

vereniging Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC) en het staatsprogramma voor de bouw van multifunctionele voorzieningen Mille-Club van 1960 tot 1980 bij aan de bouw van meer dan 1.000 zalen in steden, voorsteden en dorpen.³ In opdracht van verschillende gemeenten werden de drie hoofdtypen van uit modulaire industriële elementen bestaande zalen (BSM 333 D, SCAC Ed Kit en SEAL) over het Franse grondgebied verspreid. Hoewel de zalen worden gekenmerkt door hun herkenbare architectuur, passen ze ook discreet in het landschap — ze zijn van gemiddelde grootte, hebben een lichtgewicht structuur en zijn op het eerste gezicht weinig aantrekkelijk — en weerspiegelen ze een gecompliceerd overheidsinitiatief. Het is immers enerzijds de bedoeling om een signaal van institutionele aanwezigheid af te geven en anderzijds om tot een politieke consensus met plaatselijke actoren te komen. Deze dubbelzinnigheid is ook terug te vinden in de zalen van de Mille-Club. Inderdaad impliceren dergelijke lege en generieke ruimten geen specifiek vooraf bepaald gebruik; de activiteiten worden georganiseerd door MJC-verenigingen die hoofdzakelijk door de gebruikers worden vertegenwoordigd. De gemeenten zijn echter eigenaar van de zalen en controleren dus de openingstijden. Zodra een collectief-optimistische MJC-vereniging een ander soort gemeenschapsleven voorstelt, kan het consensusbeleid dan ook plaatsmaken voor een dwingende houding van gemeenten. Een aantal MJC-zalen werden daardoor geprest om te sluiten.

Zowel in de Pearse–Connolly Hall als in de Mille–Clubs komt een collectief optimisme tot stand via de ontwikkeling van een gemeenschapsleven dat losstaat van gevestigde of conservatieve rituelen. De zaal als generieke ruimte vertegenwoordigt een poging om los te komen van deze rituelen; er wordt immers niet verwacht dat deze op een vooraf bepaalde manier wordt gebruikt. In een dergelijke lege ruimte vormt zich een organisatie die een collectieve manier van leven mogelijk maakt en zo verschillende sociale praktijken institutionaliseert. Als dankzij dit proces een meer politieke gemeenschap ontstaat, kunnen de zaal en het collectief ook de dwingende houding van de instituties zichtbaar maken. In de tekst 'Typical Plan' die verscheen in het in 1995 gepubliceerde boek *S,M,L,XL* schrijft Rem Koolhaas: 'Heeft de plattegrond zonder eigenschappen mensen zonder eigenschappen

geschapen?'²⁴ De architectuur van de zaal is, doordat er geen vooringenomenheid of duidelijke ruimtelijke visie van uitgaat, er zeker een 'zonder eigenschappen'. Het lijkt er echter op, dat een dergelijke zaal geen mensen zonder eigenschappen schept, zoals Koolhaas suggereert, maar eerder actieve mensen, die verlangen naar en vechten voor verandering. Zijn deze laatste woorden synoniem aan een optimisme dat het collectief overstijgt?

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

3

Zie voor meer informatie over de interne organisatie van een MJC en haar relatie met staatsinstellingen: Laurent Besse, *Les MJC: De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes: 1959 – 1981* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008).

4

Rem Koolhaas, 'Typical Plan', in: OMA, Rem Koolhaas en Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 334–353.

Filipe Magalhães

A Song of Ice and Fire





fala #114, blue and yellow / blauw en geel

Fala started without a plan, clients or any idea of what was lying ahead. Our ambition was solely to produce architecture, to build something that was ours. Ana Luisa, Ahmed, Lera, Tita and Joana and I have been together nearly from the start. Others joined along the way. Today, nearly ten years later, we remain small, struggling to pay the bills and salaries. A relative international recognition hides many fragilities.

We never truly had an agenda (political or otherwise), and for several years our atelier's economy was one of quantity: briefs were repetitive, clients usually chose us for our lower price, architecture was not something we were asked for. For those who commissioned us, we were, and remain, service providers: makers, not thinkers. The speculative environment we found ourselves in played a role for some time, where dry Excel sheets predetermined the projects long before we were involved. To this day, commissions occur in comparable conditions, where real-estate catalogues and cable TV shows define the real expectations of our clients (even the ones we expected to care). Disciplinary and political debates are irrelevant when confronted with very beige Pinterest accounts or that one renovation a sister-in-law did last year. Topics such as 'sustainability' (whatever that is), symmetry, composition or a concept are only addressed if economically advantageous or marketable. Most of the people we work for don't know our atelier's name, some don't even know our individual names, the same way we don't know the name of the bakery nor the baker who sells us bread every morning. Someone once said that 'the secret for a happy life is low expectations'. Within fala's topology, it became a motto.

But, for reasons that we are yet to fully understand, the fight against the quixotic windmill remains necessary to us. The weapons we use are everywhere: curves that cross squares, columns that appear uninvited, vivid colours that detach doors from white walls, and strong patterns when desired. A good plan, a certain conflicting system, rules and exceptions that we can later proudly explain, represent a second language concealed inside the apparently pragmatic and cheap responses we provide to the questions asked by the clients, municipalities and contractors. It is indeed an architecture that was not asked for, but blooms anyway, due to their indifference and lack of attention. Fala took on something schizophrenic, with a certain autonomy belonging to our field and

the real world drifting apart during our design proposals for separate objects: as if the two were never meant to touch or even coexist.¹

Single-line plans, collages and wireframes constitute a universe of experimentation never truly experienced by those who ask for the projects they refer to, but fundamental to our microcosmos in the atelier, the bunker that shields us from the real world. As such, we find joy and the necessary motivation in spatial, visual and conceptual compositions, allowing us to forget our low salaries and the endless hours spent in lost (and unsolicited) battles that were never appreciated or even understood. That is our real work, the message hidden between the lines, the 'second language with many meanings' that Koji Taki wrote about and that we keep trying to find.² Providing a service is not what we signed up for, just a necessary means to an end, something we must do in a parallel plane to exist as authors in the other, to be able to see our work as art. Our true intentions are normally outlined openly among us but hidden from those who, unaware, end up sponsoring their construction. We have to show up disguised in every meeting, hiding behind practical and absurd justifications, afraid to be exposed.

We often find ourselves ignoring the site, the programme, the use the building will have, and the clients' wishes and expectations. Those are just excuses that allow us to do what we really want to achieve as authors: our projects as disciplinarily autonomous entities. That doesn't mean our houses are bad to live in, or that our clients are unhappy. It just means we don't care about those aspects. Even if some read our work that way, we are not on the phenomenological side of the spectrum. The intellectual aspects of our production, the beautifully choreographed fictions Shinohara referred to, are to us way more important than any practical aspect, being what we look forward to produce and expect to find, our true *raison d'être*.³

1

Jean Baudrillard and Jean Nouvel, *The Singular Objects of Architecture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

2

Tamami Iinuma (ed.), *Searching for the Language of a House: Architectural Photography of Koji Taki* (Tokyo: House of Architecture, 2020).

3

Kazuo Shinohara, 'The Autonomy of House Design', *Kenchiku* (April 1964), 64–72.

We hebben fala atelier opgezet zonder plan, zonder klanten en zonder te weten wat ons te wachten stond. Het enige dat we ambieerden was architectuur produceren, iets van onszelf bouwen. Ana Luisa, Ahmed, Lera, Tita en Joana en ik zijn al bijna vanaf het begin bij elkaar; gaandeweg zijn er anderen bijgekomen. Nu, bijna tien jaar later, zijn we nog steeds klein en kost het ons nog steeds moeite om de rekeningen en salarissen te betalen. Er valt ons een zekere mate van internationale erkenning ten deel, maar daarachter schuilt een behoorlijke hoeveelheid kwetsbaarheid.

We hebben nooit echt een (al dan niet politieke) agenda gehad en gedurende een aantal jaren was het economisch model van ons bureau gericht op kwantiteit: opdrachten herhaalden zich, opdrachtgevers kozen ons meestal vanwege onze schappelijke prijs, niemand vroeg ons om architectuur. Voor onze opdrachtgevers waren we en zijn we nog steeds dienstverleners: makers, geen denkers. De op winst beluste omgeving waarin we ons bevonden speelde enige tijd een rol, waarbij de projecten vooraf werden vastgelegd op droge Excelsheets, lang voordat wij erbij betrokken waren. Ook nu nog krijgen we zulke opdrachten: vastgoedcatalogussen en kabeltelevisieprogramma's bepalen feitelijk de verwachtingen van onze opdrachtgevers (terwijl wij juist van hen verwachtten, dat ze zich betrokken zouden tonen). Debatten over het vakgebied of de politiek zijn irrelevant, wanneer ze worden afgezet tegen nietszeggende Pinterest-accounts, of die ene renovatie die iemands schoonzus vorig jaar liet uitvoeren. Onderwerpen als 'duurzaamheid' (wat dat ook moge zijn), symmetrie, compositie of een concept komen alleen aan de orde als ze economisch voordelig of verkoopbaar zijn. De meeste van onze opdrachtgevers kennen de naam van ons atelier niet en sommigen kennen zelfs onze individuele namen niet, net zomin als wij de naam kennen van de bakkerij en van de bakker die ons elke morgen brood verkoopt. Iemand zei eens: 'Het geheim van een gelukkig leven is: lage verwachtingen.' Binnen de topologie van fala werd dit een motto.

Toch blijven wij, om redenen die we zelf nog niet helemaal begrijpen, onze Don-Quichot-achtige strijd noodzakelijk vinden. De wapens die we gebruiken zijn overal: gebogen vormen die vierkanten kruisen, kolommen die ongevraagd verschijnen, felle kleuren die deuren uit witte

muren laten springen en sterke patronen waar dat wenselijk is. Een goede plattegrond, een beetje een tegenstrijdig systeem, en regels en uitzonderingen die we later vol trots kunnen uitleggen: ze vormen een tweede taal die schuilgaat achter de ogenschijnlijk pragmatische en gemakkelijke antwoorden die we geven op vragen van opdrachtgevers, gemeenten en aannemers. Ja, het is een architectuur waar niet om gevraagd is, maar het is er ook een die opbloeit dankzij hun onverschilligheid en gebrek aan aandacht. Fala kreeg iets schizofreens, waarbij een zekere tot ons vakgebied behorende autonomie én de echte wereld uit elkaar dreven tijdens onze ontwerpvoorstellen voor afzonderlijke objecten: alsof het nooit de bedoeling was, dat deze twee elkaar zouden raken of zelfs maar naast elkaar zouden bestaan.¹

Enkellijnige plattegronden, collages en staaldraadskeletten scheppen een experimenteel universum dat, hoewel het nooit werkelijk wordt ervaren door hen die vragen om de projecten waarnaar ze verwijzen, fundamenteel is voor de microkosmos van het bureau, de bunker die ons afschermt van de echte wereld. Het is dáár dat we de vreugde en de nodige motivatie vinden, in ruimtelijke, visuele en conceptuele composities waardoor we onze lage salarissen en de eindeloze uren, besteed aan verloren (en niet-opgezochte) gevechten die nooit werden gewaardeerd of zelfs maar begrepen, kunnen vergeten. Dát is ons echte werk, de tussen de regels verborgen boodschap, de 'tweede taal met vele betekenissen' waarover Koji Taki schreef en die we blijven proberen te vinden.² Dienstverlening is niet waar we voor getekend hebben, maar het is een noodzakelijk middel om een doel te bereiken, iets wat we in het ene parallelle vlak moeten doen om in het andere als auteurs te kunnen bestaan, om ons werk als kunst te kunnen zien. Als we onder elkaar zijn, schetsen we openlijk onze ware bedoelingen, maar ze blijven onzichtbaar voor hen die uiteindelijk (onwetend) de constructie ervan sponsoren.

1

Jean Baudrillard en Jean Nouvel, *The Singular Objects of Architecture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

2

Tamami Linuma (red.), *Searching for the Language of a House: Architectural Photography of Koji Taki* (Tokio: House of Architecture, 2020).

Close to the end, with the priceless support of photographic lenses and critical perspectives, properly framed and carefully edited, we document the soon to be ruin. Side by side with the eccentric drawings and process images the client never truly understood, often in an event thousands of kilometres away from the building and all the involved agents, the narrative exists and is shared, finding its goal. We build to communicate our work, to prove it. Yet at home, physically, the narrative vanishes quickly, breathing just for a few days, until the occupant moves in and (legitimately) distorts what we left behind. Like in Calvino's city Thekla, we intensely experience the construction phase, but we don't return to our buildings after we have documented them photographically.⁴

We believe that the spoils of war, our representations of the project, persist and are more important than the buildings they caused and that caused them. Inside the discipline, and specifically inside our bunker, the drawings, images and words will be revisited, shared and analysed for years, becoming a fertile humus, while the building won't be visited anymore, becoming someone else's puppet. Those drawings, images and photographs remain ours and alive long after the building disappears to us or to the world.

We understand today that the building doesn't really matter, being just a necessary 1:1 model to be photographed and discarded, allowing a few more images to exist and illustrate that discourse we care about even if no one asked for it. We understand all this might sound cynical to some, but it's the 'methodic optimism' we've created to survive.

The visual essay following this outflow represents a short selection of our attempts at remaining happy.

4

Italo Calvino, *Le città invisibili* (Turin: Giulio Einaudi Editore, 1972).



fala #082, blue cloth supporting beams/ balken die het blauwe doek ondersteunen







fala #094, countless windows/ ontelbare ramen



INDEX

fala #094, layers and squares/ lagen en vierkanten



fala #101, meow / miauw

INDEX

fala #101, column in the middle / kolom in het midden



fala #097, Ellsworth Kelly, Itsuko Hasegawa and/ en Peter Märkli walk into a bar .../ wandelen een bar binnen ...
fala #097, thinking of/ denkend aan Daniel Buren



We zien ons genoodzaakt vermomd op vergaderingen te verschijnen, ons verschuilend achter praktische en absurde rechtvaardigingen, bang om onmaskerd te worden.

Het komt er vaak op neer dat we de locatie, het programma, het gebruik van het gebouw, en de wensen en verwachtingen van de opdrachtgevers negeren. Dat zijn slechts voorwendselen, die ons in staat stellen te bereiken wat we als auteurs eigenlijk willen: dat onze projecten autonome entiteiten zijn. Dit betekent niet, dat het in onze huizen slecht wonen is, of dat onze opdrachtgevers ontevreden zijn. Het betekent alleen, dat die aspecten ons niet interesseren. Zelfs als sommigen ons werk op die manier lezen, dan nog zitten wij niet aan de fenomenologische kant van het spectrum. De intellectuele aspecten van onze productie, de prachtig gechoreografeerde ficties waarnaar Shinohara verwees, zijn voor ons veel belangrijker dan enig praktisch aspect; dat is wat wij willen produceren en verwachten te vinden, onze ware bestaansgrond.³

Dicht bij het einde, met de onschatbare steun van fotografische lenzen en kritische perspectieven, goed geframed en zorgvuldig bewerkt, documenteren we wat weldra een ruïne zal zijn. Zij aan zij met de excentrieke tekeningen en procesbeelden die de opdrachtgever nooit echt heeft begrepen, vaak tijdens een gebeurtenis die plaatsvindt op duizenden kilometers afstand van het gebouw en alle betrokkenen, bestaat het narratief, wordt het gedeeld en bereikt het zijn doel.

Wij bouwen om ons werk te communiceren, om het te bewijzen. Maar thuis, fysiek, verdwijnt het narratief al snel, ademt het slechts enkele dagen, totdat de bewoner er intrekt en (legitiem) vervormt wat wij hebben achtergelaten. Net als bij Calvino's stad Thekla beleven we de bouwfase weliswaar intens, maar keren we niet meer terug naar onze gebouwen, nadat we ze fotografisch hebben vastgelegd.⁴

Wij geloven dat de oorlogsbuit, onze afbeeldingen van het project, blijven bestaan en belangrijker zijn dan de gebouwen die hen hebben veroorzaakt en die zij hebben veroorzaakt. Binnen de discipline, en specifiek binnen onze bunker, zullen tekeningen, beelden en woorden de komende jaren opnieuw worden bekeken, gedeeld en geanalyseerd, en zo vruchtbare humus gaan vormen, terwijl het gebouw niet meer zal worden bezocht, en de marionet van iemand anders

wordt. Die tekeningen, beelden en foto's blijven van ons en in leven, lang nadat het gebouw voor ons of voor de wereld is verdwenen.

We beseffen dat het gebouw er tegenwoordig niet echt toe doet, dat het slechts een noodzakelijk 1:1 model is dat kan worden gefotografeerd en afgedankt, waardoor er nog wat meer afbeeldingen kunnen bestaan en het discours illustreren waar wij om geven, ook al heeft niemand erom gevraagd. We begrijpen dat dit sommigen cynisch in de oren klinkt; het gaat hier echter om het 'methodische optimisme' dat we hebben gecreëerd om te kunnen overleven.

Het visuele essay dat deze ontboezeming begeleidt, vertegenwoordigt een kleine dwarsdoorsnede van onze pogingen om gelukkig te zijn.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

3

Kazuo Shinohara, 'The Autonomy of House Design', *Kenchiku* (april 1964), 64-72.

4

Italo Calvino, *Le città invisibili* (Turijn: Giulio Einaudi Editore, 1972).

Jana Čulek

Dystopian Optimism 'The Planet as a Festival'



Ettore Sottsass, hand-coloured lithograph, *The Planet as a Festival*: stadium for large public concerts in the shadow of the rocks of the Ceneri/ met de hand ingekleurde litho, *De planeet als festival*: stadion voor grote publieke concerten in de schaduw van de Ceneri rotsen. *Casabella*, 1972