



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Rafaela Sofia Almeida Albuquerque

OS BASTIDORES DO OMA*AMO

INFLUÊNCIAS DO DIÁLOGO COLABORATIVO NO PROCESSO DE EVOLUÇÃO PROJETUAL

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,
orientada pelo Professor Doutor Bruno Ricardo Abrantes Gil
e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade de Coimbra.

Julho de 2019

Os Bastidores do OMA*AMO
Influências do Diálogo Colaborativo no Processo de
Evolução Projetual

The Backstage of OMA*AMO
Influences from the Collaborative Dialogue on the
Projectual Evolution Process

Para ti, avó

Nota Introdutória

A presente dissertação foi redigida seguindo o Novo Acordo Ortográfico (2009) e as suas alterações. Todas as citações foram sujeitas a uma tradução para português da responsabilidade da autora, exopto alguns termos específicos que se mantiveram no original, de forma a manter a sua semântica.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Bruno Gil, não só pela disponibilidade e orientação, mas principalmente pelo incentivo e confiança nas minhas capacidades.

Ao “Prédio do Vasco”:

À minha irmã por ser a luz da minha vida (e nunca ficar chateada quando eu pratico bullying com ela).

À minha mãe, por todo o esforço e amor.

Aos meus tios Céu e Duarte, por serem uma inspiração.

Ao André pelo carinho.

À tia Bela e ao Filipe, e às minhas primas Marta e Vanessa e ao resto da minha família, porque sempre me incentivaram a perseguir os meus sonhos.

Ao “gang” de Fornos, Rita, Melanie, Rodrigo, António Miguel, Isaac, David, Macedo e Joãozinho que estão comigo desde sempre e que se encontram presentes nas melhores memórias da minha vida.

Um obrigada especial à Nélia, por ser a ‘aldeã’ da minha ‘princesa’.

À Silane, que esteve comigo desde o início e que me mostrou que uma dieta nunca dura mais que uma semana.

Ao Pedro, por tudo.

Resumo

Considerado como um dos escritórios de arquitetura da sua geração com mais sucesso a nível mundial, não só pelos projetos elaborados, mas principalmente pela capacidade que possui de chegar a todos os níveis culturais fazendo uma interface inteligente entre arquitetura e média, o OMA*AMO distingue-se, em grande parte, pelo seu carácter coletivo algo que transparece, à primeira vista, pelo tipo de assinatura do atelier que é um carimbo e não uma assinatura autoral individualizada.

Todavia, à medida que as operações colaborativas vão aumentando, muitos sujeitos ativos no processo de trabalho são negligenciados socialmente contrariamente à influência que possuem em cada projeto, cujos nomes acabam por se perder no espetro do atelier de arquitetura em estudo.

Tendo por base a análise deste aparelho que é o OMA*AMO em paralelo com outras disciplinas, marcado por uma atitude comparativa entre diferentes áreas do conhecimento, verifica-se que este se caracteriza principalmente, pela associação entre as vertentes aparentemente divergentes - teórica e prática - que fazem parte da estrutura do atelier, e que, como tal, acabam por estar na base estrutural deste trabalho.

Assim, partindo de uma investigação social baseada no método de trabalho coletivo, e tendo como argumento que este tipo de prática é essencial para o crescimento do OMA*AMO, procura-se, nesta investigação, compreender as estratégias de atividade em equipa e possíveis influências que estão na base dos projetos realizados, percebendo de que forma estas relações colaborativas beneficiam reciprocamente as disciplinas enquanto ligações indispensáveis para o processo evolutivo do atelier - o que é que está por trás da 'máquina' e a põe a funcionar.

Palavras-chave: OMA, AMO, coletivo, colaboração, processos de trabalho.

Abstract

Considered as one of the most worldwide successful architecture offices of its generation, not only for its elaborate projects, but mainly for its ability to reach all cultural levels by making an intelligent interface between architecture and media, OMA * AMO distinguishes itself, largely due to its collective character, something that appears, at first glance, by the type of signature of the atelier that is a stamp and not an individualized authorial signature.

However, as collaborative operations increase, many active subjects in the work process get socially neglected, in contrast to the influence they have on each project, and whose names end up being lost in the spectrum of the architecture studio under study.

Based on the investigation of this device which is the OMA*AMO in parallel with other disciplines, marked by a comparative attitude between different areas of knowledge, it is verified that it is mainly characterized by the association between the apparently divergent aspects - theoretical and practical - which are part of the structure of the studio, and which, as such, end up being the structural basis of this essay.

Therefore, starting from a social research based on the collective work method, and arguing that this type of practice is essential for the growth of OMA*AMO, this research seeks to understand the strategies of team activity and possible influences which are at the basis of the accomplished projects, realizing how these collaborative relationships mutually benefit the disciplines as indispensable links to the evolutionary process of the atelier - what is behind the 'machine' and puts it to work.

Keywords: OMA, AMO, collective, collaboration, work processes.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1.	9
Da Descrença no Modernismo aos Valores Super	
1.1. A Decadência do Moderno	11
1.2. Da Utopia aos Megal(OMA)nos primeiros anos	19
Capítulo 2.	31
Palíndromos da Arquitetura	
2.1. Entre o Teórico e o Prático	33
2.1.1. Rem Jornalista	35
2.1.2. Rem Arquiteto	45
2.2. O Melhor de dois Mundos	53
2.2.1. AMO: o Cérebro da Máquina	61
Capítulo 3.	67
Do Coletivo à Forma	
3.1. A Supermodernidade do Coletivo	69
3.1.1. A Experiência Coletiva	71
<i>Actor-Network Theory</i>	75
3.2. O Trabalho em Atelier	83
Capítulo 4.	91
Protagonistas ou Atores Secundários?	
4.1. A Arte de Colaborar	93
ARUP - Cecil Balmond	97
CCTV - Central China Television (2002-2012)	101
4.1.2. Arquiteto/ Designer Gráfico	109
2x4 (Two by Four)- Michael Rock	115
Prada (1999-ongoing)	117
4.1.3. Arquiteto/ Teórico	125
4.2. Problemas no Coletivo	129
Considerações Finais	135
Referências Bibliográficas	141
Fontes das Imagens	157

Introdução

Atualmente, e independentemente de mais ou menos variações a nível estrutural, já não existe, nos ateliers de arquitetura, o conceito de um indivíduo singular com uma ideia genial que elabora todos os passos que conduzem ao projeto final, mas sim a colaboração entre vários profissionais de diversas áreas de atuação que se juntam e trabalham lado a lado na produção de uma tarefa conjunta.

Enquanto indivíduos integrados em sociedade, a formação de grupos, sejam eles de que tipo forem, é algo de que nos apercebemos desde que começamos a construir a nossa capacidade de criar laços sociais. Ao longo da nossa vida participamos de vários grupos, sejam eles de amigos, colegas de trabalho, recreativos; sendo que a própria vida em casa pode-se considerar um grupo, partindo do momento em cada elemento desempenha determinadas tarefas, com as suas próprias responsabilidades e deveres.

Desta forma, podemos associar a atividade em comunidade como um dispositivo mecânico, capaz de processar a informação fornecida pelos seus vários elementos, cujo principal objetivo passa por retirar o máximo proveito de cada um deles, não só como maneira de aumentar a produtividade, mas como forma de reduzir a carga laboral, através do proveito mútuo das capacidades de cada componente do grupo.

Afirmando-se como um projeto coletivo desde a sua formação em 1975, o atelier de arquitetura OMA (Office for Metropolitan Architecture), que começou a sua atividade com um pequeno grupo de quatro indivíduos, foi crescendo ao longo do tempo, marcado pela entrada e saída de excelentes profissionais, sendo constituído, hoje em dia, por mais de 270 colaboradores espalhados pelo mundo.

Além do trabalho colaborativo de vertente mais prática, entre arquitetos, designers e

engenheiros, as parcerias interdisciplinares fora do escritório, intensificadas principalmente a partir da criação do atelier AMO (Architecture Media Organization) em 1999 - que veio fazer a ponte com novas áreas de caráter mais teórico, como a sociologia, tecnologia e mídia - representam uma das principais referências de sucesso do escritório. A criação deste dispositivo de pesquisa cujo principal objetivo era promover estratégias para a expansão da arquitetura para além da obra propriamente dita, estabeleceu uma dicotomia - ação e pensamento - em torno da qual se desenvolve o processo de trabalho coletivo, e que faz a interface com as outras disciplinas.

Para ser possível entender as influências e conceitos que estão por detrás da gênese do atelier, assim como os benefícios retirados deste conceito de trabalho coletivo/colaborativo, torna-se necessário recuar até aos finais do século passado, onde o mundo era palco de mudanças tecnológicas e sociais e o arquiteto se começa a aperceber que ao coordenar diferentes áreas de produção teórica e prática para trabalhar em conjunto, produzia sucesso em muito superior ao processo de trabalho solitário dos mestres.

Apesar de muitos ensaios já publicados acerca do modo como o OMA*AMO operam, e da consciência coletiva que o atelier sempre transmitiu, os projetos desenvolvidos são, na maioria das vezes, associados não só ao nome deste, mas principalmente ao nome do sócio fundador Rem Koolhaas - o único dos fundadores originais do OMA que se encontra na liderança do mesmo atualmente - colocando de lado os outros personagens que participam dos trabalhos e que são deixados, na maioria das vezes, à sombra do arquiteto.

Durante uma viagem a Roterdão em 2018, ao visitar algumas obras do escritório, foi possível perceber, através de pequenos detalhes, o desapego que existe por parte do mundo exterior relativamente ao trabalho dos outros colaboradores do atelier, sendo um dos episódios mais marcantes o facto de existir um único quadro com uma única fotografia do arquiteto no *Museu Kunsthal* em Roterdão. Não existe mais nenhum retrato, nem de nenhum outro colaborador, nem da equipa que elaborou o projeto. Apenas um quadro do Rem, sozinho, numa parede, como se fosse o ideal máximo e único criador da obra.

Assim, além de identificar em que medida o trabalho cooperativo contribui para o sucesso e evolução do atelier, partindo desta lacuna que existe por detrás da autoria dos projetos deste escritório, o presente estudo propõe-se contribuir para uma reflexão sobre os outros personagens e intervenientes (arquitetos e não arquitetos) que estão nos bastidores dos trabalhos do OMA e que não são creditados devidamente, tentando perceber quais as razões que permitem a atribuição das obras a um único elemento.

Esta dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos que compreendem os quatro momentos fundamentais para a análise e compreensão do tema a que esta se propõe. Tendo como principal tema de estudo os ateliers OMA*AMO, a relação que existe entre ambos bem como os indivíduos que lhes estão associados, a metodologia utilizada está

organizada em torno de dois pressupostos essenciais para a leitura e interpretação das atividades levadas a cabo pelos escritórios referidos: vertente teórica e vertente prática, ainda que esta separação, como se verá, é tudo menos linear, pelo que o interesse estará na cumplicidade e hibridez entre as duas.

Através deste estudo aproximado aos escritórios, será possível fazer o enquadramento a nível cultural e social em que estes se inserem, bem como compreender de que forma é que o surgimento de um complemento para o pensamento arquitetónico contribui para o melhor desempenho e funcionamento do atelier.

Assim, no primeiro capítulo deste estudo “Da Descrença no Modernismo aos Valores Super” pretende-se perceber o contexto de evolução dos conceitos que estão na base da génese do atelier em estudo, como as variações do movimento moderno clássico para valores mais contemporâneos, que influenciaram os precedentes conceptuais e formais do escritório

Posteriormente, o segundo capítulo denominado “Palíndromos da Arquitetura”, encontra-se centrado na estreita relação entre os ateliers OMA*AMO, aos pressupostos ligados à criação do AMO, que tipo de atividade é desenvolvida e quais os principais objetivos deste estúdio. Tendo em conta a próxima relação do arquiteto Rem Koolhaas com ambos os conceitos - teórico e prático - desde a sua formação académica jornalística até à prática de arquitetura, pretende-se mostrar os momentos em que cada uma adquire maior proeminência no decurso da vida do atelier, e cujo ponto de análise se encontra na maneira como o arquiteto se posiciona relativamente aos projetos elaborados. Este capítulo tem como base os projetos elaborados durante as primeiras décadas do atelier, justificadas pela possibilidade de encontrar indícios relativos aos interesses do arquiteto nos trabalhos realizados, além de revelarem momentos essenciais que mostram a evolução do conceito colaborativo ao longo do tempo.

Entrando dentro de uma esfera mais social, de maneira a clarificar a génese e as potencialidades inerentes ao conceito de trabalho coletivo, a terceira fase deste trabalho, “Do Coletivo à Forma”, assenta na teoria *Actor- Network* de Bruno Latour, que pretende sustentar as relações de força estabelecidas pelos elementos de um determinado grupo, e de que maneira é que essas conexões podem afetar o trabalho em atelier ou até mesmo as questões de autoria dos projetos.

No quarto e último capítulo desta dissertação “Protagonistas ou Atores Secundários?”, são analisadas três variações colaborativas entre o trabalho do atelier de arquitetura e outras disciplinas, como a engenharia, o design e o ensino, cuja intenção passa por perceber de que forma se manifesta o contributo de cada.

Enquanto obras realizadas em meio coletivo, os projetos analisados adquirem uma voz importante neste trabalho, não só por representarem diferentes escalas e tipologias,



Fig.1 *Fotografia de Rem Koolhaas no Museu Kunsthall, Roterdão, 1987 - 1992.*
Fotografia: 2018.

mas principalmente por definirem diferentes vertentes projetuais. Assim, por um lado, temos o projeto *CCTV - Central China Television*, que está centrado numa abordagem mais técnica do trabalho, definida pelo trabalho em conjunto com o engenheiro Cecil Balmond, e representando o aspeto físico e construtivo do atelier - OMA.

Por sua vez, o trabalho desenvolvido com Michael Rock e a firma 2x4 para a marca *Prada*, apesar de contar com elementos construídos, é dominada por uma vertente mais teórica e investigativa da disciplina - AMO - sendo que a abordagem feita, apesar de fazer a ponte entre ambas as vertentes, pretende dar especial importância ao trabalho colaborativo com o *designer*. No que diz respeito à temática ligada exclusivamente às publicações e à produção de conteúdos de pesquisa, são colocados em evidência vários escritos lançados pelo escritório, com o intuito de analisar as respetivas associações e intervenientes.

Por último pretende-se, nas considerações finais, fazer uma reflexão sobre todos os elementos estudados ao longo do trabalho, esclarecer em que medida é que o processo de trabalho desenvolvido em colaboração entre indivíduos e entidades contribuiu para um melhor desempenho do atelier. Orientando o estudo para a prática desenvolvida, em especial os processos e métodos de trabalho, e analisando os pilares que estão na base da participação de cada elemento nos projetos, irá permitir não só desmistificar a ideia do 'génio da arquitetura' como também dar uma resposta relativa às dúvidas associadas com a atribuição dos créditos das obras.

Capítulo 1.

Da Descrença no Modernismo aos Valores Super



Fig.2 Iwao Yamawaki, *O golpe contra a Bauhaus*, 1932.

1.1. A Decadência do Moderno

Criado no início da década de 70, o atelier OMA em estudo, marca o surgimento de uma nova geração de arquitetos, que não obstante às ideologias que marcaram o século XX, destacaram-se pela preocupação com a vertente teórica da arquitetura, capaz de muito mais do que simplesmente suportar a prática projetual tradicional. Para ser possível entender as influências e conceitos que estão na gênese do atelier, torna-se necessário fazer uma contextualização inicial, que nos permita perceber os critérios que sustentam a produção do escritório, não só a nível conceptual, mas principalmente, estrutural e de funcionamento interno, como será abordado adiante.

Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a arquitetura Europeia viu-se mergulhada num clima de instabilidade, com a partida dos principais impulsionadores do Modernismo e fundadores da Escola Bauhaus para os Estados Unidos como Walter Gropius¹ e Mies van der Rohe² [fig. 2], seguida pela vitória das Forças Aliadas contra o governo Nazi que deixou atrás de si um rasto de devastação e perda, com cidades “reduzidas

1 Walter Gropius foi um Arquitecto Alemão, (1883-1969), responsável pela criação da Escola Bauhaus em Weimar (1919), um marco da Arquitetura Moderna combinada com os avanços tecnológicos e industriais da altura.

“The Bauhaus strives to bring together all creative effort into one whole, to reunify all the disciplines of practical art-sculpture, painting, handicrafts, and the crafts-as inseparable components of a new architecture. The ultimate, if distant, aim of the Bauhaus is the unified work of art-the great structure-in which there is no distinction between monumental and decorative art.”

Walter Gropius, “Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar (1919),” in *Programs and Manifestoes on 20th - Century Architecture*, trad. Michael Bullock (Massachusetts: The MIT Press, 1971), 50.

Considerada uma afronta aos ideais conservadores do Governo Nazi, a Escola fechou portas em 1933, seguida, no ano seguinte, pela fuga de Walter Gropius para Inglaterra.

2 Maria Ludwig Michael, conhecido desde 1920 como Ludwig Mies Van Der Rohe (1886 - 1969), outro ícone do Estilo Moderno, foi um Arquitecto Alemão (1886 - 1969) e o último director da Escola Bauhaus, antes de esta fechar em 1933. Em 1938 o arquiteto parte para os Estados Unidos, para fazer parte do *Instituto de Tecnologia de Illinois*.



Fig.3 Fotomontagem de Mies van der Rohe para a *Reconstrução de Battery Park*, Nova Iorque, 1957 - 1958. Foto original de Hedrich- Blessing.

a coleções de ruínas e ruas cheias de escombros”³.

Por sua vez, a necessidade de albergar os 69 milhões de habitantes que ficaram desalojados, propiciou o interesse e investimento em “grandes conjuntos habitacionais”⁴ e “cidades novas”⁵, assim como outras tipologias edificatórias de caráter social/comunitário, como escolas e hospitais, como afirma Hugh Ferriss “Os arquitetos, gostando ou não, estavam a ser apresentados não apenas a novos materiais e novos métodos de construção, mas também a novos propósitos para construção.”⁶.

O crescente interesse económico nestes projetos de baixo custo e rápida construção, resultou numa perda do “detalhe arquitetónico(...) submetido às leis da tecnologia de produção”⁷ e consequente saturação dos valores modernistas, que “(...) de uma maneira desastrosa arruinou cidades pelo mundo inteiro”⁸ [fig. 3].

Grande parte do processo que conduziu à decadência do movimento Moderno e das tipologias metropolitanas teve o seu início pouco depois da “crash”⁹ de 1929. Após o frenesim dos arranha-céus nos Estados Unidos da América, iniciava-se uma nova era tecnológica, como herança dos anos de Guerra e a nova geração de arquitetos deveria ser capaz de se preocupar “(...) com o lado estritamente técnico.”¹⁰, como nova imposição para o futuro do modernismo. Os arquitetos tiveram de aprender novamente a “andar e falar”, estudar os novos materiais, como o vidro e o ferro, assim como novos métodos de construção, utilizando as ferramentas que diariamente se apresentavam e que obrigavam a novas práticas no tipo de manuseamento - “Se um carro é radicalmente novo, a aula de condução vem primeiro, o passeio mais tarde.”¹¹.

3 “The cities of the Third Reich, which once stretched from Normandy to Stalingrad and even to parts of North Africa, have been reduced to collections of ruins and streets piled with rubble.”
Reinier de Graaf, *Four Walls and a Roof: The Complex Nature of a Simple Profession* (London: Harvard University Press, 2017), 31.

4 Sérgio Luís Abrahão, *Espaço Público: Do Urbano ao Político* (São Paulo: Annablume Editora; FAPESP, 2008), 13.

5 Sérgio Luís Abrahão, *Ibidem*.

6 “Architects, like it or not, were being handed not only new materials and new methods for building but also new purposes for building.”
Hugh Ferriss, *Power in Buildings: An Artist's View of Contemporary Architecture* (New York: Columbia University Press, 1953), 12.

7 “All that has been achieved is that through mechanization, the architectural detail has been submitted to the laws of production technology.”
Rob Krier, *Architectural Composition* (London: Academy Editions, 1991), 303.

8 Modern architecture, in a disastrous way has ruined cities through the whole world.”
Rob Krier, *Ibidem*.

9 Também conhecido por “Black Thursday” - Quinta-feira Negra - o dia 24 de Outubro de 1929 ficou conhecido pelo colapso da Bolsa de Valores de Nova Iorque, com investidores a perderem mais de \$26 milhões de milhões de dólares em ações, e mais de 30 milhões de ações a serem negociadas. Este dia está no início da Grande Depressão de 1930, considerado o pior período de crise do século XX.

10 “This has since been widely recognized; what has not been so widely recognized is that in the ‘30s it was inevitable that forward-looking architects should be preoccupied with the strictly technical side.”
Hugh Ferriss, *Power in Buildings*, 12 -13.

11 “If a car is a radically new make, the driving lesson comes first, the grand tour later.”
Hugh Ferriss, *Idem*, 13.

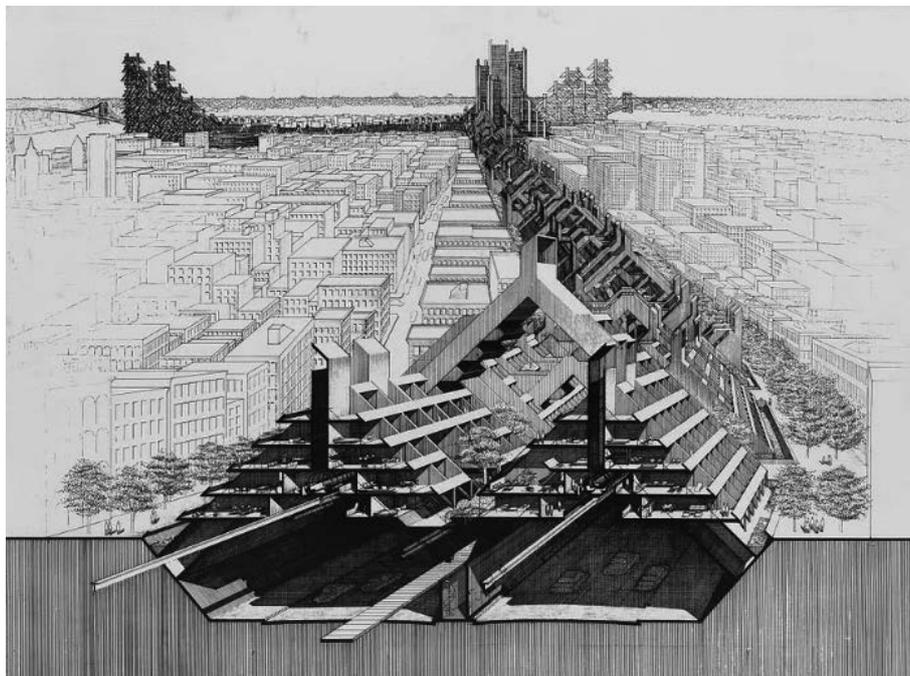


Fig.4 Paul Rudolph, projeto *Lower Manhattan Expressway*, 1968. Proposta baseada na megaestrutura e nas unidades edificatórias pré-fabricadas.

Deste modo, observamos os anos 30 como uma altura de aprendizagem, em que a necessidade de teorizar acerca daquilo que já estava construído se sobrepunha à necessidade de construir, “Ficou logo aparente(...) que a depressão começada em 1929 tinha pelo menos um lado bom: se os arquitetos, por enquanto, não podiam construir nenhum edifício real, pelo menos eles poderiam pensar. A onda dos arranha-céus acabara; um tempo para reflexão sóbria havia-se estabelecido.”¹².

Este período de transformação, ficou também marcado pela crise evidente na separação entre o arquiteto artista do arquiteto engenheiro, uma separação “fatal para o projeto arquitetónico”¹³. O primeiro, comandado pelo pensamento e inspiração, “ao trabalhar sem a colaboração total do engenheiro, poderia produzir resultados suaves, sentimentais e desleixados”¹⁴ enquanto que o segundo, regido somente pelas leis formais que lhe são impostas “poderia ser frio, desumano e repulsivo”¹⁵, sendo evidente a restituição da relação entre ambas as entidades como forma de evolução natural da arquitetura, como divulgado por Ferriss quando afirma que “a menos que os dois elementos, científicos e artísticos, pudessem de alguma forma ser reintegrados, não haveria mais arquitetura real.”¹⁶.

Após décadas de construção arquitetónica automatizada [fig. 4], interessada nos valores comerciais e sem preocupações artísticas, “a arquitetura perde a sua dimensão específica, pelo menos no sentido tradicional”¹⁷ e o Movimento Moderno que regia o tipo de construção considerado ideal desde o final da I Guerra Mundial, começou a ser fortemente criticado sociológica e contextualmente, aliado à insegurança dos arquitetos,

12 “It was soon apparent(...) that the depression starting in 1929 had at least one good side: If architects, for the time being, could not do any real building, at least they could do a lot of real thinking. The skyscraper spree was over; a time for sober reflection had set in.”

Hugh Ferriss, *Idem*, 11.

13 “To people who naively believe that every issue has two sides and only two, and that everything depends upon choosing one’s side and boldly announcing one’s choice, it would be idle to point out that in this case the choice of either engineer or artist would be fatal to architectural design.”

Hugh Ferriss, *Idem*, 13.

14 “During the eclectic phase it had been clear enough that in architectural practice the artist, working without full collaboration of the engineer, could produce soft, sentimental, and sloppy results. In the technological phase it was becoming equally clear that the results of the engineer, working without the artist, could be cold, inhuman, and repelling.”

Hugh Ferriss, *Ibidem*.

15 Hugh Ferriss, *Ibidem*.

16 “Unless the two elements, scientific and artistic, could somehow be reintegrated, there would be no more real architecture.”

Hugh Ferriss, *Ibidem*.

17 “In the rigid process of planned production, architecture loses its specific dimension, at least in the traditional sense.”
Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1976), 105.



Fig.5 Robert Venturi e John Rauch, *Residence in Chestnut Hill*, Pensilvânia, 1962.

“sem mais ninguém a acreditar realmente no seu trabalho”¹⁸.

Assim, a pureza e racionalidade do “less is more”¹⁹ de Mies van der Rohe, deu lugar, a partir de meados de 60, ao inquietante “less is a bore”²⁰ de Venturi, que contrariava “o lado determinista e anti-artístico da abordagem científica e o lado futurista da experiência visionária”²¹ e propunha o regresso aos princípios tradicionais e valores históricos que privilegiavam o utente e a escala humana, cujos ideais dependiam da “relição do projecto com o senso comum”²² [fig. 5].

Contudo, ao mesmo tempo que Venturi lança o seu livro *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), outros autores traduziam estas “solicitações de teóricos para uma revisão dos princípios formais”²³, numa “crise aguda de valores”²⁴, que colapsava numa incapacidade de saber lidar com os problemas atuais. Em busca de alternativas para o declínio do Moderno, começam a surgir, pela Europa, grupos de arquitetos que olhavam para este novo estilo com desconfiança, como é o caso dos italianos Superstudio²⁵ e Archizoom²⁶.

Não se afastando completamente dos pressupostos mega-estruturais e da condição anti-heroica do arquiteto moderno, ambas as sociedades que defendiam a necessidade de “expor as limitações internas de um mundo moderno colonizado pelo sinal, em vez de uma

18 “You can explain a lot of the architecture in the 60s, 70s and 80s from the difficulty of architects playing a certain role without anybody else really believing in their work.”

Rem Koolhaas in Alejandro Zaera Polo, “Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas,” *El Croquis OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992*, nº 53 (1992): 6.

19 Expressão tornada famosa através do arquiteto e ‘pai’ do minimalismo Mies van der Rohe (1886 - 1969).

20 Segundo Venturi afirma em *Complexity and Contradiction in Architecture*, “The doctrine ‘less is more’ bemoans complexity and justifies exclusion for expressive purposes. (...) Where simplicity cannot work, simpleness results. Blatant simplification means bland architecture. Less is a bore.”

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 17.

21 “(...)a cultura arquitectónica na passagem dos anos 70 para os 80 refuta o lado determinista e anti-artístico da abordagem científica e o lado futurista da experiência visionária, permanecendo com aquilo que realisticamente pode integrar o projecto no quadro de uma condição de pós-modernidade.”

Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita: Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 – Anos 80” (dissertação de Doutoramento, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009), 105.

22 “Desde logo, porque as suas premissas assentam na relação do projecto com o senso comum, o passo entendido como necessário para uma experiência inteligível e apropriável da arquitectura.”

Jorge Figueira, *Idem*, 123.

23 “The solicitations of theorists for a revision of formal principles did not, however, lead to a real revolution of meaning but, rather, to an acute crisis of values.”

Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, 41.

24 Manfredo Tafuri, *Ibidem*.

25 Atelier, criado em 1967, na Itália, por Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia. Posteriormente entraram para o coletivo os arquitetos Gian Piero Frassinelli, Roberto e Alessandro Magris e Alessandro Poli.

26 Atelier, criado em 1966, na Itália, por Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi. Em 1968 juntam-se ao grupo os designers Dario Bartolini e Lucia Bartolini.



Fig.6 *Grupo Archizoom*, 1966 - 1974.

Da esq. para a dir.: Gilberto Corretti, Andrea Branzi, Massimo Morozzi, Lucia Bartolini, Dario Bartolini e Paolo Deganello.



Fig.7 *Grupo Superstudio*, 1970.

Da esq. para a dir.: Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli e Adolfo Natalini.

rendição pós-moderna a ele”²⁷, acabariam por influenciar vários nomes da arquitetura que estavam a começar a sua carreira. Um exemplo significativo encontrava-se em Londres, na *Architectural Association School* (AA School) de Londres que contava, já nesta altura, com grandes mudanças ideológicas provenientes dos *Archigram*²⁸ (1961), pioneiros na introdução do radicalismo para a arquitetura, ao qual se sobrepunha o futurismo tecnológico como uma condição necessária para a evolução da “máquina de habitar”²⁹.

Assim, inspirado pelos pressupostos “*Super e Archi*” [fig. 6 e 7], que censuravam os modelos rígidos do modernismo, em detrimento de uma “transformação utópica da vida através do uso de estruturas móveis, flexíveis e infláveis,”³⁰, caracterizado pela “(...) “auto-libertação” através do uso privado da imaginação.”³¹, é fundado, pelos arquitetos Rem Koolhaas e Elia Zenghelis (que pertenciam, nesta altura, ao corpo docente da AA School), em colaboração com as ilustradoras Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, em 1975 o Office For Metropolitan Architecture.

1.2. Da Utopia aos Megal(OMA) nos primeiros anos

Na passagem dos anos 70 para 80, o modernismo continuava a ser alvo de um processo de análise; a quantidade de projetos públicos construídos gerou uma necessidade de avaliar os efeitos que isso implicava na sociedade, surgindo livros como *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) de Charles Jencks que apoiava a superação da crise através de um novo movimento, e *Architecture and Utopia* de Manfredo Tafuri (1976) que não via qualquer salvação para a cidade subjugada pela revolução industrial e tecnológica, e para

27 “An important exception to this postmodern turn in the aftermath of May 1968 was Superstudio, a group of young Florentine architects whose use of metaphors and rhetorical devices was a means to expose the internal limitations of a modern world colonized by the sign, rather than a postmodern surrender to it.”

Sarah Deyong, “Memories of The Urban Future: The Rise And Fall of The Megastructure,” in *The Changing of the Avant-garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, ed. Terence Riley (New York: Museum of Modern Art, 2002): 31.

28 Archigram foi um grupo de arquitetos Britânicos que surgiu em 1961 em Londres, composto por: Peter Cook, David Greene, Michael Webb, Warren Chalk, Dennis Crompton e Ron Herron, muito influentes nos parâmetros da altura, pelos seus conceitos radicais, que valorizavam as inovações tecnológicas e a cultura pop, como elementos indispensáveis para a sobrevivência e evolução da disciplina Moderna.

29 A expressão “a casa é uma máquina de habitar” de Le Corbusier, um dos mestres da arquitectura Moderna, tinha como principal fundamento a funcionalidade, e que tinha os seus alicerces na evolução tecnológica a dominar as dimensões da vida social. “Uma casa é uma máquina de habitar. Banhos, sol, água quente, água fria, temperatura desejada, conservação de alimentos, higiene, beleza por proporção. Uma poltrona é uma máquina de sentar, etc”
Le Corbusier, *Vers Une Architecture* (Paris: Flammarion, 1995), 73.

30 “Founded in 1966 by Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia, Superstudio was one of several groups that originated out of megastructuralist Leonardo Savioli’s course at the University of Florence in the 1966-67 academic year, a course on the Utopian transformation of life through the use of mobile, flexible, and inflatable structures, following the work of Archigram, Utopie, and others.”

Sarah Deyong, “Memories of The Urban Future: The Rise And Fall of The Megastructure”, 31.

31 “The very clever “games” of Archizoom or the creations of sterilized anguish of Gaetano Pesce propose (despite any verbal declaration to the contrary) a “self-liberation” through the private use of the imagination.”

Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, 142.



Fig.8 Múltiplas Edições de Delirious New York, 1978 - 2004.

quem, “a experiência do ‘trágico’ é a experiência da metrópole.”³².

Ao contrário da visão pessimista relativa ao movimento moderno e à metrópole que ditava a “morte da arquitetura moderna”³³, defendida por Tafuri e Jencks, Koolhaas que não vê nas referências históricas legitimadas pelos arquitetos pós-modernos o referencial necessário às demandas da metrópole contemporânea, acaba por não abandonar por completo os princípios fundamentais da disciplina, mas criar novas expectativas para eles, que permitissem a sua evolução e não estagnação. Desta forma, com o livro *Delirious New York* (1978) [fig. 8], a metrópole surge para o arquiteto como um tipo diferente de Modernismo, que eliminava “todos os sistemas anteriores de articulação e diferenciação que têm guiado tradicionalmente o desenho das cidades”³⁴, mostrando-se como um lugar de infinitas possibilidades, onde tudo é possível, ficando a cargo do arquiteto saber interpretar e responder a essas várias possibilidades.

Só após o lançamento deste livro, um manifesto que permitiu a Rem Koolhaas “encontrar no presente metropolitano as sementes do futuro”³⁵, a carreira do arquiteto começou a ganhar significado, e o OMA começou a surgir no mapa, “A escrita de ‘Delirious New York’ era famosa antes da arquitetura de Rem, e era melhor que a sua arquitetura (...)”³⁶ refere Charles Jencks. Esta foi uma altura auspiciosa para o atelier. Algo no livro despertou a atenção de todos os arquitetos e críticos da altura. Era um manuscrito inovador, um “manifesto” teórico que aliava a sua visão contemporânea com a visão histórica proporcionada pela vivência da cidade de Nova York, onde os processos sociais eram vistos como resultado de uma colaboração e diálogo entre a própria arquitetura metropolitana da cidade e os episódios que aconteciam no meio urbano, permitindo ao arquiteto e à disciplina voltarem a ocupar a posição central.

Colonizada pelos holandeses em 1624, a atual Nova Iorque, é construída “como se

32 The experience of the ‘tragic’ is the experience of the metropolis.”
Manfredo Tafuri, *Idem*, 78.

33 Em *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) Charles Jencks, inspirado pela demolição do conjunto habitacional de *Pruitt-Igoe*, em St.Louis (1972), escreve um subcapítulo intitulado “The Death of Modern Architecture” - “A Morte da Arquitetura Moderna”, onde este é referido como o evento responsável pelo final do movimento - “Modern Architecture died in St. Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 p.m. (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final *coup de grâce* by dynamite.”
Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (London : Academy Editions, 1987), 9.

34 “The Metropolis invalidates all the previous systems of articulation and differentiation that have traditionally guided the design of cities. The Metropolis annuls the previous history of architecture.”
Rem Koolhaas, “Life in the Metropolis or The culture of Congestion.” *AD - Architectural Design* 47, nº 5 (1977): 319.

35 “O ‘manifesto retroativo’ (...) de Koolhaas, com sua apelação ao surrealismo - que lhe permite ao mesmo tempo potencializar descaradamente o realismo porém distorcê-lo à vontade - recupera em troca uma posição classicamente vanguardista: encontrar no presente metropolitano as sementes do futuro.”
Ádrian Gorelik, *Arquitetura e Capitalismo*, 10.

36 “The writing of ‘Delirious New York’ was famous before Rem’s architecture, and it was better than his architecture (...)”
Charles Jencks, citado em Arthur Lubow, “Rem Koolhaas Builds,” *The New York Times Magazine*, (2000), <http://www.nytimes.com/2000/07/09/magazine/rem-koolhaas-builds.html> (consultado a 16 de Dezembro de 2018).



Fig.9 Cervin Robinson. *Metropolis*, 1966.
Da esq. para a dir.: RCA Tower, (1930—1931); The
Chrysler Building, (1928-1930); One of the towers of
the Waldorf-Astoria, (1930-1931).

fosse parte da sua pátria fabricada.”³⁷, à luz do conceito das cidades europeias consideradas ideais, onde “todos os componentes do mapa são europeus; mas, raptados do seu contexto e transplantados para uma ilha mítica”³⁸, como é o caso de Amesterdão. Manhattan, ao contrário destas, não possuía uma identidade e pré-história arquitetónica que suportasse os valores que lhe eram impostos, dando origem a uma “combinação de mercantilismo e artificialidade”³⁹.

A tentativa falhada de reproduzir, sem uma memória fundamentada, os valores formais europeus, explica o desejo de Nova Iorque em criar o seu próprio legado estrutural e ideologia urbanística, materializado apenas no século XIX, com o surgir da grelha urbana e dos arranha-céus, que permitiam um “máximo impacto físico com um consumo insignificante de terreno”⁴⁰ fator relevante, não só para o aumento comercial e capital da cidade, como também a colocava na vanguarda da arquitetura a nível mundial [fig. 9].

Manfredo Tafuri (1935 - 1994), arquiteto e teórico, serve-se da crise Moderna do século XX, como forma de condenar a artificialidade da vida metropolitana, “estruturada como uma máquina”⁴¹, sujeita às rígidas imposições da grelha e do arranha-céus, e que ele caracteriza como “um ‘indivíduo anarquista’ que, ao projetar a sua imagem no centro comercial da cidade, cria um equilíbrio instável entre a independência da corporação singular e a organização do capital coletivo”⁴², e para a qual não existe nenhuma solução possível, a não ser a aceitação “a salvação não está mais na ‘revolta’, mas na rendição sem critério. Somente uma humanidade (...) que se reconhece como parte de um plano abrangente e como tal aceita plenamente que deve funcionar como as engrenagens de uma máquina global; apenas esta humanidade se consegue redimir do ‘pecado original’

37 “They plan the settlement of Manhattan as if it is part of their fabricated motherland.”

Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Nova York: The Monacelli Press, 1994), 17.

38 “All the components of the map are European; but, kidnapped from their context and transplanted to a mythical island,”

Rem Koolhaas, *Idem*, 16 - 17.

39 Gorelik refere-se à relação estabelecida entre Koolhaas e a sua pátria Holandesa, referindo que “Essa combinação de mercantilismo e artificialidade teria seu momento heróico de tradução em estruturas urbano-arquitetónicas completamente originais - o arranha-céus(...)”

Ádrian Gorelik, *Arquitetura e Capitalismo: os Usos de Nova York*. Prefácio de *Nova York Delirante: Um Manifesto Retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottman, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008), 11 - 12.

40 “It combines maximum physical impact with a negligible consumption of ground.”

Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 27.

41 “Objectively structured like a machine for the extraction of surplus value, in its own conditioning mechanisms the city reproduces the reality of the ways of industrial production.”

Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, 81.

42 “The skyscraper was an ‘event’, an ‘anarchic individual’ that, by projecting its image into the commercial center of the city, creates an unstable equilibrium between the independence of the single corporation and the organization of collective capital.”

Manfredo Tafuri, “The Disenchanted Mountain,” in *The American City: From the Civil War to the New Deal* (Cambridge: MIT Press, 1979), citado em Paul Walter Clarke, “The Economic Currency of Architectural Aesthetics,” in *Restructuring Architectural Theory*, ed. Marco Diani & Catherine Ingraham (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989), 52.



Fig.10 *Fundadores do OMA*, Nova Iorque, 1978.
Da esq. para a dir.: Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis e
Zoe Zenghelis.

⁴³. Assim, a mesma cidade - Manhattan, dominada por uma arquitetura industrial e tecnológica, “morre às mãos de Tafuri, para renascer logo a seguir na visão delirante de Koolhaas.”⁴⁴, para o qual, esta contém “a verdadeira promessa metropolitana”⁴⁵.

Apesar de serem assumidos por ambos os autores como a expressão física do mundo capitalista, os arranha-céus, que para Tafuri são vistos como a representação do Movimento Moderno em fragmentação, mais não passam do que a vontade da cidade de superar os ideais Europeus, impostos aquando a sua formação, e que Koolhaas, por sua vez, elogia e identifica, mais tarde, como os responsáveis pelo “fim das ideologias.”⁴⁶, dos quais ele “pretende ser ao mesmo tempo o profeta e seu crítico mordaz.”⁴⁷, e que constitui aquilo que o separa do modernismo.

Por sua vez, para além destes pressupostos, o Surrealismo e a ideia de que o artista deve ser deixado levar por movimentos e pensamentos involuntários (automatismo) e reações primárias inconscientes⁴⁸ - “a exploração consciente do inconsciente”⁴⁹ - aliados ao conceito de “automatic architecture” (ideia de que é o processo de trabalho que comanda os artistas), e por consequente “o aparente desaparecimento da personalidade artística do arquiteto, substituído pela ‘equipa’.”⁵⁰ que se encontram na “gênese de Manhattan”⁵¹ constituem os “antecedentes (...) do nome, organização e processos de criação do Office for Metropolitan Architecture”⁵² [fig. 10].

Contudo, esses passos que antecederam o nascimento do OMA datam ainda antes da sua formação oficial em 1975, quando Rem Koolhaas, em conjunto com o seu professor

43 Segundo Tafuri, “salvation lies no longer in “revolt” but in surrender without discretion. Only a humanity(...) that recognizes itself to be part of a comprehensive plan and as such fully accepts that it must function as the cogwheels of a global machine: only this humanity can atone for its ‘original sin’ ”

Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, 74.

44 Jorge Nunes, “A MetrÓpole nos Pensamentos de Manfredo Tafuri e Rem Koolhaas,” *Arq.urb: Revista Eletrónica de Arquitectura e Urbanismo*, nº 12 (2014): 8, https://www.usjt.br/arq_urb/numero_12.html (consultado a 17 de Janeiro de 2019).

45 Segundo Ádrian Gorelik “Para Koolhaas(...) Suas grandes limitações de europeu[Le Corbusier] seriam duas: não admitir que Nova York já era a metrÓpole moderna que ele acreditava que ainda teria que ser inventada; e não entender que a verdadeira promessa da condição metropolitana estava na cultura da congestão;”

Ádrian Gorelik, *Arquitetura e Capitalismo*, 16.

46 Ádrian Gorelik, *Idem*, 20.

47 Ádrian Gorelik, *Ibidem*.

48 “The PCM [Método Crítico-ParanÓico] is defined by Dali mostly in tantalizing formulas: “the spontaneous method of irrational knowledge based on the critical and systematic objectifications of delirious associations and interpretations...”

Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 237.

49 “Dali proposes a second-phase Surrealism: the conscious exploitation of the unconscious through the PCM.”

Rem Koolhaas, *Ibidem*.

50 “A byproduct of the process and of automatic architecture is the apparent erasure of the artistic personality of the architect, replaced by the ‘team’.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture* (Lausanne, Switzerland: EPFL Press, 2008), 68.

51 “It is against the background of these reflections on the genesis of Manhattan that the naming, organisation and creative processes of the Office for Metropolitan Architecture are outlined.”

Roberto Gargiani, *Ibidem*.

52 Roberto Gargiani, *Ibidem*.



Fig.11 Superstudio, *Continuous Monument*, 1969.

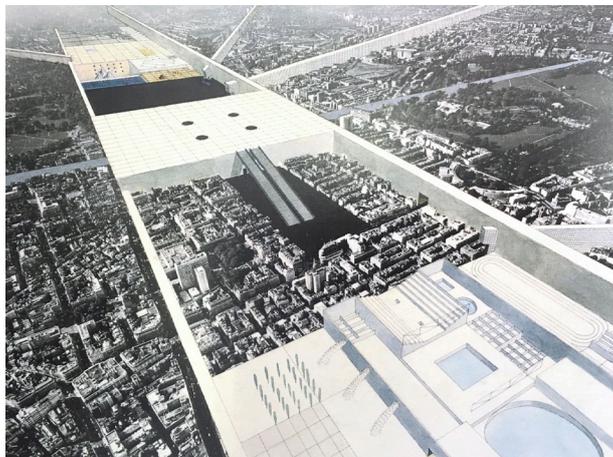


Fig.12 Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, *The Strip*, 1972.

na altura, Elia Zenghelis, utiliza o seu projeto de final de curso na AA School, *Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture*, para participar no concurso *La Città come ambiente significante*, organizado pela revista *Casabella* realizado em 1971.⁵³ O projeto, que contou também com a participação das ilustradoras Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, muito semelhante ao *Continuous Monument* (1969) dos Superstudio [fig. 11], tanto a nível gráfico como conceptual, tinha como inspiração o Muro de Berlim, e propunha o desenho de uma cidade “dividida em duas partes, a parte boa e a parte má”⁵⁴.

Definido “pelas paredes hermeticamente encerradas e pela faixa intermédia”⁵⁵ [fig. 12], este projeto adquiria, assim, um significado antagónico, ao transformar “o esquema de uma prisão num habitat voluntário e desejado”⁵⁶, onde a existência de uma barreira física concedia aos ‘prisioneiros voluntários’ a possibilidade de escolher entre os dois lados - que Tafuri refere como “a nova condição existencial da coletividade humana, libertada e condenada ao mesmo tempo pela sua própria razão.”⁵⁷ - e assim, “divisão, isolamento, desigualdade, agressividade, destruição, todos os aspectos negativos da ‘Wall’, poderiam ser ingredientes de um novo fenómeno”⁵⁸.

Durante os primeiros anos do escritório, “a vida do OMA é marcada por projetos utópicos.”⁵⁹, deixando-se ficar por uma “modéstia e um distanciamento ético e social de questões puramente formais”⁶⁰, como seria de esperar de um escritório recém-formado, estando claramente presente, no início, uma certa incerteza quanto ao posicionamento

53 “Assim, a competição tornou-se uma oportunidade para fundar um grupo inicial de artistas, o embrião do grupo criado mais tarde por Koolhaas, o “Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture” - um nome que combinava os títulos de dois filmes, *Das Cabinet des Dr Caligari* de Robert Wiene e *Metropolis* de Fritz Lang feitos, respectivamente, em 1920 e 1926, e o título de um ensaio de Ludwig Hilberseimer, *Groszstadtarchitektur*, publicado em 1927.” Roberto Gargiani, *Idem*, 6.

54 “The project narrative begins as a city divided into two parts, the good half and the bad half.” Jennifer A.E. Shields, *Collage and Architecture* (New York: Routledge, 2014), 113.

55 “The Exodus project is defined by the hermetically enclosing Walls and the intermediate Strip, cutting through the center of London from east to west.” Ingrid Böck, *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas: Essays on the History of Ideas* (Berlin: Jovis Verlag, 2015), 34.

56 “In the 1972 project Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture, Koolhaas turns the scheme for a prison into a voluntary, desired habitat by a radical mirror inversion of significance and attraction.” Ingrid Böck, *Idem*, 33.

57 “Thus what we see in the *Car-ceri* is only the new existential condition of human collectivity, liberated and condemned at the same time by its own reason.” Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, 18.

58 “Division, isolation, inequality, aggression, destruction, all the negative aspects of the Wall, could be the ingredients of a new phenomenon” Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 5.

59 The first part of OMA’s life is marked by utopian projects, both because of the economic downturn and the lack of real commissions.” Fabio Colonnese & Marco Carpicci, “Program, diagram and experience. An inquiry on OMA’s architectural images,” in *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, ed. Eugenio Morello and Barbara E. A. Piga (Milano: Nuova Cultura, 2013): 395.

60 “By Koolhaas’s admission, since the beginnings a sort of modesty and an ethical and social detachment from purely formal issues has been present inside OMA.” Fabio Colonnese & Marco Carpicci, *Idem*, 394.



Fig.13 Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, *The City of the Captive Globe Project*, Nova Iorque, 1972.



Fig.14 Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, *The Welfare Palace Hotel*, Nova Iorque, 1976.

a adotar face aos movimentos que se apresentavam na altura, não existindo, por parte de Koolhaas, uma preocupação com “configurações e problemas da estrutura de suporte de edifícios”⁶¹, mas “o que coincide melhor com o seu antecedente cultural como um apaixonado guionista do surrealismo”⁶².

Desta forma, a realização de projetos fictícios como *The City of the Captive Globe Project* (1972) [fig. 13], *The Welfare Palace Hotel* (1976) [fig. 14] e *Floating Swimming Pool* (1976) “define muitos dos princípios que serão mantidos posteriormente ao longo da sua carreira [Koolhaas]”⁶³ e permite ao escritório manter uma certa discrição nos primeiros anos de funcionamento, deixando-se levar pelos valores “Super” que predominavam na *AA School*, assim como os ideais Desconstrutivistas de Peter Eisenman e Ivan Leonidov, que Koolhaas conheceu durante a sua permanência no *Institute for Architecture and Urban Studies*⁶⁴ (*IAUS*) entre 1974 e 1976, e haviam sido “uma influência transcendental na sua conceção teórica.”⁶⁵.

61 “So the technology that interests Koolhaas in the 1970s does not have to do with configurations and issues of the support structure of buildings;”it is limited to what coincides most closely with his cultural background as an impassioned screenplay writer of Surrealism.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture*, 64.

62 Roberto Gargiani, *Ibidem*.

63 “A pesar de tratarse de un proyecto utópico, define muchos de los principios que se mantendrán posteriormente a lo largo de su carrera [Koolhaas].”

Javier Raposo Grau; Belém Butragueño & María Asunción Salgado. “The architecture of the immaterial in Rem Koolhaas,” *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, nº 6 (2016): 168, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/article/view/1460> (consultado a 16 de Dezembro de 2018).

64 Fundado por Peter Eisenman em Nova Iorque, o *Institute for Architecture and Urban Studies* (1967-1984), também conhecido por IAUS, trata-se de uma organização de estudo e pesquisa na área da Arquitetura, referido por Jean-Louis Cohen como “um lugar destinado ao debate teórico e crítico e a projetos experimentais que foi deliberadamente estabelecido à margem das escolas tradicionais. Estas contribuições desempenharam um papel essencial na construção de uma abordagem mais intelectual da arquitetura.”

Jean-Louis Cohen, *O Futuro da Arquitetura Desde 1889: Uma História Mundial*. (London : Phaidon Press, 2012), 400. Além de Eisenman, o Instituto teve como directores Kenneth Frampton, Anthony Vidler e Stephen Patterson.

65 “Trabajó como profesor visitante en la IAUS de Nueva York hasta 1976, entrando en contacto con Peter Eisenman, que fue una influencia transcendental en su concepción teórica.”

Javier Raposo Grau; Belém Butragueño & María Asunción Salgado, *Idem*, 168.

Capítulo 2.

Palíndromos da Arquitetura

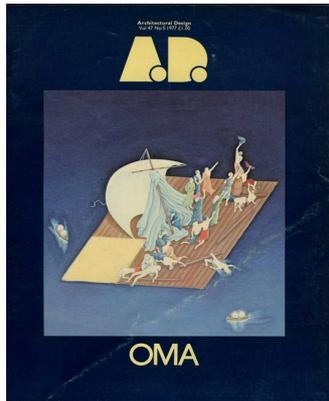


Fig.15 “OMA”, *AD - Architectural Design* 47, 1977 (capa)



Fig.16 Primeira página do artigo de Rem Koolhaas, “Life in the Metropolis or The Culture of Congestion” *AD - Architectural Design* 47, 1977.

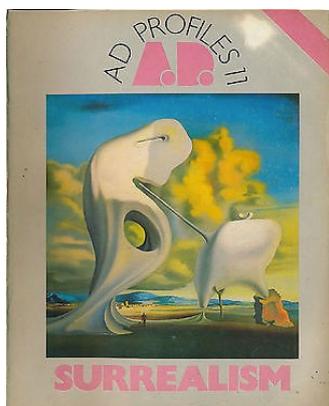


Fig.17 “Surrealism”, *AD - Architectural Design* 48, 1978 (capa)



Fig.18 Primeira página do artigo de Rem Koolhaas, “Biuer! Al Bring ou Surrealism Aulredi Meni Pipoul in Niu York Jove Bin Infected Bai zi Laifquiving and Marvelous Sors of Surrealism” *AD - Architectural Design* 48, 1978.

2.1. Entre o Teórico e o Prático

*If prior to 1978 retroactive theories were developed, and after 1989 urban and cultural analyses were made, then the first decade is fully the era of Koolhaas as an architect, rather than as a writer or researcher.*⁶⁶

As primeiras décadas após o início do escritório em estudo, ficam marcadas por uma série de mudanças internas, não só a nível estrutural, mas principalmente a nível conceptual e tipológico, que se podem identificar claramente no tipo de projetos realizados. O facto de existir a possibilidade de uma separação concreta de um Rem teórico e um Rem prático, referida por Christophe Van Gerrewey e Véronique Patteeuw, no Editorial para a revista *OASE*, surge a necessidade de elaborar um estudo direccionado no sentido de revelar se essa divisão existe, de facto, quais as suas motivações, implicações a nível de projeto, assim como, possíveis ligações com o próprio pensamento a nível coletivo e discrepâncias autorais.

Apesar das várias referências arquitetónicas presentes na carreira de Koolhaas, a sua marca projetual fica incontestavelmente marcada pela sua capacidade enquanto escritor, mais do que arquiteto propriamente dito [fig.15-18]. É ao lermos os seus textos, na maioria das vezes ligados à exploração de temas variados (arquitetura, política, sociologia), que verificamos a sua verdadeira vocação enquanto escritor. A sua capacidade de analisar e de avaliar as vivências em contextos urbanos, vai muito mais além do que um crítico

⁶⁶ Christophe Van Gerrewey, & Véronique Patteeuw, “OMA. The First Decade:1978-1989,” editorial *OASE*, nº94 (2015): 7.

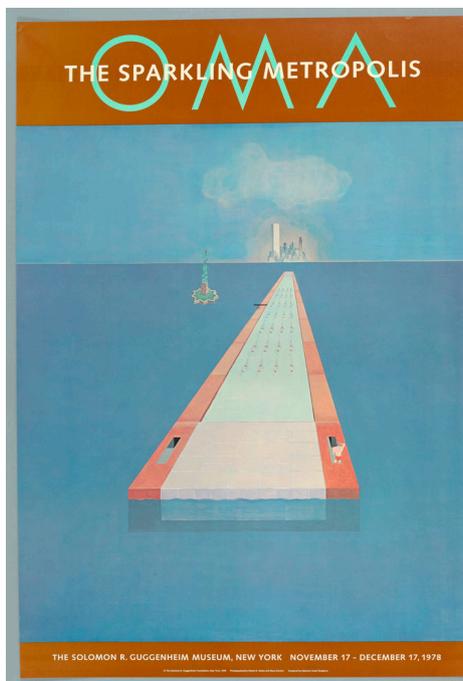


Fig.19 OMA, *The Sparkling Metropolis*, Poster para a Exposição do OMA no Museu Guggenheim de Nova Iorque, 1978.

da arquitetura comum, uma vez que, mesmo quando ligados a projetos, muitos dos seus textos não revelam memórias descritivas, mas memórias arquitetônicas: problemas sociais, condições da globalização, bem como, possíveis consequências e alternativas.

O desejo de Rem Koolhaas de aprender mais acerca das cidades metropolitanas tradicionais, como foi o caso de Manhattan (o objeto de estudo do seu primeiro livro) e que usa como modelo para definir o conceito de Metrópole,⁶⁷ permite-lhe distanciar-se do radicalismo moderno. Enquanto atelier, o OMA pretende ocupar, assim, uma das “duas estradas da arte e arquitetura modernas”⁶⁸ descritas por Tafuri, posicionando-se entre “aqueles que desejam ir além da realidade, que querem construir novas realidades, novos valores e novos símbolos públicos.”⁶⁹, baseando o seu interesse na colaboração com outros profissionais, “dedicar-se a enriquecer relações e desenvolver um programa no qual a liberdade é o sujeito principal: liberdade de restrições, estruturas, modelos, ideologias, ordens e genealogias”⁷⁰.

Desta forma, através da análise de vários projetos realizados nos primeiros anos do atelier, pretende-se reconhecer as várias facetas que definem Rem Koolhaas profissionalmente, enquanto teórico e arquiteto, perceber em que contexto cada uma delas se desenvolve e quais as suas implicações a nível do coletivo do escritório.

2.1.1. Rem Jornalista

*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.*⁷¹

Com o trabalho do artista a ser novamente considerado, os projetos utópicos de 1975 - 1978 ligados ao mundo surrealista e filmográfico [fig. 19] que marcam a primeira década

67 Como refere Rem Koolhaas “Manhattan’s spectacular growth coincided exactly with the definition of the concept of Metropolis itself.”

Rem Koolhaas, “Life in the Metropolis or The culture of Congestion,” *AD - Architectural Design* 47, nº 5 (1977): 319.

68 “The two roads of modern art and architecture are here already delineated. It is, in fact, the inherent opposition within all modern art: those who search into the very bowels of reality in order to know and assimilate its values and wretchedness; and those who desire to go beyond reality, who want to construct *ex novo* new realities, new values, and new public symbols.”

Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1976), 24.

69 Manfredo Tafuri, *Ibidem*.

70 “Koolhaas prefers to devote himself to enrich relationships and to develop a program of which freedom is the main subject: freedom from constraints, structures, models, ideologies, orders and genealogies, to report the list dripped.”

Fabio Colonnese & Marco Carpiceci, “Program, Diagram and Experience. An Inquiry on OMA’s Architectural Images,” in *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, ed. Eugenio Morello & Barbara E. A. Piga (Milano: Nuova Cultura, 2013), 394.

71 Rem Koolhaas in Beatriz Columina, “La Arquitectura de las Publicaciones: Conversación entre Beatriz Columina y Rem Koolhaas,” *El Croquis: AMO/OMA - Rem Koolhaas(II) 1996-2007, Theory and Practice*, nº 134/135 (2007): 358.

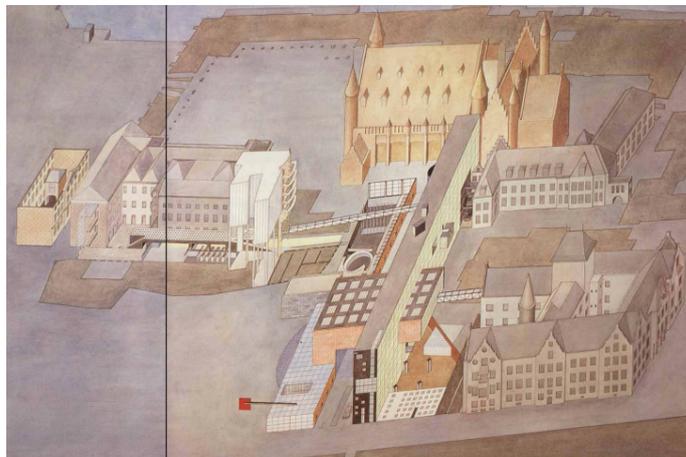


Fig.20 OMA, *Dutch Parliament Extension, The Hague, 1980.*
Axonometria.

do atelier entram na esfera artística mais que arquitetural. Estamos então na presença de uma vertente teórica que recorre incessantemente ao estudo e análise teórica, originando “projetos fictícios sem clientes”⁷², introduzidos no nível imaginário do pensamento moderno e na busca constante por “uma arquitetura que excede os limites tradicionais da disciplina - seguindo táticas inclusivas tanto ao nível ético como estético”⁷³.

A participação no concurso produzido em 1978 para a *Extensão do Parlamento Holandês em Haia* [fig. 20], que pretendia uma nova leitura da Binnenhof⁷⁴ e dos espaços reservados tanto para os elementos do parlamento e do governo, revela ser um ponto de partida e, desta forma, de extrema importância para o atelier, sendo, o primeiro projeto a ser considerado desde *Exodus*, além de introduzir, pela primeira vez, a colaboração baseada na técnica ‘Cadavre Exquis’⁷⁵. Apesar de estar associada, em *S,M,L,XL*, ao trabalho do *Netherlands Dance Theater* (1981-1987)⁷⁶, esta técnica é aplicada pela primeira vez neste concurso, através da colaboração de Rem Koolhaas, Elia Zenghelis e Zaha Hadid (na altura recém-licenciada).

O local do projeto limitado pelo lago *Hofvijver* por um lado, e onde se encontra o imponente *Ridderzaal*, propiciou um confronto entre o modernismo utópico de Koolhaas com o carácter histórico e contextual marcado por séculos de “transformações arquitetónicas e programáticas, nas quais os seus propósitos defensivos foram substituídos por funções governamentais e simbólicas.”⁷⁷. Com o objetivo de quebrar a barreira existente entre a definição poética do complexo histórico e a dimensão contemporânea que dominava a

72 Referindo-se ao projeto para a *Extensão do Parlamento em Haia*, Christophe Van Gerrewey, & Véronique Patteeuw revelam que “Participation in this competition meant the end of the ‘paper’ practice, with mainly fictitious projects without clients.”.

Christophe Van Gerrewey, & Véronique Patteeuw, “OMA. The First Decade:1978-1989,” 5.

73 “By the irony applied to the modernist Utopia and the introduction of the desire in reality (creating an alternative reality), an architecture that exceeds traditional disciplinary limits - following inclusivist tactics on both the level of ethics and aesthetics - is established.”

Alejandro Zaera Polo, “Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas.” in *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990)*. *Urban Projects (1985-1990)*, ed. Josep Lluís Mateo (Barcelona: Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, 1990), 58.

74 Localizado em Haia, na Holanda, a *Binnenhof* é um complexo estrutural, constituído por vários edifícios que foram sendo adicionados ao longo dos séculos, em torno do castelo gótico *Ridderzaal* - Hall of the Knights - construído no século XIII. Nos dias de hoje, o complexo alberga funções políticas, como o gabinete do Primeiro Ministro assim como as duas casas do Parlamento.

75 O método *Cadavre Exquis*, representava um jogo realizado pelos defensores do movimento que consistia na realização de uma frase ou um desenho, colectivamente, sendo que cada jogador deveria continuar o trabalho realizado pelo antecessor - através de palavras ou traços de ligação - sem ter conhecimento do que este havia feito.

76 Em *S, M, L, XL* o subtítulo “*Cadavre Exquis*” encontra-se associado ao controverso projeto do *Netherlands Dance Theater* (1981-1987), cuja descrição é feita segundo uma espécie de diário onde são relatados todos os acontecimentos que marcaram o processo de desenvolvimento do projecto.

Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 304.

77 “Since the 13th century, the Binnenhof complex has undergone a continuous process of both architectural and programmatic transformations, in which its defensive purposes have been replaced by governmental and symbolic functions.”

Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 281.

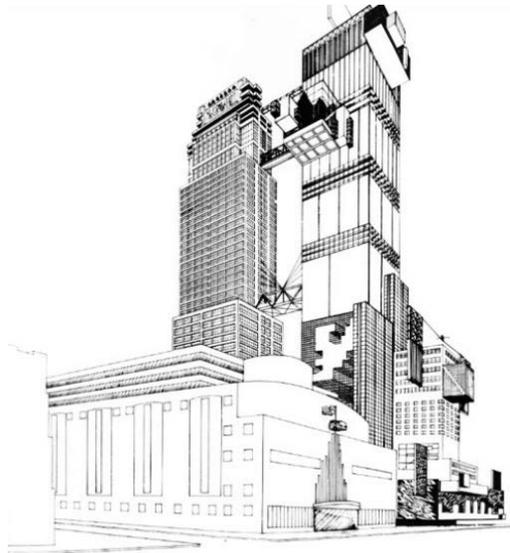


Fig.21 Alex Wall (aluno), *Reabilitação do Edifício McGraw Hill*, Projeto para a disciplina Diploma Unit 9, Nova Iorque, 1975-1976.

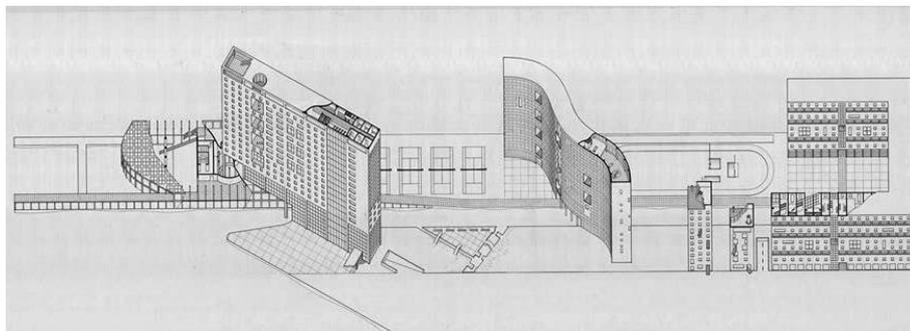


Fig.22 Kamiar Ahari (aluno), *Edifício Residencial em Bijlmermeer*, Projeto para a disciplina Diploma Unit 9, Londres, 1978-79.

atualidade, o projeto era constituído por duas faixas quase paralelas entre si e confrontadas perpendicularmente com o *Ridderzaal*, possíveis graças à criação de uma quebra num dos edifícios pré-existentes.

Seguindo o método referido, o desenvolvimento do projeto foi, então, “dividido em partes”⁷⁸, e elaborado separadamente por cada um dos colegas, e posteriormente “organizado em sessões de grupo.”⁷⁹, onde se definiam diálogos projetuais entre os elementos do conjunto, como aconteceu com o edifício da assembleia que acaba por estabelecer a conexão entre as duas faixas: a horizontal “com salas de reuniões e espaços públicos, embrulhado num envelope de vidro”⁸⁰ e desenhada por Zenghelis e a vertical, da autoria de Hadid, que onde se encontravam os “salões e escritórios para os políticos, com uma fachada de vidro e as outras com aberturas”⁸¹. Com o objetivo de acomodar os 340 quartos, destinados ao “alojamento individual para cada um dos 225 representantes e os seus assistentes”⁸², foi desenhada por Koolhaas, uma terceira estrutura extrudida verticalmente, um “arranha-céus”⁸³ colocado sobre pilotis, como defende o escritório, e que se associava aos restantes elementos através de rampas e acessos.

Na mesma altura do concurso, Rem Koolhaas e Elia Zenghelis lecionavam a disciplina *Diploma Unit 9*⁸⁴ [fig. 21 e 22] uma disciplina de projeto, cujo objetivo era “redescobrir e desenvolver uma forma de urbanismo apropriada à última parte do século XX”⁸⁵, onde era motivado o trabalho em grupo, seguindo, mais uma vez, os pressupostos

78 “The projects were split up into parts for independent development by the various members of OMA, and then reassembled in group sessions.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture* (Lausanne, Switzerland: EPFL Press, 2008), 77.

79 Roberto Gargiani, *Ibidem*.

80 “In OMA’s project three buildings are assembled (...) a wide, low building with meeting rooms and public spaces, wrapped in a glass envelope that gives it the character of a *Continuous Monument* (Zenghelis); a tall, narrow building, parallel to the first and of the same length, containing halls and offices for the politicians, with one glass facade and the others with openings that are diversified in keeping with the functions (Hadid); and a building with an informal plan, to add 1000 square meters of space required by the program (Koolhaas).”

Roberto Gargiani, *Idem*, 78.

81 Roberto Gargiani, *Ibidem*.

82 “The program consisted of five main categories:(...) Individual accommodation for each of the 225 representatives and their assistants - a total of 340 rooms;”

Koolhaas-OMA, “Urban Intervention: Dutch Parliament, The Hague,” *International Architect* 01, nº3 (1980): 48, <http://www.umemagazine.com/IAHome.aspx> (consultado a 17 de Janeiro de 2019).

83 A torre de Koolhaas é inspirada na torre de vidro *Friedrichstrasse Skyscraper* de Mies van der Rohe (1921), “Inspired on the double precedent, the plan of a stars-shaped courtyard is extruded at that point where the surrounding building stops to form a small five-storey irregular skyscraper.”

Koolhaas-OMA, *Idem*, 50.

84 Foi para esta disciplina que Rem Koolhaas, ainda estudante em 1972, sob a tutela de Zenghelis, havia realizado o trabalho de final de curso, “Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture”. Após três anos em Nova Iorque, “In 1975 Koolhaas returned to London to teach with Zenghelis at the AA-School of Architecture, in Diploma Unit 9 of the last year.” como refere Roberto Gargiani.

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture*, 46.

85 Segundo é descrito no folheto informativo da disciplina em 1976, “The aim of Unit 9 is to rediscover and develop a form of urbanism appropriate to the final part of the twentieth century - new types of architectural scenarios that exploit the unique cultural possibilities of high densities and result in a critique and rehabilitation of the Metropolitan lifestyle.”

Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, “Diploma Unit 9,” in *Prospectus Architectural Association School of Architecture 1976-77*. Citado em Andrew Higgott, *Mediating Modernism: Architectural Cultures in Britain* (USA; Canada:Routledge, 2007), 172.



Fig.23 Parque de Diversões Luna Park, Coney Island.

do ‘Cadavre Exquis’, que Rem trazia bem presentes desde a sua participação no *IAUS*, representando mais “um capítulo crucial para o esclarecimento das preocupações teóricas e de design do OMA.”⁸⁶.

Assim, seguindo o exemplo de Coney Island, descrito no livro *Delirious New York* como o embrião de Manhattan, e, conseqüentemente, um “laboratório do inconsciente coletivo”⁸⁷, também o atelier se começa a mostrar, nesta altura, como um laboratório de experiências coletivas, “uma queda livre no espaço da imaginação humana.”⁸⁸, onde “se inventam mundos artificiais dos mais ousados e se experimenta com as arquiteturas engenhosas para contê-los (...)”⁸⁹, capazes de formular respostas para o inevitável chegar da metrópole e de modernismo.

A ilha que, inicialmente constituía uma espécie de resort - um escape da vida da cidade - viu-se invadida pela artificialidade e tecnologia dos parques de diversão, originando aquilo a que o arquiteto chama “Technology of the Fantastic”⁹⁰ [fig. 23], que, juntamente com os arranha-céus constituíam a promessa e resgate da vida Metropolitana.

Através de uma viagem pelo subconsciente, que defendia a pureza da parte irracional do consciente, as suas sensações autónomas e imediatas - teoria surrealista⁹¹ - ao que nos rodeia sem se preocupar com o pensamento lógico, Coney Island tornou-se uma demonstração de como o “programa é a base para o processo criativo”⁹² e que deve ser visto “não como uma lista de funções, mas como um guião verdadeiro”⁹³. A relação entre razão

86 “The teaching experience of Koolhaas and Zenghelis in the framework of Diploma Unit 9 until 1980 represents a crucial chapter for the clarification of the theoretical and design concerns of OMA.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture*, 46.

87 “Coney Island became a laboratory of the collective unconscious: the theme and tactics of its experimentation were later to reappear in Manhattan.”

Rem Koolhaas, “Life in the Metropolis or The culture of Congestion”, 320.

88 Comparado com o realismo do moderno, Koolhaas defende que “(...) the ‘hysterical’ structures of the Metropolis represent a free fall in the space of human imagination, a fall with unpredictable outcome, not even the certainty that it will end on the ground.”

Rem Koolhaas, *Idem*, 325.

89 “Coney Island no fim do século XIX, um laboratório da cultura de massas no qual se inventam mundos artificiais dos mais ousados e se experimenta com as arquiteturas engenhosas para contê-los (...)”

Ádrian Gorelik, *Arquitetura e Capitalismo: os Usos de Nova York*. Prefácio de *Nova York Delirante: Um Manifesto Retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottman, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008), 14.

90 Para Koolhaas, Coney Island representa “(...) an urbanism based on the new Technology of the Fantastic: a permanent conspiracy against the realities of the external world. It defines completely new relationships between site, program, form and technology.”

Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nova York: The Monacelli Press, 1978), 61 - 62.

91 No âmbito do Movimento do Surrealismo, - este termo é definido no Manifesto Surrealista de André Breton (1924) como “Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express - verbally, by means of the written word, or in any other manner - the actual functioning of thought. Dictated by the thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.”

André Breton, *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972), 26.

92 “These descriptions make it clear that, for Koolhaas, the program is the basis for the creative process of architecture: and he sees the program, not as a list of functions, but as a screenplay.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture*, 64.

93 Roberto Gargiani, *Ibidem*.

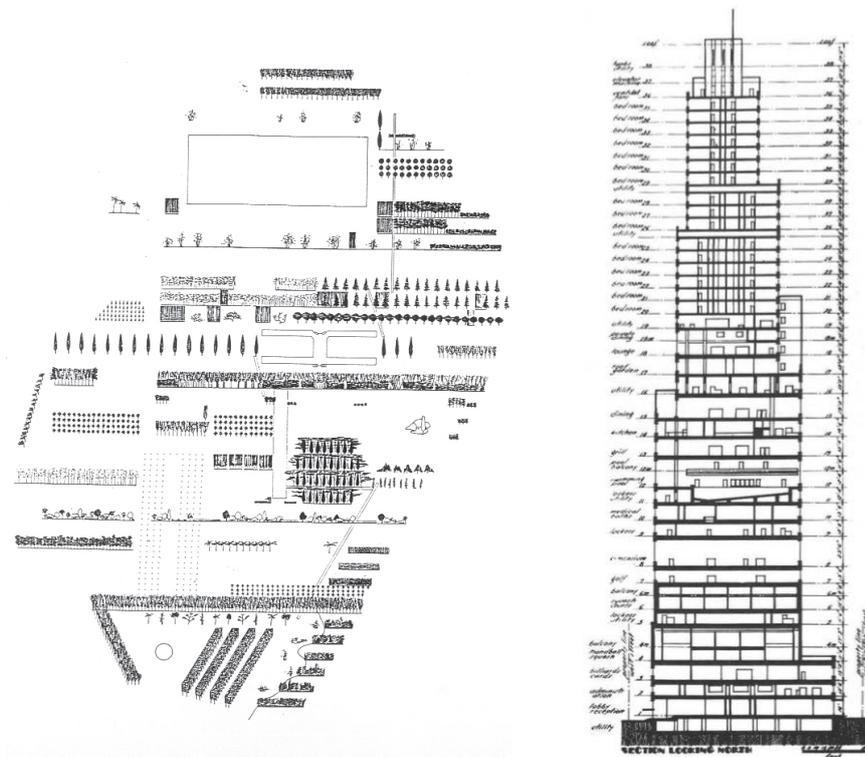


Fig. 24 OMA, *Parc de la Villette*, 1982.

Fig. 25 Arquitectos Starrett & Van Vleck com Duncan Hunter, *Downtown Athletic Club Section*, 1931.

e fantasia consegue, assim, reger tanto as ideias conceituais do escritório, que anulam a ideia rígida e purista própria da preocupação com os materiais e estrutura, mas que surge como uma oportunidade de “acentuar o papel do programa funcional em arquitetura”⁹⁴, uma vez que “a verdadeira ambição da Metrópole é criar um mundo totalmente fabricado por homens, ie. viver dentro da fantasia.”⁹⁵, como o próprio método de proceder, baseado na liberação do pensamento artístico.

Além do projeto *Boompjes* (1980) no centro de Roterdão, que foi o primeiro a recorrer à extrusão vertical própria dos arranha-céus, é através de *Parc de la Villette* (1982) [fig. 24] que, paradoxalmente, se verifica um diálogo com os pressupostos “manhattanistas”, ao estilo do modernismo europeu. O princípio do corte defendido por Koolhaas, é transportado para o plano horizontal - ideologia do plano - e o programa assume, não só o seu papel próprio e autónomo, mas de próprio causador da congestão, através das relações que vão estabelecendo entre si, e que acabam por criar uma infinidade de possibilidades programáticas e sociais, que Rem descreve como “uma cultura de congestão ‘invisível’”⁹⁶.

Esta congestão é comparada, no texto *Elegy for the Vacant Lot* (1985), ao, já descrito em DNY, *Downtown Athletic Club* (1931) [fig. 25], outro edifício visto como “laboratório para uma aventura emocional e intelectual.”⁹⁷, que afastando-se do capitalismo associado aos arranha-céus, veio permitir intervir na vida social da população, “propondo o edifício apenas como recipiente técnico capaz de favorecer a multiplicação de eventos casuais, de atividades sociais não planeadas”⁹⁸ como afirma Adrian Gorelik. Da mesma forma que o edifício de 100 andares, que se encontra num estado de ação permanente, deixa de ser um instrumento comercial para se tornar num aglomerado de funções, propiciadas pela heterogeneidade de programas em cada piso, desde uma piscina no 12º andar a um campo de golf no 7º, que se sobrepõem entre si, também num “terreno vazio entre a cidade histórica”⁹⁹ em Paris, surgiu a vontade de criar novamente um choque com a arquitetura moderna como aconteceu no concurso em Haia, sugerindo “a rendição completa à

94 “In 1979-80 Koolhaas and Zenghelis tended to accentuate the role of the functional program in architecture, in order to reassess the modern tradition and the criteria of functionalism(…)”
Roberto Gargiani, *Idem*, 83.

95 “The true ambition of the Metropolis is to create a world totally fabricated by men, ie. to live inside fantasy.”
Rem Koolhaas, “Life in the Metropolis or The culture of Congestion,” 325.

96 “What La Villette finally suggested was the pure exploitation of the metropolitan condition: density without architecture, a culture of ‘invisible’ congestion.”
Rem Koolhaas, “Elegy for the Vacant Lot”(1985) in *S,M,L,XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*. ed. OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau (New York: The Monacelli Press, 1995), 937.

97 “The building as become a laboratory for emotional and intellectual adventure;”
Rem Koolhaas, “Life in the Metropolis or The culture of Congestion,” 322.

98 Ádrian Gorelik, Prefácio de *Nova York Delirante*, 22.

99 “Here was the *par excellence* metropolitan condition of Europe: a terrain vague between the historical city - itself raped by the greedy needs of the 20th century (...).”
Rem Koolhaas, “Elegy for the Vacant Lot”(1985) in *S,M,L,XL*, 937.

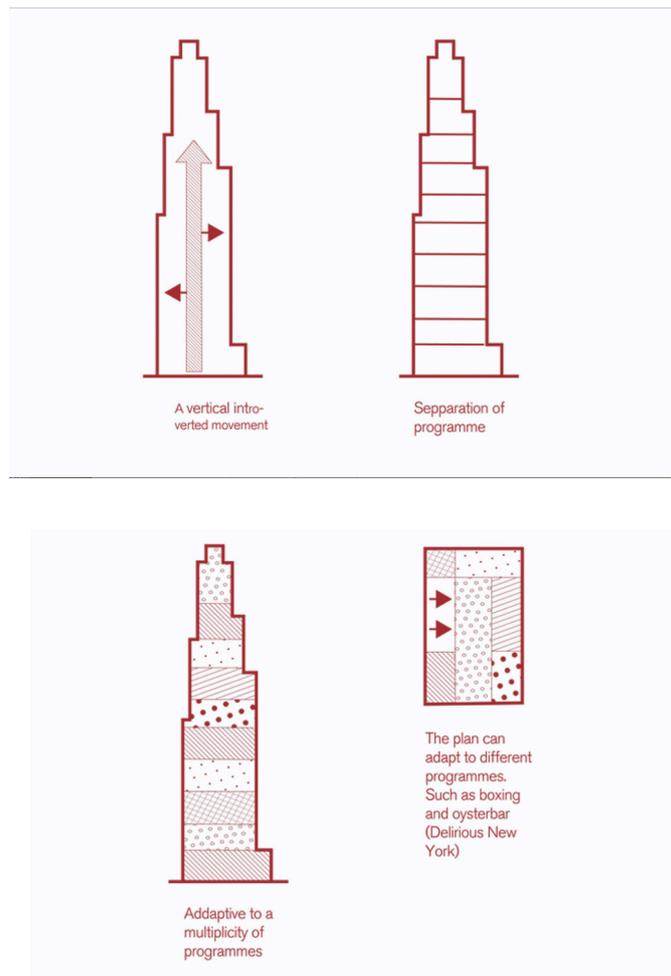


Fig. 26 e 27 Diagramas de Funções, *Downtown Athletics Club*, 2012.

instabilidade definitiva da vida na metrópole.”¹⁰⁰. Capaz de propiciar as mais variadas e inesperadas experiências sociais, “um amontoar turbulento da vida metropolitana em configurações em constante mudança”¹⁰¹, esta arquitetura formulava-se a mais nova conquista para a Cultura da Congestão, onde o “programa puro”¹⁰² comanda o projeto e onde, segundo Tafuri, o arquiteto deixa de ser “designer” para se tornar “organizador”¹⁰³ [fig. 26 e 27].

Até meados de 80, a modernidade de Koolhaas baseava-se, assim, numa relação entre “razão e fantasia, ciência e brincadeira”¹⁰⁴ - entre o pragmatismo do moderno e o surrealismo tecnológico, estrutura fundamental na sua concepção teórica e que o arquiteto transpõe para a vertente prática.

2.1.2. Rem Arquiteto

*No, I'm OMA now, sorry.*¹⁰⁵

A passagem dos anos 80 para 90 caracterizam uma das fases mais importantes do escritório. Até esta altura, tanto Rem, como o próprio escritório ainda não eram levados em conta enquanto criadores de arquitetura, estando a sua imagem ainda muito ligada ao manuscrito teórico *Delirious New York*. Assim, com a mudança da sede do escritório para Roterdão (1980) - cidade natal de Koolhaas - possível graças ao fato de os arquitetos abandonarem o ensino na AA School, permitiu-lhes dedicarem-se exclusivamente ao

100 “Such an architecture is an aleatory form of “planning” life Itself: In the fantastic juxtaposition of its activities, each of the Club’s floors is a separate Installment of an Infinitely unpredictable intrigue that extols the complete surrender to the definitive instability of life in the Metropolis.”

Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 157.

101 “If the essence of *Delirious New York* was the section of the Downtown Athletic Club - a turbulent stacking of metropolitan life in ever-changing configurations; a machine that offered redemption through a surfeit of hedonism (...).”

Rem Koolhaas, “Elegy for the Vacant Lot”(1985) in *S,M,L,XL*, 937.

102 “(...) La Villete could be more radical by suppressing the three - dimensional aspect almost completely and proposing pure program instead, unfettered by any containment..”

Rem Koolhaas, *Ibidem*.

103 “The architect is an organizer, not a designer of objects.”

Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, 125.

104 “Essa combinação de razão e fantasia, ciência e brincadeira, esse deleite no paradoxo e o contraste na própria estrutura dos argumentos, é um elemento a ser levado seriamente em conta, tanto quando se pensa na eficácia lírica das formulações de Koolhaas como nas suas opções teóricas. Porque a combinação ‘fantasia/ pragmatismo’ é um eixo fundamental em sua apresentação do manhattanismo e no seu próprio modo de proceder.”

Ádrian Gorelik, Prefácio de *Nova York Delirant*, 15.

105 CLOG: When did Elia stop working with OMA?

ZZ: When he met Elena. She was working with the office, and she’s Elia’s wife now. She got Elia to help her with her thesis in 1985. That’s when he left London. He was teaching inDüsseldorf and at the Berlage Institute, and then went to Greece.

MV: Elena wanted to start OMA in Greece and Elia said, ‘Why can’t we call ourselves OMA?’ But Rem said, ‘NO, I’M OMA NOW, SORRY.’

Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 22.



Fig. 28 e 29 Coleção privada de Erhardt Pfothenhauer, *Posters IBA Berlin*, 1984/87.

atelier e a realização de projetos aumentou exponencialmente.

O concurso lançado pelo IBA (*Internationale Bauausstellung*) em 1980¹⁰⁶ fica marcado por uma mudança na estrutura interna do OMA. Referido por Hans Ibelings como um desfile de “star architects”¹⁰⁷, o concurso contou com a participação de 16 profissionais do modernismo, que na iminência do pós-modernismo, queriam fazer uma arquitetura “autobiográfica”¹⁰⁸, impregnada de significados, que refletisse “associações pessoais e visões pessoais do mundo”¹⁰⁹, como se a reconstrução do passado fosse a única solução para o ruído invisível do pós-guerra na cidade de Berlim. Esta recorrência aos simbolismos escondidos em cada obra, culminou numa Internacionalização do movimento. Este foi o início do fim para o pós-modernismo, que apesar da ideia de liberdade de expressão, formas, tipos, e estilos, a exigência contextual (prevalência de um diálogo com a envolvente), acaba por tornar este, um estilo parado no tempo e que não permite a liberdade total do artista - uma liberdade condicionada, que não estava preparada para a internacionalização.

Com Joseph-Paul Kleihues como diretor, o concurso tinha em vista uma reconstrução/releitura urbana de vários blocos da cidade de Berlim, tendo em conta o princípio de uma *Critical Reconstruction* que pretendia “recriar o estado pré-guerra de Berlim: em escala, materiais, densidade e padrão de rua.”¹¹⁰, como forma de tentar manter a memória da cidade [fig. 28 e 29].

Ao contrário dos outros arquitetos que viram neste concurso uma oportunidade para se perderem nas ondas do pós-modernismo deixando-se levar pela necessidade de restabelecer um tipo de arquitetura ligada ao passado, como uma forma de reconforto e de ultrapassar os maus pensamentos trazidos pela Guerra e Pós-guerra - se não existe é porque não aconteceu - para o OMA, tal como acontece em Manhattan, o arquiteto descobre na retroatividade uma maneira de ultrapassar os destroços, sem apagá-los da memória da sociedade, mas, pelo contrário, relembra-los todos os dias.

Como forma de lidar com o passado, os projetos apresentados pelo atelier - um para os 4 blocos adjacentes ao cruzamento entre a Kochstrasse e a Friedrichstrasse,

106 A exposição desta competição estava prevista para 1984, tendo sido inaugurada em 1987.

107 Hans Ibelings, *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*. enlarged ed. (Rotterdam, NAI Publishers, 2002), 26.

108 Segundo Ibelings, “(...) the work of architects in the age of postmodernism has more than ever acquired an autobiographical dimension.”
Hans Ibelings, *Idem*, 25.

109 “Architecture as become a form of artistic self-expression in wich designs and buildings are reflections of personal associations and personal world-views”
Hans Ibelings, *Ibidem*.

110 “Josef Paul Kleihues, later developed a theory of ‘Critical Reconstruction’ which sought to recreate the pre-war state of Berlin: in scale, materials, density and street pattern. Critical Reconstruction preferred traditional materials like stone or ceramic over glass and steel, and favoured an urban unit of a dense ‘city block’ composed of five-storey tenements arranged around inner courtyards.”

Malgorzata Nowobilka & Quazi Mahtab Zaman, *Postdamer Platz: The Reshaping of Berlin* (Cham: Springer, 2014), 11.



Fig. 30 OMA/ Elia Zenghelis, *Projeto para um Bloco Residencial na Lützowstrasse*, 1980.



Fig. 31 OMA/ Rem Koolhaas, *Projeto para o Bloco entre a Kochstrasse / Friedrichstrasse*, 1980.

paralelos ao (na altura ainda existente) Muro de Berlim, e outro para um bloco residencial na *Lützowstrasse* - deixam de lado “a insistência do IBA no desenho do bloco e na rua designada o gene da cidade que teve de ser reconstruída a qualquer custo”¹¹¹, e recorrem tanto ao Construtivismo russo de Ivan Leonidov¹¹², como o modernismo dos mestres, para promover a coexistência, entre “ideologias do passado recente e distante”¹¹³ que permitissem um comprometimento com o futuro, uma “maneira de reivindicar uma sociedade aberta capaz de assegurar a coexistência de múltiplas sociedades.”¹¹⁴.

Recorrendo, novamente, ao já referido anteriormente método *Cadavre Exquis*, tanto Elia [fig. 30] como Rem [fig. 31] ficaram responsáveis por partes diferentes de terreno, e apesar de ambos os projetos terem sido rejeitados no concurso, o OMA (juntamente com outros 5 arquitetos), são posteriormente convidados a elaborar um edifício para uma parcela do bloco adjacente ao *Checkpoint Charlie*. Descontente com os conceitos de planeamento exigidos pelo IBA, Rem Koolhaas recusa trabalhar na proposta, ficando o projeto a cargo de Elia Zenghelis, em parceria com, o então sócio do atelier, Matthias Sauerbruch (sócio entre 1984 e 1988), também ex aluno da *AA School*.¹¹⁵

Mais uma vez, renunciando à tipologia tradicional, o novo projeto de 1984, alia a visão moderna de separação entre funções privadas e públicas, sendo que as primeiras se

111 “In its evaluation on Koolhaas’s project, the jury (...) rejected the proposal (...) This reason for refusal was yet another example of IBA’s insistence on the perimeter block and the street as the so-called gene of the city that had to be reconstructed at all costs.”

Esra Akcan, *Open Architecture: Migration, Citizenship and the Urban Renewal of Berlin-Kreuzberg by IBA-1984/87* (Basel: Birkhäuser, 2018), 300-301.

112 O primeiro contato de Koolhaas com as teorias do arquiteto russo acontece aquando a sua participação ao lado de Gerrit Oorthuys, na pesquisa para a exposição de 1978 “Ivan Leonidov, Russian Visionary Architect, 1902 - 1958” levada a cabo pelo Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS).

Segundo Roberto Gargiani, “In Leonidov’s projects Koolhaas finds metaphorical use of materials, fantastic techniques, new types of connections between the levels of a building made thanks to elevators and telephones; he discovers a non-compositional process based on the definition of the functions of the various programs and the juxtaposition of elements often left detached, or relegated only to slender structural lines with a graphic, symbolic function, (...) he sees the work of Leonidov as being charged with an ideal value of revolt against the dominant ideologies in architectural research.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture*, 42 - 43.

113 Koolhaas propõe “modern typologies (...) [that] can co-exist with a classical street pattern and the survivors of architectural ideologies from the recent and distant past.”

Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL*, 256.

114 “In other words, inserting previously abandoned and rejected projects into his drawing ‘From Friedrichstrasse Station to Mehringplatz,’ submitted to IBA’s ‘Kochstrasse/Friedrichstrasse Competition,’ was Koolhaas’s way of calling for an open society that would secure the coexistence of multiple socialites.”

Esra Akcan, *Open Architecture*, 307.

115 Como referido por Koolhaas numa entrevista para Hans Ulrich Obrist “Na verdade, eu estava tão ofendido com a noção de reconstruir os blocos de Friedrichstrasse que não trabalhei no edifício do IBA. O meu colega, Elia Zenghelis, foi o responsável pelo projecto. (...) Era insustentável para mim passar de uma proposta arquitectónica para outra que era o seu oposto, por isso não o fiz.”

Rem Koolhaas in *Rem Koolhaas: Conversas com Hans Ulrich Obrist*, trad. Inês Moreira (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), 72.



Fig. 32 OMA/ Elia Zenghelis e Matthias Sauerbruch, *Apartamentos Checkpoint Charlie*, Berlim, 1984 - 1990.

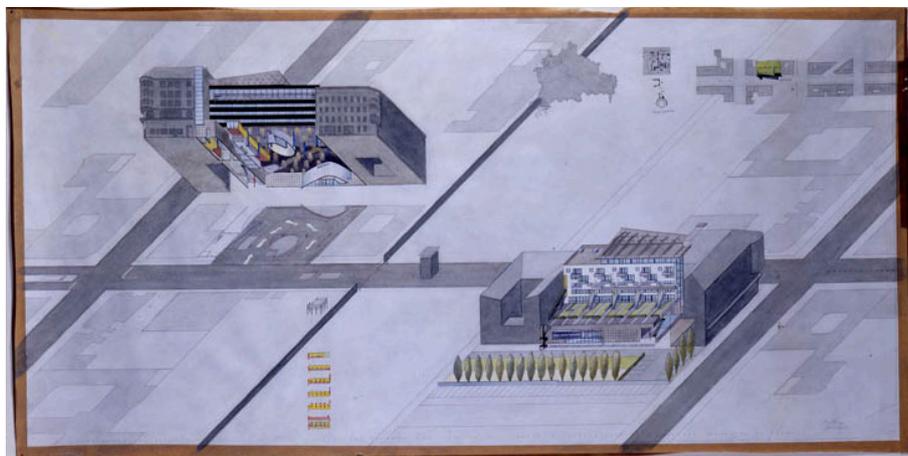


Fig. 33 OMA/ Elia Zenghelis e Matthias Sauerbruch, *Apartamentos Checkpoint Charlie*, Berlim, 1984 - 1990.

encontram “em ‘terreno elevado’ suspenso acima das atividades da rua”¹¹⁶, enquanto que o nível térreo fica destinado ao comércio e outros usos públicos, complementado por pátios privados interiores, que conduzem à ideia de criação de inúmeras possibilidades sociais, e, desta forma, criar as condições necessárias para uma heterogeneidade social, “estabelecer um conceito retroativo para o local, com base em características inerentes mas latentes”¹¹⁷, e assim, responder à questão “de como a imigração internacional contemporânea e as leis dos imigrados desempenharam um papel no processo de design.”¹¹⁸ [fig. 32 e 33].

Este foi o último projeto do OMA que contou com a participação de Elia Zenghelis. Apesar da sua tentativa de transferir, permanentemente, uma sucursal do OMA para Atenas, aquando a participação em projetos, como o caso da *Skala, Greece*, (1984), *Koutavos Bay*, (1985) e *Saint Gerasimos*, (1984), que carregavam ainda o nome do escritório, Rem não aceita a proposta do colega, sendo que estes projetos nunca foram considerados, tanto em livros monográficos publicados como no próprio sítio online deste.

Com a saída de Zenghelis do grupo, Rem Koolhaas sente, pela primeira vez, a pressão de estar sozinho a gerir um atelier, e os anos seguintes realmente fazem uma afirmação deste enquanto arquiteto; altura também, em que ele “abandona as posições mais utópicas para introduzir um pragmatismo importante no seu trabalho, requisito fundamental na fundação do OMA como oficina de projectos que indica uma busca de maior credibilidade projectual.”¹¹⁹.

O projeto para o museu *Kunsthal* em Roterdão (1987-1992) é, assim, o exemplo perfeito para descrever esta passagem entre o Rem teórico para o Rem prático, uma vez que, além da negação ao pós-moderno com a independência completa do contexto, o arquiteto recorre à ideia da “horizontal box” - eterno reflexo de Mies van der Rohe - conceito já utilizado anteriormente em alguns projetos como é o caso do *Patio Villa* (1984-1988) e da *Villa Dall’Ava* (1984-1991), e mais tarde, em *Dutch House* (1992-1995). Todos estes projetos representam variações da “box”, sendo essas variações que acabam por ser geradoras do percurso, que, por sua vez, domina todo o projeto.

O museu de Roterdão, além de representar uma “declaração radical de liberdade e

116 “The starting point for the project was to separate domestic from Checkpoint facilities by establishing the former on “elevated ground” suspended above the activities of the street i.e. border control which penetrates to the back of the site.” OMA*AMO, “Kochstrasse /Friedrichstrasse Housing.” OMA*AMO, <https://oma.eu/projects/kochstrasse-friedrichstrasse-housing>.

117 “In the debate on the reconstruction of the European City and Berlin in particular the attitude of OMA was to establish a retroactive concept based on inherent but latent principles of the urban context.” OMA*AMO, *Ibidem*.

118 Segundo Esra Akcan, “(...) the building raises the question of how contemporary international immigration and the Senate’s noncitizen laws played a role in the design process.” Esra Akcan, *Open Architecture*, 314.

119 Joaquín Mosquera Casares, “Conectividad Urbana en Rem Koolhaas: Megaestructuras, Calle Elevada e Infraestructura de Comunicación, 1968 - 1989” (dissertação de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2016), 131.



Fig. 34 OMA, *Museu Kunsthall*, Roterdão, 1987 - 1992.
Fotografia: 2018.

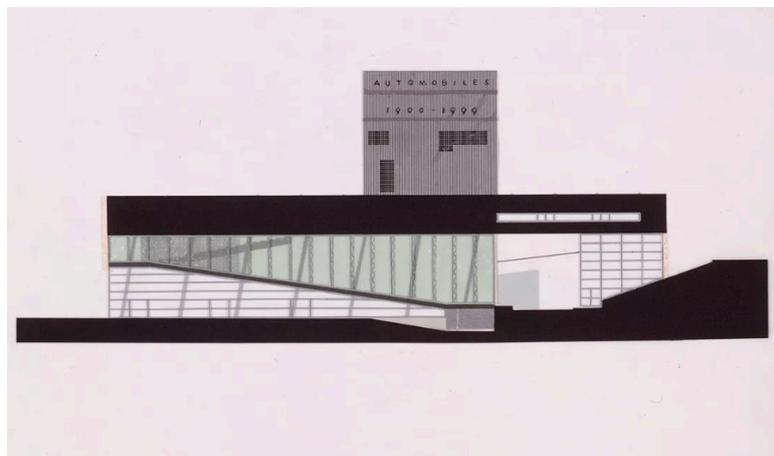


Fig. 35 OMA, *Museu Kunsthall*, Roterdão, 1987-1992.

independência das ordens naturais”¹²⁰, devido aos pilares inclinados num desafio às “linhas de atracção gravitacional”¹²¹, representa, através do sistema de rampas, tanto a importância do programa interior, mas também as possibilidades de percurso e a maneira como estes percursos se relacionam com cada programa, conferindo ao conjunto uma “variedade intrigante de experiências espaciais”¹²² [fig. 34 e 35].

No projeto para o *Patio Villa* (1984-1988), onde o edifício se desenvolve em torno do vazio criado por um corte na caixa, é a ausência de *design* que gera e modela o próprio espaço, - além de remeter, mais uma vez, para os ideias minimalistas de Mies, para quem “a beleza manifesta-se mais pela subtração que pela adição, num processo muito rigoroso que elimina tudo que não é essencial”¹²³ - volta a ser novamente considerado na passagem do milénio, com o projeto da *Casa da Música* (1999-2005) no Porto, onde, tal como o primeiro, o edifício se desenvolve ao redor da caixa vazia. É a falta de espaço que adquire muito mais importância do que a existência de construção.

2.2. O Melhor de dois Mundos

Ultrapassado o “capítulo final da minha transformação de escritor para arquiteto construtor”¹²⁴ como o próprio Koolhaas refere, o OMA ganha uma certa dose de confiança nas suas capacidades práticas, assente na imagem e identidade que afirmava, o que lhe permitiu avançar para projetos de maior escala - o L e XL referenciados no seu livro - algo possível, também, graças a uma “inusitada ambiciosa escala de projetos a serem considerados.”¹²⁵, em meados de 80.

Ao lado da recusa pelos ideais pós-modernos que referem a importância do contexto e do simbolismo do lugar já descrito em projetos anteriores, ao longo dos primeiros anos de trabalho do OMA, o movimento moderno é fortemente questionado com vários aspetos a serem colocados em causa, nomeadamente no que diz respeito ao planeamento de cidades

120 “The inclined columns challenge the gravitational lines of attraction to align with the topography generated by the project, in a radical declaration of freedom and independence from natural orders.”
Alejandro Zaera Polo, “Notes for a Topographic Survey” *El Croquis OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992*, nº 53 (1992): 43.

121 Alejandro Zaera Polo, *Ibidem*.

122 Segundo Ibelings, “(...) the Kunsthal is interesting because of the intriguing variety of spatial experiences it provides.”
Hans Ibelings, *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*. (Rotterdam, NAi Publishers, 2002), 134.

123 Anatxu Zabalbeascoa & Javier Rodríguez Marcos, *Minimalismos*, trad. Maria Luiza Araújo (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001), 65.

124 “In the end, it was also the final instalment of my transformation from a writer into a building architect, that began in the early 80’s.”

Rem Koolhaas in Alejandro Zaera Polo, “Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas,” *El Croquis OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992*, nº 53 (1992): 7.

125 “This whole situation started to change in the middle 80’s, as a consequence of an unusually ambitious scale of projects being considered.”
Rem Koolhaas, *Idem*, 6.



Fig. 36 *Pessoas*, Biblioteca Pública de Amesterdão, 2018.

ideias e imutáveis, mas também pela dificuldade em ver nos avanços tecnológicos a solução para a nova condição a cada dia mais globalizada.

À medida que os projetos cresciam, novas premissas se levantavam, e contrariando a principal demanda moderna que coloca a função como o cerne do projeto, gerador da forma - “forma segue a função” - o OMA “descobriu o potencial do programa como forma de moldar o domínio social”¹²⁶, capaz de “gerar forma a partir da análise da experiência individual e de grupo”¹²⁷, em tudo semelhante à teoria surrealista. Esta tentativa de fazer um paralelo entre a produção teórica e prática, a combinação entre o pragmatismo projetual e a utopia abstrata, sustenta um ‘movimento’ que o antropólogo Marc Augé, apelida, em 1995, de “Supermodernidade”, no seu livro *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade* (1994).

Os processos de globalização intensificados a partir do final do século passado, marcados pela proliferação de novas tecnologias e meios de mobilidade, conduziram a uma transformação não só nas interações sociais que ocorrem diariamente em meios urbanos e públicos, como na relação estabelecida entre as pessoas e o espaço que as rodeia. Numa altura em que tudo acontece mais rápido e ao mesmo tempo, em que a própria vida na metrópole sucede a um ritmo alucinante, esta crise de valores reflete-se na crescente individualização do ser humano, onde o espaço deixa de ser um espaço, para se tornar um “não-lugar”¹²⁸ - uma zona de passagem e de encontros furtivos, sem qualquer ambição social¹²⁹ [fig. 36].

Contudo, e apesar da visão aparentemente negativa de Augé acerca destes “não-lugares”, este conceito acaba por se tornar uma ferramenta muito útil para a metrópole, e o ideal que o OMA vem defendendo desde o começo - locais, que favorecendo os encontros furtivos e momentâneos, não desencadeiam “pensamentos, emoções e ações”¹³⁰ próprios

126 “Koolhaas discovered the potential of program to shape the social realm early in his career.” Frances Hsu, “The Operative Criticism of Rem Koolhaas.” in *98th ACSA Annual Meeting Proceedings: Rebuilding*, ed. Bruce Goodwin & Judith Kinnard (Georgia Institute of Technology, 2010):382.

127 “In a significant recent development, program is deployed to *generate* form from the analysis of individual and group experience.” Frances Hsu, *Ibidem*.

128 Expressão utilizada pela primeira vez por Melvin Webber em “The Urban Place and the Nonplace Urban Realm,” in *Explorations Into Urban Structure*, ed. Melvin M. Webber et al. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964). Segundo Augé “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”. Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*, trad. Lúcia Mucznik (Venda Nova: Bertrand Editora, 1994), 73.

129 Ver: *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade* (1994) de Marc Augé.

130 “City dwellers react to the architectural forms and spaces which they encounter: specific consequences may be looked for in their thoughts, feelings and actions.”

Hugh Ferriss, Epílogo para *The Metropolis of Tomorrow* (Mineola, New York: Dover Publications, 2005).



Fig. 37 OMA, *Maquete do Terminal Marítimo de Zeebrugge*, 1989.

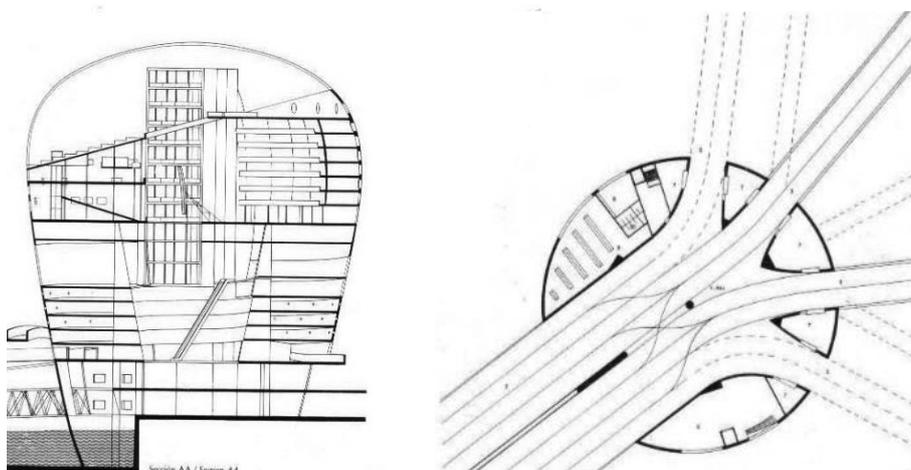


Fig. 38 OMA, *Perfil e Planta de Acesso a Veículos do Terminal Marítimo de Zeebrugge*, Bélgica, 1989.

dos “lugares praticados”¹³¹ de Michel de Certeau, mas reações involuntárias e automáticas, e neste caso mais verdadeiras, pois não estão contaminadas: como é o caso dos aeroportos, estações de metro ou comboio e centros comerciais.

O projeto para o *Terminal Marítimo de Zeebrugge*, Bélgica, 1989, representa o exemplo perfeito de um “não-lugar”, pois consegue conciliar as premissas referentes à globalização: tecnologia e congestão, para criar um conjunto de espaços, que nos seus diferentes programas, não são geradores de “lugares antropológicos”¹³². O desdém por quaisquer vínculos e mensagens de reconexão com o lugar, tornam este projeto livre de amarras contextuais e fundamentam a ideia da cidade “sem história”¹³³ capaz de “produzir uma nova identidade a cada segunda-feira de manhã”¹³⁴, a *Generic City* (1994) de Koolhaas, representativa das cidades actuais.

Aliando isto, com o ressurgimento de conceitos modernos, como o regresso das grandes superfícies em vidro, agora possível graças aos novos recursos tecnológicos, resultaram numa “arquitetura que não refere nada fora de si mesma e não faz qualquer apelo ao intelecto, automaticamente priorizando a experiência direta(...)”¹³⁵, argumento que está na base do método paranóico crítico de Koolhaas e que Augé caracteriza como “espaço constituído em espetáculo” - “o espaço dos outros sem a presença dos outros”¹³⁶.

A proposta do *Terminal* [fig. 37 e 38] encontra, assim, nas suas dimensões e programa complexo, a capacidade de se insinuar no lugar, seja ele qual for, não dependendo de nada, a não ser de si mesmo, a megalomania do *Bigness* (1994) que encontra na *Generic City* (1994) o recipiente ideal. Uma cidade que não tem qualquer identidade assumida, é uma cidade aberta às mais variadas experiências, que em contato com um edifício de grande escala, capaz de superar “as qualidades vulgares de um lugar através de uma sublime representação de uma grande massa de pessoas e novos tipos de programas modernos,

131 No livro *L'invention du Quotidien*, vol. 1 (1990), Michel de Certeau (1924-1986) faz uma análise sobre as práticas quotidianas da cidade, referindo que “L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, (...) A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre". (...) En somme, l'espace est un lieu pratiqué.”

Michel de Certeau, *Arts de Faire*. Col. L'invention du Quotidien, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1990), 173.

132 Marc Augé, *Não-Lugares*, 83.

133 “The Generic City breaks with this destructive cycle of dependency: it is nothing but a reflection of present need and present ability. It is the city without history. It is big enough for everybody. It is easy. It does not need maintenance. If it gets too small it just expands. If it gets old it just self-destructs and renews. It is equally exciting - or unexciting - everywhere. It is “superficial” - like a Hollywood studio lot, it can produce a new identity every Monday morning.” Rem Koolhaas, “The Generic City,” (1994) in *S,M,L,XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 1250.

134 Rem Koolhaas, *Ibidem*.

135 Ibelings refere que “(...) nowadays architects are rediscovering the richness of simplicity. One explanation for this might be that an architecture that refers to nothing outside itself and makes no appeal to the intellect, automatically prioritizes direct experience, the sensory experience of space, material and light.” Hans Ibelings, *Supermodernism*, 89-90.

136 Marc Augé, *Le Sens des Autres: Actualité de l'anthropologie* (Paris: Fayard, 1994), citado em Teresa Sá, “Lugares e não Lugares em Marc Augé,” *Artítextos* 03 (Dezembro 2006): 183.

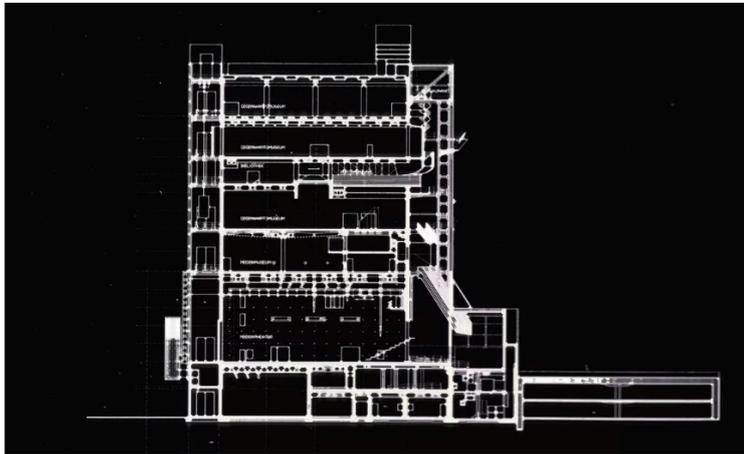


Fig. 39 OMA, Perfil do *Projeto Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, Karlsruhe, 1989.

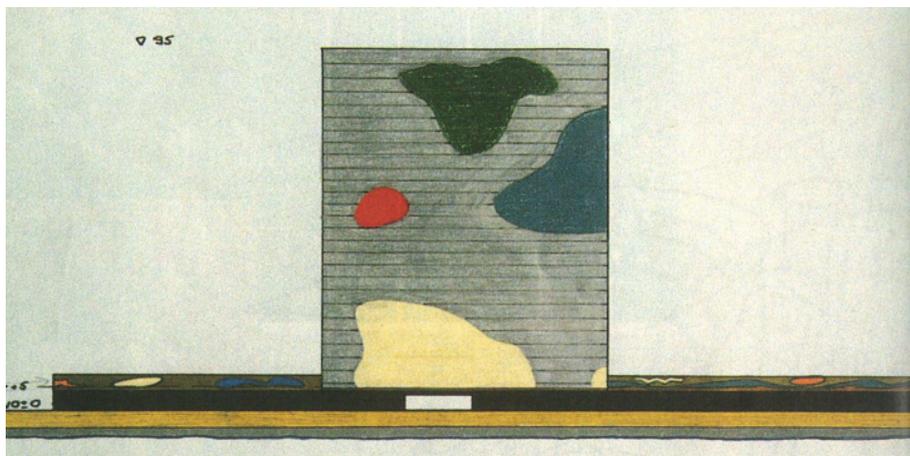


Fig. 40 OMA/ Georges Heintz, *Primeiro Desenho Formal do Projeto Très Grande Bibliothèque de Paris*, 1989.

envolvidos num icónico envelope”¹³⁷ se deixa envolver e moldar por ele - “Bigness já não precisa da cidade: ele compete com a cidade; representa a cidade; preenche a cidade; ou melhor ainda, é a cidade.”¹³⁸.

Esta relação do *Bigness* com a metrópole, presente desde *Delirious New York* sob a forma de arranha-céus, em que a própria ideia de congestão da cidade entra para dentro dos edifícios, onde os vários acessos- corredores, escadas, elevadores, estão no centro dos encontros coletivos - e o edifício, torna-se assim, autossuficiente, “uma máquina para gerar e intensificar formas desejáveis de interações humanas”¹³⁹, vai sustentar outros projetos do atelier, como é o caso do *ZKM* (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) de Karlsruhe (1989) [fig. 39], a *Très Grande Bibliothèque* de Paris (1989) [fig. 40] e *Two Libraries Jussieu*, Paris (1992).

Tal como no exemplo dos arranha-céus, também aqui, onde o *Bigness* surge como tábua de salvação, surge também como a sentença do “star architect”, pois ao ser “impessoal”¹⁴⁰, não resulta de uma arquitetura própria e significativa de um mestre arquiteto, mas sim do trabalho em equipa. Como Rem Koolhaas explica através do edifício do *Rockefeller Center*, que além de ter servido de laboratório para a complexidade programática através da “existência simultânea de diferentes programas num mesmo local”¹⁴¹; o objeto define-se como “uma obra de arte sem génio”¹⁴², uma vez que dependeu da participação de “Arquitetos, construtores, engenheiros, agentes imobiliários, financiadores, advogados”¹⁴³, e não de um único indivíduo.

Este período do atelier ficou, desta forma, marcado por uma variação entre o teórico e o prático, não se percebendo bem onde começa um e acaba o outro, mas deixando evidente uma Supermodernidade referida por Augé, e mais tarde por Hans Ibelings, que

137 “Bigness, in a sense, surpasses all the banal qualities of a site through a sublime staging of a great mass of people and new kinds of modern programmes, wrapped within a gigantic, iconic envelope.”

Tine Cooreman, “On Bigness and the City.” *OASE: Urban Formation and Collective Spaces*, nº71 (2006): 74.

138 “Bigness no longer needs the city: it competes with the city; it represents the city; it preempts the city; or better still, it is the city.”

Rem Koolhaas, “Bigness, or The Problem of Large,” (1994) in *S,M,L,XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 515.

139 “In the Downtown Athletic Club the Skyscraper is used as a Constructivist Social Condenser: a machine to generate and intensify desirable forms of human intercourse.”

Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 152.

140 “Bigness is impersonal: the architect is no longer condemned to stardom.”

Rem Koolhaas, “Bigness, or The Problem of Large,” (1994) in *S,M,L,XL*, 513.

141 “Rockefeller Center is the most mature demonstration of Manhattanism’s unspoken theory of the simultaneous existence of different programs on a single site, connected only by the common data of elevators, service cores, columns and external envelope.”

Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 197.

142 “Rockefeller Center is a masterpiece without a genius.”

Rem Koolhaas, *Idem*, 178.

143 “Architects, builders, engineers, real estate experts, financiers, lawyers - all have contributed something from their experience and even from their imagination.”

Rem Koolhaas, *Ibidem*.



Fig. 41 OMA, *Diagrama de Estudo para o Projeto Universal HQ*, 1996.

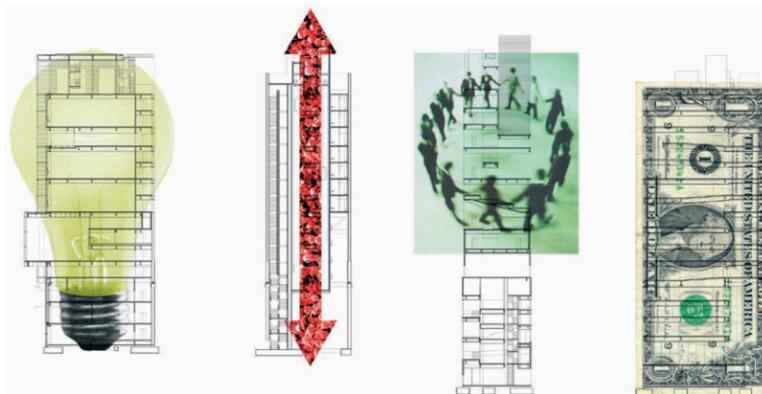


Fig. 42 OMA, *Diagrama de Funções para o Projeto Universal HQ*, 1996.

mais não é do que a soma das relações estabelecidas entre a escala, tecnologia e programa, com as massas.

2.2.1. AMO: o Cérebro da Máquina

Com projetos sempre muito ligados à política, à sociedade globalizada bem como ao sistema económico e cultural, verifica-se, desde o início, uma tentativa muito clara por parte do OMA relativamente à associação entre a vertente prática e teórica da disciplina. Contudo, esta relação - ação e pensamento - nem sempre se mostrava suficiente dentro das potencialidades que o atelier via no desenvolvimento da parte investigativa, como aconteceu com o projeto *Universal Headquarters Project* em Los Angeles (1996), o primeiro que contou com uma abordagem investigativa e que apesar de ter ficado por realizar, “resultou num processo refrescante e inovador carregado de possíveis projeções.”¹⁴⁴ [fig. 41 e 42].

Fosse pela restrição desta ao projeto prático, fosse pelos próprios clientes do OMA que pretendiam, nesta altura, um maior aprofundamento acerca dos tópicos que eram colocados em estudo, já não bastava só construir, era necessário refletir e questionar os vários fatores condicionantes do projeto, um diálogo entre forma e teoria. Aliando isto com a necessidade de angariar “fundos”¹⁴⁵ para os seus “hábitos dispendiosos de pensar e apresentar”¹⁴⁶ [do OMA] surge, em 1988, o *Großstadt Foundation*, liderado por Donald van Dansik¹⁴⁷, sócio do escritório na altura.¹⁴⁸ Este projeto, “sem fins lucrativos”¹⁴⁹ cujo objetivo era “angariar muito dinheiro.”¹⁵⁰ assume-se, assim, como o projeto piloto do que viria a ser, dez anos mais tarde, o AMO (Architecture Media Organization), que servindo-se das premissas do seu antecessor enquanto responsável pelas “atividades do OMA, que podem ser melhor realizadas e financiadas através de uma forma separada de organização,

144 “Como proyecto, sin duda OMA lo apunta en la lista de las decepciones, pero como investigación, resultó un proceso refrescante y novedoso lleno de posibles proyecciones.”

Javier Raposo Gau; Belém Butragueño & María Asunción Salgado, “La Arquitectura de lo inmaterial en Rem Koolhaas.” *ZARCH*, Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism: *Ideas no Constuidas*, nº 6 (2016): 175, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/article/view/1460> (consultado a 16 de Dezembro de 2018).

145 “OMA never made any money; we needed funds for our expensive habits of thinking and presenting.”

Rem Koolhaas in Beatriz Columina, “La Arquitectura de las Publicaciones: Conversación entre Beatriz Columina y Rem Koolhaas,” *El Croquis: AMO/OMA - Rem Koolhaas(II) 1996-2007, Theory and Practice*, nº 134/135 (2007): 352.

146 Rem Koolhaas, *Ibidem*.

147 Donald van Dansik começou a trabalhar no OMA em 1989, tendo sido convidado a participar no projeto urbano Euralille que iniciou nesse ano e durou até 1994. Em 2001 criou o seu próprio escritório chamado DvD-ARC que mantém até hoje.

148 Segundo Rem Koolhaas, na entrevista para Beatriz Columina “It [*Großstadt Foundation*] was run by Donald van Dansik, then a partner.”

Rem Koolhaas, *Ibidem*.

149 “It was a non-profit device to raise a lot of money.”

Rem Koolhaas, *Ibidem*.

150 Rem Koolhaas, *Ibidem*.

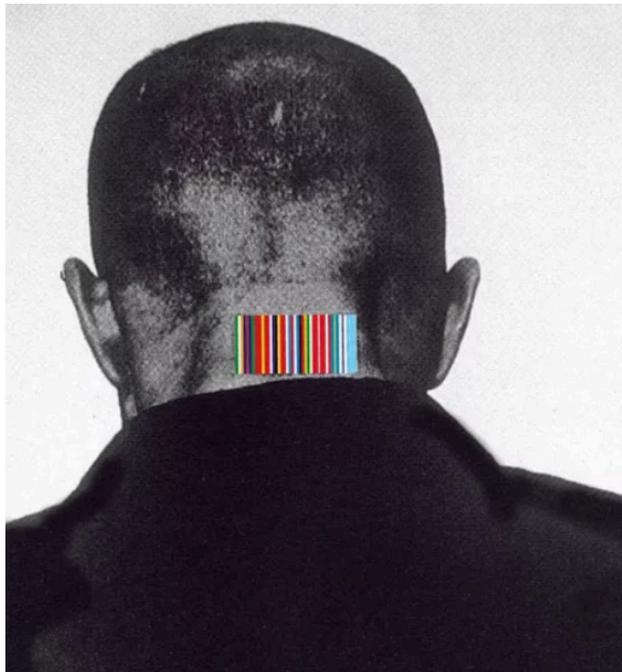


Fig. 43 AMO, Primeiro trabalho de investigação oficial do AMO, *The Image of Europe*, 2001.

como publicações, exposições e pesquisas.”¹⁵¹, constituía uma versão mais madura do que seria este novo atelier. Criado por Rem Koolhaas em parceria com o arquiteto Dan Wood¹⁵² em 1998, além dos benefícios económicos, o novo organismo desejava poder aventurar-se noutras vertentes fora do meio arquitetónico, como a moda, os meios de comunicação social, política, ou seja, uma nova disciplina teórica capaz de albergar todas as outras disciplinas, “uma maneira de pensar sobre qualquer coisa - uma disciplina que representa relacionamentos, proporções, conexões, efeitos, o diagrama de tudo.”¹⁵³.

Além da contribuição para o projeto *Universal HQ* (1996) já referida, enquanto produtor de ideias, o AMO conta, hoje em dia, com uma rede de relações, como é o caso do trabalho *The Image of Europe* iniciado em 2001 [fig. 43], cujo objetivo passava por criar uma nova linguagem visual para a Europa numa “tentativa de abordar o défice iconográfico desta introvertida entidade política.”¹⁵⁴ como Reinier De Graaf afirma, e o trabalho cenográfico e de design gráfico desenvolvido para a loja *Prada* desde 1999, com epicentros em Nova Iorque (2001) e Los Angeles (2004)¹⁵⁵, e cuja parceria foi dirigida por Ole Scheeren (ex-sócio do OMA) até 1999. Hoje em dia o principal responsável por esta relação é o sócio italiano Ippolito Pestellini Laparelli.

Sabendo, à partida, que no atelier em estudo, a separação clara das duas vertentes - pensamento e ação - tinha como principal objetivo absorver o melhor de cada uma, além de permitir a realização por parte do AMO de projetos de investigação independente do carácter projetual do OMA, ficam aqui delimitadas as duas linhas de produção dentro dos ateliers: a linha prática OMA (a máquina) e a linha teórica AMO (o pensamento).

Contudo, as duas entidades OMA*AMO como cujos nomes - palíndromos¹⁵⁶ -

151 “This unit takes care of OMA activities, that can be better realized and financed through a separate form of organization, like publications, exhibitions and research.”

Rem Koolhaas, *Projects Urbans (1985-1990)/ Urban Projects (1985-1990)*, ed. Josep Lluís Mateo (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990), 6.

152 Dan Wood acabaria por abandonar o cargo de director do AMO em 2002 sendo substituído por Reinier de Graaf, que está à frente do atelier até hoje. Em 2003 o arquiteto deixa o OMA para começar o seu escritório WORKac, em conjunto com Amale Andraos que também trabalhava no OMA.

153 “Maybe architecture doesn't have to be stupid after all. Liberated from the obligation to construct, it can become a way of thinking about anything - a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything.”

Rem Koolhaas, *Content (Köln: Taschen, 2004)*, 20.

154 “I remember an exhibition we designed some years later for the European Union: The Image of Europe, an attempt to address the iconographic deficit of this introverted political entity.”

Reinier De Graaf, *Four Walls and a Roof: The Complex Nature of a Simple Profession* (London: Harvard University Press, 2017), 286.

155 Ver: Yaneva, Albena, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* (Roterdão: 010 Publishers, 2009), 37.

156 Do grego palíndromos, que significa “que corre para trás”, o adjetivo palíndromo define-se como uma “palavra ou designativo da palavra, número ou frase cuja leitura é a mesma, quer se faça da esquerda para a direita, quer da direita para a esquerda;”

Palíndromo in “Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa,” Porto: Porto Editora, 2003-2019, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/palindromo>.



Fig. 44 *Rem Koolhaas Refletido.*

resultam do inverso um do outro, usam a sua separação e independência como forma de se criticarem e questionarem uma à outra, sem juízos de valor ou condicionamentos, onde o mais importante está no processo de trocas de informação entre ambas.

Desta forma, pode-se afirmar que a vertente de ligação entre estas duas premissas é precisamente a relação comunicativa e cooperativa que acontece entre ambas, que se informam uma à outra e que ao pertencerem a uma rede cada vez maior de indivíduos e instrumentos, as mantêm conectadas com os outros e entre elas mesmas, e que sendo o espelho uma da outra refletem-se, absorvendo e transmitindo todas as potencialidades que a outra tem para oferecer [fig. 44].

Com o início desta nova fase do escritório, surgiu a possibilidade de fazer mais coisas ao mesmo tempo. A necessidade de alargar fronteiras, conduziu também à urgência de aumentar o número de colaboradores e pessoas capazes de pôr em prática aquilo que o OMA*AMO se comprometiam, assim como fortalecer a ideia, que vinha desde a sua formação, de um atelier coletivo, cujo interesse começava a ganhar uma nova dimensão. Como refere Isaac Mathew, “o que o torna ainda melhor é que nunca é posicionado sozinho, mas a partir do trabalho colaborativo de um coletivo.”¹⁵⁷.

Interessa portanto perceber, nesta altura, o que é afinal um coletivo, assim como quais os conceitos e vantagens que viabilizam a formação de grupos ou sociedades?

Como forma de responder a estas questões, surge, a partir daqui, a necessidade de olhar melhor para as premissas que suportam o trabalho colaborativo, não só dentro do atelier, mas com outras instituições, e de que forma é que isso contribui ou não para o êxito deste.

¹⁵⁷ “What makes it even better is that it is never positioned alone, but as of a collaborative work of a collective.” Isaac Mathew, “Remresearch.” In *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 47.

Capítulo 3.

Do Coletivo à Forma

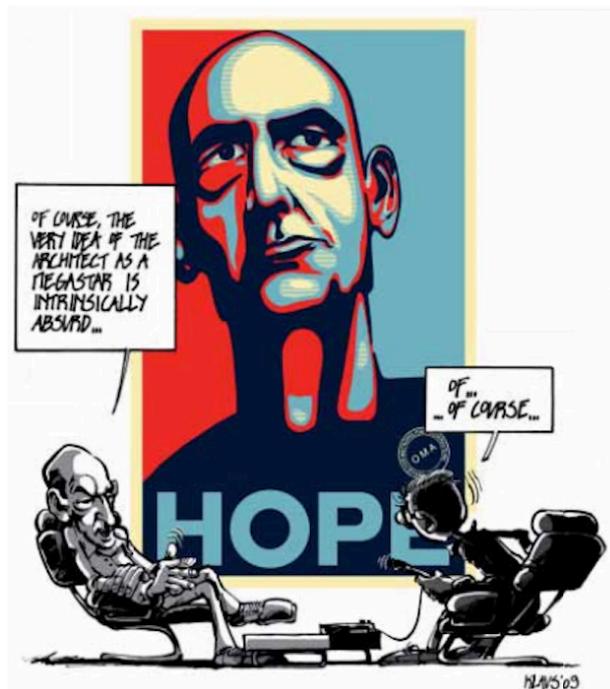


Fig. 45 Klaustoon's Blog, *Cartoon Hope*, 2009.

3.1. A Supermodernidade do Coletivo

A tentativa de “personalização da arquitetura”¹⁵⁸ a partir da década de 70, consequência das dúvidas colocadas pelo pós-modernismo, lançou os *star-architects* numa espiral construtiva, que acabou por ditar o fim da construção alegórica e representativa do lugar [fig. 45]. Como resultado de uma internacionalização involuntária do movimento, “uma das marcas originais do pós-modernismo, sensibilidade ao lugar, contexto e idiossincrasias regionais, foi colocada em segundo plano”¹⁵⁹ como refere Ibelings no seu livro.

Aliada aos princípios tecnológicos e urbanos próprios da era globalizada, geradores de “uma ampliação dos processos de modernização e internacionalização pré-guerra”¹⁶⁰, a consciência coletiva pode-se considerar, também, uma forma de evitar personificações construtivas, em prol de uma arquitetura internacional, que é a reflexão do Supermodernismo de Hans Ibelings.

Atualmente, e independente de mais ou menos variações a nível estrutural, já não existe, nos ateliers de arquitetura, o conceito de um indivíduo singular com uma ideia genial que elabora todos os passos que conduzem ao projeto final, mas sim a colaboração entre vários profissionais de diversas áreas de atuação que se juntam e trabalham lado a

158 “This personalization of architecture is not the only similarity with pop stardom.”
Hans Ibelings, *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*. (Rotterdam, NAI Publishers, 2002), 26.

159 “As a result, one of the original hallmarks of postmodernism, sensitivity to place, context and regional idiosyncrasies, has been pushed into the background.”
Hans Ibelings, *Idem*, 28.

160 “(...)the 1990s can be seen as the superlative of the modernist 1950s and 60s which in turn represented an amplification of prewar processes of modernization and internationalisation”
Hans Ibelings, *Idem*, 33.



Fig. 46 Carimbo do OMA (*Office for Metropolitan Architecture*).

lado na produção de uma tarefa conjunta.

Ao contrário do que acontecia com outros ateliers de arquitetura, como no caso dos mestres modernos, no OMA, a ideia de individualidade foi algo rejeitado desde o início como refere Fernando Romero na sua entrevista para a CLOG, “OMA foi um dos primeiros escritórios que generosamente creditou todos os colaboradores”¹⁶¹, e a utilização de um acrónimo como nome [fig. 46], que não se refere a nenhuma identidade pessoal, mas apenas ao escritório em si, reflete, por parte dos sócios fundadores, uma preferência de projeto e método de trabalho coletivo em detrimento da ideia do super-arquiteto já referida anteriormente.

Assim, para se perceber o modo como um atelier de arquitetura com a escala de trabalho e especialização presentes no OMA funciona e se organiza, é necessário, primeiramente analisar os indivíduos que fazem parte da sua organização, as funções que estes desempenham dentro do escritório, a maneira como as suas atividades se encontram relacionadas e comunicam entre si, bem como os processos e métodos de trabalho utilizados durante a execução dos projetos, “precisamos saber como os processos de trabalho, autoridade, informação e decisão fluem através das organizações”¹⁶².

3.1.1. A Experiência Coletiva

Baseado no estudo das designadas “experiências coletivas”¹⁶³, a disciplina *Mapping Controversies* surgiu com o filósofo, sociólogo e antropólogo Bruno Latour no livro *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society* (1987) onde este desenvolve, pela primeira vez, as suas teorias baseadas na pesquisa e análise de controversias geradas em torno de elementos científicos e tecnológicos.¹⁶⁴ Mais tarde, em *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (2005) [fig. 47] o sociólogo continua a sua pesquisa, sugerindo uma nova forma de estudar e refletir sobre a teoria “Actor - Network - Theory”, cujo objetivo passava pela análise das interações levadas a cabo pelos atores (humanos e não-humanos) numa determinada “rede”, assim como “rastrear estas

161 “OMA was one of the first offices that generously credited every collaborator.”
Fernando Romero, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 87.

162 “Specifically, we need to know how work, authority, information, and decision processes flow through organizations.”
Henry Mintzberg, *The structuring of Organizations: a Synthesis of the Research*. Englewood Cliffs (New Jersey: Prentice Hall, 1979), 17.

163 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, (New York: Oxford University Press, 2005), 113.

164 “Developed initially by the French sociologist Bruno Latour and applied across a variety of disciplines, Mapping Controversies offers a new way of inquiry in social sciences based on Actor-Network-Theory.”
Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture* (United Kingdom: Ashgate Publishing Limited, 2012), 68.

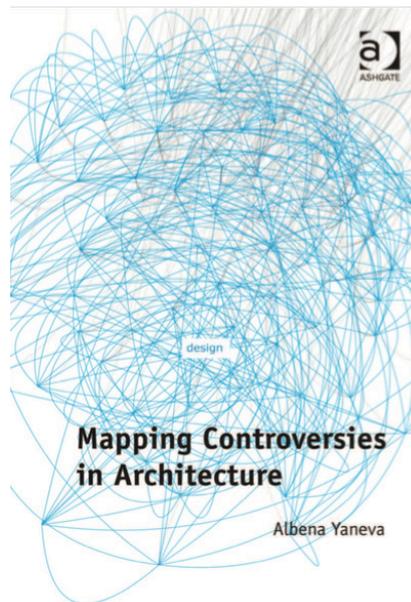
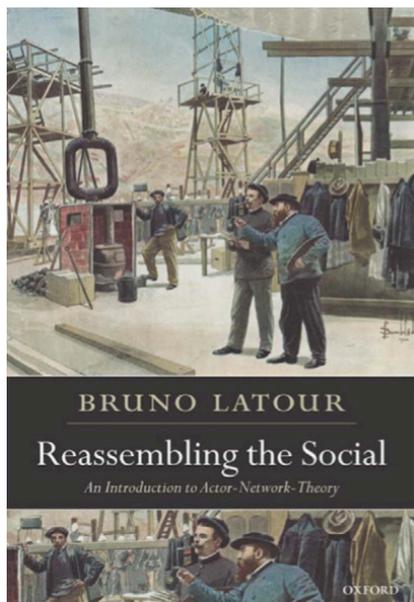


Fig. 47 Bruno Latour, Livro *Reassembling the Social*, 2005, (capa).
Fig. 48 Alben Yaneva, Livro *Mapping Controversies in Architecture*, 2012 (capa).

entidades heterogêneas seguindo o seu gradiente de estabilização”¹⁶⁵, e assim perceber “o que acontece nessas situações de extrema volatilidade”¹⁶⁶.

Tendo como base, ao longo deste estudo, as várias redes de trabalho *ANT* (*Actor-Network Theory*) presentes dentro do OMA, e fazendo incidir um olhar crítico sobre os vários agentes do atelier, pretende-se perceber não só o papel de cada um nos projetos desenvolvidos, mas principalmente as relações que estes estabelecem entre si, tendo em conta a sua hierarquia e funções desempenhadas, torna-se necessário, fazer uma abordagem inicial acerca da forma como os indivíduos se organizam socialmente no contexto laboral.

Sabemos, à partida, que um projeto de arquitetura não surge de um processo mecânico instantâneo, criado por um único elemento, mas de uma interação entre vários agentes, que comunicam e trabalham coletivamente, tal como afirma Albena Yaneva - “é feito das muitas peças diferentes trazidas pelos diferentes atores conectados ou não com aquele que assina como ‘autor’ ”¹⁶⁷. Após participar no ensaio *Give me a Gun and I Will Make All Buildings Move: an ANT’S View of Architecture* (2008) em colaboração com Latour, a antropóloga Albena Yaneva lança, em 2012, o livro *Mapping Controversies in Architecture* [fig. 48], que pegando no método do teórico, coloca uma questão muito importante para este trabalho: “como é ainda possível atribuímos edifícios ao nome de um único arquiteto?”¹⁶⁸.

O termo “controvérsia” encontra-se relacionado com a ideia de discussão e debate acerca de um determinado assunto, sobre o qual as opiniões tendem a divergir. Em termos arquitetónicos, as controvérsias criadas, formam-se, geralmente, em torno de vários fatores internos e externos, que colocam em causa não só os pressupostos ligados ao design mas também fatores humanos e sociais, “As controvérsias do design envolvem todos os tipos de atores. Não só existem seres humanos e grupos humanos, mas também há indivíduos e instituições naturais e técnicos: vigas e visionários, engenheiros e estudantes protestantes, políticos e tetos de vidro”¹⁶⁹.

165 “We can track these heterogeneous entities by following their gradient of stabilization and we can account for the instable state of the social, the technical, the natural and the aesthetic. If we can follow, account and visually map the controversy dynamics, we can describe what happens in these extreme situations of volatility that are so rarely investigated.”

Albena Yaneva, *Idem*, 3.

166 Albena Yaneva, *Ibidem*.

167 “Architecture appears to be an impersonal process over the course of which a building is composed; it is made of the many different pieces brought by the different actors connected or not with the one that signs as an ‘author’ “

Albena Yaneva, *Idem*, 58.

168 “Yet, the slow inquiry into design processes allows us to question some myths in architectural theory: how is it still possible that we can attribute buildings to a single architect’s name?”

Albena Yaneva, *Idem*, 3.

169 “Design controversies involve all kinds of actors. Not only are there human beings and human groups but there are also natural and technical, individuals and institutions: beams and dreamers, engineers and protesting students, politicians and roof shells.”

Albena Yaneva, *Idem*, 60.



Fig. 49 Albena Yaneva, *Varietade de Atores Intervenientes nas Controvérsias da Torre Eiffel*, 2012.

Deste modo, através da análise feita pelas controvérsias geradas em torno de um determinado projeto de arquitetura, o conceito de ‘autor da obra’ é um elemento secundário, estabelecido somente no final, depois de feito o estudo sobre os respetivos intervenientes, os elementos sociais e políticos que a condicionaram, bem como os limites e dificuldades técnicas e projetuais que foram surgindo durante a sua realização, sendo que “a questão de ‘quem’ vem apenas no final, quando todos os desvios são feitos e todas as ações são recuperadas”¹⁷⁰.

O processo de analisar e compreender arquitetura e sociedade e a relação que estes conceitos estabelecem entre si, teóricos da disciplina definiram duas possíveis alternativas de análise destas definições. De um lado existe a análise crítica, segundo a qual “para entender os edifícios e os ambientes, precisamos entender a sociedade e a cultura em que estes foram produzidos.”¹⁷¹, e que se encontra relacionada com os aspetos técnico-sociais, que tendem a racionalizar o design como uma ferramenta para resolver problemas. Por outro, temos a abordagem pragmática, a qual define que a “arquitetura não pode ser reduzida a nada. É real por si só, tem o seu corpo, máquinas, tecnologias e agrupamentos - nenhum edifício pode ser definido fora do processo da sua criação, fora das controvérsias que ele desencadeia.”¹⁷² [fig. 49].

É a partir do modelo pragmático que a disciplina *Mapping Controversies*, enquanto método de pesquisa e reflexão sobre os elementos que se encontram no meio da discussão entre o que é social e tecnológico, humano e não-humano, permite olhar para os processos de criação de maneira concreta e irredutível, conhecer as ferramentas de trabalho bem como as situações que podem ou não influenciar certas decisões, assim como perceber as atividades diárias de execução (processo de tentativa e erro), e relação entre os atores, que “nunca aparecem sozinhos mas dentro de uma rede”¹⁷³.

- Actor-Network Theory

Partindo do princípio que para existir um grupo, é necessário existir uma, citando

170 “(...) the question of ‘who’ comes only at the end, when all of the detours are made and all of the actions are recollected.”

Albena Yaneva, *Idem*, 58.

171 “To understand buildings and environments we must understand the society and culture in which they were produced.”

Albena Yaneva, “Mapping Controversies in Architecture: A New Epistemology of Practice,” *ALF06: Education*, <http://leidiniu.archfondas.lt/en/alf-06/albena-yaneva-mapping-controversies-architecture-new-epistemology-practice> (consultado a 18 de Janeiro de 2019).

172 “(...) architecture cannot be reduced to anything. It is real on its own, it has its body, machines, technologies and groupings - no building can be defined outside of the process of its making, outside of the controversies it triggers.”

Albena Yaneva, *Ibidem*.

173 “The actors never appear alone but in a network.”

Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture*, 60.



Fig. 50 *Processo colaborativo no projeto para o Rockefeller Center.*
De pé a partir da esq.: J.O.Brown, Webster Todd, Henry Hofmeister, Hugh S. Robertson.
Sentados a partir da esq.: Harvey Wiley Corbett, Raymond Hood, John R. Todd, Andrew Reinhard, Dr. J. M. Todd.

Latour, “ciência instrumental social ligada a ele”¹⁷⁴, ou seja, uma atividade ou profissão em comum que providencie as matérias necessárias à sua criação, pode-se, desde logo, deixar presente a ideia de coletivo, não como o resultado de um agrupamento de indivíduos, mas sim, o resultado do processo de articulação entre os seus intervenientes, de forma a combinar o melhor de cada um deles para um mesmo propósito partilhado, como acontece no caso da arquitetura, que segundo Koolhaas “(...)é talvez a profissão onde a colaboração é mais sistemática, essencial e inevitável - e, admitindo ou não, a base de todos os escritórios.”¹⁷⁵ [fig. 50].

Enquanto sociedade laboral, o OMA revela, desde o início, uma necessidade de estar sempre à procura de novas pessoas e entidades designadas “fresh blood”¹⁷⁶, ligadas às mais diferentes áreas, com o objetivo de “adicionar as perspetivas de diferentes paradigmas ao discurso,”¹⁷⁷, o que define o tipo de trabalho dentro do atelier como “uma união de equipas com diferentes estilos de trabalho e os seus próprios personagens dentro de uma grande corporação”¹⁷⁸; um *cocktail* de agentes e estilos que se juntam, de forma a combinar o melhor de cada um deles para um mesmo propósito partilhado.

Deste modo, quando se fala no termo sociedade, muito mais do que destinado a estabelecer vínculos sociais, esta é vista como uma estruturação de grupos de indivíduos que se vão associando através de relações de mobilização, registos e translações de inúmeras entidades que comunicam entre si. Assim, são estas relações colaborativas que pomovem “o produto provisório de um tumulto constante feito pelos milhões de vozes contraditórias sobre o que é um grupo e a que é que pertence”¹⁷⁹, onde a principal forma de perpetuação é o seu caráter de mutação, ou seja, o movimento constante de pessoas e de grupos, que deixa de existir no momento em que o grupo se considera constituído, e que o próprio Latour afirma ser a base da *Actor-Network Theory*, “Para ANT, se tu páras de fazer e refazer

174 “In the developed world, there is no group that does not have at least some social science instrument attached to it” Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, (New York: Oxford University Press, 2005), 34.

175 Como Koolhaas afirma, “(...)architecture itself is perhaps the profession where collaboration is most systematic, essential, and inevitable - and, admitted or not, the foundation of every office.” Rem Koolhaas, *Content* (Köln: Taschen, 2004), 44.

176 Roberto Otero, “Postomas/ Petit Rem,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 65.

177 “Rem intentionally employs a lot of people at OMA/AMO who aren’t architects, I think that helps to add the perspectives of many different paradigms to the discourse there, which then is reflected in the research and built work.” Thomas Koolhaas, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 155.

178 “I realised that OMA was not a single entity but rather a union of teams with different workstyles and their own characters within one large corporation.”

Yekaterina Nuzhdina “*Intern of the month: There is no such thing as a method at OMA*,” interview by *Strelka Magazine*, (Maio 23, 2016), <https://strelka.com/en/magazine/2016/05/23/internship-in-oma> (consultado a 17 de Janeiro de 2019).

179 “Groups are not silent things, but rather the provisional product of a constant uproar made by the millions of contradictory voices about what is a group and who pertains to what.” Bruno Latour, *Reassembling the Social*, 31.



Fig. 51 *Equipa OMA Nova Iorque.*

grupos, tu deixas de ter grupos.”¹⁸⁰

Partindo da definição que Latour faz da palavra social: *socius*: ‘alguém que segue alguém’, um ‘seguidor’, um ‘associado’¹⁸¹, é possível entender que qualquer que seja o ator dentro da rede, este nunca é responsável pela ação, mas sim “o alvo em movimento de uma vasta gama de entidades que se aproximam”¹⁸² e o levam a agir de determinada maneira, a seguir determinada ação, mesmo que este não dê por isso. A ação torna-se, desta forma, num aglomerado de transações sociais inconscientes¹⁸³ e dinâmicas, onde os atores, agregados dentro da rede, agem consoante as influências que recebem dos seus pares.

Por sua vez, da mesma maneira que “é induzido a agir, por uma vasta teia de mediadores em forma de estrela, que vão fluindo para dentro e fora dela”¹⁸⁴, o próprio ator também age, ou seja, incentiva outros indivíduos a desempenharem determinadas atividades, e a rede transforma-se num fluxo contínuo de relações e incentivos.

Tendo por base estes pressupostos, é possível deduzir que quanto mais inseridas em situações coletivas, mais autónomas e independentes as pessoas se tornam, confiantes nas suas capacidades e capazes de produzir as mesmas influências sobre os outros, gerando uma rede infinita de relações entre os intervenientes [fig. 51].

Por outro lado, apesar de rejeitada, por parte do OMA, qualquer ideia de individualidade, tanto dentro do meio arquitetural, como dentro de outras áreas, as opiniões daqueles que ao longo da sua carreira tiveram algum contacto com Rem Koolhaas, acerca do papel que este desempenha dentro do atelier não variam muito, sendo que este é sempre tido como uma espécie de editor de ideias, o gerente, o encenador da peça, que comanda os atores, “como um compositor ou diretor faria”¹⁸⁵, e que, no final, vem ao palco para defender as ideias, e os trabalhos desenvolvidos. Esta noção da existência de um mestre que comanda as forças dentro de um escritório dito coletivo, é defendida por Latour como sendo essencial dentro de uma “rede”, uma vez que, segundo o autor, “não

180 “For ANT, if you stop making and remaking groups, you stop having groups.”
Bruno Latour, *Idem*, 35.

181 Segundo Latour, “(...) the oldest etymology of the word *socius*: ‘someone following someone else’, a ‘follower’, an ‘associate’”
Bruno Latour, *Idem*, 108.

182 “An ‘actor’ in the hyphenated expression actor-network is not the source of an action but the moving target of a vast array of entities swarming toward it.”
Bruno Latour, *Idem*, 46.

183 “Action is not done under the full control of consciousness; action should rather be felt as a node, a knot, and a conglomerate of many surprising sets of agencies that have to be slowly disentangled.”
Bruno Latour, *Idem*, 44.

184 “So, an actor-network is what is made to act by a large star-shaped web of mediators flowing in and out of it.”
Bruno Latour, *Idem*, 217.

185 “He [Koolhaas] puts people together like a composer or director would.”
Petra Blaisse, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 94.

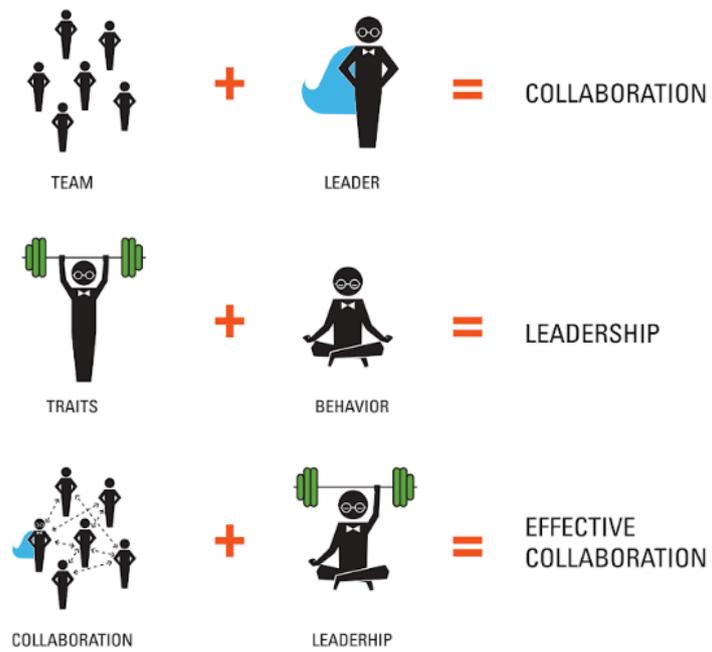


Fig. 52 *Processo de Colaboração Eficiente.*

existe um grupo sem algum tipo de oficial de recrutamento. Nenhum rebanho de ovelhas sem pastor (...)”¹⁸⁶, uma vez que os indivíduos, enquanto atores inexperientes, necessitam de algum tipo de orientação, que lhes ensine “o contexto ‘no qual’ eles estão situados (...) enquanto o cientista social, flutuando por cima, vê a “coisa toda”¹⁸⁷.

Assim, à medida que uma entidade aumenta, a ideia de liderança dentro do grupo já referida por Latour, é aplicada às organizações em Mintzberg, que refere a importância de uma “supervisão direta”¹⁸⁸, de alguém que se responsabilize pelo controlo do trabalho a realizar e que se comprometa a regular os outros funcionários, que já não são capazes de se coordenar diretamente uns com os outros sem alguém que ocupe uma posição mais alta e represente o resto do grupo [fig.52].

Após a saída de Zenghelis do OMA em 1987, Rem viu-se na condição de se colocar à frente do escritório, tendo de preencher várias funções ao mesmo tempo, e os anos de experiência na área de ensino permitiram-lhe assumir o papel de “shepherd” que Latour refere em cima.

Deste modo, e partindo das premissas referidas até agora, duas coisas essenciais para este trabalho ficam, desde já definidas:

- O OMA é um grupo/ coletivo enquanto permitir a constante entrada e saída de pessoas e a constante renovação de colaboradores;
- Um grupo, seja ele qual for, necessita sempre de alguém responsável por liderar os outros.

À semelhança do que acontece com todas as empresas, com o aumento da produção vem o aumento das responsabilidades e conseqüentemente, “Certas funções adquirem uma importância crescente. Não podendo um só homem assegurá-las, elas passam para as mãos de especialistas.”¹⁸⁹ como refere Jaques Nagels, no livro *Trabalho Coletivo e Trabalho Produtivo*, também o OMA sentiu necessidade de criar uma estrutura organizacional mais definida e hierarquizada, algo que não se verifica nos ateliers de pequenas e médias

186 “There is no group without some kind of recruiting officer. No flock of sheep without a shepherd - and his dog, his walking stick, his piles of vaccination certificates, his mountain of paperwork to get EU subsidies.”
Bruno Latour, *Reassembling the Social*, 24.

187 “(...) actors do not see the whole picture but remain only ‘informants’. This is why they have to be taught what is the context ‘in which’ they are situated and ‘of which’ they see only a tiny part, while the social scientist, floating above, sees the ‘whole thing’.”
Bruno Latour, *Idem*, 24.

188 “As the group gets larger, however, it becomes less able to coordinate informally. (...) with the advent of further growth or sharper divisions of labor-different different locations, more complex technical systems-supervision becomes a necessity: (...) Thus, there is a need for leadership. Control of the work of the group passes to a single individual, in effect, back to a single brain that now regulates others: direct supervision becomes the favored coordinating mechanism.”
Henry Mintzberg, *The structuring of organizations: a synthesis of the research*. Englewood Cliffs (New Jersey: Prentice Hall, 1979), 7-8.

189 Jacques Nagels, *Trabalho Coletivo e Trabalho Produtivo na Evolução do Pensamento Marxista*, trad. Pedro Simões (Lisboa: Prelo Editora, 1975), 83.



Fig. 53 *Os Sócios do OMA*AMO*. Montagem da autora.
Da esquerda para a direita: Rem Koolhaas, Reiner de Graaf, Ellen van Loon,
Shohei Shigematsu, Iyad Alsaka, David Gianotten, Chris van Duijn, Ippolito
Pestellini Laparelli e Jason Long.

dimensões, onde os cargos logísticos e administrativos são, na maioria dos casos, sustentados pelo líder criativo, sendo que este acaba por assumir tanto as funções produtivas, como administrativas.

A necessidade de delegar tarefas e fazer uma “divisão do trabalho em várias tarefas a serem executadas”¹⁹⁰ assim como a própria “coordenação dessas tarefas para realizar a atividade”¹⁹¹ requisitos defendidos por Henry Mintzberg, tornam-se indispensáveis para o funcionamento e organização do atelier.

Esta “coletivização das funções de direcção, de coordenação do trabalho coletivo”¹⁹², acabou sendo compensada pela parceria com vários indivíduos ao longo dos anos, sendo que atualmente, ao lado de Rem encontram-se outros oito sócios do escritório: Reinier de Graaf, Ellen Van Loon, Shohei Shigematsu, Iyad Alsaka, David Gianotten, Chris Van Duijn, Ippolito Pestellini Laparelli e Jason Long [fig.53], que ao coordenarem as várias sucursais do OMA, permitem ao arquiteto desempenhar um papel de Relações Públicas da ‘marca’.

Com as novas noções hierárquicas, muitos dos colaboradores dentro do atelier começaram a sentir as suas funções diminuídas, e aliando isso, com o facto de os projetos serem creditados apenas a “Koolhaas/OMA”, conduziu a uma necessidade de se desintegrarem da imagem do arquiteto, e começarem os seus próprios ateliers, como veremos mais à frente.

3.2. O Trabalho em Atelier

Em 1992, a arquiteta Dana Cuff, publica o livro *Architecture: The Story of Practice*, após seis meses de estudo presencial em três ateliers de arquitetura, com o objetivo de fazer uma análise etnográfica ao processo de trabalho desenvolvido dentro do meio coletivo.

Segundo afirma a teórica, a maioria dos ateliers dividem o processo de projeto em três fases de trabalho, que apesar de se poderem misturar umas com as outras, continua a ser possível identificar a existência de cada uma delas ao longo do processo¹⁹³:

1. Esquemas;
2. Desenvolvimento do projeto;
3. Desenhos de Trabalho.

190 “Every organized human activity, gives rise to two fundamental and opposing requirements: the *division of labor* into various tasks to be performed and the *coordination* of these tasks to accomplish the activity.” Henry Mintzberg, *The Structuring of Organizations*, 2.

191 Henry Mintzberg, *Ibidem*, 2.

192 Jacques Nagels, *Trabalho Colectivo e Trabalho Produtivo na Evolução do Pensamento Marxista*, trad. Pedro Simões (Lisboa: Prelo Editora, 1975), 134.

193 Ver Dana Cuff, *Architecture: the story of practice* (Massachusetts: MIT Press, 1992), 91.

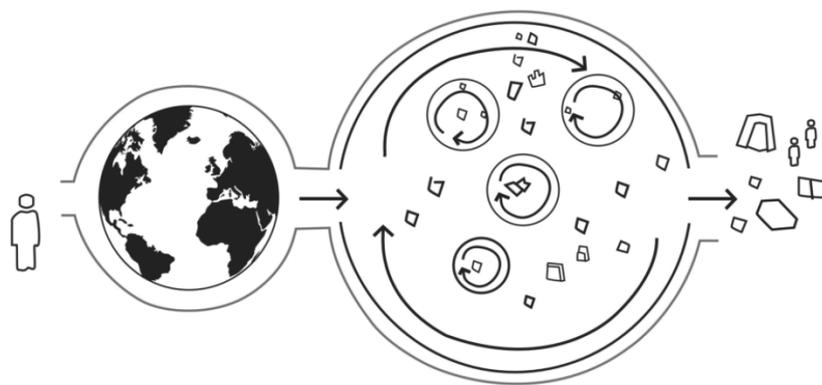


Fig. 54 Sjors Timmer, *O Processo de Criação do OMA*, 2012.

Contudo, dentro do panorama arquitetónico a evolução do projeto nunca constitui um processo tão linear e limitado a seguir procedimentos, porque além da dinâmica artística e processual, no final, tudo depende da aprovação dos clientes. A diferença no processo decorre, assim, da importância que cada atelier atribui a cada fase de produção de trabalho, sendo que existem aqueles que priorizam o esquema, ou ideia inicial e seguem-na até ao fim, e outros, que vão desenvolvendo a ideia ou tópico à medida que o projeto vai avançando, como acontece no caso do OMA.

Uma década depois de Cuff, a antropóloga, Albena Yaneva rumo a Roterdão, e utiliza a mesma técnica de estudo etnográfico para poder observar de perto os processos e métodos de trabalho dentro do OMA, onde permaneceu durante dois anos, e cujo estudo resultou no livro *The Making of a Building: A Pragmatist Approach to Architecture* lançado em 2009. Dessa investigação, e escrita como uma compilação de várias conversas que a autora foi mantendo com alguns trabalhadores do escritório resultou, ainda, a publicação *Made by the Office For Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* (2009) que deita por terra todas as teorias que ainda defendem a ideia que “OMA é Koolhaas, e Koolhaas é OMA”¹⁹⁴, e que foi fundamental para esta investigação.

Relativamente às três fases apresentadas, no atelier em estudo, mesmo antes do início da realização de esquemas ou qualquer parte de carácter criativo, é dada importância substancial à componente de pesquisa e recolha de dados, que permitam aos arquitetos conseguir introduzir “um maior nível de informação teórica no projeto”¹⁹⁵, que suporte as ideias apresentadas. Contudo, partindo da pesquisa de Yaneva sabemos que a relevância dada à fase de desenvolvimento do projeto, em especial a produção de maquetes e diagramas é realmente a parte mais significativa para o atelier, uma vez que “No limite, o projecto é o processo.”¹⁹⁶ [fig. 54].

As maquetes integram, assim, os fatores não-humanos que devem ser estudados durante o processo como é referido por Yaneva, como forma de perceber o produto final-edifício. A ideia de trabalho assente na constante “redefinição dos parâmetros ou ambições reais do projeto”¹⁹⁷ presente no OMA constitui um fator de trabalho tão importante, de tal modo que, ao contrário do que acontece noutros ateliers de arquitetura, a realização

194 Luís Santiago Baptista, “S,M,L,XL: Um Atlas da Arquitectura Metropolitana.” in *Koolhaas Tangram*, ed. Pedro Baía (Porto: Circo de Ideias, 2014), 36.

195 “Because the OMA is really looking for a higher level of theoretical input in the project.” Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009), 44.

196 Luís Santiago Baptista, “S,M,L,XL: Um Atlas da Arquitectura Metropolitana,” 44.

197 “I think it is not a process of endless try-outs and errors, but continuous redefinition of what the actual parameters or ambitions of the project are.”

Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture*, 96.

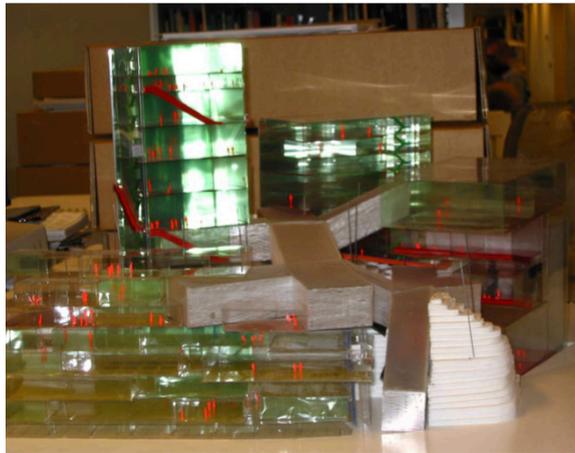


Fig. 55 e 56 Maquetes do OMA.

de modelos ocorre diariamente, estabelecendo uma relação paralela com a parte gráfica, visto que “No OMA um pára, o outro começa, um informa o outro. Estão lado a lado.”¹⁹⁸, como refere Abjihit, que tendo participado apenas num projeto do escritório - o *Whitney Museum Extension* (2001) - e pertencendo a um escritório de Nova Iorque, percebeu a diferença entre ambas as firmas.

Por sua vez, Erez Ella, antigo sócio do atelier, vai ainda mais longe e sobrepõe a importância das maquetes capaz de “mostrar as ideias que tu queres transmitir (...)”¹⁹⁹, ao desenho a computador, que é mais lento e não permite o toque e experimentação, referindo ainda que “Rem quer sempre ver as últimas alterações de um projeto rapidamente e apenas os modelos permitem que ele veja as coisas em segundos.”²⁰⁰; esta obsessão pelo esfervite azul pode-se comprovar pela abundância de maquetes elaboradas ao longo de um projeto, que podem ir até “30-50”²⁰¹ [fig.55 e 56].

A fase de desenvolvimento do projeto está, assim, presente ao longo de todo o processo, seja no início quando se está a procura de um modelo conceptual, durante a fase de produção gráfica, e até mesmo durante a etapa de construção, as maquetes são trabalhadas lado a lado com o edifício, sofrendo as mesmas alterações, e permitindo aos arquitetos antever qualquer mudança, numa escala que facilita a experimentação e visualização do projeto como um todo. Este modo de proceder acaba por deixar de lado a parte teórica e abstrata da produção arquitetónica, que caracteriza Remment, sendo que o que para outros ateliers constitui um complemento do processo de projeto, aqui é a experimentação prática de laboratório, a que melhor é capaz de produzir resultados - “Os nossos projetos não nascem de reflexões previamente conhecidas (...) Somos um pouco como surfistas nas ondas”²⁰².

No que diz respeito ao fluxo de atividades dentro do escritório, a quantidade de propostas a serem elaboradas ao mesmo tempo, exigem a separação por equipas de produção,

198 “At the OMA one stops, the other begins, one informs the other. It’s side by side.”
Abjihit in Albena Yaneva, *Idem*, 43.

199 “While the concept models show the ideas that you want to express(...)”
Erez Ella in Albena Yaneva, *Idem*, 37.

200 “Because Rem always wants to see the last changes on a project fast and only models enable him to see things in seconds.”
Erez Ella in Albena Yaneva, *Idem*, 47.

201 “We obviously start with the conceptual model of the building and it can easily go until, I don’t know, 30-50 models.”
Ole Scheeren in Albena Yaneva, *Idem*, 45.

202 “Our projects are not born from previously known reflections(...) We are a bit like a surfer on the waves; he doesn’t control them, but he knows them; he knows how to make use of them and also how to go against the current.”
Rem Koolhaas, *Projects Urbans (1985-1990)/ Urban Projects (1985-1990)*, ed. Josep Lluís Mateo (Barcelona: Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, 1990), 6 - 8.

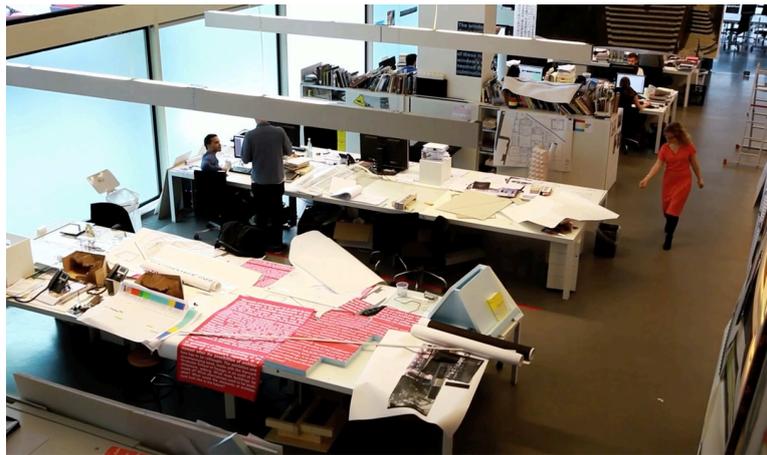


Fig. 57 e 58 OMA, *Trabalho em Atelier*, Roterdão.

- “*bubbles*- equipas a trabalhar em projetos específicos”²⁰³ - sendo que cada equipa possui o seu líder projetual, respetivos arquitetos, estagiários, e outros colaboradores.

Esta separação não implica, contudo, que estas *bubbles* se isolem numa concha hermética, separados do resto dos colegas. Pelo contrário, não existindo locais ou salas específicas para cada grupo, os processos ocorrem tão livremente por toda a superfície do atelier, que os encontros entre colaboradores são imediatos, permitindo às várias equipas a troca de ideias, sendo que no final de contas, todos têm conhecimento dos projetos que estão a ser elaborados, mesmo não estando envolvidos diretamente [fig. 57 e 58].

²⁰³ “Even though the office is structured in bubbles- teams working on particular projects creating spaces that, although distinct, can mingle and overlap in a dynamic way - the architects still remain dispersed.”
Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture*, 51.

Capítulo 4.

Protagonistas ou Atores Secundários?

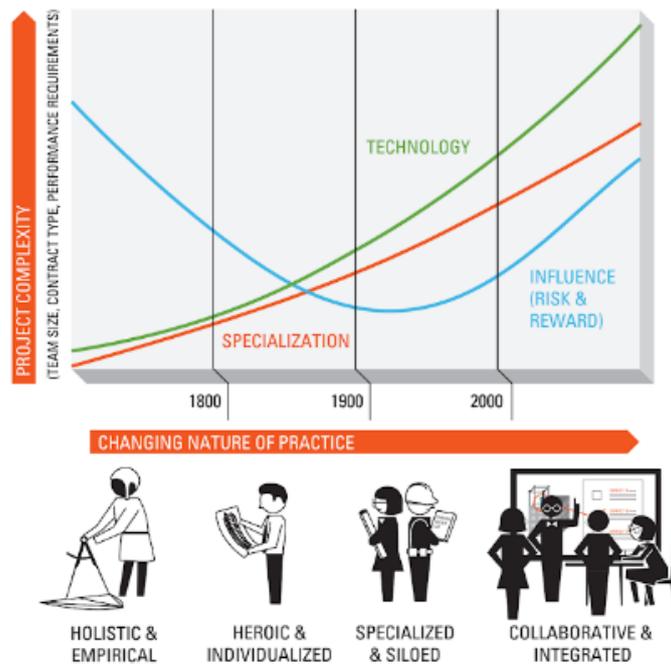


Fig. 59 Evolução dos Processos Colaborativos ao Longo do Tempo.

4.1. A Arte de Colaborar

Como já foi visto ao longo deste trabalho, a capacidade de conhecimentos de materiais e processos que favoreceu a emergência dos mestres do passado, acabou por ser a mesma que ditou a decadência deste sistema, uma vez que estes, contendo em si o “conhecimento necessário para desenhar o artefato”²⁰⁴, acabavam por constituir um obstáculo à evolução de novos conceitos vindos do mundo exterior²⁰⁵. A evolução e especialização de certas ciências, própria da era industrial e globalizada começava a ganhar terreno, através do investimento em novas fontes de informação e colaborações interdisciplinares que acabavam por favorecer os processos de inovação assentes na ideia de “liberar os talentos e paixões de muitas pessoas (...) geralmente entre pessoas que possuem diferentes conhecimentos e diferentes pontos de vista”²⁰⁶ como refere a professora e economista Linda Hill numa conferência *Ted Talks*, acabando por dizer que “inovação não é sobre um génio a solo, é sobre um génio coletivo”²⁰⁷ [fig. 59].

204 “Because the knowledge necessary for designing the artifact was contained in one mind, the process of designing was incorporated with these constraints of materiality from the outset.”

Murat Mutlo, “Surfing the wave,” in *Interdisciplinary Design: New Lessons from Architecture and Engineering*, ed. Hanif Kara & Andreas Georgoulas (Cambridge: Harvard University Graduate School of Design ; Barcelona : Actar), 59.

205 Murat Mutlo, *Ibidem*.

206 “What we know is, at the heart of innovation is a paradox. You have to unleash the talents and passions of many people and you have to harness them into a work that is actually useful. Innovation is a journey. It’s a type of collaborative problem solving, usually among people who have different expertise and different points of view.”

Linda Hill, “How to Manage for Collective Creativity,” filmado em Setembro de 2014 em Cambridge, Reino Unido, TED video, 17:17, https://www.ted.com/talks/linda_hill_how_to_manage_for_collective_creativity(consultado a 19 de Janeiro de 2019).

207 “Innovation is not about solo genius, is about collective genius.”

Linda Hill, “How to Manage for Collective Creativity”.

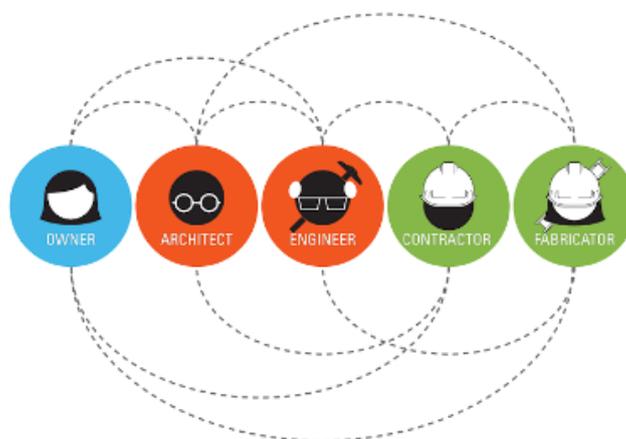


Fig. 60 Rede de Colaborações Dentro de uma Equipa de Trabalho.

Hoje em dia, quase 40 anos depois do seu nascimento, o atelier OMA cresceu de forma exponencial, possuindo escritórios em sete cidades espalhadas pelo mundo (Roterdão, Nova Iorque, Hong Kong, Pequim, Doha, Dubai e Sydney) e tendo à sua disposição mais de 270 colaboradores espalhados pelo mundo.

Tal como numa peça de teatro, onde cada cena é composta por um enorme conjunto de atores principais e secundários, figurantes, também o escritório em estudo embarga uma comunidade de intervenientes que ocupam as mais variadas funções, e onde, segundo Ellen van Loon descreve numa entrevista para a NU, “trabalhamos em cada projeto com pelo menos cinco consultores de países diferentes, para fazer o edifício.”²⁰⁸.

Além das pequenas colaborações que foram ocorrendo em determinados projetos na primeira década, o projeto para o *Netherlands Dance Theater* (1981-1987) em Haia demolido em 2015 é o primeiro que conta com a participação considerável de várias disciplinas, desde Consultores de Interiores e de Iluminação, Engenheiros estruturais e elétricos, um profissional de acústica e Madelon Vriesendorp como artista colaboradora.

Ao longo dos anos, o atelier foi capaz de se rodear de parceiros em cada projeto, especializados nas mais variadas áreas tornando-se, ele próprio, uma ‘máquina’ de relações e encontros variados, “uma teia de cordões umbilicais para outras disciplinas cujo desempenho é tão crítico como o do arquiteto”²⁰⁹ e cuja evolução foi, como já referido, um processo gradual, aumentando paralelamente à escala e complexidade tecnológica dos trabalhos [fig. 60].

Assim, tal como acontece no processo de evolução dos edifícios em altura descrito em DNY - os arranha-céus de Nova Iorque - impulsionado pela criação do elevador mecânico de Otis, o avanço para desenhos de maior escala revela uma premissa intrínseca a qualquer projeto, em que complexidade e inovação caminham lado a lado, só sendo possível de acompanhar se se tiver em conta novos instrumentos e conceitos capazes de as sustentar. Partindo desta ideia, o arquiteto, apercebendo-se que já não basta ter uma grande ideia para criar algo inovador, vê na colaboração um escape dos preceitos rígidos impostos, capaz de “(...) dissolver as ambições anteriores e explorar o redesenho e a desmistificação da arquitetura”²¹⁰.

208 Daniel Beirão, Luís Loureiro & Pedro Gama, “Entrevista a Ellen Van Loon,” *NU: Utopia*, nº 25 (Outubro 2004): 240.

209 Segundo afirma Koolhaas, “(...) Bigness (...) implies a web of umbilical cords to other disciplines whose performance is as critical as the architect’s: like mountain climbers tied together by lifesaving ropes, the makers of Bigness are a team (a word not mentioned in the last 40 years of architectural polemic.”
Rem Koolhaas, “Bigness, or The Problem of Large,” (1994) in *S,M,L,XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 513.

210 “Our growing intimacy with each other’s disciplines – in fact, a mutual invasion of territory – and the corresponding blurring of specific professional identities (not always painless) allowed us, at the end of the eighties (...) to defrost earlier ambitions and to explore the redesign and demystification of architecture, this time experimenting on ourselves.”
Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 666 - 667.



Fig. 61 Cecil Balmond e Rem Koolhaas no Porto.

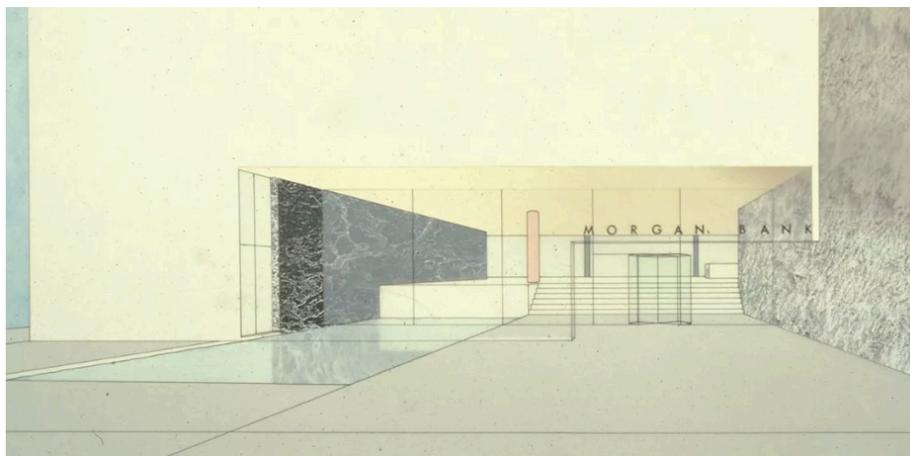


Fig. 62 OMA, *Projeto Morgan Bank*, 1985.

Desta forma, as comparações entre o trabalho do arquiteto com o engenheiro, o designer gráfico e o teórico, além de representarem os principais pontos de interesse do escritório desde o início: prática e teoria; revelam importantes momentos de encaixe entre as disciplinas, e desta forma, o foco desta parte do trabalho.

4.1.1. Arquiteto/ Engenheiro

- ARUP - Cecil Balmond

A relação entre as vertentes teórico-práticas do atelier, abordada no segundo capítulo, resultado da busca de uma liberdade construtiva (vontade de se esquivar dos preceitos estruturais severos do modernismo) assim como da necessidade de se envolver numa arquitetura mais pragmática, solicitou o auxílio de profissionais envolvidos na parte técnica e estrutural da disciplina, como foi o caso da firma especializada nas técnicas estruturais e de design Arup²¹¹, e em especial do engenheiro Cecil Balmond²¹² [fig. 61], associado desta empresa desde 1968, tendo fundado, em 2000 a Advanced Geometry Unit (AGU)²¹³ um departamento baseado nos mesmos princípios de pesquisa - “think tank” do AMO.

O projeto do *Terminal Marítimo de Zeebrugge* (1989), já referido anteriormente, acaba por desempenhar um papel importantíssimo na mudança de pensamento do escritório OMA, que encontra na experiência do *Bigness* uma componente técnica intrínseca ao processo de trabalho, e que por sua vez conduziu a um “aviso antecipado sobre o impacto que a estrutura (...) teria na série de edifícios ‘grandes’: *Très Grande Bibliothèque*, *ZKM*, *Jussieu*”²¹⁴, que não era tão visível nos projetos de menor escala.

A parceria interdisciplinar, que começou em 1985 com o projeto *Morgan Bank* [fig. 62], permitiu criar uma fusão entre arquitetura e engenharia, que Ferriss já havia considerado indispensável aquando a crise da separação do arquiteto-artista do engenheiro na década

211 Fundada em 1946 em Londres, pelo engenheiro inglês Ove Arup (1895-1988), com o nome Ove Arup, Consulting Engineers, esta firma de consultoria oferece serviços de engenharia, planeamento e design. Também ela marcada pela experiência colaborativa desde a sua formação, como afirmado na sua página oficial da internet: “Right from the start, Arup was known for its close collaborations with leading architects like Renzo Piano, Richard Rogers and Norman Foster.”

ARUP, “History,” *ARUP*, <https://www.arup.com/our-firm/arup-history>.

212 Cecil Balmond (1943-), nascido no Sri Lanka, começou a colaborar na empresa Arup em 1968, onde permaneceu até sair para criar o seu próprio escritório, em 2011.

213 “The Advanced Geometry Unit at Arup consists of both architects and engineers, along with mathematicians and physicists: when we explore a research agenda, we need all these different specialists because of the type of research I am doing. It is led by Charles Walker, an architect and engineer.”

Cecil Balmond, Ruth Baumeister & Sang Lee, “Structure as Architecture,” in *The Domestic and the Foreign in Architecture*, ed. Sang Lee & Ruth Baumeister (Rotterdam: 010 Publishers, 2007), 327.

214 “The Zeebrugge Terminal was an early warning about the impact that structure (...) would have on the series of ‘large’ buildings: *Très Grande Bibliothèque*, *ZKM*, *Jussieu*”

Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL*, 601.

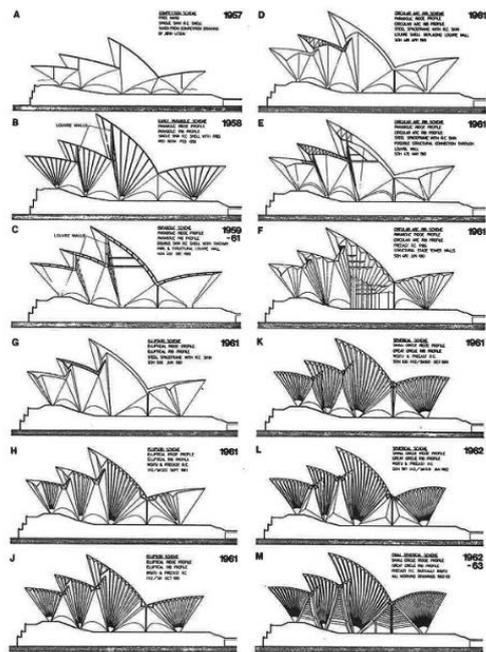


Fig. 63 Jørn Utzon e Arup, *Diagramas de Estudo da Estrutura para o Projeto Sydney Opera House, 1957 - 1963.*

de 30, segundo o qual, “cada um, agindo sozinho, prova-se um fracasso”²¹⁵, acabando por se revelar indispensável para as propostas inovadoras que o OMA pretendia, que, segundo Nina Rappaport, “são aquelas em que frequentemente arquitetos e engenheiros colaboram para projetar uma nova solução estrutural ou sistemas de desenho, assumindo riscos e criando novas formas”²¹⁶.

O escritório de engenharia contava, já nesta altura, com uma vasta rede de importantes colaborações como a parceria com o arquiteto Jørn Utzon no projeto para a *Sydney Opera House* (1957) [fig. 63], a participação com os arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano para a competição do *Centro Pompidou* (1971) e ainda outras colaborações com Renzo como o *Kansai International Airport* em Osaka (1988-1994), entre outras.

Baseadas em “formas inovadoras de engenharia, design integrativo e o uso de novos materiais”²¹⁷, estas conexões que o fundador, Ove Arup, havia cimentado ao longo dos anos, estavam, ainda, muito assentes na ideia do engenheiro como responsável por “fornecer consultoria de engenharia estrutural para a profissão do arquiteto.”²¹⁸, e não na conjugação de pensamento, que acabou por surgir com o OMA, ao favorecer novas possibilidades de cooperação, que traziam o engenheiro para os estágios primários de conceção do projeto, e que, por sua vez, permite a relação deste com a parte construtiva do trabalho que antes era “inacessível aos arquitetos e ao pensamento arquitetónico.”²¹⁹.

Assim, ao contrário de outros engenheiros da sua geração, que “na sua busca pela ‘automatização’ da análise estrutural e do design”²²⁰ estavam a “transformar-se no suporte puramente técnico para os arquitetos,”²²¹ Cecil Balmond, que fazia a interface entre o atelier Arup e o OMA, sempre possuiu uma visão inovadora para a disciplina, em busca

215 “Each, acting alone, had proven himself a failure as architect.”
Hugh Ferriss, *Power in Buildings: An Artist's View of Contemporary Architecture* (New York: Columbia University Press, 1953), 13.

216 “Great innovations in architecture are often those in which architects and engineers collaborate to design a new structural solution or systems design, taking risks and making new forms.”
Nina Rappaport, “Engineer collaborations: Innovation and Intuition,” *Constructs* 5, nº1 (2002): 16.

217 “Arup was sought out by an increasing number of architects, especially those who were interested in innovative forms of engineering, integrative design, and the use of new materials.”
Stephen Sennott, ed., *Encyclopedia of Twentieth Century Architecture*, vol. 1 (New York; London: Fitzroy Dearborn, 2004), 141.

218 “Ove Arup, the firm had built up a reputation of providing structural engineering advice to the architectural profession.”
Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture* (United Kingdom: Ashgate Publishing Limited, 2012), 50.

219 “Es ist schon erstaunlich, daß ein Bauelement, das fast ein Drittel des Querschnitts eines Gebäudes und bis zu 50 Prozent der Bausumme ausmacht, gewissermaßen dem Architekten, dem architektonischen Denken nicht zugänglich ist.”
Rem Koolhaas et al., “Die Entfaltung der Architektur,” editorial ARCH+, nº 117 (1993): 28.

220 “Engineers in their quest for the ‘automatization’ of structural analysis and design, are becoming dull, losing their ‘sophistication’ and some of their creativity, and transforming themselves into purely technical support for architects, with minor creative input into the final design.”
Mentor Lljunji, *Towards a New Engineering: Reflections of a Practitioner* (Montenegro: MSPROJECT, 2018), 11.

221 Mentor Lljunji, *Ibidem*.



Fig. 64 Chas Pope, Fachada CCTV.



Fig. 65 CCTV e Rem Koolhaas nos Simpsons.

de novas possibilidades estruturais, que estabelecessem um diálogo com a parte criativa.²²² Para combater esta tendência dos engenheiros se tornarem “ ‘sujeitos’ da tecnologia”²²³ Balmond tende, desde o início da sua carreira, a criar uma relação com o arquiteto que vai além dos preceitos estruturais, e centrada na capacidade de se informarem um ao outro ao invés da relação de “transferência de informação linear e hierárquica”²²⁴ que separava o processo de construção.

Não se contentando com o conceito de que ambas as disciplinas trabalham separadamente, assente na ideia de que só depois “que o *designer* conclua o conceito é que os engenheiros de construção começam a racionalizar a forma inicial”²²⁵, Balmond decide libertar-se da dimensão puramente técnica inerente ao engenheiro - sair do plano cartesiano e de submeter o projeto a novas possibilidades, onde o trabalho de ambos se mistura no decorrer do processo de trabalho, sendo que ambos se informam um ao outro, permitindo aos “projetos serem conceptualizados com materiais reais tendo em conta questões de construção desde o início do processo de design”²²⁶.

- CCTV - Central China Television (2002-2012)

Tendo como principal objetivo, nesta parte do trabalho, reconhecer e determinar possíveis estratégias estruturais que demonstrem a valorização e importância da contraparte criativa da disciplina técnica, o projeto para o *CCTV (Central China Television)* na China surge como a melhor opção, não só devido à sua complexidade estrutural, mas também por ser, até hoje, o projeto do OMA que contou com um maior número de intervenientes [fig. 64 ne 65].

Realizado entre 2002 e 2012, o projeto surge na resposta ao concurso organizado pela *Beijing International Tendering Company*, para a realização de um complexo capaz de albergar a nova sede desta, cujo programa deveria englobar todo o processo de produção e serviços, um mix de programas que “combina administração e escritórios, notícias e

222 “Balmond, unlike the majority of engineers, often is involved in the most intimate moments of the architectural creation. His collaboration with architects is a partnership between equals - a quite rare among today’s engineers.”
Mentor Lljuni, *Idem*, 37.

223 “Somewhere along the way structural engineers became ‘subjects’ of technology rather than being at the upfront of the technological innovations.”
Mentor Lljuni, *Ibidem*.

224 “With the advent of sophisticated information technologies, the design process has shifted to become more flexible and malleable - no longer a linear and hierarchical information transfer between design and engineering.”
Murat Mutlu, “Surfing the Wave”, 60.

225 “It is not until the designer completes the concept that the building engineers start rationalizing the initial form.”
Murat Mutlo, *Idem*, 59.

226 “This collaboration enabled the projects to be conceptualized with real material and construction issues taken into account from the beginning of the design process.”
Murat Mutlo, *Ibidem*.

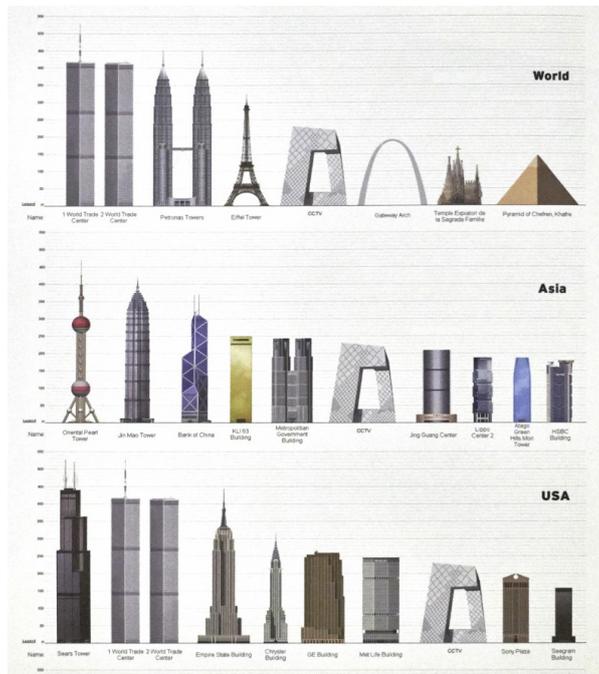


Fig. 66 Diagrama Comparativo de Alturas.

transmissão, produção de programas e serviços”²²⁷. Num edifício à parte, o TVCC (Television Cultural Centre) ficou encarregado de incorporar as atividades públicas como um hotel, um teatro e uma área de restauração localizada no topo do edifício. O projeto propunha, ainda, a construção de um terceiro elemento - o *Service Building* - que continha “as principais instalações para todo o complexo, bem como os veículos de transmissão”²²⁸ e ainda um “*Media Park* com um espaço exterior de entretenimento público, locais de filmagem ao ar livre e espaços para eventos”²²⁹.

Localizado no CBD (*Central Business District*) de Pequim, este projeto aliava a vontade dos escritórios se insurgirem no mercado da China que segundo Balmond “é um território aberto para exploração”²³⁰, com a quase paranoica obsessão pelo arranha-céus que advinha desde *Delirious NY*, neste caso, marca grande parte da paisagem da cidade que já continha nesta altura cerca de 300 arranha-céus [fig. 66].

A noção do edifício extrudido ganha uma nova dimensão com este projeto, sendo que, mesmo antes do concurso, Koolhaas e Balmond já haviam estudado “alguns anos atrás”²³¹, esta problemática do “o que devemos fazer com uma torre?”²³² como refere o engenheiro na conferência *Informal Networks*. Nesta conferência ele explica a forma como estruturalmente se encontrou estabilidade num edifício alto, contrariando a sua individualidade, mas transformando-o no produto de várias forças ligadas entre si, que anula a ideia de hierarquia estrutural segundo a qual quanto mais alto é o edifício, maior tem de ser a base.

Apesar da maneira mais técnica como Balmond esclarece esta hierarquia, ao contrário do arquiteto Ole Scheeren²³³ (sócio do OMA na altura à frente do projeto juntamente

227 “The winning design for the 450000m², 234m tall, CCTV building thus combines administration and offices, news and broadcasting, programme production and services (...).”

Dane Green et al., “CCTV Headquarters, Beijing, China: Building the structure.” *The Arup Journal* 40, nº3 (2005): 22.

228 “The Service Building houses the main utilities for the entire complex as well as the mobile broadcasting vehicles. The fourth block liberated from any building program, accommodates the Media Park with a landscape of public entertainment, outdoor filming locations and event spaces.”

Rem Koolhaas & Ole Scheeren, “Program,” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren, special issue* (2005): 28.

229 Rem Koolhaas & Ole Scheeren, *Ibidem*.

230 “In architectural terms, the US has a very constrictive process of value- engineering that breeds conservatism. China, however, is an open territory for exploration, because they have not yet fully set up an infrastructure to support the process. Europe at present is comprised of an in-between balance of invention and functionality – a nice blend in a way – though there are also still closed pockets.”

Cecil Balmond, “Structure as Architecture, In conversation with Ruth Baumeister and Sang Lee,” in *The Domestic and the Foreign in Architecture*, ed. Sang Lee & Ruth Baumeister (Rotterdam: 010 Publishers, 2007) 327.

231 “Some years ago, I think 5 or 6 years ago, maybe even seven years ago, Rem challenged me and himself to, you know, this kind of work ‘what should we do with a tower?’”

Cecil Balmond, “Informal Networks,” filmado em Março de 2003 em Londres, Reino Unido, AA School of Architecture vídeo, 1:37:29, <https://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=352> (consultado a 19 de Maio de 2019).

232 Cecil Balmond, “Informal Networks”.

233 Ole Scheeren (1981-), arquiteto alemão entrou para o OMA em 1995 e em 2002 tornou-se sócio do escritório. O arquitecto deixou o OMA em 2010 para criar o seu próprio atelier - Büro Ole Scheeren.

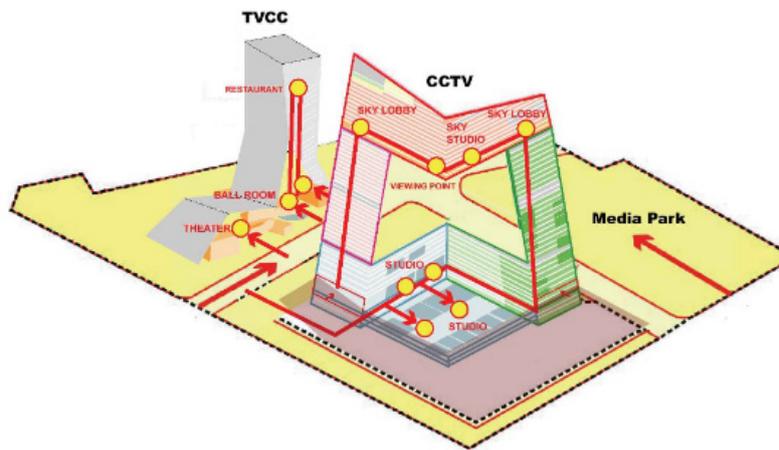


Fig. 67 Diagrama CCTV e TVCC e Media Park.



Fig. 68 Análise de Cargas nas Intersecções entre os Elementos da Grelha.

com Rem Koolhaas), que descreve este diálogo entre as várias partes da estrutura como derivado do programa interno, onde o objetivo era “trazer todos os aspetos da produção de televisão dentro de uma única estrutura (...) tudo dentro de um circuito de atividades interconectadas onde as pessoas se encontrariam num processo de troca e colaboração”²³⁴, ambos definem o mesmo conceito de fluidez do edifício.

A ideia de Cecil de transcender as coordenadas cartesianas, resulta numa estrutura que desafia as leis da gravidade através de um movimento em “loop” onde “o par duplicado de Ls, formado por dois eixos verticais e horizontais, parece encontrar-se e, portanto, cruzar-se no infinito”²³⁵, originando uma estrutura de 234 metros, composta por “quatro elementos (...): a “Base” de nove andares, as duas Torres inclinadas a 6° em cada direção e a “Saliência” de nove a 13 andares, suspensos 36 andares no ar”²³⁶.

Desta forma, ao invés da típica torre, que ascende verticalmente em direção ao espaço infinito destinada, por sua vez, a ser finita, este novo sistema circulatório em torno de um único objeto “híbrido entre o técnico e o social, o humano e o performativo”²³⁷, possibilita um fluxo contínuo e ininterrupto de movimento e de programas dentro do edifício [fig. 67].

Em termos estruturais, o maior problema para este edifício consistia, não só na sua altura, mas também no facto de o local de construção em Pequim se encontrar numa zona fortemente sísmica, e assim encontrar uma solução capaz de dissipar a energia provocada por um tremor de terra. Como forma de suportar as forças verticais e horizontais a que estava sujeito, foi criada uma grelha em aço reforçada, que conjugava “diagonais, colunas e vigas de perímetro”²³⁸ [fig. 68], originando uma malha estrutural complexa que se

234 “Our idea was to bring all aspects of television-making into one single structure: news, program production, broadcasting, research and training, administration - all into a circuit of interconnected activities where people would meet in a process of exchange and collaboration.”

Ole Scheeren, “Why great architecture should tell a story,” filmado em Setembro de 2015 em Londres, Reino Unido, TED vídeo, 16:26, https://www.ted.com/talks/ole_scheeren_why_great_architecture_should_tell_a_story (consultado a 19 de Maio de 2019).

235 “In OMA’s revisionist image, we see a mirrored pair of mathematical axes connected by a pair of single members. But rather than extending toward infinity and intersecting at zero, the duplicate pair of Ls, formed by two vertical and horizontal axes, appear to meet and therefore intersect at infinity, thus forming the infinity loop.”

Simone Brott, “A Marxist Critique of Iconic Architecture,” in *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture, and Design*, ed. Chris Brisbin & Myra Thiessen (London; New York: Routledge, 2019), 216.

236 “The winning design for the 450 000m², 234m tall, CCTV building thus combines administration and offices, news and broadcasting, programme production and services - the entire process of Chinese TV - in a single loop of interconnected activities around the four elements of the building: the nine-storey ‘Base’, the two leaning Towers that slope at 6° in each direction, and the nine to 13-storey ‘Overhang’, suspended 36 storeys in the air.”

Dane Green et al., “CCTV Headquarters,” 22.

237 “So the organizational structure of this building was a hybrid between the technical and the social, the human and the performative.”

Ole Scheeren, “Why great architecture should tell a story”.

238 “Three elements make up the tube mesh structure: diagonals, columns and perimeter beams.”

Rem Koolhaas & Ole Scheeren, “Structural Analysis,” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005): 105.



Fig. 69 *Evolução da Grelha Estrutural e Fachada.*



Fig. 70 *Diálogo sobre o CCTV. Da esq. para a dir.: Rem Koolhaas, Toyo Ito e Cecil Balmond*

manifesta através da fachada, cujo design “é a extensão conceitual da estrutura primária do edifício e torna-se a sua manifestação visual (...) expressa por perfis de aço rebaixados”²³⁹ [fig. 69].

A próxima relação entre as disciplinas técnica e criativa ao longo deste projeto, não revelando onde acaba uma e começa a outra, em que ambas trabalham em conjunto e se informam mutuamente, deixa revelar a ideia defendida por Balmond de que “os rigores de uma ciência podem informar uma arquitetura e a síntese da arquitetura pode informar os poderes analíticos da ciência.”²⁴⁰, e ambos em conjunto conseguem “abranger todo o campo da arquitetura à infraestrutura, o que parece especialmente atraente na perspectiva de certas operações que agora ocorrem na Ásia”²⁴¹, como acontece no caso do CCTV [fig. 70].

Além da parceria já existente desde o início entre o escritório Arup e os OMA, após vencerem o concurso em Agosto de 2002 levantou-se a necessidade de haver uma nova colaboração com um escritório sediado na China - o *East China Architecture and Design Institute (ECADI)*²⁴² - responsável por “atuar como o *Local Design Institute (LDI)* de registro para tanto a arquitetura como engenharia”²⁴³, com vista a introduzir importantes aspetos relativos a “códigos e práticas de design”²⁴⁴, bem como “origens sociais e culturais”²⁴⁵, permitindo estabelecer uma ponte de diálogo com o mercado da China, que estava fora da

239 “The facade is the conceptual extension of the primary building structure and becomes its visual manifestation on the outside of the building. The diagrid is expressed by recessed steel profiles dissecting the otherwise homogeneous surface of glass curtain wall panels (...).”

Rem Koolhaas & Ole Scheeren, “Facade.” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005): 66.

240 “I have totally passionately believed that the rigors of a science can inform an architecture and the synthesis of architecture can inform the analytical powers of science.”

Cecil Balmond in Hans-Ulrich Obrist, “Cecil Balmond Interview,” in *Open Source 2010: Architecture as an Open Culture*, ed. Gonçalo Azevedo (Porto: Circo de Ideias, 2011), 19.

241 “What is interesting about this new situation is that there are clear advantages for both sides. Our association allows us to cover the entire field from architecture to infrastructure, which seems especially attractive in the perspective of certain operations that now occur in Asia.”

Rem Koolhaas in Alejandro Zaera Polo, “The day after: A conversation with Rem Koolhaas,” *El Croquis: OMA/ Rem Koolhaas 1992-1996*, nº79 (1996): 12.

242 A firma chinesa East China Architecture and Design Institute (ECADI), criada em 1952, “is a professional provider for comprehensive architectural design services, covering architectural design, structure and M&E design, urban planning, interior and landscape design, as well as other value-added services for clients of various industries and regions.”

Archivvitamins, “JOB, post a job,” ECADI, <http://www.archivvitamins.com/job/senior-architect-5/>

243 “To secure the project, OMA formed an alliance with the East China Architecture and Design Institute (ECADI), which would act as the local design institute (LDI) of record for both architecture and engineering.”

Chris Carroll et al., “CCTV Headquarters, Beijing China: Structural engineering design and approvals,” *The Arup Journal* 40, nº2 (2005): 3.

244 “Because of different design codes and practices, but especially because of the different social and cultural backgrounds, joint teamwork with a local design firms becomes an important aspect of a successful transposition from concept to reality.”

Li Yau, “Collaboration,” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005): 194.

245 Li Yau, *Ibidem*.

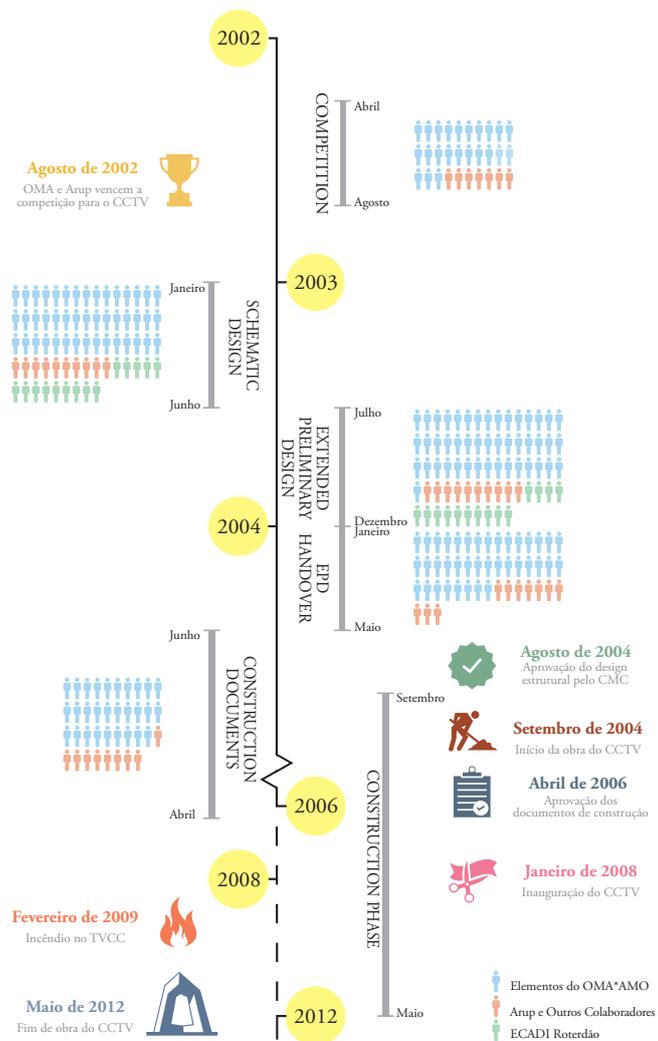


Fig. 71 Cronograma e Colaboradores do CCTV.

zona de conforto dos ateliers europeus.

Ultrapassada a fase de competição, o processo de desenvolvimento de design do edifício que durou cerca de dois anos até ao início da fase de construção, e que engloba as fases de *SD* (*Schematic Design*) e o *EPD* (*Extended Preliminary Design*), constitui o expoente máximo cooperativo entre os vários elementos que contribuiram para o projeto, como é possível verificar no gráfico ao lado [fig. 71].

Ao longo destas fases projetuais, para uma maior facilidade de trabalho, equipas dos três escritórios decidiram juntar-se na sede do OMA em Roterdão, onde, segundo Balmond, “Nós estabelecemos uma base enorme num andar térreo do seu escritório [OMA].”²⁴⁶, com cerca de 40 a 50 pessoas a trabalhar no projeto, numa complexa e “multicultural”²⁴⁷ *network*. Por sua vez, já na etapa de CD (*Construction Documents*), após a aprovação do projeto por parte do Ministério Chinês²⁴⁸, o “OMA também enviou vários arquitetos para Pequim para se juntar à equipe de design do ECADI para continuar o objetivo e espírito cooperativo”²⁴⁹.

4.1.2. Arquiteto/ Designer Gráfico

O estilo iconográfico do OMA foi, desde sempre, capaz de produzir sentimentos variados nos seus espectadores, algo que acabou por ser um fator decisivo em meados dos anos 80 com várias obras a entrarem para o domínio das obras de arte “e a serem adquiridas por colecionadores privados e instituições públicas.”²⁵⁰.

Desde o início se verificou uma certa extravagância quanto à parte da comunicação visual pretendida na divulgação dos projetos, própria da conexão surrealista e utópica dos primeiros anos, - combinação fantasia e pragmatismo referida anteriormente, - que Koolhaas consegue transmitir graças à apresentação dos projetos por via de pinturas, uma

246 “We have established a massive base on a ground floor in theirs office. We’ve got about (I don’t know) 40, 50 people working on this t the moment.”
Cecil Balmond, “Informal Networks”.

247 Cecil Balmond, *Ibidem*.

248 “In August 2004, after receiving approval for the structural design from the Chinese Ministry of Construction, Arup handed over the extended preliminary design (EPD) documents to ECADI, which then began to produce the Construction Documents (CDs).
Chris Carroll et al., “CCTV Headquarters, Beijing, China: Building the Structure,” *The Arup Journal* 43, nº2 (2008): 40.

249 “During the construction drawing stage, OMA also sent several architects to beijing to join the design team of ECADI to continue the cooperative aim and spirit.”
Li Yau, “Collaboration,” 194.

250 “However, when in the 1970s and 1980s the status of architectural drawings rose steadily, early Koolhaas and OMA’s artwork began to be treated as works of art and to be acquired by private collectors and public institutions.”
Fabio Colonnese & Marco Carpiceci, “Program, diagram and experience. An inquiry on OMA’s architectural images,” in *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, ed. Eugenio Morello and Barbara E. A. Piga (Milano: Nuova Cultura, 2013): 395.

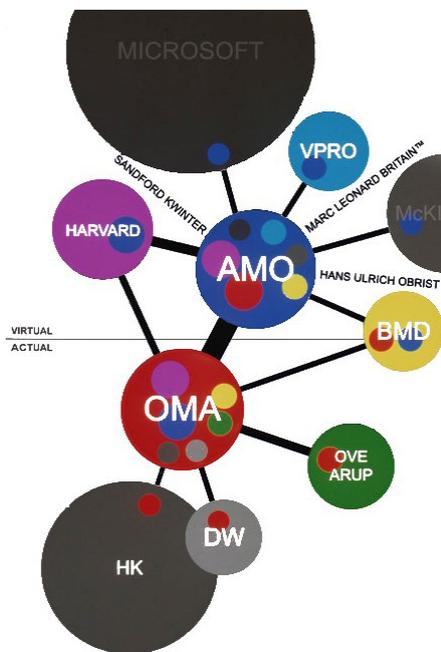


Fig. 74 AMO, Rede de Colaborações entre o OMA e AMO e outras Entidade, 2001.



Fig. 72 Madelon Vriesendorp, Ilustração para a Residência do Primeiro Ministro da Irlanda, 1979.

Fig. 73 Madelon Vriesendorp, Axonometria Villa dall'Ava, 1984-1991.

das influências do arquiteto construtivista Ivan Leonidov ²⁵¹.

A passagem de modelos com uma narrativa fictícia, como aconteceu com *Exodos*, para desenhos concretizáveis de suporte projetual, como a *Extensão do Parlamento Holandês* (1978), a *Residência do Primeiro Ministro da Irlanda* (1979) [fig. 72] e *Villa dall’Ava* (1984-1991) [fig. 73], exigiu algumas mudanças a nível ilustrativo, levadas a cabo pelas artistas, e na altura sócias do atelier, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Liberados de viabilidade construtiva, estes projetos ficam marcados por uma impressão visual única, com claras influências das ilustrações do grupo *Superstudio*, especialmente pelo contraste entre o pré-existente e o novo, e que pretendiam uma verdade projetual que não se verificava nos casos anteriores. Esta verdade ilustrativa, com a sua rigidez axonométrica, acaba por ser suplementada pelo uso compulsivo do diagrama e esquemas informativos que pretende analisar qualquer evidência considerada relevante num qualquer projeto e que representa “uma substituição profunda do esquisso, da axonometria, da perspetiva, modelos de representação tradicional da arquitetura.”²⁵².

Por sua vez, a rede de colaboradores e conexões que já existia dentro do escritório até 1998, sofreu um aumento considerável após o nascimento da contraparte teórica AMO, com novas adições ao nível da investigação e exploração dos meios de comunicação social. Este atelier de pesquisa refletia muitos dos paradigmas que o escritório, enquanto coletivo defendia desde o início, como o trabalho colaborativo, que misturado “com uma fixação na estatística e no colecionismo de dados.”²⁵³, é considerado “uma das estratégias de comunicação mais inteligentes do OMA”²⁵⁴ [fig. 74].

Enquanto máquina de pensamento, mais direcionada para a parte teórica e exploratória da disciplina, o nascimento desta vertente demandava a criação de novas formas de diálogo entre o arquiteto e o cliente ou usuário, como é o caso do *design* gráfico. Uma vez que a apresentação do projeto por parte deste “não se limita mais a representações bidimensionais do espaço tridimensional, mas também inclui desenhos de organização, estrutura e relacionamentos entre materiais de construção, finanças e outras

251 Como Roberto Gargiani refere, “Thanks to the painting by Leonidov conserved among the documents, he can observe the effect of the presentation of a project in the form of a painting.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture* (Lausanne, Switzerland: EPFL Press, 2008), 42.

252 Jorge Figueira, “Slave to the Rhythm,” in *Koolhaas Tangram*, ed. Pedro Baía (Porto: Circo de Ideias, 2014), 79.

253 “Com Koolhaas, o arquiteto-artista é esmagado e levanta-se o arquiteto aleatório com uma fixação na estatística e no colecionismo de dados. (...) A estatística está para Koolhaas como a Igreja Católica está para Dalí.”

Jorge Figueira, *Idem*, 81.

254 “Una de las estrategias de comunicación más inteligentes de OMA fue la creación de AMO en 1998, como una rama independiente de la oficina, aunque interrelacionada con ella.”

Javier Raposo Grau; Belém Butragueño & María Asunción Salgado. “The architecture of the immaterial in Rem Koolhaas,” *ZARCH*, Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism: *Ideas no Constuidas*, nº 6 (2016): 173, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/article/view/1460> (consultado a 16 de Dezembro de 2018).

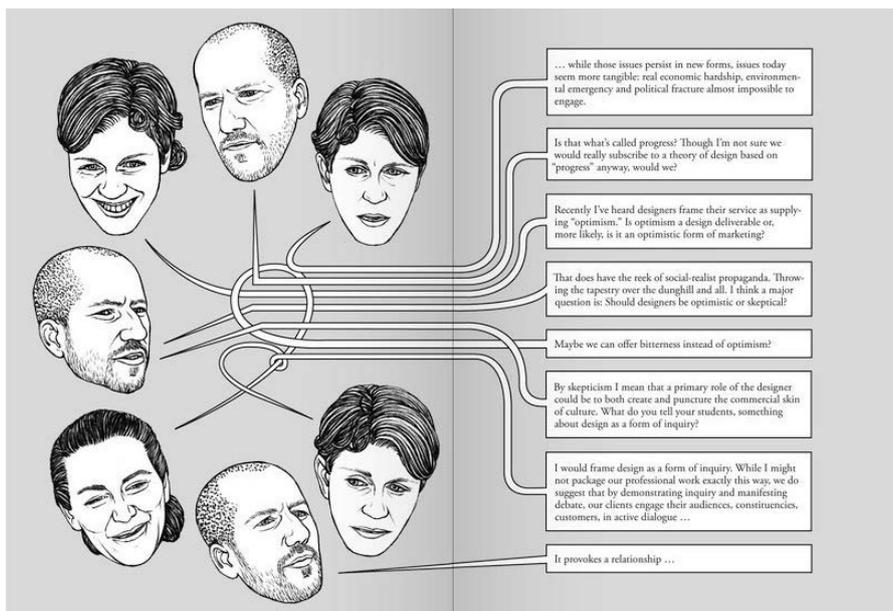


Fig. 75 Tim Enthoven, *Ilustração de um Diálogo entre os designers Susan Sellers, Georgie Stout e Michael Rock.*

consultorias”²⁵⁵, a parte de *design* que antes era assegurada no final do projeto, passa a ser incluída nos estágios iniciais do processo de trabalho de forma “que a integração do *design* arquitetônico e gráfico seja perfeita - exceto, é claro, quando as aberturas estão destinadas a aparecer”²⁵⁶.

Partindo das nossas experiências diárias enquanto habitantes e espectadores do mundo que nos rodeia onde, hoje em dia, o “design tornou-se a metáfora central”²⁵⁷ visto que “tudo é desenhado”²⁵⁸, fica claro que a definição sucinta de *design* gráfico, segundo a qual este é descrito como “a arte de projetar anúncios, revistas e livros, combinando imagens e palavras”²⁵⁹, fica muito aquém da amplitude abrangida por esta ciência, que é ainda “visto apenas de uma perspectiva estética, sem consideração suficiente da comunicação e significado social”²⁶⁰.

Muito mais do que simplesmente promover bens e serviços, o principal objetivo do design gráfico passa por transmitir e comunicar mensagens - “informar, educar, influenciar, persuadir e proporcionar uma experiência visual”²⁶¹ - através da combinação entre imagem e tecnologia, de maneira a captar a atenção das pessoas para elementos, que não sendo ilustrativos, recorrem à ilustração para compor e representar informação, sendo capazes de estabelecer a “conexão da percepção visual e do pensamento racional”²⁶² [fig. 75].

255 “The architect’s graphic output is no longer limited to two-dimensional representations of three-dimensional space, but also includes drawings of organization, structure and relationships across building materials, finance and other consultancies.”

Karen Lewis, *Graphic Design for Architects: A Manual for Visual Communication* (New York: Routledge, 2015), 8.

256 “2x4’s long-term collaboration with architects such as Koolhaas, ensures that it is involved early in the conception of a project so that the integration of architectural and graphic design is seamless – except of course, when the seams are intended to show.”

Rhonda Rubinstein & David Peters, “Larger than life itself: 2x4 at SFMOMA,” *Eye Magazine*, nº58 (Winter 2005), <http://www.eyemagazine.com/review/article/larger-than-life-itself-2x4-at-sfmoma>(consultado a 18 de Janeiro de 2019).

257 “We live in an era wherein design has become the central metaphor. Since now everything is designed - from genes to global alliances - everything is fair game for the designer.”

Michael Rock, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 125.

258 Michael Rock, *Ibidem*.

259 “Graphic design is the art of designing advertisements, magazines, and books by combining pictures and words.” *Graphic Design in “COBUILD Advanced English Dictionary,” HarperCollins Publishers, 2019, <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/graphic-design>.*

260 “Furthermore, as an art form, graphic design is viewed only from an aesthetic perspective, without enough consideration for communication and social significance.”

Jorge Frascara, “Graphic Design: Fine Art or Social Science?” in *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, ed. Audrey Bennett (New York: Princeton Architectural Press, 2006), 28.

261 “A more contemporary definition of graphic design might include the ‘art’ of communication - to inform, educate, influence, persuade, and provide a visual experience - one that combines art and technology to communicate messages vital to our daily lives. It is simply a cultural force.”

Audrey Bennett, “The Rise of Research in Graphic Design,” in *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, ed. Audrey Bennett (New York: Princeton Architectural Press, 2006), 15.

262 “The special thing about diagrams is the connection of visual perception and rational thought; the diagram thinks in images.”

Udo Garritzmann & Wouter Deen, “Diagramming the contemporary. OMA’s little helper in the quest for the new.” in *OASE: Diagrams*, nº48 (1998): 91.

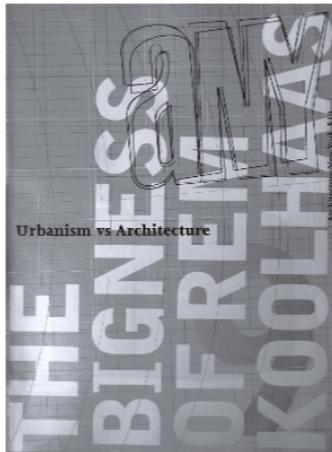


Fig. 76 Revista *ANY* n° 4 (capa), 1994.



Fig. 77 Reunião sobre o Livro S, M, L, XL.
Da esq. para a dir.: Rem Koolhaas, Hans Werlemann,
Bruce Mau e Jenifer Sigler.

- 2x4 (Two by Four)- Michael Rock

Após o seu primeiro contato, em 1994, aquando a participação conjunta no exemplar da revista *ANY* (Architecture New York) intitulada *Urbanism vs Architecture: the Bigness of Rem Koolhaas* [fig. 76], o arquiteto inicia uma parceria com o designer Michael Rock, fundador da firma 2x4 (Two by Four), que se mantém até aos dias de hoje. Não sendo o seu primeiro contato com um profissional do design - visto que na altura Rem trabalhava com o designer Bruce Mau no livro *S,M,L,XL* publicado no ano seguinte [fig. 77] - esta colaboração iniciada durante o projeto para o teatro *Tate Modern* (1994), permitiu estabelecer, ao longo dos anos, uma “uma relação mais próxima entre as duas disciplinas”²⁶³ capaz de “aumentar a a inteligência de ambos os campos”²⁶⁴.

Fundada em Nova Iorque, nesse ano, pelos designers criativos Michael Rock, Susan Sellers e Georgianna Stout, a firma 2x4 surge como um estúdio colaborativo e multidisciplinar ao atuar em várias áreas do domínio cultural como arte, arquitetura e moda.

No que diz respeito à colaboração entre os escritórios, esta baseava-se na criação de estratégias de comunicação virtual e impressa, como “pesquisa, design de painéis de competição e livros, design interativo e de vídeo, escrita, *branding*, desenvolvimento de argumentos, design de revista, edição, papel de parede, gráficos ambientais, desenvolvimento de conteúdo, design de tecnologia de site, curadoria, etc.”²⁶⁵.

A introdução de novas e arrojadas formas de divulgação dos projetos, através da comunicação visual possibilitou ao OMA expandir a sua atividade para outras esferas de atuação e, em contrapartida, aumentar a sua rede de clientes e colaboradores.

Por sua vez, enquanto escritório recém-formado, as oportunidades trazidas a partir do trabalho com o atelier de arquitetura (que nesta altura já contava com vários projetos construídos), apresentava-se como uma aliciante forma de Rock e a sua equipa entrar, não só no meio arquitectónico, como nas outras áreas envolvidas nos projetos, permitindo aos “arquitetos partilhar questões sobre espaço, navegação, superfície e percepção com designers gráficos”²⁶⁶, e definindo uma cadeia de constantes trocas de informação vantajosas para ambas as disciplinas.

Michael Rock e a sua firma ajudaram o escritório a criar uma marca, que

263 “A closer relationship between the two disciplines will enhance the intelligence of both fields.”
Karen Lewis, *Graphic Design for Architects: A Manual for Visual Communication* (New York: Routledge, 2015), 9.

264 Karen Lewis, *Ibidem*.

265 “We have been brought in to do research, design competition boards and books interactive and video design, writing, branding, argument development, magazine design, editing, wallpaper, environmental graphics, content development, site-specific technology design, curation, et cetera.”
Michael Rock, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 124.

266 “But increasing our awareness of graphic design techniques will allow architects to share questions about space, navigation, surface and perception with graphic designers.”
Karen Lewis, *Graphic Design for Architects*, 9.



Fig. 78 Coleção *Project On The City I e II* (capa), 2001.

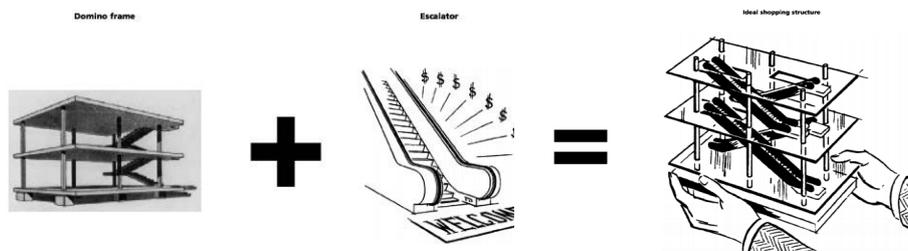


Fig. 79 *Estrutura de Movimento Ideal para Shopping.*

transmitisse os ideias tipológicos definidos por este, mas ligada a uma imagem tecnológica e contemporânea, marcada pelo “poder do diagrama, o valor de um argumento claro, uma abertura para ideias de todos os membros de uma equipe, a utilidade da colagem, um compromisso com a inteligência, um vínculo de humor, a energia criativa do caos controlado e uma desconfiança de profissionalismo”²⁶⁷, como o designer refere numa entrevista.

- Prada (1999-ongoing)

“In every relationship there comes a time when you take that next important step. For some couples that step is meeting the parents, for me it’s meeting the Prada.”

Carrie Bradshaw, Sex in the City, Season 6, 2003

A parceria profissional entre o atelier OMA e a marca de moda Prada surgiu em 1999 após o escritório ser convidado por esta, para realizar um estudo acerca do futuro da marca e da loja, que na altura encerrava um período de transformação interna e externa, “de uma empresa de moda familiar a uma corporação mundial”²⁶⁸, que se prolongava desde o início dos anos 90, como resposta ao processo de expansão e internacionalização da marca.

Koolhaas, que na altura conduzia o programa de pesquisa *Project on the City*²⁶⁹ [fig. 78], na Universidade de Harvard, onde, em conjunto com os alunos desenvolvia uma investigação baseada nos processos de globalização e as suas implicações a nível urbano, viu neste projeto a oportunidade de explorar os conteúdos da sua análise.

Com foco especial no fenómeno comercial e de *shopping* [fig. 79], considerados elementos pronunciados da sociedade, é lançado em 2001 o livro *The Harvard Design School Guide to Shopping*, uma obra coletiva fruto destes anos de investigação, que “explora espaços, pessoas, técnicas, ideologias, e invenções pelas quais o comércio tem tão

267 “Of the many things I have learned from close association with OMA/AMO, the most important may be: the power of diagram, the value of a clear argument, an openness to ideas from all members of a team, the utility of collage, a commitment to intelligence, an embrace of humor, the creative energy of controlled chaos, and a mistrust of professionalism.”

Michael Rock, “Interview,” 125.

268 “In 1999 OMA was commissioned by Prada to give form to the transformation that began in the 1990’s, from a family fashion business to a world-wide corporation.”

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture* (Lausanne, Switzerland: EPFL Press, 2008), 256.

269 Koolhaas foi convidado a ingressar no corpo docente da Harvard School em 1995 como professor de Arquitetura e Design Urbano, onde permanece até aos dias de hoje.



Fig. 80 2x4, Logotipo.

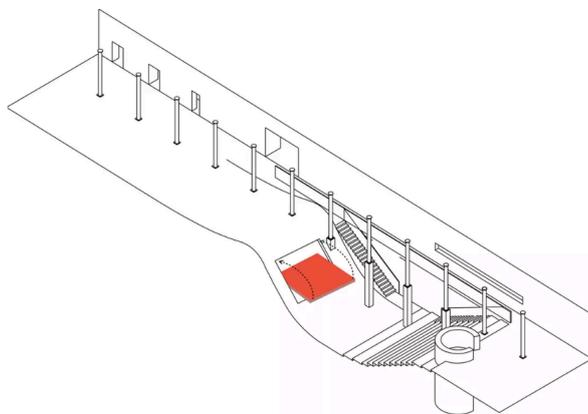


Fig. 81 Desenho Esquemático da 'onda', Prada Epicenter Nova Iorque.

drasticamente remodelado a cidade²⁷⁰, contendo além de ensaios variados como *Brand Zone* de Hiromi Hosoya and Markus Schaefer e *Junkspace*²⁷¹ de Koolhaas, um acervo de diagramas e gráficos de análise. O trabalho de pesquisa desenvolvido após 2001, é levado a cabo pelo atelier AMO, que ao ter trabalhado com a Harvard School, fazendo a interface com o escritório de arquitetura, continuou o processo de estudo para a Prada.

Por sua vez, o escritório 2x4 [fig. 80], que havia desempenhado um papel fundamental na consolidação desta nova vertente direcionada para a exploração dos meios de comunicação, como Rock afirma “nós estávamos muito envolvidos na fundação do AMO”²⁷², quando Rem é convidado para trabalhar para a marca de roupa, o atelier de design é incluído no projeto.

Tendo como principal objetivo redefinir a imagem e identidade da marca, “A Prada queria criar uma nova experiência de compra para os seus clientes, algo que refletisse a crença da empresa no *shopping* como uma experiência singular na qual cultura e consumismo fluem juntos”²⁷³, o resultado da investigação foi traduzida em três lojas - *Epicenters*²⁷⁴ - localizadas em três das cidades mais caracterizadas pela experiência comercial, como Nova Iorque (2001), Los Angeles (2002-2004) e Tóquio (2005).

O primeiro produto construído do estudo realizado, a loja *Prada Epicenter New York*, em Manhattan, “definido pela integração entre o espaço de compra e ação, com um emprego inovador de tecnologia”²⁷⁵, não pretende apenas o redesenho da loja, mas principalmente encontrar no meio comercial formas e cenários capazes “melhorar e apoiar a experiência de compras e atendimento ao cliente”²⁷⁶. Assim, além do elemento estrutural mais característico - “a ‘onda’ [fig. 81], um piso curvilíneo que desce do nível da rua

270 “The Harvard Guide to Shopping, made by The Harvard the Harvard Graduate School of Design and OMA, explores the spaces, people, techniques, ideologies, and inventions by which shopping has so dramatically refashioned the city at the turn of the century.”

OMA*AMO, “Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping,” OMA*AMO, <https://oma.eu/publications/project-on-the-city-ii-the-harvard-guide-to-shopping>.

271 Neste ensaio, Koolhaas adota uma posição mais negativa relativamente ao futuro da cidade, que não se verifica em textos anteriores como *Bigness* e *Generic City*.

272 “And we were very involved in the founding of AMO.”

Michael Rock, “Attention, Disruption, Disorder,” filmado em Fevereiro de 2017 em Cambridge, Massachusetts, Harvard University Graduate School of Design video, 1:19:19, <https://www.gsd.harvard.edu/event/michael-rock-attention-disruption-disorder/> (consultado a 19 de Maio de 2019).

273 “Prada wanted to create a new retail experience for its customers, something that would reflect the company’s credo in shopping as a singular experience in which culture and consumerism flow together.”

Sara Manuelli, *Design for Shopping: New Retail Interiors* (London: Laurence King Publishing, 2006), 38.

274 “The strategy, later developed with the chosen architects, came to include the idea that some Prada stores should break away from the traditional model to become ‘epicenters’ - a reflection of the house’s cutting edge products.”

Hillary Lobo, Gregory Giammalvo & Raymond Quinn, “Prada Epicenter, New York,” *The Arup Journal* 38, nº1 (2003): 21.

275 “All the stores are defined by the integration of retail and performance space, with an innovative employment of technology.”

Sara Manuelli, *Design for Shopping*, 38.

276 “These new stores, located in some of the world’s trend-setting shopping districts, would sport a dynamic, exciting design and accommodate the latest that technology had to offer, all to enhance and support the shopping and customer service experience.” Hillary Lobo, Gregory Giammalvo & Raymond Quinn, “Prada Epicenter,” 21.



Fig. 82 *Provador Interativo da Loja Prada.*



Fig. 83 *Ecrã Interativo da Loja Prada.*

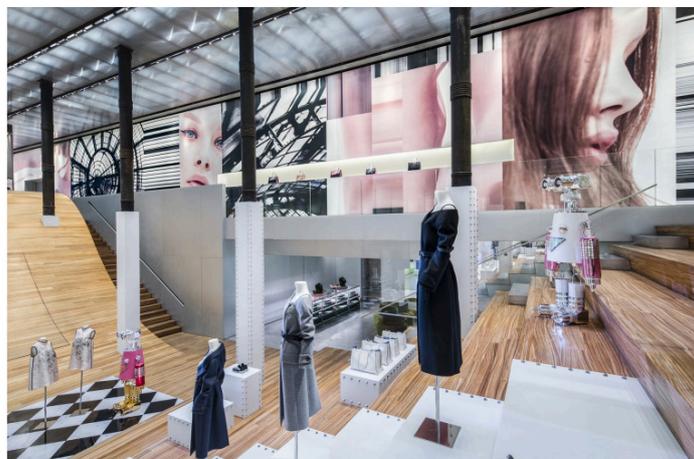


Fig. 84 *Enorme Wallpaper na Loja Epicenter Prada Nova Iorque.*

para a cave, criando um espaço de grande volume e dando aos compradores uma rota desimpedida para as áreas de exibição de produtos²⁷⁷, assim como a presença de elementos tecnológicos livres de serem usados pelos clientes²⁷⁸, caracteriza o principal objetivo da loja que é “ser mutável (...) um projeto em constante desenvolvimento”²⁷⁹ [fig. 82].

Partindo desta vontade de “afastar-se totalmente do princípio comercial simples, o que tem sido um empenho sério da Prada”²⁸⁰, os clientes, liberados da “obrigação”²⁸¹ de comprar, são levados numa viagem pela arquitetura do comércio onde a “informação digital oferece uma realidade paralela e uma oportunidade para instigar novos cenários que se desdobram no espaço”²⁸²[fig. 83].

Desta forma, mais significativo que os elementos físicos da loja, os elementos de design gráfico desempenham um papel importantíssimo na montagem deste caráter mutável que se pretende transmitir, como é o caso do enorme mural de 60 metros, onde se encontra um *wallpaper* criado pelo escritório 2x4, que é mudado a cada seis meses e ao ser “sempre visível do exterior”²⁸³ para muitas pessoas torna-se “a única razão para visitar a loja”²⁸⁴ [fig. 84].

Além deste mural temporário, a firma é também responsável pelo design dos dispositivos interativos presentes na loja, sendo que a colaboração com uma firma de design, desde os estágios iniciais do projeto “foi essencial para desenvolver a ideia de um

277 “The defining feature of the store is the ‘wave’, a curving floor that swoops from street level to basement, creating a large volume space and giving shoppers an unencumbered route to the product display areas of the cellar.”
Hillary Lobo, Gregory Giammalvo & Raymond Quinn, *Ibidem*.

278 “The fitting rooms, for example, are entered through doors with *Privalite* glass that transforms from transparent to opaque at the flick of a switch. Once inside, the lighting is customer-controlled via a dimmer, and the fitting rooms are also equipped with IT features designed to excite. A ‘magic mirror’ - really a series of cameras and plasma screens - records customers trying on their selections, so that they can see themselves from the front, back and side, with instant replay, if necessary. (...) Also in the fitting room, shoppers can scan product codes for additional product information.”
Hillary Lobo, Gregory Giammalvo & Raymond Quinn, *Idem*, 22.

279 “O mais interessante na loja original [Prada de Nova Iorque] é que o objectivo é ser mutável - e realmente a loja tem sido completamente alterada - por isso é um projecto em constante desenvolvimento. (...) Afastar-se totalmente do princípio comercial simples, o que tem sido um empenho sério da Prada.”
Rem Koolhaas in Hans Ulrich Obrist, *Rem Koolhaas: Conversas com Hans Ulrich Obrist*, trad. Inês Moreira (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), 15.

280 Rem Koolhaas in Hans Ulrich Obrist, *Ibidem*.

281 “No fundo, analisamos o que torna o *shopping* numa experiência tão árida, e talvez o pior seja mesmo a falta de liberdade e a obrigação em consumir.”
Rem Koolhaas in Hans Ulrich Obrist, *Ibidem*.

282 “Digital information offers parallel reality and an opportunity to instigate new scenarios that unfold in space.”
Nicolas Firket & Markus Schaefer, “Out of Fashion,” in *Content*, ed. AMO/OMA, Rem Koolhaas, &&& Creative (Köln : Taschen, 2004), 327.

283 “One significant component of this programming is a wall mural that changes every six months. Always visible from outside, and for many the sole reason to visit the store, the graphics of the murals mingle critical atmosphere with striking aesthetic effects.”
Ana Miljacki, “Consumption,” in *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, ed. C. Greig Crysler, Stephen Cairns & Hilde Heynen, (London; California; New Delhi; Singapore:SAGE Publications, 2012), 187.

284 Ana Miljacki, *Ibidem*.

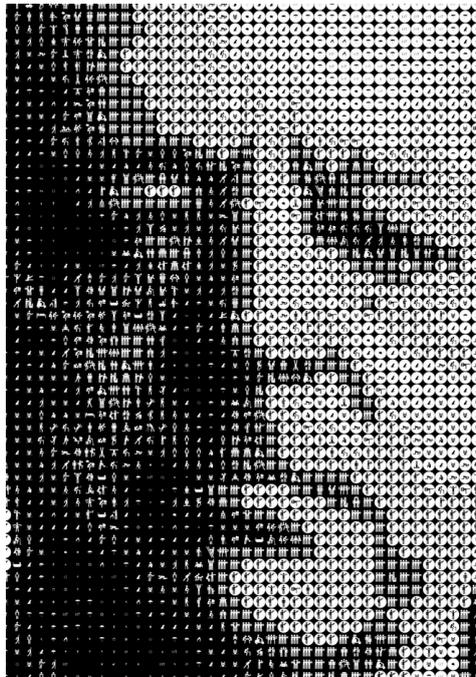


Fig. 85 2x4, *Retrato de Mies van Der Rohe*, 1997 - 2003.

espaço experimental de compras com paredes gráficas e instalações de vídeo alteráveis”²⁸⁵. Mais uma vez servindo como laboratório experimental, este projeto ficou marcado pela capacidade e inovação no diálogo entre tecnologia e comércio, onde o design desempenha um papel fundamental, ao ser capaz de pegar numa ideia inicial “que continua a evoluir para todas essas superfícies diferentes”²⁸⁶, acabando por se tornar uma das estratégias comerciais mais inteligentes da marca.

Além de ter representado um impulso para Michael Rock e o seu estúdio, na introdução ao trabalho com elementos de vídeo, a parceria desenvolvida com a marca Prada considera-se um dos projetos mais produtivos da empresa até hoje, por um lado, porque ao pertencer ao ramo da moda, os trabalhos desenvolvidos para a loja permitiam uma certa experimentação ao nível do design que não era tão presente noutros contextos, por outro, porque uma vez completa, a loja continuou a mudar a sua aparência e a depender do trabalho dos designers.

Ao longo dos anos, através da colaboração entre os escritórios 2x4 e AMO*OMA, estes foram capazes de criar uma relação com a marca que representam, pontuada por estratégias de design comercial, desde campanhas de vídeo, desfiles de moda e exposições²⁸⁷, definida por uma “mistura de diferentes tipos de informação, e também diferentes tecnologias”²⁸⁸.

Contudo, a ideia de criar um *wallpaper* gigante como forma de dar identidade a um objeto não é, no entanto, novidade no trabalho conjunto entre os escritórios, que acabavam nesta altura o projeto para o *IIT McCormick Tribune Campus Center* (1997-2003). Além de todo o design ambiental para o edifício, marcado por centenas de pequenos ícones “integrados numa ampla gama de superfícies ao longo do projeto: murais digitais, paredes de vidro, papéis de parede texturizados e lenticulares”²⁸⁹, é adicionado um mural na fachada Oeste, com o retrato de Mies van Der Rohe, como forma de homenagear o contributo do arquiteto para o *Illinois Institute of Technology*²⁹⁰ em 1940 [fig. 85].

285 “Thus when OMA designed the Prada flagship New York store, 2x4 was integral to developing the idea of an experimental retail space with changing wall graphics and video installations.” Rhonda Rubinstein & David Peters, “Larger than life itself”.

286 “And so you have one idea that keeps evolving to all these different surfaces.” Michael Rock, “Attention, Disruption, Disorder.”

287 “Our projects include (...)research and development on Prada.com; (...)branding and event design for Prada Waist Down exhibitions worldwide; media design for numerous Prada fashion shows; (...)” Michael Rock, “Interview,” 124.

288 “And so it’s a really mixture of different kinds of information, and also different technologies, some really basic and analoge, and some really high level technology.” Michael Rock, “Attention, Disruption, Disorder.”

289 “The icon system is integrated into a wide range of surfaces throughout the project: digital murals, fritted glass walls, textured and lenticular wallpapers.” 2x4, “IIT McCormick Tribune Campus Center” 2x4, <https://2x4.org/work/iit-mccormick-tribune-campus-center/>.

290 Hoje em dia o retrato faz parte da coleção permanente do Museum of Modern Art (MoMA).

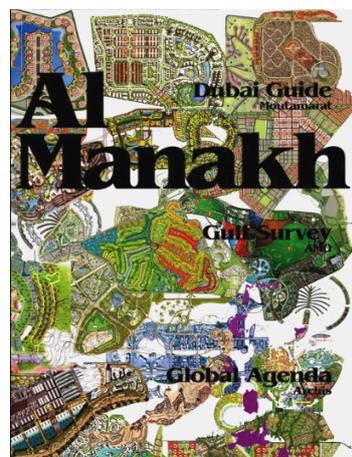
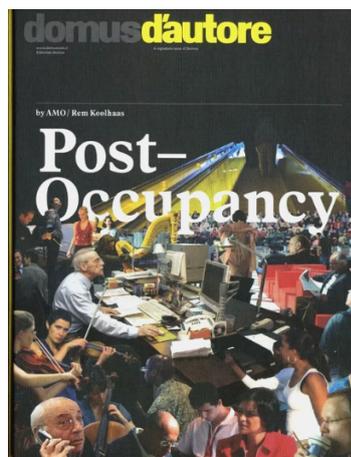
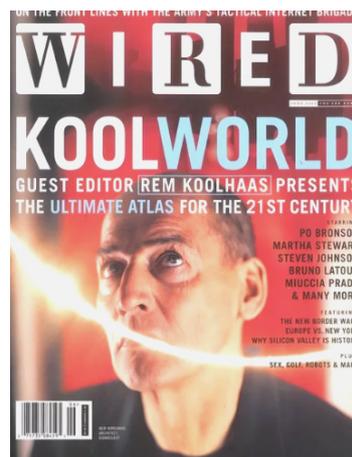
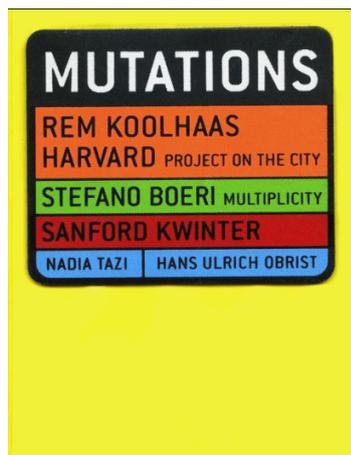


Fig. 86 Algumas Publicações do OMA*AMO.
Da esq. para a dir. e de cima para baixo: *Mutations* (2001), *Wired: Kool World* (2003),
Domus D'Autore: Post- Occupancy (2006) e *AlManakh* (2007).

Segundo afirma Michael Rock numa entrevista, o design gráfico pode entrar no processo de projeto de três maneiras distintas:

- A colaboração ocorre durante a formulação do conceito inicial, onde “há uma discussão a partir de ideias gerais relacionadas com o espaço e, em seguida, isso resulta em ideias gráficas”²⁹¹;

- A colaboração ocorre durante o desenvolvimento do projeto, quando “há certas condições que surgem e devem ser atendidas de alguma forma, (...) Isso exige alguma intervenção por parte do designer”²⁹²

- Não existe colaboração com os arquitetos, sendo que projeto e design são elaborados separadamente, o que pode resultar na diferença de conceitos.

Partindo do princípio, que tal como refere o designer, existiu um esforço mútuo de introduzir o trabalho gráfico nas primeiras fases de desenvolvimento do conceito, com o objetivo de “dar um suporte igual ao projeto sobreposto aos desejos das partes individuais”²⁹³, detém-se que esta é uma relação de mútuo entendimento ao longo de todo o processo, e por isso, a mais produtiva neste tipo de trabalho.

4.1.3. Arquiteto/ Teórico

Uma grande parte daquilo que define o OMA*AMO enquanto escritórios de arquitetura e pensamento, são as várias publicações que foram surgindo ao longo dos anos e que estão ligadas à produção teórica e prática destes. Desde *Delirious New York* (1978) marcado pelas ilustrações de Madelon Vriesendorp, as publicações que se seguiram, não só livros monográficos como também catálogos e números de revistas, são quase sempre produto de um trabalho coletivo, tanto ao nível do design como investigação [fig. 86].

Uma parte significativa associada à produção teórica do atelier, é o já referido diagrama, que apesar de ter surgido, pela primeira vez, na apresentação do projeto *Parc de La Villette* (1983), adquire uma voz dominante com o livro *S, M, L, XL* (1995), que representa a sua primeira aparição como traço de personalidade do atelier, ao ser utilizado

291 “Sometimes it’s a real dialogue, and in the very early stages there’s a discussion around certain overarching ideals to do with the space, and then that plays out in graphic ideas. (...) There are other times where as the design develops, there are certain conditions that arise and must be met somehow, but can’t be met with architecture for a variety of reasons (...). That calls out for some intervention by the designer (...) Other times it happens on the graphic designer’s side in a purely analytical way. You don’t really have that much dialogue with the designers of the building so you make up your own story about it.”

Brendan McGetrick, “Interview: Michael Rock, Graphic Designer,” *Recent Works and Current Obsessions*, <http://www.brendanmcgetrick.com/anything/2008/09/04/michael-rock-graphic-designer/>.

292 Brendan McGetrick, *Ibidem*.

293 “The nature of collaboration in general is to equal support the project over desires of the individual parties.” Michael Rock, “Interview,” 124.



Fig. 87 Capa Content Ilustrada por Kenneth Tin Kin Hung.



Fig. 88 Logotipo &&& Creative Ltd.
 Fig. 89 &&&, When Buildings Attack, 2004.

no início através de gráficos quantitativos das viagens que Rem efetuou ao serviço do escritório, sendo que este passou a “eleger o diagrama como um dispositivo privilegiado para analisar e expressar os fenómenos arquitetónicos.”²⁹⁴.

Depois da “febre” *S, M, L, XL*, produzido com a colaboração do designer Bruce Mau - responsável pelos gráficos referidos -, e que além disso, complementava a apresentação dos projetos com textos teóricos e críticos como poemas, cartas, excertos de filmes ou desenhos animados, fazendo uma exaltação à prática do escritório, o lançamento do livro *Content* em 2004 [fig. 87] vem mostrar uma faceta muito mais ambiciosa do atelier.

Representando o escritório enquanto “máquina para digerir e organizar informação”²⁹⁵, o novo livro apresentado sob a forma de revista e muito caracterizado pela participação dos designers Simon Brown e Jon Link do escritório &&& Creative [fig. 88], “representa a oportunidade de dar um impulso definitivo ao AMO, apresentando-o ao público-alvo, como o laboratório de ideias sem vínculos nem laços, sem pressões externas ou internas, sem a necessidade explícita de resultados”²⁹⁶. Com uma impressionante mensagem visual, de colagens a gráficos estatísticos, que fazem um paralelo com os projetos, o *Content* aparece como um acervo de informação que analisa vários tópicos da sociedade atual, e que pode constituir uma fonte de pesquisa para outras áreas além da arquitetura, ao contrário do seu antecessor que seguia uma vertente mais clássica de apresentação de projeto e memória descritiva. Por sua vez, muito ligado à prática do AMO, este livro requeria uma perspetiva mais comercial que pudesse colocar por impresso a marca visual que o escritório tentava criar, e que acabou por ser conseguida graças ao design gráfico dos &&& Creative, uma vez que o que mais impressiona no livro não é tanto a sua capacidade projetual, mas a forma como ela nos é apresentada [fig. 89].

Uma das mais recentes publicações é o bastante conhecido *Elements of Architecture* (2018), um gigantesco depósito de 2528 páginas, que serve como continuação da pesquisa levada a cabo para a Bienal de Veneza de 2014 da qual Koolhaas foi o Curador. A pesquisa levada a cabo em conjunto com a *Harvard Graduate School of Design*, assim como “com uma

294 “In the same years, thanks to the work of designers such as Irma Boom and Bruce Mau, OMA communication layout got closer and closer to Koolhaas’ books look by electing the diagram as a privileged device to analyse and express the architectural phenomena.”

Fabio Colonnese & Marco Carpiceci, “Program, diagram and experience. An inquiry on OMA’s architectural images,” in *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, ed. Eugenio Morello and Barbara E. A. Piga (Milano: Nuova Cultura, 2013): 396.

295 “His office [Koolhaas] is a machine for digesting and organizing information (...).”
Aaron Betsky, “The Koolhaas Node,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 61.

296 “(...) *Content* representa la oportunidad de dar un impulso definitivo a AMO, y presentarlo al público masivo, como ese laboratorio de ideas sin vinculaciones ni ataduras, sin presiones externas ni internas, sin la necesidad explícita de resultados.”

Javier Raposo Grau; Belém Butragueño & María Asunción Salgado. “The architecture of the immaterial in Rem Koolhaas,” 173.

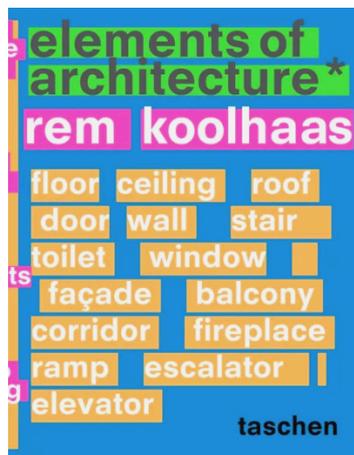


Fig. 90 *Elements of Architecture (capa)*, 2018.

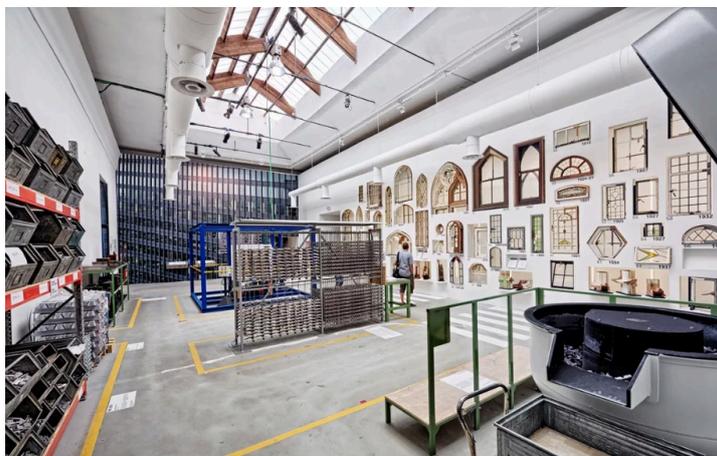


Fig. 91 *Janelas*, Bienal de Veneza, 2014.

série de especialistas da indústria e da academia²⁹⁷, baseava-se no estudo dos elementos mais básicos da arquitetura, como “o chão, a parede, o teto, o telhado, a porta, a janela, a fachada(...)”²⁹⁸ e a sua evolução ao longo dos séculos [fig. 90 e 91].

Assim, tal como aconteceu com *Project on the City I e II*, este projeto, enquanto acervo de informação, dependeu em grande parte do trabalho levado a cabo pelos estudantes da escola que, durante dois anos participaram no programa de intercâmbio entre a escola e o escritório de arquitetura.²⁹⁹

4.2. Problemas no Coletivo

A rede multidisciplinar de colaboradores que o OMA*AMO foi criando ao longo dos anos, permitiu conferir a Koolhaas o carácter de manager do escritório, que segundo Aaron Betsky, “tendo um olho e uma sensibilidade crítica, um sentido do quê e de quem importa agora, e como inseri-lo nos fluxos da vida moderna”³⁰⁰ torna-se um ótimo selecionador de pessoas capaz de ver o melhor de cada um e escolher para trabalhar consigo “as pessoas certas no momento certo, (...)”³⁰¹, sendo que cada projeto, se torna resultado de uma colaboração interdisciplinar entre membros de uma rede social, constituída não só por arquitetos mas engenheiros, designers, sociólogos, entre outros.

Deste modo, muito do tempo de Koolhaas, hoje em dia, é passado em viagem, não só para visitar obras, mas principalmente para “competições, júris, posts de ensino, master-classes, entrevistas, conferências e palestras”³⁰², e a verdade é que olhando para o número de projetos em que o atelier participa todos os anos, é quase impossível para qualquer arquiteto conseguir acompanhar cada um deles, desde o início ao fim.

Contudo, e apesar de não existir nenhum nome concreto associado à sigla do escritório em análise, existe, quase sempre, uma falsa interpretação por parte do público

297 “The result of a two-year research studio with the Harvard Graduate School of Design and collaborations with a host of experts from industry and academia... Elements of Architecture looks under a microscope at the fundamentals of our buildings, used by any architect, anywhere, anytime: the floor, the wall, the ceiling, the roof, the door, the window, the façade, the balcony, the corridor, the fireplace, the toilet, the stair, the escalator, the elevator, the ramp.”
OMA*AMO, “Venice Biennale 2014: Elements of Architecture,” *OMA*AMO*, <https://oma.eu/projects/elements-of-architecture>.

298 OMA*AMO, *Ibidem*.

299 Harvard University Graduate School of Design, “Factbook: Academic Year 2017–2018,” *Harvard University Graduate School of Design*, Office of Institutional Research, 2018. <https://www.gsd.harvard.edu/wp-content/uploads/2017/03/GSD-Factbook.pdf>

300 “Having an eye and a critical sensibility, a sense of what and who - matters now, and how insert it into the flows of modern life matters more than knowing how to conceive new forms for the ages.”
Aaron Betsky, “The Koolhaas Node,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 61.

301 “the right people at the right moment, (...)”
Petra Blaisse, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 94.

302 Segundo Ibelings “(...) nowadays star architects are continually ‘on tour’: for competitions, juries, teaching posts, master-classes, interviews, conferences and lectures”
Hans Ibelings, *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*. (Rotterdam, NAI Publishers, 2002), 26.

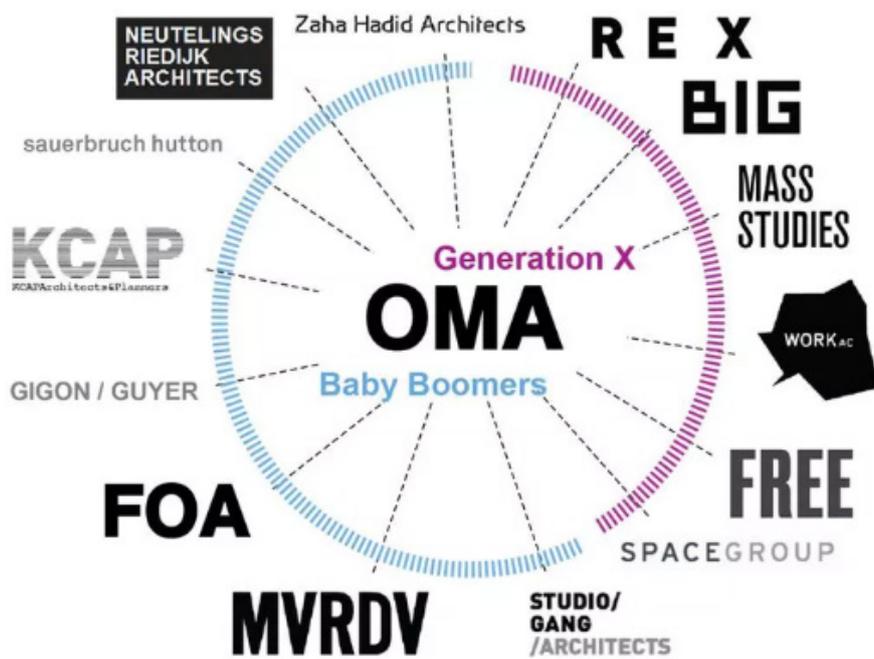


Fig. 92 OMA, *Geração OMA*.

em geral quando se atribuem os créditos de uma obra, o que deita por terra todos os esforços do escritório em querer manter o seu perfil de coletividade, uma vez que “os média, na sua busca por heróis, criaram uma imagem falsa de que todos os projetos de construção são produto de arquitetos”³⁰³.

Desta forma, é de prever que outros colaboradores e intervenientes nos trabalhos nem sempre fiquem satisfeitos com isso, como afirma Erez Ella, ex trabalhador do OMA e segundo o qual, “existe frustração, e muitos ex-parceiros e funcionários estão a avançar com os seus próprios escritórios com o seu nome na porta. (...) É importante permitir que as pessoas sintam direitos pelo que estão a fazer.”³⁰⁴.

Após trabalhar no OMA durante sete anos (1999-2006), este arquiteto e o sócio do escritório na altura Joshua Prince-Ramus que havia fundado a filial do OMA em Nova Iorque, decidem acabar a sua parceria com Rem e fundar os REX (Ramus Ella Architects), acabando por levar consigo todos os membros da equipa de Nova Iorque, assim como “várias comissões do OMA na América”³⁰⁵, de entre as quais o projeto para o *Teatro “Dee and Charles Wjly”*, em Dallas (2006-2009).

Este episódio levantou várias questões quanto à creditação dos trabalhos do atelier, pois enquanto responsável por vários dos projetos do OMA na América, e revoltado com “o desejo dos média de fazer parecer tudo como se fosse o trabalho de um indivíduo”³⁰⁶ [Koolhaas], Prince-Ramus vê esta separação como forma de receber o devido mérito enquanto “autor do trabalho”³⁰⁷ que não conseguia enquanto membro do OMA.

Além destes exemplos, inúmeros foram os casos de colaboradores do OMA que, depois de vários anos de trabalho, decidem embarcar em projetos próprios e independentes da marca consolidada OMA/ Rem Koolhaas, como é o caso dos BIG (Bjarke Ingels), WORKac (Dan Wood e Amale Andraos), FR-EE (Fernando Romero), entre outros [fig. 92].

A questão que então se coloca é se esta falta de notoriedade relativa aos restantes

303 “The media, in their quest for heroes, created a false image that all building designs are the product of architects.” Mentor Llunji, *Towards a New Engineering*, 56.

304 “(...) I also know there is frustration, and a lot of ex-partners and employees are moving on to start offices with their name on the door. (...) It’s important to allow people to feel ownership over what they’re doing.” Erez Ella, “Interview,” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 72.

305 “In 2006 the two architects turned OMA’s New York office into Ramus Ella Architects, or REX, and took several America OMA commissions.”

Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* (Roterdão: 010 Publishers, 2009) 36.

306 “The media’s desire to make everything about an individual doesn’t reflect our reality.” Joshua Prince-Ramus in Robin Pogrebinmay, “Joshua Prince-Ramus Leaving Koolhaas’s O.M.A. to Start New Architecture Firm,” *The New York Times Magazine*, (2006), <https://www.nytimes.com/2006/05/14/arts/design/14pogr.html>(consultado a 16 de Dezembro de 2018).

307 “On his part there is interest in sole credit for the work because he is sole author of the work.” Rem Koolhaas in Robin Pogrebinmay, *Ibidem*.

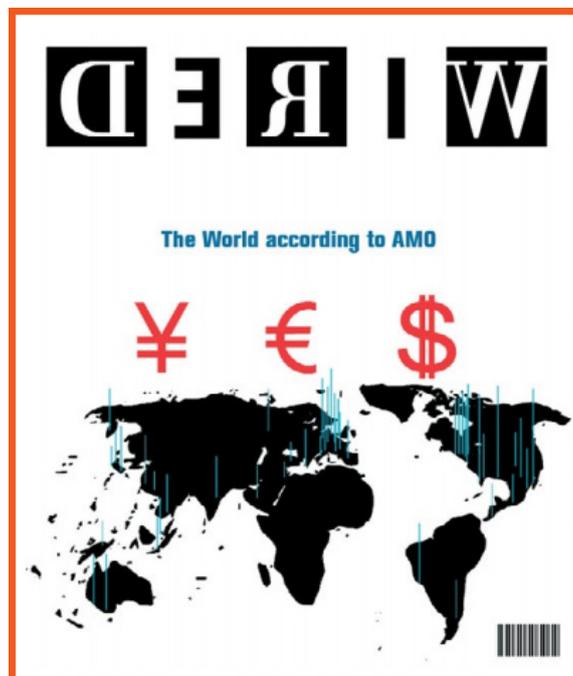


Fig. 93 AMO, Sistema YES - Uma das Opções para a Copa
Wired, 2001.

envolvidos nos projetos é devida, apenas à opinião social, que tem Rem como único protagonista do escritório, ou se simplesmente se trata de uma forma de *branding* por parte do atelier, que vê em Rem Koolhaas - o vencedor do Pritzker - uma forma de manter um certo destaque dado pela associação ao arquiteto.

Segundo afirma Mentor Llundji no livro *Towards a New Engineering: Reflections of a Practitioner* (2018), os arquitetos são, também, em certa parte culpados por esta falta de destaque para com outros colaboradores, uma vez que “Não enfatizando (nomeando) os principais colaboradores do projeto, não é apenas um sinal da vaidade de um arquiteto, mas também um resultado da pressão dos média e do público. Os média, os amantes dos heróis públicos e a atribuição de um edifício a uma pessoa é mais comercialmente aceitável do que citar sete deles”³⁰⁸ [fi. 93].

No que diz respeito a colaborações interdisciplinares, como é o caso da engenharia, enquanto disciplina técnica e matemática e, como tal, responsável pela parte invisível dos projetos - aquela que não é aparente - “Tu dificilmente consegues identificar um produto de acordo com seu engenheiro de projeto.”³⁰⁹, o que significa que não sendo possível de identificar, o trabalho do engenheiro mantém-se no anonimato, “a falta de reconhecimento é porque esse trabalho não pode ser visto, entendido e, portanto, apreciado pelo público em geral”³¹⁰.

Por último, o designer, que apesar de desempenhar um papel bastante significativo na criação de uma imagem e conceitos únicos para cada projetos, capaz de informar a mensagem que se pretende transmitir, por não estar ligado a qualquer elemento estrutural do edifício, acaba por perder relevância.

308 “Not emphasizing (naming) the main project collaborators is not only a sign of an architect’s vanity but also a result of pressure from the media and public. The media and public love heroes and identifying a building with one person is more commercially acceptable than citing seven of them.”
Mentor Llundji, *Towards a New Engineering*, 36.

309 “You can hardly identify a product according to its design engineer.”
Mentor Llundji, *Idem*, 38.

310 “Not that the work of the structural engineer is unimportant, but the lack of recognition is because that work cannot be seen, understood and, thus, appreciated by the general public.”
Mentor Llundji, *Idem*, 46.

Considerações Finais

*(...)OMA, where my identity was submerged in a group, and that's how we've always worked, as a group. But somehow, the world insists on the individual.*³¹¹

Localizado no último andar de um edifício que poderia passar, perfeitamente, por um qualquer banal bloco de escritórios ou apartamentos, o escritório sede do OMA*AMO instalado em Roterdão desde 1980, tal como o seu nome de assinatura não autoral, passa despercebido no meio de uma paisagem tipicamente holandesa, sendo quase impercetível àqueles que não conhecem o local.

À semelhança do que acontece com o atelier em estudo, que não possuindo um edifício próprio, e ao contrário da arquitetura contemporânea a que nos foi habituando ao longo dos anos, marcada pelo uso exacerbado de cores, texturas, dimensões, e formas, acaba por se diluir neste bloco, juntamente com escritórios de outras áreas de atuação, também os intervenientes e colaboradores nos projetos realizados por este, acabam por se perder no anonimato da sigla que representa o seu nome.

Apesar de se afirmar, desde a sua formação, como um escritório derivado de um coletivo, as várias mudanças internas que foi experimentando ao longo dos últimos 40 anos, como a entrada e saída de vários profissionais e o próprio crescimento e expansão da marca, continuam a viabilizar, até hoje, a associação dos trabalhos realizados exclusivamente ao atelier e em particular ao único sócio que se mantém desde o início - Rem Koolhaas.

³¹¹ Rem Koolhaas, *OMA/ Rem Koolhaas: Living, Vivre, Leben* (Basel: Birkhäuser Verlag AG, 1998), 6.

Partindo do estudo elaborado, foi possível perceber que Koolhaas, ao longo da sua prática enquanto arquiteto, nunca é reconhecido pelos colegas como um mestre do desenho, mas antes um excelente colecionador de pessoas e experiências.

Assim, mais do que arquiteto ou escritor a principal característica de Koolhaas é a sua capacidade de formar grupos, mais precisamente, de estabelecer conexões produtivas com outros indivíduos. Sabendo, à partida, que a realização de um projeto possível de ser construído, requeria vários tipos de ferramentas de conhecimento em domínios como planeamento territorial, estruturais, mecânicos, design, além das suas experiências colaborativas no IAUS e durante os anos de docência na AA School, consistiram os principais pilares que estavam na base dessa vontade de introduzir novos colaboradores e vertentes, que pudessem, de alguma forma, adicionar algo ao atelier e à prática do escritório.

A colaboração entre o arquiteto e engenheiro, a primeira a ser considerada, não sendo um tipo de cooperação interdisciplinar inovador em termos de projeto, no OMA desempenhou um papel fundamental importante, pois permitiu ao atelier introduzir viabilidade estrutural nas propostas apresentadas.

No caso do projeto *CCTV*, partindo da sua complexa forma, que contraria todos os pressupostos gravitacionais, a colaboração com o engenheiro Cecil Balmond, o responsável pela parte estrutural do projeto, foi imprescindível no decurso do projeto, e sem a qual a sua realização não seria possível. A verdade processual inerente ao projeto fica marcada pela constante intervenção do engenheiro, além da capacidade deste criar um módulo de suporte capaz de sustentar as forças exigidas pelo inovador arranha-céus. O trabalho realizado para a estação televisiva é mais relevante ainda, por revelar uma premissa essencial a qualquer projeto: Novos problemas requerem novas soluções.

Com o nascimento do AMO, e a inserção no mercado comercial, trouxe consigo novas preocupações relativas à importância e o potencial que um estilo e uma marca podem ter no meio arquitetónico. O recurso a novos modelos visuais e diagramáticos, que sustentam a produção técnica dos projetos, fez nascer um novo tipo de arquiteto, - o arquiteto vendedor, cuja voz é representada pelas cores, gráficos e diagramas.

Isaac Mathew, arquiteto, curador e urbanista, revela na sua entrevista para a *CLOG* (2014) a existência de duas formas diferenciadas de entender investigação e pesquisa quando estamos perante um projeto de arquitetura do OMA: “Research” e “Remresearch”, onde afirma que “‘Research’ é produzido para ser lido, enquanto ‘Remresearch’ é para ser vendido.”³¹². Assim, o arquiteto-vendedor é aquele, que independentemente de qualquer projeto, é capaz de conduzir uma pesquisa que se sustente a ela mesma, contrário ao ‘arquiteto-artista’ que utiliza a produção teórica como suporte da disciplina, ou vice-versa.

³¹² “Research is produced to be read, while Remresearch is to be sold.”
Isaac Mathew, “Remresearch.” in *Rem*, ed. Kyle May (Canada: CLOG, 2014), 47.

Verifica-se, aqui, uma intenção muito clara daquilo que o OMA pretendia transmitir nesta altura: uma marca, um estilo, um carimbo, que sabe explorar de forma paradigmática os meios de comunicação social, desenvolvendo metodologias de difusão e divulgação da sua voz e da sua prática “ ‘Research’ é o novo estilo, e ‘Remsearch’ é a sua voz mais visível”³¹³

O trabalho realizado para a loja de roupa Prada, marca a entrada do escritório no mundo da moda e, como tal, dependia quase totalmente do tipo de imagem que se iria transmitir. A integração de uma firma especializada em design gráfico e estratégias de comunicação como a 2x4 integrou todo o sentido de versatilidade que o cliente pretendia no trabalho gráfico elaborado como o mural alterável ou os visores interativos, que no final acabaram por sustentar toda a proposta do arquiteto.

Por sua vez, mesmo em termos teóricos, com as várias publicações lançadas pelo OMA, é possível verificar que esta vertente investigativa, nem sempre resulta de um processo de trabalho solitário do escritor como aconteceu com DNY. Pelo contrário, seja através do AMO, seja enquanto professor em Harvard, a rede de relações colaborativas entre o escritório, professores e alunos, constitui um processo de trocas de informação extremamente produtivo, seja para o atelier que beneficia e aproveita dos dados de investigação dos alunos, seja para estes que acabam por ter a oportunidade de trabalhar com o atelier.

Ao longo deste trabalho foi possível perceber que a voz que caracteriza o OMA*AMO não pertence apenas ao escritório em estudo, e muito menos a um único indivíduo, mas a uma rede de colaboradores onde esta voz resulta de um diálogo entre eles. Através dos projetos analisados foi possível perceber que na verdade, todos os trabalhos só são possíveis graças à intervenção de outros indivíduos e organizações capazes de fornecer determinados serviços que não estão ao alcance do arquiteto no geral.

Contudo, observou-se também, que enquanto inseridos em trabalhos coletivos, num grupo, existe sempre, mesmo que a maioria das pessoas não goste de admitir, um elemento que se destaca do resto dos elementos - um líder. Seja porque foi o primeiro a começar, seja porque começou a intervir de maneira mais proeminente nas decisões dos restantes, mas que ao dar a voz à apresentação dos trabalhos, carrega em si todos os outros colaboradores.

Assim, além dos meios de comunicação, e da própria sociedade influenciável que ainda necessita de ter esta ideia de heróis e santos da arquitetura, o próprio arquiteto, não referindo os outros participantes como coautores das obras, e participantes igualitários da rede, também detém parte da culpa no que diz respeito a estas contradições que envolvem a autoria dos projetos.

³¹³ “Research is the new style, and Remsearch is it’s most visible voice.”
Isaac Mathew, *Ibidem*.

Referências Bibliográficas

Ensaaios e Monografias

- Abrahão, Sérgio Luís.** *Espaço Público: Do Urbano ao Político*. São Paulo: Annablume Editora; FAPESP, 2008.
- Akcan, Esra.** *Open Architecture: Migration, Citizenship and the Urban Renewal of Berlin-Kreuzberg by IBA-1984/87*: Basel: Birkhäuser, 2018.
- AMO/OMA, Rem Koolhaas, &&& Creative**, eds. *Content*. Köln: Taschen, 2004.
- Augé, Marc.** *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Trad. Lúcia Mucznik. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994 [1992].
- Baía, Pedro**, Ed. *Koolhaas Tangram*. Porto: Circo de Ideias, 2014.
- Böck, Ingrid.** *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas: Essays on the History of Ideas*. Berlin: Jovis Verlag, 2015.
- Breton, André.** *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972.
- Certeau, Michel de.** *Arts de Faire*. Coleção: L'invention du Quotidien, vol. 1. Paris: Gallimard, 1990.
- Cohen, Jean-Louis.** *O Futuro da Arquitetura Desde 1889: Uma História Mundial*. London: Phaidon Press Limited, 2012.
- Cuff, Dana.** *Architecture: the story of practice*. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- Ferriss, Hugh.** *The Metropolis of Tomorrow*. Mineola, New York: Dover Publications, 2005 [1929].
- Ferriss, Hugh.** *Power in Buildings: An Artist's View of Contemporary Architecture*. New York: Columbia University Press, 1953.
- Fleck, Ludwik.** *Genesis and Development of a Scientific Fact*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Citado em Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005, 113.
- Gargiani, Roberto.** *Rem Koolhaas/ OMA: Essays in Architecture*. Lausanne, Switzerland: EPFL Press, 2008.
- Gausa, Manuel.** *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada*. Barcelona: Actar, 2001.
- Graaf, Reinier de.** *Four Walls and a Roof: The Complex Nature of a Simple Profession*. London: Harvard University Press, 2017.
- Higgott, Andrew.** *Mediating Modernism: Architectural Cultures in Britain*. USA; Canada: Routledge, 2007.
- Ibelings, Hans.** *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*. Enlarged ed. Rotterdam, NAI Publishers, 2002 [1998].
- Jencks, Charles.** *The Language of Post-Modern Architecture*. London : Academy Editions,

- 1987 [1977].
- Koolhaas, Rem.** *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nova York: The Monacelli Press, 1978.
- Koolhaas, Rem.** *Projects Urbans (1985-1990)/ Urban Projects (1985-1990)*. Ed. Josep Lluís Mateo. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.
- Koolhaas, Rem & Bruce Mau.** *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*. New York: The Monacelli Press, 1995.
- Koolhaas, Rem.** *OMA/ Rem Koolhaas: Living, Vivre, Leben*. Basel: Birkhäuser Verlag AG, 1998.
- Krier, Rob.** *Architectural Composition*. London: Academy Editions, 1991.
- Latour, Bruno.** *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Le Corbusier.** *Vers Une Architecture*. Paris: Flammarion, 1995 [1923].
- Lewis, Karen.** *Graphic Design for Architects: A Manual for Visual Communication*. New York: Routledge, 2015.
- Llunji, Mentor.** *Towards a New Engineering: Reflections of a Practitioner*. Montenegro: MSPROJECT, 2018.
- May, Kyle.** *Rem*. Canada: CLOG, 2014.
- Manuelli, Sara.** *Design for Shopping: New Retail Interiors*. London: Laurence King Publishing, 2006.
- Mintzberg, Henry.** *The structuring of organizations: a synthesis of the research*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1979.
- Nagels, Jacques.** *Trabalho Colectivo e Trabalho Produtivo na Evolução do Pensamento Marxista*. Trad. Pedro Simões. Lisboa: Prelo Editora, 1975
- Nowobilaska, Malgorzata & Quazi Mahtab Zaman.** *Postdamer Platz: The Reshaping of Berlin*. Cham: Springer, 2014.
- Obrist, Hans Ulrich.** *Rem Koolhaas: Conversas com Hans Ulrich Obrist*. Trad. Inês Moreira. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.
- Pai, Hyungmin.** *The Portfolio and the Diagram: Architecture, Discourse, and Modernity in America*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Sennott, Stephen., ed.** *Encyclopedia of Twentieth Century Architecture*. Vol. 1. New York; London: Fitzroy Dearborn, 2004.
- Shields, Jennifer A.E.** *Collage and Architecture*. New York: Routledge, 2014.
- Tafuri, Manfredo.** *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1976.
- Tafuri, Manfredo.** "The Disenchanted Mountain." In *The American City: From the Civil War to the New Deal*, Cambridge: MIT Press, 1979. Citado em Paul Walter

- Clarke, “The Economic Currency of Architectural Aesthetics.” In *Restructuring Architectural Theory*, ed. Marco Diani & Catherine Ingraham, 48-59. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- Venturi, Robert.** *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.
- Yaneva, Albena.** *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*. Roterdão: 010 Publishers, 2009.
- Yaneva, Albena.** *Mapping Controversies in Architecture*. United Kingdom: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Zabalbeascoa, Anaxtu & Javier Rodríguez Marcos.** *Minimalismos*. Trad. Maria Luiza Araújo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- Capítulos de Livros**
- Balmond, Cecil, Ruth Baumeister & Sang Lee.** “Structure as Architecture.” In *The Domestic and the Foreign in Architecture*, ed. Sang Lee & Ruth Baumeister, 318 - 329. Rotterdam: 010 Publishers, 2007.
- Baptista, Luís Santiago.** “S,M,L,XL: Um Atlas da Arquitectura Metropolitana.” In *Koolhaas Tangram*, ed. Pedro Baía, 33-53. Porto: Circo de Ideias, 2014.
- Bennett, Audrey.** “The Rise of Research in Graphic Design.” In *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, ed. Audrey Bennett, 14 - 23. New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- Betsky, Aaron.** “The Koolhaas Node.” In *Rem*, ed. Kyle May, 60-61. Canada: CLOG, 2014.
- Blaisse, Petra.** “Interview.” In *Rem*, ed. Kyle May, 90-95. Canada: CLOG, 2014.
- Brott, Simone.** “A Marxist Critique of Iconic Architecture.” In *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture, and Design*, ed. Chris Brisbin & Myra Thiessen, 206 - 227. London; New York: Routledge, 2019.
- Colonnese, Fabio & Marco Carpiceci.** “Program, Diagram and Experience. An Inquiry on OMA’s Architectural Images.” In *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, ed. Eugenio Morello & Barbara E. A. Piga, 393-400. Milano: Nuova Cultura, 2013.
- Deyong, Sarah.** “Memories of The Urban Future: The Rise And Fall of The Megastructure.” In *The Changing of the Avant-garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, ed. Terence Riley, 23 - 36. New York: Museum of Modern Art, 2002.
- Ella, Erez.** “Interview.” In *Rem*, ed. Kyle May, 70-75. Canada: CLOG, 2014.
- Figueira, Jorge.** “Slave to the Rhythm.” In *Koolhaas Tangram*, ed. Pedro Baía, 77-85. Porto: Circo de Ideias, 2014.

- Firket, Nicolas. & Markus Schaefer.** “Out of Fashion.” In *Content*, ed. AMO/OMA, Rem Koolhaas, &&& Creative, 326 - 331. Köln : Taschen, 2004.
- Frascara, Jorge.** “Graphic Design: Fine Art or Social Science?” In *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, Ed. Audrey Bennett, 26 - 35. New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- Gorelik, Ádrian.** “Arquitetura e Capitalismo: os Usos de Nova York.” Prefácio de *Nova York Delirante: Um Manifesto Retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottman, 9-23. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- Gropius, Walter.** “Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar (1919).” In *Programs and Manifestoes on 20th - Century Architecture*. Trad. Michael Bullock, 49 - 52. Massachusetts: The MIT Press, 1971 [1964].
- Hsu, Frances.** “The Operative Criticism of Rem Koolhaas.” In *98th ACSA Annual Meeting Proceedings: Rebuilding*, ed. Bruce Goodwin & Judith Kinnard, 380-385. Georgia Institute of Technology, 2010.
- Koolhaas, Rem.** “Elegy for the Vacant Lot.” (1985). In *S,M,L,XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, 937. New York: The Monacelli Press, 1995.
- Koolhaas, Rem.** “The Generic City.” (1994) In *S,M,L,XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, 1238 - 1264. New York: The Monacelli Press, 1995.
- Koolhaas, Rem.** “Bigness, or The Problem of Large” (1994) In *S,M,L,XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, 494 - 517. New York: The Monacelli Press, 1995.
- Koolhaas, Thomas.** “Interview.” In *Rem*, ed. Kyle May, 152-157. Canada: CLOG, 2014.
- Latour, Bruno & Albena Yaneva.** “Give me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT’s View of Architecture.” In *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, ed. Reto Geiser, 80-89. Basel: Birkhäuser, 2008.
- Maas, Winy. & Jacob van Rijs.** “Interview.” In *Rem*, ed. Kyle May, 80-83. Canada: CLOG, 2014.
- Mathew, Isaac.** “Remresearch.” In *Rem*, ed. Kyle May, 47. Canada: CLOG, 2014.
- Miljacki, Ana.** “Consumption.” In *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, ed. C. Greig Crysler, Stephen Cairns & Hilde Heynen, 184 - 198. London; California; New Delhi; Singapore: SAGE Publications, 2012.
- Mutlo, Murat.** “Surfing the wave.” In *Interdisciplinary Design: New Lessons from Architecture and Engineering*, ed. Hanif Kara & Andreas Georgoulas, 59 - 64. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design ; Barcelona : Actar, 2012.
- Obrist, Hans-Ulrich.** “Cecil Balmond Interview.” In *Open Source 2010: Architecture as an Open Culture*, ed. Gonçalo Azevedo, 8 - 19. Porto: Circo de Ideias, 2011.
- Otero, Roberto.** “Postomas/ Petit Rem.” In *Rem*, ed. Kyle May, 64-65. Canada: CLOG, 2014.

- Rock, Michael.** “Interview.” In *Rem*, ed. Kyle May, 124-125. Canada: CLOG, 2014.
- Romero, Fernando.** “Interview.” In *Rem*, ed. Kyle May, 86-87. Canada: CLOG, 2014.
- Vriesendorp, Madelon & Zoe Zenghelis.** “Interview.” In *Rem*, ed. Kyle May, 20-27. Canada: CLOG, 2014.
- Zaera Polo, Alejandro.** “Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas.” In *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990). Urban Projects (1985-1990)*, ed. Josep Lluís Mateo, 52-63. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

Dissertações

- Díaz, Eneko Besa.** “Arquitecto, obra y método. Análisis comparado de diferentes estrategias metodológicas singulares de la creación arquitectónica contemporánea.” Dissertação de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid, 2015.
- Casares, Joaquín Mosquera.** “Conectividad Urbana en Rem Koolhaas: Megaestructuras, Calle Elevada e Infraestructura de Comunicación, 1968 - 1989.” Dissertação de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2016.
- Figueira, Jorge.** “A Periferia Perfeita: Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80.” Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009.

Artigos em Periódicos

- Augé, Marc.** *Le Sens des Autres: Actualité de l'anthropologie*. Paris: Fayard, 1994. Citado em Teresa Sá, “Lugares e não Lugares em Marc Augé.” *Artitextos* 03 (Dezembro 2006): 179-188.
- Beirão, Daniel; Luís Loureiro & Pedro Gama.** “Entrevista a Ellen Van Loon.” *NU: Utopia*, nº 25 (Outubro 2004): 236 - 241.
- Carroll, Chris., Paul Cross, Xiaonian Duan, Craig Gibbons, Goman Ho, Michael Kwok, Richard Lawson, Alexis Lee, Andrew Luong, Rory McGowan & Chas Pope.** “CCTV Headquarters, Beijing China: Structural engineering design and approvals.” *The Arup Journal* 40, nº2 (2005): 3 - 9.
- Carroll, Chris., Craig Gibbons, Goman Ho, Michael Kwok, Richard Lawson, Alexis Lee, Andrew Luong, Rory McGowan & Chas Pope.** “CCTV Headquarters, Beijing, China: Building the Structure.” *The Arup Journal* 43, nº2 (2008): 40 - 51.
- Columina, Beatriz.** “La Arquitectura de las Publicaciones: Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas.” *El Croquis: AMO/OMA - Rem Koolhaas(II) 1996-*

- 2007, *Theory and Practice*, nº 134/135 (2007): 350 - 377.
- Cooreman, Tine.** “On Bigness and the City.” *OASE: Urban Formation and Collective Spaces*, nº71 (2006): 72-77.
- Cortés, Juan Antonio.** “Delirious and More & III. Theory and Practice.” *El Croquis OMA/ Rem Koolhaas 1996-2007*, nº 134/135 (2007): 4- 19.
- Garritzmann, Udo & Wouter Deen.** “Diagramming the contemporary. OMA’s little helper in the quest for the new.” *OASE: Diagrams*, nº48 (1998): 83-92.
- Green, Dane., Bob Lau, Iain Lyall, David Pritchard, John Pullen & Clodagh Ryan.** “CCTV Headquarters, Beijing, China: Building the Structure.” *The Arup Journal* 40, nº3 (2005): 22 - 29.
- Klingmann, Anna.** “The Meaningless Popularity of Rem Koolhaas.” *Thresholds*, nº 29: Inversions (Winter, 2005): 74 - 80.
- Koolhaas, Rem.** “Life in the Metropolis or The culture of Congestion.” *AD - Architectural Design: OMA* 47, nº 5 (1977): 319 - 325.
- Koolhaas, Rem., Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswald, & Alejandro Zaera Polo.** “Die Entfaltung der Architektur.” Editorial *ARCH+*, nº 117 (1993): 22 - 33.
- Koolhaas, Rem. & Ole Scheeren.** “Program.” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005): 28 - 29.
- Koolhaas, Rem. & Ole Scheeren.** “Facade.” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005):62 - 69.
- Koolhaas, Rem. & Ole Scheeren.** “Structural Analysis.” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005): 104 - 111.
- Lobo, Hillary., Gregory Giammalvo & Raymond Quinn.** “Prada Epicenter, New York.” *The Arup Journal* 38, nº1 (2003): 21 - 24.
- Rappaport, Nina.** “Engineer collaborations: Innovation and Intuition.” *Constructs* 5, nº1 (2002): 16 - 17.
- Van Gerrewey, Christophe & Véronique Patteeuw.** “OMA. The First Decade:1978-1989.” Editorial *OASE*, nº94 (2015): 2 - 9.
- Yau, Li.** “Collaboration.” *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005): 194 - 195.
- Zaera Polo, Alejandro.** “Notes for a Topographic Survey.” *El Croquis: Rem Koolhaas/ OMA 1987 - 1992*, nº 53 (1992): 32 - 51.
- Zaera Polo, Alejandro.** “Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas.” *El Croquis: Rem Koolhaas/ OMA 1987 - 1992*, nº 53 (1992): 6 -31.
- Zaera Polo, Alejandro.** “The day after: A conversation with Rem Koolhaas.” *El Croquis: OMA/ Rem Koolhaas 1992-1996*, nº79 (1996): 8 - 25.

Artigos em Periódicos *on-line*

- Grau, Javier Raposo; Belém Butragueño & María Asunción Salgado.** “La Arquitectura de lo inmaterial en Rem Koolhaas.” *ZARCH*, Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism: *Ideas no Constuidas*, nº 6 (2016): 166 - 179, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/article/view/1460> (consultado a 16 de Dezembro de 2018).
- Jencks, Charles.** Citado em Arthur Lubow, “Rem Koolhaas Builds,” *The New York Times Magazine*, (2000), <http://www.nytimes.com/2000/07/09/magazine/rem-koolhaas-builds.html> (consultado a 16 de Dezembro de 2018).
- Koolhaas-OMA.** “Urban Intervention: Dutch Parliament, The Hague.” *International Architect* 1, nº3 (1980): 47 - 60, <http://www.umemagazine.com/IAHome.aspx> (consultado a 17 de Janeiro de 2019).
- Nunes, Jorge.** “A Metrópole nos Pensamentos de Manfredo Tafuri e Rem Koolhaas.” *Arg. urb: Revista Eletrónica de Arquitectura e Urbanismo*, nº 12 (2014): 7 - 21, https://www.usjt.br/arg_urb/numero_12.html (consultado a 17 de Janeiro de 2019).
- Nuzhdina, Yekaterina.** “Intern of the month: There is no such thing as a method at OMA.” Interview by *Strelka Magazine*, (Maio 23, 2016), <https://strelka.com/en/magazine/2016/05/23/internship-in-oma>(consultado a 17 de Janeiro de 2019).
- Pogrebinmay, Robin.** “Joshua Prince-Ramus Leaving Koolhaas’s O.M.A. to Start New Architecture Firm.” *The New York Times Magazine*, (2006), <https://www.nytimes.com/2006/05/14/arts/design/14pogr.html>(consultado a 16 de Dezembro de 2018).
- Rubinstein, Rhonda & David Peters.** “Larger than life itself: 2x4 at SFMOMA.” *Eye Magazine*, nº58 (Winter 2005), <http://www.eyemagazine.com/review/article/larger-than-life-itself-2x4-at-sfmoma>(consultado a 18 de Janeiro de 2019).
- Yaneva, Albena.** “Mapping Controversies in Architecture: A New Epistemology of Practice.” *ALF06: Education*, <http://leidiniu.archfondas.lt/en/alf-06/albena-yaneva-mapping-controversies-architecture-new-epistemology-practice> (consultado a 18 de Janeiro de 2019).

Videos

- Balmond, Cecil.** “Informal Networks.” Filmado em Março de 2003 em Londres, Reino Unido. AA School of Architecture vídeo, 1:37:29. <https://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=352>(consultado a 19 de Maio de 2019).
- Hill, Linda.** “How to Manage for Collective Creativity.” Filmado em Setembro de 2014 em Cambridge, Reino Unido. TED vídeo, 17:17. https://www.ted.com/talks/linda_hill_how_to_manage_for_collective_creativity(consultado a 19 de Maio de 2019).
- Rock, Michael.** “Attention, Disruption, Disorder.” Filmado em Fevereiro de 2017 em

Cambridge, Massachusetts. Harvard University Graduate School of Design video, 1:19:19. <https://www.gsd.harvard.edu/event/michael-rock-attention-disruption-disorder/>(consultado a 19 de Maio de 2019).

Scheeren, Ole. “Why great architecture should tell a story.” Filmado em Setembro de 2015 em Londres, Reino Unido. TED vídeo, 16:26. https://www.ted.com/talks/ole_scheeren_why_great_architecture_should_tell_a_story(consultado a 19 de Maio de 2019).

Star, Darren. “Lights, Camera, Relationship.” *Sex and the City*. Mr.Piracy vídeo, 29:05, 2003. <https://www9.mrpiracy.xyz/serie.php?imdb=tt0159206&e=5&t=6#5>(consultado a 19 de Maio de 2019).

Sítios de Internet

Archivitamins. “JOB, post a job!” *ECADI*. <http://www.archivitamins.com/job/senior-architect-5/>(consultado a 30 de Maio de 2019).

ARUP. “History.” *ARUP*. <https://www.arup.com/our-firm/arup-history>(consultado a 30 de Maio de 2019).

Harvard University Graduate School of Design. “Factbook: Academic Year 2017–2018.” *Harvard University Graduate School of Design*, Office of Institutional Research, 2018. <https://www.gsd.harvard.edu/wp-content/uploads/2017/03/GSD-Factbook.pdf>(consultado a 30 de Maio de 2019).

McGetrick, Brendan. “Interview: Michael Rock, Graphic Designer.” Recent Works and Current Obsessions. <http://www.brendanmcgetrick.com/anything/2008/09/04/michael-rock-graphic-designer/>(consultado a 2 de Junho de 2019).

OMA*AMO. “The Image of Europe.” *OMA*AMO*. <https://oma.eu/projects/the-image-of-europe> (consultado a 30 de Maio de 2019).

OMA*AMO. “Kochstrasse /Friedrichstrasse Housing.” *OMA*AMO*. <https://oma.eu/projects/kochstrasse-friedrichstrasse-housing>(consultado a 30 de Maio de 2019).

OMA*AMO. “Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping.” *OMA*AMO*. <https://oma.eu/publications/project-on-the-city-ii-the-harvard-guide-to-shopping> (consultado a 3 de Junho de 2019).

Graphic Design In “*COBUILD Advanced English Dictionary*.” HarperCollins Publishers, 2019. <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/graphic-design>(consultado a 3 de Junho de 2019).

Palíndromo In “Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa.” Porto: Porto Editora, 2003-2019. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/palindromo> (consultado a 30 de Maio de 2019).

2x4. “IIT McCormick Tribune Campus Center.” *2x4*. <https://2x4.org/work/iit-mccormick-tribune-campus-center/>(consultado a 30 de Junho de 2019).

Fontes das Imagens

Figura 1. Fotografia da Autora.

Figura 2. Imagem em Magdalena Droste & Bauhaus Archiv, *Bauhaus : 1919-1933* (Köln : Benedikt Taschen, 1994), 231.

Figura 3. Imagem em Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1976), 147.

Figura 4. Imagem em Elie G. Haddad & David Rifkind, eds., *A Critical History of Contemporary Architecture: 1960-2010* (New York:Routledge, 2016), 29.

Figura 5. Imagem em Robert Venturi, *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (São Paulo : Martins Fontes, 1995), 178.

Figura 6. Pamono, disponível em: <https://www.pamono.co.uk/designers/archizoom> (consultado a 8 de Junho de 2019).

Figura 7. Imagem em Peter Lang, *Superstudio: Life without Objects* (Milano: Skira, 2003), 18.

Figura 8. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/publications/delirious-new-york> (consultado a 8 de Junho de 2019).

Figura 9. Imagem em Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1976), 138.

Figura 10. Imagem em Joaquín Mosquera Casares, “Conectividad Urbana en Rem Koolhaas: Megaestructuras, Calle Elevada e Infraestructura de Comunicación, 1968 - 1989” (dissertação de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2016), 136.

Figura 11. Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, disponível em: <https://www.maxxi.art/events/superstudio-50/> (consultado a 8 de Junho de 2019).

Figura 12. Imagem em *El Croquis: Rem Koolhaas/ OMA 1987 - 1992*, nº 53 (1992), 12.

Figura 13. Imagem em *El Croquis: Rem Koolhaas/ OMA 1987 - 1992*, nº 53 (1992), 13.

Figura 14. Drawing Matter, disponível em: <https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/luce-van-rooy-drawing-architecture/>(consultado a 10 de Junho de 2019).

Figura 15. Architects' Journal, disponível em: <https://www.architectsjournal.co.uk/ad-magazine-80-years-in-print/8602500.article>(consultado a 10 de Junho de 2019).

Figura 16. Imagem em Rem Koolhaas, “Life in the Metropolis or The culture of Congestion,” *AD - Architectural Design* 47, nº 5 (1977): 319.

Figura 17. Imagem em Neil Spiller, “That was Then, This is Now and Next,” *AD - Architectural Design: Celebrating the Marvellous: Surrealism in Architecture*, special issue 88, nº 2 (2018): 8.

- Figura 18.** Imagem em Anthony Vidler, “Architecture After the Rain,” *AD - Architectural Design: Celebrating the Marvellous: Surrealism in Architecture*, special issue 88, nº 2 (2018): 18.
- Figura 19.** Imagem em Beatriz Colomina, “La Arquitectura de las Publicaciones: Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas,” *El Croquis: AMO/OMA - Rem Koolhaas(II) 1996-2007, Theory and Practice*, nº 134/135 (2007): 353.
- Figura 20.** Imagem em Koolhaas-OMA, “Urban Intervention: Dutch Parliament, The Hague,” *International Architect* 01, nº3 (1980): 48, disponível em: <http://www.umemagazine.com/IAHome.aspx> (consultado a 10 de Junho de 2019).
- Figura 21.** Imagem em Joaquín Mosquera Casares, “Conectividad Urbana en Rem Koolhaas: Megaestructuras, Calle Elevada e Infraestructura de Comunicación, 1968 - 1989” (dissertação de doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2016), 68.
- Figura 22.** Architectural Association Collections Blog, disponível em: <http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-archives-kamiar-ahari-drawings-hadid-koolhaas-zenghelis-unit-donated/> (consultado a 10 de Junho de 2019).
- Figura 23.** Imagem em Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Nova York: The Monacelli Press, 1978), 40.
- Figura 24.** Imagem em Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Nova York: The Monacelli Press, 1978), 154.
- Figura 25.** Imagem em Rem Koolhaas & Bruce Mau. (1995) *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*. (New York: The Monacelli Press), 932.
- Figura 26.** Positive Dialogues, disponível em: <http://positivedialogues.aaschool.ac.uk/wp-content/uploads/2012/01/14.jpg> (consultado a 10 de Junho de 2019).
- Figura 27.** Positive Dialogues, disponível em: <http://positivedialogues.aaschool.ac.uk/wp-content/uploads/2012/01/23.jpg> (consultado a 10 de Junho de 2019).
- Figura 28.** Imagem em Alice Shay, “The Contemporary International Building Exhibition (IBA): Innovative Regeneration Strategies in Germany” (dissertação de mestrado, Massachusetts Institute of Technology, 2012), 19.
- Figura 29.** Imagem em Alice Shay, “The Contemporary International Building Exhibition (IBA): Innovative Regeneration Strategies in Germany” (dissertação de mestrado, Massachusetts Institute of Technology, 2012), 26.
- Figura 30.** OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/luetzowstrasse-housing> (consultado a 11 de Junho de 2019).
- Figura 31.** OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/kochstrasse-friedrichstrasse-housing> (consultado a 11 de Junho de 2019).
- Figura 32.** Fotografia de Pedro Feitais.
- Figura 33.** Fotografia de Uwe Dettmar. Bigmat International Architecture Agenda

(BMIAA), disponível em: <https://www.bmiaa.com/last-days-for-berlin-projects-architectural-drawings-1920-1990-at-tschoban-foundation/oma/> (consultado a 11 de Junho de 2019).

Figura 34. Fotografia da autora.

Figura 35. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/kunsthall> (consultado a 11 de Junho de 2019).

Figura 36. Fotografia da autora.

Figura 37. Imagem em *El Croquis: Rem Koolhaas/ OMA 1987 - 1992*, nº 53 (1992), 85.

Figura 38. Imagem em *El Croquis: Rem Koolhaas/ OMA 1987 - 1992*, nº 53 (1992), 82.

Figura 39. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie> (consultado a 11 de Junho de 2019).

Figura 40. Imagem em Rem koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large* (New York: The Monacelli Press, 1995), 644.

Figura 41. Imagem em Rem Koolhaas, *Content* (Köln: Taschen, 2004), 121.

Figura 42. Imagem em Rem Koolhaas, *Content* (Köln: Taschen, 2004), 120.

Figura 43. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/the-image-of-europe> (consultado a 11 de Junho de 2019).

Figura 44. Imagem em *El Croquis: OMA/ Rem Koolhaas 1992 - 1996*, nº 79 (1996), 7.

Figura 45. Imagem em *arqa - Arquitetura e Arte: Ícones Tardios*, nº 118 (2015), 110.

Figura 46. &&& Creative, disponível em: <https://www.andandandcreative.com/clients/office-for-metropolitan-architecture/> (consultado a 21 de Junho de 2019).

Figura 47. Imagem em Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (New York: Oxford University Press, 2005).

Figura 48. Imagem em Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture* (United Kingdom: Ashgate Publishing Limited, 2012).

Figura 49. Imagem em Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture* (United Kingdom: Ashgate Publishing Limited, 2012), 65. Modificada Pela Autora.

Figura 50. Imagem em Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Nova York: The Monacelli Press, 1978), 179.

Figura 51. Archinect Features, disponível em: <https://archinect.com/features/article/150005620/how-to-get-a-job-at-oma> (consultado a 21 de Junho de 2019).

Figura 52. Imagem em Erin Carraher, Ryan E. Smith & Peter DeLisle, *Leading Collaborative Architectural Practice* (Canada: Wiley, 2017), 12.

Figura 53. Todas as imagens em OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/office> (consultado a 11 de Junho de 2019).

Figura 54. Imagem em Sjors Timmer, “Rem Koolhaas – designing the design process.” *Next Iteration* (2015), disponível em: <https://medium.com/next-iteration/rem-koolhaas->

- designing-the-design-process-7f1328821f70(consultado a 11 de Junho de 2019).
- Figura 55.** Imagem em Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* (Roterdão: 010 Publishers, 2009), 114.
- Figura 56.** Imagem em Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design* (Roterdão: 010 Publishers, 2009), 116.
- Figura 57 e 58.** Imagem em “Architect Visits: OMA.” Filmado em Setembro de 2014 em Roterdão, Holanda. *ARCHITECT Magazine vídeo*, 4:45. <https://vimeo.com/106601023>.
- Figura 59.** Imagem em Erin Carraher, Ryan E. Smith & Peter DeLisle, *Leading Collaborative Architectural Practice* (Canada: Wiley, 2017), 4.
- Figura 60.** Imagem em Erin Carraher, Ryan E. Smith & Peter DeLisle, *Leading Collaborative Architectural Practice* (Canada: Wiley, 2017), 14.
- Figura 61.** Architectuur.org, disponível em: http://www.architectuur.org/nieuwsitem/3438/Johannes_Vermeer_Prijs_voor_Rem_Koolhaas.html(consultado a 11 de Junho de 2019).
- Figura 62.** OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/morgan-bank>(consultado a 11 de Junho de 2019).
- Figura 63.** Imagem em Peter Rice, *An Engineer Imagines* (London: Pavilion Books, 2017), 61.
- Figura 64.** Imagem em *The Arup Journal* 43, nº2 (2008), 49.
- Figura 65.** Imagem em James L. Brooks, Matt Groening & Sam Simon, “A Totally Fun Thing Bart will Never do Again.” *Os Simpsons*, Mr.Piracy vídeo, 2012, disponível em: <https://www9.mrpiracy.xyz/serie.php?imdb=tt0096697&e=19&t=23#19>(consultado a 13 de Junho de 2019).
- Figura 66.** Imagem em *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005), 176.
- Figura 67.** Imagem em *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005), 164.
- Figura 68.** Imagem em *The Arup Journal* 40, nº2 (2005), 8.
- Figura 69.** Imagem em *a+u Architecture and Urbanism: CcTV by OMA : Rem Koolhaas and Ole Scheeren*, special issue (2005), 106.
- Figura 70.** Imagem em 2x4, *It is What it is* (New York: 2x4, Inc., 2009), 80.
- Figura 71. Gráfico realizado pela Autora.**
- Figura 72.** OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/irish-prime-minister-residence>(consultado a 13 de Junho de 2019).
- Figura 73.** Imagem em *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, ed. Eugenio Morello & Barbara E. A. Piga (Milano: Nuova Cultura, 2013), 393.
- Figura 74.** Metalocos, “The Other Architect at CCA”, disponível em: <https://www.metalocus.es/en/news/other-architect-cca>(consultado a 13 de Junho de 2019). Modificada Pela Autora.
- Figura 75.** Imagem em Michael Rock & 2x4, *Multiple Signatures: On Designers, Authors*,

Readers and Users (USA: Rizzoli International Publications, 2013), 26 - 27.

Figura 76. Imagem em Michael Rock & 2x4, *Multiple Signatures: On Designers, Authors, Readers and Users* (USA: Rizzoli International Publications, 2013), 110.

Figura 77. Imagem em Gabriel Girnos Elias de Souza, “Ficções Projetuais: Projeto Gráfico e Discurso Profissional em Livros Contemporâneos de Escritórios Internacionais de Arquitetura e Urbanismo” (tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015),188. Publicada originalmente em Bruce Mau, *Life Style*, 2000.

Figura 78. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/publications>(consultado a 13 de Junho de 2019).

Figura 79. Imagem em Chuihua Judy Chung, et al., eds. *The Harvard Guide to Shopping, Col. Project on the City*, vol. II (Köln: Taschen, 2001), 350 e 351.

Figura 80. Imagem em 2x4, *It is What it is* (New York: 2x4, Inc., 2009), 491.

Figura 81. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/prada-epicenter-new-york> (consultado a 13 de Junho de 2019).

Figura 82. HonoluluAdvertiser, disponível em: <http://the.honoluluadvertiser.com/article/2002/Nov/03/bz/bz15a.html>(consultado a 13 de Junho de 2019).

Figura 83. Imagem em 2x4, *It is What it is* (New York: 2x4, Inc., 2009), 833.

Figura 84. Imagem em PRADA Group, *Annual Report 2017*(The PRADA Group, 2018), 8.

Figura 85. Imagem em Michael Rock & 2x4, *Multiple Signatures: On Designers, Authors, Readers and Users*(USA: Rizzoli International Publications, 2013), 36.

Figura 86. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/publications>(consultado a 13 de Junho de 2019).

Figura 87. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/publications/content>(consultado a 14 de Junho de 2019).

Figura 88. &&& Creative, disponível em: <https://www.andandandcreative.com/us/> (consultado a 14 de Junho de 2019).

Figura 89. Imagem em Rem Koolhaas, *Content* (Köln: Taschen, 2004), 544.

Figura 90. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/publications/elements-of-architecture>(consultado a 14 de Junho de 2019).

Figura 91. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/projects/elements-of-architecture> (consultado a 14 de Junho de 2019).

Figura 92. OMA*AMO, disponível em: <https://oma.eu/lectures/on-generations>(consultado a 14 de Junho de 2019).

Figura 93. OMA*AMO, disponível em: <https://cdn.sanity.io/files/5azy6oei/production/b394e69636d079dea9dd2079dbd44d9ab282dbec.pdf>(consultado a 14 de Junho de 2019).