

Enrique Encabo, Inmaculada Maluenda, Íñigo Cobeta  
**Dal display al contenuto.**  
**OMA, architettura e mass media, 1989-2006**

---

Abstract

Questo testo mira ad analizzare l'evoluzione dell'immagine di OMA in tre fasi. La prima riguarda il loro fascino per i media digitali – anche in forma costruita, come lo ZKM di Karlsruhe (1989) e la Video Bus Stop di Groningen (1991) – e un primo tentativo di controllo nella copertura di Villa dall'Ava (1992). Il secondo periodo copre le conseguenze critiche di SMLXL (1995) e il disagio di Koolhaas nei confronti della sua immagine pubblica, fino alla pubblicazione di Content (2004), l'ultima grande monografia dello studio. Infine, il primo numero di Domus d'autore nell'aprile 2006, curato da Koolhaas/AMO, segna un'apparente transizione verso la liberazione della sua architettura dal dominio dell'autore e dallo sguardo dei media attraverso strumenti collaborativi su Internet e la voce degli utenti.

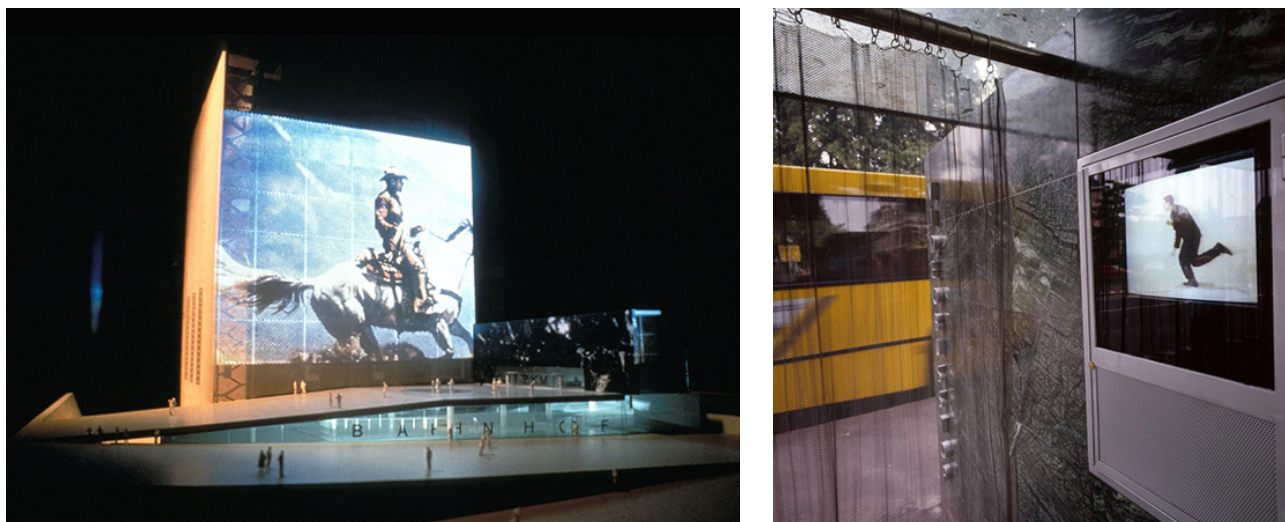
Parole Chiave

Rem Koolhaas — Immagine digitale — Hans Werlemann

---

L'architettura è, secondo Renato de Fusco, una *logotecnica*, «un sistema composto di funzioni-segni che, oltre ad assolvere un pratico compito, servono anche alla comunicazione fra i gruppi sociali»<sup>1</sup>. Enunciate più di cinquant'anni fa, al culmine della moda semiotica, oggi queste parole possono essere reinterpretate attraverso la metamorfosi dell'opera architettonica da supporto di contenuto a contenuto a sé stante. Così, l'architettura concepita come mezzo per sistemi di comunicazione, dall'involucro decorato di Robert Venturi e Denise Scott Brown agli schermi multimediali, ha modificato la propria presenza o è stata semplicemente sostituita dalla propria immagine virtuale. Questo articolo cerca di analizzare questa ipotetica transizione, utilizzando l'esempio di OMA, lo studio di Rem Koolhaas, mostrando come il suo iniziale interesse per il mezzo reale dei suoi edifici si sia gradualmente spostato verso un controllo specifico di questa comunicazione e dei suoi formati<sup>2</sup>.

A tal fine, il periodo di studio prescelto esamina i lavori realizzati tra il 1989, anno cruciale, e l'ultima importante pubblicazione curata dallo studio stesso: *Domus d'autore*, «Post-Occupancy», con Koolhaas come guest editor. I due decenni trascorsi dalla sua pubblicazione nell'aprile 2006 aiutano a comprendere l'uso delle risorse digitali, dalle fotografie video alle banche immagini su Internet, che sembrano mettere da parte qualsiasi mediazione sull'autopresentazione pubblica, un argomento che ossessionava Koolhaas, ex giornalista. Un precedente evidente è *Delirious New York* (1978). Il suo fascino per le cartoline e i cimeli, così come per i disegni di Madelon Vriesendorp, serve a diffondere un'immagine popolare e non convenzionale dell'architettura. Questo percorso può quindi essere strutturato in una serie di fasi chiaramente delineate: una fase iniziale legata

**Fig. 1**

Involucri decorati e schermi. A sinistra: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Modello per concorso, 1989. © OMA / Hans Werlemann. A destra: Groningen Video Bus Stop, 1991 © OMA.

al lavoro del 1989 e alla pubblicazione nel 1992 di un progetto specifico, Villa dall'Ava; una fase intermedia che fornisce un resoconto delle conseguenze dell'uscita nel 1995 di *S, M, L, XL*, che avrebbe portato a *Content*, un decennio dopo; e una fase finale in cui Koolhaas, frustrato dal peso della sua immagine pubblica, ha deciso di rinunciare al suo status di starchytecto e alle risorse fotografiche convenzionali per questo numero speciale di *Domus*. Nella «Prefazione», come in altre opere quali «The Generic City», Koolhaas omette riferimenti alla paternità, alle intenzioni e ai mezzi di produzione: «Con questa pubblicazione vogliamo probare a (ri)presentare quattro edifici recenti in modo fresco e più complesso. Non insistiamo sulle qualità delle costruzioni. Siamo più tosto ai loro effetti sui visitatori e utenti. Non ci sono voci della “critica” —niente intimidazioni» (Koolhaas 2006, senza paginazione). Questa scomparsa della figura del critico dovrebbe essere vista come il passo finale nel progressivo assorbimento di contenuti e canali, iniziato quasi due decenni prima, nell'estate del 1989.

### Schermi video e controllo, 1989-1995

Il 1989 fu un anno decisivo per OMA. Mentre supervisionavano i lavori del Kunsthall, Fukuoka, Euralille e Villa dall'Ava, in estate parteciparono ai concorsi per il Terminal Marittimo di Zeebrugge, la Bibliothèque de France (o la Très Grande Bibliothèque, *TGB*) a Parigi e lo Zentrum für Kunst und Medientechnologie a Karlsruhe (ZKM). Questi tre progetti furono fondamentali per lo studio che, basandosi sulla cultura della congestione di *Delirious New York* – l'indipendenza dei diversi livelli di funzioni e la separazione tra immagine esterna e contenuto (Lootsma e Van Stralen 1990) – portò infine al manifesto «Bigness» di *S, M, L, XL*<sup>3</sup>.

Nell'ultimo di questi progetti, lo ZKM, la facciata è stata trasformata in un immenso schermo video proiettato verso lo spazio urbano, con l'indispensabile collaborazione di Hans Werlemann. Con un *background* nella fotografia commerciale, Werlemann era membro del collettivo artistico Utopia che iniziò una collaborazione lavorativa con OMA intorno al 1982<sup>4</sup>. Insieme al suo partner Claudi Cornaz<sup>5</sup>, ideò un sistema di proiezione laser per Karlsruhe, che consentiva di creare immagini delle dimensioni della facciata, un'ingegnosa soluzione tecnica studiata per essere successivamente utilizzata in situazioni di vita reale (Hall 2022). Questo cartellone pubblicitario animato alludeva direttamente allo spazio mediatico pubblico, ma intorno al 1992 la cancellazione del progetto mise fine a ogni speranza che questo diventasse realtà. L'idea ha infine preso forma in un'esecuzione

**Fig. 2**

Le recensioni di Villa dall'Ava in ordine di apparizione, da *Le Moniteur* (febbraio 1992) a *Progressive Architecture* (aprile 1992). Nelle riviste inglesi/americane, le immagini di Werlemann sono state quasi completamente scartate. Immagine degli autori.

molto più modesta, la Video Bus Stop a Groningen, anch'essa proposta nel 1989, ma completata nel 1991. Ciò rappresenta una dipendenza dall'immagine video come mezzo di espressione dell'edificio che, da quel momento in poi, è stata gradualmente eliminata dal lavoro di OMA<sup>6</sup>. (Fig. 1) Parallela a questa fugace preferenza per gli schermi, OMA ha mostrato interesse anche per la comunicazione relativa ai progetti citati in precedenza. Lo studio ha persino generato materiale proprio, indipendente dal processo architettonico. Per il TGB di Parigi, dopo aver perso il concorso, sono stati creati nuovi modelli e le prospettive lineari del concorso sono state sostituite con una serie di immagini generate al computer<sup>7</sup>. Nel caso di Villa dall'Ava, trattandosi di un edificio già esistente, OMA ha ideato una campagna di comunicazione eccezionale con un controllo meticoloso della narrazione. A tal fine, Werlemann ha sviluppato una serie di scenari ed eventi che idealmente avrebbero dovuto generare diverse serie di immagini per le diverse pubblicazioni (Bart Lootsma 1993). Questo tentativo di controllo è stato eseguito con la complicità di alcuni media. Tuttavia, non è stato così per tutti, come si può dedurre dalla traiettoria delle pubblicazioni relative al progetto. (Fig. 2)

A partire dal febbraio 1992, sono iniziate le pubblicazioni, con una prima

apparizione su *Le Moniteur Architecture* con un testo di Jacques Lucan (successivamente ripubblicato su *Domus*), poiché il cliente della casa era un dirigente che lavorava in questo gruppo editoriale. Sempre nel mese di febbraio, troviamo un articolo su *Bauwelt*, con un testo di Bart Lootsma<sup>8</sup>. In entrambi i casi, le fotografie descrittive dell'edificio - mostrate in piccola scala nella rivista francese e a tutta pagina in quella tedesca - erano accompagnate dal progetto visivo di Werlemann, in cui una giraffa, presa in prestito da un circo, vagava per il giardino<sup>9</sup>. Il progetto è stato completato con una serie di nuotatori in copertina (*Bauwelt*), che evocano la storia della piscina di *Delirious New York*, insieme a idee come quella di una pantera nella camera da letto, che non è mai stata realizzata, e un nudo nella doccia che i proprietari inizialmente non avevano autorizzato (Lootsma 1992). Questo nudo apparve su *Domus* (dietro uno schermo traslucido) il mese successivo (p. 33)<sup>10</sup>. In questo caso, le immagini scelte erano state scattate per lo più di notte. Ancora una volta apparvero scatti tratti dalle immagini di Werlemann, con nuove fotografie dei nuotatori. Ad aprile, *L'Architecture d'Aujourd'hui* (pp. 10-19) utilizzò immagini descrittive generali, evitando, quando possibile, la ripetizione di materiale già pubblicato, come si vede nella fotografia della piscina, che differiva solo leggermente da quella pubblicata a pagina 34 di *Le Moniteur*.

Tuttavia, i media in lingua inglese hanno evitato quasi tutto il materiale di Werlemann, scegliendo invece un servizio fotografico di Peter Aaron, allievo di Ezra Stoller, come si può vedere su *Architect's Journal* (marzo 1992, pp. 24-31), la pubblicazione statunitense *Progressive Architecture* (aprile 1992, pp. 115-121; con testo di Jean-Louis Cohen) e *House & Garden* (marzo 1992, pp. 158-165)<sup>11</sup>. Il riferimento di Aaron all'OMA nel suo servizio includeva una fotografia notturna con una nuotatrice in una posizione piuttosto improbabile, pronta a tuffarsi perpendicolarmente sul lato lungo della piscina.

Le pubblicazioni monografiche, tra cui *GA houses* (numero 36) ed *El Croquis* (numero 53, marzo 1992), non hanno utilizzato l'iconografia surrealista fornita da OMA. Hanno lavorato con i propri fotografi, rispettivamente Yukio Futagawa e Hisao Suzuki. Fernando Márquez, direttore di *El Croquis*, ricorda la presenza di Koolhaas durante la sessione. Sebbene i suoi interventi fossero minimi, egli insistette affinché l'ordine dell'articolo seguisse una sequenza strutturata, seguendo il percorso dall'inizio alla fine, generando così una struttura pregnante, in qualche modo ereditata dal passato di Koolhaas come sceneggiatore cinematografico<sup>12</sup>.

Infatti, come è emerso quasi trent'anni dopo, l'origine delle immagini era proprio cinematografica. Nel 2020, Werlemann e Cornaz hanno presentato per la prima volta il documentario sulla casa, 2042: The Villa Dall'Ava (*SToA*). Girato nel 1992, il fotografo ha offerto la seguente spiegazione per il ritardo nella distribuzione del film: «Il film non è stato presentato perché non ne abbiamo mai colto l'occasione. Il problema, me ne rendo conto ora, è che la storia della giraffa è diventata più importante della Villa»<sup>13</sup>.

#### **Identità iconoclastiche, 1995-2004**

Nonostante l'abbandono del film, altri progetti visivi di Cornaz e Werlemann hanno continuato a lasciare un'impronta indelebile nell'immagine pubblica dello studio. Intorno al 1985, Werlemann e Cornaz hanno iniziato a produrre fotografie sfocate scattate da schermi televisivi, una tecnica che ha distinto OMA dai mezzi di rappresentazione convenzionali, come è stato presto notato da alcuni critici (Stein 1992)<sup>14</sup>.

Le origini di questa tecnica possono essere ricondotte alla copertina del



**Fig. 3**

Texture video. A sinistra: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 238.

Foto di copertina di Hans Werlemann.

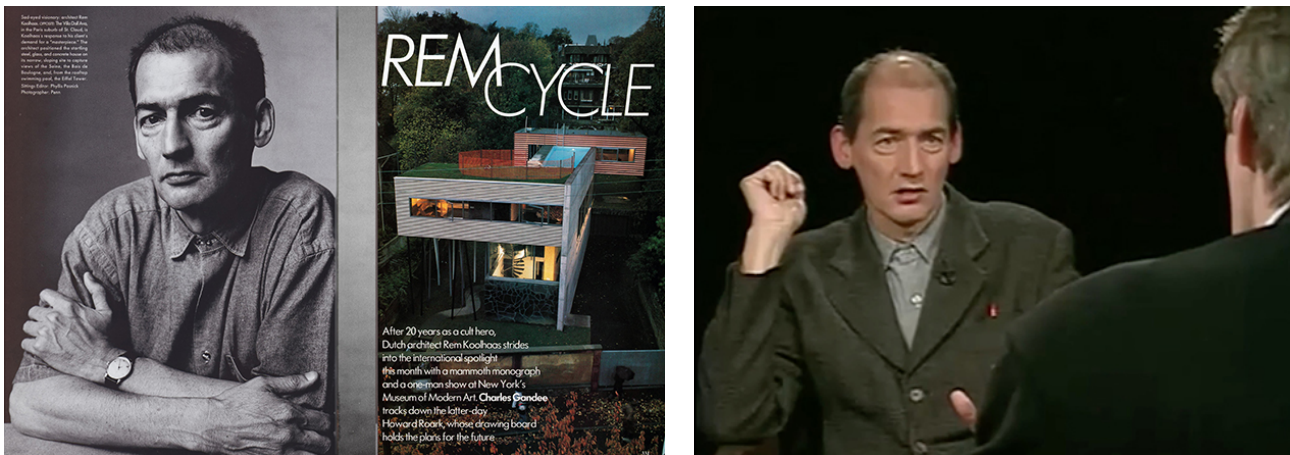
Al centro: immagini video ZKM di Hans Werlemann in SMXL, 1995.

A destra: pubblicità Gucci di Mario Testino, 1997-1998.

numero 238 di *L'Architecture d'Aujourd'hui* del 1985. Werlemann è sempre stato categorico sull'identità di questo metodo unico per riflettere l'architettura di OMA: «Ci sono film che hanno una grana molto fine. Non li uso mai. [...] A volte scatto foto su pellicola 8 mm. Riesco a ottenere una sorta di “effetto sogno” o “come un ricordo”, un effetto di sfocatura, simile a quello dello schermo televisivo (con un numero di pixel molto basso)” (Schurk 2022, 427). L'influenza delle immagini video sui materiali di *S, M, L, XL* è innegabile, come si può vedere nelle pagine dedicate all'installazione della Triennale di Milano (pp. 54-55, 60-61), al Netherlands Dance Theater (pp. 308-309, 311), allo ZKM (pp. 742-743, 744-745, 749, 756-757) e le illustrazioni di «The Generic City» (pp. 1238-1247) che potrebbero essere collegate senza soluzione di continuità alle texture pubblicitarie dell'epoca. (Fig. 3)

Ovviamente non è possibile esporre qui il contenuto e le conseguenze di un libro di tale importanza e rilevanza. Tuttavia, è possibile apprezzare gli effetti critici di questa predilezione per nuove texture visive. Koolhaas considerava *S, M, L, XL* una risposta alle tribolazioni del 1989 e ad alcune aspettative deluse riguardo alla stabilità professionale e allo status di OMA all'inizio degli anni '90 (Zaera 1996, pp. 10-11), anche se le immagini multimediali eterogenee e il mix di elementi grafici e parole hanno portato a un notevole grado di confusione<sup>15</sup>. Forse spinti dall'autore, nel 1996 sia Terence Riley che Jeffrey Kipnis, complici citati nei ringraziamenti del libro (xxix), scrissero articoli su *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *El Croquis*. Parte del dibattito si è concentrato sul formato: mentre Riley considerava il libro una reinvenzione della presenza mediatica dell'architettura, Kipnis – che ironicamente parlava di “inettitudine critica” (Kipnis 1999, p. 26)<sup>16</sup> – difendeva esplicitamente l'uso degli strumenti video come unico modo per riflettere la presenza umana nell'architettura. Va notato che le caratteristiche di *S, M, L, XL*, come quelle del Kunsthall (di Werlemann) o dell'Euralille (progettato da Mark Schendel/OMA), fornivano una rappresentazione senza compromessi di questa presenza umana<sup>17</sup>.

Dopo la pubblicazione di *S, M, L, XL*, AMO, il nuovo *think tank* dello studio, è stato fondato come divisione indipendente di OMA<sup>18</sup>. La presenza dei media cominciava ad essere vista come un discorso parallelo indipendente che portò all'emancipazione di una parte dello studio, che scelse di



**Fig. 4**  
«Ti consideri una celebrità?». A sinistra: Koolhaas su *Vogue*, novembre 1994. A destra: con Charlie Rose, 1994.

prendere le distanze dalla noiosa pratica quotidiana dell'architettura per produrre un diverso tipo di rappresentazioni spaziali e ampliare lo spettro professionale. In realtà, fu proprio questa tensione tra OMA e AMO a determinare in gran parte la pubblicazione di *Content*<sup>19</sup>.

In contrasto con lo sforzo titanico di creare nuovi linguaggi grafici caratteristici dal punto di vista della pratica dell'architettura in *S, M, L, XL*, *Content* era più vicino a una comunicazione di massa volutamente popolare (Grande Fratello, vendite su Internet e videogiochi) e ricorreva a una caricatura iconoclastica per esporre l'instabilità di OMA, sia in termini di pratica professionale, sia da una prospettiva globale. Né un libro né una rivista, pubblicato in formato stampa rosa, *Content* sembrava consolidare l'idea che la presenza fisica, che era stata così importante anni prima, si stesse orientando verso modi diversi di presentarsi, come Koolhaas aveva chiarito nella sua conversazione del 1999 con Sarah Whiting sulle pagine di *Assemblage*:

Per Prada e Seattle, stiamo lavorando, per la prima volta, anche sulla presenza elettronica e sull'architettura, che viene interpretata visivamente come un'identità completamente separata. Qui puntiamo al rafforzamento reciproco. [...] Ciò che è diverso dal 1989 è che ora stiamo anche pensando all'edificio e alla sua esistenza nello spazio virtuale, dove sarà l'emblema della sede centrale della biblioteca. Stiamo cercando una gestalt che sia efficace nello spazio reale e virtuale. (p. 50)

### Ritorno al generico 2004-2006

In questa fase finale è stato adottato un approccio sperimentale a questo orientamento della presenza virtuale dell'edificio. Nell'aprile 2006, Rem Koolhaas ha rilevato, insieme ad AMO, il primo (e ad oggi unico) numero di *Domus d'autore*: «Post-Occupancy». Insieme ai precedenti sforzi per presentare il suo lavoro al pubblico attraverso un meticoloso esercizio di iconoclastia (Colomina 2007, p. 368), Koolhaas era sempre più scettico riguardo all'influenza del proprio status pubblico. Paradossalmente, i suoi sforzi per smantellare e dissipare il mito del lavoro dell'architetto (Zaera 1996, p. 25) lo hanno reso di fatto un'icona, con apparizioni al Charlie Rose Programme (1994 e 1996), su *Vogue*<sup>20</sup> e sul *New York Times* (Luscombe, 1996), che sottolineavano ad esempio la Maserati che utilizzava per recarsi nei cantieri di Lille come un dettaglio succoso per caratterizzarlo<sup>21</sup>. (Fig. 4)

Come già detto, l'interesse per la sovraesposizione mediatica era già una caratteristica di Koolhaas sin dalle fasi iniziali dell'OMA (Zaera 1992, p. 7)<sup>22</sup>, e verso il 2005 l'architetto rifletteva specificamente sulla questione in *Perspecta* (p. 103):

**Fig. 5**

Dal modello all'edificio, presentati nella stessa prospettiva. A sinistra: S, M, L, XL, 1995.

A destra: la stessa risorsa in *Domus*, 2006.

D: Quindi ti consideri una celebrità?

R: Vedo una distinzione molto importante tra la fama, che ritengo sia legata al lavoro, e la celebrità, che è legata alla persona. [...] Direi che nel caso del progetto del Whitney Museum, ad esempio, i motivi per cui siamo stati scelti erano probabilmente più legati alla celebrità che al lavoro stesso. E questo ha anche reso più facile per loro rifiutare il progetto alla fine, perché potevano manipolarlo e usare la tipologia preesistente della celebrità: una persona che non ascolta, che rifiuta il compromesso. Quindi è stata un'esperienza molto negativa della cultura della celebrità<sup>23</sup>.

Con questo background, non è azzardato vedere la sua «Prefazione» a *Domus d'autore* come un tentativo di contrastare questa costante presenza mediatica:

[Lo starchitect è] un Faust contemporaneo: sommerso dall'attenzione, ma non preso sul serio. Ma Faust, almeno, poteva fare i propri affari: la sua incarnazione attuale, ridotta, è il risultato di mille strategie di marketing, riviste al limite, part-time frenetici, freelance promiscui, calcoli politici avversi al rischio, spot televisivi ultra-compresi, [...] Un processo combinato di adulazione corrosiva registra senza pietà dettagli cruciali come acconciature, marchi, vite sentimentali, occhiali, scarpe e altri segni del genio architettonico. (Koolhaas 2006; senza paginazione)

Rispetto a *Content*, *Domus* costituiva ora un vero e proprio esercizio di contenimento. Utilizzando una struttura apparentemente obiettiva ed equilibrata, venivano presentati quattro edifici: l'ambasciata dei Paesi Bassi a Berlino, 1997-2003; la Biblioteca centrale di Seattle, 1999-2004; il McCormick Center presso l'IIT di Chicago, 1997-2003; e la Casa dalla Musica a Porto, 1999-2005<sup>24</sup>.

La presentazione era sistematica, senza distinzioni grafiche tra i progetti. Ciascuno era presentato in un opuscolo senza numeri di pagina, suddiviso in 7 sezioni: fotografia aerea; ritagli di giornale dell'epoca, compresa l'inaugurazione di ciascun edificio; «Contesto», con immagini dei dintorni; «Utenti», con diversi modi di presentare l'esperienza degli utenti, dalla caratteristica al confronto tra modello e realtà (Porto); «Linguaggio visivo», ovvero fotografie meticolose accompagnate da un testo critico; «CAD-Scan», una sovrapposizione dei piani CAD del progetto e, alla fine, diagrammi che riportano tutti i tipi di dati<sup>25</sup>. Questi opuscoli erano intervallati da foglietti che mostravano diversi tipi di informazioni, raccogliendo tutti e quattro gli edifici e rappresentando i media tradizionali, il pubblico, i critici e, infine, il Grande Fratello, con immagini delle telecamere di sicu-

rezza giustapposte che apparivano sulle aperture <sup>26</sup>.

Tuttavia, questa proposta era meno innovativa di quanto previsto. Alcune delle caratteristiche sostanziali di questo «modo nuovo e più complesso» sostenuto da Koolhaas nella sua presentazione possono essere identificate nelle sue opere precedenti. In termini di forma, la texture video, che si ritrova nelle immagini fisse delle telecamere a circuito chiuso o nei servizi giornalistici, come una divulgazione dei saggi visivi di Werlemann, è già stata messa in evidenza. Altre risorse, come i parallelismi tra il modello e l'opera costruita a Porto, erano state testate nella presentazione del Lille Congrexpo in *S, M, L, XL*. Allo stesso modo, le sezioni fotografiche dell'edificio di Chicago ricordavano Ed Ruscha, che era stato presentato quando Koolhaas e Obrist avevano intervistato Venturi e Scott Brown per *Content* (Koolhaas, Obrist 2004, p. 154). (Fig. 5)

Per quanto riguarda il concetto, il progetto non può essere considerato innovativo come si pensava inizialmente. Koolhaas ha concluso la sua presentazione affermando: «Le abbiamo guardate con gli occhi dei turisti, abbiamo affidato ad altri il compito di reistrare le impressioni. Lontano dalla trionfalistica o mortificante ribalta dei media, volevamo vedere cosa succede nei nuovi spazi occupati in assenza dell'autore, rappresentare le realtà che siamo stati complici nel creare, comme dei fatti, e non come delle imprese» (Koolhaas 2006, senza paginazione).

In realtà, questo abbandono della rappresentazione nelle mani dell'utente ricorda piuttosto la retorica vista in «The Generic City», il testo finale apparso in *S, M, L, XL*. Il cerchio si chiude: «Quali sono gli svantaggi dell'identità e, al contrario, quali sono i vantaggi del vuoto? E se questa omogeneizzazione apparentemente accidentale - e di solito rimpianta - fosse un processo intenzionale, un movimento consapevole che si allontana dalla differenza verso la somiglianza? [...] Cosa rimane dopo che l'identità è stata spogliata? Il generico?» (Koolhaas 1995, p. 1248).

Secondo questo approccio, il progetto costruito è diventato una prova per sé stesso, legittimato da una comunità lontana dai critici che aveva il compito di trasformarlo in un progetto di consumo per la comunicazione di massa. Proprio come in «Bigness» o «The Generic City» Koolhaas aveva parlato di operazioni che sfuggono a ogni controllo, in «Post-Occupancy» il suo approccio editoriale assume la forma di un'apparente sublimazione dell'inevitabile (Zaera 1996, p.23), l'assunzione di un nuovo spazio virtuale travolgente e in continua espansione dove cercare di forgiare un'identità e controllare le riproduzioni non ha più senso su una scala così globale.

La presenza virtuale dell'architettura, parte essenziale del progetto OMA, era evidente nelle pagine di *Domus* e ricordava costantemente le sue profezie sul futuro della città: «La città generica è ciò che rimane dopo che ampie sezioni della vita urbana sono passate al cyberspazio» (Koolhaas 1995, p. 1250). Lo stesso si potrebbe dire del mezzo, che era stato finalmente trasformato da complemento a sostituto dell'architettura tangibile.

Questo articolo presenta alcuni risultati del progetto di ricerca: Conexiones de la arquitectura española con las Américas: academia, profesión y difusión (1976-2006). RETRANSLATES02. (I.P.1: Ana Esteban Maluenda; I.P.2: Marta García Carbonero; Ref.: PID2022-138760NB-C22).

## Note

<sup>1</sup> De Fusco fa riferimento al termine coniato da Roland Barthes.

<sup>2</sup> Sia il libro *Project without Form – OMA, Rem Koolhaas and the Laboratory of 1989* di Holger Schurk che la pubblicazione di Christophe van Gerrewey, OMA / Rem Koolhaas, a critical reader, sono stati fondamentali per il lavoro sviluppato in queste pagine.

<sup>3</sup> E, pochi anni dopo, ciò ha portato alla tutela del copyright della modernizzazione universale dei contenuti. Sia Zeebrugge che ZKM potrebbero essere considerati approssimazioni dell'anatra e del capannone decorato di Venturi e Scott Brown. E, pochi anni dopo, ciò ha portato alla tutela del copyright della modernizzazione universale dei contenuti. Sia Zeebrugge che ZKM potrebbero essere considerati approssimazioni dell'anatra e dell'involucro decorato di Venturi e Scott Brown.

<sup>4</sup> Dopo la separazione da Elia Zenghelis nel 1987, Koolhaas comprese la necessità di intensificare le collaborazioni (Zaera 1992, p. 9). La vicinanza fisica tra la sede dell'OMA, all'epoca situata a Boompjes, e quella del collettivo Utopia, una torre idrica sulla riva nord del fiume Mosa, facilitò un'intensa collaborazione. Per datare le collaborazioni di Werlemann, si vedano i crediti in *S, M, L, XL*, p. 1272. Il primo progetto in cui Werlemann è accreditato è il Parc de la Villette. Nella sua conversazione con Holger Schurk (p. 426), egli riconosce che quello è stato il primo progetto a cui ha lavorato. Insieme a Petra Blaisse, Werlemann ha curato una delle prime mostre retrospettive dello studio, OMA -The First Decade (Museum Boijmans Van Beuningen, 1989), che egli stesso considerava un antecedente diretto di *S, M, L, XL*: "Il libro sarebbe stato la mostra. Questa era l'idea. Ma non era l'idea di Rem [...] Più tardi, disse: 'Facciamo il libro'" (Schurk 2022, p. 428).

<sup>5</sup> Anche lui membro del gruppo Utopia.

<sup>6</sup> Werlemann non figura come collaboratore né in questo progetto né in quello che lo ha preceduto direttamente: la reinterpretazione del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe per la Triennale di Milano del 1986. In linea con questo, un possibile collegamento, sebbene più labile, è stato il progetto del 1991 per la Torre Zac Danton a La Défense, con un cartellone pubblicitario orizzontale che diffondeva messaggi situazionisti.

<sup>7</sup> Secondo Holger Schurk (p. 249), OMA ha creato i famosi modelli di vuoti e riempimenti nella biblioteca due anni dopo il concorso, nel 1991. Questi materiali hanno sostituito le prospettive lineari più convenzionali del terzo pannello del concorso. Koolhaas aveva deciso di non utilizzarli nella presentazione finale, ma da quel momento in poi hanno sostituito i disegni lineari chiari. Queste immagini generate al computer sono state pubblicate già nel 1990 in *Six Projets*, la pubblicazione dell'Institut Français d'Architecture su OMA. Nel caso delle immagini generate al computer, Art Zaaier, responsabile del progetto TGB, ha dichiarato (Schurk, p. 417): "La lucentezza dei rendering era una novità assoluta per noi. Non aveva nulla della tipica qualità OMA, grezza, impulsiva, chiara. La lucentezza era una novità per noi perché non eravamo affatto lucidi".

<sup>8</sup> L'articolo apparso su *Bauwelt* è stato ripubblicato su *L'architettura*, cronache e storia (luglio-agosto 1992), 529-532

<sup>9</sup> Il significato della giraffa è aperto a molteplici interpretazioni. Una di queste, come raccontato da Werlemann nei colloqui SToA a Stoccarda (2020), suggerisce che fosse un riferimento al padre di Koolhaas, autore di alcuni racconti sugli animali.

<sup>10</sup> L'idea alla fine riemerse, anche se in un progetto diverso: la prima immagine della casa olandese in *S, M, L, XL* (pp. 64-65) è una doppia pagina con l'immagine sfocata di una donna nuda dietro un vetro, mentre fa la doccia, che è anche l'ultima immagine in *El Croquis 53* (p. 61).

<sup>11</sup> Tuttavia, nell'*Architect's Journal* (pag. 31) è possibile vedere alcune delle poche immagini della stanza principale della casa insieme al dettaglio del curioso spioncino che permette agli osservatori di vedere all'interno della piscina.

<sup>12</sup> *El Croquis* incorpora una fotografia laterale (p. 137) scattata dal lato nord del lotto (il lato del garage) che non compare in nessun'altra pubblicazione. In una conversazione con gli autori, l'editore Fernando Márquez ricorda come l'immagine sia stata scattata di nascosto prima che i vicini, con cui i proprietari della casa erano in contrasto, se ne accorgessero.

<sup>13</sup> Le parole di Werlemann si sentono intorno al minuto 58:45. Il presentatore, Stephan Trüby, menziona che all'epoca Bart Lootsma scrisse che Rem Koolhaas aveva deciso di non utilizzare quel film.

<sup>14</sup> «Come ci si poteva aspettare, il gruppo ha portato il suo esperimento con la tecnolo-

gia un passo oltre il semplice utilizzo del computer come matita elettronica. Ad esempio, le videocamere riprendono modelli di studio approssimativi, dai quali vengono stampate immagini fisse. Le immagini, sfocate e volutamente vaghe [...] Alla fine, l'arte di OMA solleva la spinosa questione del significato del disegno: è uno strumento effettivo di progettazione o semplicemente una sua rappresentazione modificata? Va ricordato che il direttore creativo di I.D. era nientemeno che Bruce Mau.

<sup>15</sup> «Si presenta come una sorta di esperimento multimediale intrappolato in troppa carta, un ipertesto sconclusionato senza un dispositivo di navigazione» (Novosedlik 1995). Si veda anche Brittain-Caitlin in *The Architectural Review*: «Non evitare le contraddizioni significa rinunciare alla disciplina intellettuale che avrebbe potuto conferire grande valore a un libro così voluminoso. E questo è un problema inutile: 50 pagine di fotografie di Hans Werlemann per ogni progetto, per quanto piccolo, avrebbero potuto dare vita a un tour de force visivo, [...] ma le parole sono sparse ovunque. Ce ne sono semplicemente troppe [...] Il risultato è pericoloso, visivamente, per il soggetto reale».

<sup>16</sup> Scherzosamente, si è incluso tra i critici che non sono riusciti a comprendere l'architettura di Koolhaas a prima vista.

<sup>17</sup> Riley: «*S, M, L, XL* non è tanto un libro in sé quanto uno spazio in cui le creazioni mediatiche dell'architettura – il libro, la fotografia, il film – si scontrano, mutano e reinventano». Vedi anche Kipnis: «Un viaggio attraverso un secolo di fotografia architettonica pubblicata rivela una preferenza schiacciante per gli edifici vuoti. I disegni canonici della progettazione e della rappresentazione architettonica – pianta, sezione, prospetto, assonometria e prospettiva – sono tutti privi di attività. In realtà, non esiste una rappresentazione canonica dell'attività nell'edificio se non i diagrammi di adiacenza e circolazione; non ne esiste alcuna per la questione più complessa della struttura degli eventi. L'unica classe di disegni che tenta di intraprendere tale rappresentazione è il collage, una tecnica prevalente ma tutt'altro che canonica. Ed è un caso che i media più adatti a rappresentare l'attività, come il film e il video, non abbiano ancora trovato un ruolo intrinseco nella tecnica di progettazione architettonica o nella critica?» (p. 36)

<sup>18</sup> Sebbene fosse possibile individuare un precedente nella Fondazione Groszstadt, che promuoveva la ricerca, le pubblicazioni e le mostre di OMA ed era stata concepita in seguito alla preparazione di *S, M, L, XL* e alla mostra organizzata dal MoMA sullo studio nel novembre 1994, la fondazione di AMO fu formalizzata nel 1995. (Archis 20. #1, p.25).

<sup>19</sup> Dalla «Prefazione» di Rem Koolhaas: «*Content* documenta una “divisione” – un grand écart, il momento diabolico difficile, immobile, sul terreno in un balletto classico – la massima tensione tra due forze opposte, realizzazione e speculazione, eseguita da OMA e AMO».

<sup>20</sup> La causa di tale presenza fu l'inaugurazione della mostra *Thresholds/OMA* al Museum of Modern Art, nel novembre 1994, e naturalmente l'edizione di *S, M, L, XL*. Due diverse versioni del libro sono visibili nelle interviste di Charlie Rose.

<sup>21</sup> Nell'intervista con Charlie Rose (5:20), Koolhaas menziona l'importanza della sceneggiatura “in termini di meccanismi interni della professione”.

<sup>22</sup> «Alla fine, è stata anche l'ultima tappa della mia trasformazione da scrittore ad architetto, iniziata nei primi anni '80: dovevo semplicemente imparare gran parte della professione. Era ridicolo essere già “famoso” nel bel mezzo di un processo del genere, che si svolgeva sotto gli occhi di tutti».

<sup>23</sup> Vedi anche *AA Supercritical* (Steele 2006, p. 35):

«Membro del pubblico: ... perché entrambi cercate di negare proprio quello spettacolo che inavvertitamente contribuite così tanto a creare?

PE: È meglio che lo chieda prima a Rem. [Risate]

RK: Credo che nessuno di noi due stia cercando di negare questa condizione dei media. Ma è ovvio che si tratta di una situazione incredibilmente difficile, perché c'è un conflitto tra la misura in cui ti viene imposta dalle aspettative e quella in cui ti viene imposta politicamente. [...]»

<sup>24</sup> Questi erano stati raccolti in *Content* come un campione più ampio che organizzava i progetti da ovest a est, dal LACMA di Los Angeles alla CCTV di Pechino.

<sup>25</sup> Secondo questa sezione, l'ambasciata di Berlino costava quanto 300 kg di cocaina o 1 tonnellata di caviale.

<sup>26</sup> Questi opuscoli contenevano: 1) immagini tratte dai telegiornali; 2) commenti del pubblico sui forum, apparentemente non filtrati; 3) un vasto corpus di commenti critici che culminava in una succinta ricostruzione del profilo di ogni singolo progetto; 4) immagini delle telecamere di sicurezza dei singoli edifici.

## Bibliografia

- ARCH+ features SToA – Vol. 8: Expanded Photography – The Work of Hans Werlemann. [online] Available at: <<https://www.facebook.com/archplus/videos/387563582508824/?mibextid=rS40aB7S9Ucbxw6v>> [last access 01 june 2025]
- Archis+AMO+C-lab+... (ed.; 2005) – “Architecture must go beyond itself plus AMO History of Europe and the European Union”, Archis vol. 20 #1.
- BRITAIN-CAITLIN T. (1996) – “Killing the edifice”. *The Architectural Review*, Giugno, 96.
- COLOMINA B. (2007) – “The Architecture of Publication: Rem Koolhaas in conversation with Beatriz Colomina”. *El Croquis* 134-135, 348-377.
- DE KOONING M. (1985) – “The economics of imagination”. *Vlees & Beton* 4, unpag. Reproduced in Van Gerrewey, 111-118.
- DE FUSCO R (1970) – *Arquitectura como «mass medium»*. Anagrama, Barcellona. Tradotto da Francisco Serra Cantarell. Versione originale *Architettura come mass medium*, Bari, Dedalo, 1970.
- GANDEE C. (1994) – “Rem Cycle”. *Vogue*, November, 330-335.
- GOULET P. (1990) – *O.M.A / Rem Koolhaas: Six Projets*. Institut Français d’Architecture, Paris.
- HALL R. (2022) – “Drawing Matter”. OMA CONVERSATIONS. OMA: Collaborators—Allies [online] Available at: <<https://drawingmatter.org/collaborators-allies/>> [last access 03 june 2025]
- KIPNIS J. (1996) – “Recent Koolhaas”. *El Croquis* 79, 26-37.
- KOOLHAAS R. e MAU B. (1995) – *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, New York.
- KOOLHAAS R. e AMO/OMA (2004) – *Content*. Taschen, Colonia.
- KOOLHAAS R. (2005) – “A conversation in the Carlyle Hotel”. *Perspecta*, vol. 37, 98-105.
- KOOLHAAS R. e AMO (2006) – “Post-Occupancy”. *Domus d’autore*, 1 (aprile).
- LOOTSMA B. (1992) – “Oma Manifesto”. *De Architect* 3.
- LOOTSMA B. (1993) – “Hans Werlemann”. *De Architect* 5, 1993, 22-23. Reproduced in Van Gerrewey, 202-203.
- LOOTSMA B. e Van STRALEN M. (1990) – “The Client as Visionary: Koolhaas reanimates the role of the architect”. *Archis* 5, 36-42. Reproduced in Van Gerrewey, 176-180.
- LUCAN J. (1990) – *OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Electa, Milano.
- MÁRQUEZ F. e LEVENE R. (ed.; 1992) – “OMA / Rem Koolhaas 1987-1992”. *El Croquis*, 53.
- MÁRQUEZ, F. e LEVENE, R. (ed.; 1996) – “Rem Koolhaas / OMA 1992-1996”. *El Croquis*, 79.
- NOVOSEDLIK W. (1996), 90-95.
- RILEY T. (1995) – “Chute libre”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 304, 58.
- ROSE C. (2016) – Charlie Rose. Rem Koolhaas. Thursday 01/14/2016 [online] Available at: <<https://charlirose.com/videos/28731>> [last access 03 giugno 2025]
- SCHURK H. (2022) – *Project without form: OMA, Rem Koolhaas and the laboratory of 1989*. Spector Books, Leipzig.
- STEELE B. (a cura di; 2006) – *Supercritical: Peter Eisenman & Rem Koolhaas*. Architectural Association, Londra.

STEIN K. (1992) – “The image according to O.M.A.”. ID 1, 66-75. Reproduced in Van Gerrewey, 201-202.

Van GERREWEY C. (a cura di) (2019) – *OMA/Rem Koolhaas: a critical reader*. Birkhauser, Basilea.

WHITING S. (1999) – “A conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting”. *Assemblage* 40, 36-55.

ZAERA-POLO A. (1992) – “Finding freedoms: conversations with Rem Koolhaas”. *El Croquis* 53, 6-31.

ZAERA-POLO A. (1996) – “The day after: a conversation with Rem Koolhaas”. *El Croquis* 79, 8-25.

Inmaculada Maluenda ed Enrique Encabo sono architetti, dottori di ricerca in “Analisi, Teoria e Storia dell'Architettura” (ETSAM/UPM), e rispettivamente Professoressa Associata presso il Dipartimento di Design e Immagine dell'Università Complutense di Madrid e Professore Associato presso il Dipartimento di Composizione Architettonica della Scuola di Architettura di Madrid/UPM. Dal 2007 lavorano come curatori indipendenti, critici di architettura contemporanea e autori specializzati per riviste internazionali (tra cui *El Croquis*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Domus*) e pubblicazioni scientifiche, oltre a essere editori di più di venti monografie. Parallelamente, si sono occupati di diversi formati di divulgazione architettonica nei media generalisti spagnoli: televisione, radio (CBA, 2009-2014), stampa (*El Cultural*, 2012-) e podcast (*Después de todo, la ciudad*, 2022-2023). Nel 2026 sono stati nominati direttori dei contenuti dell'Archivio Filmico della Fundación Arquia.

Iñigo Cobeta è Professore Associato presso il Dipartimento di Composizione Architettonica dell'ETSAM. Ha lavorato nel campo dei media di architettura (*Pasajes de la Arquitectura*, *Arquitectura COAM*, *RITA*...) esercitando parallelamente la professione sia come libero professionista sia su incarico (ad esempio le Termas de Tiberio a Panticosa), oltre che come curatore (Delegato Nazionale per la Spagna alla 6ª BIAU). Alcune delle conclusioni della sua tesi, *El Prado: From Territory to Stage*, supervisionata da Rafael Moneo, sono state presentate al Museo del Prado nel 2019 in occasione del bicentenario dell'istituzione. La sua principale linea di ricerca riguarda la produzione dello spazio attraverso l'architettura.