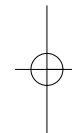
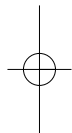


Abalos & Herreros
Architecten, Madrid
30.04 - 20.06.2004

Interview



Inhoud / contenu / content

- 2 Een gesprek tussen Iñaki Ábalos, Juan Herreros en Kersten Geers
Madrid, 6 februari 2004
- 29 Une conversation entre Iñaki Ábalos, Juan Herreros et Kersten Geers
Madrid, le 6 février 2004
- 49 A conversation between Iñaki Ábalos, Juan Herreros and Kersten Geers
Madrid, 6 Th of February 2004

De tentoonstelling

Iñaki Ábalos: Het is bijna absurd om architectuur tentoon te stellen. Soms hebben we het idee dat we iets moeten uitproberen, en dan is een tentoonstelling een goed moment om dat te doen.

Kersten Geers: Wil je 'architectuur' maken in een ruimte, een installatie zoals jullie bijvoorbeeld gedaan hebben in het tentoonstellingsontwerp met de projectoren voor de Spaanse Architectuurbiënnale?

IA: Precies. Het probleem bij die tentoonstelling was dat we vijftig totaal verschillende projecten hadden. Op zo'n moment heb je ofwel een idee voor de ruimte waar je wilt exposeren, ofwel een idee hoe een architectuurtentoonstelling er zou moeten uitzien. Ik ben van mening dat het bijna onmogelijk is om de twee vragen tegelijk te beantwoorden. Ik ken geen enkel geval waar dat gelukt is. Dus welke weg je inslaat, hangt af van de situatie of van wat je op dat moment interesseert. Dat is heel simplistisch, maar het is ruwweg wel zo...

KG: Het gaat om het hele idee van abstractie, je abstrahert dat waar je op focust. Ga je focussen op een ruimtelijke interventie in Antwerpen?

IA : Ja, het idee is dat we de mensen zeggen: we gaan met u mee!

KG: De ruimte is in feite een foyer. Mensen passeren...

IA: Precies. Als mensen hier naar de theaterzaal komen, of naar de muziekzaal, dan gaan we met ze mee.

KG: Als je focust op de ruimte, ga je dus ook minder focussen op het verhaal binnenin de projecten die je exposeert, niet?

IA: Ik denk het, hoewel... We hebben nog niet beslist, maar we willen laten zien hoe er een wisselwerking

ontstaat tussen de activiteiten van de mensen die met ons samenwerken, en onszelf. Allereerst wilden we meer pluralistisch werken, we wilden de tekeningen van onze ingenieurs, de kunstenaar tentoonstellen, alle verbindingen die we hebben. Maar dat is te veel werk. De manier waarop we verbindingen leggen met de buitenwereld, is heel homogeen. Ik verwacht nu bijvoorbeeld een oplossing voor een constructie die misschien doorslaggevend is voor een project dat we volgende week willen indienen. En de manier waarop we een dialoog hebben ontwikkeld met Agustí Obiol, onze ingenieur, heeft is heel goed te vergelijken met de manier waarop dat gegaan is met Peter Halley, de kunstenaar met wie we aan de bibliotheek hebben gewerkt. Het gewicht van hun ideeën binnen onze projecten is vergelijkbaar. We hangen van ze af.

KG: Als je zegt dat je ingenieur een doorslaggevende rol speelt, is dat makkelijk aan te nemen, want hij maakt het mogelijk om iets op een bepaalde wijze te bouwen. Maar Peter Halley – en ik probeer hier – maakt behangselpapier. Is dat niet gewoon een kwestie van afwerking?

IA: Ik denk het niet. Naar welke kunstenaar je ook kijkt die tot nu toe met ons heeft samengewerkt, wat zo bijzonder aan ze allemaal is, is dat ze schilderen. Oehlen en Peter Halley zijn waarschijnlijk de laatste kunstenaars die schilderen, en wij zijn architecten die graag construeren en die houden van het materiële aspect van de architectuur en van de geschiedenis van de architectuur. Dat is geen toeval. We hebben lange tijd belangstelling gehad voor kunstenaars die nog schilderen, ook al schilderen ze 'slecht', zoals Albert Oehlen. Mensen zeggen nu van hem dat hij een heel goede schilder is, maar het verbluffende aan Albert is dat hij

jarenlang een slecht schilder is geweest. Hij was meer een goede kunstenaar dan een schilder. Dat geldt ook voor Halley, die zich toegelegd heeft op industriële textuur. Dat was vaak eerder een karikatuur van een abstract schilderij. De ene was sterk figuratief en de andere heel abstract, en nu is het niet meer zo duidelijk waar de twee precies staan. Ook over ons kan ik niet precies zeggen waar we staan. Nu hebben we een wederzijds engagement, en dat is het beginpunt. Het tweede punt, om je vraag te antwoorden, is dat we niet wilden zeggen: 'Peter, stel gewoon een van je fantastische schilderijen in het midden van de ruimte op'. Dat is iets uit het verleden. Ik haat die kant van het modernisme, zoals de Calder... Die benadering van architectuur als achtergrond voor kunst is de ergste, de minst vindingrijke relatie die je je kunt voorstellen. Toen we aan de bibliotheek werkten, heeft Peter Halley veel gehaald uit een idee dat we in de modellen hadden uitgewerkt.

KG: De telefoonboekprints, ik heb ze in een afbeelding van een model gezien.

IA: Het zijn loterijbiljetten. Peter zag ze, en zei: 'Hé, dat werkt, het bevalt me', en dat is wat ons interesseert'. Hoe dan ook, de ruimte is veel aantrekkelijker met behangselpapier van Peter Halley dan met de loterijbiljetten.

KG: In dat geval, hoe is het dan gegaan? Heeft hij het idee verder ontwikkeld? Jullie hebben niet met hem gepraat in het begin ...

IA: Klopt.

KG: Zijn er verschillen? Ik stel me voor dat het mozaïek voor de toren die je in Las Palmas bouwt een heel beslissende rol speelt bij het lezen van het openbare plein. Daar is het idee van het mozaïek vast veel

vroeger opgekomen.

IA: Daar was het er van het prille begin, omdat in de notie van het mozaïek een figuratief vrouwelijk element zit, het kwam er heel snel, van Albert en van ons. Ik weet niet precies meer hoe, maar we gingen naar Las Palmas en hij was er ook – ik denk dat het zo gegaan is – we tekenden wat schetsen voor hem, en... We wilden echt graag een heel tropisch Braziliaans beeld creëren, en het idee van het mozaïek maakte deel uit van het decor, en de vrouwenfiguur kwam ogenblikkelijk.

KG: Dat is waar, maar doordat je niet het hele beeld toont, blijft het op een of andere manier suggestief; het is een erg figuratieve afbeelding, en toch zie je niet het hele beeld. Het is niet zo dat je naar boven gaat in de toren en op het plein een vrouw geschilderd ziet.

IA: Precies.

Het mozaïek

KG: Is er een verschil tussen het mozaïek in Las Palmas en dat in Barcelona? Dat in Barcelona lijkt heel anders.

IA: Het mozaïek in Barcelona is heel anders wegens de omgeving. Ik ben heel blij met wat er in Barcelona rond het Forum gebeurt, al is er veel kritiek te horen...

KG: Waar gaat die kritiek over?

IA: Buurtbewoners zijn negatief over het soort urbanisme dat we plannen, ze noemen het een spektakel, een project dat veel te hoog gegrepen was. Ze zeggen dat er niets in zit voor de stad... Dat de projecten geen rekening houden met de context...

KG: Niet-contextueel? Maar er was toch geen context?

IA: Dat is het verbluffende. Het gaat om de uitvinding van een methode en de uitvinding van een context. Als je vijf jaar geleden had gezegd dat er daar twee of drie vijfsterrenhotels zouden worden gebouwd, zou ieder-

een hartelijk gelachen hebben. Die plek is echt de achterkant van de stad, en dat maakt het net geweldig. Daarom ben ik echt voor dit project, al zitten er intussen veel te veel gadgets in, ik vind de grote onderdelen heel goed. Maar de laatste keer dat ik naar het bouwterrein gegaan ben, waren er veel te veel gadgets te zien in het landschap, rare hoeken en geforceerde vormen (imiteert met de handen). Het is jammer dat de vorm voor een moment in de architectuur zal staan dat niet overeenstemt met het idee van het urbanistische ontwerp. Veel architecten hebben het project als een uitdaging gezien om nieuwe geometrieën uit te proberen, maar... Vooral bij kleine gebouwen zie je vrij exuberante resultaten, de grotere zijn heel eenvoudig... en het landschap eromheen is echt saai...

KG: Egocentrisme?

IA: Precies.

Het park

IA: Vooral ons park is een achtergebleven zone, want het is een doodlopende straat, in de zin dat er geen directie verbinding is met de stad. Je hebt de stroom, het strand, en er was geen brug. (Geeft uitleg over de locatie). Daar is het oppervlak en daar is het 'salon'. Het was een heel slecht aangeschreven wijk, die jaren Tsjernobyl genoemd werd en waar het straatbeeld jarenlang bepaald werd door junkies en prostituees. Hier heeft Almodóvar 'Todo sobre mi madre' gefilmd, in die hoek...

Van in het begin was het onze obsessie om de ruimte aan te pakken. We hebben verschillende voorstellen gedaan, zoals een jeugdherberg. Maar de burgerbescherming heeft dat voorstel verworpen omdat er te veel lawaaihinder zou ontstaan. We hebben vijf of zes

ideeën gelanceerd die niet aanvaard werden, zoals een artsenplatform, een platform voor de overheid... We hebben telkens geprobeerd er een bepaalde identiteit aan te geven, of een bepaalde eigenschap die door iedereen kon worden begrepen, en we hebben erover gepraat.

Dus we hebben heel snel beslist dat we met iets heel figuratiefs moesten komen, een patroon, of iets dergelijks. Het hele idee van een kunstmatig strand fascineerde Albert. Hij maakte verschillende ontwerpen maar we wisten het niet zo zeker, dus hij zei: 'Geef me nog een dag'. Toen hij zijn voorstel uiteindelijk liet zien, bereidde hij ons voor door te zeggen: 'Ik weet niet of je zult begrijpen hoe blij ik ben met dit idee. Bij jullie kan het overkomen als complete nonsens, maar ik denk dat het heel goed is voor deze plek'. Toen begonnen we alles te plotten, en opeens verscheen dat prachstuk. We vonden het okee, het was perfect. Het is perfect omdat de locatie van het 'salon' zo berekend is dat je de andere plaatsen kunt waarnemen, en als je naar beneden gaat, verdwijnt het en wordt een abstract patroon.

KG: Ik vind het heel goed dat je het beeld van het patroon niet echt kunt zien.

IA: Er zijn nu problemen met het patroon omdat er zoveel zonlicht op valt, en de kleuren zijn niet zo helder als we gewild hadden. Dus we testen verschillende types van steentjes uit, en methodes om het beton te kleuren. Maar het is wel geweldig, he? Je loopt over iets waarvan je weet dat alleen iemand vanuit de lucht het kan zien.

KG: Ik begrijp meteen dit figuratieve patroon als je zegt dat het rechtstreeks iets toevoegt aan het beeld van de site. Laten we zeggen dat je een beeld wilt en dan een patroon toevoegt. Maar ik vind het nogal gedurfd om

het te plaatsen waar niemand het echt kan zien; je brengt niet echt een duidelijk teken aan. Stel dat je de vis van Gehry hier plaatst (nu aan de waterkant in Barcelona), dat zou een beetje hetzelfde zijn, maar toch totaal anders. Ik vroeg me af of de samenwerking met kunstenaars jullie manier is om toch nog voor figuratie te zorgen? Want in zekere zin, laten we eerlijk zijn, is jullie architectuur verre van figuratief. Het lijkt of ze zijn jullie alibi voor figuratie.

IA: In zekere zin ben ik het daarmee eens, de samenwerking met een kunstenaar is een soort bevrijding. Dat is waar, kunst is bevrijding. Het is bevrijding, maar ze 'werkt' helemaal niet. Er zijn veel problemen die ons beperken, economische en technische, en voor ons is de techniek om figuratief te zijn ergens belachelijk. Ik wil er niet verder op doorgaan, maar ik stel voor dat je nog eens zorgvuldig kijkt naar onze projecten en ze in een figuratieve stemming leest (gelach).

KG: Ik ga akkoord, ze zijn figuratief. Uiteindelijk kun je geen project realiseren, denk ik, dat totaal non-figuratief is.

IA: Absoluut.

KG: Ook al beweer je dat je heel erg geïnteresseerd bent in iets wat niet direct betekenis heeft. Er is een heel groot verschil tussen lokale stijl en figuratief zijn. Ik bedoel, er is veel architectuur die wanhopig probeert om haar figuratieve aard op een oppervlakkige manier mee te delen, zoals in een directe conversatie. En als je dat vermijdt, wil dat nog niet zeggen dat je helemaal niet figuratief bent.

IA: Nee. Ik bedoel, we zijn er ons heel bewust van dat de belangrijkste relatie een verandering teweegbrengt in het object, en dat hebben we onder controle, het is een van de dingen die meer tijd vragen.

KG: Is het figuratie vanuit een perspectiefstandpunt, vanuit het traject dat ik afleg?

IA: Jazeker, het is de relatie tussen subject en object.

Juan Herreros komt binnen.

De ervaring

IA: Ik vind Las Palmas een goed voorbeeld omdat bij het hele project de benadering het hele idee van 'tropicalisme' bevat, en in die zin hebben we een hele figuratieve houding in onze architectuur van modern tropicalisme. Via een soort traditionele mozaïek met een vrouwenfiguur houden we die soort culturele band in stand. In bepaalde opzichten is die relatie heel traditioneel: de kunstenaars maken de ornamenten, en wij maken de architectuur, en het werkt...

Juan Herreros: Je kunt het ornament niet wegnemen, het er niet uit scheuren...

KG: Het is hoe dan ook heel slim. Er is altijd een percentage van het budget voor kunst gereserveerd.

IA: Nee, in Spanje is het heel lastig om geld los te krijgen voor zoiets, het is voor iedereen een grote inspanning.

KG: Heb je een fase bereikt waar je altijd met kunstenaars werkt? Ik had niet het idee dat je bij wedstrijden met kunstenaars werkt, of is dat wel zo?

JH: Ja, toch wel... (korte discussie)

IA: We hebben er met een gewerkt voor een wedstrijd, en verloren... (gelach)

Het is in Spanje heel moeilijk om binnen een project plaats te geven aan een kunstenaar; cultuurgeld wordt vaak gebruikt om oude cultuur te restaureren.

JH: Maar deelnemen aan een wedstrijd met een kunstenaar samen is makkelijker, want als ze je project accep-

teren, dan doet de kunstenaar van bij de start mee.

KG: Je bedoelt dat ze achteraf het project mét de kunstenaar accepteren. De kunstenaar maakt al deel uit van het project... Ik denk dat het bij wedstrijden heel snel gaat.

IA: Precies. Het is onmogelijk om in zulke korte tijd echt samen te werken, je hebt gelijk, het gaat te snel, maar het is belangrijk dat ze erbij zijn, ook al doen ze niets.

KG: We hebben het al gehad over het behangselpapier en de bibliotheek (Juan Herreros laat een stuk behangselpapierkunst zien van Peter Halley, ondersteboven). Op de foto's zie je het niet zo, je herkent de abstractie er niet in – je bent verwonderd door de abstractheid van het schilderwerk.

JH: Ja, het is heel abstract en tegelijk duidelijk grafisch.

KG: Juist... Ik heb gehoord dat er een tekst is gebruikt als basis voor het patroon.

JH: Het is de eerste pagina van een boek van Borges, *The Book of Libraries*. Het is een poging om een soort universele kalligrafische expressievorm te creëren, zoals het Arabische schrift. Hier was de samenwerking bijzonder interessant omdat Peter van bij het begin heel erg betrokken was bij het concept en bij de speciale beleving van de plek. Hij interpreteerde perfect de vibratie die wij voor ogen hadden voor de plek.

KG: Wat ik bijzonder vind is dat dit exuberante patroon in de bibliotheek, en ook de mozaïeken in Barcelona en in Las Palmas, alleen zichtbaar zijn als je in het gebouw bent. Van buitenaf gezien lijkt de bibliotheek een bijna stil icoon, gestapelde dozen of iets dergelijks. Van ver is niet te zien dat het interieur zo maf is.

Bij de drie projecten word je pas met de grafische gekte geconfronteerd als je de projectruimte binnengaat.

Alleen als je op de plaats van het project loopt, merk je

er iets van. Is dat opzet? Zouden jullie iets soortgelijks doen op een gevel?

IA: Dat is niet het geval. Ik denk dat dat patroon aan de buitenkant te voorschijn komt via de blinden, en het is heel geraffineerd, je wordt verplicht om je af te vragen (als je het ziet): Wat is dit?

KG: Dat bedoel ik, en hetzelfde heb je bij het patroon op de vloer. Je loopt over het mozaïek en je denkt: 'Wat is dit?'. Je ziet alleen maar een hoop kleuren, en dan klim je op de toren - ik weet niet of je er binnen kunt gaan – maar dan komt het patroon te voorschijn. Het is iet heel anders dan een Venturigevel.

IA: Peter Halley is een veel betere kunstenaar (gelach), het is een tactiek.

JH: Maar het is wel waar, dat idee van de rijkdom van levendige waarneming, het in je opnemen van patronen of kleuren in de ruimte, maar tegelijk is het iets – hoewel we weten dat het produceren ervan een complexe zaak is – wat ook als een verrassing overkomt; het is een verrassing, maar tegelijk is het niet vreemd.

KG: Je wilt zeggen dat het niet een agressief tegenoverstellen is...

JH: En het is niet de bedoeling om een sterke reactie op te roepen...

KG: Toch denk ik dat wat je ook doet er een element is van agressie, maar er is nooit een poging om echt te provoceren of een revolutie op gang te brengen, of wel? Maar ik doe eigenlijk lastig door die vraag te stellen, want dit is echt een Rorty-thema, een Rorty-ding... Jullie verwijzen vaak naar Richard Rorty (de filosoof), ik weet niet in hoever het een rol speelt in wat jullie doen...

IA: Rorty heeft ons beïnvloed.

JH: Toch is er een verschil. De rol van beïnvloeding of

van iets om mee te werken, zoals Rorty, materiaal dat je manipuleert, zoals ideeën en mensen, zoals Peter Halley.

IA: Zij brengen ook actief ideeën in.

KG: Is er een zekere agressie in jullie werk?

IA: Ik denk dat onze gebouwen helemaal niet agressief zijn, we willen niet provoceren.

KG: Ze zijn niet gevaarlijk. Het is geen luidruchtig gedoe, ze eten je niet op! (gelach)

De provocatie

KG: Zodra je op het terrein van het project komt, of een van jullie gebouwen binnengaat, of het omgevende landschap betreedt, is er echt een bepaalde provocatie. In dat interieur, in die gesloten omgeving kun je best agressief zijn, dat is tenminste mijn indruk.

IA: Het is de eerste keer dat iemand onze projecten als zo agressief leest... al zijn ze misschien wel provocerend.

KG: Nee, laten we het anders formuleren: misschien zoeken jullie verschillen. Ik denk altijd dat ze fenomenologisch zijn, zoals jullie zeggen, het draait altijd om de ervaring van het binnentreden van de ruimte. De sfeer. Als je het project binnengaat, hangt er een heel ongewone, heel specifieke sfeer, een specifieke ruimtelijkheid, die niet refereert aan het klassieke type van ruimte, niet aan ruimte en proporties, maar aan een technologische variant van een scène. Ruimtelijkheid die compleet anders wil zijn. Het is een vreemd toeval dat jullie in de bibliotheek behangen hebben met een tekst van Borges. Uiteraard is er een voor de hand liggende verbinding bibliotheek-tekst. Hij is een van de klassieke auteurs uit de Spaanstalige literatuur. Maar tegelijk heeft hij enkele verhalen geschreven die je met

een sprong in een ander universum brengen zodra je ze leest.

IA: Ik denk dat onze binnenruimtes scenografisch zijn. Ze proberen dat. Wat we met mensen proberen te doen, denk ik, is dat zodra ze binnengaan – ook al is het een park – er een spel begint van oriëntatie en desoriëntatie. De dingen kunnen leesbaar zijn. De eerste keer dat je een van onze gebouwen binnengaat, begrijp je vrij makkelijk hoe ermee om te gaan, maar toch is dat niet vanzelfsprekend. Je weet waar de deur en waar de trap zijn, en waar de man is die op je wacht, dat is allemaal heel duidelijk. Dan begin je te bewegen en kom je enkele verrassingen tegen. Dat is het enige.

KG: Ik veronderstel dat je het woord agressief niet graag hoort omdat het te veel met revolutie verbonden is en zo. Jullie vinden vast dat je uitgerekend daar niet voor staat, het gaat meer om...

JH: Provocatie.

KG: Ja, provocatie. Maar uiteindelijk gaat het om het herassembleren van een andere taal, die niet een nieuwe taal is.

IA: Ik weet niet of het anderen duidelijk is, maar bij ons is het bijna hetzelfde met de buitenkant van onze – laten we zeggen – objecten. De bibliotheek bijvoorbeeld is geen abstracte doos, er zijn heel wat geraffineerde zaken die een band met jou aangaan, zoals de grote openingen, de blinden en die schittering van licht. Je kunt ze ook lezen als een plaats om dingen op te slaan, als een legplank; er zijn heel wat onconventionele relaties. Ze zijn open maar niet vanzelfsprekend. Je kunt de toren ook lezen als een heel abstract ding, maar dat zijn de eenvoudigste dingen. Het idee van een duidelijke aanwezigheid en een veelheid van nuances is

precies hetzelfde als wat we in het interieur willen beschrijven. Ik zie geen verschil, ik weet het niet.

JH: Misschien kan ik er iets aan toevoegen. Eenvoud is niet noodzakelijk gefocust op abstracte objecten. Als er iets provocerends is aan ons werk, dan houdt het verband met het maken van heel simpele dingen, in het geval van vorm en duidelijke objecten, die ten slotte kunnen worden begrepen als een verzameling van verbindingen en een vertelling. We gebruiken dezelfde dingen om verschillende ordes te creëren, met dezelfde elementen komen we tot een verschillende syntax. In het project voor de Retirosporthal gebruiken we bijvoorbeeld dezelfde omheining en dezelfde verf, maar anders, om een andere orde te scheppen.

KG: Dit heeft heel veel met taal te maken.

JH: Ja, maar toch denk ik dat mensen onze gebouwen vanaf de eerste dag op een heel makkelijke en comfortabele manier gebruiken.

IA: Dat is tenminste de bedoeling (gelach).

JH: Ik bedoel, de gebouwen zijn voor altijd.

KG: Ik hoor je bijna zeggen: 'Ze zijn pragmatisch'. Het is heel verleidelijk, want je doet het ook zelf (misschien is dat net het provocerende), om alles te verbinden met de filosofische termen die hetzelfde zeggen, zoals pragmatisme, het fenomenologische, ironie, Rorty, Dewey en van die dingen; is dat echt de intentie, of is het een grappig discours aan de zijlijn?

IA: Ik denk dat de hulp die al die filosofen ons geven erop neerkomt dat ze ons helpen herkennen wat er in onszelf aanwezig was. Ze hebben iets in woorden uitgedrukt waar wij al jaren mee gewerkt hebben.

Uiteraard hebben ze onze gedachten heel veel klaarheid gegeven. Dat is de rol die ze spelen, denk ik.

KG: Dat is wel grappig, omdat... Toen ik Rorty zelf las,

vond ik dat hij indrukwekkend praktisch bleek te zijn.

IA: Het is verbazend hoe hij tegenstrijdigheid accepteert. Het is heel vreemd hoe hij het werk van een humanistisch filosoof om één en dezelfde reden tegelijk goed én niet goed vindt.

KG: Daar zit het hem net. Normaal heb je een conflict en wil je het heel graag oplossen, maar hier doet hij je denken: 'Okee, prima, cool'.

JH: Hij maakt ook komaf met het idee van verdrukking omdat je in de verkeerde stam geboren bent.

KG: Jullie verklaren op bijna dezelfde manier het feit dat je van het figuratieve houdt, en tegelijk ook van het abstracte.

IA: Volgens mij komt dat overeen met wat jij eerst agressie en toen provocatie genoemd hebt. Voor ons werkt het om met provocatie te spelen, en het helpt goed om zaken te begrijpen, en misschien is dat het echte antwoord op je vraag. Alles heeft veel te maken met hoe Rorty ons heeft helpen begrijpen dat creativiteit meestal voortkomt uit contradicties.

JH: En ook dat je met sommige van die contradicties kunt provoceren; je kunt twee verschillende dingen tegelijkertijd doen; in de architectuur bijvoorbeeld praten we over mensen die een gebouw met gemak gebruiken. Maar als je tegelijk ook praat over al die adjectieven zoals provocatief enz., dan is dat misschien architectenpraat. De hippe conversatie die we hebben over decoratie, ornamentatie, Peter Halley enz., is op hetzelfde niveau uiteraard even belangrijk als het tegendeel, de mensen met een minder hoge opleiding die het gebouw binnengaan en zeggen: 'Ho, que bonito!', zonder dat ze weten wie Peter Halley is.

KG: Zijn jullie van mening dat alles – tot op zekere hoogte – fraai moet zijn voor de mensen?

IA: Nee, niet fraai.

De positie

KG: Ik bedoel, je wilt de mensen niet kwetsen die de bibliotheek gebruiken, in de betekenis mentaal kwetsen. Het is een moeilijke kwestie, want veel kunst is sterk gebaseerd op provocatie, en daar zit een zekere agressie in. Hoe zien jullie de positie van de architectuur in dit verband?

IA: Dat is een heel moeilijke vraag, hoe je een architect kunt zijn die met die attitude werkt en die meer dan één gebouw construeert. Peter Eisenman is een goed voorbeeld, zijn in tweeën gesneden slaapkamer. De vraag is heel interessant. Welke strategieën kun je in de architectuur ontwikkelen om te zorgen dat ons werk tot de sfeer van de kunst gaat behoren, dat het een soort provocatie inhoudt of zelfs meer... ik denk dat dat maar op twee of drie manieren kan...

Een is bijvoorbeeld de strategie van het minimalisme als een soort specialisatie waarbij het voor architecten heel nuttig kan zijn om strijd te voeren tegen betekenis, in die zin dat je kunstenaar zou kunnen zijn zonder iets te zeggen, het is een heel heikele zaak. Maar als je accepteert dat gebouwen net als schilderijen of foto's iets zeggen, moet je heel voorzichtig zijn bij het organiseren van de inhoud van die beelden. We hebben al geantwoord op die vraag toen we het over tegenstrijdigheden hadden, en uiteraard bestaat er een manier om met mensen te communiceren zonder dat je te 'lief' bent of te agressief voor het publiek. Dat is combineren, combinaties maken van dingen die nooit eerder samengebracht zijn, en zo proberen om verschillende richtingen of interpretaties aan te wijzen.

KG: Gaat het ook niet om het binnenlaten van mensen?

Ze openen de deur en je laat ze binnen. Ik weet het niet zeker, maar in die situatie kan de architectuur misschien die artistieke positie innemen, en het is daar waar je mensen doet lopen op de plaats die jij gemaakt hebt. Het is alweer heel fenomenologisch, en de kunst is dan feitelijk waar je loopt, en dan ga je binnen in het interieur. Je gaat een kamer in en daar is het kunstwerk, niet als een kunstwerk dat in een ruimte hangt. Je hebt Peter Halley's schilderij niet opgehangen in de bibliotheek. Het was trouwens de beslissing van de architecten, samen met Halley natuurlijk, om van de kunst een ruimte te maken, zodat ze weer architectuur wordt.

IA: Goed geantwoord.

KG: Sorry (gelach).

IA: Dit is een gesprek! Als de rollen beginnen te veranderen, is een gesprek heel goed.

JH: Ik heb nooit zo erg gefocust op de mensen die onze gebouwen binnengaan, maar we hebben er enkele uitgevoerd met één grote hoofdruimte, de bibliotheek is uiteindelijk ook één hoofdruimte die herhaald wordt, niet? Retiro is één ruimte, en Colmenares is één ruimte.

KG: Zelfs Valdemingómez...

JH: ... is inderdaad één ruimte, dus het is een interessant idee om een ruimtelijke ervaring te geven die geen uitstaans heeft met de promenade architecturale van Le Corbusier maar meer te maken heeft met één persoon binnen een ruimte, die telkens de hoofdrolspeler is van een ervaring.

KG: Precies. In zeker zin praat je er ook over in 'The Good Life' – de eenpersoonservaring heeft ook veel weg van de gerechtshofervaring. Het gerechtshof van Mies in zijn simpelste vorm, als concept, is een omlijsting, erg gelijkend op de omhulling van

Valdemingómez of de bibliotheek. Je zou deze projecten kunnen lezen als oefeningen in omlijsten, het concept van het wegsnijden van een stuk waarin architectuur plaatsvindt. Is dat geen poging om te reageren op wat je omgeeft? Door een beetje afstand te nemen. Er is ook een tendens binnen de hedendaagse architectuur die zo dramatisch hedendaags wil zijn dat ze constant probeert te volgen wat er daarbuiten gebeurt. Het is precies daar dat je verliest wat je eerder vernoemde, je vermogen om een taal op te bouwen, ironisch te zijn, of je vermogen om tegelijk in conflict te gaan, met andere woorden, je bekwaamheid om een project te realiseren.

KG: Is dat ook jullie specifieke discours, jullie specifieke strategie? Ik herinner me hoe jij, Juan, in het Berlage Instituut ook het argument aanhaalde tegen de noodzaak van esthetisch gesofistikeerd design. Het had veel te maken met jezelf te verliezen in het hedendaagse... Wat is jullie discours in verband met de hedendaagse stad?

IA: Onze belangstelling voor ruimte en tijd kan vanzelfsprekend in verschillende richtingen geleid worden. Een ervan is systemen, ook in de geschiedenis – relaties tussen onze objecten en dat wat er eerder was. Een ander is materialiteit en hedendaagse technieken, waar we expressie brengen in de techniek die we gebruiken. Het derde is abstracter en houdt ook verband met Cedric Price, en hoe de nieuwe vormen van discours overgingen van het materiële naar de energie van vragen. Dus er zijn verschillende manieren om ons werk te verbinden met de context en de stad, en al die dingen gebeuren in de context van een zorgvuldige aandacht voor de tijd in de architectuur.

JH: Misschien was het vroeger nooit echt mogelijk, en

nu wel, om de grondstof te definiëren waar we mee werken, zoals energie of tijd, of verandering. Nog maar veertig, vijftig jaar geleden spraken de mensen daar op een totaal andere manier over.

KG: Symbolischer.

JH: Ja, symbolischer, in de naoorlogse tijd, vanuit het idee van de wederopbouw...

KG: Dat is hoe dan ook de moeilijkheid met het modernisme, niet? Het was in feite eerder een conversatie over technologie dan dat het echt technologie was, in zekere zin.

IA: Over wetenschap praten heeft veel implicaties. Alle relaties die we kunnen vastleggen tussen ruimte en tijd, staan in verband met filosofie. Dus je kunt praten over technologie, praten over filosofie, praten over geschiedenis. Ik denk dat die drie onderwerpen de belangrijkste instrumenten zijn die we hanteren.

KG: In theorie zou iedereen dat moeten doen, niet?

IA: Het vreemde is dat bijna niemand ze hanteert!

KG: Okee, maar dat heeft volgens mij veel te maken met het feit dat architectuur vandaag een heel vreemde beroepstak is. Een en ander heeft te maken met de verhouding kunstenaar-architect waar we het al over gehad hebben. Architectuur vandaag lijkt wel een tijdverdrijf. Dat is heel erg jammer, ook als je de rare gesprekken volgt over dwaze vormen, over computertekeningen, over de allernieuwste mode. Ik vind het belangrijk dat architectuur – bijna op de wijze van Dan Graham – neerkomt op de installatie die je wilt maken. Dat ze niet neerkomt op de duizend plannen die het verhaal weergeven dat je wilt vertellen.

Mode

IA: Geen van ons is tegen mode, denk ik. We zijn ouder

dan jij, en het is verbazend hoe die dingen plotseling verdwijnen; en ik weet zeker dat over vijf jaar niemand ooit nog een plan zal maken. Dertig jaar geleden maakte iedereen dezelfde tekening, veertig jaar geleden... In verband met mode interesseert het ons om de kwestie te bekijken met de ogen van een leguaan. Je kijkt niet naar iets specifiek, je ziet gewoon. Patronen bijvoorbeeld; en dat is het interessantste standpunt. De architectuurschool is een heel goed observatorium wat dit fenomeen aangaat. Iedere drie of vier jaar maken alle architectuurstudenten in de wereld dezelfde tekening, op basis van dezelfde techniek, en ze hebben het gevoel dat ze iets nieuws doen.

JH: Dat is ook ter sprake gekomen bij de discussie in het Berlage Instituut. We zeiden toen dat techniek, geschiedenis en tijd grondstoffen zijn om mee te werken, en we wilden een verschil aantonen met een andere attitude. Maar we hebben het gevoel dat dat in de scholen en in de architectuurpraktijk prioritaire onderwerpen zijn, iets wat altijd voorafgaat aan het project zelf, aan de start van een project, iets wat niet het project zelf kan zijn.

KG: Het is een methode.

JH: Ja, ik heb er geen probleem mee om plannen te gebruiken, maar we vinden het bevreemdend dat al die dingen als gymnastiekoefeningen gebruikt worden om iets te doen dat nooit komt.

KG: Vooral in de onderzoeksscholen is er een rare ontwikkeling geweest, iets wat noch onderzoek is noch een project. Een project als research staat daarentegen heel dicht bij kunst. Ik ben zelf erg geïnteresseerd in hoe de Smithsons aan research deden, of hoe Graham aan architectuur deed. Als concept om met architectuur om te gaan noemde jij, Juan, in Berlage het idee van

stadstuinieren. Je beschouwde de stad als secundaire natuur. Is tuinieren tuinen aanleggen, of tuinen opruimen?

JH: Het idee is metaforisch en staat voor het verzorgen van iets, je doet iets met zorg, en de tijd zal een deel van het werk doen, of het zal maar een tijdje blijven, maar je moet iets vinden wat je kunt activeren, om dingen op een goede manier tot leven te brengen, zonder dat je belast bent met de dagelijkse zorg om de dingen.

KG: Heeft dat ook te maken met het idee van het publiek? Is het publiek belangrijk in jullie werk? Is het zoals andere onderwerpen? Want een tuin, dat klinkt erg als...

IA: Het woord heterotopie is al gevallen. Het mooiste voorbeeld van heterotopie is de tuin. Dat is de betekenis als we het woord gebruiken. In de betekenis dat je ieder van je projecten kunt lezen op een contextuele manier, maar wat we als architecten construeren is fundamenteel eigenlijk een totaal nieuw begrip van wat een hedendaagse stad zou moeten zijn, dat is voor ons de hoofdzaak. In dat opzicht is ons engagement voor de publieke ruimte de laatste tien jaar veel sterker geworden. Toen we voor de eerste keer met publieke ruimte te maken hadden ontdekten we hoe onbeschermde openbare ruimte is in de hedendaagse samenleving, en in welke mate we afhangen van beleid en van (tuinier)technieken. Dus het is metaforisch maar niet zo erg.

KG: Natuurlijk, metafoor is een gevaarlijk woord. Tuinieren als techniek. Daar voel ik een nauw verband aan tussen wat jullie uitleggen als een tuin enerzijds en anderzijds het interieur waar ik het eerder over had. Een tuin is in zekere zin een interieur zonder dak.

IA: Ik denk dat de tuin een laboratorium is.

KG: Zoals vroeger in de Arabische traditie.

JH: En ook het idee van een stad als secundaire natuur, wat een definitie van natuur is, als een verzameling wetten, processen en systemen, de binaire logica. Je hoeft niet de vergelijking te maken met bomen, dieren en bossen, maar ze heeft haar eigen logica.

KG: Maar dan zijn we weer aanbeland bij het idee van ruimtes creëren, hé? Architectuur als een beroep om ruimte te maken.

JH: Een aantal jaren geleden zijn we op de Architectuurschool in Madrid (Etsam) begonnen met studenten aan te sporen om natuur te ontwerpen als gebouwen en gebouwen als natuur. Het idee dat je niet van instrumenten verandert. En nu zouden projecten als het park in Barcelona bijvoorbeeld heel nauw kunnen samenhangen met het idee van de tuin en van openbare ruimte of landschap. Ze bieden ons iets nieuws in die zin dat we ze echt hebben uitgedacht en ontworpen met dezelfde instrumenten en vanuit hetzelfde denken als voor de gebouwen die we voordien hadden gemaakt. We hebben onze attitude niet veranderd en hebben onszelf niet getransformeerd tot echte tuiniers.

KG: Ik moet zeggen dat ik bij onze eerste ontmoeting nogal bang was, maar jullie bleken toch nog...

IA: ...openbareruimte-architecten te zijn (gelach).

KG: Er is een heel groot verschil tussen wat een landschapsarchitect doet en hoe jullie omgaan met landschappen.

JH: Heb je het over de landschapsarchitect als panoramisch architect?

KG: Ja, maar ook over de architect die de omgeving creëert voor het gebouw dat er ten slotte zal komen te staan. Wat overblijft als je de tuin aangelegd hebt, ook

al staan er gebouwen in, is werkelijk een ruimte.

IA: Het grote verschil tussen ons en een landschapsarchitect is dat we totaal niet akkoord gaan met de wijze waarop die activiteit ingesteld is als een soort beroepstak, compleet autonoom. Wij architecten zijn precies de mensen met de bekwaamheden om een landschap opnieuw te bedenken. Daar voeren we een strijd voor, en we zijn op de goede weg.

JH: Die afscheiding van de landschapsarchitectuur is vergelijkbaar met de scheiding vijftig jaar geleden tussen urbanisme en architectuur. Het is ook link dat de hoofdfiguur in de landschapsarchitectuur het park is, het idee van iets wat helemaal begrensd en gesloten is, zoals het belangrijkste object van de architectuur het gebouw is. Het is dezelfde soort fetisjisme, en we voeren er echt strijd tegen.

KG: Het is gewoon het vertalen van architectuur in de brede zin van het woord zoals een techniek, een techniek om ruimte te maken. Jullie bouwen altijd kleine enclaves, eilandengroepen of heterotopia's. Het is bijna het accepteren van het idee dat het jullie verantwoordelijkheid is, op welke schaal je ook werkt, om die omgeving te structureren.

IA: De schaal waarop je werk impact heeft, is altijd heel groot.

KG: Je herbeschrijft altijd de omgeving.

JH: Klopt, je herbeschrijft een zo groot mogelijke omgeving door middel van je werk. Een van de stomme thema's in verband met het verschil tussen landschap en architectuur is de schaal. Volgens mij is er een grote inspanning nodig om grotere ruimten - één kamer zoals Colmenarejo of Retiro - als landschappen te begrijpen, op dezelfde manier als het Retiropark ook een landschap is.

Monumentaliteit

KG: Veel van jullie gebouwen zijn erg opvallend. De bibliotheek kunt je bijvoorbeeld van heel ver zien. Leg je bewust de link met monumentaliteit?

JH: Ja, in een poging om ons werk te zien als een nieuw soort monumentalisme.

KG: Ik ben heel geïnteresseerd in het hele discours rond monumentalisme.

IA: Je bent vast de enige, samen met ons. Welkom bij de club! (gelach) Het is ons ter ore gekomen dat we de wedstrijd voor de bibliotheek om verschillende redenen gewonnen hebben. Een ervan was dat ons project openbare middelen zichtbaar maakte. En dat is een meer klassiek gevoel van monumentaliteit, het gevoel hebben dat het openbaar eigendom is. Anderzijds, als we praten over gebouwen en hoe ze zich positioneren, hebben we altijd een verklaring gegeven via het idee van een bepaalde houding, een antropomorf standpunt. Je probeert de omgeving uit te leggen door precies vanuit die houding naar de stad te kijken. Dat is heel figuratief (gelach), een model tonen met een richting.

JH: Ook bij de bibliotheek. Daar hebben we die kleine openingen gedetailleerd uitgewerkt, en van binnen uit wordt aangegeven waar je kunt kijken. Ik bedoel dat er een richting aangegeven wordt.

KG: Dat vind ik te gek, ik heb de ramen op het model gezien, en ik dacht dat ze blinden hadden, dus ik was heel verbaasd dat ze vast waren, wat veel krachtiger overkomt.

JH: We hebben vaak de vraag gekregen hoe de blinden bewegen. We proberen de illusie te creëren van een bewegend gebouw. Het idee van iets dat open- en dichtgaat, roept misschien het idee op van iets wat

beweegt. Het gebouw is absoluut groot en eenvoudig, het heeft een duidelijk silhouet, en toch verandert het de hele dag constant met het licht en de wolken. Dat geeft je het idee dat het gebouw iets doet, en de mensen die er in de buurt wonen, hebben misschien de indruk dat de blinden niet altijd open of dicht zijn, omdat ze soms verdwijnen door de lichtinval.

IA: Als we over monumentaliteit spreken, is iedereen bang, maar ik kan me geen enkel gebouw herinneren dat geen monument is. Hoe kan iemand zeggen dat hij of zij niet geïnteresseerd is in monumentalisme? Het is het enige interessante aan de architectuur.

JH: De provocatie die we niet willen uitlokken met een echt object, hebben we op die manier toch bereikt door een woord te gebruiken, door over monumentalisme te spreken.

KG: Wat mij bevalt aan het monumentaliteitsdiscours is het idee van het geheel, zoals het Toronto Dominion Centre van Mies. Geen monumentaliteit als de pornografische houding van de Foster-fallus in Londen maar eerder een cluster van torens. Jullie plan voor Bilbao is een goed voorbeeld. Zelfs de bibliotheek vormt een cluster met het gebouw van de plaatselijke overheid. Als je er aankomt, merk je tussenin een bepaalde ruimte op. Het is niet gewoon een...

IA: ...luxe-object.

KG: In die zin ben ik het met je eens dat de meeste architectuur monumentaal is, maar heel wat hedendaagse architectuur is heel luidruchtig. Dat beschouw ik niet als monumentaal, omdat ze niets teweegbrengt van wat Mies heeft gedaan in New York: een stap achteruit zetten, en ook niet van wat hij gedaan heeft met het Dominion Centre: de ruimte zo maken dat je ze kunt waarnemen.

JH: Ja, dat komt omdat deze eenvoudigere en meer klassieke opvatting van monumentaliteit absoluut gerealiseerd is met het idee van collectief eigendom of collectief gevoel.

KG: Juist.

JH: En die heel bijzondere en specifieke objecten kun je niet op die manier lezen. De bibliotheek is monumentaal omdat veel dingen in verband staan met het project of de locatie, maar vandaag is ze eerder monumentaal omdat ze heel veel mensen aantrekt uit de voorsteden van Madrid.

KG: Maar ik denk niet dat dat te maken heeft met de positionering of met de hoogte, want als je omhoog gaat in de recyclagefabriek van Valdemingómez, zie je een compleet ingelijst stuk grasland, en dat is op zichzelf een gekke monumentale ruimte.

IA: Een monument is een ode aan ons volk en onze tijd en onze waarden. Het blijft steeds hetzelfde, het is altijd collectief. Wat zijn onze waarden, wie zijn onze kunstenaars, wat doen ze, snap je? Het is geen ode aan je ego. Ze beslissen om iets te gaan manipuleren wat in de lucht hangt en wat collectief is, om het te laten overkomen als waarde. Dat wordt totaal vergeten in de discussie vandaag, omdat monument een woord is dat mensen blijkbaar bang maakt, om de verkeerde redenen.

KG: Ik denk dat we het hebben over monumentaliteit zoals poëzie monumentaal kan zijn, niet op de fascistische wijze.

JH: Het idee van monumentaliteit als collectieve uitdrukking van een gevoel of als verwijzing naar een persoonlijke herinnering van de mensen die ernaar kijken, heeft hoe dan ook nood aan een soort verdwijning van de architect, en dat gaat helemaal in tegen de snelheid

van onze tijd, tegen het egocentrische architecturale gebaar. Niemand in Usera weet wie Peter Halley is, en natuurlijk weet niemand wie wij zijn. En dat hoeft ook niet. Bij de opening hebben mensen met de architecten gepraat – met ons – en gezegd:

‘Wat voor prachtig gebouw hebben jullie voor ons gemaakt – nos habéis hecho’ – alsof ze wilden zeggen: ‘Het is niet meer van jullie’. (gelach) Misschien is dit zo geraffineerd dat praten over dat soort zaken uit de mode is, absoluut.

KG: Als je het over ‘verdwijnen’ hebt, is het eerder zo dat dit gebouw verdwijnt, om weer in het openbaar te verschijnen.

JH: We hebben het al gehad over Price, die een theoretisch maar krachtig voorstel doet om architectuur te maken die compleet zou kunnen opgaan in de stad, in het stadsleven, zodat ze kan verdwijnen. Zoals de dingen om je heen die absoluut onzichtbaar zijn.

KG: Dat is waar, maar het betekent niet dat je gebouw verdwijnt; het kan nog heel erg aanwezig zijn.

JH: Het verdwijnt als geconstrueerd object en verschijnt weer in het dagelijkse leven van de stad. Dat is typisch voor Madrid. Het is een stad zonder monumenten. Het is een stad op mensenmaat, met niet zoveel oriëntatiepunten. Alle gebouwen verdwijnen. Alle gebouwen in Gran Vía zijn goed genoeg.

KG: We hadden het over Barcelona, en over de gadgets in het nieuwe algemene plan. Plotseling komt het me voor dat de monumentale ruimte bij het strand in jullie ontwerp de enige echte openbare ruimte is. In het midden van de witte ruis, van de luidruchtigheid eromheen. Dat brengt ons terug bij de implicatie van monumentaliteit, eerst komt iets over als een object, dan wordt het geleidelijk aan overgenomen door de stad en

ten slotte lijkt het bijna een toevluchtsoord om te ontsnappen aan de dingen die plotseling om je heen zijn en waar je geen weg mee wist.

Une conversation entre Iñaki Ábalos, Juan Herreros et Kestern Geers, Madrid, le 6 février 2004

L'exposition

Iñaki Ábalos: C'est presque absurde d'exposer de l'architecture. Parfois, nous avons une idée que nous voulons tester, et une exposition est alors une bonne occasion de faire ce test.

Kersten Geers: Voulez-vous réaliser de l'"architecture" dans un espace, une installation comme vous l'avez fait par exemple dans votre concept d'exposition pour la Biennale Espagnole de l'Architecture, avec les projecteurs?

IA: Exactement. Le problème était, dans cette exposition, que nous avions vingt-cinq projets tout à fait différents. A ce moment-là, on a soit une idée pour l'espace où on veut exposer, soit une idée sur ce que doit être une exposition sur l'architecture. Je pense qu'il est presque impossible de répondre aux deux questions en même temps. Je ne connais aucun cas où ça a marché. Donc, la piste qu'on décide de suivre dépend de la situation ou de l'intérêt qu'on a à ce moment-là. C'est très simpliste, mais en gros c'est comme ça...

KG: Je suppose que c'est l'idée d'abstraction, vous abstrayez ce sur quoi vous mettez l'accent. Allez-vous mettre l'accent sur une intervention spatiale à Anvers ?

IA: Oui, l'idée est de dire aux gens: nous allons avec vous!

KG: L'espace est en fait un foyer. Les gens passent...

IA: Exactement, quand les gens vont au théâtre, ou à l'opéra, nous allons avec eux!

KG: Quand vous mettez l'accent sur l'espace, cela signifie-t-il aussi que vous mettez moins l'accent sur l'aspect narratif des projets que vous présentez ?

IA: Je pense bien, quoique... Nous n'avons pas encore pris de décision à ce sujet, mais ce que nous voulons faire, c'est montrer comment les activités communes de ceux qui collaborent avec nous, ont un lien avec nous. En premier lieu, nous voulions faire quelque chose de plus pluriel, nous voulions exposer les dessins de nos ingénieurs, des artistes, montrer toutes les personnes avec qui nous sommes liés. Mais cela représente trop de travail. La façon dont nous établissons des relations avec le monde extérieur est très homogène. En ce sens que j'attends maintenant une solution pour une construction qui peut être décisive pour un projet que nous voulons remettre la semaine prochaine, et la façon dont nous avons mené la conversation avec Agustí Obiol, notre ingénieur, ressemble fort à

la façon dont nous menions la conversation avec Peter Halley, l'artiste avec lequel nous avons travaillé pour la bibliothèque. Le poids de leurs idées sur nos projets est très similaire. Nous dépendons d'eux.

KG: Si vous me dites que l'avis de votre ingénieur est décisif, cela ne m'étonne pas, vu que c'est lui qui, d'une certaine manière, rend la construction possible, mais Peter Halley – je dis cela en guise de provocation – fabrique du papier peint. Est-ce qu'il ne se contente pas de finir le boulot ?

IA: Je ne pense pas. Si on prend les artistes qui ont collaboré avec nous jusqu'à présent, une de leurs originalités est qu'ils peignent. Oehlen et Peter Halley sont probablement les derniers artistes à peindre et nous sommes des architectes qui aimons construire et aimons la matérialité de l'architecture et l'histoire de l'architecture. Ce n'est pas une coïncidence. Nous avons longtemps été intéressés par l'artiste qui peint encore toujours, même s'il peint 'très mal', comme Albert Oehlen, dont les gens disent maintenant qu'il est un très bon peintre, mais ce qui est étonnant avec Albert, c'est que pendant des années, il a été un très mauvais peintre. Il était

plutôt un bon artiste qu'un peintre. Il en va de même pour Halley qui s'occupait de textures industrielles. C'étaient plutôt des caricatures d'une peinture abstraite.

L'un était très figuratif et l'autre très abstrait, et aujourd'hui, on ne sait pas exactement où ils en sont. Et nous non plus, je ne sais pas dire exactement où nous en sommes. Maintenant, nous avons donc établi un engagement mutuel, c'est une première chose. La deuxième chose, pour répondre à la question, est que nous ne voulions pas dire, « Peter, mets une de tes fantastiques peintures au milieu de la pièce ». C'est dépassé. Je déteste cet aspect du modernisme, comme le Calder... L'utilisation de figures sur un fond est la pire et la moins imaginative des relations qu'on puisse imaginer. Lorsque nous travaillions à la bibliothèque, Peter Halley aimait beaucoup une idée que nous avions présentée dans la maquette.

KG: Les imprimés d'annuaires téléphoniques, je les ai vus sur une illustration.

IA: En fait, ce sont des billets de loterie. Peter les a vus et il a dit: « Hé, ça marche, j'aime ça, et c'est ça que nous voulons! » En tout cas, l'espace est beaucoup plus

attrayant avec le papier peint de Peter Halley qu'avec les impressions de billets de loterie.

KG: Dans ce cas-là, comment cela s'est-il passé ? Il a pris l'idée, il a continué sur cette base? Ce n'est pas que vous ayez parlé avec lui au début.

IA: C'est vrai.

KG: Y a-t-il des différences ?

J'imagine que la mosaïque devant la tour que vous construisez à Las Palmas joue un rôle particulièrement décisif dans la lecture de la place publique. Là, l'idée de la mosaïque est sans doute venue beaucoup plus tôt.

IA: Dans ce cas-là, elle est venue dès le tout début, la notion de la mosaïque figurative représentant quelque chose de féminin est venue vraiment très vite, de la part d'Albert et de la nôtre. Je ne me souviens plus exactement comment ça s'est passé, mais nous sommes allés à Las Palmas et il était là – je pense que ça s'est passé comme ça – et nous lui avons dessiné quelques esquisses et... Nous voulions vraiment créer une image très tropicale et brésilienne et l'idée de la mosaïque faisait partie de la scénographie, et (l'idée du dessin de) la femme est venue en une seconde.

KG: C'est vrai, mais d'une certaine

manière, en ne montrant pas l'entière de l'image, cela reste suggestif, c'est une peinture très figurative, mais on ne peut pas voir toute l'image. Donc, quand on monte dans la tour, on ne voit pas une femme peinte sur la place.

IA: Exactement.

La mosaïque

KG: Y a-t-il une différence entre la Mosaïque de Las Palmas et celle de Barcelone ? La mosaïque de Barcelone semble très différente.

IA: La mosaïque de Barcelone est très différente à cause de l'environnement. Je suis très content de ce qui arrive avec le Forum à Barcelone, même si le projet est très critiqué...

KG: Sur quoi les critiques portent-elles ?

IA: Des gens du coin qui n'aiment pas le genre d'urbanisme planifié, qui qualifient le projet de spectacle, de star système. Ils disent qu'il n'y a rien pour la ville.... que les projets ne tiennent pas compte du contexte...

KG: Pas compte du contexte ?

Mais il n'y avait pas de contexte ?

IA: C'est ça qui est étonnant. C'est une invention d'une méthode et une invention d'un contexte. Si on avait imaginé il y a cinq ans que deux ou trois hôtels cinq étoi-

les seraient construits là-bas, tout le monde aurait rigolé. Cet endroit est vraiment le fond de la ville, et c'est ça qui est étonnant. C'est pour ça que je suis vraiment pour ce projet, même si il commence à y avoir trop de petits gadgets, je pense que les grandes pièces sont très bien, mais la fois dernière, quand j'y ai été (au site de construction), on commençait à voir beaucoup trop de gadgets, dans le paysage, des angles bizarres et des formes artificielles (montre avec les mains) C'est dommage que la forme va témoigner d'un moment de l'architecture qui ne correspond pas à l'idée urbanistique. Beaucoup d'architectes ont profité de l'occasion pour tester de nouvelles géométries mais... surtout pour un petit bâtiment, le résultat est vraiment exubérant, les plus gros sont très simples... et puis, le paysage autour est très ennuyant...

KG: C'est de l'égoïsme?

IA: Exactement.

Le parc

IA: Notre parc surtout est le fond du fond, parce c'est un cul-de-sac, en ce sens qu'il n'est pas directement lié à la ville. Il y a le fleuve, la plage, et il n'y avait pas de pont. (Explique l'environnement) Il

y a la surface, le "salon" est là. C'était un très mauvais coin... pendant des années, on l'appelait Tchernobyl, et c'était l'endroit des drogués et des prostituées. C'est là qu'Almodovar a filmé « Todo sobre su madre », dans ce coin-là...

Depuis le tout début, nous tenions absolument à prendre soin de l'espace. Nous avons proposé plusieurs choses, comme une auberge de jeunesse, qui a finalement été refusée parce que la protection civile disait que le coin était trop bruyant. Nous avons testé cinq ou six interventions qui n'ont finalement pas marché, comme une plate-forme pour les médecins, une plate-forme pour les autorités... Nous avons essayé à chaque fois d'ajouter une certaine identité, ou un certain caractère qui pouvait être compris par tous, et nous en avons discuté.

Nous avons très vite décidé que nous devions être très figuratifs, trouver un motif, quelque chose du genre. L'idée d'une plage artificielle fascinait Albert. Il a fait plusieurs dessins mais nous n'étions pas certains, alors il a dit « laissez-moi encore un jour ». Quand il a finalement présenté son projet, il nous a préparés en disant « Je ne suis pas sûr que vous allez com-

prendre à quel point je suis ravi de cette idée, cela peut vous sembler une ineptie totale, mais je pense que c'est très bien, pour cet endroit », et puis nous avons dessiné le tout et soudain, nous avons obtenu cette pièce magnifique. Alors nous avons dit « OK, c'est parfait ! » C'était parfait parce que le "salon" avait été étudié pour être l'endroit d'où l'on pourrait percevoir les autres lieux, et puis on descend et il disparaît et il devient un motif abstrait.

KG: J'aime beaucoup ça, qu'on ne puisse pas vraiment voir l'image du motif.

IA: Maintenant, nous avons des problèmes avec le motif parce qu'il y a beaucoup de soleil, et du coup les couleurs ne sont pas aussi brillantes que nous l'aurions voulu. Nous testons donc différents types de tuiles et différentes manières de colorer le béton. Mais c'est étonnant, n'est-ce pas: on sait qu'on marche sur quelque chose qui ne peut être vu que depuis le ciel.

KG: Je comprends tout de suite ce motif figuratif, quand vous dites qu'il ajoute directement à l'image du site. Disons que vous voulez avoir une image, et puis que vous ajoutez un motif. Mais je trouve qu'il est assez audacieux de le

mettre à un endroit où personne ne peut vraiment le voir ; cela ne donne pas vraiment un signe clair. Imaginez que vous mettiez le poison de Ghery (maintenant sur les quais de Barcelone) là-bas, ce serait un peu la même chose, mais ce serait tout à fait différent. Je me demandais, est-ce que c'est ça, utiliser des artistes, est-ce de cette manière que l'on peut encore insérer ou apporter du figuratif? Parce que, dans un certain sens, soyons honnête, votre architecture n'est absolument pas figurative. On dirait qu'ils sont votre alibi pour le figuratif.

IA: Eh bien, dans un certain sens, je suis d'accord avec vous, la collaboration avec un artiste est une sorte de libération. C'est vrai, l'art est une libération. C'est une libération mais ça ne "marche" pas du tout. Pour nous, qui sommes limités par de nombreux problèmes, économiques et techniques, la technique d'une architecture figurative est assez ridicule. Je ne veux pas aller plus loin, mais cela dit, je voudrais vous suggérer de considérer une nouvelle fois nos projets avec attention et de les lire dans une humeur figurative (rires).

KG: Je suis d'accord qu'ils sont figuratifs. En fin de compte, je pense qu'on ne peut pas faire un

projet qui ne soit pas du tout figuratif.

IA: Absolument...

KG: ...même si on dit être très intéressé par ce qui n'a pas de signification immédiate. Il y a une grosse différence entre l'architecture populaire et le figuratif. Je veux dire par là que de nombreux types d'architectures essaient désespérément de communiquer en étant figuratives de manière superficielle, comme dans une conversation directe. Et ce n'est pas que quand on évite ça, on n'est pas figuratif du tout.

IA: Non, nous avons pleinement conscience du fait que la meilleure des relations est une intervention avec l'objet, et nous contrôlons cela, c'est une des choses qui prennent plus de temps.

KG: Est-ce une figuration du point de vue de la perspective, de la trajectoire parcourue ?

IA: Oui, absolument, c'est la relation entre le sujet et l'objet.

Juan Herreros entre dans la pièce.

L'expérience

IA: Je pense que Las Palmas était un bon exemple en ce sens que l'ensemble du projet avait dans son approche l'idée du tropicalisme, et dans ce sens, nous gardons

une attitude très figurative dans notre architecture, en étant des tropicalistes modernes. A travers une sorte de mosaïque traditionnelle avec une figure féminine, nous gardons ce type de relation culturelle. D'une certaine manière, cette relation est très traditionnelle, puisque ce sont des artistes qui ont fait l'ornement, et que c'est nous qui avons fait l'architecture, et ça marche...

Juan Herreros: On ne peut pas enlever l'ornement, on ne peut pas l'arracher...

KG: En tout cas, c'est très bien qu'il y ait toujours ce pourcentage disponible pour l'art dans le budget.

IA: Non, en Espagne, c'est très différent pour obtenir de l'argent pour ce genre de choses, cela demande toujours de gros efforts.

KG: En êtes-vous arrivés au point que vous travaillez toujours avec des artistes ? Je n'ai pas l'impression que vous travailliez avec des artistes pour les concours, est-ce bien exact, ou est-ce que je me trompe ?

JH: Si si, nous le faisons... (discussions.)

IA: Nous avons travaillé avec un artiste pour un concours, et nous avons perdu... (rires)

C'est assez difficile en Espagne

d'obtenir une place pour un artiste dans un projet ; l'argent de la culture est surtout utilisé pour restaurer la culture ancienne.

JH: Mais il est plus facile de se présenter à un concours avec un artiste, car s'ils acceptent le projet, l'artiste est impliqué depuis le début.

KG: Vous voulez dire qu'après, ils acceptent le projet avec l'artiste. L'artiste fait déjà partie du projet... En tout cas, je pense que pour les concours, vous devez travailler très vite.

IA: Exactement, c'est impossible de [vraiment travailler ensemble en si peu de temps], vous avez raison, ça va trop vite, mais c'est important qu'ils soient là, même s'ils ne font rien.

KG: Avant, nous avons un peu parlé du papier peint et de la bibliothèque - (Juan Herreros montre du papier peint de Peter Halley, à l'envers) – Sur les images, on ne le voit pas comme ça, on ne voit pas que c'est tellement abstrait – on est surpris par le côté abstrait de la peinture...

JH: Oui, c'est tellement abstrait et en même temps, c'est si clairement graphique.

KG: Oui, exactement... J'ai entendu qu'un texte avait servi de base au motif...

JH: C'est la première page d'un livre de Borges, « the book of libraries » (« le livre des bibliothèques »). C'est une tentative de développer une sorte d'expression calligraphique universelle, comme l'écriture arabe. Dans ce cas, par exemple, la collaboration était très intéressante, parce que, depuis le début, Peter était très proche de l'idée et de l'expérience spécifique du lieu. Il a parfaitement interprété la vibration de l'espace que nous voulions.

KG: Ce que je trouve particulier, c'est que ce motif exubérant dans la bibliothèque, et aussi la mosaïque de Barcelone et de Las Palmas, ne sont visibles que lorsqu'on est dans le bâtiment. De l'extérieur, la bibliothèque semble être une icône presque silencieuse, des boîtes empilées, ou quelque chose comme ça. De loin, on ne voit pas que l'intérieur est tellement fou.

Dans les trois projets, on n'est confronté à la folie graphique qu'au moment où on pénètre dans l'espace du projet, où on marche dans la superficie du projet, alors on le voit. Est-ce voulu ? On ne ferait pas la même chose sur une façade.

IA: Ce n'est pas vrai, je pense que ce motif est révélé de l'extérieur à

travers les volets, et c'est très astucieux, cela vous oblige à vous demander (lorsque vous le voyez) qu'est-ce que c'est que ça?

KG: C'est ça que je veux dire, et il en va de même pour, par exemple, le motif sur le sol, on marche sur la mosaïque et on se demande "qu'est-ce que c'est que ça?", on voit juste plein de couleurs, et puis on monte dans la tour, je ne sais pas si on peut entrer dans la tour, et alors le motif est révélé. Tout ça est très loin d'une façade Venturi.

IA: Peter Halley est un bien meilleur artiste (rires), c'est une tactique.

JH: Mais c'est vrai, cette idée de la richesse de la perception vibrante vue sous l'angle de l'assimilation des motifs ou des couleurs dans l'espace, mais en même temps, même si nous savons que tout cela est complexe pour la production, c'est quelque chose qui est aussi une surprise pour nous, c'est une surprise, mais en même temps ce n'est pas étrange.

KG: Vous voulez dire que ce n'est pas une opposition totale et agressive...

JH:...ou une volonté de provoquer une réaction forte...

KG: Même si je pense que tout ce que vous faites est toujours agressif d'une manière ou d'une autre,

mais il n'y a jamais cette tentative de vraiment provoquer ou d'être révolutionnaire, n'est-ce pas ? Mais d'une certaine manière, c'est assez piégeant de dire ça, parce que c'est un thème typique de Rorty... Vous faites assez souvent référence à Rorty (le philosophe), je ne sais pas à quel point il joue un rôle dans ce que vous faites...

IA: Rorty est une influence.

JH: Mais il y a une différence entre le rôle d'une influence ou de quelque chose avec lequel on peut travailler, comme Rorty, de quelque chose qu'on peut manipuler, comme des idées, et celui d'une personne, comme Peter Halley.

IA: Ils donnent aussi des idées de manière active.

KG: Y a-t-il une certaine agressivité dans votre œuvre ?

IA: Je pense que nos bâtiments ne sont pas agressifs du tout, nous ne voulons pas provoquer.

KG: Ils ne sont pas dangereux. Ce n'est pas du hard rock, ils ne vont pas vous manger! (rires)

La provocation

KG: Dès qu'on entre dans l'emplacement du projet, ou dans l'espace de vos bâtiments, ou sur le terrain du paysage, il y a vraiment une certaine provocation. Dans cet

intérieur, dans cet environnement fermé, vous pouvez être assez agressifs, du moins, c'est mon impression.

IA: C'est la première fois que quelqu'un lit nos projets comme étant aussi agressifs... peut-être provocateurs.

KG: Non, disons-le autrement: Peut-être que vous recherchez des différences. Je pense qu'elles sont phénoménologiques, comme vous le dites, elles concernent toujours l'expérience de l'entrée dans l'espace. L'ambiance. Quand on pénètre dans le projet, il y a une ambiance très particulière, très spécifique, une spatialité spécifique, qui n'est pas le type d'espace classique typique, l'espace et les proportions, mais une variante technologique d'un lieu. ... Une spatialité qui se veut complètement différente. C'est une étrange coïncidence que vous ayez tapissé l'espace de la bibliothèque avec un texte de Borges. Il y a bien sûr un lien évident avec le texte, celui de la bibliothèque. C'est un des auteurs classiques de langue espagnole. Mais en même temps, il a écrit quelques histoires qui vous font plonger dans un autre univers dès que vous commencez à les lire.

IA: Je pense que nos espaces inté-

rieurs sont scénographiques. En tout cas, ils essaient de l'être. Je pense que ce que nous essayons de faire avec les gens quand ils entrent, même quand c'est dans un parc, c'est de jouer un jeu d'orientation et de désorientation. Les choses peuvent être lues. Je pense que la première fois qu'on entre dans un de nos bâtiments, on comprend assez facilement comment l'utiliser, mais en fait ils ne sont pas si évidents. On sait où est la porte, l'escalier, la personne qui s'occupe de vous, tout cela est très clair, et puis on commence à bouger et on commence à avoir des surprises. Ce n'est que ça.

KG: Je suppose que vous n'aimez pas le mot agressif parce qu'il évoque trop la révolution et ce genre de choses, je suppose que vous ne pensez pas représenter cela, c'est plutôt...

JH: De la provocation.

KG: Oui, de la provocation, mais en fin de compte, il s'agit de reformer un autre langage, qui n'est pas un nouveau langage.

IA: Je ne sais pas si c'est clair pour les autres, mais pour nous, il en va presque de même avec l'extérieur de nos – disons – objets. La bibliothèque, par exemple, n'est pas vraiment une boîte abstraite, elle contient plein de choses astucieu-

ses qui sont en lien avec vous, comme les grands trous, les volets, et cette vibration de la lumière. On peut aussi la lire comme un lieu de rangement, comme une étagère ; il y a plein de relations changeantes. Elles sont ouvertes, mais pas évidentes. On peut aussi lire la tour comme étant très abstraite, mais ce sont les choses les plus simples. Cette idée d'une présence claire et d'un grand nombre de nuances est exactement ce que nous voulons décrire dans l'intérieur d'un bâtiment. Je ne vois pas de différence, je ne sais pas.

JH: Je pourrais peut-être ajouter quelque chose. La simplicité ne vise pas nécessairement à l'abstraction des objets. S'il y a de la provocation dans notre œuvre, alors elle réside dans la réalisation d'objets très simples du point de vue de formels et très clairs, qui, en fin de compte, peuvent être compris comme un ensemble de liens et comme un récit. Nous mettons les mêmes choses dans un ordre différent, nous développons différentes syntaxes avec les mêmes éléments. Par exemple, dans le projet du hall de la salle de sports du Retiro, nous avons utilisé les mêmes clôtures et la même peinture, mais de manière diffé-

rente, pour créer un autre ordre.

KG: C'est beaucoup une question de langage.

JH: Oui, mais en même temps, je pense que l'utilisation de nos bâtiments est très simple et confortable dès le premier jour.

IA: C'est du moins notre intention (rires).

JH: Je veux dire que les bâtiments sont là pour toujours.

KG: Je vous entends presque dire qu'ils sont pragmatiques. C'est très tentant, parce que vous le faites aussi (là réside peut-être la provocation), de mettre tout cela en lien avec les termes philosophiques qui disent la même chose, comme le pragmatisme, la phénoménologie, l'ironie, Rorty, Dewey et tout ça ; est-ce vraiment intentionnel, ou est-ce que c'est juste un discours amusant à côté ?

IA: Je pense que l'apport de tous ces philosophes est qu'ils nous ont aidé à reconnaître ce qui était en nous. Ils ont exprimé par des mots ce avec quoi nous travaillions depuis des années. C'est clair qu'ils ont beaucoup clarifié notre esprit. Je pense que c'est ce rôle-là qu'ils jouent.

KG: Parce que, c'est comique, quand... j'ai moi-même lu Rorty, j'ai été assez frappé par le fait qu'il avait l'esprit si pratique.

IA: La façon dont il accepte la contradiction est étonnante. La façon dont il peut aimer et ne pas aimer l'œuvre d'un philosophe humaniste pour la même raison est assez particulière.

KG: C'est exactement ça. Normalement, on est confronté avec ce conflit et on désespère de pouvoir le résoudre, mais lui, il vous fait dire « OK, c'est bien comme ça, super ».

JH: Il se débarrasse aussi de l'idée d'être accablé d'être né dans la mauvaise tribu.

KG: C'est un peu la même chose que lorsque vous expliquez aimer le figuratif, et en même temps l'abstraction.

IA: Je pense que ce que vous avez d'abord appelé agressivité, puis provocation correspond à cela. Pour nous, jouer avec les provocations est efficace, cela nous aide beaucoup à comprendre les choses, et c'est peut-être ça la vraie réponse à votre question. C'est vraiment lié avec la façon dont Rorty nous a aidés à comprendre que la créativité vient essentiellement des contradictions.

JH: Et aussi qu'on peut vraiment provoquer certaines de ces contradictions, on peut faire deux choses différentes en même temps en architecture, par exemple, nous

parlons de l'utilisation facile du bâtiment. Mais quand on utilise en même temps tous ces adjectifs comme provocateur, etc, c'est peut-être une discussion entre architectes. Bien sûr, toute notre conversation branchée sur la décoration, l'ornement, Peter Halley, etc. est aussi importante que, à l'inverse, les gens moins éduqués qui rentrent dans le bâtiment et disent « ho, que bonito! » sans savoir qui est Peter Halley. **KG:** Est-ce là votre idée que tout doit être – dans une certaine mesure – agréable aux gens? **IA:** Non, pas agréable.

La position

KG: Je veux dire que vous ne voulez pas blesser les gens qui utilisent la bibliothèque, dans le sens de les blesser mentalement. C'est une question difficile, parce qu'une bonne partie de l'art est fortement basée sur la provocation, il y a une certaine agressivité là-dedans. Comment situez-vous l'architecture par rapport à cela ?

IA: C'est une question très difficile, comment peut-on être un architecte qui travaille avec une telle attitude et construire plus d'un bâtiment. Peter Eisenman en est un bon exemple, cette chambre à coucher coupée en deux.

C'est une question très intéressante. Quelles stratégies développer en architecture pour que notre œuvre appartienne à la sphère artistique, pour qu'elle contienne une sorte de provocation ou même plus... Je pense qu'il n'y a que deux ou trois moyens de le faire...

Il y a par exemple la stratégie du minimalisme, une approche particulière où la lutte contre la signification peut être très utile aux architectes, en ce sens qu'on peut être artiste sans rien dire, c'est quelque chose de très délicat. Mais si on accepte que les bâtiments expriment quelque chose, comme les peintures ou les photographies, alors il faut être très prudent avec la manière dont on organise le contenu de ces images. Ce qui est sûr, et nous avons déjà répondu à cette question quand nous parlions de contradictions, c'est qu'une façon de communiquer avec le public sans être très "sympathique" ni trop agressif est de combiner des choses qui ne l'avaient jamais été auparavant et d'essayer de suggérer des orientations ou des interprétations différentes.

KG: Ne s'agit-il pas aussi de faire entrer les gens ? Ils ouvrent la porte, vous les faites entrer, je ne

suis pas sûr, mais peut-être que l'architecture peut alors avoir cette position artistique, quand vous faites marcher les gens dans la propriété que vous avez réalisée. C'est de nouveau très phénoménologique, en fait, l'art est là où vous marchez, et vous pénétrez à l'intérieur. Vous entrez dans une pièce et l'œuvre d'art est là, pas en tant qu'œuvre d'art accrochée au mur dans une pièce. Vous n'avez pas accroché la peinture de Peter Halley dans la bibliothèque. C'était en fait la décision des architectes, bien sûr en concertation avec Halley, de réaliser un espace à partir de l'art, donc cela devient de nouveau de l'architecture.

IA: C'est une bonne réponse.

KG: Je suis désolé (rires).

IA: C'est une conversation ! Quand les rôles commencent à s'inverser, alors la conversation est très bonne.

JH: Je n'ai jamais tellement orienté ma réflexion sur les gens qui entrent dans nos bâtiments, (en fait), mais nous en avons réalisé quelques-uns qui contiennent un seul espace principal, la bibliothèque n'est-elle pas, en fin de compte, une pièce principale qui se répète ? Le Retiro comporte un seul espace, et Colmenares aussi.

KG: Même Valdemingomez...

JH: ...c'est en effet un seul espace, c'est donc une idée intéressante que d'offrir une expérience spatiale qui n'est pas liée à la promenade corbuséenne, qui est en fait plutôt liée à la présence d'une personne dans un espace, qui est à chaque fois le protagoniste d'une expérience.

KG: Exactement, d'une certaine manière – vous l'avez aussi mentionné dans « The Good Life » - cette expérience d'une personne ressemble fort à l'expérience du tribunal. Le tribunal miesien dans sa forme la plus simple, en tant que concept, est un cadrage, comme l'enveloppe extérieure de Valdemingomez ou la bibliothèque. On pourrait lire ces projets comme des exercices de cadrage, comme si on découpait un morceau dans lequel se déroulerait l'architecture. N'est-ce pas là une tentative de répondre à ce qui vous entoure ? En prenant un peu de distance. Il y a aussi une tendance dans l'architecture contemporaine qu'elle veut toujours suivre ce qui se passe à l'extérieur. Là, on perd ce que vous mentionniez précédemment, la capacité de construire un langage, ou d'être ironique, ou la capacité d'être en

même temps conflictuel, en d'autres mots, la capacité de réaliser un projet.

KG: Est-ce là aussi votre discours ou votre stratégie spécifique ? Je me souviens, Juan, qu'à l'institut Berlage, vous aviez argumenté contre la nécessité d'un plan bien défini. Cela avait beaucoup à voir avec le fait que vous ne vouliez pas vous perdre dans l'excès contemporain... Quel discours tenez-vous par rapport à la ville contemporaine ?

IA: Je pense qu'une part de notre intérêt pour le temps et l'espace peut bien sûr être orientée dans plusieurs directions. Une d'entre elles est celle des systèmes, aussi dans l'histoire, la relation de nos objets avec ce qu'il y avait avant. Une autre est celle de la matérialité et des techniques contemporaines, qui expriment la technique que nous utilisons. La troisième est plus abstraite et est aussi liée à Cedric Price, et à la manière dont, avec le temps, les nouveaux discours sont passés de la matérialité à l'énergie de questions. Il y a donc différentes manières de lier notre œuvre au contexte, à la ville, et toutes ces choses se passent avec une attention scrupuleuse pour le temps dans l'architecture.

JH: Peut-être que maintenant,

contrairement à avant, il est vraiment devenu possible de définir le matériau brut avec lequel on travaille, comme l'énergie ou le temps, ou le changement. Peut-être qu'il y a quarante ou cinquante ans, les gens en parlaient de manière tout à fait différente.

KG: Plus symbolique.

JH: En effet, plus symbolique, à l'époque de l'après-guerre avec l'idée de la reconstruction...

KG: C'est là que réside en tout cas la difficulté du modernisme: c'était en fait davantage une conversation sur la technologie que de la vraie technologie, dans un certain sens.

IA: Parler de sciences, ça veut dire beaucoup. Toutes les relations que nous pouvons établir entre le temps et l'espace sont liées à la philosophie. On peut donc parler de technologie, de philosophie, d'histoire, je pense que ces trois sujets sont les principaux outils que nous utilisons.

KG: En théorie, c'est ce que tout le monde devrait faire, non ?

IA: Mais ce qui est comique, c'est que presque personne ne le fait !

KG: OK, mais je pense que cela s'explique en grande partie par le fait que l'architecture est aujourd'hui une profession très étrange. Je pense que c'est lié à la position

d'artiste-architecte dont nous avons déjà discuté. L'architecture d'aujourd'hui semble être un moyen de passer le temps. C'est vraiment dommage, quand on voit toutes ces drôles de conversations à propos de formes délirantes, et de dessins par ordinateur, qui reviennent d'une mode à l'autre. Je trouve qu'il est important que l'architecture – presque à la façon de Dan Graham – porte sur l'installation que l'on veut faire. Et pas sur les mille diagrammes représentant l'histoire qu'on veut raconter.

La mode

IA: Je pense que nous ne sommes ni l'un ni l'autre contre la mode. Nous sommes plus âgés que vous, c'est étonnant comme toutes ces choses disparaissent soudainement, et je suis sûr que dans cinq ans, plus personne ne tracera jamais de diagramme. Il y a trente ans, tout le monde dessinait la même chose, et il y a quarante ans,...ce qui est intéressant, par rapport à la mode, c'est de la regarder avec les yeux d'un ignare. Vous ne regardez rien de particulier, vous voyez, c'est tout. Comme des motifs, et c'est ce point de vue-là qui est le plus intéressant. L'école d'architecture est

un très bon observatoire de ce phénomène. Tous les trois ou quatre ans, les étudiants du monde entier dessinent la même chose, avec la même technique, et ils ont l'impression de faire du neuf.

JH: C'est aussi quelque chose qui est lié à ce dont nous avons discuté au Berlage. Nous disions que la technique, l'histoire et le temps étaient des matériaux bruts avec lesquels travailler, et nous voulions faire la différence avec une autre attitude. Mais nous avons le sentiment que, dans les écoles et dans la pratique de l'architecture à la mode, ce sont des thèmes préalables, qui viennent toujours avant la réalisation d'un projet, le début d'un projet, ce ne peut être le projet lui-même.

KG: C'est une méthode.

JH: Oui, ce n'est pas un problème pour moi d'utiliser des diagrammes, mais nous trouvons étrange que tout cela soit utilisé comme des exercices de gymnastique pour commencer à réaliser quelque chose qui ne vient jamais.

KG: Et dans ces écoles de recherche tout particulièrement, quelque chose de très bizarre a été développé, qui n'est ni de la recherche, ni un projet. Le projet comme recherche est au contraire très proche d'une œuvre d'art.

Personnellement, je suis très intéressé par la manière dont les Smithsons faisaient de la recherche, ou dont Graham faisait de l'architecture. En parlant de l'architecture et de la ville, vous, Juan, vous aviez mentionné au Berlage l'idée d'un jardinage urbain. Vous considérez la ville comme une deuxième nature. Le jardinage, est-ce le fait de réaliser des jardins, ou de les nettoyer ?

JH: C'est une métaphore du fait de prendre soin de quelque chose, de faire quelque chose avec soin en sachant que le temps fera une partie du travail, ou que ce ne sera là que pour un moment mais que vous devez trouver quelque chose à activer, à faire vivre agréablement, sans être ennuyé par ça tous les jours.

KG: Est-ce également lié à l'idée du public ? Le public est-il important dans votre œuvre ? Est-il un sujet comme un autre ? Parce qu'un jardin, ça paraît très...

IA: Vous avez mentionné le mot hétérotopie, le meilleur exemple d'hétérotopie, c'est le jardin. C'est cela que l'utilisation du mot veut dire. En ce sens que, bien sûr, on peut lire tous les projets que l'on réalise de manière contextuelle, mais au fond, ce que nous construisons en tant qu'architectes,

c'est la notion de ce que devrait être une ville contemporaine, c'est là notre principal fondement. En ce sens, notre engagement pour l'espace public a fortement augmenté ces dix dernières années. Lorsque nous travaillions sur, nous avons découvert à quel point l'espace public est peu protégé dans la société contemporaine et à quel point nous dépendons des politiques et des techniques (de jardinage). Donc, c'est métaphorique, mais pas tant que ça.

KG: Bien sûr, le mot métaphore est un mot délicat. Le jardinage en tant que technique. En ce sens, je trouve qu'il y a un lien étroit entre ce que décrivez comme un jardin et l'intérieur dont je parlais avant. D'une certaine manière, un jardin est un intérieur sans toit.

IA: Je pense que le jardin est un laboratoire.

KG: Comme il l'était dans la tradition arabe...

JH: Il y a aussi l'idée de la ville comme deuxième nature, c'est une définition de la nature comme étant un ensemble de lois, de processus et de systèmes, la logique binaire, il ne faut pas comparer cela avec les arbres, les animaux et les bois, mais cela a sa logique propre.

KG: Mais tout cela revient de nou-

veau à l'idée de réaliser des espaces, non?

L'architecture en tant que profession visant à réaliser des espaces.

JH: Il y a quelques années, à l'Ecole d'Architecture de Madrid (Etsam), nous avons incité les étudiants à dessiner la nature à la manière de bâtiments et les bâtiments à la manière de la nature.

L'idée de ne pas changer les instruments. Et maintenant, par exemple, des projets comme le parc de Barcelone peuvent être fortement liés à l'idée du jardin et de l'espace public ou du paysage. Ils représentent quelque chose de neuf pour nous en ce sens que nous les avons pensés et dessinés en utilisant les mêmes instruments et le même raisonnement que pour les bâtiments que nous avons réalisés précédemment.

Nous n'avons pas modifié notre attitude et nous ne nous sommes pas transformés en vrais jardiniers.

KG: Je dois dire que la première fois que j'ai été confronté à cela, j'ai été plutôt effrayé, mais il s'est avéré que vous étiez toujours...

IA: ...des architectes de l'espace public (rires).

KG: Il y a une grosse différence entre un architecte paysager et la manière dont vous construisez des paysages.

JH: Quand vous dites architecte paysager, voulez-vous parler de l'architecte de panoramas?

KG: Oui, mais aussi de celui qui conçoit les environs du bâtiment qui va être construit. Les vestiges, là où un jardin, même s'il y a des bâtiments dedans, est vraiment un espace.

IA: La principale différence entre nous et un architecte paysager est que nous ne sommes pas du tout d'accord avec la façon dont ce métier été élevé au rang de discipline entièrement autonome. Ce pour quoi nous nous battons, c'est de montrer que ce sont nous, les architectes, qui avons les aptitudes pour repenser un paysage, et cette idée commence à entrer dans les esprits.

JH: Cette séparation avec l'architecture paysagère est comparable avec celle, il y a cinquante ans, entre l'urbanisme et l'architecture. Ce qui est aussi délicat, c'est que la principale figure de l'architecture paysagère, c'est le parc, l'idée d'un espace tout à fait restreint et fermé, tout comme l'objet principal de l'architecture est le bâtiment. C'est le même genre de fétichisme, et nous nous battons contre cela.

KG: Il s'agit simplement de traduire l'architecture dans un sens plus

large du mot, comme une technique, une technique pour fabriquer de l'espace. Vous construisez toujours de petites enclaves, des archipels ou des hétérotopies. Cela revient presque à accepter l'idée que, quelle que soit la taille de ce que vous construisez, vous êtes responsables de la structuration de cet environnement.

IA: L'échelle sur laquelle votre œuvre a une influence est toujours très grande.

KG: Vous redéfinissez toujours l'environnement.

JH: C'est cela, il s'agit de redéfinir l'environnement le plus grand possible avec votre intervention. Un des thèmes idiots associés à la différence entre paysage et architecture est l'échelle. L'effort d'essayer de comprendre des espaces plus importants, des espaces comme le Colmenarejo ou le Retiro comme des paysages – le Retiro Parc est aussi un paysage – est très grand, je pense.

La monumentalité

KG: Un grand nombre des bâtiments que vous construisez sont très visibles. Comme la bibliothèque, on la voit de loin.

Etablissez-vous un lien conscient avec la monumentalité ?

JH: Oui, c'est un effort de voir

cela comme une nouvelle forme de monumentalité.

KG: Le discours sur la monumentalité m'intéresse beaucoup.

IA: Vous devez être le seul, avec nous, bienvenue au club! (rires) Nous avons appris un certain nombre de raisons pour lesquelles nous avions remporté le concours de la bibliothèque. L'une d'entre elles était que notre projet rendait visible l'argent public. Et ça, c'est un sens plus classique de la monumentalité, c'est comme si on ressentait la propriété publique. D'autre part, en parlant de bâtiments et de la façon dont ils se positionnent, nous avons toujours expliqué cela par l'idée de la position ou de l'attitude anthropomorphique, comme le fait d'essayer d'expliquer les environs en regardant la ville avec cette position. C'est très figuratif (rires) de présenter une maquette qui indique une direction.

JH: Pour la bibliothèque aussi, nous avons détaillé ces petites ouvertures, elles montrent de l'intérieur où regarder, elles donnent une direction.

KG: Je trouve ça fou, j'ai vu les fenêtres sur la maquette, et je pensais qu'elles avaient des volets, j'ai été assez surpris de voir qu'ils étaient fixés, c'est tellement plus

fort.

JH: La question est revenue plusieurs fois, comment les volets bougent-ils ? Cela fait naître la fantaisie d'un bâtiment qui bouge. Peut-être que l'idée de quelque chose qui est ouvert et fermé fait naître l'idée de quelque chose qui bouge. Le bâtiment est gros et simple et a une forme claire mais il change tout le temps, avec la lumière et les nuages au fil de la journée. Cela vous donne l'impression que le bâtiment fait quelque chose et peut-être que les gens qui y vivent pensent que ces volets ne sont pas toujours ouverts ou fermés, parce que parfois, ils disparaissent à cause de la lumière.

IA: Quand on parle de monumentalisme, tout le monde est effrayé, mais je serais incapable de trouver un seul bâtiment qui ne soit pas un monument. Comment peut-on dire qu'on n'est pas intéressé par le monumentalisme, c'est la seule chose qui est intéressante en architecture.

JH: Ainsi, la provocation dont nous ne voulions pas avec un objet réel, nous l'avons tout de même avec un mot, en parlant de monumentalisme.

KG: Ce que j'aime dans le discours sur la monumentalité, c'est

l'idée d'ensemble, comme dans le Toronto-Dominion-Centre de Mies. Pas la monumentalité en tant que posture pornographique, comme par exemple le Foster phallus à Londres, mais plutôt comme un ensemble de tours. Votre plan pour Bilbao en est un bon exemple. Même la bibliothèque forme un ensemble avec le bâtiment de la municipalité. Quand on y va, on remarque qu'il y a un certain espace entre les deux. Ce n'est pas juste un...

IA: ...objet de luxe.

KG: En ce sens, je suis d'accord avec vous que l'architecture est généralement monumentale, mais une bonne part de l'architecture contemporaine est très tapageuse. Je ne la considère pas comme monumentale, car ces architectes ne font pas ce que, par exemple, Mies a fait à New York, faire un pas en arrière, ni ce qu'il a fait au Dominion Centre; construire l'espace de telle sorte qu'on puisse le percevoir.

JH: Oui, c'est parce que cette signification plus élémentaire et plus classique de la monumentalité est tout à fait liée avec l'idée de la propriété collective, ou du sentiment collectif.

KG: Exactement.

JH: Et ces objets très singuliers et

spécifiques ne peuvent pas être lus de cette manière. La bibliothèque est monumentale en raison de beaucoup de choses liées au projet ou à la position, mais aujourd'hui, elle est plutôt monumentale parce qu'elle est pleine de gens venant des abords de Madrid.

KG: Mais de nouveau, je ne pense pas qu'il y ait un lien avec la position ou la hauteur, parce que, si on monte dans le centre de recyclage de Valdemingomez, on peut voir cette pelouse encadrée de tous côtés, c'est en soi un espace tellement fou et monumental.

IA: Un monument est une célébration de notre peuple et de notre époque et de nos valeurs. C'est toujours la même chose, c'est toujours collectif. Ce que sont nos valeurs, ce que sont nos artistes, ce qu'ils font, vous comprenez, ce n'est pas une célébration de votre ego. Ils décident de manipuler quelque chose qui est dans l'air du temps et qui est collectif, pour le faire apparaître comme une valeur. On a complètement oublié cela dans les discussions contemporaines, parce qu'apparemment, le mot monument effraie les gens, pour de mauvaises raisons.

KG: Je pense qu'il s'agit de monu-

mentalité au sens où la poésie peut être monumentale, et pas au sens fasciste du terme.

JH: De toute façon, l'idée de monumentalité comme expression collective d'un sentiment ou comme étant liée à la mémoire personnelle des gens qui la regardent, demande en quelque sorte à l'architecte de disparaître, et cela s'oppose entièrement à la rapidité du temps, au geste égocentrique de l'architecte. En Usera, personne ne sait qui est Peter Halley et bien sûr, personne ne sait qui nous sommes. Et ils ne doivent pas le savoir. A l'inauguration, il y avait des gens qui parlaient à l'architecte – nous – et qui disaient quelque chose du style: quel magnifique bâtiment vous avez fait pour nous – 'nos habeis hecho' – du style, il n'est plus à vous. (rires). Peut-être que c'est tellement sophistiqué que c'est passé de mode de parler de ces choses-là, tout à fait.

KG: Si vous parlez de disparaître, c'est plutôt le bâtiment qui disparaît pour réapparaître en public.

JH: Nous parlions de Price, il a proposé, de façon théorique mais très forte, cette idée de réaliser une architecture qui pourrait se fondre entièrement dans la ville, dans la vie urbaine, et disparaître. Comme les choses autour de nous

qui sont tout à fait invisibles.

KG: C'est vrai, mais cela ne veut pas dire que votre bâtiment disparaît, il peut être très présent.

JH: Il disparaît en tant qu'objet construit et réapparaît dans la vie quotidienne de la ville. C'est comme Madrid, par exemple. C'est une ville sans monuments. C'est vraiment une ville à échelle humaine, avec peu de points de repère. Tous les bâtiments disparaissent. Tous les bâtiments de la Gran Via sont bons assez.

KG: Nous parlions de Barcelone, et des gadgets dans le nouveau plan global. Tout d'un coup, l'espace monumental à côté de la plage sur votre plan me paraît être le seul et unique espace public. Au milieu du bruit très fort qui l'entoure. Cela nous ramène à ce qu'implique la monumentalité, elle semble d'abord être un objet, puis elle est graduellement reprise par la ville et finalement, on dirait presque qu'elle est un refuge par rapport à toutes ces choses qui vous entourent soudainement mais auxquelles vous n'avez pas pu faire face.

The exhibition

Iñaki Ábalos: It's almost absurd to exhibit architecture. Sometimes we have an idea we need to test, and then an exhibition is a good moment to test it.

Kersten Geers: Do you want to make 'architecture' in a space, an installation as you did for example in the exhibition design you made for the Spanish Architecture Biennial with the projectors?

IA: Exactly, the problem in that exhibition was that we had twenty-five completely different projects. At such a moment you have either an idea for the space where you want to exhibit, or an idea of how an exhibition on architecture should be. I have the idea that answering both questions at the same time is almost impossible. I don't know any case where this has succeeded. So the way you decide to go depends on the situation or the interest you have at the moment. It's very simplistic, but that's roughly what it is like....

KG: I guess it's the whole idea of abstraction, you abstract what you are focussing on. Will you focus on a spatial intervention in Antwerp?

IA: Yes, the idea is to tell the people: we go with you!

KG: The space is actually a foyer.

People walk by...

IA: Exactly, when people go to the theatre there, or when they go to the opera, we go with them!

KG: When you focus on the space this also means that you focus less on the narrative inside the projects you show, doesn't it?

IA: I think so, although... We haven't decided it yet, but what we want to do is to show how the mutual activities of the people collaborating with us connect with us. In the first place we wanted to do a more plural thing, we wanted to exhibit the drawings by our engineers, the artist, all the connections we have. But this is too much work. The way we establish connections with the outside world is very homogenous. In the sense that I'm now expecting a solution for a construction that might be decisive for a project we want to submit next week, and the way we established a dialogue with Agustí Obiol, our engineer, is very similar to the way we establish one with Peter Halley, the artist we worked with on the library. The weight of their ideas in our projects is very similar. We depend on them.

KG: If you tell me that your engineer is decisive, that's easy to believe, as he makes it possible to

build something in a certain way, but Peter Halley -- I say it as a provocation -- makes wallpaper. Is he not just finishing it?

IA: I don't think so. If you pick an artist that has collaborated with us until now, something very special about them is that they all paint. Oehlen and Peter Halley are probably the last remaining artists who paint and we are architects that like to construct and like the materiality of architecture and the history of architecture. This is not a coincidence. For a long time we have been interested in artists who still paint, even if they paint very badly, like Albert Oehlen, whom people now say is a very good painter, but the amazing thing about Albert is that for years he has been a very bad painter. He was more a good artist than a painter. The same goes for Halley, who has been busy with industrial textures. They were more a caricature of an abstract painting. One was very figurative and one was very abstract, and nowadays one doesn't know exactly where both are. And we too, I can't say exactly where we are. So, now we established a mutual commitment, this is the first thing. The second thing, answering the question, is that we didn't want to

say, 'Peter, just put one of your fantastic paintings in the middle of the room'. This is like the past. I hate this side of modernism, like the Calder... The figure ground thing is the worst, the least imaginative relationship thinkable. When we worked on the library, Peter Halley gained a lot from an idea we had in the models.

KG: The phonebook prints, I saw them in a model picture.

IA: It's lottery tickets, well, but Peter saw it and said 'Hey, it works, I like it, and this is what we are interested in!' In any case, it's a much more attractive space with Peter Halley wallpaper than with the lottery prints.

KG: In that case, how did it happen? He took the idea, he went on with the idea? It's not that you talked with him in the beginning.

IA: True.

KG: Are there differences? I can imagine that the mosaic in front of the tower you are constructing in Las Palmas plays a very decisive role in reading the public square. There the idea of the mosaic probably came much earlier.

IA: In this case it came from the very first moment, the notion of the mosaic having a figurative feminine element, it came really fast, from Albert and from us. I

mean I don't remember exactly how, but we went to Las Palmas and he was there -- I think it was like this -- and we drew some sketches for him and... We were really interested in creating a very tropical Brazilian image and the idea of the mosaic was part of the decor, and the woman (print) came in a second.

KG: True, but somehow by not showing the whole picture it stays suggestive; it is a very figurative painting, but then again you cannot see the complete image. So you don't go up in the tower and see a woman painted on the square.

IA: Exactly.

The mosaic

KG: Is there a difference between the Las Palmas Mosaic and the Barcelona one. The Barcelona mosaic seems very different.

IA: The Barcelona mosaic is very different because of the area. I'm very happy with what is happening in Barcelona with the Forum thing, even though it has a lot of criticism...

KG: What is the criticism about?

IA: Locals who are negative about the kind of urbanism that is planned, coining it as a spectacle, a star system project. They argue

that there is nothing for the city... that the projects do not take account of the context...

KG: Non-contextual? But there was no context, was there?

IA: That's the amazing thing. It's an invention of a method and an invention of a context. If you tried to imagine five years ago that two or three five-star hotels were going to be built up there, everyone would laugh a lot. This place is really the bottom end of the city, and this is amazing. That is why I am really in favour of this project, even though it is becoming a bit full of little gadgets, I think the big pieces are very good, but last time I went there (to the construction site) you begin to see far too many gadgets, in the landscape, weird angles and forced shapes (shows by hands). It's a pity that the form will represent a moment in architecture that doesn't correspond with the urban design idea. Many architects have understood the opportunity as a way to test new geometries but... especially when you have a little building, it really turns out pretty exuberant, the bigger ones are very simple... and then the landscape around is really boring...

KG: Egocentrism?

IA: Exactly.

The park

IA: Our park in particular is really at the bottom, because it's a cul-de-sac, in the sense that you don't have a direct connection with the city. You have the river, the beach, and there was no bridge. (Explains the area) You have the surface and here is the 'salon'. It was a very bad area... for years it has been called Chernobyl, and for years it has been a place for junkies and prostitutes. It's where Almodovar filmed 'Todo sobre su madre', in this corner... From the very beginning we were obsessed with taking care of the space. We proposed several things, like a youth hostel, that was finally turned down because civil protection argued there was too much noise around it. We have tested five or six ideas that could finally not make it, like a doctors platform, a platform for authorities ...We always tried to add some identity, or some character that could be understood by everyone, and we talked about this.

So we decided very quickly that we had to be very figurative, a pattern, something like that. The whole idea of an artificial beach fascinated Albert. He made several designs but we were not sure, so

he said 'give me another day'. When he finally presented it he prepared us by saying 'I'm not sure if you are going to understand how glad I am about this idea, it might seem to you as complete nonsense, but it's very good I think, for this place,' and then we plotted the thing and all of a sudden came this wonderful piece. So we said it's OK, perfect! It is perfect because the 'salon' was studied to be the place where you could perceive the other places and then you go down and it disappears and it becomes an abstract pattern.

KG: I like that a lot, the fact that you cannot really see the image of the pattern.

IA: Now we have problems with the pattern because there is a lot of sun, so the colours are not so bright as we would wish to have them. So we are testing different tile types and ways of colouring the concrete. But it's amazing, isn't it; you are walking on something which you know only somebody from the air is able to see.

KG: I can immediately understand this figurative pattern when you say that it adds directly to the image of the site. Let's say you want an image and then you add a pattern. But I think it's rather

audacious to put it there where nobody can really see it; it's not really putting a clear sign. Imagine you put Gehry's fish there (now on the waterfront at Barcelona), it would be a bit the same, but it would be completely different. I was wondering, is it by using artists, is that the way you can still insert or inject figuration? Because in a way, let's be honest, your architecture is anything but figurative. It looks like they are your alibi for figuration.

IA: Well, in some way I agree with this, the collaboration with an artist is a kind of liberation. This is true, art is liberation. It's liberation but it doesn't 'work' at all. For us, who are restricted by a lot of problems, economic and technical, the technique of being figurative in our architecture is kind of ridiculous. I don't want to go further, but I would suggest you look again carefully at our projects and read them in a figurative mood (laughter).

KG: I agree that they are figurative. At the end, I think, you cannot make a project that is not at all figurative.

IA: Absolutely...

KG: ...even if you claim to be very interested in something that does not directly signify anything. There

is a very big difference between vernacular and being figurative. I mean there is a lot of architecture that desperately wants to communicate its figurativeness in a superficial way, like in a direct conversation. And it's not that when you avoid this, that you are not figurative at all.

IA: No, I mean, we are very aware that the greatest relationship is a making a change to the object, and we control this thing, it is one of the things that takes more time.

KG: Is it figuration from a perspective point of view, from the trajectory that I walk?

IA: Yes, absolutely, it's the relationship between subject and object.

Juan Herreros walks in.

The experience

IA: I think Las Palmas was a good example in the sense that the entire project has in its approach the whole idea of tropicalism, and in this sense we maintain a very figurative attitude in our architecture, of modern tropicalism.

Through a kind of traditional mosaic with a feminine figure we maintain that kind of cultural relationship. In some ways this rela-

tionship is very traditional, in the sense that artists made the ornament, and we made the architecture, and it works...

Juan Herreros: You can't take off the ornament, you can't rip it apart...

KG: In any case it's pretty smart, there is always this percentage for art available in the budget.

IA: No, in Spain it's very difficult to obtain money for this kind of thing, it's a big effort for anyone.

KG: Did you come to a point that you always work with artists? I didn't have the feeling you work with artists in competitions, or you do?

JH: Yes we do... (some discussion)

IA: We worked with one on a competition, and we lost... (laughter)

It's quite difficult in Spain to obtain a position for an artist in a project; cultural money is mainly used to restore old culture.

JH: But entering a competition with an artist is easier, so, when they accept your project the artist is in from the beginning.

KG: You mean that afterwards they accept the project with the artist. The artist is already part of the project... In any case, I think competitions are done very quickly.

IA: Exactly, it's impossible to [really work together in this short time], you're right, it's too fast, but it's important if they are there, even if they don't do anything.

KG: Before, we talked a bit about the wallpaper and the library (Juan Herreros shows a piece of wallpaper art by Peter Halley, which is upside down). On the pictures you don't see it like this, you don't recognize it as being so abstract – amazed by the abstractness of the painting...

JH: Yes, it's so abstract and at the same time so clearly graphical.

KG: Yes, exactly... I heard a text was used as the basis for the pattern...

JH: It's the first page of a Borges book, *The Book of Libraries*. It's an attempt to create a kind of universal calligraphic form of expression, like Arab writing. In this case for example the collaboration was very interesting, because Peter was from the beginning especially close to the idea, and with the special experience of the place. He really made a perfect interpretation of the vibration of the space we wanted.

KG: What I find particular is that this exuberant pattern inside the library, and also the mosaic in Barcelona and in Las Palmas, can

only be seen when you are in the building. From the outside the library looks like this almost silent icon, stacked boxes, something like that. It does not reveal from far away that it has this crazy interior.

In all three projects you are only confronted with the graphical craziness when you enter the project space one to one, only when you walk on the area of the project, then there is this something. Is that on purpose? Would you do the same type of thing on a façade?

IA: That is not the case, I think this pattern is revealed on the exterior through the shutters, and it's a very tricky thing, it obliges you to ask yourself, (when you see it) what is this?

KG: That's what I mean, and that's the same with the pattern on the floor; you walk over the mosaic and think 'what is this?', you just see a bunch of colours, and then you climb the tower, I don't know if you can enter the tower, but then the pattern is revealed. It is very far away from a Venturi façade.

IA: Peter Halley is a much better artist (laughter), it's a tactic.

JH: But it's true, this idea of the richness of vibrant perception in

terms of digesting patterns or colours in the space, but at the same time it's something that, although we know that it is complicated in production, appears also as a surprise for us; it's a surprise, but at the same time it's not strange.

KG: You mean it's not completely aggressively opposing...

JH:...or wanting to provoke a strong reaction...

KG: Although I do think that whatever you do is aggressive in a way, but there is never this attempt to really provoke or revolutionize, or is there? But in a way I'm very tricky saying this, because that's a complete Rorty theme/thing... You quite often refer to Richard Rorty (the philosopher), I don't know to what extent it plays a role in what you are doing...

IA: Rorty is an influence.

JH: But it's different, the role of an influence or something to work with, like Rorty, something to manipulate, like ideas, and people, like Peter Halley.

IA: They give also ideas in an active way.

KG: Is there a certain aggression in your work?

IA: I think our buildings are not aggressive at all, we don't want to

be provocative.

KG: They are not dangerous. They are not really loud rock and roll, they don't eat you! (laughter)

The provocation

KG: As soon as you enter the property of the project, or you enter the space of your buildings, or you enter the whole terrain of the landscape, there really is a certain provocation. In that very interior, in that closed environment, you can be pretty aggressive, at least, that's my impression of it.

IA: It's the first time anyone reads our projects as so aggressive... though they may be provocative.

KG: No, let's rephrase it: Perhaps you search for differences. I always think they are phenomenological, as you say, they are always very much about the experience of entering the space. The ambient. When you enter the project, there is a very peculiar, very specific ambient, a specific spaciousness, which is not referring to the typical classical type of space, not space and proportion, but to a technological variant of a scene. Spaciousness that wants to be completely different. It's a strange coincidence that you wallpapered the library space with a text by Borges. Of course there is an obvi-

ous library connection to the text. He is one of the classical authors of the Spanish language. But at the same time he wrote a couple of these stories that make you jump into another universe as soon as you read them.

IA: I think our interior spaces are scenographic. They try to be. I think what we try to do with people once they go inside, even when it is a park, is to play a game of orientation and disorientation. Things can be readable. I think the first time you enter one of our buildings you understand quite easily how to use it, but they are not so obvious. You know where the doorway and the stairway are, and the man who is waiting for you, this is all very clear, then you begin to move and some surprises begin to appear. This is the only thing.

KG: I guess you dislike the word aggressive as being too much connected with revolution and that sort of thing, I guess it's exactly what you feel you don't stand for, it's more about...

JH: Provocation.

KG: Yes, provocation, but in the end it's about reassembling another language, which is not a new language.

IA: I don't know if it's clear for

others, but for us it's almost the same with the exterior of our – let's say – objects. The library, for example, is not an abstract box, it has a lot of tricky things that link with you, like the big holes, the shutters and this vibration of light. You can also read it like a place to store things, like a shelf; there are a lot of erratic relationships. They are open, but are not obvious. You can also read the tower as a very abstract thing, but these are the simplest things. This idea of having a clear presence and a lot of nuances is exactly the same thing as we want to describe in the interior. I don't consider any difference, I don't know.

JH: Perhaps I add something. Simplicity is not necessarily focussed on abstract objects. If there is one provocation in our work, then it's about making very simple things, in the case of form and clear objects, which in the end can be understood as a collection of connections and a narrative. We will use the same things to make different orders, different syntaxes with the same elements. In the Retiro sports hall project, for example, using the same fences and the same paint, but different, to make another order.

KG: This is very much about language.

JH: Yes, but at the same time I think our buildings are used by people in a very easy and comfortable way from the first day.

IA: At least this is our intention (laughter).

JH: I mean, the buildings are for always.

KG: I almost hear you saying, 'they are pragmatic'. It's very tempting, because you also do it yourself (maybe that's the provocation) to connect it with the philosophical terms which say the same, like pragmatism, the phenomenological, irony, Rorty, Dewey and all that stuff; is that really intentional, or is that a funny discourse you have next to it?

IA: I think the help all these philosophers give is that they help us to recognize what was inside us. They have put in words something that we were working with for years. Obviously they have clarified our thoughts us a lot. I think this is the role they play.

KG: Because it is funny, since... reading Rorty myself I was quite impressed that he turned out so practical.

IA: It's amazing how he accepts contradiction. The way he can like

and not like a work by a humanist philosopher at the same time for the same reason is quite peculiar.

KG: That's the thing. Normally you have this conflict and you are desperate to solve it, but here he makes you think 'OK, so fine, cool'.

JH: He also gets rid of the idea of being oppressed by having been born in the wrong tribe.

KG: It's pretty much the same way you explain yourself liking figurative stuff, and also abstraction at the same time.

IA: I think what you first called aggression and then provocation corresponds to this. For us to play with provocations works, and helps a lot to understand things, and this is maybe the real answer to your question. It's very much related to the way Rorty helped us to understand that creativity comes mostly from contradictions.

JH: And also that with some of these contradictions you can really provoke; you can do two different things at the same time; in architecture for example we talk about people using the building easily. But when you talk at the same time about all these adjectives like provocative, etc., perhaps that's talk between architects. Of course all the hip conversation we have

about decoration, ornament, Peter Halley, etc., is at the same level as important as the opposite, which is the less educated people who go into the building and say 'ho, que bonito!' without knowing who Peter Halley is.

KG: Do you have this idea that everything has to be – to a certain extent – nice for people?

IA: No, not nice.

The position

KG: I mean you don't want to hurt the people who use the library, in the sense of hurting them mentally. It's a difficult issue, because a lot of art is based heavily on provocation, and there is a certain aggression in that. How do you position the architecture with regard to this?

IA: It's a very difficult question, this, of how can you be an architect who works with this attitude and construct more than one building. Peter Eisenman is a good example, this bedroom, cut in two. This is a very interesting question. Which strategies can be developed in architecture in order to make our work belong to the sphere of art, that it contains a kind of provocation or even more... I think there are only two or three ways to do that...

One is, for example, the strategy of minimalism, as a kind of speciality whereby fighting against meaning could be very helpful for architects, in the sense that you could be artist without saying anything, it's a very tricky thing. But, if you accept that buildings, like paintings or photographs, say something, then you must be very careful with how you organize the content of these images.

Obviously, we have already answered this question when we were talking about contradictions, and obviously one form in which to communicate with people without being very 'lovable' and not too aggressive to the public is to combine, to make combinations of things that never have been put together before and try to suggest some different directions or interpretations.

KG: Is it also not about taking people in? They open the door, you take them in, I'm not sure, but maybe in this situation architecture can take on this artistic position, and it is there where you make people walk on the property you made. It's very phenomenological again, and then actually the art is there where you walk, and then you enter the interior. You come into a room and there

is the artwork, not like a piece of art hanging in a room. You did not hang up Peter Halley's painting in the library. It was in fact the architects' decision, of course together with Halley, to make a space out of the art, so it turns into architecture again.

IA: That's a good answer.

KG: I'm sorry (laughter).

IA: This is a conversation! When roles begin to change, than a conversation is very good.

JH: I have never thought before with such focus about the people entering our buildings, (actually), but we have done a few of them which are one main space, the library at the end is one main room repeated, isn't it? Retiro is one space, and Colmenares is one space.

KG: Even Valdemingomez...

JH: ... is indeed one space, so it's an interesting idea to give a spatial experience that is not related to the Corbusian promenade, but really more related to one person inside a space, each time being the protagonist of an experience.

KG: Exactly, in a way – you also mention it in 'The Good Life' – the one-person experience is also very much the courthouse experience. The Miesian courthouse in its simplest form, as a concept, is a

framing, very much like the wrapping of Valdemingomez or the library. You could read these projects very much like exercises in framing, the concept of cutting away a piece in which architecture happens. Is this not an attempt to answer what surrounds you? By taking a slight distance. There is also a thread in contemporary architecture that tries to be so dramatically contemporary that it constantly wants to follow what's happening outside. It is precisely there that you lose what you mentioned before, your ability to build up a language, or being an ironist, or your ability to be at the same time conflicting, in other words, your ability to make a project.

KG: Is that also your specific discourse, or your specific strategy? I remember you, Juan, at the Berlage Institute, also mentioning the argument against the necessity of shaped design. It had a lot to do with not losing yourself in contemporary... What is your discourse with regard to the contemporary city?

IA: I think that part of our interest in time and space, obviously, can be driven in many directions. One is systems, also in history – relationships between our objects and what was there before. Another

thing is materiality and contemporary techniques, bringing expression to the technique that we employ. The third is more abstract and is also related to Cedric Price, and how in time the new discourses passed from the materiality to the energy of questions. So there are different ways to relate our work to the context and the city, and all these things happen in the context of this careful attention to time in architecture.

JH: Perhaps only now, and not before, has it become really possible to define the raw material to work with, like energy or time, or change. Perhaps forty or fifty years ago people talked about it in a totally different way.

KG: More symbolic.

JH: Indeed, more symbolic, in post-war times with the idea of reconstruction...

KG: That's in any case the difficulty of modernism, right: that it was actually more a conversation about technology than it was really technology, in a sense.

IA: Talking about science means a lot of things. All the relationships we can establish between space and time are related to philosophy. So, you can talk about technology, talk about philosophy, talk about history, I think these three

topics are the main tools we use.

KG: In theory that's what anybody should do, isn't it?

IA: But the funny thing is that hardly anyone does use them!

KG: OK, but I think a lot has to do with the fact that architecture today is a very strange profession. I think it's related to the artist-architect position we discussed before. Architecture today seems like a way of spending time.

It's a very big pity, if you see the funny conversations going on about the crazy shapes, and computer drawings, fashion after fashion. I find it important that architecture – almost in the Dan Graham way – is about the installation you want to make. That it is not about the thousand diagrams representing the story you want to tell.

Fashion

IA: I think neither of us is against fashion. We are older than you, and it's amazing how these things suddenly disappear, and I'm sure that in five years nobody will draw a diagram, ever again. Thirty years ago everyone was drawing the same drawing, and forty years ago, ... this is something that we are interested in in relation to fashion, is looking at the matter

with the eyes of an iguana. You don't look at any specific thing, you just see. Like patterns; and this is the most interesting point of view. The school of architecture is a very good observatory of this phenomenon. Every three or four years all the students in the world draw the same drawing, using the same technique, and they feel they are doing something new.

JH: That was also something related to the discussion in the Berlage. We were saying that technique, history and time are raw materials to work with, and we wanted to make a difference with another attitude. But we have this feeling that in the schools and in the fashion practice of architecture these are prior topics, something which is always prior to doing a project, to starting to do a project, it can't be the project itself.

KG: It is a method.

JH: Yes, for me it is not a problem to use diagrams, but it is strange for us that all this stuff is used as gymnastic exercises to start to do something which never comes.

KG: Especially in these research schools, something very strange developed, which is neither research nor a project. Project as research is, on the contrary, very

close to artwork. I am personally very interested in the way the Smithsons did research, or Graham did architecture. As a concept of dealing with architecture and the city, you, Juan, mentioned at the Berlage the idea of city gardening. You considered city as a second nature. Is gardening making gardens, or cleaning up gardens?

JH: The idea is metaphorical for taking care of something, doing something carefully, where time will do part of the work, or where it will only be there for a while, but that you have to find something you must activate, to give a good life to things, the way you don't have to be bothered everyday by things.

KG: Does it also relate to the idea of the public? The public, is it important in your work? Is it like any other topic? Because a garden sounds very much like...

IA: You mentioned before the word heterotopy, the finest example of a heterotopy is the garden. This is what the use of the word means. In the sense that obviously you can read every project you do in a contextual way, but basically what we as architects are constructing is a whole notion of what a contemporary city should

be, this is our main essence. In this sense our commitment to public space has increased much more over the last ten years. When we discovered how unprotected public space is in contemporary society and to what extent we depending on policies and (gardening) techniques. So, it's metaphorical, but not so much.

KG: Sure, metaphor is a tricky word. Gardening as a technique. In that sense I feel a close connection with what you explain as a garden and the interior I was talking about before. In a way a garden is an interior without a roof.

IA: I think the garden is a laboratory.

KG: Like it used to be in the Arab tradition...

JH: And also this idea of a city as second nature, which is a definition of nature, like a collection of laws processes and systems, the binary logic, you don't have to compare it with trees, animals and woods, but it has its own logic.

KG: But that again comes back to the whole idea of making spaces, right? Architecture as a profession for making spaces.

JH: Some years ago, at the School of Architecture in Madrid (Etsam), we started to provoke the students into designing nature as

buildings and buildings as nature. This idea of not changing the instruments. And now for example projects like the park in Barcelona could be very closely related to the idea of the garden and public space or landscape. They have something new for us in the sense that we have really thought and designed them using the same instruments and the same thinking as for the buildings we had made before. We were not changing our attitude and transforming ourselves into real gardeners.

KG: I have to say that the first time we were confronted with each other I was pretty scared but it turned out you were still...

IA: ... public space architects (laughter).

KG: There is a very big difference between a landscape architect and the way you deal with landscapes.

JH: Do you refer to the landscape architect as the panoramic architect?

KG: Yes, but also to the one who creates the surroundings for the building that is going to be built at the end. The leftovers, where a garden, even when it has some buildings in it, is really a space.

IA: The main difference between us and a landscape architect is

that we completely disagree with the way it has been established as a kind of discipline, completely autonomously. What we are fighting for is that we architects are exactly the ones who have the skills to rethink landscape, and it's coming.

JH: This separation from landscape architecture is comparable to the division fifty years ago between urbanism and architecture. It's also tricky that the main figure of landscape architecture is the park, the idea of something completely limited and closed, like the main object of architecture is a building. It's the same kind of fetishism, and we are really fighting against this.

KG: It's merely translating architecture in the wider sense of the word, like technique, a technique to make space. You're always building little enclaves, archipelagos or heterotopias. It's almost accepting the idea that whatever the size of what you are doing, you're responsible for structuring that environment.

IA: The scale affected by your work is always very big.

KG: You're always re-describing the area.

JH: That's it, it's re-describing the biggest area possible by means of

your intervention. One of the stupid topics associated to the difference between landscape and architecture is scale. I think a great effort is needed to understand bigger spaces, one room like Colmenarejo or Retiro, as landscapes, in the same way as the Retiro Park is also a landscape.

Monumentality

KG: A lot of buildings you make are very conspicuous. Like the library, you see it from far away. Do you connect it consciously with monumentality?

JH: Yes, it's an effort to see it as a new kind of monumentality.

KG: I am very interested in the whole discourse of monumentality.

IA: You must be the only one, with us, so welcome to the club! (laughter) We have information that we won that competition for the library for several reasons. One of the reasons was that it made public money visible. And that is a more classical sense of monumentality, it is like feeling it is public property. On the other hand, talking about buildings and how they place themselves, we have always explained it by means of the idea of posture or anthropomorphic attitude, like trying to explain the

surroundings, looking at the city through the very posture. This is very figurative (laughter), showing a model with a direction.

JH: In the case of the library too, we detailed these small openings, and from the inside it shows you where to look, I mean, it gives direction.

KG: That I find crazy, I saw the windows on the model, and I thought they had shutters, so I was pretty surprised they were fixed, which was much stronger.

JH: We were often asked 'how do the shutters move?' It emulates a fantasy about a moving building. Perhaps the idea of something open and closed emulates the idea of something moving. The building is absolutely big and simple and has a clear shape but it is changing continuously, with the light and the clouds, throughout the day. This gives you the idea that the building is doing something and perhaps people living there have the idea that these shutters are not always open or closed, because sometimes they disappear because of the light.

IA: When we talk about monumentalism everyone is scared, but I am completely unable to remember one building that is not a monument. How can somebody

say that he is not interested in monumentalism, it is the only thing that is interesting about architecture.

JH: In this way, we achieved the provocation we don't want to have with a real object by using a word, by talking about monumentalism.

KG: What I like about the monumentality discourse is the idea of the ensemble, like the Toronto Dominion Centre by Mies. Not monumentality as the pornographic posture of the Foster phallus in London, but much more as a cluster of towers. Your plan for Bilbao is a good example. Even the library makes a cluster with the local authority building. When you go there, you notice this certain space in between. It's not just a...

IA: ... luxurious object.

KG: In that sense I agree with you that most architecture is monumental, but a lot of contemporary architecture is very loud. I don't consider this monumental since it doesn't do what for example Mies did in New York, which was to step back, nor what he did at the Dominion Centre; making the space so that you can perceive it.

JH: Yes, this is because this more elemental and classic meaning of

monumentality is absolutely related to the idea of collective property, or collective feeling.

KG: Exactly.

JH: And those very singular and specific objects cannot be read like that. The library is monumental because a lot of things relate to the project or the position, but today it is monumental more because it has drawn in absolutely plenty of people from the outskirts of Madrid.

KG: But again there I don't think it is related to the stance or the height, because if you go up in the recycling plant at Valdemingomez, you see this completely framed piece of grass, and this in itself is such a crazy monumental space.

IA: A monument is a celebration of our people and our time and our values. It's always the same, it's always collective. What are our values, who are our artists, what are they doing, you understand, it's not a celebration of your ego. They decide to manipulate something that is in the air and is collective, to appear as value. This is completely forgotten in the contemporary debate, because monument is a word that apparently makes people scared, for the wrong reasons.

KG: I think it is monumentality in the way that poetry can be monumental, not in the fascist way.

JH: In any case the idea of monumentality, as a collective expression of feeling or related to a private memory of the people looking at it, needs a kind of disappearance of the architect and that's completely against the speed of time, against the ego-centric architectural gesture. Nobody in Usera knows who Peter Halley is and of course nobody knows who we are. And nor do they need to. At the opening there were people talking to the architects – us – saying something like what a wonderful building you have created for us – ‘nos habeis hecho’ – as if to say ‘it's not yours anymore’. (laughter) Perhaps this is so sophisticated that talking about these things is out of fashion, absolutely.

KG: If you talk about disappearing, it is more that this building disappears to reappear in the public.

JH: We were talking before about Price, who proposed in a theoretical way but very strongly this idea of making an architecture that could dissolve completely into the city, into city life, so that it could disappear. Like the things around

you that are absolutely invisible.

KG: True, but it does not mean that your building disappears; it can still be very much there.

JH: It disappears as a constructed object and reappears in the daily life of the city. This is like Madrid. It is a city without monuments. It's a city with a strong human scale, with not so many landmarks. All the buildings disappear. All the buildings in Gran Vía are good enough.

KG: We were talking about Barcelona, and we were talking about the gadgets in the new overall plan. All of a sudden the monumental space next to the beach in your plan appears to me to be like the one and only public space. In the midst of the white noise, of the loudness around it. It brings us back to the implication of monumentality, first it looks like an object, secondly it's something gradually taken over by the city and finally it almost appears like a refuge from the things which are suddenly around you, but you could not deal with.

Iñaki Ábalos & Juan Herreros

Iñaki Ábalos (°1956, San Sebastian) en Juan Herreros (°1958, Madrid) werken als architecten samen sinds 1984; ze zijn hoofd- en eerstaanwezend docent aan de Architectuurschool van Madrid, waar ze in de periode 1984-1988 ook lesgevers bouwkunde waren. Ze zijn de auteurs van ‘Le Corbusier. Wolkenkrabbers’, ‘Toren en kantoor’, en ‘Natuurlijk - Artificieel’.

Iñaki Ábalos (°1956, San Sebastian) et Juan Herreros (°1958, Madrid) travaillent en tant qu'architectes ensemble depuis 1984; ils sont directeurs et professeurs de l'Ecole d'Architecture de Madrid où ils ont aussi enseigné la construction pendant la période 1984-1988. Ils sont les auteurs de ‘Le Corbusier. Skyscrapers’, ‘Tower and Office’, et ‘Natural - Artificiel’.

Iñaki Ábalos (°1956, San Sebastian) and Juan Herreros (°1958, Madrid) have worked together as architects since 1984; they are the Head and Senior Lecturers at the Architecture School in Madrid where they were also tutors in Construction from 1984 to 1988. They are the authors of ‘Le Corbusier. Skyscrapers’, ‘Tower and Office’, and ‘Natural - Artificial’.

Kersten Geers

is ingenieur-architect. Hij studeerde aan de Rijksuniversiteit Gent en aan de Hogeschool voor Architectuur (Etsam) in Madrid. Hij heeft niet alleen zijn eigen firma ‘Office’ (met David van Severen) maar werkt ook voor Neutelings Riedijk Architects in Rotterdam. Hij is medeoprichter van het ‘parasiet’-blad DTN en uitgever van Andere Cinema.

est ingénieur architecte. Il a fait ses études à l'Université de Gand et à la Haute Ecole d'Architecture Etsam à Madrid. En plus de son propre bureau “Office” (avec David van Severen), il travaille à Neutelings Riedijk Architects à Rotterdam. Il est co-fondateur de la revue ‘parasite’ DTN et directeur de Andere Cinema

is an engineer-architect. He studied at the University of Ghent and the Higher School for Architecture (Etsam) in Madrid. In addition to his own firm ‘Office’ (together with David van Severen) he works for Neutelings Riedijk Architects in Rotterdam. He is a co-founder of the ‘parasite’ magazine DTN and editor of Andere Cinema.

Colofon / Colophon / Imprint

Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling 'Ábalos & Herreros, Architecten, Madrid', van 30 april tot en met 20 juni 2004 in deSingel internationaal kunstcentrum, Antwerpen.

Cette publication paraît dans le cadre de l'exposition 'Ábalos & Herreros, Architecten, Madrid', du 30 avril au 20 juin 2004 au centre d'art international deSingel, à Anvers.

This publication appears on the occasion of the 'Ábalos & Herreros, Architecten, Madrid' exhibition held at deSingel international arts centre, Antwerp, from 30 April to 20 June 2004.

Uitgever / Editeur / Publisher: deSingel internationaal kunstcentrum, Antwerpen

Algemeen directeur / Directeur général / General Director: Jerry Aerts
Programma tentoonstellingen en curator / Programme des expositions et commissaire / Exhibition programmer and curator: Moritz Küng

Interview: Kersten Geers

Realisatie tentoonstelling, redactie en vormgeving / Réalisation de l'exposition, rédaction et mise en page / Exhibition production, editing and design: deSingel

Druk / Impression / Printer: Fotogravure Godefroit

Opplage / Tirage / No. of copies: 500 ex

© 2004 deSingel

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie of welke andere wijze ook zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, mise en mémoire dans un fichier de données automatisé, ou rendue publique par impression, par photocopie ou par quelque procédé que ce soit, sans l'autorisation préalable de l'éditeur.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.