

UNA CONVERSACIÓN CON KEVIN CARMODY Y ANDY GROARKE

DAVID CHIPPERFIELD



DC: Los arquitectos británicos de mi generación, e incluso de la siguiente, cuando empezamos a ejercer y quisimos crearnos un currículum tuvimos que buscar oportunidades de trabajo fuera. Me pregunto si en realidad esto ha cambiado en algo para la gente de vuestra generación. Mi sensación es que el Reino Unido sigue siendo todavía un lugar difícil para establecer un estudio de arquitectura.

Andy Groarke: Nuestra generación empezó a ejercer justo antes de la recesión global. En aquel momento sí había muchas oportunidades de trabajo en el Reino Unido, o en Londres. Y había concursos, aunque fundamentalmente en el extranjero. Como todo eso cambió tras la recesión, tuvimos que aprovisionarnos de tácticas bastante inusuales para conseguir trabajo y poder construir. Durante un tiempo, hicimos varios proyectos muy poco usuales, proyectos surgidos de circunstancias nada comunes y que podría decirse que transitaban por los márgenes de la arquitectura convencional —proyectos temporales, por ejemplo, o memoriales; incluso montaje de exposiciones—.

¿Pensáis que si hubierais empezado en otro momento esto habría sido distinto?

Kevin Carmody: Yo creo que sí, porque en gran medida los promotores (y los arquitectos) no se cuestionaban entonces, durante aquellas últimas etapas del super auge económico, la desmesura del desarrollo de Londres. En esa época, para los estudios jóvenes como el nuestro, era relativamente fácil conseguir determinados tipos de trabajo. Por ejemplo, la mayor parte de nuestros proyectos tenían que ver con construir equipamientos de alta gama, y cosas por el estilo. Aunque eran proyectos pequeños, con los que disfrutábamos muchísimo y nos ayudaban a adquirir destreza en el oficio, después no nos servían para acceder a tener oportunidades de conseguir proyectos públicos o cívicos.

A eso es a lo que me refiero, porque aunque siempre exista la posibilidad de conseguir pequeños trabajos privados la cuestión es cómo consigue uno acceder a encargos públicos, o a encargos de mayor tamaño, si es por ahí por donde van los intereses de uno.

KC: En nuestro caso, nos dimos cuenta de que para conseguir trabajo uno necesitaba emplear multitud de estrategias y tácticas.

Sí, entiendo, pero lo que me interesa es reflexionar sobre cómo arrancan también los estudios de arquitectura en este país, porque no se puede depender absolutamente del procedimiento que suponen los concursos.

AG: Estamos de acuerdo. Nosotros tuvimos la suerte de poder trabajar dentro del mundo del arte, justo después de la recesión, y hacer algunas colaboraciones con artistas. La influencia del mundo del arte ha cambiado ciertamente en el transcurso de nuestra generación, y personalmente creo que eso a nosotros nos benefició. Existe cierta afinidad de pensamiento entre 'cliente' y arquitecto.

KC: Fue una cuestión de conveniencia —un lenguaje común en la experiencia de las cosas y los espacios—.

Y algo de respeto mutuo, al estar uno trabajando en las artes aplicadas.

AG: Tienes razón. Para nosotros fue increíblemente estimulante poder trabajar en esos primeros proyectos junto a artistas —uno tenía que estar dispuesto siempre a reconsiderar todo el proyecto, y de forma rápida—. De algún modo, aquellas fueron nuestras primeras obras en el ámbito público, aunque no pudiésemos reclamar su autoría creativa. El pabellón *Blind Light* de Antony Gormley, y el *Double Club* de Carsten Höller fueron para nosotros proyectos particularmente influyentes. Trabajar junto a estos artistas fue como haber hecho varios cursos de aprendizaje intensivo. Aprendimos de unos maestros cuyas formas de operar con el espacio son muy diferentes de lo que sería nuestra propia práctica arquitectónica.

A CONVERSATION WITH KEVIN CARMODY AND ANDY GROARKE

DAVID CHIPPERFIELD



DC: British architects of my generation, and even the following one, had to find opportunities abroad to build up a portfolio when we started. I wonder whether that has really changed for your generation? My sense is that the UK is still a difficult place to establish an architectural practice.

Andy Groarke: Our generation set up just before the global recession. At that point there were plenty of opportunities in the UK and in London. There were competitions, but these were mainly overseas. That all changed after the recession. So we had to equip ourselves with very unusual tactics to get work and to make work. We made some very unusual projects through that period, borne out of unusual circumstances, which are arguably on the margins of conventional architecture, including for example memorials, exhibitions and temporary projects.

Do you think it would have made a difference if you had started at a different time?

Kevin Carmody: I think so. The hubris of development in London during the late stages of the economic super-boom went largely unquestioned by developers (and architects). I would say young practices such as ours found it relatively easy to get a particular type of work at that time; I think most of our projects then were for high-end fit-outs and things like that. They were small projects which we enjoyed immensely at the time and they helped us develop a confidence in our craft, but they didn't tend to lead to any further opportunities to make public or civic projects.

That's what I mean. Small private jobs have always been there. The question is how do you get larger or civic commissions, if that's where your interests lie?

KC: We realised that you need to employ a multiplicity of strategies and tactics in order to make work.

Yes, but what interests me is how else do architectural practices start out in this country, because you cannot rely entirely on the competition process.

AG: We agree. Just after the recession we were fortunate enough to be able to work on some collaborations with artists and the art world. The influence of the art world has certainly changed over our generation and I think we benefitted from that. There's a certain like-mindedness between 'client' and architect.

KC: We found a certain expediency — a common language in the experience of things and spaces.

And there is a bit of mutual respect, as you are working in the applied arts.

AG: I think you're right. Working on the early projects with artists was incredibly invigorating, and there were always quick turn-arounds. And in a sense they were our first projects in the public realm, even though we couldn't claim creative authorship for them. Antony Gormley's *Blind Light* pavilion and Carsten Höller's *Double Club* were particularly influential projects for us. Working with these artists was like completing a number of intense apprenticeships, learning from masters of very different forms of spatial practice to our own architectural one.



EXPOSICIÓN BLIND LIGHT
BLIND LIGHT EXHIBITION
Antony Gormley
Hayward Gallery, London, 2007

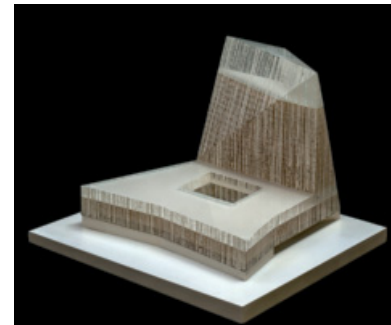
KC: Fueron investigaciones efímeras sobre la experimentación del arte por parte de la gente que visitaba la exposición. Proyectos por derecho propio muy arquitectónicos, con secuencias espaciales y experiencias físicas y atmosféricas tangibles. Experiencias ante las que reaccionaba la gente de una forma bastante emocional, y que nos hicieron ver cómo los propios visitantes de una obra en lugar de ser espectadores pasivos podían convertirse en participantes activos de ella. Experiencias que en aquel momento supusieron para nosotros como arquitectos una gran influencia.

AG: También fueron experiencias muy gratificantes, que nos condujeron hacia una forma de trabajar que, al principio, se traduciría en diseños de montajes para exposiciones pequeñas, y luego, en proyectos para pequeñas instalaciones arquitectónicas y pabellones. Fueron proyectos muy circunstanciales, pero que nos permitieron concentrarnos en cosas y en experiencias muy específicas.

Como arquitectos británicos nos encontramos en una posición difícil. Aunque los arquitectos aportemos ideas a la sociedad, y cuestionemos también el cómo la propia arquitectura sirve a la sociedad, en realidad hacemos todo eso dentro de una cultura que en relación a esas inquietudes más bien nos ha marginado. Ya no se nos ve como los guardianes del entorno físico. Y como la condición anglosajona está muy ligada al 'trapicheo' —mientras paralelamente busca las oportunidades que puedan surgir de los propios proyectos, o que emanen de ellos—, creo que en cierto modo es una cultura que alimenta el ingenio y la falta de prejuicios, porque uno tiene que 'olfatear las cosas', nada te sirven en bandeja. Encuentro interesante reflexionar sobre el efecto que esto tiene en nuestra cultura arquitectónica. Sois representantes de vuestra generación, una generación que es diferente de la mía, claramente, pero respecto a esta situación tenemos cosas en común. Así que, centrándonos en nuestro contexto social británico, ¿cómo establecéis vuestra propia agenda? ¿Cómo aprovecháis las oportunidades que la sociedad os deja abiertas?



CENTRO DE FESTIVALES EN SHEFFIELD
SHEFFIELD FESTIVAL CENTER
Sheffield, United Kingdom, 2007
Competition First Prize



BIBLIOTECA NACIONAL
NATIONAL LIBRARY
Prague, Czech Republic, 2007
Competition Second Prize

AG: Tenemos que ser cautos sobre esa clase de oportunismo. Pese a que seamos conscientes de que forma parte de nuestro carácter, no debería por ello convertirse en nuestro único *modus operandi*, en nuestra única forma de pensar. Tenemos clientes que han querido construir proyectos por todo tipo de razones. Como arquitectos pensamos que debemos situarnos simultáneamente tanto dentro de la oportunidad (en representación del cliente) como fuera, a un lado (como observadores críticos, o incluso recelosos) para procurar que también se dé validez al proyecto en sí, al margen de la situación.

KC: Aunque como estudio joven te veas obligado en cierto modo a ser oportunista. Uno aprende rápido que tiene que improvisar como arquitecto.

AG: Yo creo que, para entender cómo hemos evolucionado como arquitectos, sí que habría que reconocer que el momento en el que empezamos resultó fundamental —los desafíos a los que tuvimos que hacer frente moldearon nuestros juicios de valor como arquitectos y nos brindaron un contexto al que poder responder en el marco de nuestro trabajo—, pero sólo en parte, porque también es muy circunstancial a nuestra condición de trabajar en esta ciudad, en Londres. Kevin y yo no nacimos aquí, por lo que tampoco podemos considerar que necesariamente ambos tengamos una perspectiva absolutamente británica, de modo que en gran medida abordamos la situación que mencionas desde la perspectiva de nuestros dos contextos, los dos muy diferentes. Sin embargo, ambos nos sentimos atraídos por Londres como ciudad. Una ciudad que da la bienvenida a los foráneos, y que también disfruta de cierta 'laxitud' hacia los distintos enfoques desde los que comenzar una práctica y hacia las formas inusuales de generar trabajo.



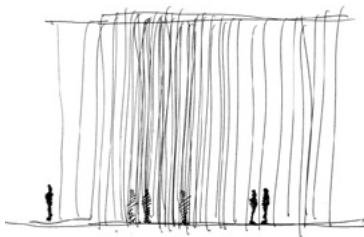
THE DOUBLE CLUB
 THE DOUBLE CLUB
 Carsten Höller / Fondazione Prada
 London, 2008

KC: They were short-lived investigations into visitors' experiences of art. In their own right, they were very architectural projects with spatial sequences, palpable physical and atmospheric experiences which people reacted towards quite emotionally. They showed us how visitors could be active participants in a work rather than passive onlookers. I think they had a strong influence on us as architects at that time.

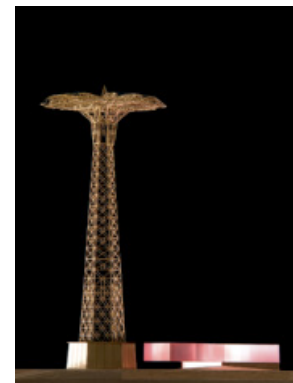
AG: They were also very rewarding experiences and led to a way of working — initially on designs for a few small exhibitions, which in turn led to the small architectural installations and pavilions. They were very circumstantial but they allowed us to concentrate on very specific things and experiences.

As British architects, we find ourselves in a difficult position. Architects bring ideas to society and question how architecture serves society, but actually, we're doing those things within a culture which has rather marginalised us in relation to those concerns. We are no longer regarded as guardians of the physical environment. The Anglo-Saxon condition is very much bound up with 'ducking and diving' while looking for opportunities that come from within or arise out of projects. So, in a way I think this culture nurtures open-mindedness and inventiveness as one does have to 'sniff things out' — nothing is brought on a plate. I find it interesting to think about the effect that has on our architectural culture. You are representatives of your generation, a generation that is clearly different from mine, yet there are commonalities in terms of this predicament. Within this societal context, how do you establish your own agenda? How do you take advantage of the opportunities which society leaves open for you?

PABELLÓN EN REGENT'S PLACE
 REGENT'S PLACE PAVILION
 London, 2007/2009



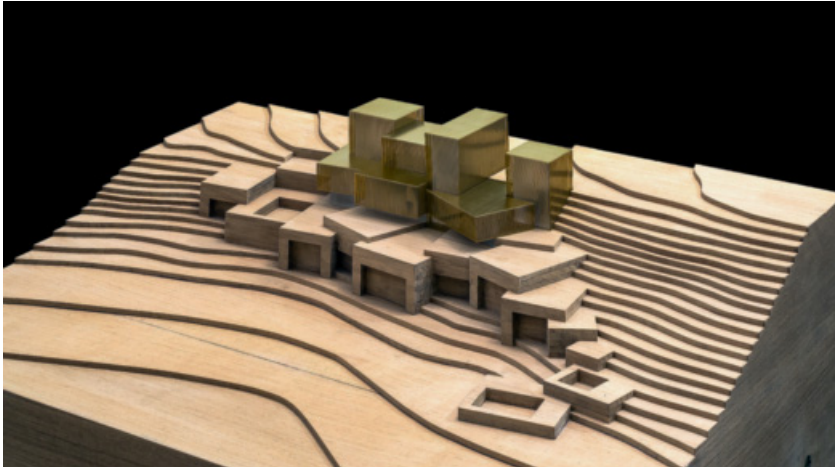
PABELLÓN PARACAIDAS
 PARACHUTE PAVILION
 Coney Island, New York, 2007



AG: We have to be cautious about that kind of opportunism. We're aware that it becomes part of your character, but at the same time it shouldn't become your only modus operandi, your sole way of thinking. We have clients who have wanted to build projects for all sorts of reasons. As an architect, we believe you have to stand simultaneously within the opportunity on behalf of the client and at the same time off to one side as a critical or even suspicious onlooker — so the project itself is also given validity outside of the predicament.

KC: But as a young practice, you are bound to be opportunistic to a certain extent. You quickly learn you have to improvise as an architect.

AG: I think that the timing of when we started our practice was fundamental to how we developed as architects — the challenges we faced shaped our value judgements as architects and provided us with a context that we could react to in our work. I think that is partly about timing, but it is very circumstantial to our condition of working in this city, London. Kevin and I are not originally from London so in a sense we cannot necessarily consider ourselves to have an altogether British outlook. And to a great extent the predicament which you mention is addressed from the perspective of our two very different backgrounds. However, we were attracted to London as a city. It welcomes outsiders, but London also seems to accommodate a certain 'slackness' for diverse approaches to beginning a practice, and for unusual ways of making work.



HOTEL EN LA BAHÍA KUMALA
HOTEL IN KUMALA BAY
Pukhet, Thailand, 2011
Competition

Pero vuestra práctica ha sido estratégica también. Si uno considera la circunstancia de los Young British Artists, puede decir que surgieron fruto del difícil contexto que se encontraron, y que se convirtieron en tácticos para así identificar un entorno más protegido dentro del que poder operar.

Vuestro proyecto de la Filling Station me pareció inteligente, pleno de energía. Y, de algún modo, fruto del momento. Capturaba un espíritu que, en parte y en cierta forma, es la capacidad de improvisar y acaso ser más listo de lo convencional.

AG: La Filling Station surgió de nuestra voluntad de ser oportunistas, de ser estratégicos, y también, del deseo personal de hacer algo material.

Lo cierto es que si vuestro proyecto se hubiera presentado en Suiza habría necesitado de todo un proceso de pre-planificación, habríais tenido que estar sujetos a un estudio regulatorio de tres años y sometidos a toda la normativa que se aplica a los proyectos de gran escala. Un sistema que a uno le resulta más útil cuando quiere empezar a construir algo un poco más grande —un sistema que también existe en Alemania, no sólo en Suiza—, y que está sujeto a unos mecanismos que no se darían aquí, en Gran Bretaña. Así que se podría argumentar que lo ideal sería crecer en Gran Bretaña y luego construir en Alemania. Dicho esto, hay que reconocer que para procurar sortear determinados obstáculos aquí nos manejamos, en cierto sentido, con mayor energía e innovación.

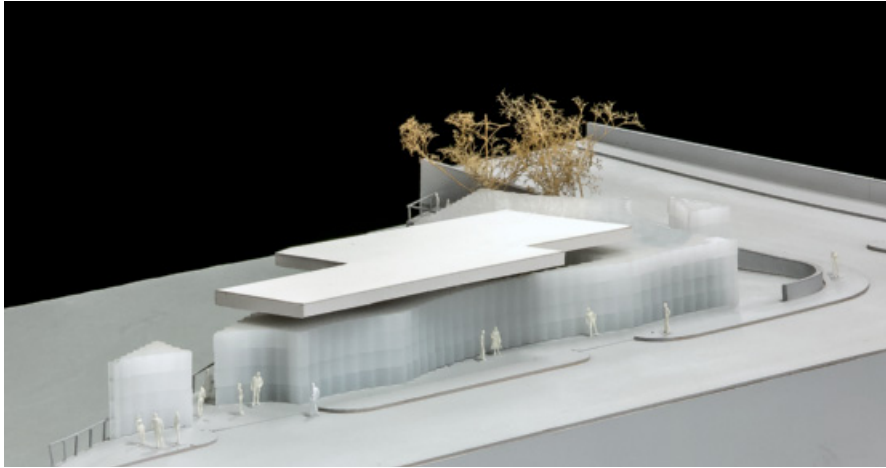
KC: Nuestra estrategia de entonces, cuando hicimos el proyecto de la Filling Station, parecía bastante idealista a la hora de pensar en poder hacer arquitectura, justo después de que se produjera la crisis financiera, cuando apenas había oportunidades de trabajo para los arquitectos jóvenes y mucho menos en el ámbito público. El proyecto fue fruto de una de esas raras oportunidades que se presentan.

AG: En ese momento, hubo una tendencia en Londres —dirigida a los promotores que no sabían qué hacer con los solares cuyos proyectos se habían quedado aparcados a causa de la recesión— orientada a fomentar el uso temporal. De modo que ante tal situación la arquitectura efímera (*pop-up*) pareció ser la respuesta, quizás porque se pensó, puede que con demasiada frecuencia, que las *pop-up* por sí mismas podían generar un valor añadido a los solares y después ser barridas y sustituidas por la cosa realmente esencial y permanente.

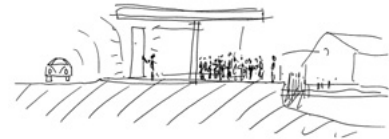
KC: El área norte de Kings Cross nos parecía una excepción interesante, allí se estaba produciendo en un tiempo muy corto un tremendo desarrollo. Y los promotores estaban intentando hacerse cargo de cómo reintegrar Kings Cross a la ciudad, asumir cuál podría llegar a ser la identidad del lugar. Estaban lidiando con la cuestión de cómo después de tantos años de transformación radical (por culpa de la construcción) la gente había perdido el sentido del lugar y de la razón de ser de Kings Cross. De modo que la Filling Station fue en su origen una idea especulativa propuesta por nosotros. Pero especulativa no en términos económicos, sino de conjetura: en el sentido de si se podía aventurar un objetivo social para este lugar, proponer algo para que la gente se pudiera volver a sentir vinculada a él. Así que nos dijimos, ¿por qué no hacemos que todo esto suceda planteándole la idea a un promotor en vez de esperar turno hasta que alguien nos ofrezca una oportunidad? Por suerte, funcionó.

AG: Aunque la Filling Station se pensó, a propósito, con un uso temporal, se mantuvo en pie unos cuantos años, lo que facilitó el que el proyecto evolucionara por sí mismo y se consolidara como parte de esta zona de la ciudad. Su éxito, hasta cierto punto, obedeció a su propia forma, pero fue la informalidad del proyecto lo que apuntaló su buena aceptación. La mezcla en esta parte de Kings Cross de usos nuevos y viejos facilitó un potente marco donde celebrar diferentes actividades culturales y recreativas. No era tan sólo un sitio donde la gente al ir estuviera obligada a consumir, era un lugar que propiciaba encuentros casuales, y que quizás, apuntaba a cómo pudiera desarrollarse de verdad esta pequeña parte de la ciudad.

KC: Vimos la oportunidad de hacer un proyecto que respondiera a su condición de forma espontánea. Demasiado a menudo los proyectistas intentan imaginar sus proyectos como entidades completas, proyectos que sistemáticamente responden a los aspectos del programa en lugar de reconocer su papel como parte de algo más grande, de algo que está en estado de evolución. En el caso de la Filling Station nosotros no tuvimos cliente. No tuvimos programa. No tuvimos otra finalidad predeterminada que no fuera la del deseo de vincular a la gente con el lugar —similar al objetivo del proyecto de Carsten Höller del *Double Club*, aunque en este caso el experimento se llevara a cabo dentro de una gasolinera en desuso—.



THE FILLING STATION
THE FILLING STATION
London, 2012



But your practice has been strategic as well. If you take the condition of the Young British Artists, you could say they were born out of the difficult context they found themselves in. They became tactical and identified a more protected environment within which to produce. I thought your Filling Station project was very energetic and very clever and somehow of the moment. It captured a spirit, but in a way part of that spirit is the ability to improvise and somehow outsmart the conventional.

AG: It was an idea born out of a willingness to be opportunistic, a willingness to be strategic, but also a desire to make something physical.

Had your project been in Switzerland it would have been subjected to a three-year analysis. There would have been a pre-planning process, and you would have been subject to all the regulations which come into force for larger-scale projects. In Germany or Switzerland, as soon as you want to start building something slightly bigger, the system is more helpful to you. Those mechanisms are missing here in Britain. So you might argue it would be ideal to grow up in Britain and then build in Germany. That said, in one sense there's more energy and innovation in Britain to get around these particular obstacles.

KC: Our strategy for making architecture seemed quite idealistic at the time of the Filling Station project — just after the global recession when there were few opportunities for young architects, let alone for building in the public realm. The project provided us with one such rare opportunity.

AG: At that time there was a tendency in London towards promoting temporary uses to developers who had gap sites that they didn't know what to do with because they couldn't realise pre-recession projects. Temporary architecture (pop-ups) seemed to be the answer to that predicament. Too often it was thought that pop-ups could create value in a site, only to be swept away in order to get on with the real permanent stuff.

KC: The area north of Kings Cross seemed an interesting exception to us, where huge development was happening within a very short timescale, but the developers were trying to come to terms with how to reintegrate Kings Cross back into the city and what the identity of the place could become. They were grappling with the question of how, after years of radical transformation through construction, people had kind of lost their sense of place and purpose around Kings Cross. The Filling Station was initially a speculative idea proposed by us; speculative not in economic terms, but in the sense that there could be an expectant social purpose for this site which could reconnect people to the place. We said to ourselves, why don't we make this happen and take this idea to a developer rather than just wait our turn for a client to approach us with an opportunity? Luckily, that worked.

AG: It was envisaged as a deliberately temporary usage and yet the Filling Station stayed around for a number of years, which allowed for a sort of evolution in itself as a part of the surrounding city. Its success was reliant on its physical form to an extent, but it was its informality which underpinned this success. The mixture of new and old uses for this part of Kings Cross provided a strong framework of different cultural and recreational activities — it wasn't just a place where people were obliged to consume. It enabled chance encounters and perhaps signposted how this small part of the city could genuinely evolve.

KC: We saw the opportunity to make a project that had a certain spontaneous response to its condition. Too often, designers try to imagine their projects as complete entities that systematically answer the questions of the brief, rather than acknowledge their role as part of something bigger that is always in a state of evolution. In this situation we had no client. We had no brief. There was no predetermined outcome other than a wish to connect people to the place (similar to the aim of Carsten's *Double Club* project). But in this case the experiment was within a disused petrol station.

Utilizasteis el resquicio que había como oportunidad para hacer algo. Una oportunidad que de haber estado sujeta a un proceso de desarrollo más arduo no se hubiera producido. Pero en la actual coyuntura, ahora que han vuelto los equilibrios y los controles más rigurosos, ¿pensáis que todavía se dan este tipo de oportunidades?

AG: Sí, yo creo que todavía existen, pero están desapareciendo. Quizás la cuestión sea si todavía esta clase de oportunidades pueden aportar algún tipo de valor urbano o arquitectónico. Toda oportunidad conlleva la responsabilidad de identificar el asunto correcto que abordar. La trampa de este tipo de proyectos temporales está en que se conviertan en meros recursos para incrementar el valor de un determinado suelo; algo en lo que nosotros no estamos básicamente interesados, pero sí en el potencial urbano y cívico de un proyecto. Por ejemplo, en el caso de la Filling Station, nos interesaba cómo poder revitalizar todo un trecho del canal. Nos interesaba generar un proyecto que favoreciera el desarrollo de la regeneración social (en vez de tan solo la regeneración económica), operando en un contexto que no estuviera sobre-regulado ni dependiera de los beneficios de los inversores. Era un lugar al que sencillamente se iba, un tipo de espacio que Londres no ofrecía en aquel momento.

KC: La Filling Station era de esa clase de proyectos que ofrecen una definición imprecisa del territorio, sin contenerlo. No tenía puertas, ni verjas. Quisimos que la Filling Station fuera un espacio público, generoso y abierto, dentro del contexto de una enorme promoción inmobiliaria. En cierto sentido, quisimos mantener y alimentar ese resquicio que habíamos encontrado.

La diferencia entre el Londres actual y el de cuando yo comencé es que ya no existen más resquicios. En aquel tiempo, no pasaban muchas cosas pero uno sabía que había oportunidades, y que se podían aprovechar. El dinero de verdad siempre ha conllevado un cierto tipo de conservadurismo, pero ahora hay tanto dinero alrededor que se ha vuelto hasta más insidioso. Vosotros, de lo que habláis, es de un resquicio tanto físico como económico. Os pilló trabajando en un momento en el que hasta la informalidad de una propuesta como la vuestra resultaba atractiva. Aplicasteis al proyecto las grandes aspiraciones del mercado, y también vuestras aspiraciones formales para hacer de él un lugar, una solución sofisticada que reflejaba el Londres de aquel particular momento. Un proyecto que obedece a unas ambiciones muy sofisticadas, de las que sospecho la mitad de los visitantes no fueron conscientes —y no quiero decir con esto que subconscientemente no se beneficiaran de ellas—.

AG: La respuesta fue improvisada, dentro de las circunstancias del proyecto, que eran tanto materiales como económicas. En cierto modo fue una respuesta muy *ad hoc*.

Ad hoc y a la vez sofisticada, con aspiraciones y pretensiones de convertirse en algo. Sospecho que podríais haber dado una respuesta más escenográfica y todavía habría funcionado, aunque no hubiera dejado huella.

AG: Sí, quizás. Lo interesante fue ver cómo un simple comedor podía tener tal impacto en la confianza que transmite un lugar, y en la vida que se desarrolla en torno a él.

KC: Y nos enseñó una lección importante, la de que en realidad no se tiene mucho control sobre cómo se usa una obra, bien o mal, una vez que la entregas. Mejor no aferrarse demasiado a las obras.

AG: Y además, fue una obra que se derribó. Sólo nos quedaron imágenes e historias del proyecto. Algo a lo que nos tuvimos que acostumbrar con este tipo de obras.



ESPACIO DE ARTE DE PARK HILL
PARK HILL ART SPACE
Sheffield, United Kingdom. 2017-
Competition First Prize

La pesada responsabilidad de tener la oportunidad de construir se alivia en parte al trabajar en obras temporales. Me recuerda a otro proyecto efímero vuestro, el Studio East Dining: un pabellón sobre una cubierta.

KC: Sí, también fue otro proyecto sumamente improbable. Fuimos invitados a proyectar un restaurante sobre la cubierta de un edificio, aún en fase de construcción, destinado a aparcamientos en altura —un edificio público de tamaño medio—, pero debía hacerse en tan solo diez semanas y manejando un presupuesto inferior al precio promedio de una ampliación de una casa en Londres. Si se mira por su valor nominal, no debería haber funcionado.

You used the gap as an opportunity to do something which, if it had been subjected to a more arduous development process, wouldn't exist. But in the current climate, now that more rigorous checks and balances have returned, do you think these opportunities still exist?

AG: Yes, I think they do, but they are being pushed further out. Perhaps the question is whether these opportunities can still yield any sort of urban or architectural value. With any opportunity comes the responsibility to identify the correct issue to work with. The trap of these temporary projects is that they become mere devices to improve land values, which is fundamentally not that interesting to us. We were interested in a project's urban and civic potential — in the Filling Station's case, how it could remediate a whole stretch of canal. We were interested in creating a project that catalysed social (rather than just economic) regeneration, working within a context that wasn't over-regulated or dependent on investor returns. It was somewhere you just went; it was a kind of space that London was not offering at the time.

KC: The Filling Station was one of a series of projects which gave a loose definition of territory without containing it. It had no doors or gates. We wanted it to be generous and open with its public space in the context of this huge developer estate. In a sense, we wanted to maintain and nourish the gap we had found.

The difference between London now and the London of when I started out is that the gaps are no longer there. At that time, nothing much was happening, but you knew that there were opportunities there for the taking. Serious money has always brought with it a certain kind of conservatism, but now there's so much money around that it has become even more insidious. What you're talking about is a gap that is both physical and economic. You were working at a moment in time when the informality of a proposition like yours was attractive. You applied high market aspirations to the project and you applied formal aspirations by making it an enclosure. These are very sophisticated ambitions, which I suspect half the visitors were not aware of. That is not to say that they didn't benefit from it subconsciously. A sophisticated solution that captured the London of that particular moment.

AG: It improvised within the circumstances of the project — both physical and economic. It was very ad hoc in a way.

It is both sophisticated and ad hoc. It had aspirations and pretensions to be something. I suspect you could have done it in a more scenographic way and it would still have worked but it would not have left an imprint.

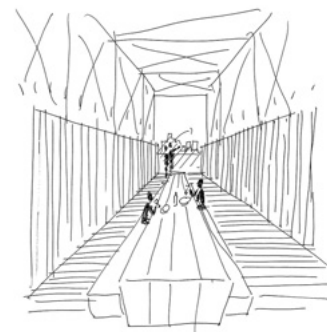
AG: Yes, maybe. It was interesting to see how a simple dining room could have such an impact on the confidence in a place and the behaviour around it.

KC: It taught us an important lesson, namely that you don't actually have that much control of how your work is used or misused after you deliver it. You can't hold onto it too tightly.

AG: And then it's demolished, leaving only images and stories of the project. We have had to get used to that with this type of work.



PABELLÓN STUDIO EAST DINING
STUDIO EAST DINING
London, 2010



The heavy responsibility of having an opportunity to build is also somewhat relaxed in this temporary context. It reminds me of Studio East Dining, another temporary project, in that case a rooftop pavilion.

KC: Yes — that was also a highly improbable project. We were invited to make a medium-sized public building for a restaurant on top of an incomplete multi-storey car park structure in just ten weeks, working within a smaller budget than your average London house extension. Looking at it at face value, it shouldn't have worked.

AG: Pero lo aceptamos, y entonces nos dimos cuenta de que cuando trabajas en un proyecto de este tipo sólo puedes operar de forma reducida, limitada —con estructuras temporales y con materiales provisionales—, porque uno piensa: si voy a construir esto en tres semanas y con un presupuesto escaso, es imposible controlarlo todo. Así que cuando nos tuvimos que enfrentar a elecciones difíciles, bajo una tremenda presión de tiempo, decidimos trabajar de una forma muy directa, priorizando dentro de unas limitaciones estrictas unas pocas ideas arquitectónicas.

KC: Manejamos una idea espacial sencilla, la de alinear las salas hacia las vistas del contexto; y una idea constructiva sencilla, la de trabajar con la temporalidad para conseguir esas salas; y todo ello dentro de lo que sería un cobijo muy provisional. De modo que el empleo natural, crudo, de la construcción se convirtió en la cualidad característica de la obra, porque dejaba ver las marcas del constructor, los fallos que se cometen cuando se trabaja tan deprisa, la improvisación de la obra. Pero el pabellón resultaba confortable, uno se sentía allí cómodo —como cuando te pones unos vaqueros viejos—, porque no era formal, era acogedor y relajado. Y los invitados se sentían a gusto.

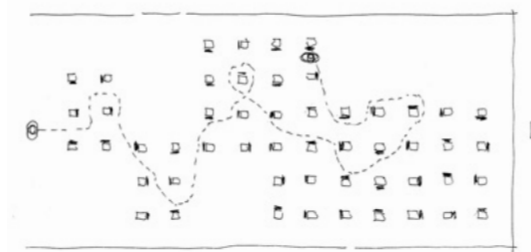
Estos dos proyectos de los que hablamos son, en ese sentido, muy poco comunes. Me interesaría saber cómo habéis sido capaces de transmitir las experiencias de estos dos proyectos a las de otros más perdurables, proyectos donde entran en juego otros tipos de responsabilidades, ansiedades e inquietudes.

AG: Los proyectos de mayor escala y longevidad tienen diferentes responsabilidades en cuanto a sus destinatarios y su ubicación. Lleva más tiempo el diseñarlos, involucran a más gente, son más políticos, suponen más dinero, y necesariamente, son más complejos de construir.

KC: La obligación de tener que durar más probablemente se traduzca en que estos proyectos se vuelvan más sobrios en su carácter formal; que su lenguaje quede más determinado por cómo encajan en su lugar a lo largo del tiempo, o que su gramática constructiva atienda a cómo poder tener la oportunidad de durar unas cuantas generaciones. En todo caso, precisan basarse en ideas arquitectónicas, y nosotros hemos podido probar en los proyectos temporales ideas en cuanto a forma y lenguaje, y ver cómo la gente se puede comportar en ellos.



MEMORIAL 7 DE JULIO
7 JULY MEMORIAL
London, 2007/2009



AG: El Memorial para el 7 de julio quizás sea un buen ejemplo de esto que hablamos. Mientras construíamos a toda prisa esos inusuales proyectos temporales, también empezamos a diseñar obras más perdurables, algunas igualmente en los márgenes de la arquitectura convencional. El Memorial para los ataques terroristas del 7 de julio en Londres sí tenía que ser 'permanente', de modo que, pese a ser un estudio joven, nos vimos afrontando proyectos para nuestra ciudad que soportaban la carga del tema del tiempo y la pervivencia en claves muy diversas.

KC: Y, con todo, la idea arquitectónica del memorial estaba muy en deuda con lo que habíamos aprendido trabajando en el pabellón *Blind Light* de Antony Gormley, de cómo la presencia del visitante completa el mensaje de la obra.

AG: Por muchas razones, el Memorial para el 7 de julio se convirtió en la experiencia más intensa que hemos tenido en un proyecto en cuanto a trabajar con los 'clientes'.

¿Por qué razón?

AG: Bueno, en primer lugar, porque los 'clientes' nunca quisieron ser eso, clientes, se veían obligados a estar allí en nombre de sus seres queridos. Fue un proceso de diseño muy intenso, porque mientras duró el proyecto nos dimos cuenta que esos 'clientes' que teníamos ante nosotros no iban a ser necesariamente los destinatarios más importantes de la obra. Después de todo, la única razón de un memorial es evitar que la gente olvide. Así que nuestro reto como arquitectos era en cierta forma diseñar algo que transmitiera un mensaje a las generaciones futuras, no sólo a la generación actual, porque todos ellos recuerdan los sucesos acaecidos básicamente a través de los medios de comunicación. Creo que este hecho nos obligó a entender por qué y para quién estábamos construyendo, más allá de las necesidades inmediatas.

KC: Y a entender cómo poder darle forma como arquitectos. Se trataba de un proyecto que no opera con ninguna de las funciones asociadas a la arquitectura convencional. No debe brindar cobijo, ni confort. De hecho, ni siquiera aporta necesariamente consuelo alguno: su único estatus es el de la puntuación material de un momento en el tiempo, algo que se significa con sus 52 columnas de acero inoxidable fundido en moldes de arena.

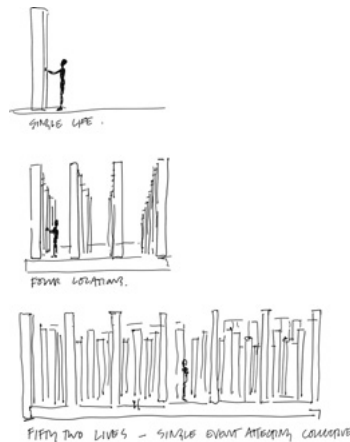
AG: But we did take it on, and we then realised that when working on a project of that kind, you can only really operate in a constrained way — with temporary structures and provisional materials. You think to yourself: if I'm going to build this in three weeks with a smaller budget than a London house extension, I can't control everything. So, when faced with hard choices under immense time pressure, we had to work in a very direct way, prioritising a small number of architectural ideas within tough limitations.

KC: There was a simple spatial idea about aligning rooms to views of the context and there was a simple constructive idea of temporary works to achieve these rooms within a very provisional shelter. The unselfconscious, raw use of construction became its defining quality because it showed the maker's marks, the mistakes made when working at speed, the improvisation. It felt somehow comfortable, a bit like putting on an old pair of jeans. It wasn't formal. It was welcoming and relaxed and guests felt at ease.

Those two projects are very unusual in that way. I'm also interested in how you have been able to transfer these experiences into more permanent projects, where there are other accountabilities, other anxieties and concerns?

AG: I think that projects of greater scale and longevity have different responsibilities to their constituency and their place. They take longer to design, involve more people, politics and money, and are necessarily more complex to build.

KC: Their obligation to have a longer lifespan probably means that they become more sober in formal character; their language is more informed by how they fit into their place over time; their grammar of construction becomes about how they can be given a chance to last over a number of generations. But they still need to be based in architectural ideas, and the temporary projects allowed us to prototype these ideas in terms of form, language and how people might behave around them.



AG: The 7 July Memorial is perhaps a good example of this. Whilst speedily building the unusual temporary projects, we were also beginning to design more long-lasting work — some similarly at the edges of conventional architecture. The memorial to the 7 July London terrorist bombings was intended to be 'permanent'. So, as a young studio we were dealing with projects in our city which were freighted with the issue of time and lifespan in very distorted ways.

KC: And yet the architectural idea of the memorial owed a lot to what we had learned whilst working on Antony's *Blind Light* pavilion. How the presence of the visitor completes the message of the work.

AG: For many reasons the 7 July memorial became the most profound experience of working with 'clients' to deliver projects.

Why is that?

AG: Well, first of all the 'clients' never wanted to be clients — they were compelled to be there on behalf of their loved ones. It was a very charged design process. But over the course of the design process, we realised that the 'clients' standing before us were not necessarily the most important constituency of the work. After all, the only purpose of the memorial was to stop people forgetting. So in a sense our challenge as architects was designing something which would communicate a message to future generations, not just the present one — they all remember the events mainly through the media. I think it forced us to realise why we were building and who we were building for, beyond the immediate needs.

KC: And how we can give form to that as architects. This is a project that doesn't have any of the functions of conventional architecture; it doesn't provide shelter or comfort. In fact, it doesn't even necessarily provide any solace — its sole status is as a physical punctuation of a moment in time, marking that with its fifty-two sand-cast stainless steel columns.

Hay una fuerte presencia material.

AG: Sí, absolutamente. Teníamos que hacer un proyecto que girase en torno a la materialización de un lugar, un lugar donde reunirse y encontrar el sentido de nuestro tiempo. Un sentido que fuera pertinente no sólo para un visitante particular, también (y en eso confiamos) para una sociedad más amplia, la de las generaciones futuras.

KC: Fue, y es, un importante proyecto cívico para nosotros. Esas 52 estelas se convirtieron tanto en el propio mensaje del memorial como en la idea espacial del proyecto. Supongo que es interesante que una pieza de arquitectura abstracta, que no cumple la función de cobijar o crear un recinto, todavía defina un espacio.

Y la estrategia del proyecto del memorial no resulta tan diferente de la empleada para los proyectos temporales, aunque el tema abordado sea completamente distinto, porque en todos los casos se busca encontrar una materialización para representar algo. Y se hace fuera de las fronteras convencionales de la arquitectura.

Pero, volviendo a una visión más general, claramente el estudio despegó gracias a este tipo de resquicios. Descubristeis lugares donde encontrar oportunidades. Lugares que esencialmente os brindaron espacios para hacer lo que se os da bien como arquitectos, demostrando a la gente que a través de vuestra energía e inventiva podíais hacer de un edificio temporal algo que tuviera sustancia, o acometer un proyecto como el de un memorial y darle rigor y presencia física arquitectónica. ¿Hasta qué punto estos dos tipos de trabajo —el efímero experimental y el más convencional y duradero—, se alimentan el uno al otro?



EXPOSICIÓN DRAWING FASHION
DRAWING FASHION EXHIBITION
The Design Museum, London. 2010

KC: Hacer proyectos de forma rápida (pabellones, exposiciones o estructuras temporales) nos permite mantenernos cerca de cómo las ideas se traducen directamente en arquitectura, y comprobar cómo durante el proceso estas ideas ocupan el trabajo de mucha gente. En cierto sentido, los proyectos efímeros son como maquetas a 1:1. Podemos hacerlas con relativa impunidad. Un pabellón es casi como un contenedor que no necesita contener nada y cuya existencia no sufre los estragos normales del tiempo, de modo que puedes ser algo más liberal en tus tácticas.

AG: Yo creo que los dos enfoques han ido siempre de la mano: los proyectos temporales nos han permitido probar ideas arquitectónicas, y los proyectos más duraderos se traducen en una suerte de acumulación material de dichas ideas y experiencias. Las obras temporales tienen la facultad de desarrollar nuestra sensibilidad en relación a las atmósferas de los espacios y de los lugares, y comprobar y ser capaces de observar cómo la gente responde a la arquitectura sin ningún tipo de prejuicio y, a menudo, de manera emocional. En este sentido, devienen experimentos sobre cómo la gente reacciona ante los edificios, o ante determinadas situaciones. Haber trabajado en estos proyectos nos ha facilitado investigaciones y evidencias vitales para otros proyectos del estudio de mayor perdurabilidad. Los primeros proyectos nos enseñaron importantes lecciones sobre cómo los arquitectos se engranan con las situaciones y las personas que participan en la construcción de los edificios. Ahora estamos pasando a proyectos donde la respuesta, la solución de los problemas, la narrativa, la asunción de temas —o la tesis, como tú la has llamado— comienzan a ganar intensidad con la escala y la complejidad. No podemos seguir contando de qué va el proyecto hablando del cliente o de los antecedentes, ahora tienes que expresar realmente una idea y una forma arquitectónica, sin la defensa de una explicación circunstancial. Y aún así, no parece que podamos alejarnos al mismo tiempo de la evidencia de que cada una de esas ideas arquitectónicas estén arraigadas en su particular situación, tanto temporal como material.

Entonces, ¿cuándo fue la primera vez que tuvisteis que adoptar un enfoque de diseño más formal en lugar de un enfoque más táctico o estratégico? ¿Cuál fue el primer proyecto en el que esto ocurre?

AG: Fue en el Museo Jetty de Windermere, cuyo concepto formal arquitectónico, arraigado en el lugar y el objetivo del proyecto, fundamenta su carácter y sus condiciones. Fue la primera oportunidad que se nos presentó de construir a una escala mayor alguna de las ideas que habíamos estado probando en los proyectos temporales y con una esperanza de perdurabilidad también mayor.

KC: Queríamos hacer un proyecto que fuera explícito en cuanto a la relación de sus ideas formales y materiales con su singular emplazamiento y propósito. Esencialmente, siempre estuvo basado en procurar la vinculación de la gente con los barcos y el agua, por eso quisimos organizar el museo de tal forma que el visitante se sintiera parte del paisaje del parque mientras estuviera en él.

There's a strong physical presence.

AG: Yes, absolutely. We had to make a project about making a physical place for coming together and making sense of our times. And one that was relevant to the individual visitor, but also hopefully to a wider society in generations to come.

KC: It was and is an important civic project for us. The fifty-two stelae became both the message of the memorial and also the spatial idea of the project. I suppose it's interesting that a piece of abstract architecture, one that doesn't offer shelter or enclosure still defines a space.

And while the subject is completely different, the strategy is not so different from the temporary projects in that you were trying to find physical ways of representing something. You were doing this outside the conventional boundaries of architecture.

But, going back to the bigger picture, clearly the practice started off in these sorts of gaps. You found places where you could find opportunities. You were essentially given space to do what you're good at doing as architects, by showing people through your energy and your inventiveness that you could either make a temporary building into something which has substance, or that you could take a memorial and give it a certain rigour and an architecturally physical presence. To what degree do the two types of work, the short-lived experimental and the more conventional long-lasting, feed into and off of each other?



MUSEO WINDERMERE JETTY
WINDERMERE JETTY MUSEUM
Lake District, United Kingdom, 2011/2018



KC: Making projects quickly —pavilions, exhibitions or temporary structures— keeps us very close to how ideas directly translate into making architecture, and how these ideas engage the work of many people in the process. In a sense they are like 1:1 models. We can make them with relative impunity. A pavilion is almost like a container that need not contain anything, which doesn't exist within the normal ravages of time. So you can be a bit more liberal in your tactics.

AG: I think the two approaches have always gone hand in hand — the temporary projects have allowed us to test architectural ideas and the more long-lasting projects are a physical accumulation of these ideas and experiences. Temporary works have the capacity to develop our sensibilities for the atmospheres of spaces and places — to test and to be able to observe how people respond to architecture in a very unmediated and often emotional way. In that sense they are experiments about how people respond to buildings or situations. Working in this way provides us with vital research and evidence for other longer-lasting projects in the studio. These early projects taught us profound lessons about how architects engage with situations and individuals that are involved in making buildings. We are now moving on to projects where the response, the problem-solving, the narrative, the taking on of issues, or the predicament as you called it, starts to increase with scale and complexity. We can't keep saying what it's about, explaining the client or the background — you've got to actually express an architectural idea and form, without the defence of a circumstantial explanation. And yet at the same time, we can't seem to get away from the evidence that these architectural ideas are imbedded in their unique situation — both temporal and physical.

So what was the first moment, what was the first project where you had to start moving away from a tactical and strategic approach and towards a formal design approach?

AG: The Windermere Jetty Museum is a project whose conditions and character were based on a formal architectural idea rooted in place and purpose. It was our first opportunity to build out some of the ideas we had been testing in our temporary projects on a larger physical scale and a longer-lasting timescale.

KC: We wanted to create a project which was explicit about connecting its physical formal ideas with its unique place and purpose. It was always going to be fundamentally based on connecting people to boats and water, and we wanted to arrange the museum in such a way that you felt part of the park landscape whilst at the museum.

Otra vez he de decir que creo que suprimimos el papel de nuestra propia autoría individual por culpa de nuestro carácter anglosajón. Solemos tender a explicar las cosas mediante un proceso determinista. Decimos: "Bueno, como hemos seguido esta lógica, el edificio es lógico". Nos daría vergüenza decir: "Me gustan los edificios con cubiertas en voladizo".

AG: Aunque supongo que las cubiertas en voladizo dieron identidad al proyecto desde los primeros croquis, también el lenguaje de sus formas desvelaba una idea arquitectónica que a nosotros nos hacía recordar los edificios de este particular paisaje, porque la cubierta parecía ser el elemento de la arquitectura más local (o vernáculo) y también el más expresivo.

Me parece genial. Entiendo del todo la idea de que el edificio crea y disponga espacios que no están ni dentro ni fuera, espacios en cierto modo intermedios, donde la definición de un límite entre interior y exterior se vuelve menos importante.

KC: Yo creo que este proyecto quizás reconciliaba nuestras formaciones como arquitectos. Nosotros tenemos claro que al crecer en dos culturas y entornos completamente distintos (australiano y británico) nuestras referencias sobre cómo se relacionan los edificios con su paisaje y entorno son muy diferentes. Y no se trata sólo de una cuestión climatológica, puede que también se trate incluso de una cuestión social, de un debate sobre quién puede reivindicar el uso de la tierra —un tema que al parecer se convierte en recurrente y típico en nuestras discusiones durante el proceso de diseño de casi todos los proyectos del estudio—. De modo que este proyecto representa una suerte de conversación sobre los instintos tan diferentes que ambos tenemos al respecto del territorio y el recinto. En todo caso, nos parecía muy importante que un gran museo, nuevo como este, se reconociera como un edificio muy local, un edificio que no se pudiera imaginar al margen de este lugar —o este lugar al margen del edificio—.

Antes, en nuestros proyectos temporales, el tema del cobijo resultaba bastante pragmático y directamente provisional. Ya desde nuestro primer proyecto en el oeste de Nueva Gales del Sur, el Estudio Cinematográfico NRS, nos había interesado la comunicación que se produce entre estancias y paisaje. Y ya entonces, en aquel contexto, definíamos el espacio a partir del cobijo proporcionado por una gran sombra proyectada frente al calor del sol. El proyecto de Windermere es algo más que un edificio 'para todos los climas', pero aún así estábamos firmemente convencidos de que un nuevo edificio público debía ser explícitamente generoso en cuanto a espacios que extiendan el territorio del interior al exterior. Las formas en voladizo enmarcan las vistas y crean una serie de relaciones complejas (dentro de un conjunto de formas) pero también definen espacios que están entre el interior y el exterior. Extienden el territorio público del edificio.



MUSEO WINDERMERE JETTY
WINDERMERE JETTY MUSEUM
Lake District, United Kingdom, 2011/2018



AG: Las decisiones en cuanto a los materiales del proyecto también fueron centrales para la especial ejecución de estas formas vernáculas. Las técnicas locales tradicionales, respecto a obras de fábrica y cubiertas de pizarra, no parecían apropiadas para este tipo de formas así que recurrimos a tipologías de construcción más provisionales, como la de los edificios agrícolas y las fábricas del Lake District. Y también miramos la arquitectura nórdica, donde predominan los metales naturales, porque buscábamos que hubiera cierta coherencia formal entre el modo de hacer la envolvente y la cubierta. Por ejemplo, el planteamiento del Instituto Nacional de Pensiones de Alvar Aalto —de disponer distintos materiales juntos y considerar el cómo se comportan a largo del tiempo y con el uso— nos pareció de lo más natural. Aalto utiliza el cobre de modo tal que consigue darle a los componentes un sentido de proporción y fija las hojas del material con tornillos visibles de manera muy sensata. Captar el sentido del tiempo parece ser una preocupación común a los proyectos temporales y a los más duraderos.

Así que en el proyecto del Museo de Windermere también pudisteis establecer algunas estrategias, aunque muy diferentes a las de vuestros primeros proyectos temporales. Es muy afirmativo, en cierto modo. Es el tipo de encargo con el que sueñan todos los arquitectos. Una clase de encargo consolidado, tanto como proyecto como por procedimiento arquitectónico. ¿Era este el tipo de encargo al que vosotros aspirabais?

KC: No creo que nuestra experiencia nos haya permitido ser tan singulares en nuestro enfoque. Las oportunidades son frágiles —aunque uno crea que se ha ganado la oportunidad de diseñar un museo—, y pueden desestabilizarse en cualquier momento por multitud de razones que escapan a su control. Nada garantiza el que se vaya a construir un proyecto, y pese a todo, uno siente la necesidad de transmitir que todo está controlado y que sigue una suerte de gran plan coherente (aunque a veces no sea así).

AG: A menudo reflexionamos sobre nuestra forma de trabajar, y la comparamos con la práctica de los artistas con los que hemos colaborado, que parecen tener una relación mucho más directa con su obra. Como arquitectos, el 'contrato' que mantenemos con nuestra práctica abarca muchos procesos específicos e involucra a mucha gente entre la génesis de un proyecto y su materialización. Puede que Londres acreciente este hecho, pero de algún modo es vital, en nuestra experiencia, el tener que trabajar de muy diferentes maneras. Y uno debe estar (si no, seguro) contento de que este acontecer volátil pueda enriquecer el resultado de la arquitectura.

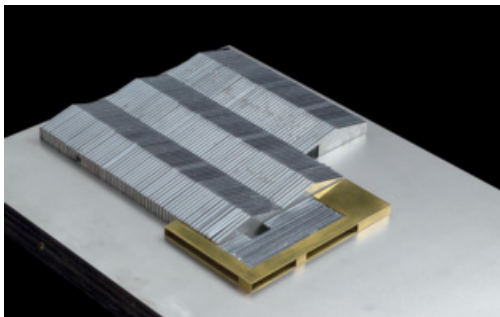
Again, I think it's down to our Anglo-Saxon nature that we suppress the role of our own individual authorship. We tend to explain things through a deterministic process, we say: 'well, we followed this logic and therefore the building is logical.' We're embarrassed to say: 'I like buildings with cantilevered roofs.'

AG: I suppose this has stuck as the identity of the project since the very first intuitive sketches. At the same time, the language of the cantilevered roof forms unlocked an architectural idea which resonated with our experience of buildings within this particular landscape. The roof seemed to be both the most local or vernacular element of architecture and also the most expressive.

I think it's great. I completely understand the idea that the building creates and sets up spaces which are neither inside nor outside, they're somehow in-between. And the definition of a boundary between inside and outside becomes less important.

KC: I think perhaps the project reconciled our own backgrounds as architects. It is clear to us that growing up in two completely different cultures and environments (Australian and British) means that our terms of reference about how buildings relate to their landscape and their environment are very different. This is not just a climatological issue, but perhaps even a social one of who can stake a claim to using the land. It seems to be a concurrent feature of discussions between us during the design process of almost all projects in the studio. In a sense the Windermere project is a conversation between these different instincts about territory and enclosure. In one way, we felt it was important that a big new museum felt like a very local building — that you could not imagine this building without its place or this place without the building.

The topic of elemental shelter was quite pragmatic and directly provisional in our temporary projects. As far back as our very first project in Western New South Wales, NRS Film Studio, we were interested in the connection of rooms to landscape. In that context we defined space by the shelter strong shadow provides from the setting heat of the sun. Windermere is a bit more 'all-weather', but we felt strongly that a new public building should be explicitly generous in spaces that extend the territory of the inside into the outside. The cantilevered forms frame views, and create a series of complex relationships within a cluster of forms, but importantly, they also define spaces which lie between inside and outside. They extend the public territory of the building.



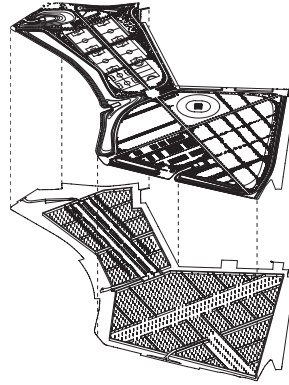
ESTUDIO CINEMATográfico NRS
NRS FILM STUDIO
Covra, Australia. 2007

AG: The material decisions within the project were also central to the making of these specialised vernacular forms. Historic local techniques of load-bearing masonry and slate roofs were not appropriate for the forms so we looked to more provisional building typologies — agricultural buildings and factories in the Lake District. We wanted a formal coherence with the way we made a wall and a roof, and so we looked to Nordic architecture where natural metals are prevalent. Aalto's National Pensions Institute, for instance, uses copper in a way that gives its components a sense of proportion and fixes the sheet material with visible screws in a very no-nonsense way. This approach to putting materials together and to considering how they behave over time and in use seemed very natural to us. Capturing a sense of time seems to be a preoccupation common to both the temporary and more long-lasting projects.

So the Windermere Museum was a project where you could also set some strategies, but in a very different way from your early, temporary projects. It's very affirmative in a way; it's the type of commission that all architects dream of. It's an established kind of commission, both as an architectural project and an architectural method. Was this the type of commission you had been aiming for?

KC: I just don't think our experience has allowed us to be that singular in our approach. Opportunities are fragile and can be destabilised at any moment — even if you think you have won the opportunity to design a museum — for so many reasons out of your control. It is not guaranteed that it will be built. And yet you need to communicate outwardly that everything is going to some sort of big coherent plan — even if at times it isn't.

AG: We have often reflected on the way we make work, comparing it with the practice of the artists we have worked with, who seem to have a far more direct connection to their work. As architects, the 'contract' we have with the work of our practice necessarily places many processes and people between the ideas and realising a project. I think London perhaps amplifies this predicament and somehow it is vital, in our experience, to work in many different ways. And you must be happy, if not confident, that this volatile process can enrich the outcome of the architecture.



PARQUE RECTORY FARM
RECTORY FARM
West Hounslow, London. 2009-

Estoy intentando sonsacaros hasta qué punto esa condición es exclusivamente y justamente anglosajona, y si es vuestra forma preferida de conseguir encargos. ¿Hasta qué punto os involucráis en los procesos improvisados de lo estratégico y lo oportunista? ¿Obedece a una etapa vuestra, o es una mentalidad? Me parece que lo que me estáis dando a entender es que disfrutáis de esa actitud.

AG: Yo tiendo a pensar que esta condición está arraigada en nuestra mentalidad. Que debemos mantener la mente abierta acerca de cómo generar oportunidades que nos permitan probar ideas —a menudo es necesario que seamos nosotros mismos, precisamente, quienes nos inventemos tales oportunidades—. Creo que empezamos trabajando de esta forma porque necesitábamos generar esas oportunidades, pero todo ello nos ha conducido a una especie de empatía con otros procedimientos para construir edificios. Nos hemos obligado a entender motivaciones más amplias que escapan a nuestro papel como arquitectos tradicionales.

Es que sois unos auténticos arquitectos de Londres. Aquí se ha dado una táctica, empleada por arquitectos entre los que me incluyo, que era la de decir "déjame intentarlo y encontrarlo en otro sitio", y las generaciones siguientes han intentado encontrar, bien dentro o fuera del sistema, el encargo arquitectónico legítimo y convencional. Sin embargo, me parece que uno de los problemas de la arquitectura es que normalmente nuestros esfuerzos tienden a disiparse durante mucho tiempo. Haces un concurso, haces un croquis, y para cuando vas a la obra piensas: "¿Por qué hice esto, o aquello? Ahora ya no puedo hacer nada". Lo que uno hace produce vinculaciones muy fuertes. Habéis hablado de los proyectos como modelos vivos, donde el diseño, el compromiso y la construcción están estrechamente ligados. ¿Hay una determinada conclusión detrás de esto, o la tesis es que habéis demostrado de forma convincente que podéis hacer arquitectura en estas circunstancias?

AG: Creo que hay una tesis en los dos enfoques, y que ambos se benefician mutuamente. En primer lugar, como tú dices con respecto a la escala, los proyectos durante el proceso se vuelven más regulados y hay un lapso mayor de tiempo entre la idea y la realidad construida. Así que seguimos produciendo proyectos pequeños y experimentales, de escalas diversas, que al tiempo que inspiran nuestra obra de mayor escala y más perdurable, llegan a integrarse, en muchos casos, en estos proyectos más grandes que permiten aglutinar un mayor número de ideas. Por ejemplo, los diseños para exposiciones siguen siendo para nosotros importantes como campo de investigación. Estos proyectos nos ayudan a entender cómo hacer buenas salas para galerías y museos más grandes. (E incluso trabajar directamente con los artistas y con su obra nos ayuda a diseñar buenas experiencias para los visitantes de dichas exposiciones).

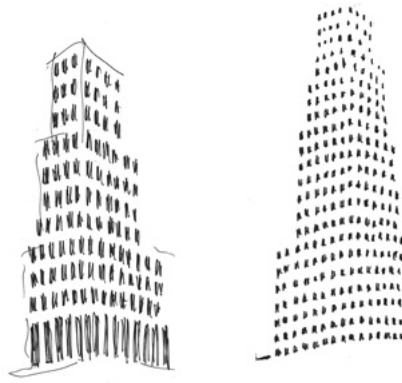
En segundo lugar, como arquitectos creemos que tenemos que seguir siendo oportunistas, sea cual sea la escala o la temporalidad del proyecto. En vez de aceptar la posición cada vez más marginada del arquitecto como alguien que solo aporta organización y estilo al encargo de un cliente, creemos que se hace necesaria una cierta inventiva para que los arquitectos desarrollen proyectos desde un punto de partida fundamental, incluso aunque éste no haya sido imaginado por el cliente. Esto todavía puede suceder a la escala de una torre (el hotel en Paddington) o de un gran parque urbano (Rectory Farm) donde la arquitectura puede tener una influencia material y social positiva más allá de los límites del proyecto.

Estas dos 'tesis', como tú las llamas, van en el estudio continuamente mano a mano con los procesos de crear obras a diferentes escalas. Los proyectos intentan conciliar ideas constructivas, espaciales y urbanas.

KC: Estoy de acuerdo, pero en nuestra experiencia, hacer arquitectura también depende de muchos temas, factores y decisiones de los que los arquitectos sencillamente no tienen siempre el control directo. Si existe una tesis como tal es la de la improvisación constante y continua, la que intenta buscar hasta encontrar el común denominador de la idea arquitectónica para un lugar —porque el lugar parece ser con frecuencia el generador más resiliente, más que el propósito o la función del proyecto—. Así que quizás sea una tesis local, y yo diría que es vital mantener la mente abierta y fundamentalmente receptiva para adaptar nuestras ideas a situaciones cambiantes.

Me parece que la conclusión, la tesis, tiene mucho que ver con el hecho de que estéis optimizando un potencial y lo estéis materializando. Habéis dicho, por una parte, que la arquitectura es invención y descubrimiento de oportunidades, y por otra, que es llevar las ideas a una forma material. Vosotros lo hacéis en estos proyectos de forma ágil. Y, en efecto, las dos ramas están muy estrechamente relacionadas. Tiempo y espíritu.

David Chipperfield fundó David Chipperfield Architects en 1985. Ha impartido clases y conferencias por todo el mundo, en escuelas de arquitectura de Austria, Italia, Suiza, Reino Unido y Estados Unidos. En 2012 fue comisario de la 13ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia. Es miembro honorífico del American Institute of Architects y del Bund Deutscher Architekten. En 2011 recibió la Real Medalla de Oro a la Arquitectura del RIBA, y en 2013, el Praemium Imperiale de la Asociación de Arte de Japón, ambos en reconocimiento a su trayectoria profesional.



HOTEL PADDINGTON (EDIFICIO GATEWAY)
PADDINGTON HOTEL (GATEWAY BUILDING)
London, 2015-

I'm trying to tease out of you to what degree that condition is fairly uniquely Anglo-Saxon, and whether it's your preferred way of getting commissioned. To what degree are you imbedded in the improvised processes of the strategic and the opportunistic? Is that a stage or is it a mentality? I think what I'm getting from you is that you enjoy that mindset.

AG: I tend to think it is embedded within our mentality. I think we must be broad-minded about how to create an opportunity to test an idea. It's often necessary to just invent these opportunities for ourselves. I think we began working in this way because we needed to create opportunities, but it has developed into a kind of empathy with other processes of making buildings. We have forced ourselves to understand wider motivations outside our role as traditional architects.

You're real London architects. There has been a tactic, used by architects including myself, which is to say 'let me try and find it somewhere else', and subsequent generations have tried to find the legitimate and conventional architectural commission, whether inside or outside the system. However, it seems to me that one of the problems with architecture is that normally our efforts tend to be dissipated over a very long time. You do a competition, you do a sketch and by the time you go on site you think — 'why did we do this or that? I can't do anything about it now.' There are much tighter connections in what you're doing. You've talked about the projects as live models where conception, engagement and construction are closely tied. Is there a real thesis in this or is the thesis the fact that you've proved in a very convincing manner that you can get architecture out of these circumstances?

AG: I think there is a thesis in both approaches and they are mutually beneficial. Firstly, as you say with scale, the projects become more regulated during the process and there is a longer lag in time between idea and built reality. So we continue to produce small and experimental projects on a variety of scales which concurrently inform our larger longer-lasting work. Many of these experimental projects become embedded within other projects since larger projects can absorb a greater number of ideas. For instance, exhibition designs remain important as research projects for helping us understand how to make good rooms for larger galleries and museums. (And even working directly with artists and their work helps us design good visitor experiences for such exhibitions.)

Secondly, as architects we believe that we have to continue to be opportunistic, whatever the scale or timescale of the project. Rather than accept the increasingly marginalised position of the architect as someone who only provides organisation and style to a client's brief, we believe that a certain inventiveness is necessary for architects to develop projects from a fundamental starting point, even where one has not been imagined by the client. This can still happen at the scale of a city tower (the Paddington hotel) or a large city park (Rectory Farm) where architecture can have a positive physical and social influence beyond the boundaries of the project.

These two 'theses', as you call them, continually go hand in hand with the processes of making work at different scales in the studio, and the projects aim to reconcile constructive, spatial and urban ideas.

KC: I agree, but in our experience, making architecture also depends on so many issues, factors and decisions of which architects are simply not always in direct control. If there is such a thesis, it is one of constant and continual improvisation — one of trying to hunt down the common denominators of the architectural idea for a place, as this often seems to be the more resilient generator, more than the purpose or the function of the project. So perhaps it's a local thesis, and I'd say that it is vital to remain broad-minded and fundamentally receptive to adapting our ideas to shifting situations.

It seems to me the thesis is very much to do with the fact that you're optimising a potential and you're materialising it. You've said that, on the one hand, architecture is about invention and finding opportunities, and then, on the other hand, it's about realising ideas in physical form. You do that in these projects in a very agile way and indeed, the two branches are very closely related. Time and spirit.

David Chipperfield established David Chipperfield Architects in 1985. He has taught and lectured worldwide at schools of architecture in Austria, Italy, Switzerland, the United Kingdom, and the United States, and he curated the 13th International Architecture Exhibition of the 2012 Venice Biennale. He is an honorary fellow of both the American Institute of Architects and the Bund Deutscher Architekten. In 2011 he received the RIBA Royal Gold Medal for Architecture, and in 2013, the Praemium Imperiale from the Japan Art Association, both given in recognition of a lifetime's work.