

UNA CONVERSACIÓN CRÍTICA ENTRE MARIA CONEN, OLIVER LÜTJENS, ADAM CARUSO Y PETER ST JOHN

MARIA CONEN Y OLIVER LÜTJENS



Architekturforum Zurich
January 30, 2019

Oliver Lütjens: Esta exposición del Architekturforum Zurich, titulada *El final del principio, o el principio del final*. ¿Es acaso el progreso siquiera posible en arquitectura? conmemora los 28 años de su práctica arquitectónica. Una muestra que para mí, personalmente, resulta especial, porque cuando en el año 2007, ustedes y yo, empezamos a dar clase juntos, acababan de terminar el Museo de la Infancia y empezaban a poner el pie en Suiza, poco a poco, aunque con firmeza: primero, con el concurso del Escher Wyss Platz, y luego, más tarde, con el del edificio en Europaallee.

A María Conen y a mí, nos sorprendió algo el título de esta exposición sabiendo que son ustedes, por lo general, optimistas, al igual que lo es su obra. Nos preguntamos qué ha motivado este título. También me cuestiono si el progreso es relevante para la arquitectura, dado que el progreso es algo que emana de la ciencia, del desarrollo de una cosa detrás de otra. Pero en la ciencia no hay vuelta atrás, en cambio, en arquitectura, sí que es posible esa vuelta atrás. De modo que pensamos que podríamos empezar hablando sobre la evolución.

Para nuestra generación, que al menos es una generación posterior a la suya, la arquitectura inglesa constituía el eslabón perdido entre los héroes de la arquitectura suizo-alemana del siglo XX y la condición contemporánea. Cuando nosotros empezamos a estudiar, a mediados de los noventa, figuras suizas como Herzog & de Meuron, Diener & Diener, Meili & Peter o Burkhalter & Sumi, tenían una presencia destacada, y no necesariamente como profesores, sino como profesionales con una obra interesante, radical y variada. Más tarde, cuando terminamos la carrera e iniciamos nuestra práctica profesional, la siguiente generación a la de estos arquitectos consiguieron, muy rápidamente, un reconocido éxito, siguiendo simplemente la misma serie de ideas que ellos, si bien, estas ideas ya no resultaban ni tan radicales ni tan experimentales. Fue entonces cuando descubrimos el trabajo de ustedes, el de un nuevo grupo de estudios británicos (que incluía a gente como Tony Fretton o Sergison Bates) interesados, igualmente, por la escena suiza y por los mismos héroes que nos interesaban a nosotros.

Las primeras obras de ustedes, en mi opinión, fueron una respuesta a la arquitectura suiza, resultado de mirarla con otros ojos, de encontrar en ella nuevos significados y posibilidades. Así pues, ¿cuándo, y cómo, se volvió Suiza importante para ustedes?

Adam Caruso: Yo creo que Peter se dio cuenta antes que yo. Recuerdo haber visto fotos suyas de edificios de Herzog & de Meuron, de los edificios de Ricola y Hebelstrasse (el que discurre paralelo a un muro medianero). Y recuerdo también cuándo fue la primera vez que a mí me llamó la atención su trabajo. Fue antes de que Peter y yo empezáramos a trabajar juntos, al mirar aquellos números de mediados de los años ochenta de la revista *Quaderns*, que entonces dirigía Josep Lluís Mateo. Fue durante el tiempo en el que yo trabajaba para Florian Beigel. Recuerdo que por entonces llegó a la oficina una revista que tenía en la portada una foto azulada, muy detallada, del Teatro de la Media Luna de Beigel. Era un número doble que trataba sobre nuevos estudios europeos, y publicaba, entre otros proyectos interesantes de entonces, la pequeña Casa de madera contrachapada de Herzog & de Meuron (la que abraza un árbol en su fachada sur). No estábamos en aquel momento muy ocupados en el estudio, así que Florian y yo estuvimos casi una hora comentando página a página el contenido de la revista.

Luego, más tarde, tres o cuatro meses después, cuando Florian estaba preparando una conferencia suya (a la que yo dediqué también bastante tiempo, ayudándole en su preparación) tuve que llamar por teléfono al estudio de Herzog & de Meuron para intentar conseguir fotografías de esa Casa de madera contrachapada (nos enviaron tres diapositivas de 35 mm, creo que hechas por Pierre de Meuron). Hay que decir también que, más adelante, desde que Florian invitase a Jacques Herzog a dar una conferencia en Londres, que creo que fue la primera conferencia que dio fuera de Suiza, Herzog (que durmió en el sofá de Florian) se mostró generoso con Florian, porque aquella conferencia fue muy especial para él.

Más tarde, Peter y yo devorábamos cada página de aquel primer librito cuadrado de GG sobre Herzog & de Meuron (un libro editado antes de que nosotros estableciéramos el estudio), analizando cada fotografía y cada dibujo con detenimiento.

A CRITICAL INTERROGATION

BY MARIA CONEN, OLIVER LÜTJENS, ADAM CARUSO AND PETER ST JOHN

MARIA CONEN AND OLIVER LÜTJENS



NAGELHAUS, ZÜRICH
Caruso St John
Competition First Prize, 2007



QUADERNS
d'Arquitectura i Urbanisme
No.167/168, Barcelona, 1985

Oliver Lütjens: This exhibition at the Architekturforum, entitled *The end of the beginning, or the beginning of the end. Is progress even possible in architecture?*, celebrates 28 years of your practice. It is special for me, because when we started teaching together in 2007, you had just finished the Museum of Childhood, you were doing the competition for Escher Wyss Platz, later the competition for the building on Europaallee, and that was the moment where you put a foot, slowly but surely, into Switzerland.

Maria Conen and I were quite surprised by the title of this exhibition, because we know that both of you, and your work, are generally optimistic. So, we were wondering what was up with that title? I also wonder if progress is even relevant for architecture, because progress is something that comes from science, it builds up one thing after another, but for science, there is no turning back. For architecture, there is. So, we thought we would begin by speaking about evolution.

For our generation, which is a least one generation after yours, English architecture was the missing link between the heroes of Swiss-German architecture and the contemporary condition. We started studying in the mid-nineties — Herzog & de Meuron, Diener Diener, Meili Peter, Burkhalter Sumi — were all very present at that time, not necessarily as teachers, but as practitioners with interesting, radical, and diverse work. Later, when we finish our studies and started our own practices, the next generation very quickly became successful by simply carrying on with the same set of ideas that didn't seem so radical and experimental anymore. That is when we discovered your work, a new group of British practices that also included Tony Fretton and Sergison Bates, who were also interested in the Swiss scene, in the same heroes as we were.

Your early work was an answer to Swiss architecture. It was looking at that work with fresh eyes, finding new meanings and possibilities. So, when and how did Switzerland become important to you?

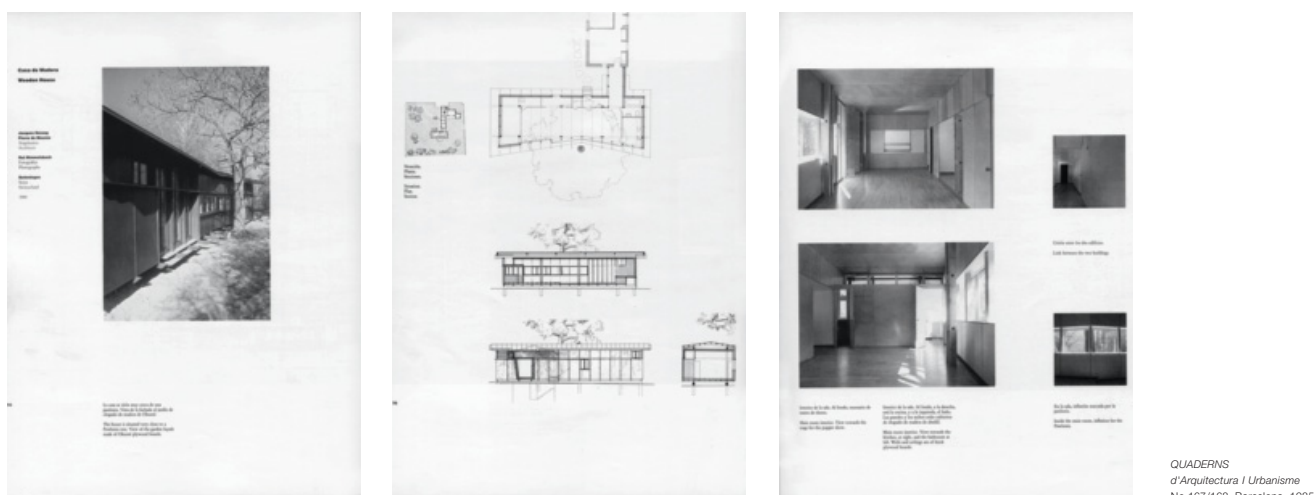
Adam Caruso: I think Peter saw it before me, I remember seeing pictures he took of Herzog & de Meuron's Ricola buildings, and of the building along a party wall in Hebelstrasse. But I can remember when I first became aware of the work, it was before we started working together, looking through issues of Quaderns magazine in the mid-eighties, when Josep Luis Mateo was the editor. I remember an issue arriving at the office when I was working for Florian Beigel, that had his Half Moon Theatre, a very blue detailed photograph of it, on the cover. It was a double issue about new European practice. Also, in that issue was the small plywood house in the backyard that's around the tree by Herzog & de Meuron as well as other interesting projects of that time. We weren't so busy at the office, and we probably spent an hour, Florian and I, turning through every page, talking about what was there.

And then, three or four months after that, Florian was preparing a lecture, that I spent a lot of time helping with, and one of the things I had to do was phone Herzog & de Meuron's office to get photographs of the plywood house. They sent three 35mm slides, I think the photos were taken by Pierre de Meuron. Later, Florian invited Jacques Herzog to give a lecture in London, and I think it was the first lecture that he gave outside of Switzerland, and he slept on Florian's sofa. That lecture remained special for Herzog, and he was always generous towards Florian.

Before we started our practice, that first small book on Herzog & de Meuron came out, the square GG, and Peter and I would pore over each page, analyzing each photograph and drawing at length.

Peter St John: Cuando nosotros empezamos nuestra práctica, y mientras dábamos clase en la London Met (que entonces se llamaba Polytechnic of North London), Adam y yo nos pasábamos mucho tiempo hablando y mirando libros. Recuerdo ver aquellos primeros proyectos de Herzog & de Meuron. Y recuerdo que me dieron que pensar. Cuando empiezas una práctica, intentas decidir qué dirección tomar, uno no está seguro ni de lo que quiere hacer ni de lo que es interesante. Y aquellos primeros proyectos de Herzog & de Meuron, para el contexto británico de principios de los años noventa, resultaban para nosotros increíblemente refrescantes: su interés por la naturaleza; sus inusuales formas de dibujar (tan completamente diferentes de la habitual forma tan limpia de dibujar a la que nosotros estábamos acostumbrados en los estudios para los que habíamos trabajado); y su actitud, tan clara y precisa, respecto a la edificación y la construcción... Todos estos aspectos estaban radicalmente reñidos con los que nosotros manejábamos en el contexto británico.

Desde una perspectiva británica, nosotros siempre hemos sido vistos como los que trajeron Suiza a Londres, aún se nos sigue viendo así (allí se tiene una imagen nuestra muy diferente de la que tienen ustedes de nosotros aquí, en Zúrich). Y es verdad, a principios de los noventa, fuimos de los primeros en Londres en fijarnos en la arquitectura suiza. Incluso hicimos un viaje a Basilea, con nuestros alumnos, para visitar y ver los edificios, y conocimos a Harry Guggler. Luego, cuando Herzog & de Meuron ganaron el concurso de la Tate Modern, en 1995, él tuvo la brillante idea de contratarnos (a Adam y a mí) como arquitectos del proyecto, pese a que apenas éramos los dos solos, no teníamos ni oficina. El problema es que luego se dio cuenta de que ni siquiera podía contactarnos por teléfono, porque Adam y yo nos pasábamos todo el tiempo en la obra. Así que renunció pronto a su idea, la aventura nos duró muy poco.



María Conen: Creo que se trata exactamente de eso. De que ustedes llevaron la arquitectura suiza a Inglaterra, y que la distancia procuró una transformación que mudó en un nuevo tipo de energía para las obras. Y ahora esa distancia se ha reducido: están ustedes en Suiza, tienen un estudio bastante grande; tienen grandes proyectos en Zúrich y dan clase a muchos estudiantes en la ETH. ¿Ha cambiado en algo esto su arquitectura? ¿Qué relación tienen con el actual panorama arquitectónico suizo?

AC: ¿Puedo decir algo antes de responder a su pregunta? El panorama suizo-alemán de finales de los años ochenta formaba parte de un escenario más general, europeo, que a nosotros nos interesaba bastante, y que incluía, por ejemplo, el trabajo de Eduard Bru y Josep Lluís Mateo en Barcelona, o el de Álvaro Siza en Portugal. Un escenario cuyo trabajo, en gran parte, versaba de forma tangencial sobre la reconsideración de la obra del Team 10. Es decir que, cuando nosotros empezamos, también estábamos rememorando aquel momento, en particular, la contribución británica al Team 10 de gente como los Smithson, un caso poco frecuente de arquitectos británicos con cierta ambición intelectual, que era algo a lo que nosotros también aspirábamos, y algo que molestaba ciertamente a la gente para la que trabajábamos. Y esa reconsideración fue uno de los hilos que llevó a las 'Nuevas Narrativas' y al 'Nuevo Realismo', de los que *Quaderns*, por ejemplo, estaba tratando.

Volviendo a su pregunta, desde el inicio de nuestra práctica estuvimos, como digo, atentos a lo que se hacía en el continente para intentar averiguar qué tipo de arquitectos podríamos llegar a ser, y por lo tanto, nos convertimos en arquitectos no demasiado populares en nuestro propio país. Desde el principio estuvimos buscando oportunidades para trabajar en lugares cuya arquitectura admirábamos. Aunque hemos tenido grandes clientes en Gran Bretaña (clientes que son realmente parte del *establishment*, como la Tate Britain o la Galería Gagosian), seguimos fuera de la corriente dominante. Siempre nos han interesado los estudios de arquitectura continentales, y hemos intentado establecer contactos y amistades, tanto aquí, en Suiza, como en Alemania y Flandes. Después, hemos conseguido trabajo en esos sitios, lo que nos ha permitido escapar de nuestra posición algo proscrita en Gran Bretaña. Y, aunque hemos pasado por momentos en los que hemos tenido muy poco trabajo, seguimos allí, porque aunque no tengas trabajo en Gran Bretaña, estar en Londres sigue resultando algo especial. Somos arquitectos londinenses, y eso se nota, incluso en el carácter y la reputación del estudio en Zúrich.

La enseñanza es otra cosa, siempre hemos dado clase. Peter sigue haciéndolo en Londres. Ya hay dos generaciones de estudiantes que se han graduado en la London Met, algunos de los cuales han trabajado en nuestro estudio, e incluso ahora varios de ellos tienen estudio propio. Lo mismo nos está pasando actualmente en Zúrich, especialmente porque en la ETH tenemos muchos más estudiantes. Es algo de lo que uno puede sentirse realmente orgulloso. Y además, es una estrategia para husmear en un determinado camino, adentrarse en otra cultura y tener cierta influencia.

Peter St John: When we started our practice, Adam and I spent a lot of time talking and looking at books, and we were teaching at London Met (then called Polytechnic of North London). I remember seeing those early projects, and they made me think. When you start a practice, you are trying to decide on a direction, you are not sure what you want to do, what is interesting. Those early projects by Herzog & de Meuron felt incredibly refreshing within the British context in the early-nineties, the interest in nature, the unusual ways of drawing that felt completely different from the very clean way of making drawings that we were familiar with in the offices we were working in, a very precise attitude about building and construction... Those themes were radically at odds with what we were used to in the British context. From the British perspective, we have always been the people who brought Switzerland to London. We are still seen as that. It is a very different view that people have of us there than you have of us in Zurich. We were one of the first people in London to look at Swiss architecture in the early-nineties. We went to Basel, we looked at the buildings with our students and we got to know Harry Gugger. He had this brilliant idea when Herzog & de Meuron won the Tate Modern project in 1995, that he would employ Adam and myself as the project architects. We were two people, we had no office at all. But then he discovered that he couldn't even get hold of us on the telephone because Adam and I were on the building site. So, he gave up on that idea very quickly. It was a very early love affair.



Maria Conen: I think that is exactly the point, you brought Swiss architecture to England and the distance affected a transformation so that we could feel a new kind of energy in the work. And now the distance is shrinking, you are in Switzerland, you have quite a big practice with big projects here in Zurich, you are teaching a lot of students at the ETH. Has this changed your architecture? What is your relationship to the contemporary Swiss architecture scene?

AC: Can I just say something before answering that? The Swiss-German scene at the end of the eighties was part of a more general European scene that was of great interest to us, this included work by Eduard Bru and Josep Luis Mateo in Barcelona, and by Siza in Portugal. A lot of that work was, in an oblique way, a reconsideration of Team 10, and when we started, we were also looking back to that time, in particular the British contribution to Team 10 by people like the Smithsons, a rare instance of British architects having some intellectual ambition, something that we were searching for, something that really annoyed the people we were working for! This was one thread that leads to the 'New Narratives' and the 'New Realism' that Quaderns, for instance, was writing about.

To return to your question, even at the beginning of our practice we were looking to the continent to see what kind of architects we could be, and consequently we became architects that were not so popular in our own country. From the beginning we sought opportunities to work in the places whose architecture we admired. Although we have had great clients in Britain, clients who are really part of the establishment like the Tate and Gagosian Gallery, we are still outside of the mainstream. We have always been interested in continental practices and we have tried to make connections and friends, here in Switzerland and in Germany, Flanders, and we then got work in those places, something which allowed us to escape from our slightly proscribed position within Britain. There have been times when we had very little work in Britain. But we are still there, even if you have no work in Britain, it is still special to be in London. We are London architects, and even the character and the reputation of the office in Zurich is informed by that.

The teaching is something else, we have always taught. Peter still teaches in London and there are two generations of students who have graduated from London Met, who have worked in our office, and now some of them are running their own practices. The same thing is now happening in Zurich, especially since one has so many more students at the ETH! This is something one can really feel proud of, and it is a strategy to weasel your way into another culture and have quite an influence.

MC: No es que ustedes husmeen, pues están verdaderamente interesados en la cultura suiza, es que les ha influido, y de pronto, han entrado a formar parte de ella, y a convertirse en elementos influyentes. Ya no son observadores, sino actores.

PSJ: Eso es verdad, aunque no quisiera restar importancia a nuestro origen británico. Ha podido dar la impresión de que toda nuestra trayectoria ha estado definida por las diferencias entre la cultura suizo-alemana y la cultura británica. Nos viene mejor quedarnos un poco al margen, no ser demasiado ni una cosa ni la otra. Eso te permite mantener cierta distancia con lo que está pasando, tener capacidad crítica, algo que la gente encuentra irritante, pero también refrescante. De algún modo va más con nuestro carácter: poder, hasta cierto punto, sentirnos diferentes y aportar cosas inesperadas.

Mi opinión es que en Suiza hay grandes arquitectos, y que es una cultura que aprecia la arquitectura. Está muy bien formar parte de ella. En Gran Bretaña, todo es mucho más irregular e impredecible y, aún así, puede resultar interesante a veces, porque surgen culturas artísticas inesperadas, culturas que te aportan energía. Por esa razón, Londres es una ciudad increíble para tener una sede allí. En Gran Bretaña, tenemos que esforzarnos muchísimo para encontrar oportunidades, que a menudo se traducen en cosas más bien pequeñas y extrañas, que, sin embargo, pueden resultar ciertamente especiales. Como todo está mucho menos controlado, pueden surgir más oportunidades. También pasa que las cosas raras que uno pueda llegar a hacer allí pueden resultar más radicales. Ésa creo que es una de las cosas buenas que tiene.

CASA ESTUDIO EN EL NORTE DE LONDRES
NORTH LONDON STUDIO HOUSE
London, United Kingdom. 1993/1994



VIVIENDA UNIFAMILIAR EN LINCOLNSHIRE
PRIVATE HOUSE, LINCOLNSHIRE
United Kingdom. 1993/1994



OL: Me gustaría hablar sobre la evolución de su trabajo. Por resumir, ustedes empezaron como un estudio crítico en la Inglaterra neoliberal del apogeo del thatcherismo y, tras 28 años, se han convertido en una práctica ecléctica con proyectos por toda Europa. No estoy seguro de si ustedes estarían de acuerdo en que hay dos etapas en su trabajo. Los proyectos expuestos en esta sala del Architekturforum pertenecerían todos a la segunda etapa. La primera, estaría inspirada por las prácticas artísticas, por las ideas de la arquitectura 'encontrada' de la que hemos hablado, marcada por una energía y una forma deliberadamente cruda de hacer las cosas. En la segunda, los proyectos son mayores, la arquitectura se vuelve más ecléctica, las referencias aluden a toda la historia de la disciplina, la energía y la intensidad llegan de la mano de los muchos refinamientos, a veces elegantes, que entrañan el ornamento, los patrones y ese tipo de cosas. Lo que nos resulta sorprendente es cómo pueden hacer ustedes cosas tan diferentes al mismo tiempo. Por ejemplo, el Bremer Landesbank, que es arquitectura hanseática, muy influida por Poelzig y Höger, y justo después, el concurso para el Museo de Arte Contemporáneo de Letonia, que es claramente un homenaje al primer Gehry. ¿Cómo pueden hacerlo? ¿Cómo se juega a todos estos juegos tan diferentes? ¿Cuáles son los valores subyacentes de su arquitectura, y cómo han ido cambiando a lo largo del tiempo, si es que han cambiado, desde la primera a la segunda etapa?

AC: En las primeras obras, que probablemente terminan con la Nueva Galería de Arte de Walsall, nos interesaba el arte conceptual (el arte estadounidense de los últimos años sesenta y de los primeros setenta) y el material de construcción, ése era nuestro campo. Son obras en las que hay un elemento de abstracción. Sigo todavía orgulloso de esas obras. La rudeza de gran parte de ellas se explica por los presupuestos tan bajos que manejábamos (el interés en Robert Smithson o en Gordon Matta-Clark casaba bien con los bajos presupuestos). Pero cuando terminamos Walsall, ya llevábamos trabajando diez años, y supongo que estábamos empezando a aburrirnos un poco, también habíamos adquirido cierta confianza. Siempre nos ha interesado la historia de la arquitectura, no es algo que descubriéramos al cabo de diez años. Sólo que después de ese tiempo empezamos a entender cómo utilizar más ese bagaje. Así que tratamos de ampliar nuestros intereses, de ir más allá del MDF, del tablero de yeso, del policarbonato o del entramado de madera. Recuerdo haber comentado, en una de mis primeras conferencias, que la cosa más aburrida que uno podía hacer era un suelo de piedra cara; que uno corría el riesgo, al emplear materiales tan obviamente lujosos, de hacer algo banal. Bueno, desde entonces hemos hecho algunos suelos preciosos de piedra (o de terrazo, o de parqué) pese a que, por supuesto, siga existiendo el peligro de que uno caiga en el cliché si trabaja con materiales tan excelentes, de elevado valor intrínseco y asociados al lujo. Puede, también, que lleve un tiempo el saber cómo subvertir esas expectativas para que tales materiales puedan volver a tener energía expresiva.

MC: It is not weaseling, because you are genuinely interested in the culture, you have been influenced by it and suddenly you become a part of it and begin to influence it. You are no longer an observer, but an actor.

PSJ: That's all true, but I don't want to underplay the importance of where we come from, Britain. I think it has felt as if our whole trajectory has been defined by the difference between Swiss-German culture and British culture. Slightly on the outside suits us better, that we are neither strongly one thing nor the other. In that sense it gives you a little bit of distance or an ability to be critical of what's happening, which people find annoying, but also refreshing. It suits our characters for different reasons, that we can somehow feel different and bring things that are unexpected.

I think Switzerland has great architects and a culture where architecture is cherished and it is very nice to be a part of that. In Britain, things are much more uneven and unpredictable and yet sometimes can be interesting, very unexpected kinds of artistic cultures emerge in the city, that give you energy. London is an amazing city to be based in for that reason. We have to work really hard in Britain to find opportunities and often they are rather funny little things and yet they can be really special. Things are just much less controlled, so in some ways, opportunities can be greater. The strange things you can do can be more extreme there. I think, there are some good things to say about it.

NUEVA GALERÍA DE ARTE DE WALSALL
NEW ART GALLERY WALSALL
United Kingdom. 1995/2000



KALMAR STORTORGET
KALMAR STORTORGET
Kalmar, Sweden. 1999/2003



OL: I would like to speak about the evolution of your work. Very briefly, starting from a critical practice in a neo-liberal England at the height of Thatcherism, after 28 years you have turned into an eclectic practice with projects all over Europe. I am not sure if you would agree that there are two phases in your work. The projects in this room would all be about the second phase. The first phase was inspired by art practices, the ideas of an 'as found' architecture we have been talking about, with a sharp energy and a deliberately crude way of making things. In the second phase, there are larger projects, the architecture becomes more eclectic, you open up to the whole history of architecture, the energy and intensity comes through many refinements, sometimes elegant, involving ornament, pattern, and things like that. What is striking to us, is, how you can do such different things at the same time. For instance, the Bremer Landesbank, which is a Hanseatic architecture, heavily influenced by Poelzig and Höger, and then the competition for the Latvian Museum of Contemporary Art, which is done just as Bremen is finishing, clearly an homage to early Frank Gehry. How can you do this? Play all these different games? What are the underlying values, and how have these values changed over time, from the first phase to the second, if they have changed at all.

AC: In the earlier work, which probably ends with the New Art Gallery in Walsall, we were interested in conceptual art, late-sixties, early-seventies American art and in the material of building, that was our territory. And there is an element of abstraction in that work. I am still proud of that work. The roughness that much of it has, is to do with very low budgets. Being interested in Robert Smithson and Gordon Matta-Clark and having a low budget, those things go well together. When Walsall was finished, we had been practicing for ten years, and I guess we were getting a bit bored, and we had gained some confidence. We have always been interested in the history of architecture, it is not something that we discovered after ten years. After ten years we started to understand how to use more of that stuff. So, it is about a broadening of our interests, of moving beyond MDF, plasterboard, polycarbonate, and timber studwork. I remember declaring in an early lecture that the most boring thing would be to make a floor in expensive stone, that there was such a high risk in just being banal if one uses materials that are so obviously luxurious. Well, we have since done some beautiful floors in stone, and in terrazzo, and in parquet, and of course there is still the danger of falling into a cliché when you are working with very precious materials that have this intrinsic value, this association with luxury. It maybe takes some time to know how to subvert those expectations, so that these materials can have an energy again.



Creo que la evolución de nuestra obra, en gran medida, es una cuestión de experiencia y de aburrimiento, pero también de abrirnos cada vez más a las cosas que nos gustan, de permitir que este tipo de cosas entren a formar parte de tu trabajo. A los dos nos ha interesado siempre la arquitectura victoriana, pero ¿qué diablos vas hacer con la arquitectura victoriana? Sin embargo, es tan impopular y ha sido tan críticamente denigrada que, claramente, es un territorio con un enorme potencial, aunque se precise averiguar cómo se pueda emplear. Por esa razón pensamos, en su momento, que el Museo de la Infancia nos brindaba la ocasión idónea para implicarnos más a fondo en estos temas.

En cuanto al Bremer Landesbank, que está en pleno centro de Bremen (una asombrosa ciudad hanseática, declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO), para nosotros estuvo claro que era la oportunidad perfecta para dar rienda suelta a nuestro entusiasmo por Hans Poelzig y Fritz Höger, arquitectos cuya obra habíamos admirado desde siempre. De hecho, de los doce arquitectos invitados al concurso, nosotros fuimos los únicos que propusimos un edificio de ladrillo. Y en cuanto a Letonia, que era un sitio que no conocíamos del todo bien, pero, puesto que el proyecto se ubicaba en un gran solar situado al borde del minúsculo centro de la ciudad (ni siquiera estaba en el centro de Riga) y sabíamos algo sobre la cultura constructiva báltica (sobre la edificación en madera), nos pareció que trabajar sobre la idea de la madera y el entramado, con la libertad y la franqueza del primer Gehry, encajaba bien en el lugar, también con el programa, que era el de un nuevo Museo de Arte Contemporáneo. Por otra parte, el proyecto nacía con vocación de ser icónico (resulta gracioso, comparado con el ganador, el nuestro sí que era un proyecto llamativo, audaz y lleno de energía).

PSJ: En cuanto a esos valores subyacentes, a los que usted aludía, no han cambiado mucho respecto a los de nuestras primeras obras. Aquellos primeros proyectos que usted ha mencionado salieron de trabajar en Londres en una época concreta, con presupuestos muy bajos y materiales modestos, y de intentar hacer algo realmente vivaz operando con estos medios modestos. Creo que ésa es la relación entre las obras de entonces y las de esta exposición, que, creo, responden todas ellas, a su manera, a contextos culturales específicos. Por ejemplo, cuando hicimos Walsall, las baldosas de terracota del exterior aludían a ciertos proyectos suizos, como Ricola o el Museo de Arte de Bregenz, de Zumthor. Pero también recuerdo que cuando estábamos pensando en lo que queríamos hacer, Adam me habló de un bonito edificio victoriano en piedra tallada que había en la High Street de Walsall, al que yo no había prestado atención en absoluto. Me dijo que deberíamos intentar hacer un edificio cívico que tuviera algo del carácter de ese edificio victoriano, pero también, algo del sentido que aportaba a la calle. La idea de las baldosas surgió porque queríamos que la superficie del edificio tuviera una textura (y una sombra, y un sentido del detalle) equivalente al tallado victoriano. Esto pretendía ser una forma artística de interpretar cosas antiguas y de vincularlas con ideas constructivas contemporáneas. Un tema para nosotros siempre presente.

OL: Sí, en cuanto a Walsall, entiendo perfectamente que se da una transformación. La siguiente pregunta quizás les resulte un poco extraña, viniendo de alguien que estudió con Hans Kolhoff: ¿Y Bremen? ¿Dónde está la transformación? Parece más literal...

AC: Creo que es un edificio que hay que ver *in situ*. El edificio tiene esa imagen a la que usted se refiere, algo convencional. Pero, sin embargo, cuando se está frente a la fachada, especialmente si se está cerca, el edificio adquiere una atmósfera por completo distinta. Hay algo bastante brutal, imponente, casi aterrador, en ese acantilado de arcilla alzándose sobre el Domshof. Y al tiempo, es un edificio muy popular, que la ciudadanía piensa que ha estado siempre allí (por eso a la gente de Bremen no le resulta tan aterrador).

OL: ¿A ustedes les surgen dudas durante su trabajo?

AC: Siempre surgen dudas en la obra de uno, ¿no?

OL: ¿Pero son una parte central del proyecto? Quiero decir, la idea de transformación, en parte, tiene que ver con la duda, con saber que uno no lo puede hacer igual. Aunque éste sea sólo uno de sus aspectos.

PSJ: Las conversaciones que mantenemos sobre nuestros proyectos con frecuencia son inciertas. De algún modo, el trabajar asociado ayuda a tomar decisiones sobre el camino a seguir: si uno no sabe qué hacer, el otro puede dar un paso hacia adelante. En mi opinión, en nuestros proyectos hay una tensión, o una incertidumbre, entre un cierto interés porque los proyectos sean normales, pero también, por que tengan una cualidad formal estridente. Y esto tiene que ver con el evitar hacer algo que sea demasiado emocionante, porque eso nos parece poco sofisticado. Creo que los edificios, a veces, tienen que ser un telón de fondo para la vida diaria, y eso no se logra bien si todo el tiempo resultan emocionantes. Aún así, queremos hacer edificios que parezcan potentes en cuanto objetos. Esa ambivalencia, entre presencia y discreción, creo que se da en nuestra obra.



BANKGEBÄUDE, DRESDEN
Hans Poelzig
Dresden, Germany, 1918/1921



BREMER LANDESBANK
BREMER LANDESBANK
Bremen, Germany, 2011/2016

I think the evolution of our work is largely about experience and boredom, and opening up more and more to things that you love, you allow them to come into your work. We have both always been interested in Victorian architecture, but, what the fuck are you going to do with Victorian architecture? But, it is so unpopular and critically denigrated, that, clearly this is a territory with enormous potential. But you need to work out how you can use it. So, in the Museum of Childhood, this was a place, we thought, we could try to engage more closely with those things.

Bremen is in the middle of an UNESCO world heritage site, in an amazing Hanseatic city. For us, it was clear, that this was our opportunity to indulge our enthusiasm for Poelzig and Höger, architects whose work we had admired for a long time. Out of the twelve architects invited for the competition, we were the only ones to propose a brick building. Latvia was a place we didn't know very well, and the site was not even in the centre of Riga, the project is on a big site on the edge of the tiny core of the city. We knew a little bit about Baltic building culture, about building in timber, and we thought that this idea of timber and studwork, and the kind of freedom and openness of early Gehry, fit with that place, and also with the programme which was for a new Museum of Contemporary Art. It is also meant to be an iconic project. It is funny, compared to the winner, ours was the loud project, with the big hair and lots of energy.

PSJ: In terms of values, it hasn't changed a lot from the early work. Those early projects that you mentioned did come out of working at a particular time in London, with very low budgets, working with modest materials and trying to make something really lively out of those modest means. I think, that's the connection between then, and the work in this exhibition, which I think are all in their own ways responding to specific cultural contexts. When we did Walsall which had terracotta tiles on the outside, which was related to certain Swiss projects like Ricola and Zumthor's Kunsthaus Bregenz, for example. I remember when we were thinking about what we wanted to do, Adam was talking about a pretty Victorian building on Walsall High Street in carved stone, which I didn't pay any attention to at all. He said we should try to make a civic building that has some of the character of that building, and some sense of the contribution it made to the street. The idea of the tiles was about the surface of the building having a texture to it, and a shadow, and a sense of detail, that was equivalent to the Victorian carving. That's an artistic way of interpreting old things and tying them into ideas for contemporary buildings. That's a theme that has always been there.

OL: So, in terms of Walsall, I completely understand that there is a transformation going on. The next question, a bit a strange coming from me, having done my diploma with Hans Kolhoff, why Bremen then? Where is the transformation? It seems more literal...

AC: I think you do need to see it in person. It has the image that you are referring to, something conventional. But when you stand in front of the façade, especially when you are close, it has an altogether different atmosphere, something quite brutal, about this cliff of clay standing on the Domshof, it is powerful almost in a scary way. And at the same time, it's a very popular building that people think has always been there, so it's not too scary for the Bremen people.

OL: Is there doubt in your work?

AC: There is always doubt in one's work, no?

OL: But is it in the center of the project? I mean, the idea of transformation deals with doubt in a way, with knowing you can't do it the same way. But that's just one aspect of it.

PSJ: The conversations that we have about our projects are often uncertain. In a way, partnership helps you to make decisions about the way to go. If one person doesn't know, the other person can step forward, that helps. To me, in our projects there's a tension, or it is an uncertainty, which is between them having a strident formal quality and a certain interest in normality, which is about holding back from it being too exciting, because that feels uncool. I think buildings have to sometimes be a background for everyday life, and they don't do that so well if they are exciting all the time, and yet we want to make buildings that feel strong as objects. There is this ambivalence between presence and reserve.



MC: Me gustaría que habláramos sobre la atmósfera en su obras. La atmósfera de la que ustedes hablan, tiene un sentido distinto del que le dan a esa palabra sus homólogos suizos (ellos se refieren al *sfumato* que rodea la imagen), o incluso de la atmósfera de la que habla Zumthor, que es una atmósfera que procede de las sensaciones que aportan los materiales. Cuando hablan de la atmósfera en su obra, ustedes emplean esa palabra para referirse al dibujo, al detalle... todo puede tener una atmósfera. Así pues, ¿qué significado tiene para ustedes la palabra atmósfera?

PSJ: A mí me hace pensar en la forma en la que nosotros, en nuestra imaginación, procuramos hacer que los edificios parezcan materiales físicos y reales. Siempre hemos tenido tendencia a construir grandes maquetas, a reflexionar sobre los materiales y la construcción, a coger los materiales con la mano y a intentar forzar una imagen del edificio hacia la realidad. Y esto es diferente al modo en el que muchos arquitectos piensan la arquitectura. Lo que nos interesa es la cualidad física de un espacio. Nos parece algo mucho más fundamental que estar pensando directamente en su ocupación, por ejemplo.

AC: Esa atmósfera de la que nosotros hablamos, no trataría sobre la materialidad 'auténtica', que es una ficción. Y, por otra parte, también hacemos proyectos en los que la atmósfera está fundamentada en gran medida en los dispositivos gráficos, como el reciente diseño que hemos hecho para la exposición retrospectiva de Trix & Robert Haussmann, que lo que pretende es crear una atmósfera específica, un marco relevante para la obra de los Haussmann (una obra en la que ellos utilizan, principalmente, color y motivos geométricos, que son materiales, igualmente, aunque muy finos). Intentamos no ser demasiado estrictos. Por ejemplo, no creemos que haya preferencias en cuanto a cómo deba ser usado el ladrillo, es capaz, igualmente, de dar sensación de pesantez o de leerse como una superficie bidimensional (ambas cualidades estarían presentes, por ejemplo, en la Casa de Ladrillo). Yo creo se puede crear una atmósfera adecuada simplemente con cartón yeso si uno hace lo adecuado, por ejemplo, usando el color. Aunque para eso, también hay que considerar la resonancia dentro del edificio, qué apariencia tiene, para qué se utiliza, la forma en la que creas el espacio...

MC: Cuándo crean esas atmósferas, ¿se consideran ustedes más autores o directores?

AC: Creo que necesitas ambas cosas para ser arquitecto.

MC: Nosotros pensábamos que cuando se trabaja con referencias uno debe tomar decisiones en cuanto a lo que incorporar y a lo que dejar fuera, y eso crea una atmósfera. Es algo así como hacer una película.

AC: Supongo; pero un director de cine también es un autor.

OL: Podríamos hablar ahora sobre crear cosas, y quizás, comentar algo sobre las imágenes. Cuando ustedes empezaron a trabajar juntos, las imágenes, especialmente las fotográficas, eran sumamente importantes. Paseaban por las calles de Londres y tomaban fotos; fotos muy específicas, de cosas y situaciones que les gustaban. Aún les sigue interesando mucho el trabajo de la Escuela de Fotografía de Düsseldorf (los Becher, Gursky o Struth), y tienen desde hace años una estrecha colaboración con el artista Thomas Demand. Lo que tienen en común las obras de estos artistas y las fotografías de ustedes es una especie de frialdad. Y creo que esto se traslada a la forma en que ustedes construyen las maquetas en su estudio. Sus dos primeros libros son asombrosas colecciones de fotografías de maquetas. Son maquetas más bien abstractas, y la mayoría fueron construídas por usted, Peter, ¿no es cierto?

Trix & Robert Haussmann:
The Log-O-Rhythmic Slide Rule
ETH Zurich, 2018



CASA DE LADRILLO
BRICK HOUSE
London, United Kingdom, 2001/2005





Models by Caruso St John

MC: I would like to talk about atmosphere. The atmosphere you talk about is different from the word 'atmosphere' the analogue architects use here in Switzerland, which is about the *sfumato* around the image, or even what Zumthor works with, which is an atmosphere coming from the feeling of the material. When you talk about the atmosphere in your work, you use that word for the drawing, the detail..., everything can have an atmosphere. So, what does atmosphere mean to you?

PSJ: It makes me think of the way in which we, in our imaginations, try to make buildings feel physical and real. We've always had this tendency to make large models, to think about materials and construction, to hold materials in our hand, and to try and force an image of a building into reality. Which is different from the way many architects think about architecture. The physical quality of a space is what we are interested in. We think that is something more fundamental than thinking directly about occupation, let's say.

AC: That atmosphere we are discussing is not about 'authentic' materiality, which is a fiction. We also do projects where the atmosphere is largely informed by graphic devices, like the recent exhibition designs for the Trix and Robert Haussmann shows, they mostly used colour and pattern, which are also materials, but very thin ones. That was a way of making a specific atmosphere that was a relevant setting for the Haussmann's work. We try to not be too earnest, we do not believe that the brick has a preference for how it should be used, it is equally available to feel heavy, but also to read as a two-dimensional surface, both of which are true in, say, the Brick House. I think you can make atmosphere with plasterboard, if you do the right things with it, you can do it with color. It is also about the resonances within the building, what the building looks like, what it is used for, the way you make the space...

MC: Do you feel more like an author or a director, creating this atmosphere?

AC: I think you need to do both things to be an architect.

MC: We thought, if you work with references you make these decisions of what you take on board and what you leave out and that makes the atmosphere. This is like making a film, a bit.

AC: I guess so, but a film director is also an author.

OL: Let's talk about making things and maybe discuss images, a bit. When you started working together, images, especially photographic images were incredibly important. You would walk in the streets of London and take pictures, very specific pictures of things, situations, that you liked. You still are very interested in the work of the Düsseldorf School of Photography, the Bechers, Gursky, Struth, and have a long standing collaboration with the artist Thomas Demand. What is common to the artworks I have mentioned, and your photographs is a kind of coolness. I think this is carried into the way that you build models in your office. Your two first books are amazing collections of model photography. They are rather abstract models, and most were built by you, Peter, right?

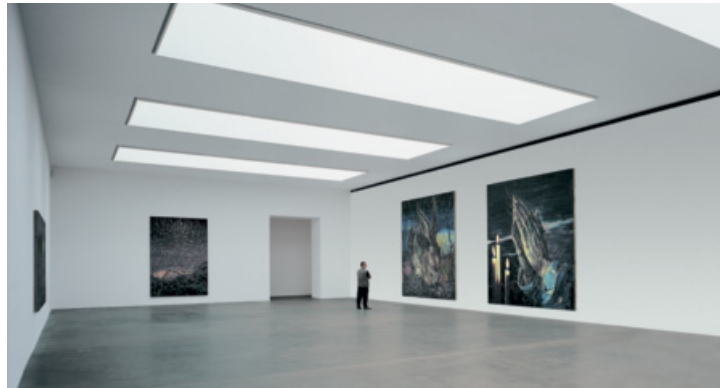


Adam Caruso's and Peter St John's photographs of London in the 1990s





GALERÍA GAGOSIAN EN BRITANNIA STREET
GAGOSIAN GALLERY BRITANNIA STREET
London, United Kingdom. 2001/2004



PSJ: Al principio, yo era el que hacía las maquetas.

OL: La construcción y la fotografía de las maquetas parece haber influido en la sensibilidad de sus primeros proyectos. Por ejemplo, si uno ve las Galerías Gagosian, hay algunos espacios de exposición que son más bien neutros, pero de repente aparece una escalera que es muy escultural. Se puede pensar que al construir la maqueta se usase un papel distinto para la escalera y que de ahí surgiera, de pronto, una increíble energía. En cambio, si uno ve las escaleras del proyecto para Damian Hirst (la Galería de Newport Street) que son mucho más complicadas de resolver formalmente, y de construir, da la impresión de que se hubieran desarrollado a partir de un programa de modelado en 3D. En cierto modo, es como si la temperatura de la arquitectura hubiera aumentado. En fin, la pregunta es: ¿el hecho de tener un estudio más grande, de incorporar referencias y cambiar la forma de trabajar, ha cambiado su arquitectura?

PSJ: Creo que la Galería de Newport Street es un caso particular, porque estuvimos trabajando en el proyecto un par de años y luego Damian Hirst lo tuvo parado durante otros tres o cuatro. Después lo retomó y dijo "voy a construirlo". Una de las pocas cosas del proyecto que cambiamos fueron las escaleras, que al principio eran rectas y luego se transformaron en óvalos más voluptuosos. Y creo que fue a raíz del proyecto que hicimos para la Tate, que fue una intervención mucho más extravagante, más difícil, en el marco de un edificio (por otro, lado nada genial) del final del período victoriano. Asumimos muchos riesgos para dar energía a la intervención e intentar reavivar el edificio a través del detalle ornamental y la elaboración estructural. Para mí ése fue un momento decisivo, un momento a partir del cual cambiamos de ambición y empezamos a hacer menos maquetas, porque resultaban demasiado difíciles de construir.

OL: Y cuando dejaron de hacer cosas con las manos, ¿no les sobrevino nunca una sensación de pérdida?

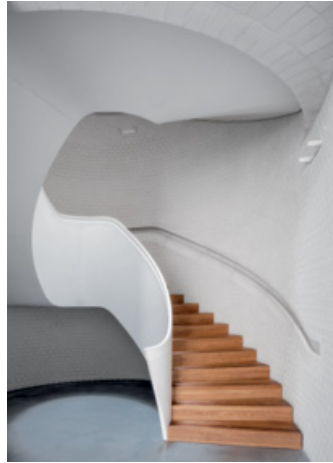
PSJ: Por supuesto, algo se pierde, pero también algo se gana. Construir maquetas es una forma increíblemente rápida de hacer un edificio. Primero, tienes que concebir en tu cabeza cómo la vas a realizar, y después, la haces con las manos... y ya tienes el edificio construido. Es algo increíblemente gratificante. Y ese momento, en el que tras una conversación nos dábamos cuenta de que habíamos tenido una idea que podía convertirse en algo palpable, era muy importante. Yo ya no puedo hacer eso. Ahora manejamos menos maquetas en la oficina, y suelen ser más toscas, pero hemos encontrado otras formas de desarrollar y representar nuestras ideas. Básicamente, a través de dibujos, que yo creo, son igualmente sofisticados.



MUSEO TATE BRITAIN
TATE BRITAIN
London, United Kingdom. 2006/2013

MUSEO DE LA INFANCIA VICTORIA & ALBERT
VICTORIA & ALBERT MUSEUM OF CHILDHOOD
London, United Kingdom. 2002/2007





GALERÍA NEWPORT STREET
NEWPORT STREET GALLERY
London, United Kingdom. 2004/2015

PSJ: I was the model maker to start with.

OL: The making and photographing of models seems to influence the sensibility of your early projects. When you look at the Gagosian Galleries, there are the art spaces that are rather neutral and then there is this one stair, which is very sculptural. And if you build this model, you maybe use a different paper for the stair and then, suddenly, there is this incredible energy. But when I look at the stairs of the Damian Hirst project, the Newport Street Gallery, it is much more complicated to formally resolve, and to construct, and it feels like that was developed with a 3D computer model. Somehow the temperature of the architecture seems to have increased. So, the question is, having a bigger office, taking references on board, changing the way you work, does this change the architecture?

PSJ: I think, the Newport Street Gallery was unusual, because we worked on the project for a couple of years and then Damian Hirst stopped it for about three or four years. Later, he picked it up and said, "I am going to build it". The staircases changed, it was one of the few things about the design we changed. They used to be straight, and then, they became more voluptuous ovals. I think that was because of the project we did at the Tate, which was a much more extravagant, difficult piece, working within a, not great, late Victorian building, and taking a lot of risks to bring an energy through the ornamental detail and constructional elaboration, trying to revive the building. To me that was a key of moment in which we changed ambition, when we made less models because they became too difficult to make.

OL: And you never had the feeling of a loss, when you stopped making things with your hands.

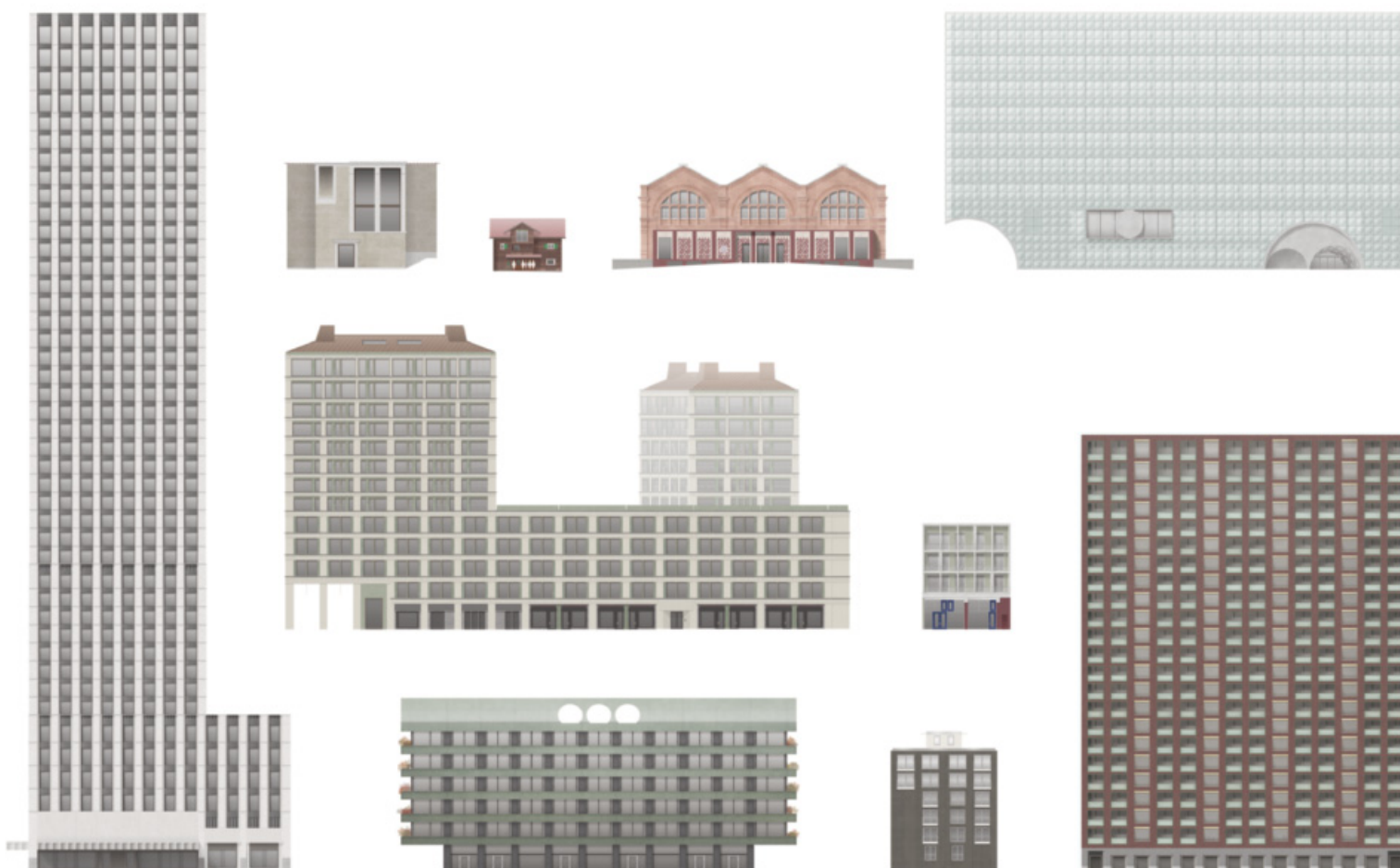
PSJ: Of course, there is a loss, but there is a gain too. Making models is an incredibly rapid version of making a building. You have to really think in your mind about how you are going to realise it and then you make it with your hands..., and it is built. It is an incredibly satisfying thing. It was an important moment after we had a conversation and we realised we had an idea that could become something fixed. I can't do that anymore. We use models less in the office now, often the models are cruder, but we have also found other ways to develop and to represent ideas, in drawings, which I think are equally sophisticated.



PRESBITERIO DE LA CATEDRAL DE SAN GALO
ST GALLEN CATHEDRAL CHANCEL
St Gallen, Switzerland. 2011/2013



AC: También depende de los distintos proyectos. Cuando un promotor te encarga un proyecto para el centro histórico de una ciudad, tienes que hacer *renderings*, con sólo fotografías de maqueta no resultaría creíble. Así que hemos desarrollado nuestra propia forma de hacer *renderings*, aunque todavía es algo sobre lo que discutimos mucho. Porque, incluso cosas banales, como el efecto BIM (Modelado de Información para la Edificación) que puedes hacer una vez tienes el modelo detallado en 3D, te sirven en el proceso de diseño. Así que hemos desarrollado en la oficina formas muy rápidas de generar vistas que nosotros mismos encontramos útiles. Pero sobre la frialdad de la que usted hablaba, por supuesto, era de verdadero interés para nosotros. Hubo un periodo en nuestro trabajo en el que nos mantuvimos muy inflexibles sobre nunca mostrar el espesor de las cosas. Incluso cuando empezamos a emplear materiales 'reales', como fue el caso de la piedra en la fachada del Museo de la Infancia. Pero luego, llega un momento en el que quieres mostrar cómo de grueso es algo. Por ejemplo, en el altar mayor de la Catedral de St Gallen, se aprecia que la pieza de mármol de cuatro metros de largo debe ser también bastante gruesa. Empiezas a disfrutar expresando la sustancia de la piedra, y sabiendo que está destinada a estar allí cientos de años, la superficie plana, fría, deja de tener relevancia. Las cosas cambian y, a medida que uno hace distintos tipos de trabajo y se involucra en más temas, cada vez está menos claro en qué consiste el trabajo.



OL: Me gustaría hablar sobre la fachada. Una vez, en un debate con estudiantes, usted, Adam, dijo: "Todos nuestros edificios tienen una figura, un interés increíble en el detalle, pero no hay escala media". Y si uno examina todas las fachadas expuestas en esta sala, es verdad. Esto me desconcierta, porque yo creo que todo nuestro trabajo gira alrededor de la escala media, ¿pueden explicar por qué?

AC: Ése es un problema de su trabajo, obviamente (risas)... Si uno mira la arquitectura de finales del siglo XIX, la de la gente como Sullivan, por ejemplo, los edificios se presentaban como volúmenes contundentes y, además, incorporaban una idea asombrosa de fachada. Una idea que conjugaba cuestiones bastante pragmáticas, económicas y programáticas, con ideas poéticas sobre cómo expresar la construcción contemporánea. Cuestiones muy prácticas, como el revestimiento de la estructura o el silencio deliberado del espacio interior de las oficinas, devinieron ideas arquitectónicas muy potentes. A menudo, hoy en día, ésta sigue siendo todavía la situación a la que tenemos que hacer frente. Nos interesa ese potencial, y la relevancia de la idea de repetición como idea formal. De igual modo que estamos en contra del tipo de 'composición' extravagante que uno encuentra en Le Corbusier, y también, por ejemplo, en la arquitectura *High-Tech*.

PSJ: Creo que si quieres que los edificios tengan una cierta monumentalidad, entonces no quieres que tengan esa escala media. Personalmente, me gusta esto, creo que incluso el edificio más pequeño puede tener esa cualidad. Hemos hecho unos cuantos edificios muy pequeños que tienen densidad real, que pueden resultar muy potentes. Todavía hay momentos en la ciudad que son especiales. Algunos de los proyectos de esta exposición intentan hacer eso, intentan crear una suerte de quietud en un determinado lugar que tenga efecto sobre las cosas. Puedo pensar en arquitectos que realmente me gustan, desde Alberti a Venturi, que fueron capaces de construir edificios de diferentes escalas que gozan de ese poder, de ese tipo de idea en cuanto a la proporción.

AC: It is also different for different projects. When you are doing developer projects in the middle of the historic city, you have to do renderings, model photographs just wouldn't be credible. We developed our own ways of doing renderings, and this is still something we discuss a lot. Even banal things like BIM effect what you can do, once you have such a detailed 3D model, you might as well take advantage of it in the design process, so we have developed very quick ways of producing views that we find useful for ourselves in the office. But the coolness you were talking about, of course, that was a real interest. There was a period that our work was very adamant about never showing the thickness of things. That remained the case even when we started to use 'real' materials like the stone on the façade of the Museum of Childhood. But then at some point you want to show how thick something is. In the high altar at the Cathedral of St Gallen, you can see that the four-meter-long piece of marble also has to be quite thick! You start to enjoy expressing the substance of the stone, knowing that it is meant to be there for hundreds of years, the cool, flat surface no longer seems relevant. Things change, and it becomes less clear what the work is about, as one is doing different kinds of work, and engaging with more themes.



OL: I would like to talk about the façade. Once in a discussion with students, you, Adam, said, "all our buildings have a figure, an incredible interest in the detail, but there is no mid-scale". And if you scan all the façades in this room, it is true. That puzzles me, because I think, all our work is about mid-scale, can you explain why?

AC: That is a problem with your work, obviously (laughing)... If you look at late 19th century architecture, by people like Sullivan, those buildings had an emphatic volume and then an amazing idea about the façade, an idea that brought together rather pragmatic, economic and programmatic concerns, with poetic ideas about how to express contemporary construction. Very practical matters like the cladding of the frame, the muteness of the interior office space, became potent architectural ideas. This is still often the situation one is confronted with today. We are interested in this potential, and in the relevance of repetition as a formal idea. We are also against the kind of extravagant 'composition' that you get in Le Corbusier, but also in, say, High-Tech architecture.

PSJ: I think, if you want to have the buildings to have a certain monumentality, then you don't want to have that mid-scale. Personally, I have a taste for that, I think, even the smallest building can have that quality. We did a few very little buildings that have a real density to them, that can be very powerful. They are still moments in the city, that are special. Some of the projects in this exhibition try to do that, they try to make a kind of stillness at a certain place that has an effect on things. I can think of architects that I really like, from Alberti to Venturi, that are able to make buildings of different scales, that have that power to them, that kind of idea of proportion.

THE DAILY NEWS BUILDING
Raymond Hood and John Mead Howells
New York, USA, 1929/1930



MC: En la inauguración de la exposición, usted, Adam, leyó la letra de la canción 'Heaven', de The Talking Heads. ¿Por qué esa canción?... "El cielo es un lugar donde nunca pasa nada", cuando nosotros, en su trabajo, vemos mucho optimismo, y desarrollo. El título de esta exposición también resulta muy enigmático. ¿Cómo se explica?

AC: Mire todas las fachadas que se muestran en esta exposición. En muchas de ellas hay referencias históricas subyacentes. Algunas de ellas son bastante viejas, como la del Daily News Building de Nueva York para la Torre Hardtum de Zúrich; y otras, son igualmente viejas, pero más modernas, como la de las referencias en las que se basan las dos torres de Aarau, las dos fachadas diferentes de Kay Fisker. Luego, hay otros proyectos, como el edificio de oficinas de Escher Wyss, que está ahora en construcción, que no hacen referencia a nada. A menudo tenemos ahora proyectos cuyo programa y ubicación me hacen pensar que las referencias históricas ya no resultan relevantes. Eso, no es ni bueno ni malo; ni significa que lo que ahora nos interese sea la zona cero arquitectónica. Simplemente, es diferente. ¿Es por la situación en la que trabajamos? ¿O es por cómo nos sentimos? Supongo que por ambas cosas. Incluso en la enseñanza: este próximo semestre vamos a seguir haciéndolo como siempre, con referencias, pero para el curso que viene me estoy planteando el que no haya más referencias. ¿Qué hacer entonces? Como herramienta académica, el uso de referencias es un método didáctico muy productivo, porque sabes que los estudiantes siempre aprenderán algo, ¡al menos sobre las referencias! Si las elimino, ¿qué les voy a enseñar? Y en el estudio, siempre habrá proyectos en los que las referencias serán importantes, por ejemplo, si trabajas en el centro de la ciudad o en edificios existentes. Por eso esta exposición se llama *El final del principio, o el principio del final*. Proyectos como Walsall, Swan Yard y Fishtoft estaban llenos de referencias. Pero en estas nuevas situaciones ¿por dónde se empieza? Intuitivamente, como siempre. Pero, ¿de qué hablaríamos Peter y yo si no hablaríamos de las referencias?

En cuanto al concepto de progreso, como señalaron ustedes al principio de esta conversación, progreso y evolución son cosas diferentes. Si bien, el concepto de evolución es más relevante para la arquitectura; de hecho, es ineludible. En el mundo natural, la evolución también es inevitable; pero algo puede ir mal, y entonces, una especie desaparece, sin más. Peter y yo pertenecemos, quizás, a la última generación que recuerda una época en la que todo el mundo creía que el progreso técnico y social mejoraría la condición humana y continuaría indefinidamente. Pero, desde que nos dedicamos a esto, nos ha quedado claro que vivimos en un mundo de recursos menguantes, y que una fe positivista en el progreso está fuera de lugar. Sin embargo, la mayoría de los arquitectos continúan tan alegremente, como si fuera natural que sus estudios y sus edificios sean cada vez más y más grandes. Realmente, nos engañamos a nosotros mismos, no estamos haciendo un mundo mejor. Mi hijo, que tiene 20 años, no comparte estos errores de concepto. Aunque él quiere ser positivo, también puede ver el peligro de que las cosas sigan como hasta ahora; entiende que hay que pagar un precio por el consumo ilimitado. Pero también se enfada mucho cuando la gente mayor le dice que el mundo se va a acabar...

PSJ: Pues éste es un buen final, ¿no? (risas).

Maria Conen (Aarau, 1979) fundó Conen Sigl Architekten con Raoul Sigl en 2011. La oficina ganó el Premio de Arte Suizo en Arquitectura 2015. Ha impartido clases como asistente principal en la cátedra de Adam Caruso en la ETH de Zúrich y como profesora invitada en la TU de Múnich y la TU de Dresde. Actualmente es profesora invitada en la EPF de Lausana.

Oliver Lütjens (Zúrich 1972) fundó Lütjens Padmanabhan Architects con Thomas Padmanabhan en 2007. Ha impartido clases como asistente principal en la cátedra de Adam Caruso en la ETH de Zúrich y como profesor invitado en la TU de Múnich y la EPF de Lausana.





MC: At the opening of the exhibition you read out the lyrics to the song 'Heaven' by The Talking Heads. We were wondering, why this song? "Heaven is a place where nothing ever happens", but we see so much optimism and development in your work. The title of this exhibition, also, has so much doubt in it. Where does this come from?

AC: Look at all the façades in this exhibition, many of them have historical references underlying them. Some of the references are quite old, like for the tower at Hardturm, it is the Daily News Building in New York, and others are equally old, but more modernist, like the two towers in Aarau, which are based on two different Kay Fisker facades. Then there are other projects, like the office building at Escher Wyss, which is currently under construction, it is not referring to anything. We often have projects now, whose programme and location make me feel that historical references are not so relevant anymore. That is not good or bad, and it doesn't mean that we are now interested in an architectural ground zero, but it is different. Is it because of the situation in which one is working or is it because of how one feels? I think it is both. Even in teaching, this coming semester we are going to do it the way we always do it, with references, but next year, I am thinking, no more references. So, what do you do then? As a teaching tool, using references is a very productive didactic method, I always know that the students will learn something, at least about the reference! If you get rid of references what am I going to teach them? In the office there will always be projects where references will be important, working in the middle of the city for instance, or in existing buildings. That is why the exhibition is called *The end of the beginning, or the beginning of the end*. Projects like Walsall, Swan Yard, Fishtoft were full of references. But in these new situations, where does one begin, intuitively like always. But what will Peter and I talk about, if we are not talking about references?

Then about progress. As you pointed out at the beginning of our discussion, progress and evolution are different things, and evolution is a more relevant concept to architecture, in fact it is inescapable. In the natural world, evolution is also unavoidable, but it can go badly wrong, and then a species just dies out! Peter and I are from perhaps the last generation that can remember a time when it was widely believed that technical and social progress would improve the human condition and could go on indefinitely. But for as long as we have been in practice, it has been clear that we live a world of diminishing resources and that a positivist faith in progress is misplaced. Yet most architects merrily proceed as if their practices and their buildings getting bigger and bigger is just the natural state of things. We are really deluded, and we are not making a better world. My son, who is 20 years old, does not share these misconceptions. Although he wants to be positive, he can also see the danger in things continuing as they are, he understands that there is a price to pay for endless consumption. He also gets very angry when old people tell him that the world is going to end...

PSJ: That's a nice ending, isn't it (laughing).

*The end of the beginning, or the beginning of the end.
Is progress even possible in architecture?
Architekturforum Zurich, 2019*



Maria Conen (Aarau, 1979) founded Conen Sigl Architekten with Raoul Sigl in 2011. The practice won the Swiss Art Award in Architecture 2015. She taught as head assistant at the chair of Adam Caruso at ETH Zurich and as a guest professor at TU Munich and TU Dresden. She is currently a guest professor at EPF Lausanne.

Oliver Lütjens (Zurich 1972) established Lütjens Padmanabhan Architects in 2007 together with Thomas Padmanabhan. He taught as head assistant at the chair of Adam Caruso at the ETH Zurich, and as a guest professor at TU Munich and EPF Lausanne.