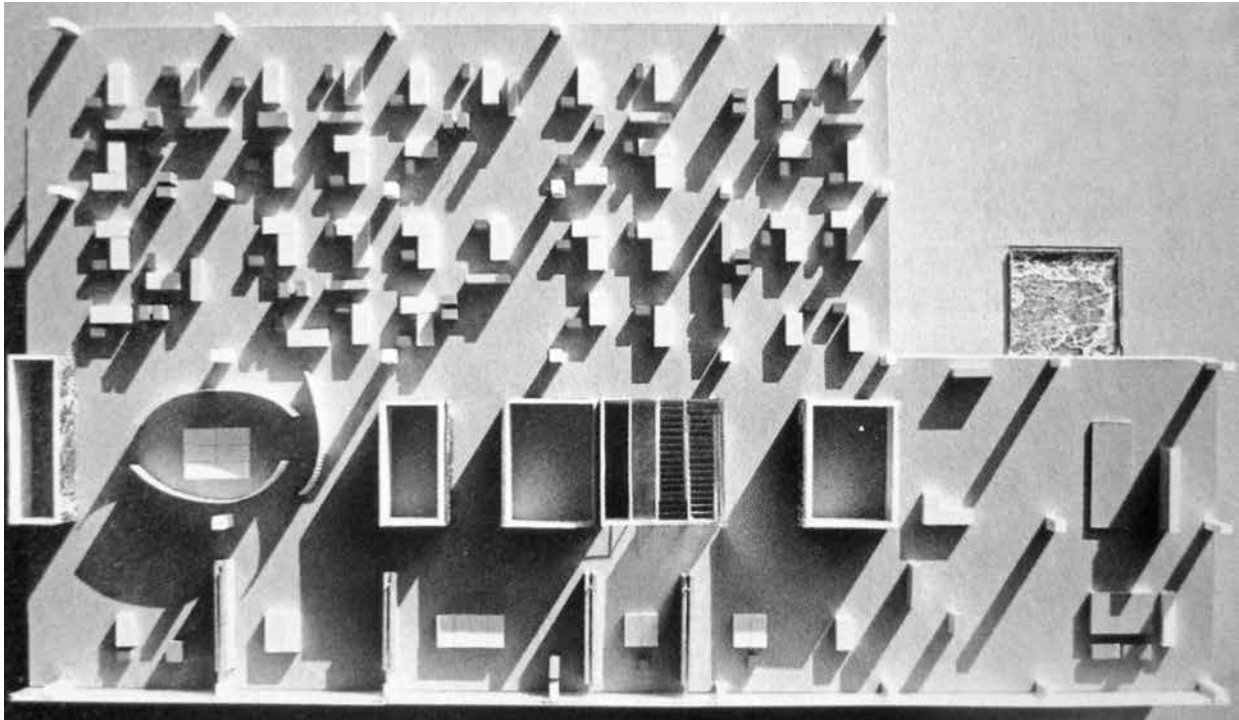
Parc Citroën-Cevennes, Paris  
Parc Citroën-Cevennes, Parijs

64



1985

Morgan Bank, Amsterdam



65

1986

Residential Architecture Exhibition, The Hague  
Woningbouw Festival, Den Haag

