

FARSHID MOUSSAVI

ARCHITECTE AFFRANCHIE

UNCHAINED ARCHITECT

Londonienne passée par les ateliers de Renzo Piano et l'OMA, Farshid Moussavi offre une architecture multiculturelle et transversale, subtilement empreinte de ses racines iraniennes. Avec FOA (Foreign Office Architects), sa première agence fondée avec Alejandro Zaera-Polo en 1995, puis aujourd'hui FMA (Farshid Moussavi Architecture), elle interroge sans relâche la culture, la ville, le temps.

A Londoner who worked at the Renzo Piano and OMA offices, Farshid Moussavi serves up a multicultural and transversal architecture, subtly tinged with her Iranian roots. With FOA (Foreign Office Architects), her first agency founded with Alejandro Zaera-Polo in 1995, and now FMA (Farshid Moussavi Architecture), she relentlessly questions culture, the city and time.



Gare maritime internationale de Yokohama, Japon, FOA, construction 1995-2002.
Yokohama international port terminal, Japan, FOA, completion 1995-2002.
RIBA Worldwide Award 2004, Enric Miralles Prize for Architecture 2004, Kanagawa Prize for Architecture 2003.



FARSHID MOUSSAVI : «PLUTÔT QU’ENTRELACER L’ARCHITECTURE ET L’URBAIN, JE PRÉFÈRE PENSER L’ARCHITECTURE COMME URBANISME ET L’URBANISME COMME ARCHITECTURE. »



Art, multiculturalisme, urbanisme, pratique professionnelle... À travers son parcours et certains de ses projets en cours, Farshid Moussavi développe sa vision de l’architecture.

AA : VOUS TRAVAILLEZ DANS LE MONDE ENTIER, VOUS ÊTES NÉE À CHIRAZ (IRAN), AVEZ ÉTUDIÉ À LONDRES ET HARVARD. POURQUOI AVOIR CHOISI LA VILLE DE LONDRES POUR FONDER VOTRE ANCIENNE AGENCE, FOA (FOREIGN OFFICE ARCHITECTS), PUIS, EN JUIN 2011, FARSHID MOUSSAVI ARCHITECTURE (FMA) ?

..FARSHID MOUSSAVI : Alejandro Zaera-Polo et moi-même avons créé FOA juste après avoir gagné le concours du Terminal maritime de Yokohama en 1995. À l’époque, nous donnions des cours à l’Architecture Association à Londres ; c’était donc logique d’y installer l’agence, afin de pouvoir poursuivre en parallèle notre carrière universitaire. L’AA était un endroit fantastique pour développer nos propres positions en architecture, parce que cette école enseignait une



grande variété de points de vue. C’était idéal pour contrebalancer le travail de l’agence, entièrement focalisé sur le projet de Yokohama. Mais dans tous les cas, Londres est une ville que j’aime. Son extrême diversité fait qu’il est impossible de définir les règles qui la régissent. Surtout, pour un architecte, c’est très libérateur d’y vivre et y travailler. Londres n’a pas la beauté qu’on peut attendre d’une ville d’importance mondiale, comme, disons, Paris ou New York. C’est donc plus facile d’imaginer qu’on puisse en reconstruire certaines parties. Ces quinze dernières années, des quartiers énormes de Londres ont été développés : Southwark, White City, Kings Cross, Paddington et actuellement la Lee Valley. Au total, environ 15 millions de m² de ville ont été complètement reconstruits.

AA : QUELS SONT LES PROJETS EN COURS DE L’AGENCE ?

..F. M. : Nous sommes en train de travailler sur des logements à la Défense, à Nanterre, en dehors de Paris, suite au concours que nous avons gagné cet été, juste après la création de FMA, et dont le chantier va commencer en 2013. Nous travaillons aussi sur le Quran Museum, dans le centre de Téhéran. Et à Cleveland, aux États-Unis, notre Museum of Contemporary Art (MOCA), est en chantier. C’est notre premier musée et notre première commande américaine. Le MOCA a été très instructif. Quelle architecture pour l’art contemporain ? Cette question me préoccupe beaucoup.

AA : COMMENT MENEZ-VOUS CETTE RÉFLEXION ? TRAVAILLEZ-VOUS AVEC DES ARTISTES ?

..F. M. : J’ai déjà collaboré avec des artistes dans le passé – nous avons travaillé sur quelques projets avec Carsten Höller par exemple –, mais dans une réflexion sur l’art contemporain et le musée, collaborer avec un artiste a peu de sens. Il serait impossible de penser un musée d’art contemporain autour d’un seul talent. Il s’agit plutôt de réfléchir sur l’art contemporain en général et d’imaginer comment le bâtiment qui l’abrite peut accueillir tant sa diversité que son imprévisibilité. J’en ai discuté avec Hans Ulrich Obrist [*critique d’art, historien et commissaire d’exposition suisse, parmi les plus influents sur la scène internationale. NDLR*], qui m’a beaucoup inspirée. Historiquement, dans les relations entre architecture et art, on avait tendance à mettre la priorité soit sur l’un, soit sur l’autre et on s’est retrouvé avec deux modèles de musées. L’un est pensé comme un dispositif scénographique très spécifique, qui limite totalement tout autre forme d’agencement ; je pense au Guggenheim à New York, dont les espaces d’exposition sont penchés et courbes. L’autre, du type du White Cube, à Londres, est conçu comme un espace frugal sous couvert d’être extrêmement flexible. Mais en fait, cette flexibilité est limitée – il ne peut pas devenir un espace extérieur, gérer les très grandes dimensions, ni s’adapter à celles qui sont très petites, sa climatisation souffle

sur tout type d’œuvres...Cependant, c’est ce dernier modèle, dont les murs sont constamment déplacés pour accueillir des expositions différentes, qui est devenu universel pour les lieux dédiés à l’art. Mais il passe complètement à côté du sentiment du « maintenant » et du « temporaire », inhérent à l’art contemporain, puisque la plupart des musées de ce type, à l’exception du Centre Pompidou à Paris, présentent leurs expositions comme si elles étaient permanentes. Peut-être existe-t-il une troisième façon de réfléchir à comment accueillir l’art contemporain, qui représente un espace plus complexe. L’art contemporain est très divers – ses dimensions varient depuis de minuscules objets jusqu’à l’échelle de l’Internet. Certaines œuvres se posent au sol, tandis que d’autres doivent être suspendues au plafond. Certaines performances vivantes se déroulent devant vous et nécessitent une obscurité complète alors que d’autres pas, car elles traitent du temps et non de la vision, etc. Le défi est de concevoir un espace qui offre cette complexité et cette flexibilité.

AA : PRENONS LE CAS DU MUSÉE GUGGENHEIM DE BILBAO, DÉNONCÉ PAR HAL FOSTER DANS SON OUVRAGE *DESIGN AND CRIME* COMME SPECTACULAIRE ET INCIVIQUE. PENSEZ-VOUS QUE LES MUSÉES ONT UN RÔLE DANS LA VILLE AUTRE QUE CELUI D’HÉBERGER L’ART ?

..F. M. : Je comprends le sens de cette critique, mais les bâtiments ont plusieurs rôles à jouer. Bien sûr, la finalité des musées est d’offrir un lieu où les gens peuvent faire l’expérience de l’art. Mais pour ce qui concerne le bâtiment lui-même, on doit s’interroger à la fois sur comment il expose les gens à l’art à l’intérieur et comment il contribue à son contexte urbain, ce qui n’a rien à voir avec l’art. Il est indéniable que le musée de Frank Gehry – un grand bâtiment qui occupe un énorme territoire – a vraiment remodelé l’image que les gens avaient de Bilbao et spécialement de cette zone particulière de la ville. Qu’on aime ou pas ses formes « blob », il a soulevé la question : quelle est la fonction d’un musée, au-delà de l’exposition de l’art ? La plupart des grands musées finissent

par devenir des hangars neutres : pensez à la National Gallery et la Tate Modern, à Londres, ou le Metropolitan Museum, à New York. Ces musées génèrent une urbanité négative dans leur contexte et n’inspirent pas : leur neutralité nous éclaire sur la raison pour laquelle on applique un décor architectural à la plupart des musées historiques. Le Guggenheim Bilbao tente d’aller au-delà de la grande enveloppe neutre, à travers une ondulation de la surface et un profil complexe. Sa géométrie, couplée à ses panneaux réfléchissants, transforme ce qui aurait pu être une boîte morte en une maison de la culture, qui offre des sensations de pliage, des effets réfléchissants, des lignes courbes, de l’ondulation... Je pense que le Guggenheim Bilbao a en réalité une vraie sincérité, pour un musée qui suit le modèle du White Cube. La ville est bannie et le bâtiment devient une décoration, un objet précieux. Cependant, je suis d’accord avec Hal Foster : il faut questionner le rôle futur du musée et développer un autre modèle, qui connecte les gens et l’art de manière moins médiatique. Je pense que dans tous les cas, l’économie de ces dernières années a en grande partie mis un terme à ce genre de musées « spectaculaires ». Aujourd’hui, il est plus qu’urgent pour les musées de trouver un nouveau rôle dans la ville.

AA : QU’AVEZ-VOUS APPRIS QUAND VOUS AVEZ TRAVAILLÉ CHEZ RENZO PIANO, ET PLUS TARD À L’OMA, AVEC REM KOOLHAAS ?

..F. M. : J’ai travaillé au Renzo Piano Building Workshop pendant mes études et cette expérience a compté à bien des égards : c’était la deuxième fois que je me retrouvais dans un lieu où j’étais totalement étrangère. Quand je suis arrivée en Angleterre, j’avais déjà dû assimiler une langue et une culture totalement différentes. En Italie, j’ai eu six mois pour apprendre toute seule l’italien à l’agence de Piano. On fonctionnait comme en atelier, en groupes de travail, et nous devions afficher nos travaux et en discuter. C’était comme à l’école, et il y avait en plus cette relation à la fabrication. J’ai travaillé à l’OMA plusieurs années après mon diplôme. C’était

une expérience très formatrice, dans un contexte international. Rem était ouvert à toutes les idées et venait aider à définir une stratégie. Quand un nouveau projet arrivait, on l’abordait sans préjugés, et cela permettait vraiment d’ouvrir notre vision du projet à 360 degrés. Quand j’étais à l’OMA, il n’y avait quasiment pas d’ordinateurs. J’étais une des rares personnes à m’y être initiée. Je devais apporter le mien, car ceux qui étaient sur place étaient réservés aux dessinateurs qui exécutaient les demandes des architectes, ce que je trouvais très frustrant. Concernant les ordinateurs, l’informatique permet une grande efficacité, un gain de temps ; elle est aussi utile si l’on considère le processus du design comme un espace d’imagination, qui stimule la créativité par le biais de l’expérimentation.

AA : VOTRE TRAVAIL REPOSE SUR DES SYSTÈMES D’INFORMATIONS DYNAMIQUES. QU’EN EST-IL DE LA QUESTION DU TEMPS APRÈS LA CONCEPTION ? COMMENT L’INTÉGREZ-VOUS DANS UN PROJET CONSTRUIT, ET DONC STATIQUE ?

..F. M. : On peut intégrer l’idée du temps dans chaque projet en incorporant de nombreux scénarios d’usage au fil des mois, ou même en envisageant comment cela vieillira, ce qui permettrait au changement d’être une logique interne du programme. Dans le cas de Yokohama, nous avons anticipé que la gare maritime serait vide pendant de longues périodes puisque les paquebots ne viennent pas tous les jours à quai. Ainsi, nous avons conçu ce terminal comme un espace public couvert avec des structures mobiles, ce qui permet d’accueillir à la fois des passagers et, en l’absence de paquebots de croisières dans le port, beaucoup d’autres usages publics différents. Cela voulait dire que tous les équipements d’accueil devaient être amovibles. Les bureaux de passage aux frontières sont sur roulettes, les tapis à bagages se rabattent dans le sol et sortent du champ de vision quand le hall de transit est utilisé différemment ; le parking, dessiné en structure à longue portée, sert à d’autres événements publics... Au final, le terminal est utilisé pour

des marchés, des défilés de mode, des expositions de voitures, comme terrasse d’observation pour assister à des événements qui ont lieu sur l’eau et non dans le bâtiment lui-même, pour des mariages et beaucoup d’autres manifestations. Nous avons eu la chance que notre client de Yokohama ait saisi l’importance d’envisager le bâtiment comme un élément d’espace public flexible, afin d’éviter qu’il ne devienne un monument mort. Et oui, nous avons rassemblé les informations concernant toutes les fêtes et autres manifestations publiques et les avons représentées en diagrammes, comme nous l’avons fait pour les activités liées aux passagers. Mais Yokohama n’est pas un exemple de «la forme suit la fonction». On n’a jamais cherché à faire correspondre la forme du bâtiment avec son programme. Les villes évoluent, tout comme les cultures qui y résident. L’objectif de la programmation temporelle du bâtiment de Yokohama était de générer une forme dans laquelle pouvaient s’inscrire différents types d’usages, mais la combinaison de ces usages a produit, au-delà d’une simple addition des possibilités, un espace non conventionnel, tourné vers de futurs scénarios encore inconnus. Je pense que cette ouverture au potentiel programmatique a permis de maintenir l’occupation du bâtiment depuis son achèvement il y a dix ans. Je suis très heureuse qu’il ne soit pas devenu obsolète.

AA : LE PROJET DE YOKOHAMA EST EN EFFET DEvenu une extension de la ville ; ÉTANT DONNÉ SON ÉCHELLE, ON PEUT Y VOIR UN PROGRAMME D’AMÉNAGEMENT URBAIN. COMMENT APPRÉHENDEZ-VOUS LA RELATION ENTRE ARCHITECTURE ET URBANISME ?

..F.M. : Le projet de Yokohama aborde cette question sur deux fronts. Contrairement aux bâtiments du début du xx^e siècle, qui étaient conçus comme des formes flottant au-dessus du sol, Yokohama est un bâtiment qui fait intervenir la ville dans sa conception. C’est une figure, ou un objet, qui fusionne avec le site sur lequel il a été construit, en raccordant ses différents niveaux avec le terrain de la ville. Mais il va plus loin pour estomper la distinction conventionnelle entre architecture et urbanisme. Au vu de sa grande échelle, son potentiel urbain nous semblait une évidence : un bâtiment aussi vaste nécessiterait plus d’une entrée, il ne serait jamais appréhendé en une fois, ou utilisé de la même façon dans son ensemble. Ce terminal est imaginé comme un

espace public. Il est structuré par de nombreux cheminements ou «rues», qui le traversent en biais, offrant ainsi aux visiteurs le choix et de nombreuses possibilités de rencontres. Nous avons exploré la différenciation des espaces pour s’assurer que le volume ne soit pas unifié, ou réductible à une seule expérience ; il est conçu comme un morceau d’infrastructure pour permettre à différents usages de s’y dérouler au fil du temps. En fin de compte, au lieu d’insister sur le fait que l’architecture et l’urbain devraient s’entrelacer, je pense qu’il est plus intéressant d’utiliser l’un comme modèle pour l’autre. Nous pouvons penser l’architecture comme urbanisme et l’urbanisme comme architecture. Quand nous abordons un bâtiment en tant qu’espace public, nous commençons par imaginer une entité non plus statique mais avec une certaine dynamique, qui peut changer au fil du temps... D’ailleurs, quand nous pensons un élément urbain comme architecture, nous prêtons attention à ses qualités formelles. Comme les bâtiments tendent à être de plus en plus grands, les envisager comme des morceaux d’urbanisme semble inévitable. De même, on voit certaines villes au Moyen-Orient et en Chine se construire d’un seul coup. Dans ce cas de figure, il est inévitable de les penser en tant qu’architecture.

AA : AUTREMENT DIT, ON PEUT TRANSPOSER LES CONNAISSANCES LIÉES À CHAQUE ÉCHELLE AINSI QUE CELLES DE DIFFÉRENTES DISCIPLINES, COMME LE DOMAINE ARTISTIQUE, POUR EN REVENIR À L’EXEMPLE PRÉCÉDENT. QU’EN EST-IL DES DIFFÉRENTES CULTURES, COMMENT PARVENEZ-VOUS À ACCUEILLIR CETTE DIVERSITÉ ?

..F.M. : On ne peut pas parler de culture comme d’un élément statique. Ce serait comme si un seul modèle, par exemple de culture parisienne ou londonienne, existait, avec un ensemble figé de valeurs et de règles qu’on aurait simplement besoin de connaître pour les apprécier à leur juste valeur. Dans notre monde de plus en plus globalisé, la nature de la culture se transforme si rapidement que le sens traditionnel du terme n’est désormais plus valable. La culture représentait un corpus de valeurs et de conventions, développé par un groupe de personnes particulier et validé par un consensus. Aujourd’hui, la culture s’adapte constamment à l’évolution des valeurs, des mœurs et de l’éthique. On assiste désormais à une sorte de théâtre de mouvement, dans lequel les processus de

changement de la vie quotidienne sont exprimés sous différentes formes – comme les formes construites –, qui doivent, à leur tour, participer à ce même processus. Par exemple, un bâtiment construit à la Défense, à Nanterre, doit être attentif à ce qu’il ajoute dans son contexte physique immédiat, qui est une forme de culture en lui-même. Cela demande à la fois d’être réceptif à l’existant et d’apporter quelque chose de différent, pour que l’édifice soit une nouveauté pour ceux qui vont y vivre. Autrement dit, on a besoin de penser à la fois à ce qu’est Nanterre et ce qu’elle n’est pas. À chaque fois, il y a un contexte économique, et un projet doit être accepté par le client et les responsables de la ville pour être inclus dans une sorte de communauté. Cela suffit en soi à projeter sur le bâtiment un contexte culturel. Le programme à Nanterre est passionnant, parce qu’il sera habité par des étudiants ainsi qu’un certain nombre de propriétaires, des familles ou des gens travaillant à Paris. La communauté y sera très diverse. Et son site est unique, puisqu’il longe l’axe historique parisien, partant du Louvre, et jouit d’une vue ininterrompue sur la Grande Arche et tout Nanterre. De nos jours, l’axe historique serait une règle urbaine étrange, à l’instar des corridors visuels à Londres, qui protègent les vues dans la ville. Mais ces lois ont produit des espaces singuliers dans les deux villes : on obtient de longs vides immenses, qui découpent chacune d’entre elles. Pour les logements de la Défense, on a considéré les vues sur Paris, que l’axe historique rend possibles, comme un atout, et cherché un moyen pour que tous les résidents puissent y être reliés. Chaque étage se décale d’une rotation de 4 degrés par rapport à l’axe, afin que les appartements soient orientés à l’oblique et puissent en bénéficier. Si l’on s’assoit sur les balcons ou les terrasses, on aura une vue sur le vide. Les bâtiments peuvent donc prendre en compte beaucoup de forces différentes, en rapport avec leur contexte, certaines d’entre elles non visuelles.

AA : QUE VOULEZ-VOUS DIRE PAR NON VISUEL ?

..F.M. : Beaucoup de forces déterminent le projet architectural : certaines sont de nature physique, comme le site, les matériaux et les équipements utilisés pour la construction du bâtiment. Certaines sont non visuelles : la lumière naturelle d’un édifice, obtenue par son orientation et son

environnement physique, le niveau existant de nuisance sonore, les réglementations urbaines qui délimitent le gabarit de la construction, donc sa silhouette, qui à son tour définit l’agencement des appartements, les vues, etc. L’économie du projet représente aussi une force, qui régit ce qu’on peut faire ou non et la forme de l’édifice, mais l’architecte la reçoit au départ sous forme de pages Excel. Il y a aussi la vie d’une construction dans le temps, et ainsi de suite. Tous ces facteurs ont une certaine pertinence formelle et géométrique vis-à-vis du projet dont ils définissent l’existence physique. Nous avons maintenant des outils informatiques qui permettent de modéliser et d’intégrer ces paramètres, physiques et non physiques, visuels et non visuels, et de prendre des décisions à travers eux par un processus itératif. À l’agence, nous formulons beaucoup d’options de projet avant d’établir la direction finale, en faisant des allers-retours entre les façons de combiner les paramètres : circulations, niveau sonore, échelle des espaces, budget du projet, vues... Ce travail itératif est possible aujourd’hui.

AA : LES TECHNIQUES ONT ÉVOLUÉ, MAIS D’AUTRES CHOSES NE SEMBLENT PAS CHANGER. POURQUOI LES FEMMES SONT-ELLES ENCORE SOUS-REPRÉSENTÉES EN ARCHITECTURE ? QUELLE EST VOTRE POSITION À CE SUJET, EN TANT QUE FEMME ARCHITECTE ?

..F.M. : Ça devrait être un non-problème. J’ai le sentiment que ce qui m’a permis de réussir, c’était en fait de faire complètement abstraction de la question du genre. Dans une certaine mesure, cela invite les autres à en faire autant. Mais bien sûr, cette question se pose plus ou moins selon les cultures. De mon expérience scandinave, la question du genre est un non-problème. En France, il me semble qu’on désire la différenciation des genres, mais elle est perçue comme une situation positive. Les hommes et les femmes souhaitent la présence des uns des autres au travail ! Le Japon est un pays où la séparation hommes-femmes est très visible, et y débiter ma carrière d’architecte indépendante a été au départ un vrai choc pour moi. Mais les différences nous enrichissent aussi, et j’ai apprécié mon expérience professionnelle là-bas. Les Japonais ont des longues journées de travail. Nous avons un projet très complexe, ce qui justifiait aussi des horaires sans fin, avec peu



de sommeil, pendant plusieurs années. En Europe, nous parlons du problème des longues journées de travail pour les femmes qui veulent fonder une famille. Au Japon, c’était poussé à l’extrême – et je peux vous dire par expérience qu’il est possible pour une femme de travailler tard, d’être enceinte pendant le chantier et de le suivre jusqu’à sa réception. Oui, il faut inventer des manières différentes de gérer tout cela. Mais c’est précisément parce qu’il n’y a pas de modèle pour les femmes en architecture qu’on peut être inventif dans ce genre de situation. Par exemple, pendant une réunion à majorité masculine, j’offre un espace différent, moins protocolaire parce que je suis une femme. Cela mène à de nouvelles façons de penser, apporte une différence dans la conversation et, au final, au projet. Je ne pense pas qu’être une femme architecte, ce soit jouer à fond la carte de la féminité... La différence offre simplement la possibilité d’être non conventionnelle et innovante. ●

PROPOS RECUEILLIS PAR SOPHIE TRELCAT
PHOTOS : ROMAIN ERENA

BIOGRAPHIE

1965 Naissance à Chiraz, Iran.

1988 Rejoint le Renzo Piano Building Workshop, Gênes, Italie.

1989 Diplôme de la Bartlett School of Architecture, à Londres.

1991 Master en architecture à Harvard University Graduate School of Design.

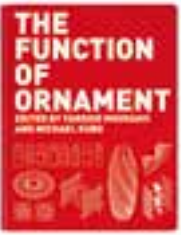
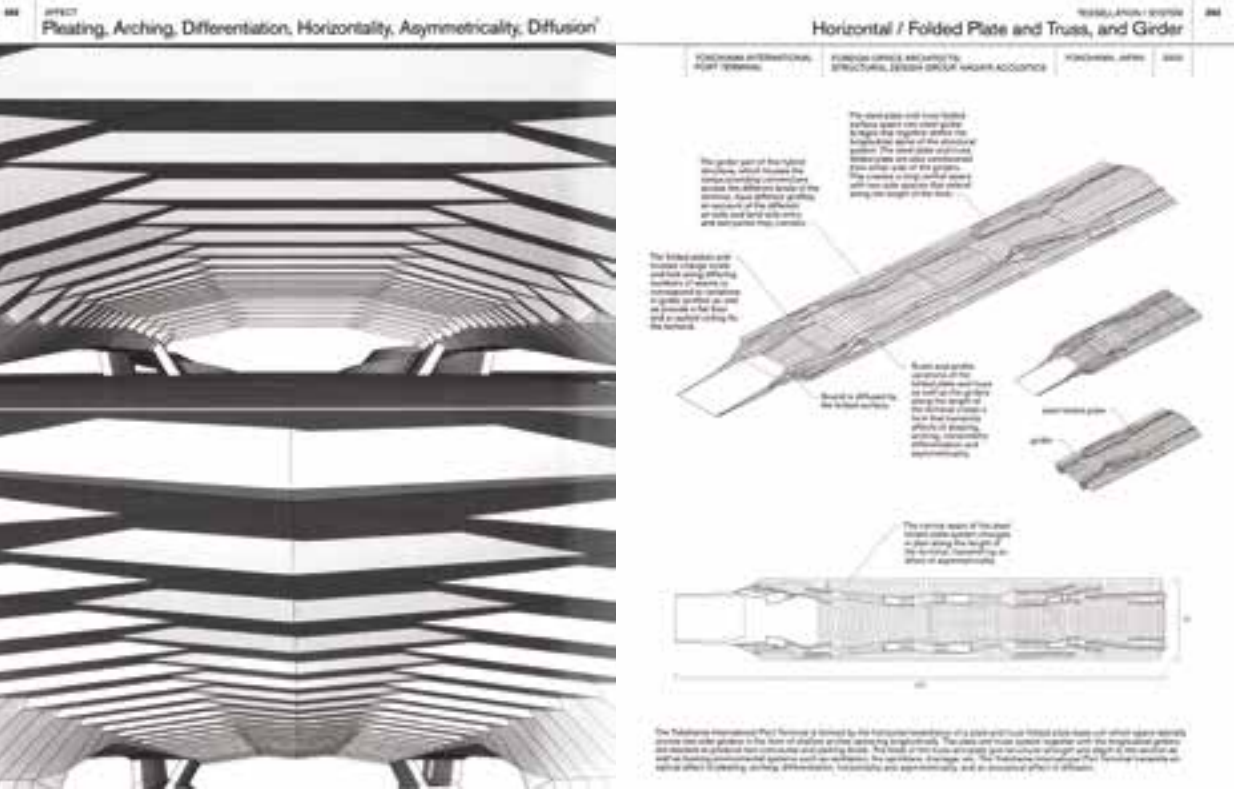
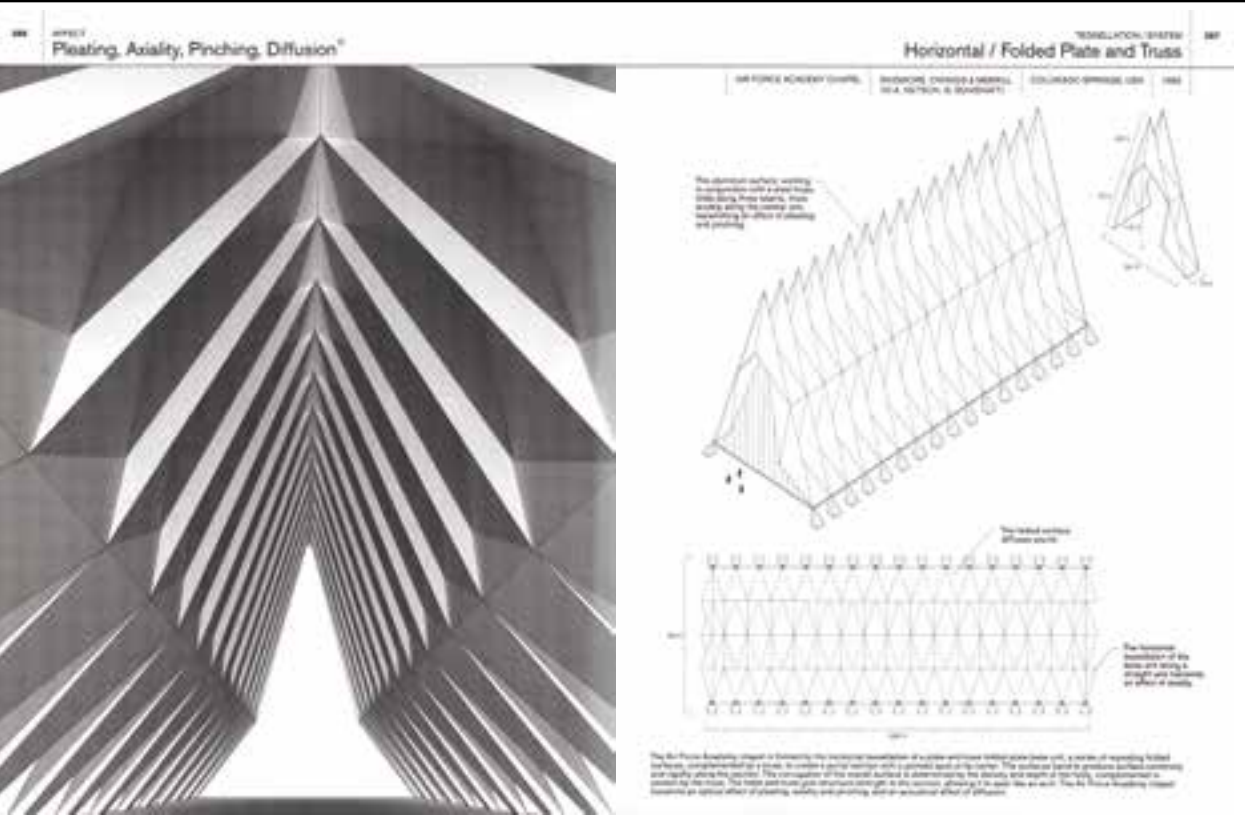
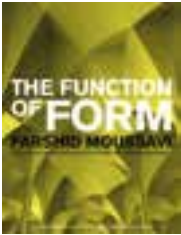
1991-1993 Intègre l’Office for Metropolitan Architecture (OMA), à Rotterdam.

1995 Crée l’agence Foreign Office Architects (FOA), avec Alejandro Zaera-Polo, à Londres.

2011 Crée l’agence Farshid Moussavi Architecture (FMA), à Londres.

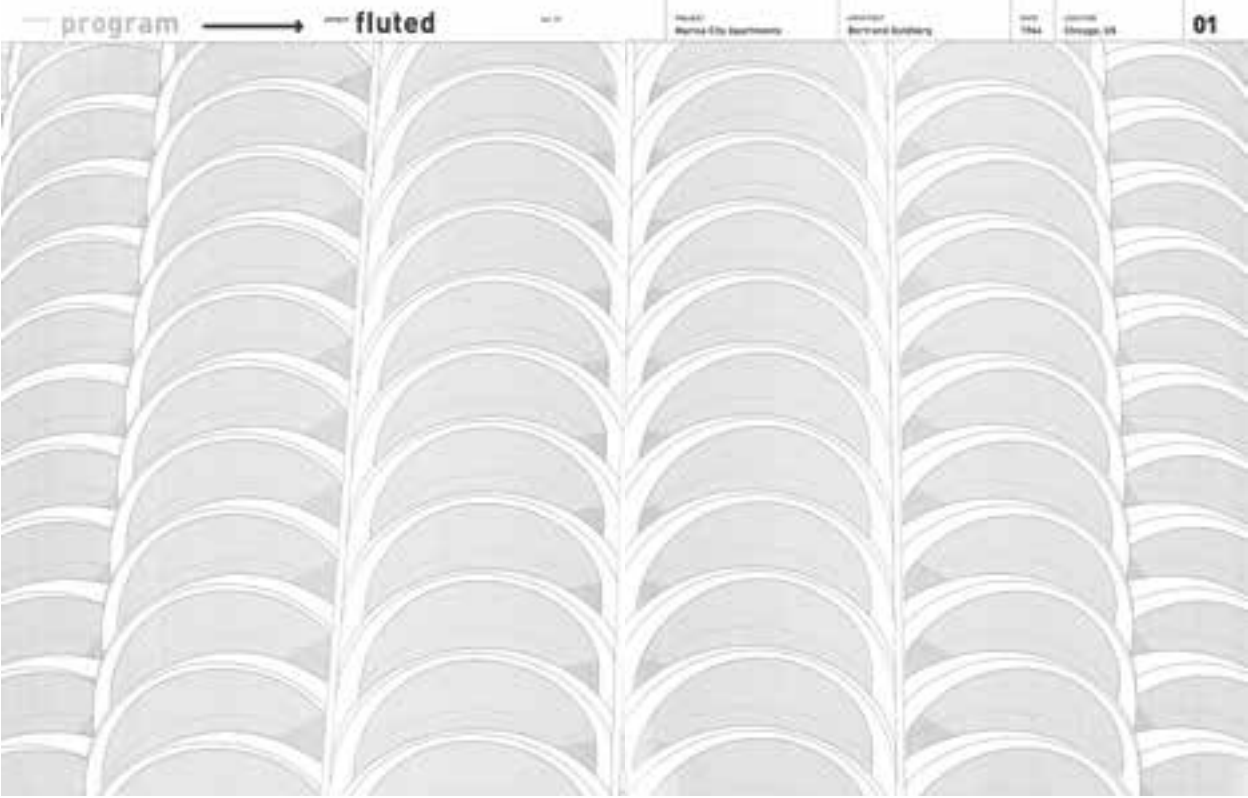
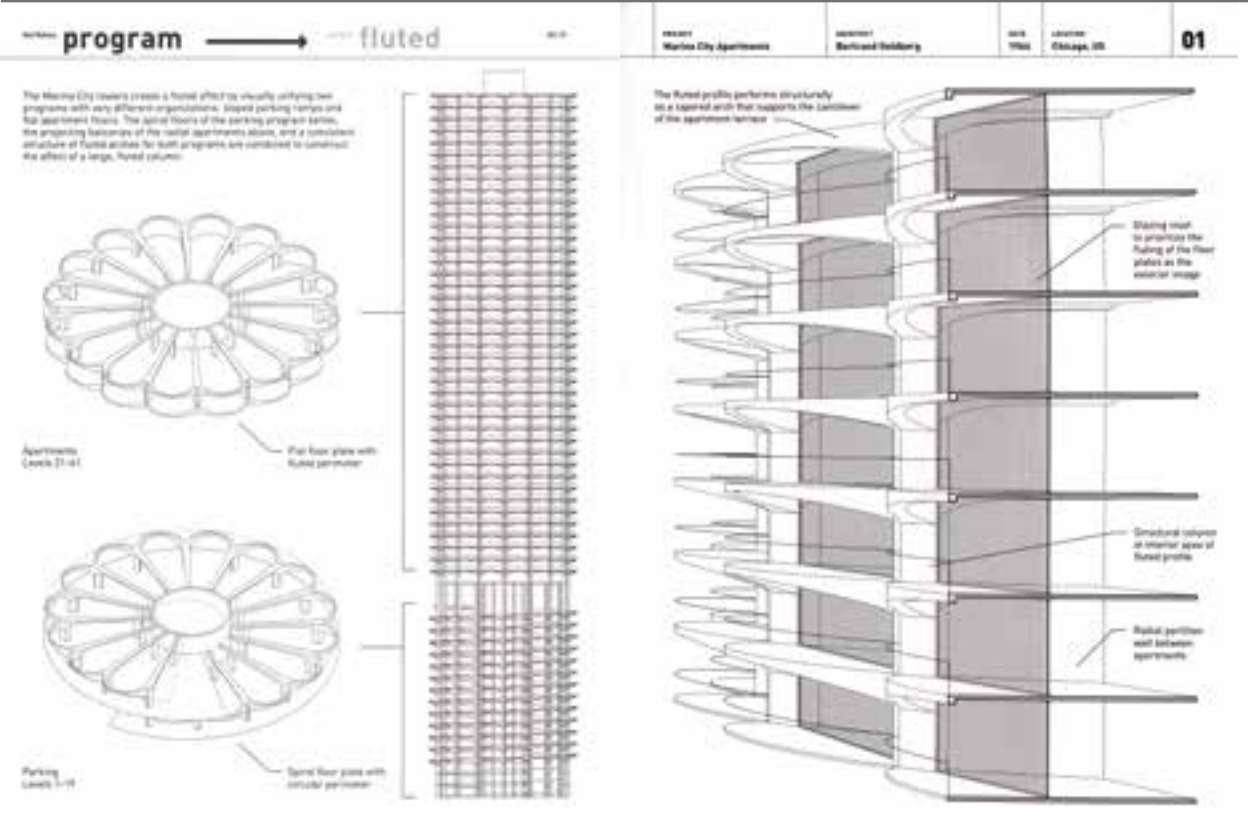
Le FunctionLab

La branche recherche et stratégie de FMA, le FunctionLab, explore la responsabilité civique de l'architecture à travers des commandes privées et un travail universitaire autonome. Chaque étude du FunctionLab rassemble plusieurs disciplines, afin de déterminer les paramètres multivalents intrinsèques aux projets d'architecture et d'urbanisme, qu'ils soient spécifiques à un site ou à l'état de prototype. Ces travaux, qui incluent des plans stratégiques, des stratégies de développement, des projets de recherche et des publications, réunissent des experts de domaines très variés, pour mieux appréhender la complexité des environnements et des concepts traités.



The FunctionLab

FMA's research and strategy arm, FunctionLab, explores architecture's civic responsibility through both commissions from private clients and independent academic research. Each FunctionLab project brings together different disciplines to engage the multivalent parameters intrinsic in site-specific architecture, urban as well as prototype projects. These projects include strategic plans, development strategies, research projects and publications, each of which converges a variety of different experts from different fields in order to engage the full complexity of the environments or concepts in question.



FARSHID MOUSSAVI: “RATHER THAN MIXING ARCHITECTURE AND THE URBAN, IT IS MORE INTERESTING TO THINK OF ARCHITECTURE AS URBANISM AND URBANISM AS ARCHITECTURE.”



Art, multiculturalism, urbanism, professional practice... through her career and certain current projects, Farshid Moussavi has developed her vision of architecture.

AA: YOU'RE WORKING WORLDWIDE, YOU WERE BORN IN SHIRAZ (IRAN), YOU STUDIED IN LONDON AND HARVARD, WHY DID YOU CHOOSE THE CITY OF LONDON TO CREATE YOUR PRACTICE, THE FORMER FOA (FOREIGN OFFICE ARCHITECTS), AND LAST JUNE FMA (FARSHID MOUSSAVI ARCHITECTURE)?

..FARSHID MOUSSAVI: Alejandro Zaera-Polo and I set up FOA right after winning the Yokohama Port Terminal in 1995. We were teaching at the Architectural Association in London at the time, so it made sense to start the office in London as we could maintain our academic activity parallel to the practice. The AA was a great place to develop our own position because it was a school with many different perspectives on architecture being taught at it. This was an ideal counterbalance to the single focus we had at the office, which was the Yokohama project. But in any case, London is a city I love. Its extreme diversity means that it is almost impossible to define a set

of conventions for it. Particularly as an architect, this makes it a very liberating city to live and work in. London doesn't have the usual beauty that a major world city is expected to have – like say Paris or New York – so it's easier to imagine parts of it being rebuilt. In the last 15 years, huge parts of London have been redeveloped: Southwark, White City, Kings Cross, Paddington and currently the Lee Valley. Together, these amount to roughly 15 million square meters of the city which are now completely rebuilt.

AA: WHAT ARE THE OFFICE'S CURRENT PROJECTS?

..F. M.: We are working on a housing project in La Défense in Nanterre, right outside Paris, which is the result of a competition we won last summer, shortly after FMA started, and will go on site later this year. We are also working on the Quran Museum for a site in the centre of Tehran. Our Museum of Contemporary Art for Cleveland, in the US, is under construction. Construction will be completed in the spring and the museum will open at the end of the summer. It is the first museum we've worked on and our first US commission. MOCA has therefore been a very informative project for us. How do you design for contemporary art? I'm very preoccupied with the question.

AA: HOW DO YOU LEAD THIS REFLECTION ABOUT CONTEMPORARY ART, DO YOU COLLABORATE WITH ARTISTS?

..F. M.: I have collaborated with artists in the past – for example, we worked on a couple of projects with Carsten Höller – but this inquiry on contemporary art and the museum is not so much about collaborating with the artist. It would be impossible to base a contemporary art museum around a single artist. Rather, it's about reflecting on contemporary art in general and imagining a way in which the building that houses it can engage with its diversity as well as its unpredictability. I have been discussing this with Hans Ulrich Obrist [*Swiss art critic, historian and exhibition organizer, among the most influential on the international landscape. Editor's note*] who has been very inspiring. Historically, the relationships between architecture and art have claimed to prioritize one or the other and we have ended up with two models: one is designed with a very specific display method which entirely limits any other kind of display, here I am thinking, for example, of the Guggenheim in NY whose gallery spaces are tilted and on a curve; the other, the White Cube, is designed as a frugal space with the claim that it is very flexible. But, in fact, the latter has limited flexibility – it cannot become exterior, it cannot handle very large scale,

nor is it particularly suited to very small scale, it blasts air-conditioning on every kind of art... Nonetheless, this second model has become the universal one for museums in which walls are constantly moved around to accommodate different exhibitions. But it entirely misses the sense of “now” or the “temporary” that is inherent in contemporary art as most such museums, with the exception of the Pompidou in Paris, display their exhibitions as if they are permanent. Perhaps there is a third way of thinking about the problem of housing contemporary art, a space that is more complex. Contemporary art is extremely diverse – it ranges in size from tiny objects to the scale of the Internet. Some artworks stand on the floor while others hang from the ceiling. Some live performances unfold in front of you requiring complete darkness while others don't because they deal with time and not vision, etc. The challenge is how to design a space that offers this complexity as well as flexibility.

AA: THE GUGGENHEIM BILBAO, FOR EXAMPLE, IS DENOUNCED BY HAL FOSTER IN HIS BOOK *DESIGN AND CRIME* AS SPECTACULAR AND NON-CIVIC. DO YOU THINK THAT MUSEUMS HAVE A ROLE IN A CITY, OTHER THAN THAT OF HOUSING ART?

..F. M.: I understand what the criticism is implying, but buildings have many roles to play. Of course, museums are ultimately a place for people to experience art, but the question for the museum building is how it exposes people to art within but at the same time how it contributes to its urban context, which is not about art. We can't deny that – as a large building which occupies a huge territory – Frank Gehry's museum really has reshaped people's imagination of Bilbao, and specifically that particular area of the city. Whether or not we like blobby forms, it raised the question: what is the function of a museum, beyond exhibiting art? Most large museums end up being blank sheds: think of the National Gallery in London, the Metropolitan Museum

in NY, the Tate Modern in London. These museums create negative urbanity in their context and are not inspiring; their blankness throws light on why most historical museums have architectural décor applied to them. Guggenheim Bilbao is an attempt to overcome the large blank envelope through surface corrugation or a complex profile. Its complex geometry together with its reflective panels turn an otherwise dead box into a house of culture that transmits sensations of folding, reflectivity, curvilinearity, undulation, etc. I think the Guggenheim Bilbao is actually very sincere about a museum which works with the concept of the White Cube. The city is shut away and the building becomes a decoration, a precious object. I do agree with Hal Foster though that we have to question the future role of the museum and develop an alternative model which connects people and art in a less mediated way. I think, in any case, that the economy over the past few years has largely put a stop to these “spectacular” museums – there is more of an imperative now for museums to find a new role for themselves in the city.

AA: WHAT DID YOU LEARN WHEN YOU WORKED AT RENZO PIANO'S OFFICE AND LATER AT OMA?

..F. M.: I worked at the Renzo Piano Building Workshop while I was still a student between my two degrees and it was a very important experience on many levels: it was the second time that I was complete stranger in a place. I arrived in England and had to learn a whole different language and culture. In Italy I had six months to teach myself Italian at Piano's office. It was an atelier where there were project groups and you would pin up your work and discuss it. It was like being at school and there was this relationship to fabricating. I Worked at OMA after I graduated from school years later. It was a very formative experience in an international context. Rem's openness to ideas came from anywhere and anyone and he would help shape the strategy. When there was a new project, there were no preconceptions and it really expanded

your perspective on the project to 360°. When I was at OMA, computers were hardly around. I was one of the few people who had taught myself the computer at work. I had to take my own computer to the studio because the ones that were at OMA at the time were for the technicians and the designers gave them orders to draw and I found it very frustrating. As far as computers go, working digitally is extremely efficient, saves time and is also practical if you are interested in looking at the design process as an imagination space, a space that also creates imagination through testing.

AA: WHAT ABOUT THE QUESTION OF TIME BEYOND THE CONCEPTION? HOW DOES IT WORK IN THE BUILT PROJECT AS YOUR WORK IS BASED ON DATA INFORMATION, WHICH IS NOT STATIC?

..F. M.: You can design time into any project by incorporating many scenarios of use over time, or even how it would age over time, letting change be an internal logic of a program. In the case of the Yokohama project, we anticipated that the ferry terminal would be empty of passengers for quite a lot of the time since large cruise ships do not berth every day. Therefore, we designed the terminal more as a covered public space with moveable structures, to allow it both to host passengers and to be used for many different civic purposes when there are no cruise ships in port. This meant that all the passenger facilities had to be designed to be moved away. The immigration desks are on wheels, the baggage handling belts can be folded into the floor and hidden out of sight when the immigration hall is used for another purpose, the parking is designed as a long-span structure so it can be used for different civic events... So the terminal is used for markets, fashion shows, car showrooms, as an observation deck so that people can look at events being held on the water and not inside the building itself, weddings and many more. We were fortunate that our Yokohama client understood the importance of planning the building as a piece of flexible public space to ensure that it



didn't become a dead monument. And yes, we did collect information about different civic festivities and functions and diagrammed them as well as those relating to the actual passenger functions. But Yokohama is not an example of form follows function. It never strived for an ideal fit between the building form and its program. Cities change, as do the cultures that inhabit them. The aim of our time programming of the Yokohama building was to generate a building form that was inscribed with many different use patterns, yet the combination of those uses produced something that was not simply the addition of those scenarios but a space that was not conventional and therefore orientated towards future unknown scenarios. I think it is this openness to programmatic possibilities in the building that has kept it occupied ever since it was completed 10 years ago. I am very pleased that the building has not become obsolete.

AA: THIS YOKOHAMA PROJECT HAS BECOME AN EXTENSION OF THE CITY AND DUE TO ITS SCALE IT COULD BE CONSIDERED AN URBAN PROJECT: HOW DO YOU DEAL WITH THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE AND URBANISM?

..F. M.: The Yokohama project addresses this on two fronts. Unlike early 20th-century buildings that were conceived to be figures floating above the ground, Yokohama is a building that engages the city directly in its makeup. It is a figure or object that blends with the land it is built on, through the way its levels seamlessly connect with the city's land. But it goes beyond this to blur the conventional distinction between architecture and urbanism. Given its large scale, it was obvious to us that it had a latent urban dimension: the fact that a building so large cannot have a single entrance or that it would never be experienced all at once, or that it would not be used in the same way throughout, etc. The Yokohama Port Terminal is a building conceived as an urban space. It is structured around many circulation routes or "streets" that flow diagonally through it, providing choice to its visitors as well as many possibilities for encounters. It explores the differentiation of its space to ensure that the space is not unified and reducible to a single experience; it is designed like a piece of infrastructure to enable different uses to take place in it over time... In the end, rather than insisting that architecture and the urban should flow into one another, I think it is more interesting to use one as the

model for the other. We can think of architecture as urbanism and urbanism as architecture. When we approach a building as an urban space, we begin to approach it not as a static entity but as one that has a certain dynamic, able to change over time... Conversely, when we think of a piece of urbanism as architecture, we become attentive to its formal qualities. Given that buildings are becoming ever larger, it seems unavoidable not to think of them as pieces of urbanism. Equally, we have cities being built all at once, in the Middle East and China. In those situations, it is unavoidable not to think of them as architecture.

AA: SO YOU CAN TRANSFER KNOWLEDGE FROM VARIOUS SCALES AS WELL AS FROM DIFFERENT DISCIPLINES SUCH AS REFERRING BACK TO THE ARTISTIC DOMAIN. WHAT ABOUT DIFFERENT CULTURES, HOW DO YOU MANAGE TO CONNECT WITH THE DIVERSE ONES?

..F. M.: We can't talk about cultures as if they were static, as if, for example there was a kind of a Parisian culture or a Londonian culture with a set of fixed values and conventions attached to these particular cities, which we could become familiar with in order to do justice to them. In our increasingly globalized world, the nature of culture is changing so rapidly that the traditional meaning of the term is no longer valid. Culture used to represent a set of values and conventions developed among a particular group of people and validated by consensus. Today, culture constantly adapts to shifting values, mores and ethics. It has become a kind of theatre of movement in which the processes of change in everyday life are expressed in a variety of forms – such as built forms – which need to engage in the process of change. For example, a building that you would construct in La Défense in Nanterre has to be sensitive to what it adds to its immediate physical context, which in itself is a kind of culture. This requires that you are both sensitive to what is already there, and at the same time, bringing something different to it so that the building becomes a new opportunity for those who would live there. In other words, you need to think of what Nanterre is, and is not, at the same time. There is also an economic context to every project and a project has to work with a client and the city decision-makers to engage a certain kind of community. This in itself also projects a certain kind of cultural context onto the building. The project

in Nanterre is very exciting as it will be inhabited by students as well as a range of home buyers like families and people working in the city. It will therefore have a diverse community. And its site is unique as it borders the historical axis starting from the Louvre, and enjoys uninterrupted vistas of La Grand Arche as well as the whole of Nanterre. The historical axis would be a bizarre planning rule today, just as would the view corridors of London that protect views across the city. But these policies have produced unusual spaces in both cities: you have these enormously long voids that cut through each of them. For the La Défense housing block, we considered views of Paris provided by the historical axis as an asset and tried to find a way to connect the residents to it. Each floor is designed with a 4° rotation in respect to the axis, so that apartments are obliquely orientated and therefore can look onto the axis. When you're sitting on the balconies and terraces, you'll have a view onto the void. Buildings can therefore engage lots of different forces relating to their context, some of them non-visual.

AA: WHAT DO YOU MEAN BY NON-VISUAL?

..F. M.: Lots of different forces shape an architectural project: some of them are of a physical nature, such as the physical site, the materials and equipment you would build the project with. Some are non-visual: the daylight afforded to a building as a result of its orientation and its surrounding physical context, the noise levels existing as a result of what is already there, planning policies that determine the section of a building and therefore its silhouette which in turn determines layouts of units as well as their views, etc. The economy of a project also is a force that determines what you can and cannot do and how the building will be shaped, but it may initially come to an architect in the form of an Excel spread sheet, the life of the building over time, etc. All these factors have a certain formal/geometric relevance for the project and determine the physicality of it. We now have digital tools that enable us to model and integrate these different parameters, both physical and non-physical, or visual and non-visual, and make decisions across them through an iterative process. In the office, we create many options for a project before we settle on a final direction, going back and forth on how we mix the parameters: circulations, with

sound, scale of spaces, the project's budget, views... working iteratively is a possibility we have today that perhaps did not exist before.

AA: WHY IS IT THAT WOMEN ARE STILL LITTLE REPRESENTED IN THE FIELD OF ARCHITECTURE? WHAT IS YOUR POSITION AS A WOMAN ARCHITECT?

..F. M.: It should be a non-issue. I feel that the way I managed to succeed in what I did was in fact to remove the issue of gender completely from my mind. To a certain extent, when you do so, it's reciprocated. But of course the issue is more or less present in different cultures. My experience of Scandinavia is that gender is a non-issue. In France, it seems to me that that gender difference is desired but viewed as a positive situation. Men and women seem to desire each other's presence in the work place! Japan is a country where gender divisions are more visible and starting my own independent professional life in Japan was at first a shock to my system. But differences teach you things too and I value the experience of working in Japan. The Japanese work very long



hours. We had a very complex project which also justified endless hours with very little sleep for several years. In Europe, we talk about the problems of working long hours for women who want to start a family. In Japan this is tested to the extreme – and I can tell you from experience that it is possible for a woman to work endless hours, be pregnant while on site and follow the building to completion. Yes, you need to devise different ways to handle it all. But precisely because there are no role models for women in architecture, women can be creative with the situation. For example, I find that when I am at a meeting dominated by men, as a woman, I offer a different space because there is less protocol for a woman. This opens up new ways of thinking and can bring something different into the conversation and ultimately, into a project. I don't think that being a woman architect is about defining what is inherently feminine and then capitalizing on it... Difference offers the potential to be unconventional and innovative. ●

INTERVIEW BY SOPHIE TRELCHAT
PHOTOS: ROMAIN ERENA

BIOGRAPHY

1965 Born in Shiraz, Iran.

1988 Renzo Piano Building Workshop, Genoa, Italy.

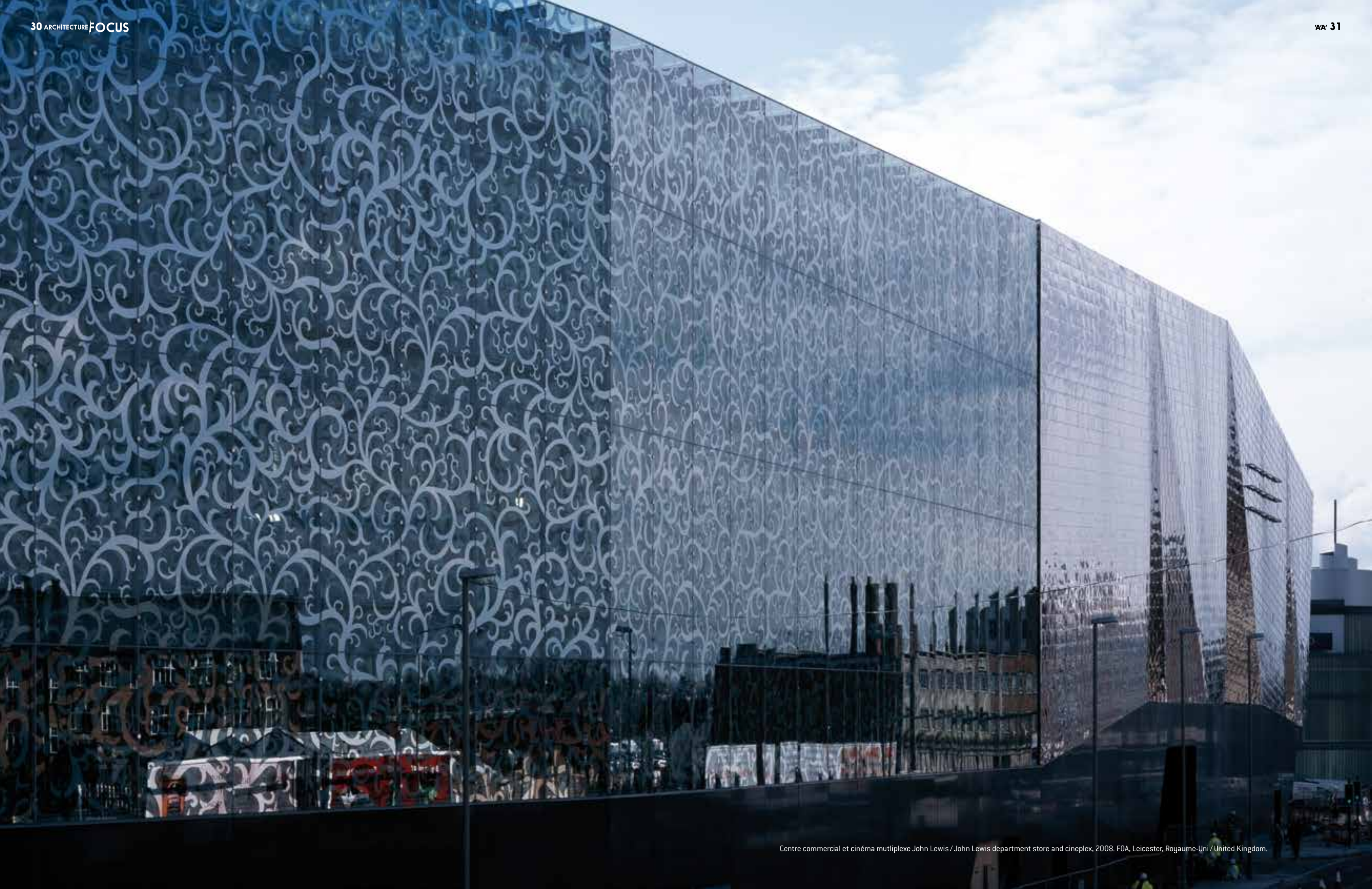
1989 Graduated from the Bartlett School of Architecture in London.

1991 Master's degree in Architecture from Harvard University Graduate School of Design.

1991-1993 Office for Metropolitan Architecture, Rotterdam.

1995 Founded Foreign Office Architects (FOA) with Alejandro Zaera-Polo.

2011 Founded Farshid Moussavi Architecture (FMA).



Centre commercial et cinéma mutliplexe John Lewis / John Lewis department store and cineplex, 2008. FOA, Leicester, Royaume-Uni / United Kingdom.



Centre commercial et cinéma mutliplexe John Lewis / John Lewis department store and cineplex, 2008. FOA, Leicester, Royaume-Uni / United Kingdom. RIBA Award 2009, Retail Architect of the Year Award, Conde Nast Traveller Design Innovation Award, Civic Trust Award and Special Award



DE YOKOHAMA À TÉHÉРАН, UNE ŒUVRE COUSUE DE FIL BLEU

FROM YOKOHAMA TO TEHRAN, A WORK WOVEN FROM BLUE THREAD

Jonathan Glancey est journaliste et critique d'architecture et de design pour le quotidien britannique *The Guardian*. Un regard londonien averti sur sa compatriote Farshid Moussavi.

Jonathan Glancey is a journalist and architecture and design critic for the British newspaper *The Guardian*. An informed look at his compatriot Farshid Moussavi from a fellow Londoner.

Farshid Moussavi a quitté l'Iran pour s'installer en Angleterre en 1979. Elle n'était encore qu'une adolescente. Je me fais peut-être des idées, mais il me semble que son enfance continue à vivre dans les bâtiments qu'elle a créés, aussi bien au sein de Foreign Office Architects (FOA) que de Farshid Moussavi Architecture (FMA). Et je dis cela avec respect.

Au retour de mon premier voyage à travers l'Iran, mes souvenirs étaient dominés par le bleu. Des souvenirs emplis de merveilleux tapis de contes de fées. Des souvenirs de coupôles, de cloisons décoratives et d'une utilisation extrêmement inventive de la géométrie dans les constructions, les jardins et les céramiques. De céramiques de la plus fine espèce. Des souvenirs d'édifices formant un tout organique avec les paysages ou les villes d'où ils émergeaient, tout en restant le lieu possible d'aventures formelles triomphantes, forçant l'attention par leur qualité artistique et leur poésie. Des souvenirs de la beauté de la calligraphie, artisanat passionné et formes fébriles superbement ornées qui ravissaient le regard. Des souvenirs, encore, de jardins merveilleusement ordonnancés.

Farshid Moussavi came to live in England, from Iran, in 1979. She was only just a teenager. I might be wrong, and yet, from looking at the buildings she has designed with either Foreign Office Architects (FOA) or Farshid Moussavi Architecture (FMA), her childhood has survived. I mean this respectfully.

When I came back from my first trip to and through Iran, I remembered the colour blue. I remembered exquisite, fairy-tale carpets. I remembered domes, decorative screens and highly imaginative uses of geometry in buildings, gardens and ceramics. I remembered ceramics of the very highest order. I remembered buildings that were a seamless part of the landscapes and cityscapes they rose from even though such buildings might be exultant adventures in form, commanding attention with their artistry and poetry. I remembered exquisite calligraphy, a love of craftsmanship and febrile forms of exquisite decoration that wooed the eye. I remembered wondrous formal gardens. I remembered, too, the antitheses to all these bright and beautiful things. The grimmest concrete housing blocks, the saddest

Le souvenir, aussi, de tout ce qui formait l'exacte antithèse de cette profusion de beauté et de lumière. L'austérité des ensembles en béton, la désolante planification urbaine (ou plutôt son absence) et la brutalité d'une culture du masculin qui commençait, au moment où Farshid Moussavi et sa famille ont émigré au Royaume-Uni, à retirer à l'Iran et ses villes, autrefois absolument fabuleuses, toute leur invention créative et leur délice artistique. Leur arrivée en Angleterre se situe, bien sûr, l'année de la chute du Shah et du «trône du Paon».

Je cite ces éléments parce que, à tort ou à raison, je retrouve leur influence dans le travail de Farshid Moussavi. Chez FOA comme chez FMA, elle est arrivée avec un héritage personnel, dans lequel elle a puisé à la fois sciemment et malgré elle. Mais bien sûr, sa culture et son esthétique iraniennes ont également été remodelées dans le creuset des écoles où elle a étudié et enseigné, tout comme dans sa relation personnelle et créative avec l'architecte espagnol Alejandro Zaera-Polo, ainsi qu'au sein des studios où elle a travaillé en dehors de FOA et FMA ou encore au contact des milieux culturels très variés où elle a évolué depuis son départ d'Iran.

Farshid Moussavi elle-même parle des effets sur son travail des variations des cadres urbains et des processus culturels, ainsi que de l'évolution des techniques d'architecture. À propos de ses œuvres, elle évoque les mots de «*façonnage*» ou mieux encore de «*terreau*», où pousseraient «*sculptures et formes évocatrices diverses*». Elle affirme créer une architecture in situ et ne pas rechercher un style qui serait sa signature. L'architecte devient d'ailleurs volontiers proluxe quand il s'agit de parler d'expertise technique et de savoir-faire artisanal. À noter, à ce sujet, deux livres dont elle est l'auteur : *The Function of Ornament* (2006) et *The Function of Form* (2009).

Toutes ces préoccupations pourraient être celles d'un architecte persan à l'œuvre au temps de la splendeur d'Ispahan, lors de la construction des grands monuments, de l'aménagement des magnifiques jardins et des grands travaux d'urbanisation. Sauf qu'elles sont transposées aux villes d'autres régions du monde et revues à travers le prisme complexe des prouesses technologiques et informatiques opérées à la fin du xx^e et au début du xxi^e siècle. Si Farshid Moussavi eût sans doute été une excellente architecte persane il y a quelques siècles – encore que les femmes n'aient investi le champ de l'architecture dans les pays les plus progressistes du monde que depuis très peu d'années –, le talent particulier dont témoignent les œuvres créées au sein de FOA et de FMA appartient résolument à son époque et à son ou ses lieu(x).

C'est la gare maritime de Yokohama (1995-2002), au Japon, qui a permis à FOA de voir le jour et de définir sa démarche. Il s'agissait là d'un début vraiment remarquable, ce terminal étant une commande publique d'envergure, qui exigeait une réflexion très aboutie sur son futur mode de fonctionnement et qui représentait également une nouvelle voie d'accès à la ville, tout comme un symbole sur la façon dont Yokohama souhaitait se percevoir.

modern urban planning (or lack of it) and a kind of aggressive cultural masculinity that was in the process of stripping cultural invention and artistic delight from Iran and its once truly fabulous cities at the very time that Farshid Moussavi and her family left for England. The year she came to England was, of course, that of the fall of the shah and his "Peacock Dynasty".

I mention these things because, rightly or wrongly, I have sensed their influence in Moussavi's work. With both FOA and FMA, Farshid Moussavi has drawn, both self-consciously and unconsciously, and for the better in terms of design, on her personal heritage. But her Iranian aesthetic and consciousness has, of course, been twisted and turned through the revolving lens of the schools she has studied at and taught in, her personal and creative relationship with the Spanish architect, Alejandro Zaera-Polo, the studios she has worked in outside FOA and FMA and the very different cultural milieus she has lived and worked in since leaving Iran.

Farshid Moussavi herself talks about the effects of differing "urban conditions", "cultural processes" and evolving "architectural technologies" on her work. She also talks of her buildings in terms of shaping or, better still, "growing" "diverse sculptures and evocative forms". She also speaks of a creating a "situation-specific" architecture and says she has no interest in pursuing a "signature style". And, she dwells happily on notions of technical expertise and craftsmanship. She has also written two significant books, *The Function of Ornament* (2006) and *The Function of Form* (2009).

Taken together, these concerns might be those of a Persian architect at work in the heyday of building the great monuments and laying out the magnificent gardens and urban plans of Isfahan. They are, though, concerns filtered and redirected to cities in other parts of the world through a complex prism of late 20th and early 21st-century technology and computer wizardry. But while Farshid Moussavi may have made an excellent Persian architect several hundred years ago – although women architects have only been coming to the fore in the world's most progressive countries in very recent years – her specific talent witnessed in the buildings she has designed with FOA and FMA are very much of their time and place(s).

The Yokohama Ferry Terminal (1995-2002) was the project and the building that brought FOA into existence and defined the practice's approach. Here was a truly remarkable debut, a large public building that demanded a mature understanding of the way it would need to function and that was, at the same time, a new gateway to the Japanese city and a symbol of how Yokohama wanted to perceive itself. It was also a brilliant realization of the idea that a building can truly be or become a part of the physical as well as cultural landscape of a city. Here was a fresh form of landscape architecture: urban, urbane, complex, knowing, savvy and unexpectedly beautiful.



Musée d'art contemporain de Cleveland, Ohio, États-Unis. / Museum of Contemporary Art, Cleveland, Ohio, USA.
Concours et esquisse (FOA), plans d'exécution et chantier (FMA), livraison prévue : 2012.
Competition to schematic design (FOA), design development to completion (FMA), completion 2012.





Ravensbourne, Université des médias
numériques et du design, Londres,
Royaume-Uni, FOA, septembre 2010.
Ravensbourne, a digital media
and design college, London, United Kingdom,
FOA, September 2010.

C'était aussi une brillante illustration de l'idée selon laquelle une construction peut être ou devenir partie intégrante du paysage physique mais également culturel d'une cité. C'était, enfin, une forme inédite d'architecture paysagère: urbaine, raffinée, complexe, sagace, ingénieuse et étonnamment belle.

Farshid Moussavi a parlé de déployer ses constructions sur les sites et les villes comme elle déroulerait un tapis. C'est une belle formule. C'est aussi ce qu'elle a fait dans sa pratique, à partir d'idées exprimées dans la forme et la structure (avec le concours de Cecil Balmond – puis Arup – et Zaera-Polo) de la gare maritime de Yokohama. Enfant, nous jouons sur des tapis que notre imagination couvre de paysages colorés où tout devient possible; pourquoi l'idée ne serait-elle pas transposable au monde adulte de l'architecture et de la ville? Nombreuses sont les métropoles – Paris, Londres ou Rome pour ne citer qu'elles – qui, vues du haut d'une tour panoramique, se transforment en d'immenses tapis ou tissus recouvrant de vastes étendues de «cultures intensives». L'architecte a d'ailleurs parlé de cultiver une architecture qui se situerait «*toujours plus entre construction et couture*».

L'idée directrice du Foreign Office Architects – nom qui joue avec le sentiment d'expatriation éprouvé par Moussavi et Zaera-Polo en Angleterre – était de brasser, dans des formes nouvelles et imprévues, idées locales et globales, nouvelles technologies et sentiment d'appartenance. Ainsi, si les grands projets réalisés par FOA ou FMA ont quasiment toujours créé la surprise sur le plan visuel – que ce soit Yokohama, le centre commercial John Lewis, à Leicester, ou le Ravensbourne College des Docklands, à Londres –, chacun d'eux témoigne de racines culturelles qui plongent dans l'histoire personnelle des architectes. À Leicester et dans les Docklands, par exemple, même si les motifs géométriques qui les parcourent sont le produit des techniques infographiques les plus récentes, l'esthétique des panneaux est d'inspiration à la fois persane et mauresque. Ces formes colorées d'un puissant effet décoratif ne sont jamais gratuites. Farshid Moussavi ne fait qu'énoncer sa vérité dans *The Function of Ornament*, lorsqu'elle écrit que c'est l'architecture même – programme, plan et aussi forme – qui produit l'ornement. Et pourtant, elle se révèle clairement dans le fait qu'un tel ornement, produit de l'architecture, peut créer des «*sensations et effets originaux*».

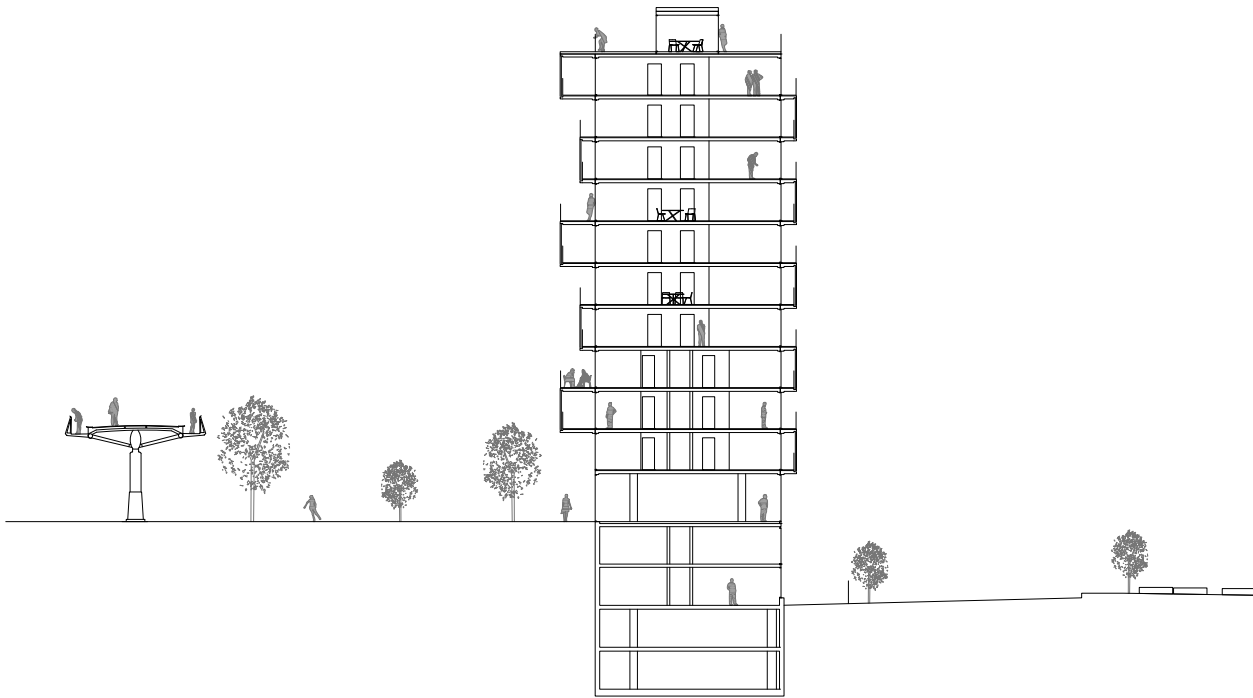
Ses dernières créations, le Quran Museum, à Téhéran (qui doit ouvrir ses portes en 2013) et le musée d'art contemporain de Cleveland (Moca, qui sera livré en 2012), donnent à voir des préoccupations qui ont structuré son œuvre et sa démarche artistique des vingt dernières années. L'édifice de Téhéran trace un trait d'union ingénieux entre espaces et formes traditionnels et novateurs, tandis que la forme prismatique du musée de Cleveland témoigne de l'influence durable de Rem Koolhaas et d'OMA, avec qui elle a travaillé avant de créer FOA. Deux réalisations intelligentes qui, pour mon plus grand plaisir, jouent divinement de cette couleur identitaire qu'est le bleu. ●

Farshid Moussavi has spoken of laying her buildings over sites and cities as if they were carpets. This is both a lovely idea and what she has done in practice beginning with ideas expressed in the form as well as the structure (working with Cecil Balmond, then with Arup, as well as Zaera-Polo) of the Yokohama Ferry Terminal. As children we play on carpets with our toys imagining them to be colourful landscapes where anything might happen; so, why not stretch this idea into the adult world of buildings and cityscapes? Seen from the viewing galleries of tall buildings, many cities – Paris, London and Rome among them, have the look of gigantic carpets or textiles rolled across vast tracts of intensely used land. Farshid Moussavi has even talked of nurturing an architecture that is “increasingly between building and fabric”.

The very idea of Foreign Office Architects – the name was a play on Moussavi's and Zaera-Polo's sense of foreignness in England – was to bring local and global ideas, new technologies and a sense of place together in new and unexpected forms. So, while nearly ever significant FOA or FMA building has been a visual surprise – whether Yokohama or the John Lewis retail complex, Leicester or Ravensbourne College in London's Docklands –, each has exhibited cultural roots nurtured in the architects' own backgrounds. At Leicester and Docklands, there are screens developed from both Persian and Moorish aesthetics, although both are informed by the very latest in computer-generated geometries. These highly decorative and colourful forms are never gratuitous. Farshid Moussavi is only telling her own truth in *The Function of Ornament* when she says that architecture itself – program and plan as much as form – generates ornament. And yet, she clearly revels in the fact that such ornament – generated by the architecture – can create “novel effects and sensations”.

Her latest designs, for the Quran Museum, Tehran (due to open in 2013) and the Museum of Contemporary Art, Cleveland (which will be completed this year), reflect concerns that have informed her work, and artistry, over the past two decades. The Tehran building is an inventive fusion of traditional and innovative spaces and forms, while the prismatic form of the Cleveland museum demonstrates the enduring influence of Rem Koolhaas and OMA, with whom she worked before setting up FOA. Both these intelligent buildings, I am happy to say, make great play with that defining colour, blue. ●

JONATHAN GLANCEY
PHOTOS: HÉLÈNE BINET, SATORU MISHIMA
ET/AND RAMON PRATT



Logements à la Défense, Nanterre, France, FMA, livraison 2013.
Residential complex in La Défense, Nanterre, France, FMA, completion 2013.





Musée Quran, Téhéran, Iran, FMA, livraison 2013.
Quran Museum, Tehran, Iran, FMA, completion 2013.