

ALÉM DA LINGUAGEM, ALÉM DO OBJETO: ordem e experimentação na metodologia projetual de Rem Koolhaas

PORTO FILHO, Gentil Alfredo Magalhães Duque

Arquiteto e urbanista -Universidade Federal de Pernambuco, Doutor em Teoria da Arquitetura pela Universidade de São Paulo, professor assistente do curso de Arquitetura e Urbanismo do Departamento de Engenharia da Universidade Católica de Pernambuco (gentilp@uol.com.br)

Resumo

Este trabalho trata da metodologia projetual do arquiteto holandês Rem Koolhaas. Discute uma posição arquitetônica que, ao invés de partir de premissas simbólicas ou estéticas, enfatiza a análise extensiva de cada situação urbana e programática e a contínua revisão dos próprios métodos e estratégias projetuais. Através da experimentação com formas elementares e espacialidades abertas, o arquiteto holandês pretende não só regular condicionantes conflituosos e ativar eventos imprevisíveis, como também recusar os clichês da cultura arquitetônica. Este estudo indica que a obra de Rem Koolhaas tem, assim, combatido abertamente a natureza contemplativa atribuída à experiência arquitetônica pelas principais tendências depois do Modernismo.

Abstract

This work deals with the design methodology of the Dutch architect Rem Koolhaas. It discusses an architectural position which, instead of starting from symbolic or aesthetic premisses, emphasizes the extensive analysis of each urban and program situation and the continuous revision of the design methods and strategies itselfs. Through the experimentation with elementary forms and open spaces, the Dutch architect intends not only to regulate conflicting conditions and activate unpredictable events but also refuse clichés of the architectural culture. This study indicates that the work of Rem Koolhaas has, thus, openly fought the contemplative nature attributed to the architectural experience by the main tendencies after Modernism.

A noção de “pós-modernidade” emergiu no âmbito da arquitetura após a consolidação de um conjunto de metodologias que se contrapunham à natureza tecnicista, universalizante e utopista das doutrinas modernistas. Embora ainda venha sendo objeto de interpretações controversas, este fenômeno tem sido largamente aceito pela historiografia recente como o resultado previsível de uma flexibilização do Movimento Moderno iniciada já a partir do pós-guerra. Segundo Montaner¹, o embate com circunstâncias geográficas e culturais díspares teria estimulado alguns dos herdeiros das vanguardas européias a elaborar uma “continuidade crítica” ao Modernismo. Ernest Rogers na Itália, Alvar Aalto na Finlândia, Louis Kahn nos EUA, Aldo van Eyck na Holanda e Jose Antonio Coderch na Espanha poderiam assim ser apontados como alguns dos precursores da reviravolta que ocorreria na década de sessenta.

Mas tão importante para a superação do “funcionalismo ingênuo” quanto as imposições contextuais, foi um fenômeno que forjou silenciosamente os valores e as práticas arquitetônicas naqueles anos: a influência dos estudos lingüísticos sobre a teoria da arquitetura. Apesar de notavelmente heterogêneas, as tendências que configuraram o quadro da arquitetura a partir dos anos sessenta tinham, sintomaticamente, como fundamento comum a “ressemantização” do *International Style*.

Este objetivo de recuperar uma hipotética capacidade “comunicacional” do objeto tornou-se então um pressuposto de tal modo arraigado na cultura arquitetônica das últimas quatro décadas que nos fez muitas vezes acreditar sem reservas na própria concepção de “arquitetura como linguagem”. O fato da clássica obra de Charles Jencks ter recebido o título de “A Linguagem da Arquitetura Pós-Moderna”² e de ter tratado a arquitetura mediante um jargão expropriado diretamente da Lingüística é apenas um dos indícios deste fenômeno que se estende até os nossos dias.

¹ MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno*: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p. 8.

² JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. New York: Rizzoli, 1984.

A adoção sem mediações dos modelos lingüísticos pela teoria arquitetônica não nos surpreende quando observamos que nenhum campo das ciências humanas, da Filosofia e das artes escapou no século passado da influência dos estudos de Saussure. Um movimento cultural que, com o prestígio alcançado pelo Estruturalismo e pela Semiologia, apenas consolidou no decorrer da década de sessenta uma *episteme* que vinha sendo construída desde o século XIX com base justamente no conhecimento lingüístico³.

Não é por acaso que neste contexto em que se estabelece e se disseminam universalmente os estudos da linguagem tenha também se delineado o escopo teórico de uma arquitetura “pós-moderna” instituído em categorias como as de “semântica” e “sintaxe”, “significado” e “significante” e, especialmente, na premissa sobre a capacidade representacional do objeto. As obras de Robert Venturi e Aldo Rossi são bastante reveladoras desta situação. Enquanto a primeira propunha uma arquitetura como “sistema comunicativo” mediante o uso de colagens do “vernáculo” norte-americano, a segunda tencionava “representar” o *genius loci* através da análise tipológica e de analogias poéticas com a cidade italiana⁴.

Tendências que se apoiavam em referências históricas conviviam neste período com posições “lingüísticas” discrepantes quanto ao modo de superação do Modernismo. A “arquitetura conceitual” de Eisenman é o caso mais notável de uma atitude que buscava realizar o que o abstracionismo vanguardista já teria tentado sem sucesso: fazer com que o objeto arquitetônico veiculasse exclusivamente o seu próprio processo de elaboração geométrica, sem recorrer, portanto, a qualquer conteúdo externo à sua “sintaxe”⁵. Seja representando “conteúdos semânticos extrínsecos” como no caso da obra de Venturi e Rossi, seja expressando “conteúdos sintáticos intrínsecos” como no de Eisenman, a arquitetura dos anos setenta poderia ser então amplamente caracterizada pelos desdobramentos destas duas posturas “lingüísticas”.

A década que se seguiu não só alimentou a analogia com a linguagem como parece ter produzido o seu apogeu. Além da proliferação de diversos movimentos historicistas e regionalistas que visavam “representar a identidade do lugar”, os anos oitenta assistiram ao florescimento de produções abstracionistas que se justificavam frequentemente como “metáforas de uma idéia”. Inspirados no pensamento “pós-estruturalista”, arquitetos como Libeskind, Tschumi e sobretudo o próprio Eisenman⁶ quiseram converter a arquitetura num “evento de leitura”, cujo propósito (muitas vezes velado) era traduzir formalmente conceitos provenientes de diversos campos do conhecimento.

A ascendência da “discursividade” e do “simbolismo” sobre a mais representativa arquitetura destes anos acabou catalisando uma contraposição que privilegiava, em contraste, a pura experiência sensorial do objeto. O que ficou conhecido na década de noventa como Arquitetura Minimalista sugeria não apenas a revalorização do esteticismo, em detrimento das arbitrariedades semânticas, como também a abolição definitiva de qualquer conteúdo alheio à fenomenologia da percepção⁷. Uma posição que permanecia curiosamente devedora dos modelos lingüísticos por ela criticados, uma vez que acabava por legitimar os seus pressupostos e almejar, por outro lado, “expressar” arquitetonicamente um “conceito” previamente estipulado: o “grau-zero” semântico.

A história da arquitetura recente não foi, no entanto, escrita exclusivamente por posições baseadas em analogias com a linguagem. Os Países Baixos, em particular, exibiram nos anos noventa uma produção especialmente crítica ao “lingüisticismo pós-moderno”. O chamado “pragmatismo experimentalista” holandês indicava que a fabricação dos significados arquitetônicos depende muito mais dos modos de interação do objeto com um vasto contexto físico-cultural do que da relação convencionalizada entre “forma” arquitetônica e “conteúdo” preestabelecido. Uma postura que, em vez de fundamentar-se na “técnica representacional”,

³ MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. p. 225-248.

⁴ Cf. MONTANER, op. cit., p. 139-146, 152-162.

⁵ Cf. EISENMAN, Peter. Notes on conceptual architecture: towards a definition. *Casabella*, n. 359/360, p. 49-57, 1971.

⁶ Cf. Id., The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end. In: NESBITT, Kate (ed.). *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory – 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 211-227.

⁷ Cf. ARCHITECTURAL DESIGN. *Aspects of minimal architecture*. n. 7/8, jul./aug. 1994 e *Aspects of minimal architecture II*. n. 5/6, may./jun. 1999.

segundo a qual o arquiteto estabelece primeiramente um “conceito” para a partir daí procurar um resultado figurativo capaz de fixar a relação entre “idéia” e “matéria”⁸, valoriza a complexidade multifuncional do fenômeno arquitetônico e a ampla investigação de cada situação projetual.

Arquitetos holandeses como Van Berkel, MVRDV, NL Architects e Rem Koolhaas têm também insistido em que não só os objetivos “comunicacionais” do “paradigma linguístico” pós-moderno devem ser definitivamente superados, mas também as próprias premissas estéticas que sempre fundamentaram a disciplina arquitetônica. Ora, numa experiência urbana fragmentária, forjada hoje sobretudo pelo turbilhão de imagens da “telemática” e da publicidade, a forma arquitetural não mais deteria o tradicional poder de “extasiar” esteticamente nem se encontraria em condições adequadas para ser plenamente contemplada. Além disso, elaborar “formas belas” implicaria, segundo o “surrealismo holandês”, recorrer a repertórios assimilados e a noções institucionalizadas de equilíbrio e harmonia, transformando, assim, a arquitetura num academicismo.

De acordo com tais considerações, a pretensão de comunicar mensagens ou de suscitar prazer estético através do objeto aprisionaria o fazer arquitetônico tanto em “conteúdos” *a priori* quanto na autonomia formalista, dificultando, desse modo, o enfrentamento da complexidade urbana concreta e a renovação crítica da arquitetura. O que deve ser especialmente assinalado nesta produção holandesa é, portanto, o privilégio dado à análise dos condicionantes programáticos e contextuais e às próprias questões metodológicas em detrimento da “elaboração objetual”. E foi precisamente através de estudos de métodos e estratégias projetuais, desenvolvidos na teoria e na prática, que a figura de Koolhaas despontou a partir dos anos oitenta como o principal marco de referência de toda uma geração de arquitetos holandeses.

Antes de discutir alternativas “lingüísticas”, Koolhaas frisou em diversos textos e em projetos, como os da Kunsthal e da biblioteca de Jussieu, a necessidade de se estabelecer uma agenda de objetivos, conceitos e métodos para uma situação de incertezas. De fundamental importância para a elaboração da sua metodologia seria antes de tudo uma postura de “aceitação” da atual realidade metropolitana⁹. Aceitar, neste caso, constituiria o primeiro passo para compreender um cenário cultural e urbano que vinha desafiando certas noções arquitetônicas clássicas e mesmo aquelas difundidas pela pós-modernidade. Em vez de tentar transmitir “mensagens” ou mesmo recuperar a homogeneidade do espaço urbano através de preceitos racionalistas, Koolhaas pretendia encontrar na própria instabilidade e vulgaridade da cidade a “chave” para uma nova organização.

“Sem nostalgia nem arrependimentos”, o arquiteto holandês visava agora realizar uma arqueologia, não do passado glorioso da arquitetura, mas da própria atualidade. Cada situação, sendo ela deteriorada ou caótica como fosse, haveria de possuir potencialidades intransferíveis. Não era mais recomendável confiar na aplicação direta de modelos urbanos e arquitetônicos históricos, muito menos em metáforas ou postulados idealistas, mas na busca de um “conceito retroativo” com base na análise extensiva de cada circunstância¹⁰. Tal atitude, por mais óbvia que possa parecer para uma profissão que lida com problemas concretos, emergiu surpreendentemente como uma rebelião em favor da “reconquista” da capacidade do arquiteto atuar sobre a cidade do capitalismo avançado¹¹. Abriu os “olhos que não querem ver” de um campo disciplinar que se mostrava, se não equivocado, ao menos ingênuo em suas tentativas de embelezar a cidade ou de exercitar analogias formais. Koolhaas propunha, assim, uma prática que, antes de se debruçar sobre a elaboração de “objetos” simbólicos ou belos, almeja a regulação de fluxos e atividades que não necessariamente devem resultar em produtos materiais¹².

⁸ UN STUDIO. **Techniques**: network spin move. Amsterdam: UN Studio & Goose Press, 1999. p. 19-25.

⁹ KOOLHAAS, Rem. What ever happened to urbanism? In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 971.

¹⁰ Id., The terrifying beauty of the twentieth century. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 208.

¹¹ Cf. COHEN, Jean-Louis. The rational rebel or the urban agenda of OMA. In: LUCAN, Jacques. **OMA-Rem Koolhaas**: architecture 1970-1990. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

¹² KOOLHAAS, Rem. What ever happened to urbanism? op. cit., p. 969.

Associada a esta “teoria da retroação”, que privilegia os elementos circunstanciais de cada contexto projetual, vem uma atitude investigativa também voltada para a história e para certos modelos arquitetônicos, sobretudo aqueles forjados pelo Modernismo. No entanto, examinar e explorar um legado arquitetônico não equivale neste caso a aceitá-lo sem reservas. Ao contrário, muitas vezes a pesquisa pode resultar na contestação aberta de tais modelos através principalmente do confronto estabelecido com dados novos da situação contemporânea. O que vale ser destacado aqui é que esta postura está antes de tudo comprometida em utilizar todo o instrumental disponível no intuito de fazer a cidade atual inteligível, nem que para isso se tenha que recuperar certas “continuidades” históricas não plenamente desenvolvidas¹³. Esta modéstia perante o acervo cultural e os dados do presente é parte da mesma atitude de tentar “seguir” a realidade ao invés de “antecipá-la” com modelos idealistas, tal como pretenderam alguns dos visionários modernistas.

Todo este aparato a um só tempo empiricista e historiográfico que caracteriza a metodologia analítica e projetual do “último” Koolhaas, indica sua abertura à pluralidade metodológica, bem como à própria heterogeneidade urbana, que tem na sua feição ordinária o campo privilegiado de atuação arquitetônica. Estabelecer certas regras e padrões de trabalho é decorrência de uma necessidade premente de controlar o “caos” a partir da sua própria “lógica”, de organizar uma aparente desordem que se manifesta no que Koolhaas chamou de “cultura da congestão”, na qual densidade, superposição e dinamismo de práticas urbanas têm desacreditado uma profissão fundamentada no desenho racionalista¹⁴. E foi precisamente a partir desta desconfiança quanto a capacidade do objeto estético e simbólico responder adequadamente à atual condição urbana que a abordagem do arquiteto holandês tornou-se crucial para a disciplina.

Ao invés da ênfase na busca de um objeto autônomo, definido rigidamente segundo critérios comunicacionais, formais, ou mesmo funcionais, Koolhaas valoriza primeiro as estratégias e os métodos para a compreensão e organização das forças imateriais que configuram o espaço urbano e arquitetônico. Compreender tais forças corresponde a explorar e afirmar no projeto a imprevisibilidade de necessidades conflituosas, ao contrário de submetê-las a tipologias reducionistas estabelecidas. Neste caso, a lição de flexibilidade espacial de um Mies van der Rohe continua de certo modo válida para o enfrentamento do que Koolhaas cunhou de “instabilidade programática”¹⁵. Uma instabilidade demonstrada, primeiramente, já no próprio processo de projeção arquitetônica, através das indefinições e das frequentes modificações propostas pelos diversos agentes sociais e econômicos envolvidos e, em segundo lugar, através das próprias incertezas quanto às expectativas dos usos futuros da arquitetura.

Numa realidade em que o incessante movimento de obsolescência e atualização é parte intrínseca da lógica urbana, o projetista que se apoia diretamente em formas ou conceitos preestabelecidos se vê impotente para prever com precisão todas as demandas programáticas. Sendo assim, em vez de tentar em vão definir todas as “necessidades humanas” (tal como pretenderam os funcionalistas) ou confiar na capacidade narrativa de certos “signos” arquitetônicos, Koolhaas aposta numa resposta global, susceptível de fáceis alterações, mas controlada simultaneamente pelo envoltório externo. Isso significa que a arquitetura deve, sobretudo em programas de grande escala, justapor dois projetos distintos: um que seja capaz de organizar de modo flexível o interior, e outro que determine para a cidade uma imagem coesa do conjunto¹⁶. Malhas estruturais, vazios espaciais e volumes flutuantes, quando envelopados por uma membrana exterior, devem justamente permitir que o edifício possa, a partir do seu próprio interior, se alterar e expandir no decorrer do tempo com grande margem de liberdade.

A adoção da “planta-livre” como característica fundamental de alguns dos projetos de Koolhaas tem como arquétipo evidente a estrutura “domino” de Le Corbusier. Pretende-se com a adoção desse modelo ampliar ao máximo a capacidade do edifício comportar atividades diversas e variáveis com o mínimo de recursos materiais. Liberar espacialmente o objeto para a “criatividade”

¹³ Cf. LUCAN, Jacques (Ed.). **OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

¹⁴ Cf. KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan**. Rotterdam: 1994. p. 10, 152-158.

¹⁵ Id., *Elegy for the vacant lot*. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 937.

¹⁶ Id., *Bigness or the problem of large*. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 501.

dos atores sociais que o utilizam representa também uma tentativa de intensificar as possibilidades de uso que não estavam previstas pelo próprio programa funcional¹⁷. Trata-se de fazer com que a “estrutura de eventos”, ou seja, todas aquelas atividades casuais e usualmente imprevisíveis, extrapole as expectativas programáticas.

Para a realização deste propósito de libertar a arquitetura e o usuário da autoridade do arquiteto e de todo tipo de hierarquia espacial estabelecida, Koolhaas tende a eliminar as divisões dos compartimentos e a borrar os limites entre espaços de convívio e infra-estrutura, entre espaços principais e secundários¹⁸. Mas o resultado arquitetônico não alcançaria plenamente os seus objetivos se, além de expor e fazer conviver lado a lado todo tipo de atividade, este espaço genérico não fosse usurpado por rampas, objetos e equipamentos diversos e pelo próprio alargamento do programa inicialmente sugerido. Koolhaas pretende assim, não só permitir a liberdade de usos mas sobretudo estimular e potencializar a sua efervescência.

Com essa postura, o arquiteto deixa de ser primordialmente um manipulador de signos, tal como ocorre especialmente no “pós-modernismo”, para se transformar num catalisador de eventos. Tentar fazer do interior do edifício um amplo *display* a um só tempo neutro e instável é assumir que a “qualidade” arquitetônica não está mais relacionada a questões propriamente simbólicas, estéticas ou mesmo funcionais. O que deve ser levado em conta neste caso é a capacidade que o edifício possui de assimilar e sobretudo ativar usos e experiências que só podem ser mensuráveis com o edifício em plena atividade¹⁹.

A tendência para a desmaterialização do interior arquitetural na obra recente de Koolhaas é também parte de uma estratégia de fazer o exterior igualmente genérico e elementar (cujo invólucro deve ser entendido sobretudo como um meio tão ativo na intensificação dos usos quanto os pisos, os tetos e a infra-estrutura). O que se torna evidente é que quando a atividade projetual fica praticamente reduzida à “pura organização” imaterial das atividades, o edifício tende não só a enfrentar com desenvoltura os diversos conflitos em jogo, como também a apresentar soluções formais inovadoras. Ora, se nem o “conceitualismo” pós-moderno nem os preceitos “funcionalistas” parecem mais dar conta das expectativas de usos, é a forma aberta e indiferenciada que mais se mostra adequada para as condições urbanas atuais. E se, por outro lado, a atitude esteticista merece críticas porque se apoia inevitavelmente em clichês, é igualmente a forma genérica e elementar que tende a escapar das convenções formais²⁰.

A inovação, neste caso, não é fruto da perseguição de uma forma “nova” ou original – já faz tempo que vanguardistas e demiurgos desapareceram –, mas de uma recusa categórica dos estereótipos e da superficialidade estilística que tem no elementarismo material um dos seus pontos de partida. O “novo” tende a aparecer, portanto, como um modo de organização o mais conectado possível às circunstâncias (sempre novas) de sua emergência, combinado à incessante “atualização” do ambiente arquitetural pelos diversos agentes urbanos.

Com estas diretrizes metodológicas o trabalho de Koolhaas tem se mostrado especialmente relevante para o debate sobre os impasses que o ensino, a pesquisa e a prática profissional da arquitetura têm enfrentado no atual quadro sócio-cultural da cidade globalizada. E o que talvez mais valha ser destacado nestas linhas finais são os possíveis desdobramentos de uma tal postura que ataca frontalmente um dos dogmas da própria tradição disciplinar: a natureza contemplativa atribuída à experiência arquitetônica. Ao abandonar a premissa simbolista – a contemplação de “idéias” através do objeto – e esteticista – a contemplação de objetos “belos” –, a arquitetura contemporânea poderia enfim superar a conformista manipulação de “léxicos” cristalizados e se comprometer efetivamente com a incessante transformação da realidade concreta e das nossas capacidades cognitivas.

¹⁷ KIPNIS, Jeffrey. El último Koolhaas. *El Croquis*. Madrid, n. 79, 1996. p. 30

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

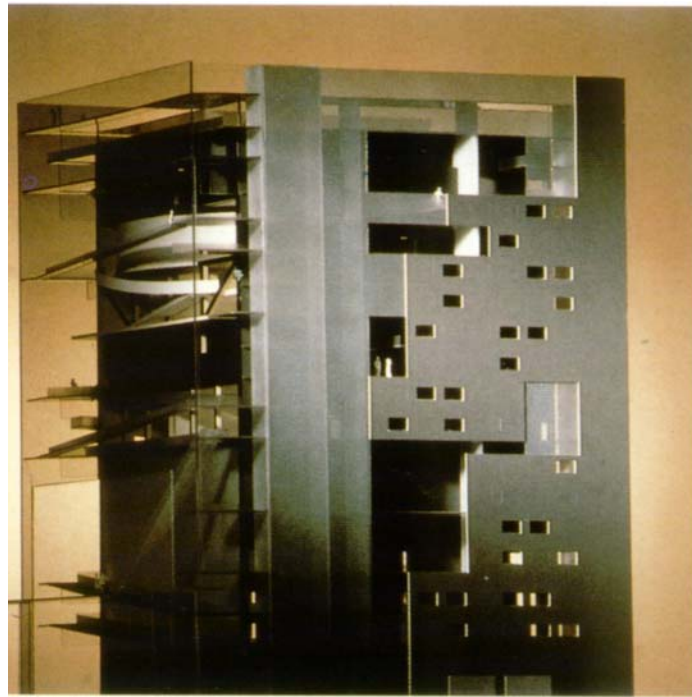


Fig 01 - Rem Koolhaas / OMA, projeto para o Centro de Arte e Tecnologia da Mídia, Karlsruhe, 1990. AMSONETIT, Wolfgang. Contemporary European Architects. Koln: Taschen, 1991. p. 102.

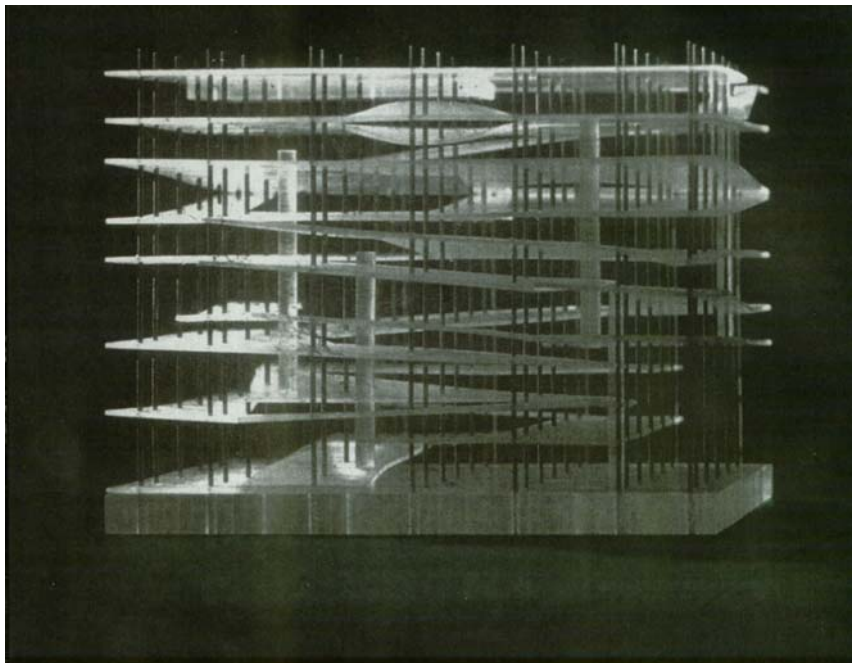


Fig 02 - Rem Koolhaas / OMA, projeto para a biblioteca de Jussieu, Paris, 1993. KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995.



Fig 03 - Rem Koolhaas / OMA, Kunsthall, Roterdã, 1988-1992. DIJK, Hans van. Twentieth-century architecture in the Netherlands. Rotterdam: 010 Publishers, 1999. p.180.



Fig 04 - Rem Koolhaas / OMA, Educatorium, Utrecht, 1992-1997. Foto do autor, 2003.

Referências bibliográficas

ARCHITECTURAL DESIGN. **Aspects of minimal architecture**. n. 7/8, jul./aug. 1994.

_____. **Aspects of minimal architecture II**. n. 5/6, may./jun. 1999.

COHEN, Jean-Louis. The rational rebel or the urban agenda of OMA. In: LUCAN, Jacques. **OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

EISENMAN, Peter. Notes on conceptual architecture: towards a definition. **Casabella**, n. 359/360, p. 49-57, 1971.

_____. The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end. In: NESBITT, Kate (ed.). **Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory – 1965-1995**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 211-227.

JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. New York: Rizzoli, 1984.

KIPNIS, Jeffrey. El último Koolhaas. **El Croquis**. Madrid, n. 79, p. 26-37, 1996.

KOOLHAAS, Rem. Bigness or the problem of large. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 495-516.

_____. **Delirious New York**: a retroactive manifesto for Manhattan. Rotterdam: 1994.

_____. Elegy for the vacant lot. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 937.

_____. Globalization. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 363-368.

_____. How modern is Dutch architecture? (translated by John Kirkpatrick). In: LEUPEN, Bernard; GRAFE, Christoph (Eds.). **Hoe modern is de nederlandse architectuur?**. Rotterdam: 010 Publishers, 1990.

_____. Imagining Nothingness. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 199-202.

_____. The generic city. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 1248-1264.

_____. The terrifying beauty of the twentieth century. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 205-208.

_____. Typical plan. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 335-350.

_____. What ever happened to urbanism? In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 961-971.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995.

LUCAN, Jacques (Ed.). **OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

LUCAN, Jacques. The architect of modern life. In: LUCAN, Jacques. **OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

MARCHÁN FIZ, Simón. **La estética en la cultura moderna**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

MONTANER, Josep Maria. **Después del movimiento moderno**: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

UN STUDIO. **Techniques**: network spin move. Amsterdam: UN Studio & Goose Press, 1999.