

INTERIOR DESIGN ARCHITECTURE ART



2010 - Edizione Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n°46) art.1, comma 1, DCB Milano Printed in Italy

REX / OMA

Wyly Theatre, AT&T Performing Arts Center, Dallas

Abitare a / Living at

Fondo Fucile, Messina

ABITARE

Kram/Weisshaar
Hypersky

LE CASE / HOUSES

Toyo Ito, maat architettura+MARC, Andrés Jaque, SeARCH+CMA

DESIGN RESEARCH

Foster / Molteni - Dyson / Dyson

Joseph Rykwert

Museo del Design / Design Museum

Mensile / Monthly magazine
€ 7,50 (Italy only)
UK £ 12.00 - USA \$17.00



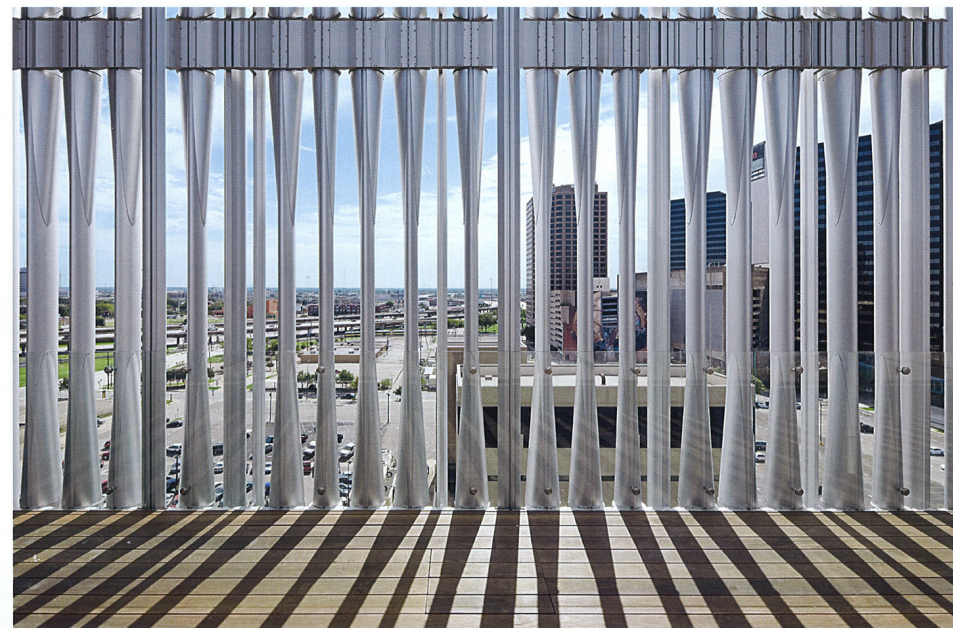
A € 12,00 ■ B € 12,70 ■ D € 12,00 ■ E € 12,00
FIN € 14,50 ■ F € 12,00 ■ GR € 12,60
M € 15,00 ■ P € 12,00 ■ SLO € 12,23
CH Chf 15,00 ■ CDN Can 18,00 ■ H Huf 3000

Acoustic Box

The new cultural area of **Dallas** is enriched with the **Dee and Charles Wyle Theatre** designed by **REX / OMA**

Cassa acustica

Il nuovo quartiere culturale di **Dallas** è arricchito dal **Dee and Charles Wyle Theatre** progettato da **REX / OMA**



Sottosopra

L'intelligenza del progetto per il Dee and Charles Wyly Theatre di Dallas è disarmante. La sala vera e propria dei teatri convenzionali è di solito "affogata" all'interno di una corona di spazi di servizio: biglietterie, camerini, retroscenici, volumi tecnici, foyer, uffici, disposti orizzontalmente. Il nuovo edificio progettato da REX / OMA dedicato al teatro di prosa è inserito all'interno della nuova grande area per le arti sceniche, il Dallas Center for the Performing Arts, rovescia questa organizzazione spaziale, appilando verticalmente le diverse funzioni, disposte quindi su 11 piani.

In questo modo la sala teatrale vera e propria può assumere rapidamente diverse configurazioni, estendendosi verso l'esterno, dal quale è sempre visibile attraverso una ampia superficie vetrata. Il sogno modernista del teatro totale di Gropius e Piscator, sempre in grado di modificarsi a seconda delle esigenze della drammaturgia, è finalmente raggiunto, immaginando l'edificio innanzitutto come una macchina teatrale.

La tradizionale torre scenica è stata estesa in altezza, diventando un elemento intorno al quale si agglutinano diverse funzioni: sale prove, laboratori per scenografie e costumi, locali tecnici.

(f)

Upside down

The intelligence of the new project for the Dee and Charles Wyly Theatre in Dallas is almost disarming. Usually, in a conventional theatre, auditorium is set down within a ring of support services – ticket sales, green rooms, backstage, technical facilities, foyer, offices – arranged horizontally around the seating and stage. REX / OMA's new theatre, which is part of the Dallas Center for the Performing Arts, turns all this on its head by stacking the various functions vertically through 11 levels.

This means that the stage area can be speedily reconfigured by extending it outwards, and a huge window makes the stage and seating visible at all times from the outside. Gropius and Piscator's modernist dream of the Total Theatre that adapts to the needs of the play has finally become a reality, mainly because the building concept is that of a theatre machine, rather than a theatre in the conventional sense.

The fly tower has been extended upwards to provide a vertical core for rehearsal rooms, scenery and costume workshops, and machinery rooms.

(f)

Il tono opaco dei tubolari in alluminio garantisce una presenza neutra dell'edificio durante il giorno, mentre di notte la luce artificiale che filtra dai diversi ambienti del teatro lo trasforma in un'icona riconoscibile.

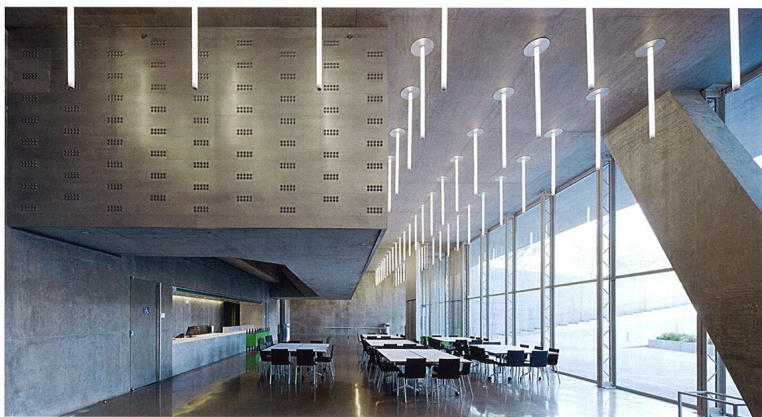
The opaque hue of the aluminium tubes renders the building neutral at day-time, while after dusk, the artificial light filtering from the different areas of the building turns it into a recognizable symbol.





Gli accessi al teatro sono ubicati al primo livello semi-interrato, dopo una grande rampa pubblica in pendenza. Le finiture sono volutamente grezze.

The access to the theatre is located at the -1 level, after a vast sloping ramp. The finishing is raw on purpose.



Cambio di scena

Il nucleo del progetto è la torre scenica, che negli schizzi concettuali è definita "superfly tower", un ammiccamento al termine tecnico in inglese "fly tower", ma anche al film blaxploitation, quali "Super Fly" appunto. Oltre a movimentare le scenografie, la torre si caratterizza per una serie di balconate retrattili, che permettono di aumentare la capienza disponibile per il pubblico a seconda delle circostanze. Le sedute semoventi, disegnate da REX / OMA e Arne Quinze, e l'utilizzazione di sistemi meccanici automatizzati permettono di riconfigurare interamente il teatro in una sola giornata e con un gruppo ridotto di addetti.

Le pavimentazioni del palco e del proscenio sono volutamente grezze, in modo da poter essere modificate senza danni: si può perforare, inchiodare e dipingere liberamente in modo che qualsiasi configurazione sia possibile.

L'intero piano terra, quello della sala, è libero da pilastri grazie a un sistema di sei "supercolonne" e di muri in cemento. Il perimetro della sala teatrale è realizzato con una speciale parete in vetro, che contiene al suo interno il sistema di tendaggi per l'oscuramento totale, in modo da garantire la massima trasparenza e allo stesso tempo l'isolamento acustico.

(fg)

Scene change

The key feature, then, is the mechanical and service tower, which is labelled a "superfly tower" in the concept sketches, a reference to the typical theatre "fly tower", but might also be to the blaxploitation movie "SuperFly". As well as moving scenery, the tower has retractable balconies that can increase seating capacity when required. The moveable seats (designed by REX / OMA and Arne Quinze) and the use of semi-automatic systems mean that the theatre can be entirely reconfigured in just one day by a small team of stage hands.

The stage and proscenium floor are intentionally plain, so they can be reconfigured without suffering damage. The fact that they can be drilled, nailed and painted makes any configuration possible.

The entire stage house level is free of pillars thanks to six "super-columns" and the use of sheer concrete walls. Its perimeter is composed of a special glass wall that houses the curtaining for total blackout, guaranteeing maximum transparency and acoustic insulation.

(fg)

L'organizzazione spaziale del foyer varia a seconda delle circostanze. Si nota una delle sei grandi colonne inclinate che permettono di non avere pilastri all'interno della sala che si trova al piano superiore.

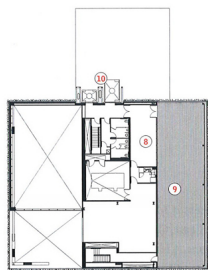
The layout of the entrance lobby changes according to the circumstances. The diagonal column is one of six that allows to bear the entire weight of the building without having pillars inside the area of the theatre at the upper floor.

Come già sperimentato da OMA per il progetto della Casa da Música di Porto, in Portogallo, il teatro, piuttosto che un organismo introverso, si apre verso la città attraverso una serie di terrazze, balconate e grandi vetrate che ne perforano il volume.

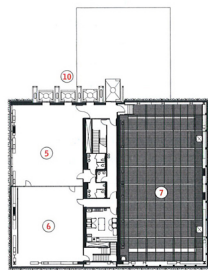
As already experimented by OMA with the Casa da Música in Porto, Portugal, the theatre, rather than an introverted organism, is open to the city through a system of terraces, balconies and large glass walls that punctuate the volume.



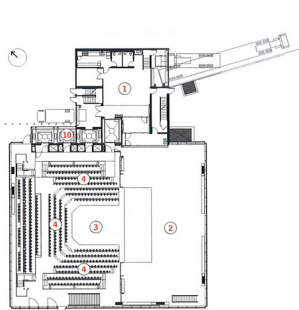
Progetto / Architects
 REX / OMA
Progettisti / Principals
 Joshua Prince-Ramus (socio incaricato / partner-in-charge) e / and Rem Koolhaas
Architetti di progetto / Project Architects
 Erez Ella, Vincent Bandy, Tim Archambault, Vanessa Kassabian
Gruppo di progettazione / Project team
 Haviland Argo, Steve Chen, Dan Choi, Robert Donnelly, Selva Gurdogan, Jonathan Handel, Xine Hansen, Oke Hauser, Andrew Heid, Nahyun Hwang, Ashley Klein, Trine Kobbelvedt, Natalia Ibanez Lario, Soren Sigurd Larsen, Mads Kristensen, Filip Rem, Beatriz Ramo, Gro Sarauw, Max Schwittalla, Rooshad Shroff, Gregers Tang Thomsen, Lisa Tiedje, Angelica Trevino, Kristine Wander, Monika Wittig, Doty Yarus
Acustica / Acoustics
 DHV – Renz van Luxemburg, Ben Kok, Theo Rajmakers
Accessibilità / Accessibility
 McGuire Associates – Kevin McGuire
Ingegneria costruttiva / Constructability
 McCarthy Construction – Gary Akin, Wayne Hendricks
Controllo costi / Costs control
 Donnell Consultants Inc. – Stewart Donnell, Athol Joffe, Steve Ryan
Architetto esecutivo / Executive Architect
 Kendall / Heaton Associates – Rex Woodbridge, Pat Ankney, Vince Nguyen, Matt Upchurch
Facciatisti / Enclosure
 Front, Inc. – Marc Simmons, Brian Guerrero
Mobili / Furniture
 Quinze & Milan – Arne Quinze, Tom DeGres, Alain Gilles
Grafica / Graphics
 2x4 – Michael Rock, Albert Lee
Sicurezza / Life safety
 Pielow Fair Associates – Bob Pielow
Illuminotecnica / Lighting
 Tillotson Design Associates – Suzan Tillotson, Christopher Cheap
Impianti / Mechanical
 Transsolar / Cosentini / Plus Group – Stefan Holst, Igor Bienenstock, Mark Malekshahi, Peter Lee
Struttura / Structure
 Magnusson
 Klemencic Associates – Jay Taylor, Owen Kohashi, Lavina Sadhwani
Teatro / Theatre
 Theatre Projects Consultants – John Coyne, Benton Delinger, John Runia, David Taylor
Circolazione verticale / Vertical Circulation
 HKA – Daryl Anderson



Pianta del nono piano / Ninth-floor plan

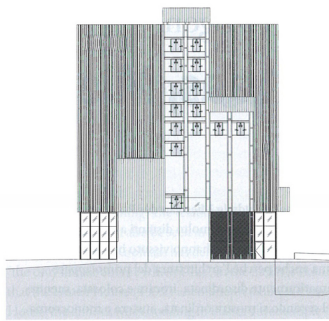


Pianta del quinto piano / Fifth-floor plan

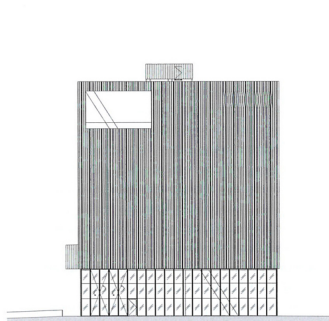


Pianta del piano terra / Ground floor plan

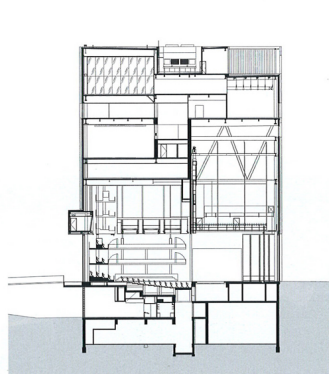
1. Magazzino scene / Scene dock
2. Palco principale / Main stage
3. Auditorium
4. Torri delle sedute / Seating towers
5. Lounge pubblica / Patrons lounge
6. Sala prove oscurata / Rehearsal black box theatre
7. Griglia d'acciaio / Grid iron
8. Lounge per il personale / Staff lounge
9. Terrazza / Terrace
10. Ascensori / Elevators



Facciata est / East elevation



Facciata ovest / West elevation



Sezione trasversale / Cross section

REX

Studio di architettura con sede a New York, USA, fondato da Joshua Prince-Ramus nel 2006. Tra i progetti in corso: il grattacielo Museum Plaza a Louisville, Kentucky USA, e la nuova sede della Biblioteca Centrale e Conservatorio Musicale a Kortrijk, Belgio.

Architecture studio, based in New York, USA, established by Joshua Prince-Ramus in 2006. Among the current projects: the Museum Plaza skyscraper in Louisville, Kentucky USA, and the new Central Library and Music Conservatory in Kortrijk, Belgium.

www.rex-ny.com

OMA

Office for Metropolitan Architecture, studio di architettura con sedi a Rotterdam, New York, Pechino e Hong Kong. I soci attuali sono Rem Koolhaas, Ole Scheeren, Ellen van Loon, Reinier de Graaf, Shohel Shigetsu e Victor van der Chijs. Tra gli ultimi concorsi vinti il Taipei Performing Arts Center a Taiwan e il centro multiuso Crystal Island a Shenzhen, Cina.

Office for Metropolitan Architecture, actually based in Rotterdam, New York, Beijing and Hong Kong. Current partners are Rem Koolhaas, Ole Scheeren, Ellen van Loon, Reinier de Graaf, Shohel Shigetsu and Victor van der Chijs. Among the last winning competitions the Taipei Performing Arts Center in Taiwan and the multi-functional hub Crystal Island in Shenzhen, China.

www.oma.eu

Koolhaas, Mies and the "New Sobriety"

Invece la portata del debito intellettuale contratto da Koolhaas nei confronti di Mies sembra molto più ampia. Koolhaas enuncia il concetto di "new sobriety" già nel 1980 con il proprio progetto per la Strada Novissima all'interno della I Biennale di Venezia, e nel 1986 alla XVII Triennale di Milano mostra la propria duplice relazione con Mies quando un tale scaglie di ricostruire il Padiglione di Barcellona e dall'altro di deformarlo secondo la curvatura della sala espositiva milanese¹. Il motto coniato da Koolhaas "More is More" non sembra allora opporsi al famoso

La fascinazione di Koolhaas per i grattacieli newyorkesi degli anni Venti può rimandare a quella di Mies per i grattacieli ottocenteschi di Chicago, oppure l'interesse del primo per Ivan Leonidov può trovare un parallelo nella vicinanza di Mies ai circoli costruttivisti nella Berlino degli anni Venti. Anche il concetto di "Tabula Rasa" utilizzato da Koolhaas nel concorso per la Mission Grand Axe alla Défense (1991) ha un possibile precedente nel progetto del IIT Campus di Chicago elaborato da Mies, e nelle due proposte anche l'uso del fotomontaggio è simile. I due architetti assegnano una grande importanza alla concezione strutturale delle loro opere, nonostante Koolhaas tenda a sottolineare l'audacia delle proprie soluzioni, mentre Mies preferisca nascondere. Ad esempio

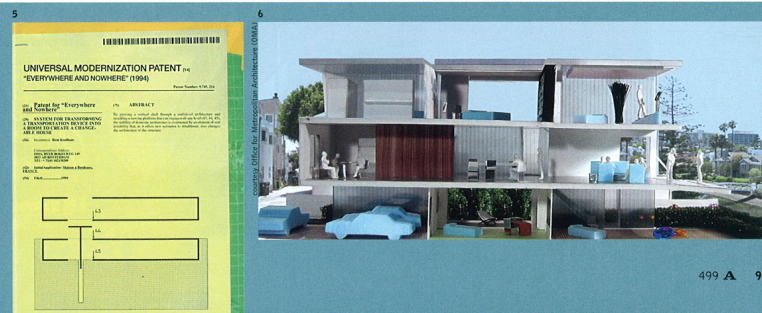
On the surface, Rem Koolhaas and Ludwig Mies van der Rohe might seem to be very different kinds of architects. They worked in two different epochs, but above all the former produces architectural works which are forms of planned disorder, ironic and colourful, while that of the latter appears as orderly, austere and in black-and-white. Despite these apparent contrasts Koolhaas has begun to stress his relationship with Mies ever since 2004. In that year during the official opening of the *Content* exhibition, when the work of the OMA studio's were on show inside Mies's Neue Nationalgalerie in Berlin, Koolhaas said "We have a special relationship with Mies, it is true, but I would like to emphasise that such a relationship is inevitable for any architect... Our familiarity with Mies has grown, and the result is that as our respect for him has diminished, our love of him has increased, as happens with children and their parents".¹ Koolhaas was even clearer in the exhibition catalogue: "I do not respect Mies, I love Mies. I have studied Mies, excavated Mies, reassembled Mies. I even cleaned Mies."² This bold statement, however, doesn't give us any details about the relationship between Mies and Koolhaas. It might even be seen as an opportunistic declaration aimed at overcoming problems lined to the approval of the McCormick Tribune Campus Center project (2003), which aimed to expand the Commons Building built by Mies between 1953 and 1955 in the IIT Campus in Chicago. But in reality Koolhaas's intellectual debt towards Mies goes much deeper than this. Koolhaas had already laid out his idea of "new sobriety" in 1980 with his project for the Strada Novissima within the First Venice Biennale, and in 1986 at the XVII Milan Triennale he revealed his ambivalent relationship with Mies when on the one hand he decided to reconstruct the Barcellona Pavilion while also reshaping it to fit the curvature of the exhibition hall.³ Indeed, Koolhaas's "More is More" motto does not seem in contradiction with Mies's famous motto, "Less is More". On the contrary, it seems to be a way of realising the ideas behind that motto

Koolhaas's fascination with 1920s New York skyscrapers can be compared to Mies's interest in the nineteenth century towers of Chicago, while the former's interest in Ivan Leonidov can be looked at in parallel with the connections between Mies and constructivist groups in Berlin in the 1920s. The concept of "Tabula Rasa" used by Koolhaas in the competition for the Mission Grand Axe in Paris (1991) has a possible precedent in the Chicago IIT Campus project laid out by Mies, and in both projects there is similar use of photomontage. Both architects see the structural aspects of their work as extremely important, even if Koolhaas tends to underline the audacity of his architectural solutions while Mies prefers to hide these features. For example, Mies's Crown Hall and Cantor Drive-In Restaurant seem

A step further into Rem Koolhaas and Mies van der Rohe love affair

4 Si tratta del primo e unico film interamente dedicato a Koolhaas e allo studio OMA, *Rem Koolhaas. A kind of architect*, Heidingsfelder Tesch 2007.

4 This is the first and thus far only film entirely dedicated to Koolhaas and the OMA studio, *Rem Koolhaas. A kind of architect*, Heidingsfelder Tesch, 2007.



opere di Mies come la Crown Hall, o il progetto per il Cantor Drive-In Restaurant, apparentemente non presentano controventi trasversali, così come la sua Neue Nationalgalerie non sembra averne in entrambe le direzioni. Quest'ultima poi in una ipotesi di progetto prevedeva un tetto retto da un singolo sostegno centrale e stabilizzato da tiranti perimetrali, e lo stesso interesse per edifici mantenuti in equilibrio attraverso cavi di trazione ritorna nel progetto di Koolhaas per la Maison à Bordeaux. Entrambi lavorano su nuove concezioni dello spazio e, in particolare, sulla possibilità di rendere modificabili i luoghi dell'abitare. La sala di Villa Tugendhat progettata da Mies può trasformarsi da spazio interno in spazio esterno grazie a una parete vetrata in grado di muoversi e di scomparire nel pavimento; così la relazione fra i diversi piani della Maison à Bordeaux di Koolhaas può variare grazie a una porzione di solaio in grado di spostarsi verticalmente (Fig. 5). L'interesse di Koolhaas per la mutabilità degli spazi interni è visibile anche nella Dutch House, nel progetto della y2k House (1998), dove l'intera casa può ruotare su se stessa, e in quello della Sighvatsson House (2005), dove il soggiorno può aprirsi sull'esterno grazie alla rotazione di un'intera parete attorno al proprio asse orizzontale (Fig. 6).

Anche l'attenzione per la qualità dei materiali utilizzati ricorre nei due progettisti, ma – per quanto possa apparire paradossale – quello che più li avvicina è il modo in cui concepiscono il dettaglio architettonico. In Mies i dettagli sono concepiti per non attrarre l'attenzione, per scomparire: difatti gli elementi rimangono perfettamente individuabili anche nel loro assemblaggio in modo da rendere l'intera composizione semplice quanto i profili metallici che la compongono. L'effetto di tale concezione è visibile negli edifici del IIT Campus e in particolare nell'angolo dell'Alumni Memorial Hall, dove gli elementi sono semplicemente giustapposti e permangono riconoscibili, mettendo in atto un procedimento assimilabile a quello del collage se non fosse per l'effetto di maggiore unità che viene perseguito (Fig. 7). Questa stessa volontà di unire in modo violento elementi semplici, utilizzati nella forma in cui si presentano all'architetto, caratterizza anche le opere di Koolhaas, sebbene egli adoperi tale strategia per arricchire la varietà delle sue architetture. Ad esempio nel fronte della Kunstshall (1992) i diversi tipi di sostegni che reggono la copertura sono resi equivalenti dalla loro forzata giustapposizione: insieme a due citazioni miesiane, un pilastro a croce e uno ad H, compaiono due pilastri di calcestruzzo, uno cilindrico e uno a base quadrata, e un pilastro composto da un profilato metallico;

inoltre a questo gioco di infinite variazioni non è estraneo il tronco d'albero che funge da parapetto della terrazza. Un ulteriore esempio di quanto sia simile il modo in cui i due architetti concepiscono il dettaglio si nota nell'edificio che Koolhaas realizza a Pechino per la CCTV (2002), il cui rivestimento riprende, quasi citandolo, quello degli edifici del IIT Campus di Mies: la struttura interna rivestita di calcestruzzo viene in entrambi i casi dichiarata all'esterno tramite profili d'acciaio non strutturali, e poco importa se i pilastri di Mies siano verticali e quelli di Koolhaas diagonali (Fig. 8). Approfondendo l'analisi dei debiti che Koolhaas sembra aver contratto nei confronti di Mies si arriva a considerare alcune caratteristiche profonde che accomunano l'opera dei due architetti, ossia il modo in cui essi concepiscono il proprio lavoro. Nell'introduzione a *SMXL*⁹ Koolhaas afferma che la carriera di un architetto non può che essere caotica nella sua forma, ma questo non significa che essa debba esserlo anche nei contenuti. Al contrario spesso la poetica di un architetto trova una coerenza che oltrepassa la caotica successione delle occasioni progettuali. Così Koolhaas nell'introduzione a *Content* scrive quello che aveva ommesso in *SMXL* ed espone alcuni contenuti del proprio lavoro: "L'architettura è uno strano amalgama di conoscenza del passato e di pratica contemporanea, un goffo modo di guardare al mondo e un mezzo inadeguato per operarvi. I progetti di architettura durano cinque anni; non una singola impresa – ambizione, intenzione, necessità – rimane invariata nel marasma contemporaneo. L'architettura è troppo lenta ... Forse, l'architettura non ha bisogno di essere stupida dopo tutto. Liberata dall'obbligo di costruire, può divenire un modo di pensare su qualsiasi cosa – una disciplina che rappresenta relazioni, proporzioni, connessioni, effetti, il diagramma di ogni cosa"¹⁰. A parte il riferimento alla specificità che contraddistingue lo studio OMA, ossia l'analisi del programma e la sua espressione diagrammatica, questa introduzione rimarca una problematica che aveva contraddistinto anche l'intera carriera di Mies: il riconoscimento della necessaria lentezza dell'architettura rispetto alla mutevolezza della vita.

Tale considerazione aveva portato Mies a concentrare i propri sforzi nel realizzare "spazi flessibili", i quali avrebbero permesso di essere utilizzati anche per fini non previsti al momento del progetto. L'interesse di Mies per la "pianta libera" non sembra allora così distante da quello di Koolhaas per il "typical plan". Le medesime preoccupazioni portano entrambi a cercare di realizzare un'architettura "generica", pur nelle rispettive differenze. Non è un caso che Koolhaas, forse per primo,

to have no cross-bracing, while his Neue Nationalgalerie seems to have none in either direction. In a preliminary design, the latter seems to have had a roof with a single central support stabilised by perimeter stays. Koolhaas's design for the Maison à Bordeaux shows a similar interest in using traction cables to hold buildings steady. Both architects have experiment with new spatial ideas and in particular with the possibility of creating modifiable living spaces. The hall in the Villa Tugendhat designed by Mies can be changed from an internal to an external space thanks to a moveable glass wall which slides down into the floor; similarly, the relationship between the various floors of Koolhaas's Maison à Bordeaux can be altered by moving a portion of floor up or down (Fig. 5). Koolhaas's interest in the changing nature of internal spaces can also be seen in the Dutch House, the project for the y2k House (1998) (where the entire house can turn on its own axis) and in that for Sighvatsson House (2005), where the sitting room can open out to the outside world thanks to the rotation of the entire outside wall along its horizontal axis (Fig. 6). Both designers pay or have paid detailed attention to the quality of material they use. But, paradoxically, that which brings them together is the way in which they conceive of architectural details. For Mies, details are not seen as ways of attracting attention, and they are designed to go unnoticed. In fact the different parts can also be seen clearly through the way in which they are assembled so that the entire composition is as straightforward as the metallic profiles which make it up. The effect of this idea can be seen in the buildings of the IIT Campus and in particular in the corner of the Alumni Memorial Hall, where the different parts are simply juxtaposed and are always recognisable, creating something which looks a little like a collage even if the overall effect is one of unity (Fig. 7). The same desire to bring simple elements together in a violent way, and use them in the same ways as they appear to the architect, can also be seen in Koolhaas's work.

He uses this kind of strategy in order to enrich the variety of his architecture. For example, on the façade of the Kunstshall (1992) the different types of support which hold up the roof are brought together by their forced juxtaposition. There are two homages to Mies here – a a cruciform and an H-section pillars – as well as two concrete pillars, one cylindrical, the other square, and a pillar made from a metal profile, plus a tree-trunk terrace parapet to round off Koolhaas's never-ending set of variations. A further example of how the two architects understand details in similar ways can be seen in the building which Koolhaas

built in Beijing for the CCTV (2002), whose cladding refers back to Mies's IIT Campus, as a kind of citation of that work: in both cases, the concrete-clad internal frame finds its external counterpart in non-structural steel profiles, and it matters little if Mies's pillars are vertical while Koolhaas's are diagonal (Fig. 8). If we delve further into the debt Koolhaas owes to Mies which can draw out some important features which link the work of the two architects, and above all the way they understand their own work. In his introduction to *smxl*⁹ Koolhaas argues that the career of an architect can only be understood through the concept of chance, in its form, but this does not imply that it needs to be so in terms of content. On the contrary the poetics of an architect often finds a coherence which goes beyond the chaos provided by the way planning opportunities arise. In his introduction to *Content* Koolhaas filled in the gaps from *smxl* and laid out some ideas about the content of his work 'Architecture is a strange amalgamation of past knowledge and present practice, an awkward way of looking at the world and an inadequate medium through to work on it. Architecture projects take five years; no single enterprise – ambition, intention, need – remains unchanged in the chaos of everyday life. Architecture is too slow ... Maybe architecture doesn't have to be stupid after all. Liberated from the obligation to build, it can become a way of thinking about anything – a discipline of relationships, proportions, connections, effects, a diagram of everything'¹⁰.

Apart from the reference to the specific nature of the work of the OMA – the analysis of planning processes and their diagrammatic expression – this introduction sets out a problematic which also marked Mies's entire career: the recognition of the necessary slowness of architecture with respect to the changeable nature of life. Such considerations led Mies to concentrate his efforts on the creation of "flexible spaces", which could be used for ends which were not foreseen in the original design or project. Mies's interest for the "free plan" doesn't seem so far away from Koolhaas's idea of the "typical plan"⁹. The same concerns led both towards attempts (in different ways) to create a 'generic' architecture. It is no accident that Koolhaas, perhaps before anyone else, saw such characteristics in Mies's IIT Campus project¹⁰: there, the spatial quality is not provided by the way single buildings are set back, which changes in various ways throughout the project, but from the unitary nature of the whole conceptual system which is being employed (Fig. 9). When Koolhaas built the extension to the Commons Building he revealed the extent of the changes that had been

9 R. Koolhaas, *Lecture 1/21/91, in Rem Koolhaas: conversations with students*, Rice University 1996, pp. 12-3; R. Koolhaas, *Introduction, in SMLXL*, Op. cit., p. xix.

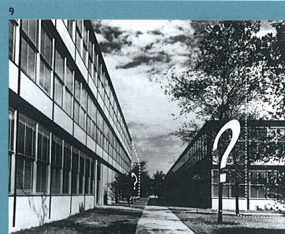
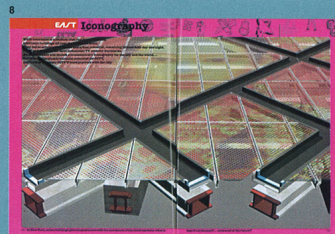
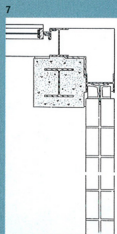
6 R. Koolhaas, *Content*, Op. cit., pp. 20-1.

7 R. Koolhaas, *Typical Plan, in SMLXL*, Op. cit., pp. 335-50.

5 R. Koolhaas, *Lecture 1/21/91, in Rem Koolhaas: conversations with students*, Rice University 1996, pp. 12-3; R. Koolhaas, *Introduction, in SMLXL*, Op. cit., p. xix.

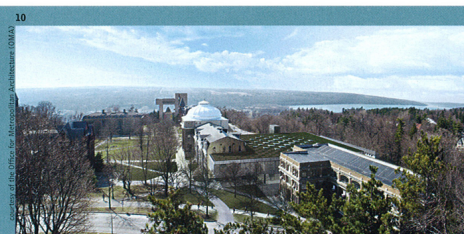
6 R. Koolhaas, *Content*, Op. cit., pp. 20-1.

7 R. Koolhaas, *Typical Plan, in SMLXL*, Op. cit., pp. 335-50.



7. Ludwig Mies van der Rohe, Alumni Memorial Hall, IIT, Chicago 1945, dettaglio della sezione orizzontale della parete esterna / detail taken from external wall horizontal section. Da / From Ludwig Hilberseimer, "Mies van der Rohe", Chicago 1956, (Milano 1993), p. 121.

8. OMA, CCTV (2002), Beijing. Particolare della facciata / Façade detail. Da / From "Content", p. 500-1.



9. IIT "Mies Alley"; aggiunta di / addition by OMA, 2001. Kaufmann & Fabry Co. photographer. University Archives, Paul V. Galvin Library, Illinois Institute of Technology, Chicago. Da / From "Mies in America", Phyllis Lambert (a cura di / edited by), Montréal - New York c2001, p. 734.

10. OMA, Milstein Hall Cornell University Credits, Ithaca, New York, 2006-2011.

11. OMA, De Rotterdam, Multi-Use Building, "Vertical City", Rotterdam, Paesi Bassi / The Netherlands, 1998-2011.

riconosca tale caratteristica nel IIT Campus di Mies*: in questo intervento la qualità spaziale non è data dalla misura degli arretramenti dei singoli edifici, che di fatto varia più volte durante il progetto, ma dalla unitarietà del sistema concepito (Fig. 9). Quando Koolhaas realizza l'estensione del Commons Building mostra quanto siano profonde le modifiche apportate agli edifici del IIT Campus in nome di aggiornamenti tecnologici e funzionali, e quanto tali superfezioni abbiano finito col cancellare la purezza di tali opere. Così realizza un ampliamento che esprime sia il suo "amore", sia il suo "poco rispetto" nei confronti di Mies: utilizza la stessa maglia di pilastri ad H, ma dimostra che all'interno di tale griglia vi sono molte più possibilità di quelle sondate dal maestro tedesco. Le partizioni indipendenti dalla struttura possono avere forme totalmente libere e tramite variazioni almetriche del suolo e della copertura è possibile ottenere spazi molto più complessi. Infine per non permettere a future modifiche di nascondere la logica compositiva del suo edificio, Koolhaas denuncia da subito nel controsoffitto la caoticità delle diverse griglie impiantistiche e nel mostrare la loro discordanza le riporta a una armonia superiore. Come Mies, anche Koolhaas cerca di realizzare un'architettura condivisibile, che non sia basata su scelte formali individuali, e che non si riduca a essere solo "ricerca di forma". Mies fin dai suoi primi scritti si oppone "alla forma come fine"⁸; allo stesso modo Koolhaas spiegando il proprio progetto per la Bibliothèque de France si mostra contrario a "un'architettura in cui ogni cosa debba essere risolta attraverso l'invenzione di una forma"⁹. Questo atteggiamento nei confronti della forma, insieme alla totale accettazione della società capitalistica in cui lavora – altra caratteristica in comune con Mies – porta Koolhaas a cercare perfino di fondere lo studio OMA con quello Herzog&Meuron in modo da creare un "cartello" dove le firme individuali, identità, ecc. venissero inglobate in un tutto più grande"¹⁰. Tuttavia su questo argomento Koolhaas si mostra in seguito più ambiguo. Consapevole che alla base del lavoro di architetto vi sono sempre scelte formali, siano ammesse o negate, egli arriva ad affermare l'ambivalenza di un lavoro che vuole essere estraneo alla invenzione di forme ma che esse ha necessariamente a fare: "Desidero fare una dichiarazione chiara e cruda di come funziona il processo architettonico, come esso è una sorta di permanente dialettico confronto tra la ricerca di una forma e il processo di far stare il programma dentro questa forma"¹¹. Così la similitudine del modo in cui Mies e Koolhaas concepiscono il proprio lavoro li porta entrambi a poter utilizzare la stessa soluzione architettonica

non solo per funzioni differenti, ma anche a scale diverse: questo accade sia a Mies quando realizza la Neue Nationalgalerie ingrandendo il progetto per gli uffici Bacardi di Cuba, sia a Koolhaas che realizza la Casa da Musica di Porto ingrandendo il progetto per la y2k House. L'anima miesiana di Koolhaas poteva passare inosservata durante il XX secolo, ma a partire dal 2006 lo studio OMA realizza progetti che ritornano a quella "new sobriety" dichiarata già nel 1980. Molti di essi utilizzano volumetrie estremamente semplici, colorazioni uniformi (Milstein Hall Cornell University, 2006, Fig. 10), e quasi sempre sono assenti quei pastiche che ne avevano caratterizzato l'opera durante gli anni Novanta, o l'affascinante brutalità iniziale dei suoi collage. Esempi di questo nuovo atteggiamento progettuale sono i volumi regolari del De Rotterdam, Multi-Use Building, "Vertical City" (1998, Fig. 11), del grattacielo 111 First Street (2006) a Jersey City, che riprende una modalità compositiva sviluppata da Koolhaas in molti progetti a partire da quello per l'Eusebius Tower (1987), l'innovativa concezione volumetrica dell'Hamburg Science Centre (2008) e l'attenzione per gli spazi pubblici che caratterizza edifici alti come le Porsche Towers (2006) a Dubai (Fig. 12), lo Shenzhen stock exchange (2006, Fig. 13), la Torre Bicentenario (2007) a Mexico City, l'India Tower (2008) a Mumbai. In altri casi l'unità dell'intervento viene affidata al colore bianco e ai volumi regolari, come mostrano il progetto per il Brygusprojektet (2008) a Copenhagen, l'Almaty Science Campus (2007) in Kazakistan, uno dei pochi progetti che compare nel sito OMA nonostante non sia firmato da Koolhaas, il bellissimo progetto per l'International Criminal Court (2008) a L'Aia (Fig. 14), oppure il recente Dee and Charles Wylly Theatre (2004) a Dallas. La nuova stagione progettuale di Koolhaas trova espressione nel progetto per il grattacielo Dubai Renaissance (2006), che nasce quasi dalla autocritica dei propri progetti degli anni Novanta (Fig. 15). La città è divenuta "una costruzione perfettamente tautologica, un'icona di eccessi costituita da un eccesso di icone"¹², egli afferma, e in tale "skyline di stranezze" gli edifici non si rafforzano più l'un l'altro ma si nascondono a vicenda. A partire da questa lettura della città contemporanea Koolhaas propone un "nuovo inizio, un Rinascimento": progetta un parallelepipedo largo 200 piedi e alto 300, monolitico, bianco, e splendente. La sua sobrietà lo distingue dal restante affastellarsi di grattacieli, mentre un complicato meccanismo, che permette all'edificio di ruotare durante le 24 ore del giorno, ne garantisce attraverso mezzi tecnici la spettacolarità.

carried out on the IIT Campus buildings in the name of technological and functional updating and how far such add-ons had ended up destroying the spirit of that work. So he built an extension which expressed both his "love" as well as his "lack of respect" for Mies. He used the same H-pillar grid, but he also demonstrated how such a grid contained many other possibilities that Mies had never explored. The free-standing partition walls can be of any shape, and much more complex spaces can be obtained by lifting the ceiling or lowering the floor. Finally, in order to prevent future changes hiding the compositional logic of his building, Koolhaas immediately reveals the chaotic nature of the building's HVAC systems in the false ceiling and transforms their discordance into a higher level of harmony. Like Mies, Koolhaas has also tried to create an architecture which is shareable, not based on formal individual choices, which is not merely a "search for form". Right from the beginning, in his early writings, Mies was opposed to "form as an goal"⁸. In the same way Koolhaas, describing his project for the Bibliothèque de France, seems opposed to "architecture in which everything has to be resolved through the invention of a form."¹⁰ This attitude to form, alongside the total acceptance of the capitalist society in which he works (another characteristic held in common with Mies) even brought Koolhaas to try to fuse the OMA studio with that of Herzog&Meuron so as to create "a 'pool' where individual signatures, identities, etc. would be subsumed in a larger whole"¹¹. Later on Koolhaas was much more ambiguous in this debate. He is well aware that at the base of architect's work there are always formal choices, whether they admit it or not, he ends up acknowledging the ambivalence of an activity which would like to be outside the idea of the invention of forms but which inevitable ends up dealing with these issues. "I want to make a very open and raw declaration of how the architectural process works, how it is a kind of permanent dialectical confrontation between on the one hand the search of form on the other hand the process of fitting form to this form."¹²

So the similar ways in which Mies and Koolhaas understand their own work brought both of these architects to use the same architectural solution not only for different functions, but also in different scale. This happens both, with Mies when he built the Neue Nationalgalerie by enlarging the project for the Bacardi Offices in Cuba, and with Koolhaas when he made the Music House in Porto by enlarging the project for y2k House. Though Koolhaas's Miesian soul might have gone unnoticed in the 20th century, since 2006 OMA has created projects

which mark a return to that "new sobriety" which he had coined in 1980. Many of them use forms which are very simple, uniform colouring (Milstein Hall Cornell University, 2006, Fig. 10), and most of them lack the element of pastiche typical of his work in the 1990s, or the brutal charm of his first collages. Examples of this new projectual attitude are the regular volumes of the De Rotterdam, Multi-Use Building, "Vertical City" (1998, Fig. 11), of the 111 First Street (2006) skyscraper in Jersey City, which harks back to a compositional model first developed by Koolhaas with his Eusebius Tower (1987), the innovative conceptual shape of the Hamburg Science Centre (2008) and the attention to public spaces which mark tall buildings such as the Porsche Towers (2006) in Dubai (Fig. 12), the Shenzhen stock exchange (2006, Fig. 13), the Torre Bicentenario (2007) in Mexico City, the India Tower (2008) in Mumbai. In other cases the unity of the project is linked to the use of white or to regular volumes, as with the project for Brygusprojektet (2008) in Copenhagen, the Almaty Science Campus (2007) in Kazakistan (one of the few projects which appears on the OMA site notwithstanding it is not signed Koolhaas), the beautiful project for the International Criminal Court (2008) at The Hague (Fig. 14), or the recent Dee and Charles Wylly Theatre (2004) in Dallas. Koolhaas's new projectual seasons can be also seen in the project for the Dubai Renaissance tower (2006) which appears almost as a kind of self-criticism of his own projects from the 1990s (Fig. 15). The city has become "a perfect tautological construction, an icon of excess made up of an excess of icons"¹³, he argues, and in this "skyline of strangeness" the buildings no longer play to each other's strengths but take turns at concealing each other. This reading of the contemporary city leads Koolhaas to propose a "new beginning, a renaissance", to build a parallelepiped 200 ft wide and 300 ft tall – a white, shiny, monolithic parallelepiped. Its sobriety distinguishes it from the surrounding mass of skyscrapers, and a complicated mechanism enabling the building to rotate 24 hours a day is a technological guarantee that the finished product will certainly be worth looking at.

Vittorio Pizzigoni

(Italia, 1975) architetto. Professore a contratto presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Trieste. È membro dello studio di architettura baukuh.

(Italy, 1975) architect. Lives and works between Milan and Genoa. Adjunct professor at the University degli Studi di Trieste. He is one of the partners of architectural firm baukuh.

www.baukuh.it

8 R. Koolhaas, *Mistakes, in Mies in America*, Phyllis Lambert (a cura di), Montreal - New York c2001, p. 734

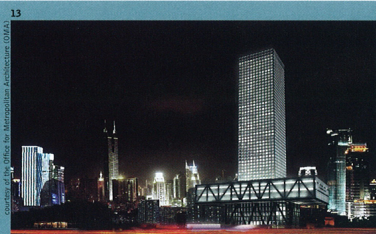
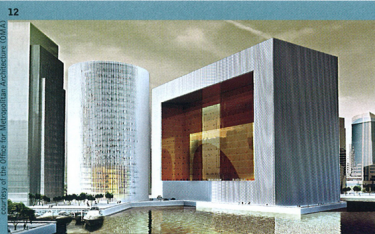
9 L. Mies van der Rohe, *Über die Form in der Architektur*, "Die Form", 2, 1927, p. 57.

10 R. Koolhaas, *Lecture 1/21/91*, in *Rem Koolhaas: conversations with students*, cit., pp. 24-5.

11 R. Koolhaas, *A Brief History of OMA*, in *Content*, Op. cit., p. 44.

12 R. Koolhaas, *Transformations, "A+U"*, May 2000, pp. 106-12, 107; R. Koolhaas, *Copy and Paste*, in *Content*, Op. cit., pp. 302-4.

13 Video, *Dubai Renaissance*, www.oma.eu



12. OMA, Porsche Design Towers 1/II, Dubai, UAE, 2006-2009.

13. OMA, Shenzhen Stock Exchange Plaza Credits, Shenzhen, Cina / China, 2010.

14. OMA, ICC - International Criminal Court, L'Aia, Paesi Bassi / The Hague, The Netherlands, 2008.

15. OMA, Crazy Building Skyline, Dubai Business Bay, 2009.

