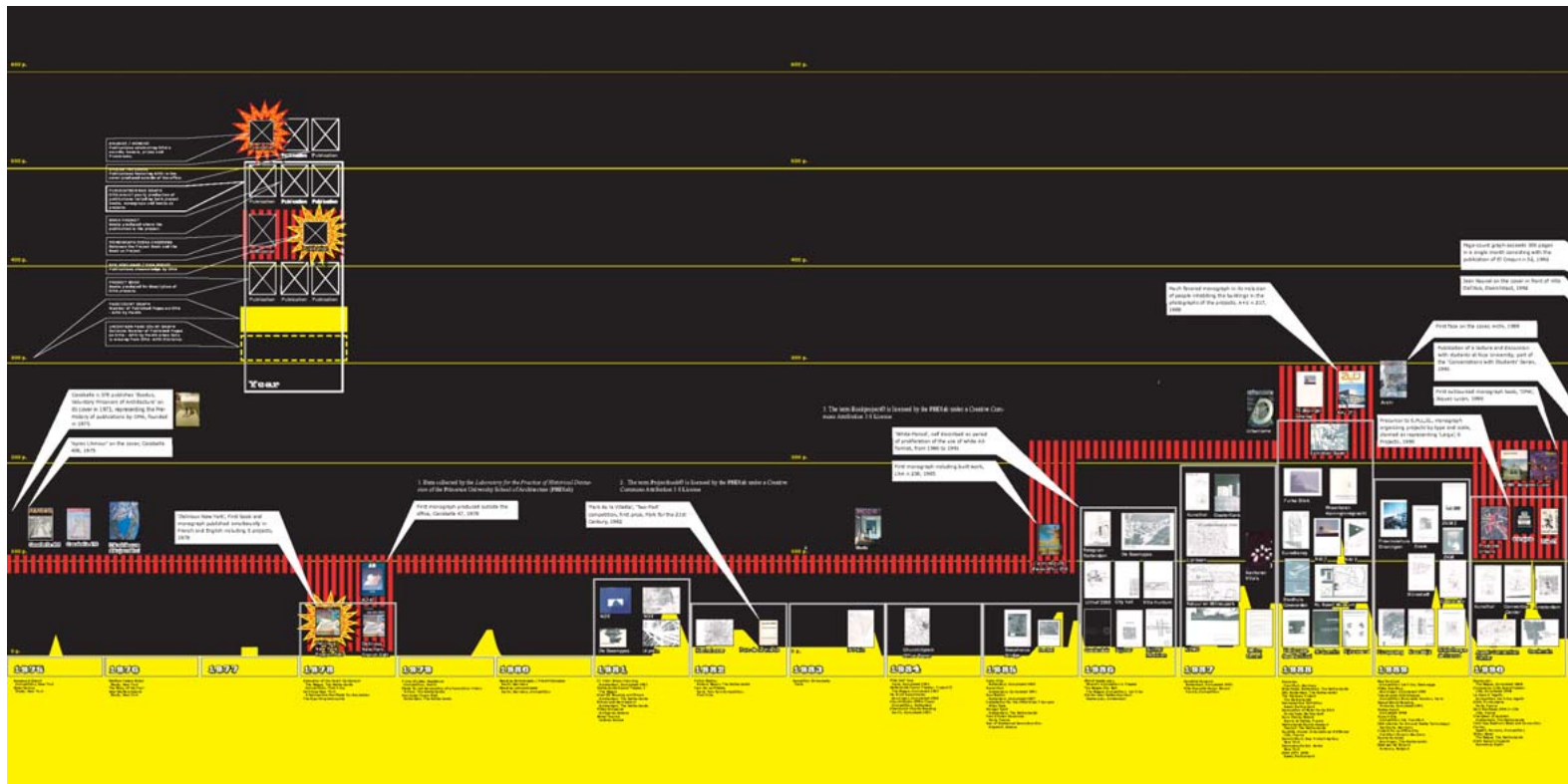


Producción de Publicaciones de Arquitectura de OMA / AMO (ver páginas siguientes, al final de esta entrevista)
OMA / AMO production of Architectural Publications (see following pages, at the end of this interview)



[Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas]

LA ARQUITECTURA DE LAS PUBLICACIONES

Rotterdam, Febrero 2007

En OMA ha existido desde siempre una relación muy íntima entre el mundo de las publicaciones y el de la práctica profesional. El primero es inseparable del segundo. Y sin embargo, las publicaciones nunca han sido parte fundamental de las monografías dedicadas a OMA, ni siquiera en los números tan sólidos y minuciosamente detallados que ha publicado *El Croquis*. Y además está el caso de AMO, que lo analiza todo menos a sí mismo. No hay publicaciones sobre las publicaciones, ni listados de obras publicadas. Por eso me gustaría reflexionar acerca de este aspecto fundamental de su trabajo, del que irónicamente no hay registro.

Su planteamiento es claro y absolutamente cierto; es una ausencia que da que pensar.

Entonces, ¿por qué no empezar por sus archivos? Tiene uno gigantesco, pero aventurarse en él es como ir a Lagos. Claro, ahora podría decirme que bajo el aparente caos de Lagos hay un orden extraordinario. Pero comparado con su archivo en Power-point, que parece una ciudad moderna —todo orden, claridad y racionalidad—, es un lío. Últimamente ha habido en su oficina esfuerzos de sistematización y racionalización. Por ejemplo, en 2000 se empezó a hacer un recuento del número de páginas publicadas sobre OMA, y queríamos usar esos datos como parte de nuestro gráfico de publicaciones, así que ayer empezamos a contar las páginas anteriores al año 2000.

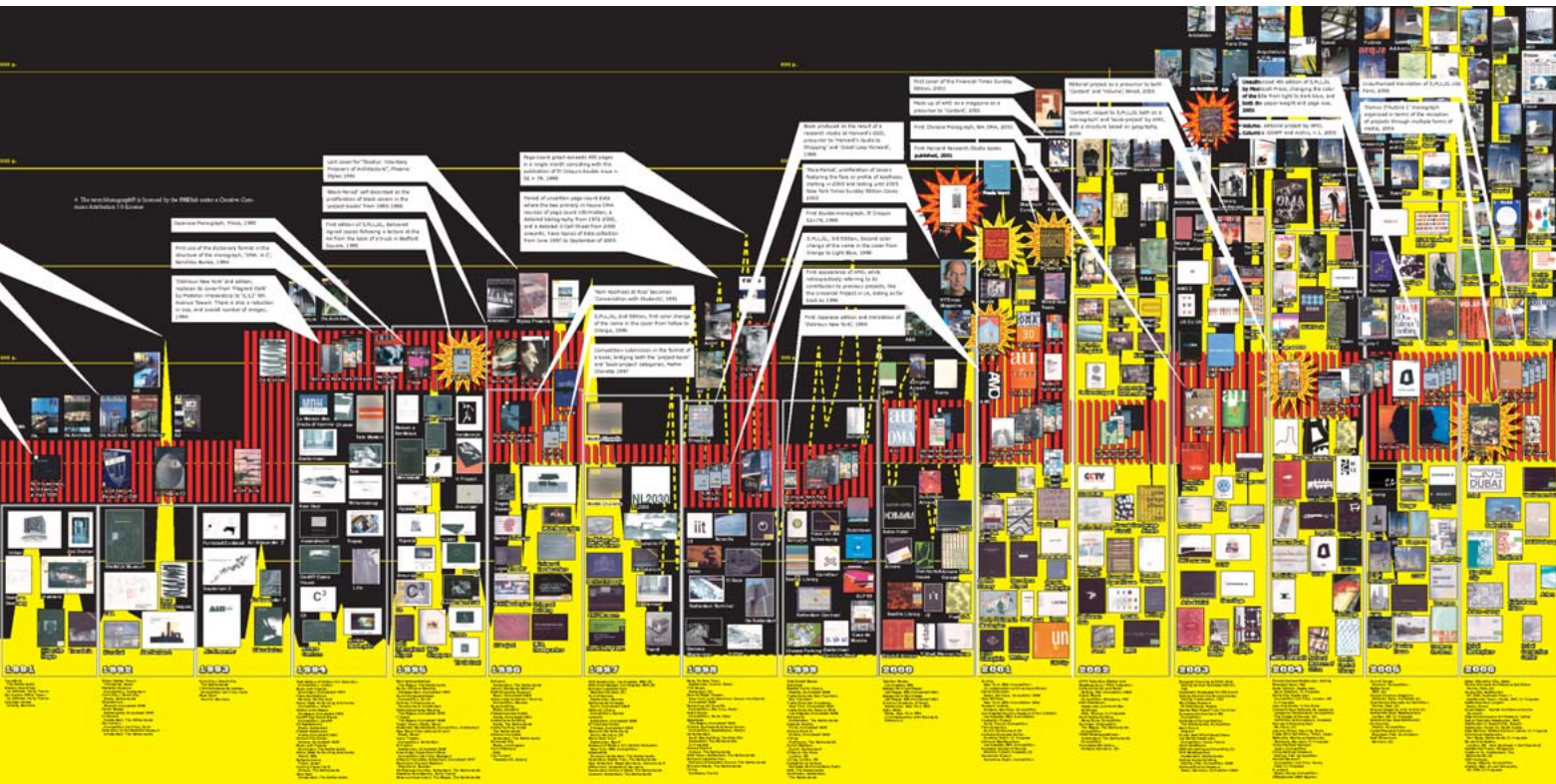
En estos momentos seguramente sabe sobre el asunto más que yo.

*Since the beginning of OMA there has been a very intimate relationship between publications and practice. However, although your publications are inseparable from your practice, they have never been part of any special issue devoted to OMA, including these very thorough, detailed surveys in *El Croquis*. Even AMO, which analyzes everything, doesn't seem to analyze itself. There are no publications about publications, no timelines of published works. That is what I would like to do— to think about this huge aspect of your practice, which ironically enough is not part of the record.*

Your argument is totally clear and absolutely true, a bizarre absence.

So why don't we start with the archives? You have a massive archive, but entering this archive is a bit like going into Lagos. Now of course you can tell me that under the apparent chaos of Lagos there is this extraordinary order. But compared to your Power-point archive, which is like a modernist city—all order, all clarity, all rationality— this is a mess. Recently there has been some efforts to rationalize. For example, in 2000 your office started to count the number of pages of publications about OMA, and we want to use this data as part of our publication timeline, so yesterday we started to count the pre-2000 pages.

At this point, you probably know more about it than I do.



[Rem Koolhaas in Conversation with Beatriz Colomina]

THE ARCHITECTURE OF PUBLICATION

Rotterdam, February 2007

Es posible, porque todo parece estar sumergido o entreverado en el paisaje de la oficina. Para que se haga una idea, sus colaboradores nos han abierto esos cuatro armarios que tienen cerca de la cocina, que son auténticos Lagos en el sentido de que contienen publicaciones muy valiosas que están almacenadas junto a paquetes de cereales, botes de zumo, productos de limpieza, viejas maquetas... Todas las cosas amontonadas unas sobre otras en un caos increíble.

¿Dónde, dónde?

Aquí. Se lo mostraré. Además, nadie encontraba las llaves, aunque al final aparecieron. A primera hora de la tarde empezamos a contar páginas y era ya media noche cuando nos dimos cuenta de que sólo habíamos hecho el recuento en la mitad de un armario. Y son cuatro. Le dije a mis colaboradores que me volvía a Amsterdam, pero ellos se quedaron contando hasta por la mañana. Así que ésa es la desbordada situación clandestina de sus archivos.

Es una ignorancia deliberada. No quiero que eso me abrumere. Aaron Betsky hizo desde el NAI un esfuerzo para que el estado holandés comprase los archivos y reunió algunos fondos. Podría haber habido un pequeño instituto dedicado a ellos. Pero para mí suponía una carga muy pesada, algo así como sepultar nuestro pensamiento. Dijimos que no a esa idea y aquel 'no' se usó contra nosotros. Se interpretó que estábamos 'ávidos' de dinero.

Probably, since everything seems to be submerged or blended into the landscape of the office. For example, they opened for us these four closets that you have near the kitchen, which is real Lagos in the sense that there are these invaluable publications inside these closets in an area in which there are also cans of corn, juice, cleaning products, old models... everything on top of each other, incredibly chaotic.

Where, where?

Here. I will show you. And nobody could find the keys for a long time, and finally they did. Early in the afternoon, we started counting pages and it was already midnight when we realized that we had only counted half a closet. And there are four of them. I said to my team I am going back to Amsterdam, and they kept counting into the morning. So this is the overflowing underground state of your archives.

It's a deliberate ignorance. I don't want to be weighed down by it. Aaron Betsky made an effort to get the Dutch State to buy the archives and he raised some money. There would have been a small institute dedicated to our archives. For me it would be a very heavy burden, the entombment of our thinking. We said no to the whole idea, then that 'no' was used against us. We were shown to be 'greedy' about money.

Por supuesto sabe que Le Corbusier decidió muy pronto que cualquier cosa relacionada con su trabajo o con su vida, por pequeña que fuera, debía formar parte de un archivo, así que lo guardó absolutamente todo. Si un día fue a la playa y recogió una concha, ahora esa concha es una pieza numerada y está en la Fundación Le Corbusier.

¿Y qué piensa que quiere decir eso acerca del personaje?

Que desde el principio estaba convencido de su importancia. Y no dejó de acumular cosas. Sus facturas de lavandería de los años veinte están en los archivos de *L'Esprit Nouveau*, pero también hay facturas de teléfono... Está prácticamente todo. Es como un archivo policial a partir del cual se puede reconstruir su vida entera. Es una especie de domesticidad obsesiva.

Me dan escalofríos. ¿Sabe qué arquitectos contemporáneos están haciendo lo mismo?

Sé que Peter [Eisenman] vendió sus archivos al CCA (Centre Canadien d'Architecture). Y no sólo lo que tenía hasta ese momento; fue más allá y se comprometió también respecto a lo que aún le queda por hacer, que es algo increíble. Pero volviendo a OMA, y a la creación de la oficina en 1975, hay también una misteriosa entidad llamada Groszstadt, que aparece en todas las cronologías de su trabajo hasta un determinado momento en el que no vuelve a mencionarse. Pero durante años usted ha estado diciendo que la Fundación Groszstadt se dedica a publicaciones, exposiciones e investigación. ¿Qué es Groszstadt?

Es una entidad sin ánimo de lucro para recaudar fondos. Se le ocurrió a Donald van Dansik, uno de los socios entonces, como herramienta para conseguir financiar exposiciones e investigaciones. OMA nunca ganó dinero, así que teníamos que buscar recursos para mantener nuestros costosos hábitos de presentación y reflexión. AMO ha asumido algunas de esas actividades, pero estamos pensando en resucitar Groszstadt. El nombre es bueno y creo que tiene sentido en vista de que la influencia del mercado ha llegado a todas partes, y que una entidad sin ánimo de lucro es como un signo, un escudo frente a lo comercial. Haremos que resurja como arma 'crítica'.

¿Está diciendo que Groszstadt fue un antecedente de AMO?

Sí, Groszstadt alumbró a AMO. Su resurrección representa una puesta a punto de la totalidad de la oficina: a OMA y AMO le añadimos una cosa del pasado, Groszstadt, y otra nueva, Generics.

¿Qué es Generics?

Es complicado de explicar, pero estoy absolutamente harto de la actual superproducción de iconos a expensas de cualquier otra posibilidad. Estoy convencido de que la actitud de idolatría respecto a la arquitectura produce una acumulación de mala fe. Tenemos que encontrar un camino, una especie de vuelta atrás, para reinventar lo plausible en la arquitectura, así que hemos estado diseñando toda una serie de edificios enteramente simples, carentes de afectación y neutrales.

Edificios genéricos.

Sí. Tienen la misma relación con el resto de las obras 'patentadas' de OMA que los medicamentos genéricos con las marcas.

¿Está intentando patentar lo genérico?

Sólo el nombre.

You know of course that Le Corbusier decided very early on that every little bit of his practice, and of his life, would be saved in an archive, so he kept absolutely everything. If he went down to the beach one day and picked up a shell, now that shell has a number and it's in the Fondation Le Corbusier.

What do you think that says about him?

He was convinced of his importance from the beginning. It's an incredible accumulation of objects. His laundry bills from the 20's are buried in the archives of L'Esprit Nouveau, the telephone bills.... Practically everything. It becomes like a police archive. You could reconstruct his whole life. It's a kind of obsessive domesticity.

It makes me shiver. Do you know what contemporary architects are doing?

I know that Peter Eisenman sold his archives to the CCA, for example, and not only the archives of what he has done, but actually one step further, the archives of what he still has to do, which is an unbelievable idea. But going back to OMA, with the founding of the office in 1975, there is also this mysterious entity called Groszstadt, which appears in all the chronologies of your work up to a certain point and then is never mentioned again. But for years you have been saying that the Groszstadt Foundation is dedicated to publications, exhibitions and research. What is this Groszstadt?

It was a non-profit device to raise a lot of money. It was run by Donald van Dansik, then a partner. He used it as vehicle to raise money for exhibitions and research. OMA never made any money; we needed funds for our expensive habits of thinking and presenting. AMO has taken over some of the activities but we are thinking of resurrecting it. The name is good, and I think that the intention is important since the influence of the market enters into everything, a non-profit entity acts like a sign, a shield against the commercial. We are resurrecting it as our 'critical' arm.

Are you saying that Groszstadt was a precursor to AMO?

Yes, Groszstadt bore AMO. Its resurrection represents a conceptual overhaul of the whole office: we are adding one old thing, Groszstadt, and one new thing, Generics, to OMA and AMO.

What is Generics?

It's a complicated story, but I am really nauseated by the current overproduction of icons, at the expense of all other potentials. I really think the current idolatry of architecture causes an accumulation of bad faith. We have to find a way, short of totally withdrawing, of reinventing plausibility for architecture, so we have been designing a whole range of unbelievably simple, uninflected, radically neutral buildings.

Generic buildings.

Yes. They have the same relationship to OMA's other 'patented' work as generic drugs do to brand name drugs.

Do you intend to patent Generics?

Only the name.



'The Sparkling Metropolis'
Exposición de OMA
en el Museo Guggenheim
de Nueva York
OMA Exhibition at the
Guggenheim Museum,
New York, November, 1978



Postales de la colección de Madelon Vriesendorp y Rem Koolhaas,
utilizadas como material en las primeras investigaciones para *Delirious New York*
Postcards from the collection of Madelon Vriesendorp and Rem Koolhaas
used as research material in *Delirious New York*

Collage de los miembros de OMA. Revista FIZ.
De izquierda a derecha: Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis, Madelon Vriesendorp
Collage OMA members by FIZ magazine. Left to right: Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Elia Zenghelis,
Zoe Zenghelis, Madelon Vriesendorp. (FIZ, December 1978)



left to right: Rem Koolhaas, Zaha Hadid (standing), Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis, Madelon Vriesendorp

O.M.A. IS REM KOOLHAAS, DUTCH, ELIA ZENGHELIS AND ZOE ZENGHELIS, GREEK, MADELON VRIESENDORP, DUTCH AND ZAHA HADID, IRAQI. **O.M.A.** STANDS FOR OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE. THE GROUP CONSISTS OF THREE ARCHITECTS AND TWO PAINTERS. THEY ALL LIVE AND WORK IN LONDON. THEIR WORK, WHICH TRANSCENDS THE MERE LEVEL OF ARCHITECTURAL THINKING INTO ALLEGORICAL NARRATIVE AND ICONOGRAPHIC MYTH, IS AMONG THE MOST INFLUENTIAL AND CONTROVERSIAL TODAY AND IS VERY MUCH DISCUSSED AMONGST THE ARCHITECTURAL AVANT GARDES IN EUROPE AND AMERICA. **O.M.A.**, ACTIVE SINCE THE EARLY SEVENTIES, WAS OFFICIALLY FOUNDED ON JANUARY 7, 1975 TO "DEVELOP A MUTANT FORM OF URBANISM - NEW TYPES OF ARCHITECTURAL SCENARIOS WHICH WOULD RESULT IN THE REHABILITATION OF THE METROPOLITAN LIFESTYLE - WHICH ACCEPTS THE MEGALOPOLITAN CONDITION WITH ENTHUSIASM AND WHICH WILL RESTORE MYTHICAL, SYMBOLIC, LITERARY, ONEIRIC, CRITICAL AND POPULAR FUNCTIONS TO THE ARCHITECTURE OF LARGE URBAN CENTRES." IT IS THEREFORE NOT A COINCIDENCE THAT **O.M.A.** HAVE, FOR THE LAST FEW YEARS, CONCENTRATED THEIR ATTENTION ON **MANHATTAN** THE ARCHETYPE OF THE METROPOLITAN CONDITION. FOR, AS **KOOLHAAS** SAYS IN HIS FORTHCOMING BOOK, "**DELIRIOUS NEW YORK**", "MANHATTAN IS THE METROPOLIS ITSELF. MANHATTAN REPRESENTS THE APOTHEOSIS OF THE IDEAL OF DENSITY PER SE, BOTH OF POPULATION AND OF INFRASTRUCTURES; ITS ARCHITECTURE PROMOTES A STATE OF CONGESTION ON ALL POSSIBLE LEVELS, AND EXPLOITS THIS CONGESTION TO INSPIRE AND SUPPORT PARTICULAR FORMS OF SOCIAL INTERCOURSE THAT TOGETHER FORM A UNIQUE CULTURE OF CONGESTION", AND "THE TRUE AMBITION OF THE METROPOLIS IS TO CREATE A WORLD TOTALLY FABRICATED BY MAN, I.E. TO LIVE INSIDE FANTASY. THE RESPONSIBILITIES OF A SPECIFICALLY METROPOLITAN ARCHITECTURE: TO DESIGN THOSE HERMETIC ENCLAVES - BLOATED PRIVATE REALMS - THAT COMPRISE THE METROPOLIS. (Text continued on page 20 Photographs overleaf, pages 16, 17, 18, 19)



Una de las cosas que me choca de Groszstadt, que descubrí consultando las cronologías más antiguas, es que nadie se acuerda; nadie sabe nada al respecto. Ni siquiera en la oficina podían decirme algo. Groszstadt estaba absolutamente...

...latente.

Sí, pero también olvidada. Y usted precisamente ha mencionado que le gustaba el nombre. ¿Por qué una sección de publicaciones llamada Groszstadt? Para mí, Groszstadt es el título de un libro, el de Hilberseimer. ¿En eso pensaba?

Fundamentalmente es una analogía europea de la metrópolis americana.

Sí, pero eligió Groszstadt en lugar de Metrópolis.

Siempre ha habido una secreta afinidad germana en nuestra obra. De algún modo, 'arquitectura metropolitana' es ahora cada vez más una denominación poco apropiada para lo que hacemos. Tonta e inexacta. Estamos mucho más interesados en definir qué otras tipologías de ciudades están surgiendo. Para evitar esa nostalgia elegimos el nombre de Groszstadt, pero quizá lo que hicimos fue sustituir una nostalgia por otra.

¿Hilberseimer no era entonces un referente?

Sí, siempre lo ha sido; una referencia muy fuerte. El concepto de lo 'genérico' es muy hilberseimeriano.

Desde luego. Sus bloques son una forma genérica de arquitectura moderna. Me interesa la relación entre ciudad y publicaciones, desde Groszstadt a Lagos. En un número especial de *AD*, uno de los primeros, de 1977, usted dijo que la misión de OMA era "desarrollar una forma mutante de urbanismo, nuevos tipos de escenarios arquitectónicos para la restauración de los modos de vida metropolitanos". Eso parece tener mucho que ver con la investigación que desembocó en *Delirious New York*. ¿Cuál es la relación entre la fundación de OMA y la investigación que condujo a *Delirious New York*? ¿Qué fue lo primero?

***Delirious New York*. La idea imprecisa de hacer 'algo' sobre Nueva York se remonta a 1972. Es por lo que me fui a América..., pero al mismo tiempo estaba la idea de poner en marcha un estudio con Elia [Zenghelis]; y entonces en algún momento, creo que en 1975, las dos cosas coincidieron en 'The Sparkling Metropolis' (La metrópolis rutilante), una exposición en el Museo Guggenheim, de la que hicimos un cartel. Mostraba la llegada a Manhattan de una piscina flotante.**

¿Fue usted el responsable de la exposición, o sólo de una parte?

One thing that struck me about Groszstadt, which I discovered when going back to the old chronologies, is that there is a complete amnesia about it, nobody knows anything about it. Even in the office, nobody could tell us anything about it. It went completely...

...dormant.

Right. But also forgotten. And you just mentioned that you liked the name. Why was a division of publications named Groszstadt? Groszstadt for me is the name of a book, Hilberseimer's book. Is that what you were thinking?

Basically it was the European analog to the American Metropolis.

Right, but you called it Groszstadt instead of Metropolis.

There has always been a secret, German affinity running through our work. In a way, 'Metropolitan Architecture' is now increasingly a misnomer for what we do. A silly misnomer. We are much more interested in defining what other typologies of city are emerging. Metropolitan is a nostalgic word. It was to avoid that nostalgia that we called our foundation Groszstadt, but perhaps we merely replaced one nostalgia with another.

So Hilberseimer was not a reference then?

Yes, he was always a reference, has always been a very strong reference. 'Generics' is a Hilberseimerian concept.

Yes, definitely. His blocks are a generic form of modern architecture. I'm interested in the connection between city and publication, from Groszstadt to Lagos. In a special issue of AD, one of the early ones in 1977, you said that the mission of OMA was "to develop a mutant form of urbanism, new types of architecture scenarios for the rehabilitation of the Metropolitan lifestyle". That sounds very much related to the research for Delirious New York. What is the relationship between the founding of OMA and the research that led to Delirious New York? Which came first?

Delirious New York came first... The vague idea to do 'something' on New York dates from 1972. That is why I came to America... but at the same time there was a parallel notion to start an office with Elia [Zenghelis] and then — I think it was in 1975 — the two came together in 'The Sparkling Metropolis', an exhibition in the Guggenheim museum for which we made a poster. It depicted the arrival of the floating pool in Manhattan.

Were you in charge of the exhibition or just part of it?



Desde principios de los años treinta, una serie de postales registraron cada etapa del diseño del Radio City de Nueva York
From the early thirties, a series of postcards recorded each step in New York Radio City's design

Era una exposición de OMA cuya comisaria fue Margit Rowell.

It was an OMA exhibition curated by Margit Rowell.

¿La primera exposición de OMA? Ha dicho que se fue a América en 1972. ¿Fue entonces cuando empezó a escribir *Delirious New York*?

The first exhibition of the work? You said you went to America in 1972. Is that when you started writing Delirious New York?

Desde 1972 a 1973 estuve en Cornell, pero sólo sabía de forma muy imprecisa que quería hacer algo sobre Nueva York. Empecé a investigar.

From '72 to '73, I was in Cornell, vaguely knowing I wanted to do something about New York. I started to accumulate research.

¿Qué tipo de investigación?

What kind of research?

Fundamentalmente leía, pero también recopilaba cosas, parafernalia, reliquias de la Nueva York más populista y fantasmagórica.

Essentially reading, of course, but also collecting debris, paraphernalia, the remnants of the more phantasmagoric populist New York.

¿Por ejemplo?

For example?

Postales. Tenemos una colección de Nueva York que ronda las 10.000...

Postcards. We had a collection of maybe about 10,000 postcards about New York...

¿En Ithaca reunió 10.000 postales de Nueva York? ¿Dónde? ¿En librerías...?

In Ithaca you could collect 10,000 postcards of New York? Where? In bookstores...

Sí, y en tiendas de artículos de segunda mano y anticuarios. Cuando nos mudamos a Nueva York entramos en el Metropolitan Postcard Collectors Club.

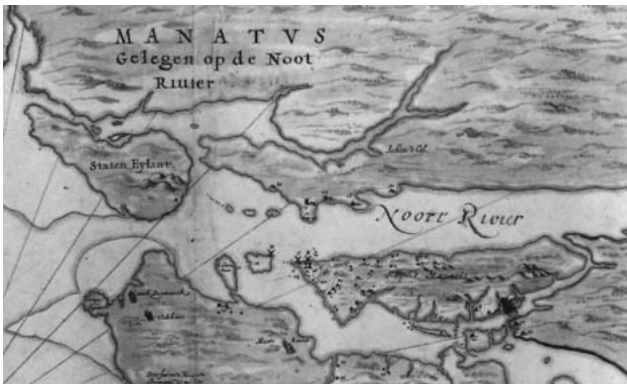
Yes, and thrift stores and antique stores. Once we moved to New York we were part of the Metropolitan Postcard Collectors Club.

¿Metropolitan? ¿Es de ahí de donde viene el nombre de OMA? ¿Qué clase de club era ése?

Metropolitan? Is that where you got the name for OMA? What kind of club is that?

Había reuniones una vez al mes en un gran edificio del *downtown*, una de cuyas plantas se transformaba en el Metropolitan Postcard Collectors Club. De alguna forma era como una ciudad; cada uno tenía una mesa, y se podía circular entre las 'direcciones' de esas mesas, que tenían las postales expuestas en cajas de zapatos. Se podían encontrar catalogados todo tipo de fetiches. Y había una gran cantidad de disminuídos físicos, sordomudos con carteles colgados que decían cosas como 'Familia Imperial Rusa'. Fue una fuente de información tremendamente valiosa, porque un tercio de *Delirious New York* se basa —tanto en la iconografía como en la información que proporcionaban— en las postales. Había postales con todas las versiones intermedias del Rockefeller Center. Así era de inmediata la comunicación entre el público y los arquitectos en aquella época. Aquí hay cuatro postales [y señala una página de *Delirious New York*] que describen la historia del diseño de los edificios del Rockefeller Center. Y no pude encontrar esa historia en ningún otro sitio. Fue un año fantástico en Cornell porque Foucault estaba enseñando allí, igual que Hubert Damisch. Nos hicimos amigos de Hubert y Teri. Y un día fuimos de picnic con ellos y con Foucault. Después, entre 1973 y 1977, estuve en el IAUS [Institute of Architecture and Urban Studies].

It was meeting once every month in a huge building downtown. One floor was turned into the Metropolitan Postcard Collectors Club once a month. It was in a way like a city, everyone had a table, and you would circulate between the 'destinations' of those tables on which the postcards were arranged in shoeboxes. On each table all kinds of possible fetishisms were arranged and indexed. Typically, there were a fair number of handicapped people, like deaf mutes holding little cards like 'Russian Imperial Family'. It was an invaluable resource, because one third of *Delirious New York* is based, both in its iconography and even for its information, on postcards I discovered there. There were postcards of all the intermediate design versions of Rockefeller Center. That was how immediate the communication was between the public and architects at the time. Here are four postcards that describe the design history of the Rockefeller Center buildings [pointing to page of *Delirious New York*] and I was unable to find it anywhere else. Almost the entire Coney Island section is based on postcards, and these are postcards as well. It was an incredible year in Cornell because Foucault was teaching there, and so was Hubert Damisch. We became friends with Hubert and Teri. We once picnicked with the Damisches and Foucault. Then from '73 to '77, I was at the IAUS [Institute of Architecture and Urban Studies].



Situación de Coney Island frente a Manhattan
Location of Coney Island vis a vis Manhattan

Manhattan: un teatro del progreso
(el pequeño apéndice junto a la entrada a la Bahía de Nueva York se transformará más tarde en Coney Island)
Manhattan: a theater of progress
(small appendage near entrance to New York Harbor will later develop into Coney Island)

¿Dónde empezó a escribir, en el IAUS?

No, fue al llegar a Londres. No podía escribir en América. Cuando volví a la AA como profesor daba una conferencia por semana, y así conseguí avanzar con el libro y escribirlo.

Entonces, ¿quiere decir que durante cinco años, entre 1972 y 1977, todo lo que hizo fue investigar? ¿No escribió nada? ¿Ni siquiera un artículo?

No. Creo que un artículo sobre el Baile de Disfraces Beaux Arts de 1931 y la 'chica-lavabo' [Todos los arquitectos se disfrazaron de edificios y una sola mujer, Edna Cowan, iba disfrazada de lavabo, representando las entrañas de la arquitectura]. Se publicó en *Oppositions*.

Pero sobre todo coleccionaba fotos...

No sé por qué, pero no podía forzarme a escribir. Sólo cuando me impuse la obligación de dar una serie de conferencias conseguí hacerlo.

Escribía en Londres. ¿Dónde?

En casa. Teníamos una casa muy grande; con seis habitaciones.

¿Se recluía en una habitación?

Sí, de hecho eso fue importante... En el IAUS había siempre una especie de presión... de personalidades y de actividades. Pero mi cabeza ya estaba trabajando... La primera parte que completé fue la historia de Dalí y Le Corbusier. De verdad que no puede hacerse una idea del tiempo que tardé en encontrar y conseguir algunas imágenes. Por ejemplo, 'descubrí' a Wallace Harrison, me hice amigo suyo e hice una exposición sobre él; y sólo entonces tuve acceso a los archivos de las Naciones Unidas. Visité a arquitectos ya retirados que vivían en las playas de Massachusetts, en caravanas, para conseguir los dibujos originales del Rockefeller Center.

Está hablando sobre todo de imágenes. ¿Qué hay de otros documentos? ¿Iba a bibliotecas?

Sí, fui a la Biblioteca de Nueva York y revisé cantidades interminables de microfilms. Años enteros de algunos periódicos... [señalando un plano de Coney Island en *Delirious New York*]. Éste es un microfilm de la Biblioteca de Nueva York.

¿También reunió fotogramas de películas?

No, toda la información de Coney Island, por ejemplo, procede de periódicos o microfilms. Verdaderamente creo que ésta es una imagen increíble [señalando páginas de *Delirious New York*]. Y todas

Where did the writing start, at the Institute?

No, the writing started only in London. I couldn't write in America. When I went back to the AA to teach, I gave a weekly lecture, and that's how I developed the book and that's where I did the writing.

So, do you mean to say that for five years between '72 and '77 all you did was research? You didn't write at all? Not even an article, nothing?

No. I think one article on the 1931 Beaux Arts Costume Ball and the 'basin girl' [All the architects dressed up as buildings and a woman, Edna Cowan, dressed up as a basin, representing the entrails of architecture]. It was published in *Oppositions*.

But mainly you just collected photographs ...

I don't know why but I couldn't force myself to write. It was only when I put myself in this obligation to give a lecture series that I did it.

You wrote it in London. Where in London?

At home.... We had a very big house, with six rooms.

Did you close yourself off in a room?

Yes, actually that was important... At the Institute there was always this kind of pressure of ... personalities and activities. But of course, in my head it was developing... The first fully-fledged section of it was the Dali and Le Corbusier story. You really have no idea how long it took to either discover or dislodge some of the images. For instance, I 'discovered' and build up a friendship with Wallace Harrison and did an exhibition about him, and only then did the UN archives become accessible. I visited retired architects in mobile homes on Massachusetts beaches to get Rockefeller Center's original sketchbooks.

You are talking mostly about images. How about other documents? Did you go to libraries?

Yes, I went to the New York Library and checked endless amounts of microfilm. Really going through entire years of certain newspapers.... This is microfilm from the New York Library [pointing to the plan of Coney Island in *Delirious New York*].

Did you also take stills from films?

No, all the information about Coney Island, for instance, came from newspapers or microfilm. I think this is really an unbelievable image. This is all postcards [pointing to pages of *Delirious New York*]. It simply

Los arquitectos del Rockefeller Center
The architects of Rockefeller Center:
Raymond Hood, Wallace K. Harrison and Andrew Reinhard



La Ciudad del Globo Cautivo
The City of the Captive Globe
(With Zoe Zenghels), 1972



éstas son postales. Sencillamente no existía otro tipo de documentos. Así que eran microfilms, archivos personales y postales.

¿Y entrevistas con los protagonistas supervivientes? Entonces que daban muchos. ¿A quién entrevistó?

Dalí, Warhol, Philip Johnson, Kilham, Harrison, Bunschaff...

En muchos sentidos es muy periodístico.

Sí, fue una continuación de lo que había estado haciendo antes como periodista pero con mucho más tiempo, sin la presión de las entregas para la prensa. Casi al final desarrollé un sexto sentido para saber dónde podía encontrar cosas perdidas. La última semana descubrí documentos increíbles en el ático de Radio City.

Todo el libro está lleno de documentos increíbles.

Fue una auténtica labor de documentación, y parecía incompatible con la escritura.

¿Y la escritura y la arquitectura? ¿Las consideraba incompatibles? Encontré una frase en la que habla, retrospectivamente, de un proyecto suyo de 1972, 'La Ciudad del Globo Cautivo', y dice que se trata de la "primera aproximación intuitiva a la arquitectura de Manhattan antes de la posterior investigación para *Delirious New York*, que podría corroborar muchas de sus conjeturas". ¿Es la arquitectura para usted intuición y la escritura razón? Y en cualquier caso, ¿cuál es la relación entre escritura y arquitectura? ¿Qué viene primero?

Técnicamente, la escritura. Primero escribí para dar credibilidad al tipo de arquitectura que quería hacer. Ahora es distinto. Una parte consiste en describir el presente en evolución de la arquitectura... Otra parte —como el trabajo realizado en Harvard— nos prepara para dedicarnos a determinados temas, como el de la ciudad china, que se percibe inminente para la práctica profesional. Y otra parte la considero pura 'escritura' literaria, como 'Generic City' o 'Junk Space' (La Ciudad Genérica y El Espacio Basura). Creo que resulta muy confuso para la gente, pero intento cultivar distintos géneros: clínico, como en el caso de 'Generic City', o histórico, como el de 'Junk Space'.

De hecho son formas completamente distintas de escribir.

Se trata simplemente de pasarlo bien escribiendo, como si fueras otro... Porque una de las más importantes limitaciones del ámbito de la arquitectura es esa... No existe el más elemental conocimiento de lo que representa la escritura, y cualquier texto se interpreta literalmente. No hay sensibilidad respecto a lo que significa la manipulación, las inflexiones de tono, la ironía... Usted debe enfrentarse a eso también en muchas ocasiones.

wouldn't exist in any other way. So it was microfilm, personal archives, and postcards.

How about interviews with the surviving protagonists, of whom there were many? Who did you interview?

Dalí, Warhol, Philip Johnson, Kilham, Harrison, Bunschaff...

In many ways it has a lot of the journalistic mode to it.

Yes, it was an extension of what I had been doing as a journalist, with much more time, no deadline. Near the end, I developed a kind of telepathy about where I could find missing pieces. The last week I found incredible documents on Radio City in their attic.

The book is full of incredible documents.

It was really documentation, and that seemed incompatible with writing.

How about writing and architecture, did you see them as incompatible? I came across this sentence where you speak, retrospectively, about your 1972 project 'The City of the Captive Globe', and you say it was the "first intuitive approximation of the architecture of Manhattan done before later research for Delirious New York would substantiate many of its conjectures". Is architecture for you intuition and writing reason? In any case, what is the relationship between writing and architecture. What comes first?

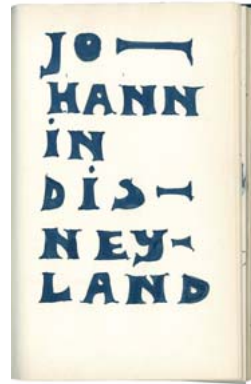
Technically, writing. I first wrote to create a credibility for the kind of architecture I wanted to do. Now it has become more diverse. Part of it is to describe architecture's evolving present... Part of it—like the Harvard work—is to prepare ourselves to deal with issues, like the Chinese city, that you can feel are imminent in the practice. Part of it I consider like pure 'writing', literary, like 'Generic City' or 'Junk Space'. I think that is very confusing to people. I try out different genres, different tones, clinical —Generic city, or hysterical—Junk Space.

In fact, it's completely different forms of writing.

It's simply the fun of writing as if you are somebody else... That is one of the severe limitations of the architectural domain... the most elementary knowledge of what writing represents is absent, every text is taken literally. There is no sense of manipulation, inflection, of tone, of irony, of You must also encounter that many times.



Exodus o los Prisioneros
Voluntarios de la
Arquitectura
Exodus or the Voluntary
Prisoners of Architecture 1972



'Johann in Disneyland'. Croquis de la cubierta del primer libro
escrito por Rem Koolhaas, a la edad de 16 años
Sketch for a cover of first book written by Rem Koolhaas
when he was 16 years old

A veces, cuanto más literarios son los textos, o más desafiantes respecto a los mitos... Pero volvamos a su libro y a los proyectos que hacía entonces. Ha dicho que *Delirious New York* vino primero, pero también fue durante ese periodo en torno a 1972 cuando en sus proyectos tuvo intuiciones arquitectónicas que serían muy útiles a la hora de descifrar Manhattan, así que lo que está diciendo es que la relación entre proyectos y textos es muy complicada, ¿no?

¿Complicada o cómplice?

Decía complicada en el sentido de que unos se convierten en otros. Complicidad es una buena manera de decirlo.

Fue una cadena de historias interconectadas: primero me fijé en el Muro de Berlín, e hicimos 'Exodus'; después me fui a Nueva York y surgió 'La Ciudad del Globo Cautivo', como una parte retroactiva de 'Exodus'. Descubrimos que era realmente la primera parte de *Delirious New York*.

En muchos sentidos, esos primeros proyectos influyeron en la escritura y la lectura de Manhattan. Así que es un poco más complicado.

Para mí, fue un único pensamiento, y de alguna manera dónde cortaba era casi arbitrario.

¿Qué es para usted la escritura?

Es algo cada vez más fundamental. Es la suma de las declaraciones que uno puede hacer por sí mismo, de las que es el único responsable y que escribe en solitario. Y eso es muy importante. Es la parte no colectiva de nuestro ideario... Al mismo tiempo, como con Lagos, resulta liberador interesarse por cosas que no tienen nada que ver con uno, entregarse a la investigación. La escritura puede ser la expresión máxima y mínima del ego.

¿Cree que la escritura le permite inventar una nueva identidad?

Sí, y muchas. No ser yo.

¿Qué es lo primero que escribió?

Lo primero que escribí, a los 16 años, fue una novela; se titulaba *Johann in Disneyland* y estaba basada en una historia del *National Geographic*, una primera publicación sobre Disneylandia que describía cómo Campanilla volaba por el parque suspendida de un cable, y sobre un montañero alemán que escalaba el Matterhorn todos los días, a la misma hora en punto. La novela trataba del encuentro entre ambos.

¿Tenía algo de buena? ¿Hizo dibujos? ¿Se publicó?

No. Hice la portada. Y nunca se publicó.

*Sometimes, the more literary the writing, or the more challenging to the mythology... But staying with your book and with the projects you were doing at the time, you say *Delirious New York* comes first, but around '72 you already have architectural intuitions in your projects that would become very useful in deciphering Manhattan, so I think what you're saying is that there is an incredible complication between the projects and the writing, isn't it?*

Complicitness or complication?

I said complication, in the sense that one becomes the other. Complicity is also good.

It was a chain of interlocking stories: first I looked at the Berlin Wall, then we did 'Exodus', then I came to New York, produced 'The City of the Captive Globe', as a retroactive part of 'Exodus'. We discovered it was actually the first part of *Delirious New York*.

In many ways, these early projects affected the writing, the reading of Manhattan. So it's a little bit more complicated.

For me, it was a single train of thought and somehow where you cut, it is almost arbitrary.

What is writing for you?

Writing is the increasingly critical part. It's the sum of the statements you can make entirely on your own, for which I'm solely responsible and which I produce in solitary conditions, and those two givens are unbelievably important. It's the non-collective part of our thinking... At the same time, such as with Lagos, it is liberating to look at things that have nothing to do with me, a surrender to research. Writing can be both maximum and minimum ego.

Do you think that writing allows you to invent a new identity?

Yeah, and multiple identities, to not be me.

What was the first thing that you wrote?

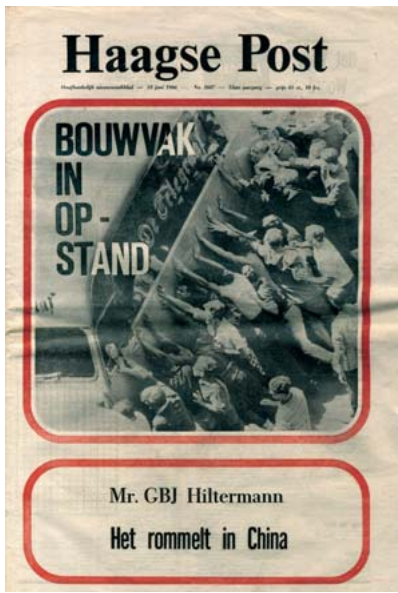
The first thing I wrote was a novel that I wrote when I was 16, it was called *Johann in Disneyland*. It was based on a story in *National Geographic*, a first publication on Disneyland that described a Tinker Bell pulled on a cable through the park, and a German mountaineer who climbed the Matterhorn everyday, on the hour, every hour. The novel was about the encounter between those two people.

Was it any good? Did you make drawings? Was it published?

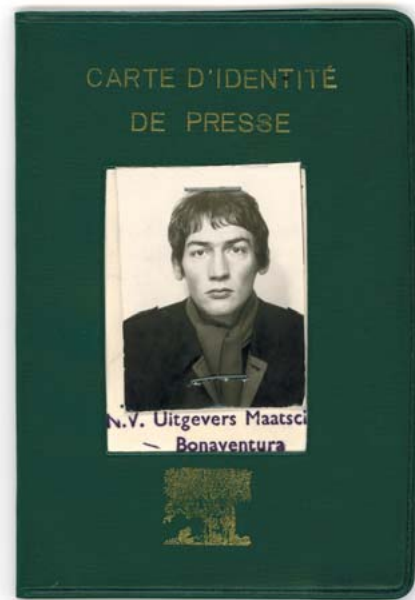
No. I made a cover. And it was never published.



Anton Koolhaas con su hijo Rem recién nacido en su apartamento de Rotterdam
Anton Koolhaas with Rem as a newborn baby in their high-rise Rotterdam apartment, 1944



Portada del Haagse Post, 18 de Junio de 1966
Haagse Post, 18 June 1966. Front page



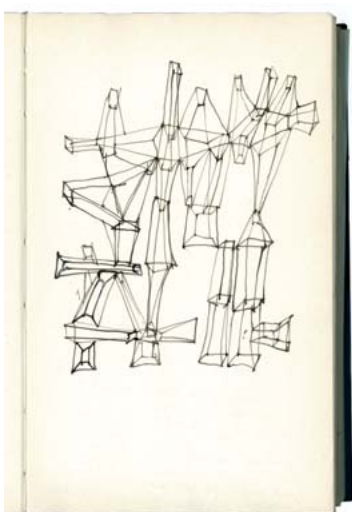
Carnet de prensa de Rem Koolhaas de los años 60
Press identity card of Rem Koolhaas in the 1960s

'Een dag Fellini', Haagse Post, 24-31 Diciembre 1965.
Artículo de Rem Koolhaas.
'Een dag Fellini', Haagse Post, 24-31 December 1965.
Article by Rem Koolhaas.
Photo (from left to right): Lili Veenman, Liliana Betti, Federico Fellini and Rem Koolhaas
(Photo: Angelo Frontoni)

Rem Koolhaas, Federico Fellini, and Lili Veenman. December 1965. (Photo: Angelo Frontoni)



Rem Koolhaas en una entrevista con el ex-Alcalde de Nueva York, John Lindsay
Rem Koolhaas in conversation with ex Mayor of New York, John Lindsay



Croquis del cuaderno de notas de Rem Koolhaas
A sketch from Rem Koolhaas's notebook, 1960





Primera página del guión
'De Blanke Slavin' (La Esclava Blanca)
Front page of the film script 'De Blanke Slavin' (The White Slave)
by René Daalder and Rem Koolhaas, 1969



Primera página del guión
'Hollywood Tower'
Front page of the film script 'Hollywood Tower'
by René Daalder and Rem Koolhaas, 1973

¿Pero hizo una portada, una maqueta?

Sí. Y la segunda cosa que escribí fue un guión de cine. ¿Conoce a René Daalder? Lo escribimos juntos. Es un cineasta holandés que vive en Hollywood, y que ahora es un gurú digital para los arquitectos de Los Ángeles.

¿Dónde lo conoció?

En el instituto. Al terminar yo me hice periodista y él se dedicó a hacer películas. Nunca hice una película. El primer guión de película que escribimos juntos se titulaba 'The White Slave' (La Esclava Blanca).

¿Tiene la cinta?

René la está pasando a DVD. La escribimos entre 1967 y 1968. Yo empecé en la AA en 1968, y él hizo la película. Cuando fui a Nueva York trabajé en otro guión con él. ¿Realmente quiere saber todo esto?

Sí, y ver las películas si fuese posible.

Se titulaba 'Hollywood Tower'. Era un guión para Russ Meyer que tenía tres partes distintas, tres historias entrelazadas: 1973 fue el año de la crisis del petróleo. Occidente se volvió totalmente paranoico con eso, con la riqueza de los árabes. En el primer 'argumento', los árabes habían comprado todos los archivos de Hollywood, y habían usado la informática para reciclar a las viejas estrellas del celuloide y adjudicarles nuevos papeles. En el segundo, el gobierno americano estaba pagando subsidios a la estrellas vivas que no tenían trabajo, y Nixon decidía invertir en una película a condición de que todas las estrellas en paro tuviesen un papel en ella. De modo que fue una producción con un reparto que no cesaba de agrandarse: llegó a ser tan numeroso que la película nunca pudo acabarse. En la tercera historia, Russ Meyer hizo una película pornográfica como última manifestación del humanismo, como forma final del amor auténtico. Era un guión auténticamente visionario en el sentido de que ese tipo de animación que reemplaza a los actores reales está dándose ahora. La dirigió René, que incluso ya entonces era un filósofo digital. La película recibió una acogida tan hostil que tuvo que dejar el país; primero se fue a Londres y finalmente a Hollywood.

Usted fue periodista antes de convertirse en arquitecto. ¿Estudió periodismo?

No.

¿Consiguió trabajo como periodista inmediatamente después de terminar sus estudios secundarios? ¿Dónde?

But you made a cover, a mock-up?

Yes. And the second thing was a film script. Have you ever met René Daalder? We wrote it together. He is a Dutch filmmaker, in Hollywood, who is now a digital guru for LA's architects.

How did you meet him?

In high school. When I finished school, I became a journalist and he made films. I never made a movie. The first movie script we wrote together was called 'The White Slave'.

Do you have a tape of this film?

René is bringing it out on DVD. It was written from '67 to '68. I started at the AA in '68, and he did the movie. When I came to New York I worked on another script with him. Do you really want to know all of this?

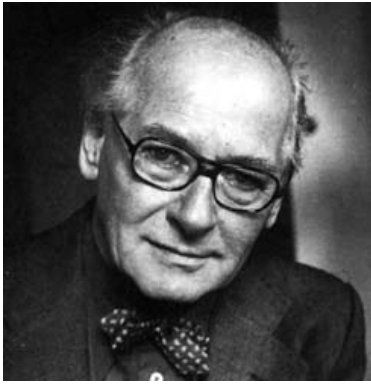
Yes and I want to see the films too, eventually.

It's called 'Hollywood Tower'. It was a script for Russ Meyer that consisted of three different components, three interwoven stories: '73 was the year of the oil crisis. The west became totally paranoid about oil, about the richness of the Arabs. In the first 'layer' the Arabs had bought the entire archives of Hollywood, and combined it with computers so that they could recycle all the former stars in new roles. In the second layer, the government was paying so much welfare to out-of-work, living movie stars, Nixon decided to invest in a terminal film on the condition that anyone who was out of work would find a role in the film. So it was a film with a constantly expanding cast. It became so big that it could never be finished. In the third story, Russ Meyer made a pornographic film as the last form of humanism, the final form of real love. It was a really visionary script in the sense that this kind of fully fledged animation is taking place now, replacing real actors. That was driven by René, a digital philosopher even then. The film was received with such hostility that he had to leave the country, first to London, eventually to Hollywood.

You were a journalist before you became an architect. Did you go to Journalism school?

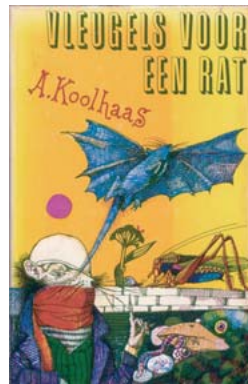
No.

You went straight from high school to a writing job? Where?



Anton Koolhaas

'Wings for a Rat', 1967
'A Beating', 1963



En un semanario, *De Haagse Post*. La gente no es consciente de que en los primeros sesenta era muy fácil cambiar de profesión. Nadía sabía lo que era un currículum. Lo que interesaba era la vida que había más allá de cada cual, no la que estaba detrás.

¿Qué clase de artículos escribía?

De todo tipo. Arte, deportes, sociología, política, crítica literaria...Hice entrevistas, algunas a arquitectos, otras a directores de cine. Y un tema de portada acerca de Fellini. El cine era lo que más me interesaba.

¿A qué arquitectos entrevistó?

A Le Corbusier, pero fue un artículo muy breve.

¿Le Corbusier? ¿Con ocasión de qué?

Muy al final de su vida ganó un premio en Holanda. Era completamente inaccesible y le costaba expresarse. Hacía así [imita a Le Corbusier], señalando a la izquierda, "la luz de Vermeer", y hacia la derecha, "la luz de Van Gogh". Era un edificio muy moderno. Y eso fue todo. Creo que estaba muy cerca del final. ¿Cuándo murió?... La entrevista debió ser en el 64. Y también entrevisté a un arquitecto llamado Wijdeveld, un visionario holandés de los años veinte, y a Constant.

Su padre, Anton Koolhaas, también era periodista, ¿no?

Era un periodista que llegó a ser escritor.

¿Qué tipo de escritor?

Fue el editor de un semanario de izquierdas —*De Groene*— que de repente, a los 40 años, en Indonesia, se convirtió en escritor. Casi toda su obra es sobre animales y alegórica; en ocasiones realmente brillante. Escribió unos veinte libros. Casi nunca sobre personas. Más tarde fue director de la Academia Holandesa de Cine. Mi amigo René fue a la Academia, pero yo no quise porque pensaba que mi padre tenía muy mal gusto para las películas, que carecía de sensibilidad cinematográfica. Yo era más 'moderno' que él. Me gustaban Fassbinder y Antonioni.

¿Pero su amigo fue?

Sí, el sí.

¿Y su madre, qué hacía?

Era hija de un arquitecto, Dirk Roosenburg, y hacía escenografías para obras de teatro.

Eso es una forma de arquitectura.

At a weekly, *De Haagse Post*. What people don't realize is that it was so easy to move from one condition to another condition in the early sixties. Nobody knew what a CV was. People were curious about the life ahead of you, not behind.

What kind of articles did you write?

Everything. Art, sports, sociology, politics, writers... I did interviews, some with architects, some with filmmakers, a cover story about Fellini. Film was my main interest.

Which architects did you interview?

Le Corbusier, but it was a very brief article.

Le Corbusier? On what occasion?

At the very end of his life he won a prize in Holland. He was completely unapproachable, inarticulate. He went, [*imitating Le Corbusier*] pointing to the left 'La lumière de Vermeer' and pointing to the right 'La lumière de van Gogh'. It was a very modern building. That was all. I think that it was very near the end. When did he die?... It must have been '64. And an architect called Wijdeveld, a Dutch visionary from the twenties, and Constant.

Your father, Anton Koolhaas, was a journalist, right?

He was a journalist who became a writer.

What kind of writer?

He was editor of a leftist weekly —*De Groene*— who suddenly at 40, in Indonesia, became a writer. Almost all his fiction is about animals, allegorical, sometimes really brilliant. He wrote maybe 20 books, rarely about humans. Later, he also became director of the Dutch film academy. My friend René went to the film academy but I did not want to go because I thought my father had terrible taste in movies. No real sense of film. I was more 'modern' than my father. I liked Fassbinder and Antonioni.

But your friend went?

My friend went.

And your mother? What did your mother do?

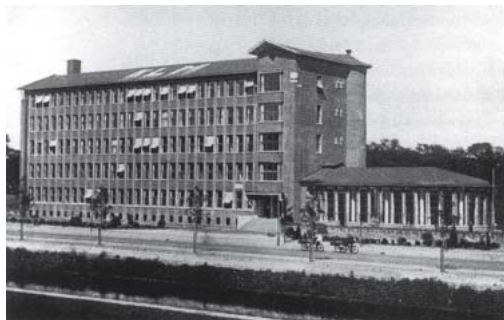
She was the daughter of an architect, Dirk Roosenburg, and she did sets, for plays.

That's a form of architecture.

Ampliación de Hoogbouw D 'de Lichttoren'
Extension Hoogbouw D 'de Lichttoren'
for Philips, Eindhoven 1919-1920
(Architect: Dirk Roosenburg)



Sede de la KLM en La Haya
Pre-war wing of the KLM Headquarters in The Hague,
1938-1940
(Architect: Dirk Roosenburg)



Rehabilitación de la Sede de Philips en Eindhoven después de la II Guerra Mundial
Rebuilt Philips Headquarters after WW2 bombings heavily damaged the initial building
Eindhoven, 1944-1951
(Architect: Dirk Roosenburg)



De hecho hacía más vestuario que escenografía.

La conocí una vez. Fue en el Kunsthal. Ella estaba de visita con una amiga, y nosotros estábamos con usted. Salíamos del edificio y de repente apareció ella con su amiga.

¿Ha visto su retrato? Era muy morena. La gente pensaba que era una princesa iraní.

Pero era holandesa.

Sí, al final de la guerra de ochenta años entre los Países Bajos y España, los españoles derrotados se retiraron a la frontera belga. La gente allí es oscura de piel, incluso con rasgos moriscos. Usted y yo probablemente compartamos un montón de ADN...

A mí me pareció española, con esas cejas y esos ojos tan oscuros... ¿Ha escrito usted alguna vez un diario?

No.

¿Considera su escritura una forma de diario?

En ocasiones. Las partes más reprimidas..., generalmente de ficción.

Tiene esa cualidad a veces. Aparece ahora y entonces. En *S,M,L,XL*, por ejemplo, hay una historia sobre su madre y la casa de Mies, la casa que Mies nunca construyó. En sus escritos hay cosas que usted probablemente cuente entre sus favoritas. Puede considerar que esto es privado, pero lo que me interesa es si existe relación entre los textos que considera buenos y los que tienen un mayor impacto en los lectores.

Realmente no. Me sorprendió que la historia sobre Singapur, de la que estoy orgulloso, y que es un libro de 100 páginas dentro de otro, pasara desapercibida y ningún radar occidental la detectara. Eso demuestra hasta qué punto es estrecho el ancho de banda del pensamiento arquitectónico, y lo reducido que es el impacto de la globalización. Creo que la arquitectura se piensa en términos occidentales incluso ahora, cuando todas las iniciativas de modernización han dejado de estar en manos de Occidente.

¿Entonces la historia de Singapur no ha tenido eco?

De hecho, me gustaría contar con su consejo. Creo que las imágenes siempre quitan valor al texto —y por eso me interesa su nuevo libro, esa división radical entre palabras e imágenes. Estoy pensando en que tal vez haga un libro sólo de escritos. Una especie de salida del armario como escritor.

In fact, more costumes than sets.

I met her once. It was in de Kunsthal. She was visiting with a friend, and we were with you. We were coming out of the building and all of a sudden she was up there with her friend.

You see her portrait? She looked very dark. People always thought she was an Iranian princess.

But she was Dutch?

Yes. At the end of the 80 year war with Spain, the defeated Spaniards withdrew to the Belgian border. People there are super dark, sometimes even Moorish. You and I probably share a lot of DNA...

She looks Spanish to me. Her eyes and her eyebrows very dark... Did you ever write a diary?

No.

Do you consider the writing you do a form of diary?

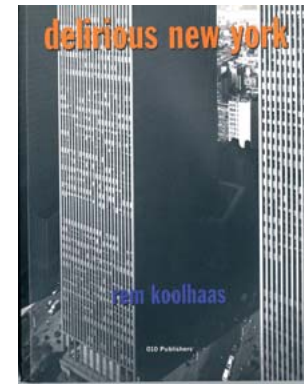
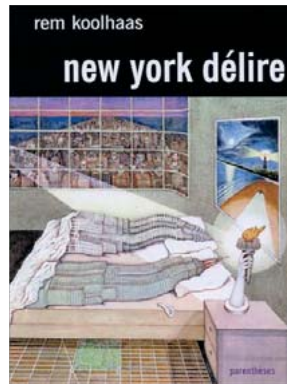
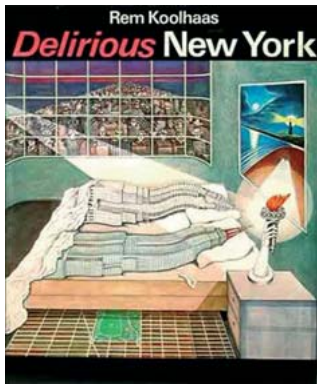
Sometimes. The most repressed parts... usually fictional.

It has that quality sometimes. It appears now and then. In SMLXL, for example, there is a story about your mother, precisely, and the house of Mies, the house that Mies never built. In your writing there are probably a few things that you regard as your favorite things. You may consider this private but what interests me is whether there is a relationship between the texts that you think are good and the ones that have more of an impact on the readers.

Not really. I was surprised that the story about Singapore, which I am proud of, really a 100 page book-within-a-book, is totally non-existent on any kind of Western radar. That shows how narrow the bandwidth of architectural thinking is, how minimal the impact of globalization is. I think architecture is still thought, essentially, in Western terms— even now the entire initiative of modernization is totally in non-Western hands.

So the Singapore story hasn't touched people yet?

In fact, I would like your advice. I think that the images have always detracted from the writing, that's why I'm interested in your new book, this radical division between words and images in your book. I'm thinking of maybe doing a book about writings, writings only. A coming-out as a writer.



Sucesivas ediciones del libro 'Delirious New York'
 Successive editions of the book 'Delirious New York'
 ← 1978, 1978
 → 1994, 1999, 1999, 2001, 2004

Es difícil, en su caso, separar imágenes y texto, pero podría ser un buen ejercicio escribir sin imágenes.

¿Cree que dejar a un lado las imágenes influiría en cómo se percibe un libro?

A estas alturas podría hacer un libro sin imágenes, pero *Delirious New York* no habría sido *Delirious New York* sin imágenes. Me ha dicho que estuvo cinco años investigando, y que fundamentalmente se dedicó a buscar imágenes. Tenemos eso en común. Las imágenes son a menudo la clave de la investigación. Tengo otra pregunta: usted es un escritor muy público...

¿En qué sentido?

Ahora obviamente por su fama. Muchísima gente lee cualquier cosa que usted escribe. Así que no es un autor secreto, de pequeña audiencia. ¿Siente eso como una limitación?

Una gran limitación, a veces casi odiosa. Ahora intento hablar sólo para una audiencia más pequeña, porque de otra forma me veo obligado a proyectar en una escala que está totalmente enfrentada a lo especulativo, a los contenidos tentativos.

En este momento, sus escritos se acercan a la condición de un medio de comunicación de masas. De hecho, desde los comienzos como periodista sus escritos han tenido un carácter muy público. Su experiencia como periodista ha condicionado su forma de escribir.

Estoy seguro.

¿Le he contado alguna vez la historia de cómo descubrí *Delirious New York*? Llegué a Nueva York por primera vez en 1980. Fui a Barnes and Noble, en el Village, buscando un mapa de Manhattan, y en la sección de viajes encontré el libro. No tenía ni idea de quién era usted. Compré *Delirious New York* como guía de Manhattan y surtió efecto en mí. Tiene que haber algo de eso en el libro. Viene del mundo de las postales y acaban colocándolo en la sección de viajes de una librería. Tiene una cualidad pública inequívoca.

Cualquier escritor está interesado en tener público, pero yo nunca he escrito para un público.

De acuerdo, pero le gusta llegar a un público amplio.

S,M,L,XL, fue una gran sorpresa. Se vendieron 140.000 ejemplares.

¿Cree que eso tiene que ver con el libro o con la profesión?

Con las dos cosas, pero más con el libro. Creo que fue el libro el que dio acceso a otro mundo más allá de la arquitectura.

It's hard, in your case, to separate the images from the text, but it could be a good exercise to write without images.

Do you think it would change the perception, leaving out images?

You could do a book without any images at this point but Delirious New York would not have been Delirious New York without the images. You were just telling me how you went for five years doing research of what basically was only images. We have this in common. Images are often the key to research. I have another question, you are a very public writer...

In what way?

Well, now obviously because of your fame, anything you write is read by a huge amount of people. So you are not private, you can very hardly get a small audience. Do you feel this as a constraint?

A huge constraint, sometimes almost nauseatingly so. I'm now trying to speak only for smaller audiences because otherwise it just forces you to project on a scale which is completely at odds with speculative, tentative contents.

Your writing approaches the condition of a mass medium at this point. In fact, from the beginning, as a journalist, your writing has been very public. Your experience as a journalist affected the way you write.

I'm sure.

Did I tell you the story of how I discovered Delirious New York? I arrived in New York in 1980 for the first time. I went to a Barnes and Noble in the Village looking for a map of Manhattan, and in the travel section I picked up this book. I had no idea who you were. I bought Delirious New York as a guide to Manhattan, and it operated on me. There has to be something of that in the book. It comes from the world of the postcard and it ends up being placed in the travel section of a bookstore. It has that unambiguously public quality.

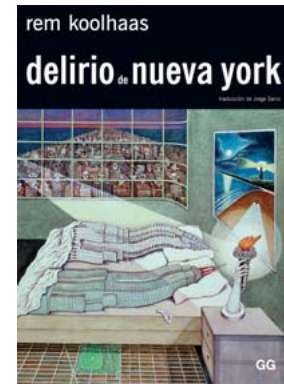
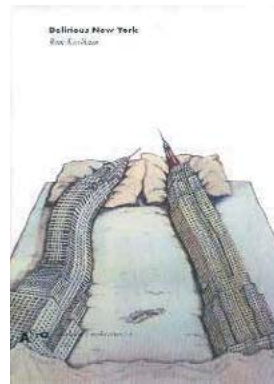
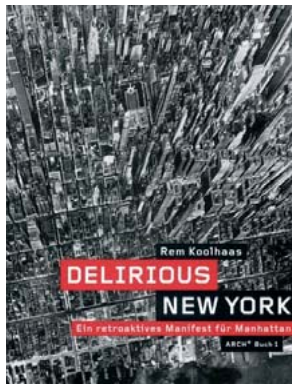
Any writer is interested in reaching a public, but I never wrote for a public.

Right, but you do like reaching a huge public.

SMLXL, that was a total surprise. It sold 140,000 copies.

Do you think it has to do with the book or with the practice?

Both, but more with the book. I think it was the book that gave access to the world beyond architecture.



¿Cuántos ejemplares vendió de *Delirious New York*?

No lo sé. Puede que 25.000 hasta la fecha.

¿No tiene cifras de este libro?

Creo que la primera tirada fue de 15.000 ejemplares: 4.000 para Inglaterra y 10.000 para EEUU.

¿15.000? Eso es una gran tirada para un primer libro. ¿Qué me dice de los libros 'privados', de los que se hacen sólo para unos pocos, para los clientes? ¿Cuándo hace usted este tipo de libros, escribe de forma diferente?

Sí, y cada vez menos... No sé si ha notado esto en Princeton, pero creo que estos últimos cinco años son distintos en lo que respecta a las demandas iconográficas. Mientras más manda el mercado, menos interesan las ideas. Está muy, muy claro. Nosotros solíamos escribir largo y tendido sobre nuestras ideas, y ahora tenemos que describir las cosas de una forma más elíptica, a través de la sugestión; y las explicaciones aburridas están totalmente prohibidas.

Hace diez años hicimos la sede central de Universal, y casi escribimos un libro sobre ello. Este año hemos participado en un concurso para la sede de Gazprom, y aunque el edificio es exactamente igual de complicado y, desde mi punto de vista, igual de interesante, sentí claramente que ya no podíamos decir las mismas cosas. Podemos decir mucho menos de lo que solíamos. Tenemos que cambiar nuestra forma de escribir. Explicar cómo 'funciona' algo produce aburrimiento.

En teoría, un libro de circulación restringida le permitiría escribir de otro modo.

Siento que no es tanto que me lo permita como que me siento obligado a ello.

No le resulta útil como escritor.

Esa clase de libros siguen siendo documentos tácticos, y por tanto suponen un desafío: escribir sin palabras.

¿Para seducir al cliente?

Un mínimo de palabras, y aun así una ambición declarada.

Hablando de libros 'privados', hay un famoso libro del MoMA que nadie ha visto, a pesar de que se expuso públicamente, si bien de forma que nadie pudo leerlo. Nadie sabe qué contiene.

¿Lo ha visto? [pausa para ir a buscar el libro] ¿Sabe cuál es la historia de esto? Al parecer perdimos el concurso por esta palabra [MoMA Inc].

How many copies of *Delirious New York* did you sell?

I don't know. Maybe a total of 25,000 by now.

You don't have numbers for this book?

I think the first print run was 15,000— 4,000 for England, 10,000 for the USA.

15,000? That is a big print for a first book. How about the private books, the books that are prepared to be seen only by a few people, by clients? When you make those books, do you write differently?

Yes, and increasingly sparsely... I don't know whether you notice this in Princeton, but I think we live in a very different moment, the last five years, in terms of iconographic demands, but the more the market dictates, the less interest there is in ideas. This is becoming very, very clear. We used to write extensively about ideas, and now we have to describe more elliptically, more through suggestion and to absolutely avoid boring explanations. Ten years ago, we did the headquarters for Universal, and almost wrote a book about it. This year, we did a competition for the headquarter of Gazprom, and although the building is equally intricate and, in my view, interesting, I felt very strongly that we could never say the same things anymore. We can say much less than we used to. We have to change our writing. How something 'works' produces a yawn.

In theory, the private book would allow you a different form of writing.

I feel they force, rather than allow me.

They are not that useful anymore— for you as a writer.

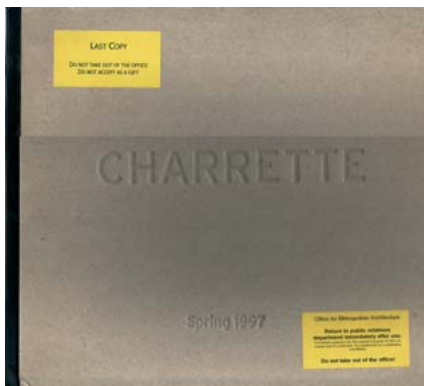
They remain tactical documents, therefore a challenge, writing without words.

For the seduction of the client?

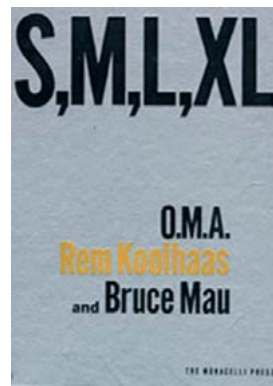
A minimum of words, and still an assertion of ambition.

Speaking about private books, there is this famous MoMA book that nobody saw, even if it was displayed very publicly, but in a way that nobody could read it. Nobody knows what actually is in it.

Have you seen it? [pause to fetch book]. You know the history of this? Apparently we lost because of this word [MoMA Inc].



'MoMA', 1997



'S,M,L,XL', 1994

Me interesa porque es difícil de encajar en nuestro gráfico de publicaciones al ser un libro 'privado' para un cliente, que paradójicamente resulta ser el proyecto mismo, porque el encargo fue exactamente hacer un libro. ¿Cómo ponerlo en el gráfico? Y otra pregunta: ¿tiene esto que ver con la seducción?

No, léalo; es una forma de hipercrítica.

¿Porque ya había comprendido que no iba a obtener el encargo?

Fui totalmente consciente de que necesitaba desafiarlos porque con aquella lista de participantes en el concurso no podría haber ganado a partir de otro planteamiento; sólo si lo valoraban como un esfuerzo intelectual, lo que desde luego hicieron hasta cierto punto, podríamos tener una oportunidad. De otro modo no había esperanzas.

Es casi como si el libro fuera una represalia preventiva por lo que ya sabía que iba a pasar.

El libro describe esa especie de extraña cualidad... [y señala fotografías del edificio antiguo]

Lo sé. Pero comparado con lo que tenemos ahora podemos incluso sentir nostalgia de aquella condición. La verdad es que en esas salas había mucha intimidad, como si uno estuviera en casa de su abuela. Había algo que se ha perdido completamente. Pero volviendo a nuestro tema: ¿era el libro como el proyecto, o el proyecto como el libro? Una cosa que me gustaría saber es si podríamos hacer una tipología de las publicaciones. Pero puede ser que ya tenga una en mente. Por ejemplo, describió *Delirious New York* como un manifiesto retroactivo. ¿Usaría todavía esa denominación?

Sí, e incluiría todos los libros sobre ciudades en esa categoría. Lagos, el Delta del río de las Perlas o Nueva York. Después están los libros de investigación pura, como los del shopping. Después del proyecto sobre la ciudad ahora en Harvard estoy trabajando sobre la Conservación, que creo que puede ser el gran tema de esta década. AMO está dedicándose al proyecto del Hermitage, y también estamos colaborando con Herzog y de Meuron en la Haus der Kunst, un edificio que se construyó para los nazis; y todavía seguimos con este tipo de proyectos de conservación en China.

Supongo que su próximo libro tratará de la conservación. *Delirious New York* es un manifiesto, pero también tiene proyectos al final.

Me he sentido muy incómodo con eso.

¿Sí? Pues sigue una larga tradición. Si piensa en *Vers une architecture*, Le Corbusier termina incluyendo alguno de sus proyectos. En 1923 no había hecho mucho que fuera consistente con el libro, pero

I am interested in it because it's a difficult book in terms of our chart of the publications, in the sense that it's a private book for a client that is paradoxically the project itself, because the commission was precisely to do a book. Where to put it on the chart? And then my question, is this about seduction?

No, you read it, it's super-critical.

Is it because you already understood that you were not going to get the commission?

I was totally aware that I needed to challenge them because with that list, I could never win on any other basis. Only if they went for it as an intellectual effort, which of course they announced at some point, would we stand a chance. Otherwise there was not hope.

It's almost as if the book was a form of preventive retaliation for what you already knew was going to happen.

Describing this kind of weird quality... [pointing to photographs of the interior of the old building]

*I know. But compared to what we have today, we might even become nostalgic for that condition. It was actually very intimate in those rooms, like one's grandmother's. There was something that has been completely lost now. But again, is this the book as the work, or the work as the book? One of the things I wanted to see is if we could construct a typology of publications. But maybe you already have one in mind. For example, you called *Delirious New York* a 'retroactive manifesto'. Would you still use that label?*

Yeah. I would put all the books on cities in that category. Lagos or the Pearl River Delta or New York. Then there's pure research like the shopping book. After the project on the city, I'm working at Harvard on Preservation. Preservation, I think, would be *the* subject of this decade. AMO is working on the Hermitage project and we are also working with Herzog and De Meuron on the Haus der Kunst, built specifically for the Nazis and we are still resuming this kind of project for preservation in China.

*I guess your next book will be about preservation. *Delirious New York* is a manifesto, but it's also a book with projects in the back.*

I have been very uncomfortable about that.

*Have you? Because it follows a long tradition. If you think about *Vers une architecture*, Le Corbusier ends up including some of his own projects. He had not done much in 1923 that was consistent*



'Content', 2004



'Post-Occupancy', 2006

lo poco que hizo lo incluyó. Y en la segunda edición, sólo un año después, añadió proyectos que según él eran resultado del 'profundo efecto' que había tenido la primera edición.

Exactamente. Eso restó sentido a lo anterior, que de repente se desenmascara como propaganda. En la reedición quería quitarlos.

¿Como *Aprendiendo de Las Vegas*? Le quitaron los proyectos en la segunda edición.

¿Y no cree que es mejor?

Puede ser mejor, pero lo que a mí me interesa es que los arquitectos hayan hecho eso durante mucho tiempo. Hay una tradición de ese tipo de libros. Así que al pensar en la evolución tipológica de sus libros, pienso en la más amplia historia de las monografías de arquitectos. Por ejemplo, ¿forma *S,M,L,XL* parte de esa tradición de monografías?

Sí, es una monografía, pero en la contraportada la calificué de novela, así que en realidad es cuestión de tomarse libertades con el género, y de emplear distintos géneros de escritura.

Hay también un diccionario, una especie de diario, algunas historias personales... ¿Y qué me dice de *Content*?

Diría que es un panfleto... Así es como fue concebido.

Al principio pensé que era una revista, y que aquél sería el primer número.

Es algo que estaba latente, y que todavía puede suceder.

Pero entonces me di cuenta de que se presentaba como la continuación de *S,M,L,XL*, con la salvedad de que los conceptos habían cambiado.

¿Y eso le gustó o no?

Me gustó y me sentí disgustada, de un modo productivo.

Para hacer un libro después de *S,M,L,XL* necesitábamos romper con nuestros propios logros. Hacer algo tan bueno era totalmente imposible, así que había que hacer algo equivalente pero en malo.

Exactamente; fue más polémico y más evidente, si quiere. Y más rápido, probablemente. ¿Puede decirme algo del *Domus d'autore: Post-Occupancy*? Ése es uno de los títulos a partir de los que se ha elaborado el gráfico de publicaciones. Hemos destacado esos cuatro: *Delirious New York*, *S,M,L,X,L*, *Content* y *Post-Occupancy*. ¿Está de acuerdo en que son los más significativos?

Es su selección...

with the book, but what little there was went in. And in the second edition, only one year later, he adds projects that supposedly resulted from what he says was the 'profound effect' of the first edition.

Exactly. It diminishes what came before, which is suddenly unmasked as propaganda. For the re-edition I wanted to take them out.

Like Learning from Las Vegas? In the second edition they take the projects out.

And don't you think that's better?

*It may be better, but I am also interested in the fact that architects have done this for a long time. There is a tradition of these books. So in terms of the evolving typology of your books, I am also thinking about the wider history of architect's books. For example, is *SMLXL* part of the monograph tradition?*

Yeah, it's a monograph, but on the back I called it a novel, so it's kind of really also taking liberties with the genre and introducing different types of writing.

There is also a dictionary, some form of diary, some personal histories... How about Content?

I would call it a pamphlet... That's how it was conceived.

At first I thought it was a journal and that this was the first issue.

That is a latent scenario. It can still happen.

*But then I realized it was presented as the continuation of *SMLXL*, except that the concepts have changed.*

Did you like it or hate it?

I both liked it and was disgusted by it, in a productive way.

To do a book after *SMLXL* we needed to break down our own achievements, to try to do something as good was totally impossible so we needed to do something as bad.

*Exactly, it was more polemical and more in your face, if you want. Faster probably. Can you say something about Domus D'autore: Post-Occupancy? That's one of the books Daniel and Urtzi focused on for the chart. We have highlighted these four books, Delirious New York, *SMLXL*, *Content* and *Post-Occupancy*. Do you agree that these four are the most significant?*

It is your choice...

Dicho de otro modo, si tuviera que añadir uno más a la lista, ¿cuál sería?

Puede que el del MoMA.

¿El del MoMA? Pero es más restringido.

¿Sólo les interesan los libros que puedan ser públicos?

No, están cartografiando todo. Pero han destacado esos cuatro como los más significativos. ¿Cómo se orquesta su contenido? S,M,L,XL obviamente por la escala...

Delirious New York por manzanas.

Otra relación publicaciones-ciudad.

Content está organizado de Oeste a Este, así que es muy claro, y el Domus d'autore de un modo parecido a Internet, me parece.

Son tan diferentes uno de otro que me pregunto qué es lo que está buscando.

¿En qué sentido?

Por ejemplo, los primeros libros de Le Corbusier, *Vers une architecture, Urbanisme, La Peinture moderne, L'art decoratif d'aujourd'hui, Almanach, Une maison un Palais...* tienen todos el mismo formato. Y empezó su *Oeuvre complete* en 1930 pero todos los volúmenes que fue completando a lo largo de los años tienen el mismo formato.... Usted inventa uno nuevo para cada nuevo libro.

A través de Delirious New York intenté describir un espacio en el que más tarde podía trabajar... En S,M,L,XL hay quizá dos ambiciones distintas: una es dar al proyecto no construido el mismo rango que tiene la obra construida, de tal forma que todo el trabajo realizado hasta entonces se presentase de la misma forma, sin estar condicionado por la idea de éxito o fracaso... Fue básicamente una forma de proclamar la 'realidad' de ciertos proyectos, con independencia de su materialización. La otra es crear un marco contextual muy definido para revelar el momento exacto del proceso de globalización en el que se produjeron, a qué presiones respondían y qué momentos políticos los generaron.

Y con afán polémico incluyó todos los proyectos, los mejores pero también lo menos buenos.

Content nos puso donde debíamos estar. Usar la iconoclasia contra nuestro propio estatus, volver a ser una oficina normal con cosas buenas y malas. Fue un experimento de autoincriminación, pero también un intento de volver a niveles menos elevados. En 1995, el año de S,M,L,XL, el mercado no estaba aún tan omnipresente como en 2004, el año de Content. En Domus d'autore la cuestión era preguntarse para quién producíamos; 'Post-Occupancy' es una declaración enfática de que estamos interesados en el uso, y en ver, más allá de las opiniones de los críticos, cómo recibe 'la gente' nuestro trabajo. Y qué papel juegan realmente los medios en esa recepción.

¿Es para una época sin críticos, o para una época en la que el arquitecto sería su propio crítico?

Ni siquiera somos nuestros propios críticos ahí. Dejamos que hable la gente.

¿Cuánto tardó en escribir cada uno de esos libros?

Let's put it differently. If you were to add one more to the list, which would it be?

Maybe the MoMA book.

MoMA? But MoMA is private.

They are only concerned with the 'public' books?

No, they are mapping everything. But they singled out these four as the most important. How are these books organized? SMLXL was obviously organized by scale...

Delirious New York is organized by blocks.

Another publication-city relation.

Content is organized from West to East. So it's very clear. And Domus d'autore in a way is like the internet, I guess.

They are so different from each other it makes me think what are you looking for?

In what sense?

For example, Le Corbusier's early books, Vers une architecture, Urbanisme, La Peinture moderne, L'art decoratif d'aujourd'hui, Almanach, Une maison un Palais... are all the same format. Then he starts his Oeuvre Complete in 1930 and all the volumes through the years are all the same format.... You invent a new format with each new book.

Through *Delirious New York* I was trying to describe a space in which I could later work... In *SMLXL* there are perhaps two different ambitions. One of them was to find a way to give an unbuilt project the same status as a building so that all the work we had done until that time could be presented as equal, without introducing the notion of success or failure.... It was basically a way of establishing the 'reality' of certain projects, regardless of realization. The second was to establish a heavily contextual framework to reveal the exact moment within globalization that they were produced, to which pressures they responded, by which political moments they were triggered.

And you polemically included every project, the best but also the less so.

The aim of *Content* was to put ourselves on the level again. Iconoclasm used against our own status, to become a normal office again with good and bad sides. An experiment in self-incrimination but also an attempt to return to less elevated levels. In 1995, the year of *SMLXL*, the market was still less pervasive as in 2004, the year of *Content*. *Domus d'autore* was really a question, to ask for whom do you produce; 'Post-Occupancy' is an emphatic statement, that we are interested in use, also in looking beyond the critics; how work is received by what used to be called 'the people'. And where the media are currently for that reception.

Is this for a period without critics or the architect as its own critic?

Actually, we were not even our own critics there. We let people speak.

How long did it take you to write each of these books?

600 p.

500 p.

400 p.

300 p.

200 p.

100 p.

0 p.

AWARDS / HONORS
Publications celebrating OMA's awards, honors, prizes and Praemiums,

OMA IN THE COVER
Publications featuring AMO in the cover produced outside of the office.

PUBLICATION BAR GRAPH
OMA overall yearly production of publications including both project books, monographs and books as projects.

BOOK PROJECT
Books produced where the publication is the project.

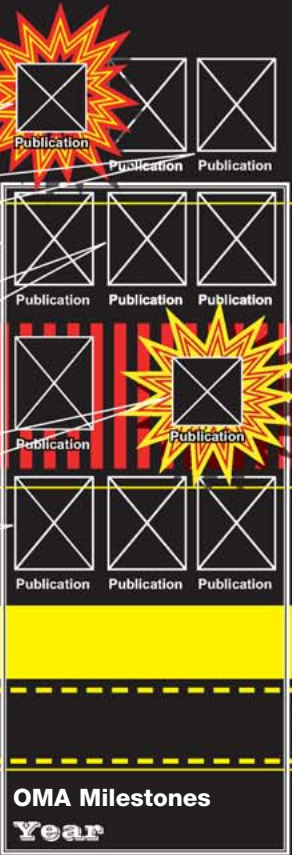
MONOGRAPH ZEBRA CROSSING
Between the Project Book and the Book as Project.

REM KOOLHAAS / OMA BOOKS
Publications acknowledged by OMA

PROJECT BOOK
Books produced for description of OMA projects.

PAGE COUNT GRAPH
Number of Published Pages on OMA - AMO by Month.

UNCERTAIN PAGE COUNT GRAPH
Estimate Number of Published Pages on OMA - AMO by Month when Data is missing from OMA -AMO Statistics.



OMA Milestones Year

Casabella n.378 publishes 'Exodus, Voluntary Prisoners of Architecture' on its cover in 1973, representing the Pre-History of publications by OMA, founded in 1975.



'Apres L'Amour' on the cover, Casabella 408, 1975



'Delirious New York', First book and monograph published simultaneously in French and English including 5 projects, 1978



First monograph produced outside the office, Casabella 47, 1978



1975 1976 1977 1978 1979 1980

Roosevelt Island Competition, New York
Hotel Sphinx Study, New York

Welfare Palace Hotel Study, New York
The Story of the Pool New Welfare Island Study, New York

Extension of the Dutch Parliament The Hague, The Netherlands
Competition, First Prize
Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan
The Sparkling Metropolis

Prime Minister Residence Competition, Dublin
Study for 1st Renovation of a Panopticon Prison Arnhem, The Netherlands
Boompjes Tower Slab Rotterdam, The Netherlands

Housing Kochstrasse / Friedrichstrasse Berlin, Germany
Housing Lutzowstrasse Berlin, Germany, Competition

***Delirious New York* de 1972 a 1978, teniendo en cuenta todo el proceso. S,M,L,X,L se inició la semana en que murió mi padre, y se prolongó de 1992 a 1995.**

¿Empezó a escribir S,M,L,XL la semana en que murió su padre, el escritor?

Él murió a últimos de diciembre y una semana más tarde Bruce [Mau], Jennifer Sigler y yo empezamos a trabajar en el Getty Center. *Content* nos llevó un año muy ajetreado; 2002, creo. Y *Post-Occupancy* también un año.

La velocidad de producción se incrementó.

Sí, pero los dos primeros títulos son libros, y los segundos revistas de gestación lenta.

De acuerdo, así que ahora *Content* es una revista.

Casi una revista.

Así que escribí *Delirious New York* en su casa de Londres, y estos otros se escribieron...

Escribí muchos de los textos de S,M,L,XL fuera de casa, en el hotel de Jean Nouvel en Burdeos, y el libro se compuso en Toronto con Bruce Mau; en total estuve allí siete meses. *Content* se hizo enteramente en la oficina de Rotterdam, igual que el *Domus d'autore*. Si tengo la oportunidad de elegir un quinto libro quizás sería el que dediqué al *shopping* en lugar del que hicimos para el MoMA. Lo consideraría también entre los auténticos libros.

¿Cuánto tardó en hacerlo?

Tres años.

Está el asunto de la lentitud... Me impresionó algo que escribió una vez sobre Leonidov como 'arquitecto apresurado'. Me encanta la idea, y ésa es la razón por la que era tan bueno, y creo que es algo recurrente en usted, porque cuando habló de Atlanta mencionó a esos jóvenes arquitectos titulados en Yale y Harvard que podían llegar a construir muy pronto pero no tenían tiempo para pensar... Y cuando fue a China encontró allí arquitectos todavía más jóvenes y rápidos. Así que le ha dado muchas vueltas a la idea del arquitecto apresurado...

Lo he hecho en el contexto de la aceleración global de la producción urbana; me interesaba buscar una utopía subconsciente, una especie de 'escritura automática' aplicada a la ciudad.

Los arquitectos apresurados revelan lo inconsciente. Pero para usted los libros tratan todos de aminorar la marcha. Encuentro eso interesante porque de hecho pensamos que la arquitectura es un medio muy, muy lento, y que la escritura es un medio rápido.

De algún modo todo el tema de la lentitud condujo a la creación de AMO. Se basó en la constatación de que con independencia de lo rápido que se produzca la arquitectura, las necesidades demandan una respuesta tan rápida que la arquitectura es por definición imposible. Se trata de hacer proyectos en tres meses y obras en seis.

¿Está diciendo que los libros son más rápidos o más lentos que los edificios?

Pueden ser ambas cosas.

Delirious New York took from 72 to 78, if you count everything. SMLXL started the week my father died, that was '92 to '95.

You started writing SMLXL the week your father, the writer, died?

He died in late December and one week later Bruce [Mau], Jennifer Sigler and I started work at the Getty Center. *Content* took one very hectic year. 2002 maybe. *Post-Occupancy* also took one year.

There's an increase in speed.

Yeah, the first two are books, the second two are slow magazines.

OK, so you now call Content a magazine.

A quasi-magazine.

Delirious New York was written at home in London, and this was written...

Many of the texts for SMLXL were written away from home, in Jean Nouvel's hotel in Bordeaux and the book was composed in Toronto with Bruce Mau; cumulatively, I spent a total of seven months there. *Content* was all done here in Rotterdam, and *Domus d'autore* was all done in the office too. If I have a choice to nominate a fifth book I would maybe put the shopping book in rather than MoMA. I would count that also as a real book.

How long did it take?

Three years.

There is the question of slowness ... I was struck by something you wrote once about Leonidov being an 'architect in a rush' — I love that idea— and that's why he's so good, and I think that this is a recurring idea for you because when you talked about Atlanta, you wrote about these young architects who would graduate from Yale and Harvard and would construct very fast and didn't have time to think... and then you go to China, and then you find even younger, even faster architects. So you are very much into this idea of the architect in a rush...

I guess that, within the global acceleration of urban production, I was kind of looking for a utopia of subconsciouness, a kind of *écriture automatique* applied to the city.

Architects in a rush reveal the unconscious. But for you, books are all about slowing down. I find that interesting because in fact we think of architecture as being a very, very slow medium and of writing as fast.

In a way that whole issue of slowness has led to the start of AMO. That was based on the observation that no matter how quickly you produce architecture, the needs imply such a quick response time that architecture is by definition impossible. It's getting to do projects in a three or six month period of work.

Are you saying that books are faster or slower than buildings?

Well, they can be both.

600 p.

500 p.

400 p.

300 p.

200 p.

100 p.

'Park de la Villette', 'Two-Part' competition, first prize, Park for the 21st Century, 1982

'White-Period', self described as period of proliferation of the use of white A3 format, from 1986 to 1991

First monograph including built work, L'AA n.238, 1985



1981

NDT
De Boompjes
IJ plein

IJ- Plein Urban Planning, Amsterdam, Completed 1992
Netherlands Dance Theater I
The Hague
Oost III Housing and Shops
Amsterdam, The Netherlands
School and Gymnasium
Amsterdam, The Netherlands
Villas Antiparos
Antiparos, Greece
Hotel Therma
Lesbos, Greece

1982

Kochstrasse
Parc de la Villette

Police Station,
Almere-Haven, The Netherlands
Parc De La Villette,
Paris, Two Part Competition,
First Prize

1983

0 p.
IJ Plein

Exposition Universelle,
Paris

1984

Churchillplein
Office Tower

Villa Dall' Ava
Paris, Completed 1991
Netherlands Dance Theater, Project II
The Hague, Completed 1987
De Brink Apartments,
Groningen, Completed 1988
Churchillplein Office Tower
Competition, Rotterdam
Checkpoint Charlie Housing
Berlin, Completed 1992

1985

Bosphorus
Bridge
De Bol

Patio Villa
Rotterdam, Completed 1988
Byzantium
Amsterdam, Completed 1991
Bus Station
Rotterdam, Completed 1987
Installation for the 1986 Milan Triennale
Milan Italy
Morgan Bank
Amsterdam, The Netherlands
Parc Citroen Cevennes
Paris, France
Bay of Koulavous Reconstruction
Argostoli, Greece

1986

Telegram
Rotterdam
De Boompjes
Uithof 2000
City hall
Villa Huntum
Oosterdok
Bijlmer
Bijlmer
Revision

Uithof Masterplan,
Utrecht, Completion in Phases
The Hague City Hall,
The Hague, Competition, 1st Prize
Bijlmermeer Redevelopment
Masterplan, Amsterdam

¿Ha habido alguna época de su vida en la que no escribiera?

No, realmente ninguna. Siempre.

¿En qué está trabajando ahora mismo?

En el libro de Lagos. Lo estoy terminando.

Éste le ha llevado mucho tiempo.

Me ha llevado mucho tiempo porque, en primer lugar, se trata de África. Tengo que ser muy cuidadoso. Cuando empezamos, la ciudad estaba fuera del alcance de los radares. Hacía falta mucha logística, todo era muy lento, y además estábamos trabajando sobre algo que había estado mucho tiempo sin documentar... Después entraron en juego otros dos factores. Uno que Lagos está cambiando tan rápidamente que en un determinado momento también empezó a ser interesante documentar el cambio, interpretarlo. Y el tercero es que el proyecto ha levantado tantas ampollas, ha encontrado tanta resistencia, de hecho, tanta hostilidad, que hemos necesitado encontrar una forma no tanto de calmar esos ánimos como de explicar por qué alguien como yo podía escribir un libro sobre Lagos.

¿Al escribir ha incluido una respuesta a las críticas de un libro que no ha aparecido todavía?

Exactamente. Es una situación insólita... Las críticas son desde luego prematuras porque el libro no existe aún. ¿Vió el número de *The New Yorker* sobre Lagos? Nos mencionaban. Decían que estábamos demasiado asustados para salir del coche, hasta que descubrimos que el helicóptero era mucho más seguro... y éste se convirtió en el símbolo de nuestra lejanía. Resulta extraordinariamente desagradable para alguien que pasa allí semanas trabajando sobre el terreno. Eligieron el helicóptero como imagen de nuestro distanciamiento respecto a Lagos.

Pero eso elevó el listón.

Sí, lo elevó. Es bueno en un sentido porque ahora puedo afrontar esa cuestión... el 'derecho' a considerar las situaciones; moralmente, quiero decir.

En otro contexto y más recientemente decía que usted puede "inventar una identidad enteramente nueva mucho más fácilmente con un libro que con la arquitectura. Los libros son un lujo, una manera rápida de redefinirnos mediante la exploración de una serie de nuevas actividades e intereses. Cada libro es un experimento". A mí me interesa particularmente el tema de la identidad, que hemos abordado ya, saber cómo la define. Me impresiona el hecho de que en esta conversación haya surgido que su padre era periodista, que su madre hacía decorados y vestuario, y que su abuelo era arquitecto.

¿Le enseñó sus edificios?

Sí, me encantaría verlos.

Hay un libro sobre lo que hizo entre 1920 y 1960. Construyó sedes corporativas para Philips, KLM y Shell. Pero era un tipo bastante bohemio. Uno puede hacer edificios para corporaciones sin ser corporativo...

¿Llegó a conocerlo?

Lo conocí muy bien. Cuando mis padres volvieron de Indonesia la familia atravesó un momento de confusión porque mi padre no tenía trabajo... Así que viví un año con mi abuelo.

Was there a moment in your life in which you were not writing?

No. Actually never. Always.

What are you working on right now?

Lagos. I'm finishing it.

This book has taken a long time.

It's taken a long time because, first of all, it's Africa. I had to be very careful. When we started, the city was almost off the radar. So there were a lot of logistics, a lot of slowness, given by the fact that we were working on a largely undocumented subject... then, two other factors emerged. One of them is that Lagos is changing so quickly that at some point it became interesting to also document the change, to interpret the change. The third issue is that the project has raised so many hackles, so much resistance, and so much hostility in fact, that I also needed to find a way, not so much of defusing that question, but of arguing why somebody like me could write a book on Lagos.

In the writing have you now incorporated a response to the critique of a book that has not even come out yet?

Exactly. It's a really unique situation... the criticism is of course premature because the book doesn't exist yet. Did you see *The New Yorker* about Lagos? We are mentioned there. Basically it describes how we were too afraid to get out of the car, until we discovered the even greater security of the helicopter... which then became a symbol of our remoteness. It is unbelievable nasty, for somebody who actually spent weeks on the ground there. And the thing was that then they took the helicopter as an image of our distance.

But it raised the bar too.

Yes, it raised the bar. It's good, in a way, because now I can also address this question... the 'right' to look at situations, morally, I guess.

In another context, more recently, you said that "you can invent a whole new identity much more easily with a book than with architecture. Books are a luxury, a quick way of redefining ourselves by exploring a series of new practices and interests. Each book is an experiment". I'm particularly interested in this question of identity; we have touched on this before, how you define an identity. I'm also struck by the fact that in this conversation it came up that your father was a journalist, your mother was making sets and costumes and the father of your mother was an architect.

Shall I show you his buildings?

Yes, I would love to see them.

There is a book about him between 1920 and 1960. He did corporate headquarters for Philips, for KLM, and for Shell. Yet he was a pretty Bohemian guy—you could do corporations then without being corporate...

Did you get to know him?

I knew him very well. When my parents came back from Indonesia, the whole family was in a kind of disarray because my father didn't have any work... So I lived with my grandfather for a year.

Much favored monograph in its inclusion of people inhabiting the buildings in the photographs of the projects, A+U n.217, 1988

Page-count graph exceeds 300 pages in a single month coinciding with the publication of El Croquis n.52, 1992

Jean Nouvel on the cover in front of Villa Dall'Ava, DeArchitect, 1992

First face on the cover, Archi, 1989

Publication of a lecture and discussion with students at Rice University, part of the 'Conversations with Students' Series, 1991

First outsourced monograph book, 'OMA', Jaques Lucan, 1990

Precursor to S,M,L,XL, monograph organizing projects by type and scale, claimed as representing 'Large', 6 Projects, 1990

1987

- urbanisme
- 10 desingel catalog
- A+U 217
- Archi
- Urbanisme
- Kunsthal
- Oosterflank
- DE LINGBAAN IN DE STAD
- Lijnbaan
- Natuur en Milieupark
- KPMG
- Melun Senart
- Kantoren Villa's

1988

- Exhibition Basel
- Furka Blick
- Woontoren Koninginnegracht
- Eurodisney
- NAI 1
- NAI 2
- Stadhuis Coevorden
- NL Sport Museum
- Zeebrugge Sea Terminal
- St Quentin
- Rijnsweerd

1989

- Provinciehuus Groningen
- Ecole
- ZKM 2
- ZKM
- Bürostadt
- Coevorden
- Europaweg
- Noorddijk
- Bibliotheque de France

1990

- OMA, Jacques Lucan
- 6 Projets
- Lille 21
- Projects Urbans
- Kunsthal
- Convention Center
- Amsterdam
- Agadir Convention Center
- Souterrain

1991

- OMA
- PA
- De Architect
- De Architect
- Diseno Interior
- AJ
- Rem Koolhaas, Architecture at Rice 1991
- L'architecture d'aujourd'hui 280
- El Croquis 52
- Hilton
- Zac Danton
- Dokter v. Deenweg
- IJ oevers
- Hilton the Hague
- Transferia

1992

- Stedelijk Museum
- Deux Bibliotheques
- C&A
- Kunsthal
- Zac Danton 2
- Urban Design Forum Yokohama, Japan
- Stedelijk Museum Competition, Amsterdam
- Point City / South City Study, Netherlands
- Educatorium, Utrecht, Completed 1996
- Dutch House, Netherlands, Completed 1995
- IJ-Oevers, Amsterdam, The Netherlands
- Zac Danton, Competition 1st Prize, Paris
- Extension to the Stedelijk Museum Amsterdam, The Netherlands

Kunsthal Museum Rotterdam, Completed 1992
Ville Nouvelle Melun-Senart France, Competition

Biocenter Frankfurt, Germany
Scientifics, Rotterdam, The Netherlands
NAI, Rotterdam, The Netherlands
The highway Project The Netherlands
Retrospective Exhibition Basel, Switzerland
Renovation of Hotel Furka Blick Furka Pass, Switzerland
Euro-Disney Hotels Marne-la-Vallée, France
Netherlands Sports Museum Floeher, The Netherlands
Eurallies: Center International d'Affaires Lille, France
Recent Works, Max Protech Gallery New York
Deconstructivism, MoMA New York
OMA 1972-1988 Basel, Switzerland

Sea Terminal Competition 1st Prize, Zeebrugge
Video Bus Stop, Groningen, Completed 1989
Trés Grande Bibliothèque, Competition Honorable Mention, Paris
Nexus World Housing, Fukuoka, Completed 1991
Musumpark, Completed 1994
Airport City, Competition 1st, Frankfurt
ZKM (Center for Art and Media Technology) Karlsruhe, Germany
Project for an Office City Frankfurt Airport, Germany
Sports Complex Groningen, The Netherlands
Stad aan de Stroom Antwerp, Belgium

Souterrain, The Hague, Completed 2004
Congrexo (Lille Grand Palais), Lille, Completed 1994
La Baye d' Agadir, Competition 1st Prize, Agadir
OMA: Fin de siècle Paris, France
Rem Koolhaas, OMA in Lille Lille, France
Energies (Energies) Amsterdam, The Netherlands
Palm Bay Seafont Hotel and Convention Center, Agadir, Morocco, Competition
Hilton Hotel The Hague, The Netherlands
OMA: Recent Projects Barcelona, Spain

Transferia The Netherlands
Mission Grand Axe La Defense, Paris, France
Zac Danton Office Tower La Defense, Paris, France
Leipziger Messe Leipzig, Germany

Urban Design Forum Yokohama, Japan
Stedelijk Museum Competition, Amsterdam
Point City / South City Study, Netherlands
Educatorium, Utrecht, Completed 1996
Dutch House, Netherlands, Completed 1995
IJ-Oevers, Amsterdam, The Netherlands
Zac Danton, Competition 1st Prize, Paris
Extension to the Stedelijk Museum Amsterdam, The Netherlands

¿Es entonces cuando decidió ser arquitecto?

Jugaba en su estudio los fines de semana, cuando tenía cuatro años. Así que 'eso' pudo pasar antes.

Toda esa historia de su padre periodista, su abuelo arquitecto, su madre...

Totalmente predeterminado....

Pero cuando encuentra en el instituto un amigo que quiere ser director de cine, aunque usted quiere ser arquitecto, abandona la idea y se convierte en cineasta. Suena como si quisiera complacer a su amigo. No complacerlo, sino disfrutar trabajando con él. Y es también ese tipo de colaboración la que llevará a la fundación de OMA. No es sólo colaboración; es amistad, es amor. Madelon [Vriesendorp] es pintora y su trabajo es fundamental para *Delirious New York* así como para los primeros años de OMA. También estaba usted muy próximo a Elia Zenghelis, ¿no? He leído en una de sus primeras entrevistas que se sentía tan unido a él que si hubiera tenido que elegir en ese momento ser sólo una de las dos cosas, su amigo o su socio, habría elegido la primera, ser su amigo. ¿Estaba usted también próximo a Zoe Zenghelis?

Desde luego...

¿O estaba Madelon más unida a ella? En cualquier caso, OMA se fundó sobre la base de la relación entre dos parejas. Y luego llegó Petra [Blaisse], cuyo trabajo me parece ha tenido un gran impacto en el suyo. Así que de nuevo esa especie de intensa e interesante confusión de lo privado y lo público, que supongo que puede extenderse a sus amigos más cercanos, a los críticos, a los comisarios de sus exposiciones e incluso a los clientes. Creo que en su trabajo se da esa extrema y tremendamente productiva confusión entre lo que es privado y lo que es público, entre lo profesional y lo personal.

Y con ello viene la gran influencia de otros.

Sí, pero todo el mundo tiene influencias de otros. Lo que me interesa aquí es que estos son 'otros' con los que ha tenido una relación íntima. Esta es la clave aquí. Una última pregunta: ¿es posible que lo que mucha gente ve como el Rem duro, cínico e intratable sea también un Rem sentimental? Esas relaciones son una fuerza increíble en su vida y en su trabajo. De hecho, a la manera de los auténticos arquitectos, no puede separar trabajo y vida, escritura y sentimiento.

Creo que toda mi carrera puede describirse en esos términos, con esas conexiones, incluso en el caso de Prada. Es algo que nunca he entendido.

¿Qué es lo que no entiende?

Esa imagen de dureza o cinismo.

Puede ser las dos cosas. Puede ser un chico malo y una persona afectuosa. No son incompatibles. Pero la segunda, la sentimental, es el Rem secreto.

Aunque nunca he hecho nada por mantenerla en secreto.

No, desde luego que no.

Is that when you got the idea of being an architect?

I played in his office when I was four, on weekends, so 'it' may have happened before...

This whole history, your father a journalist, your mother's father an architect, your mother...

Totally predetermined....

But then you meet a friend at school who wanted to be a filmmaker and you wanted to be an architect, but you abandoned your idea and became a filmmaker. It sounds very much like you wanted to please your friend. Not please, but take pleasure in working with a friend. And it's that kind of collaboration, again, that led to the founding of OMA. It's not only collaboration, it's friendship, it's love. Madelon [Vriesendorp] is a painter, her work is really important for Delirious New York, for the beginnings of OMA. You were also very close to Elia Zenghelis, right? I read in an early interview that you were so close to him that if you were asked, at that moment, to decide to be only one thing, his friend or his partner, you would choose the first, the friendship. Were you also close to Zoe Zenghelis?

Of course...

Or was Madelon closer to her? In any case OMA was founded on a relationship between two couples. And then along comes Petra [Blaisse], whose work, I think, also had a very important impact in your work. So again this kind of intensely interesting confusion of private and public, and I suppose we could go on and on with your friends, your close friends, critics, curators, even the clients. I think in your work there is this extreme and very productive confusion between what is private and what is public, what is professional and what is personal.

And with it comes a huge influence of others.

Yes, but everybody has influences from others. What interests me here is that these are 'others' with whom you are also intimately related. That's a clue here. So as a last question: could it be that what many people see as the hardline Rem, the cynical Rem, impossible Rem, is also the sentimental Rem? Those relationships are an incredible force in your life and in your work. In fact, in a true architect's fashion, you cannot separate work and life, writing and sentiment?

I think you can describe my whole career in terms of those connections, even with Prada. In that sense, it's also something I've never understood.

What don't you understand?

This utter image of hardness or cynicism.

You can have both. You can be a bad boy and a nice person. They are not incompatible. But the second one, the sentimental one, is the secret Rem.

Although I've never made any effort to keep it secret.

No, of course not.

Beatriz Colomina es catedrática de Arquitectura y directora-fundadora del Programa sobre Medios y Modernidad en la Universidad de Princeton. Es autora de *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (MIT, 1994) y *Sexuality and Space* (Princeton Architectural Press, 1992). Otras publicaciones recientes son *Domesticity at War* (ACTAR y MIT Press, 2007) y *Doble exposición: Arquitectura a través del arte* (Akal, 2006). Recientemente, ha organizado la exposición 'Clip/Stamp/ Fold: The Radical Architecture of Little Magazines' en el Storefront for Art and Architecture de Nueva York y el CCA de Montreal.

Beatriz Colomina is professor of Architecture and founding director of the Program in Media and Modernity at Princeton University. She is the author of *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (MIT, 1994) and *Sexuality and Space* (Princeton Architectural Press, 1992). Her more recent books are *Domesticity at War* (ACTAR and MIT Press, 2007) and *Doble exposición: Arquitectura a través del arte* (Akal, 2006). Recently she organized the exhibition 'Clip/Stamp/ Fold: The Radical Architecture of Little Magazines' at the Storefront for Art and Architecture in New York and the CCA in Montreal.

OMA Time-Line of Publications: 1975-2007

This time-line offers a scan of a selection of the publications output by OMA since its foundation. The resulting graph reveals a massive body of publication which grows exponentially both in intensity and complexity, distilling from this production a number of models worth closer analysis, such as the 'Project-Books', 'Book-Projects', and the 'Monographs'. The 'Project-Book' model, found in the cases shown in the lower half of the time-line, identifies the in-house production of books, brochures, dossiers, booklets or pamphlets. The 'Book-Project' model, found in the cases shown in the upper half of the time-line, identifies both in-house and out-sourced production. In these instances, a broader cultural discourse and its implications is explored independently from the architectural design. The model of the 'Monograph', found in the cases along the dashed red line in the middle of the time-line, is fed from the previous two models through a kind of porous boundary. The yellow background producing the skyline behind the covers charts out the exact monthly page-count kept by the office in the articles published about OMA, offering a sense of the relationship between writing in the studio and writing about the studio.

Historical Period, 1975-1985

Since its early stages in 1975, publications have been OMA's primary medium and agent in the development and diffusion of projects. In the same year of its inception, OMA is featured on two covers in the Italian magazine *Casabella*; in the following year, in the issue of the French magazine *L'Architecture D'aujourd'hui*, and in 1978, and coinciding with the publication of *Delirious New York*, the English magazine *AD* dedicates an entire issue to the office's first monograph. This issue starts a historical tradition of monographs from *L'Architecture Vivante* to *El Croquis*.

The White and Black Periods, 1986-1995

Systematically produced since 1986, 'Project-Books' are kept in the private realm of the office-client relationship. Testing the available technical means of production within the office for the generation of in-house publications, they are a means to push the designs further, exploiting such formats as the Xerox A3 which is here outlined as the 'White-Period' in the time-line, approximately from 1986-1991. This period is followed by the use of the color photocopy, which is here outlined as the 'Black-Period' in the time-line, approximately from 1991-1998. The publication of *S,M,L,XL* in 1995 represents a radical departure from the format of a monograph as an *oeuvre complete*. Strategically tested in a number of precedents, such as the in-house produced catalog *6 Projects* from 1990, and the Japanese magazine *Kenchiku Bunka, Koolhaas OMA: from A to Z* from 1995, the encyclopedic structure of *S,M,L,XL* reorganizes the production of the office according to a scale based logic.

Present, 2001-2006

In 2001, a 'Project-Book' called *AMO*, retroactively claims the emergence of *AMO*, as the mirrored virtual-shadow branch of OMA, back to 1996. Structured as a 'Monograph' it collects ten OMA projects that push their conceptualization to the foreground to such an extent where the coverage of themes begin to surpass the design of the projects themselves. The pages of *AMO*'s 'Book-Projects' are no longer hinged around the architectural conventions of plans, sections, model-shots, and renderings – but open the framework of the publication to include a much broader set of concerns and content. Other examples of the category of 'Book-Project' at this time include those produced for *Prada*, *Schiphol*, *Universal*, and the *Whitney*; extending their content beyond architectural production and closer to a practice of cultural consulting. The research and publications developed for the *Harvard Projects on the City* are a clear example of this practice. It is in this period where the momentum of the 'Book-Project' is most widely embraced by educational and cultural institutions culminating in the *MoMa Charrette*, where a short-list of invited architects is asked to propose their ideas for the extension of the Museum of Modern Art in New York, in the format of a book. For the occasion of the 2004 OMA retrospective 'Content', at the Berlin National Gallery, OMA/AMO produce a catalog for the exhibition under that same name. Somewhere between a magazine and a book, dispensable and cheap, *Content* collects a heterogeneous body of ideas in the form of a saturated, low-resolution aesthetic as an editorial response to *S,M,L,XL*, and opens up to include external collaborations and articles. After the successful formula of the issue of *Wired* magazine, *Cool World*, edited by OMA/AMO, *Content* is followed by other editorial joint-ventures such as *Volume*. In this last case, *AMO* comes together with Columbia University's GSAPP, and the Dutch magazine *Archis*, representing a continuation of both the *Harvard Projects on the City* and *Content*, now brought together into a single editorial project. In its most recent experiments, OMA/AMO returns to explore the relationship between the conventions of the 'Project-Book' and 'Book-Project', introducing yet another hybrid model that adds to its extensive repertoire. *Domus D'Autore* points the way to a model of reciprocity between the 'Project-Book' and 'Book-Project' in the body of a 'Monograph' which is extended to include the 'Post-Occupancy' phase of the projects.

This time-line has been prepared by URZTI GRAU and DANIEL LÓPEZ PÉREZ,

PhD candidates in the School of Architecture, Princeton University.

We would like to extend our gratitude to OMA/AMO for providing us invaluable help in obtaining a large part of the data related with the time-line, particularly to Stephan Petermann and Jan Knikker.

Cronología de las Publicaciones de OMA: 1975-2007

Esta línea cronológica ofrece una lectura concisa de la casi total producción de publicaciones de OMA desde su inicio. El gráfico revela una cantidad masiva de publicaciones que crece a lo largo de los años tanto en intensidad como en complejidad, y en el que se identifican tres modelos destacados: 'Libro de Proyecto', 'Libro como Proyecto', y 'Monográfico'. El modelo 'Libro de Proyecto' aparece en la parte inferior del gráfico cronológico, e identifica la producción interna de la oficina en cuanto a libros, folletos, dossiers, cuadernos y panfletos. El modelo 'Libro como Proyecto' aparece en la parte superior del gráfico, e identifica tanto la producción interna como la editada fuera de la oficina. Estos casos abren un discurso cultural más amplio, con implicaciones que se desarrollan independientemente del proyecto arquitectónico. El modelo 'Monográfico' se sitúa en la línea intermitente roja del centro del gráfico, formando una frontera porosa que se nutre de los dos modelos previos. El fondo amarillo detrás de las cubiertas perfila el recuento mensual de páginas mantenido por la misma oficina de artículos publicados sobre OMA, comparando el volumen de material publicado por la oficina con el volumen de material publicado acerca de la oficina.

Periodo Histórico, 1975-1985

Desde sus orígenes en 1975, la producción de publicaciones ha sido un medio y un agente primordial en el desarrollo y difusión de los proyectos de OMA. En el mismo año que se funda la oficina, OMA aparece en dos portadas de la revista italiana *Casabella*; un año después, en la revista francesa *L'Architecture D'aujourd'hui*, y en 1978, y coincidiendo con la publicación de *Delirious New York*, la revista inglesa *AD* le dedica un número monográfico —el que sería el primer monográfico de la oficina—. Este número inicia una tradición de monografías, que cubre desde *L'Architecture Vivante* hasta *El Croquis*.

Periodos de 'Blanco y Negro', 1986-1995

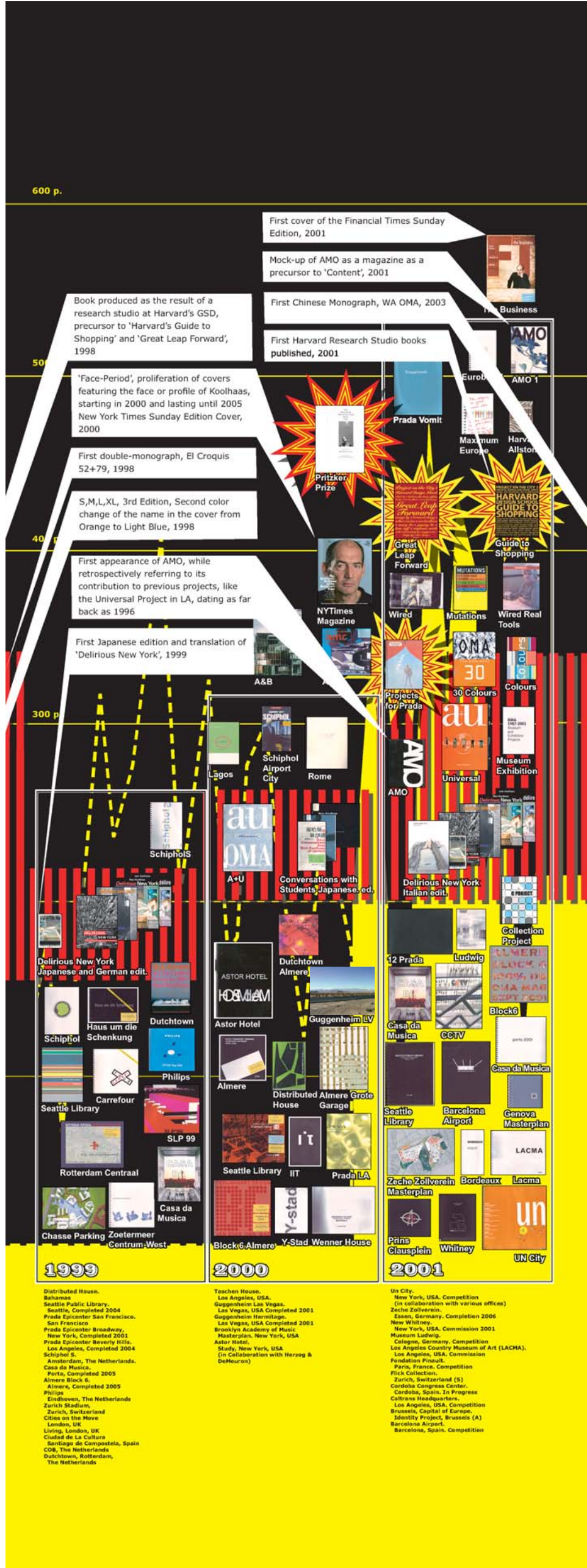
Producidos sistemáticamente desde 1986, los 'Libros de Proyecto' se mantienen en un ámbito privado dentro de la relación oficina-cliente, —explorando la tecnología disponible dentro de la misma oficina— y se convierten en la herramienta decisiva para iniciar la discusión y desarrollo de los proyectos a través de formatos en blanco y negro, como el proporcionado por el Xerox A3 y que da forma a lo que aquí se identifica como periodo 'Blanco', aproximadamente entre 1986 y 1991. Este periodo es seguido por el uso de la fotocopiadora en color, identificado en el gráfico como periodo 'Negro', aproximadamente entre 1991 y 1998. La publicación de *S,M,L,XL* en 1995 representa una radical ruptura del formato monográfico como *oeuvre complete*. Basado en una serie de precedentes —como el catálogo producido en la oficina *6 Projects* de 1990, o la revista japonesa *Kenchiku Bunka, Koolhaas OMA: from A to Z*, de 1995— la estructura enciclopédica de *S,M,L,XL* reorganiza la producción de la oficina de acuerdo con una lógica basada en la escala.

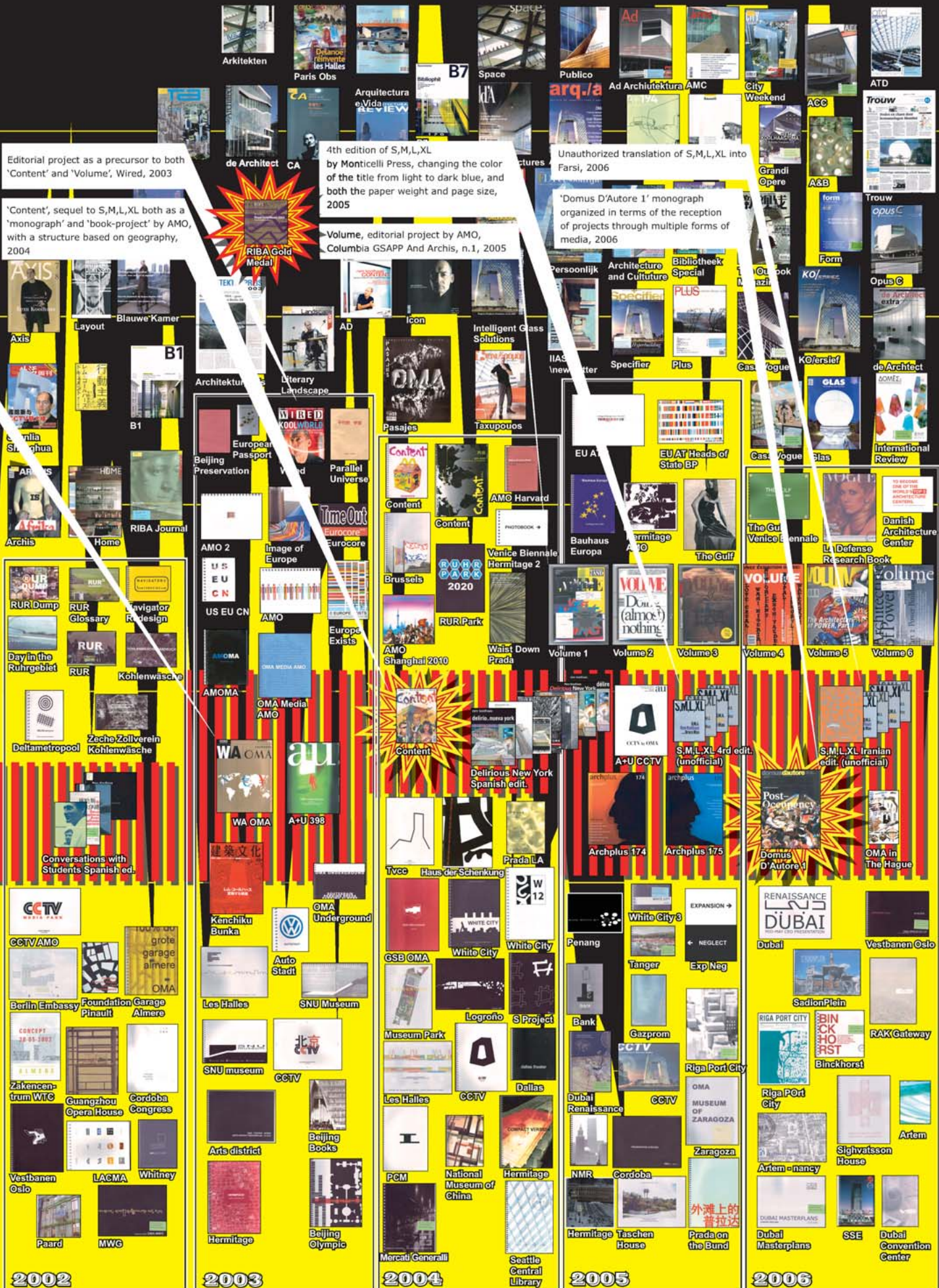
Presente, 2001-2006

En el año 2001, un 'Libro de Proyecto' llamado *AMO* declara la aparición de *AMO* como la rama en forma de sombra virtual de OMA desde 1996. Con una estructura monográfica, *AMO* reúne diez proyectos de OMA donde los conceptos ganan protagonismo, de tal manera que la cobertura de temas comienza a sobrepasar la del diseño de los mismos proyectos. Las páginas del modelo del 'Libro como Proyecto' ya no se basan en la representación de convenciones arquitectónicas como plantas, secciones, vistas, y maquetas, sino que abren la estructura de la publicación a una serie de preocupaciones y contenidos más amplia. Otros ejemplos del modelo 'Libro como Proyecto' serían los producidos para *Prada*, *Schiphol*, *Universal*, o *Whitney*, en los que se amplía el contenido más allá de la producción arquitectónica para devenir en una práctica de 'asesoramiento cultural'. En la misma línea se desarrollan la investigación y publicaciones para *Harvard Projects on the City*. Es en este periodo donde la inercia del 'Libro como Proyecto' obtiene su mayor aceptación entre instituciones educacionales y culturales, así, en el *MOMA Charrette*, una selección de arquitectos son invitados a proponer sus ideas sobre la extensión del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), utilizando como instrumento el formato de libro. Con ocasión de la exposición retrospectiva de OMA 'Content', en la Galería Nacional de Berlín del año 2004, OMA/AMO edita un catálogo con este nombre. Entre libro y revista, manejable y barato, *Content* reúne una selección heterogénea de ideas con una estética saturada, de baja resolución, como respuesta editorial a *S,M,L,XL*, y con colaboraciones externas y artículos. Siguiendo el éxito de la fórmula empleada en la revista *Wired*, *Cool World*, editado por OMA/AMO, *Content* es seguido por otros proyectos editoriales compartidos, como el de *Volume*. En este último caso, *AMO* colabora con el GSAPP de la Universidad de Columbia y con la revista holandesa *Archis* en lo que representa una continuación tanto del *Harvard Projects on the City* como de *Content*, ahora bajo un solo proyecto editorial. En sus más recientes experimentos OMA/AMO regresa a explorar la relación entre las convenciones del 'Libro de Proyecto' y el 'Libro como Proyecto' dando paso a otro modelo híbrido añadido a su extenso repertorio. Es el caso de *Domus D'Autore*, un modelo de reciprocidad entre el 'Libro de Proyecto' y el 'Libro como Proyecto', dentro de un formato monográfico y en el que se incluye la fase 'post-ocupacional' del proyecto.

Este Timeline ha sido preparado por URZTI GRAU y DANIEL LÓPEZ-PÉREZ, estudiantes de Doctorado en la Escuela de Arquitectura de Princeton.

Queremos agradecer la colaboración de OMA/AMO en la obtención de gran parte de la información de este gráfico, en particular a Stephan Petermann y a Jan Knikker





Editorial project as a precursor to both 'Content' and 'Volume', Wired, 2003

'Content', sequel to S,M,L,XL both as a 'monograph' and 'book-project' by AMO, with a structure based on geography, 2004



RIBA Gold Medal

4th edition of S,M,L,XL by Monticelli Press, changing the color of the title from light to dark blue, and both the paper weight and page size, 2005

Volume, editorial project by AMO, Columbia GSAPP And Archis, n.1, 2005

Unauthorized translation of S,M,L,XL into Farsi, 2006

'Domus D'Autore 1' monograph organized in terms of the reception of projects through multiple forms of media, 2006

2002

CCTV Television Station and Headquarters / TVCC Television Cultural Center and Hotel, Beijing, PRC. Completion 2008
Opera House, Competition, Guangzhou, PRC
Oslo Vestbanen, Masterplan and Multi Use Buildings, Oslo, Norway. In Progress
Multi Media Building, Hong Kong, Competition
Koningin Julianaplein, The Hague, The Netherlands, Competition
FWW1 Watergraafmeer, Amsterdam, The Netherlands, Competition
Domplatte Workshop, Cologne, Germany, (S)

2003

Shanghai Planning & EXPO 2010
Beijing Central Business District, PRC
Autostadt, Strategies for VW Brand
Beijing Olympic Conference Center
Beijing Preservation, PRC
Hermitage Museum
St Petersburg, Russia
Naples High Speed Train Terminal
European Central Bank HQ
Competition
Rotterdam Central Station
The Netherlands, Competition
Gent Forum, Belgium
Conde-Nast Wired Guest Issue
Les Halles Masterplan, Competition, Paris, France
Ascot Residence
IKEA Marketing and Branding (A)
PCM Headquarters, Amsterdam, Netherlands
Beijing Books Building, Beijing, PRC, Competition 2004
Kohlentwache Museum, Essen, Germany, Completion 2006

2004

Zhuhai Campus Masterplan, Beijing
Shanghai Expo, PRC
Oude Doelen, Masterplan, Gent, Belgium, In Progress
White City Masterplan, Competition 1st Prize, London, UK
In Progress
Learning Center in the Ecole Polytechnique Federale de Lausanne, Lausanne, Switzerland, Competition
The Image of Europe (A)
Exhibition & Symposium, Brussels
Ruhpark Shopping Mall, Germany (A)
Logrono Urban Planning, Spain
Prada Skirt Exhibition, Tokyo, Japan
HafenCity Hamburg Masterplan, Hamburg, Germany, In Progress
Tokyo Vertical Campus, Japan, Competition
China National Museum, Beijing, PRC, Competition
Mercati Generali, Competition 1st Prize, Rome, Italy, In Progress
E-project, Seoul, Korea, Competition
EURegionale 2008 Agentur

2005

Port of Tanger, Morocco, Competition
Hedge Fund, USA, (A)
Domus D'Autore Magazine
Editorial, Italy, Published (A)
51st Venice Biennale Art Exhibition, Venice, Italy (A)
Volume Magazine with Archis (A)
Rothschild Bank Headquarters, London, UK, In Progress
Batandra Bay Beta Residential Community, Mexico, Competition
Prada Shanghai Epicenter, Shanghai, PRC, Commission
Audi Showroom, Germany (A)

2006

Qatar Education City, Qatar
Venice Biennale Architecture Exhibition, Venice, Italy (A)
Jersey City Residential, NY, USA, Business Tower + Residential Tower, Dubai, UAE, In Progress
Redevelopment project, Seoul, Korea, Copenhagen - Danish Architecture Centre, Denmark
Riga Contemporary Art Museum, Latvia
Res al-Khaimah Masterplan, UAE
Masterplan Dubai x2, Saudi Arabia
Riga Harbour Redevelopment, Latvia, In Progress
Binckhorst Masterplan, Den Haag, Netherlands, In Progress
Serpentine Gallery, London, UK - Rem Koolhaas + Cecil Balmond
Residential Tower, Singapore, Platform 21, Amsterdam, The Netherlands (A)
AIST Campus, Abuja, Nigeria, Competition
Mistwin Hall, Cornell University, NY, USA, In Progress