

ARCHITECTUUR *Architecture* STEDEBOUW *Urbanism* BEELDENE KUNST *Visual Arts*

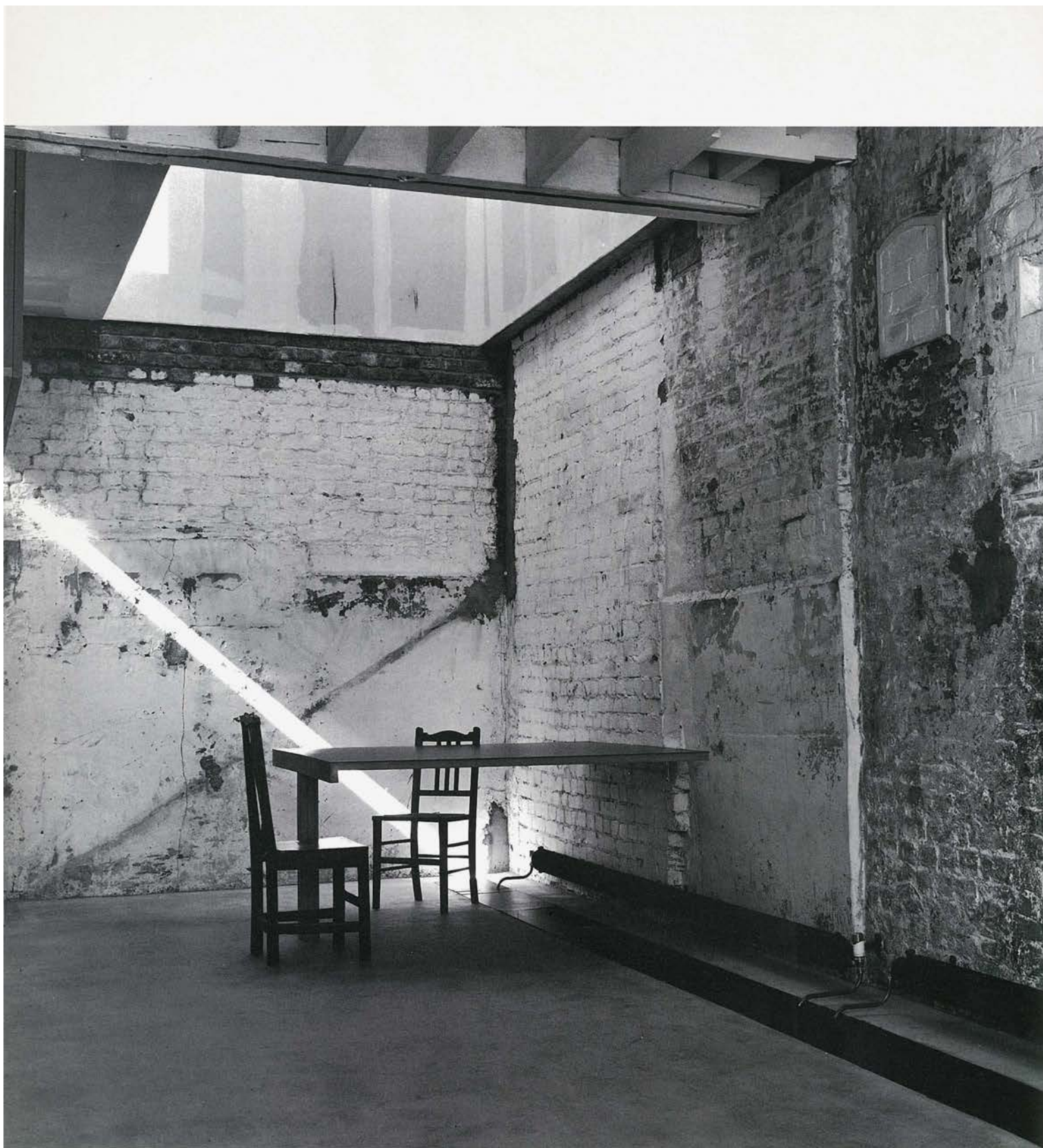
INFRASTRUCTUURE

SpoorWegLandschapStad
RailwayRoadLandscapeCity

Op de grens van het gewone
CARUSO ST JOHN
On the edge of the ordinary

Bonnefantenmuseum
ALDO ROSSI
in Maastricht

$\frac{3}{95}$
ARCHIS



Geveldetail van de studio en het woonhuis van Adam Caruso.
Detail of facade of Adam Caruso's studio and house.

Of de lange, naoorlogse 'gouden tijd' van de Engelse architectuur eindigde met de *boom* van de jaren tachtig of de ineenstorting van de jaren negentig mogen de historici te zijner tijd uitmaken. Maar één ding is al duidelijk: Engelse architecten zoeken nu naar nieuwe wegen. Er is momenteel niet één thema, geen grote tegenstelling, geen speciale stijl die aanzet tot creatief handelen. Het optimisme van de modernisten en de nostalgie van de traditionalisten zijn geassimileerd in het soort compromis dat tot Englands atavistische en te koesteren deugden behoort. Maar juist nu de nationale regering op het punt staat 1,6 miljard pond, afkomstig uit de Nationale Loterij, te besteden aan bouwprojecten om het millennium te vieren, komen het gebrek aan durf en de intellectuele wanorde die het vak teisteren wel zeer ongelegen.

Op de grens van het gewone

Twee huizen van bureau Caruso St John

Irénée Scalbert

In deze context worden heldere ideeën en een oorspronkelijk gevoel voor de dingen, vergezeld van de ambitie en het vermogen om te bouwen, begroet met een gevoel van opwinding en opluchting. Dat geldt zeker voor het werk van architectenbureau Caruso St John. Veelzeggend voor de gunstige ontvangst van hun werk was de lange rij van geïnteresseerden op de dag van de architectuur, die hun opwachting maakten bij het kleine pakhuis dat door Caruso St John verbouwd is tot onderkomen voor het bureau en tevens tot woonhuis voor Adam Caruso. Die opkomst is des te opmerkelijker omdat de bureaudoocumentatie slechts kleine en middelgrote verbouwingen, één nieuw huis en enkele ontwerpen voor internationale prijsvragen laat zien.

In trendgevoelige architectuurkringen uit de vroege jaren tachtig vond men de eisen die door het gebruik aan de architectuur gesteld werden maar triviaal – tenzij er een intellectueel spel mee te spelen viel – en de net veroverde autonomie van de vorm was aan de orde van de dag. Adam Caruso en Peter St John waren op respectievelijk de McGill University in Montreal en de AA School of Architecture in Londen persoonlijk getuige van dit opkomend formalisme. In die omstandigheden kon de werkelijkheid zelf van de architectuur problematisch en onnavolgbaar lijken. Toen ze in aanraking kwamen met de beperkingen van de praktijk, namelijk bij Arup Associates en bij Florian Beigel, drongen vragen omtrent de relatie tussen bouwen en het dagelijks leven zich op, vragen die ook centraal staan in hun onderwijs aan de North London University.

Realisme

Op hun zoektocht naar een antwoord op deze preoccupaties werden ze aangemoedigd en bijgestaan door hun vriend Tony Fretton (vooral bekend als ontwerper van de Lisson Gallery). Zo er al spake zou zijn van een 'nieuw realisme', dan is Tony Fretton er vanaf midden jaren tachtig de welsprekendste verdediger van. Zijn omgang met de stad roept allereerst die van hedendaagse Europese modernisten in herinnering, de zwalkers over snelwegen en door 'urban wastelands'. Nader beschouwd is zijn benadering

Foto's Hélène Binet, tenzij anders vermeld
Photos by Hélène Binet, except where otherwise stated

On the edge of the ordinary

Two houses by Caruso St John

Whether the long post-war golden age of British architecture ended with the boom of the 1980's or the bust of the 1990's, historians some day will tell. One thing is already clear: British architects are now looking for new directions. There is currently no single issue, no major controversy, no particular style that motivates creative actions. The optimism of modernists and the nostalgia of traditionalists have been assimilated in the kind of compromise that is England's atavistic and lovable virtue. But considering that the government is about to spend £1.6 billion of National Lottery money on building projects to celebrate the new millennium, the lack of nerve and the intellectual rout that presently affect the architecture profession could hardly be more untimely.

In this context, clear ideas and novel sensibilities, matched with the ambition and the ability to build, are greeted with a sense of excitement and relief. This is particularly true in the case of Caruso St John. A telling sign of their good fortune is the long queue of people who, on Open House Day, waited to be introduced into the small warehouse converted into the architects' office and Caruso's home. The turnout was all the more unusual, for the portfolio of the practice includes to date small to medium size conversions, a new house and a number of international competition projects.

In the smart circles of the early 1980's, the demands placed upon architecture by inhabitation appeared trivial – that is, unless they could involve a crime or the stripping bare of a bride – and the newly conquered autonomy of form was the order of the day. Adam Caruso and Peter St John witnessed first hand, at McGill University in Montreal and at the AA School in London respectively, this upsurge of formalism. In these circumstances, the reality itself of architecture could seem problematic and intractable. As they came in contact with the constraints of practice, notably in the offices of Arup Associates and Florian Beigel, questions concerning the relationship between building and everyday life became charged with something like urgency, and are central to Caruso and St John's teaching activities at North London University.

Realism

In this quest they were encouraged by a friend of the practice, Tony Fretton (best known for his design of the Lisson Gallery) to articulate and give a first answer to these preoccupations. If a new realism there must be, then Fretton is its most eloquent advocate, now as in the mid 1980's. His sensibility towards the city at first recalls that of contemporary European modernists, drifters of the freeways and



De metropolitane realiteit van Londen, gefotografeerd door Tony Fretton.
London's metropolitan reality photographed by Tony Fretton.

minder visionair en complexer; ze verenigt in één kader de anonimiteit van de metropool en de intimiteit van de details van het wonen, zoals in een verontrustend banale foto van een vliegtuig op weg naar Heathrow boven een saai rijtje Victoriaanse herenhuizen. De verschijning van de moderne stad kan misleidend zijn, zelfs verwarrend in zijn overdaad aan realiteit. Op vergelijkbare wijze kan Frettons architectuur verrassen: muren blijken deuren te zijn, deuren doen ook dienst als raam, vensterbanken fungeren als bestrating, chique galerieruimten lijken in een winkelstraat thuis te horen ... De bedoeling van dit alles is, zo niet de esthetische verwarring van alle zintuigen, dan toch het blootleggen van de werkelijkheid. Maar daarachter gaat ook een humane zorg schuil voor het nederige, en voor wat gewoonlijk over het hoofd wordt gezien of afgedankt.

Het voorgaande lijkt wellicht een uitwijding. Maar Fretton is een belangrijke bron voor het werk van Caruso St John. Net als hij cultiveren de twee architecten een met betrekking tot bouwen ongebruikelijke benadering, die erop gericht is de zaken te beschouwen zoals ze zijn. Dientengevolge bestaat er voor hen geen goede of slechte kant van een opgave: 'Hoe onaantrekkelijk een situatie ook is', zegt Peter St John, 'er bestaat niet zoiets als een oninteressante locatie: je moet er gewoon iets aan toevoegen.' En: 'Ik vind het moeilijk tegenwoordig afbraak te rechtvaardigen.' Voor een deel heeft deze stellingname te maken met compositie: in hun werk wordt de locatie beschouwd als 'grondlaag', zowel in de fysieke als in de schilder-kunstige betekenis, waarop het bouwen plaatsvindt.

Hun eigen kantoor is illustratief voor deze benadering. De bestaande vloeren en wanden van dit gewone pakhuis werden niet alleen waar mogelijk behouden, compleet met de oude verf en beschadigingen; zelfs de sporen die de bouwers achterlieten, zoals de afgeplakte naden tussen de gipsplaten, bleven in het zicht. Hiermee wordt de brutalisten uit de jaren vijftig de loef afgestoken, wier authenticiteit op het niveau van beeldende kunst wordt gebracht. Ook Fretton wordt de loef afgestoken, met zijn voorkeur voor uiterst zorgvuldig afgewerkte oppervlakken. Toch is er een aanzienlijke invloed van de Lisson Gallery te bespeuren in de compositie van de voorgevel. Hier wordt horizontaal met panelen geschoven om niet met bestaande elementen, zoals een gootlijst of een straatlantaarn, samen te vallen, waardoor men zich bewust wordt van hun gewone aanwezigheid.

urban wastelands. Under closer examination, it is at once less visionary and more complex; it brings in the same frame the anonymity of the metropolis with the intimacy of domestic details, for example in a disturbingly banal photograph of a Heathrow-bound airplane passing above a dull row of Victorian terraces. The appearance of the modern city can be deceptive, even unsettling in its surfeit of reality. Likewise, Fretton's architecture can be surprising: walls that turn out to be doors, doors that are also windows, window ledges that are pavements, posh gallery spaces that seem to belong to a market street... The object of all this is, if not the esthetic derangement of all senses, the uncovering of the real. But there is also beneath it a humane concern that finds virtue in the humble, and value in what commonly remains unseen or discarded.

This may seem a digression. But Fretton is an important source of Caruso St John's work. Like him, the two architects cultivate the approach – an odd one when it comes to building – that consists in seeing things as they are. Accordingly, there is for them no good or bad site: 'No matter how unpromising a situation', says St John, 'there is no such thing as an uninteresting site: you just add.' And 'I find it difficult to justify demolition today.' One interpretation of this parti involves composition: in their work, the site is conceived as a 'ground', in both a physical and a painterly sense, upon which building takes place.

The architects' office provides a vivid illustration of this approach. In the ordinary warehouse, not only were existing floors and walls preserved wherever feasible, with their old paint, warts and all: even the marks left by builders in the course of their work, like the taped joints of the plasterboard panels, were retained. This is one up on the Brutalists of the 1950's, whose authenticity has been elevated to the level of a fine art. This is one up on Fretton too, who has so far preferred meticulously finished surfaces. Nevertheless, there are more than traces of the Lisson Gallery in the composition of the entrance facade. Here, panels are shifted along horizontals to either meet or avoid existing elements, like a cornice or a street lamp, making one aware of their ordinary presence.

Organic architecture

Another source of Caruso St John's work, one that is more profound if less pronounced, is organic architecture. It is surprising that, among the English for whom empiricism is an essential virtue, organic tendencies in design have never been more than marginal. Frank Lloyd Wright for example never had an influence in England comparable to that which he had elsewhere in Europe. When in the late 1950's the authority of CIAM and Le Corbusier came to be challenged, organic sympathies were directed towards Scandinavia and Aalto in particular – and not, for obvious reasons, towards Germany. When a few years later, America's influence became predominant, it was once again not Wright, but Mies, his friends and his pupils who were emulated. It was not until the arrival of Florian Beigel from Germany in the 1970's that a minority generation of architects, taught or, like Adam Caruso and Peter St John, employed by him, came into contact with the real thing: Walter Segal (who of course lived in England but was marginalized by the Establishment for his self-built activities), Günter Benisch, Frei Otto and Hans Scharoun.

Take Caruso St John's 1992 competition entry for

De Lisson Gallery ontworpen door Tony Fretton. Lisson Gallery designed by Tony Fretton. Foto Martin Charles



Organische architectuur

Een andere bron voor hun werk, minder in het oog springend maar verder reikend, is de organische architectuur. Het is verrassend dat bij de empirisch ingestelde Engelsen organische tendensen in het ontwerp nooit meer dan marginaal zijn gebleven. Frank Lloyd Wright bijvoorbeeld heeft in Engeland nooit zo'n invloed gehad als in de rest van Europa. Toen in de late jaren vijftig de autoriteit van CIAM en Le Corbusier ter discussie kwam te staan, gingen de organische sympathieën uit naar Scandinavië en in het bijzonder naar Aalto – en niet, om begrijpelijke redenen, naar Duitsland. Toen een paar jaar later Amerika's invloed overheersend werd, was het weer niet Wright, maar Mies met zijn vrienden en leerlingen die als voorbeeld dienden. Pas met de komst van Florian Beigel uit Duitsland in de jaren zeventig kwam een klein groepje architecten via zijn onderwijs of, zoals Adam Caruso en Peter St John, via zijn bureau, in contact met het 'ware werk': Walter Segal (die uiteraard in Engeland woonde, maar door het establishment gemarginaliseerd was vanwege zijn zelfbouw activiteiten), Günther Behnisch, Frei Otto en Hans Scharoun.

Neem bijvoorbeeld het prijsvraagontwerp uit 1992 van Caruso St John voor de Nara Convention Hall (bekroond met een speciale prijs). Net als in Scharouns theater in Wolfsburg breken de volumes van de auditoria door de strakke horizontale hoofdvorm van het gebouw, een lyrische evocatie van het naburige landschap. Maar dit is slechts uiterlijk. Wat ze hebben overgenomen van de Duitse architect is het inzicht dat de locatie een wezenlijk uitgangspunt vormt voor het creëren van vorm. Peter St John licht dat als volgt toe: 'Interessant aan Scharouns huizen, zoals woonhuis Schminke, zijn niet de feitelijke ruimten, maar de manier waarop die verschillende aspecten van de omgeving samenbrengen: het gebouw wordt een soort ruimtelijke spil. De huizen zijn conceptueel nogal transparant, niet in de gebruikelijke twintigste-eeuwse betekenis die steunt op de toepassing van meer glas, maar in de manier waarop ze verschillende plekken rond het huis verbinden, verschillende delen van het terrein met elkaar in contact brengen.'

Zoals St John terecht opmerkt werkt dit nog sterker in de latere huizen, waaraan de Nazi's een traditioneel uiterlijk oplegden. Paradoxaal genoeg was het juist deze beperking die het Scharoun mede mogelijk maakte zich

de Nara Convention Hall (awarded a Special Prize). As in Scharoun's Municipal Theatre at Wolfsburg, the volumes of the auditoria break above the taut horizontal of the building, in a lyrical evocation of the nearby landscape. But this is only on the surface.

What they retained from the German architect is the pivotal importance ascribed to the site as a means of creating form. Peter St John explains:

'What is interesting about the Scharoun houses, for example the Schminke house, is not their actual spaces, but the way in which they bring different aspects of the site around them together: the building becomes a kind of spatial pivot. They are conceptually quite transparent, not in the common 20th century sense that relies on the provision of more glazing, but in the way they connect different places around them, put different parts of the site in touch with each other.'

As St John justly observes, this became even more effective in the later houses upon which the Nazi regime imposed a vernacular exterior. Paradoxically, it was this last constraint that helped Scharoun free himself from the conventions of 1920's white architecture, and make works that were less predictable and more relaxed.

This account bears directly upon the house designed by Caruso St John for a site in Lincolnshire, with one proviso: the discipline of the vernacular, by which the architects mean no more than the way buildings are currently put together in a given region, is in this case self-imposed. What is vernacular in this polder area of Lincolnshire is largely a matter of interpretation. For Caruso St John, it is a quality that addresses itself to sensitive, often photographic observation before it does so to rational understanding. The realist tendencies described above converge here with an organic approach as the vernacular is seen to reside in the way in which



Woonhuis Moller van Hans Scharoun (Brandenburg, 1937). Moller House by Hans Scharoun (Brandenburg 1937).

te bevrijden van de conventies van de witte architectuur uit de jaren twintig en om minder voorspelbare, meer ontspannen projecten te maken.

Bovenstaande is rechtstreek van toepassing op het huis in Lincolnshire van Caruso St John, met één voorbehoud: de beoefening van het traditionele, regionale bouwen (*vernacular*), waarmee deze architecten niets anders bedoelen dan de manier waarop in een bepaalde streek tegenwoordig bouwwerken worden opgetrokken, is in dit geval niet afgedwongen maar zelf opgelegd. Wat traditioneel is in dit poldergebied van Lincolnshire is een kwestie van interpretatie. Voor Caruso St John is het een kwaliteit die gewoonlijk eerst door de zintuiglijke, vaak fotografische waarneming wordt geregistreerd, voordat het rationeel gevat kan worden. Hier komen de boven beschreven realistische tendensen samen met een organische aanpak: voor hen heeft *vernacular* te maken met de manier waarop bescheiden vrije sector koopwoningen, eenvoudige boerderijen of hooibergen door de horizon van het open landschap breken.

Daarom kreeg het huis, dat aanvankelijk als een langwerpige volume was gedacht, een compacte, stoere vorm, en werd het zo ver van de zuidelijke perceelgrens weggeschoven als de dorpsrooilijn toeliet. Zo kon het huis ook profiteren van het riant uitzicht op het zuiden. Het werd, net als de naastgelegen schuur die werd behouden en net als de plaatselijke bungalows, opgetrokken uit baksteen. Maar verder gaat het traditionele niet. De architecten zagen af van de gebruikelijke beplanting, die in de periferie de woningen beschermt tegen de openheid van het landschap. Toch is er een effectieve overgang tussen het huis en het dorp gecreëerd met de carport en de toegangspoort aan de oostkant. De zwartgebeitste multiplexplaten, waarmee deze bekleed zijn, lopen helemaal door tot aan het grind, terwijl de daktrimmen van beide kappen een messcherpe lijn tegen de lucht afzetten. Maar voor het overige staat het huis zwaar als een presse papier op 'de tafel van het veld'. Op den duur zal zich noordwaarts grasland uitstrekken, een gebaar in overeenstemming met het uitzicht, een wei die zonder formele overgang zal aansluiten op de meer beschutte tuin op het zuiden. Het huis heeft aan deze kant een streng uiterlijk, het vormt een soort bolwerk tegen het vanuit het noorden oprukkende landschap, en beantwoordt tevens de dakvorm van de aanpalende schuur. Het contrast tussen deze door de wind geteisterde gevel en de uitnodigender zuidgevel wordt door het gebouw zelf overbrugd, met name door de flauwe helling van het dak (aanvankelijk zelfs nog flauwer, tot vanwege een bezuiniging zink als dakbedekking vervangen werd door betonnen dakpannen), dat rustig afloopt naar de tuin en de poort.

Er zijn maar weinig aspecten van het huis die geen bijdrage leveren aan het creëren van nieuwe relaties op de locatie, of aan het versterken van bestaande, zoals met de rand van het dorp. Uiteindelijk is het gebouw eerder organisch dan regionalistisch (een plaatselijke bewoner vroeg eens aan de eigenaar: 'Wat is het eigenlijk?'). Het recentelijk samen met andere ideeën uit de jaren vijftig weer tot leven gewekte begrip *vernacular* is nogal riskant, gezien de huidige tendens tot globalisering. De bakstenen huizen, die overal tussen de velden liggen, hebben zeker evenveel gemeen met traditionele leefgemeenschappen als met de buitenwijken die nu verspreid over heel Groot-Brittannië voorkomen. In de ogen van Caruso St John maken ze deel uit van de taal van de werkelijkheid, en helpen ze een gewone omgeving te bepalen, waarbinnen architectuur 'transparant' kan worden ingeschreven. Tot op heden gaat dit specifieke contextualisme in hun werk heel goed samen met organische sympathieën. Scheen er voor architecten als de Smithsons geen fundamenteel conflict te bestaan tussen moderniteit en een verlangen 'te verbinden', tegenwoordig echter wordt de moderne omgeving ervaren als een bron van vervreemding, die maar het beste beleefd kan worden door passieve contemplatie of *dérive*. Waaraan de figuren van Wim Wenders zich in de film bloot stellen, dat ervaren Jean Nouvel

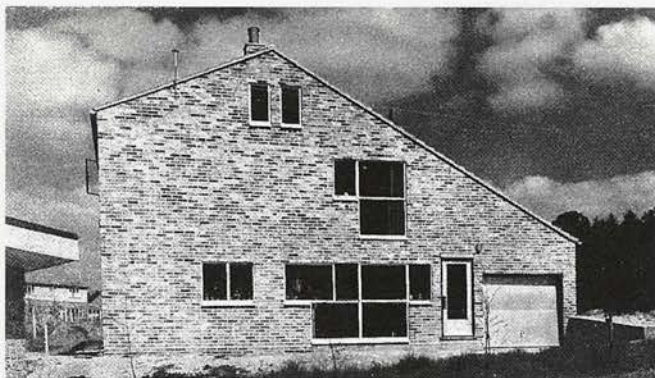
modest speculative houses, plain farm buildings or hay stacks break into the horizon of the open landscape.

Accordingly, the house that was at first planned as an oblong stands proud and compact, as far from the southern boundary of the site as the village perimeter building line allowed. In this way, it could also benefit from a generous south-facing prospect. Like the shell of the adjoining barn that was retained, and in the manner of local bungalows, it is clad in brick. That is as far as the vernacular goes. The architects eschewed the planted borders of suburbia which often protect accommodation against the openness of the landscape. An effective transition between the house and the village road is nevertheless achieved with the car port and the entrance porch to the east. The black-stained plywood with which they are clad stands neatly on the gravel, while the flashings of their roofs cut a sharp stainless steel line against the sky. In every other respect, the house sits plumb like a paper weight on 'the table of the land'. In time, a meadow will reach northwards, in a gesture commensurate with the view, and will join the more protected garden to the south without formal transition. The house presents a stark face, a kind of bulwark against the surge of the landscape from the north, that also answers the gable of the adjoining barn. The contrast between this windswept side and the more hospitable south is resolved in the building itself, notably in the low gradient of the roof (lower still before a tight budget led to replace zinc with concrete tiles) that falls gently towards the garden and the porch.

There is little about the house that does not contribute to create new relationships on the site, or to re-establish old ones, like an edge to the village. Ultimately, the building is more organic than vernacular (a local inhabitant once asked the client: 'What is it?!') Recently revived together with other ideas current in the 1950's, the notion of the vernacular is a precarious one in the increasingly globalized late 20th century. The brick pavilions that dot the fens have at least as much in common with traditional forms of community as they do with the suburbs that now reach across Britain. As envisaged by Caruso St John, they participate in a rhetoric of the real, and help define an ordinary situation within which architecture can be inscribed 'transparently'. To date, this particular vernacular has cohabited well enough in their work with organic sympathies. But if for architects like the Smithsons, there could seem to be no essential conflict between modernity and a desire to 'connect', the modern environment is now perceived as a source of alienation, and is best appreciated through passive contemplation or *dérive*. What Wim Wenders' characters submit to in film, Jean Nouvel and Rem Koolhaas experience in real life: the contradictions of modernity are, we are told, inevitable and pleasurable.

Caruso and St John share these premises to a degree. But their formal strategies are essentially different, even opposed: rather than cultivating fragmentation, collage and the like, they seek instead to weave deliberate, meaningful relationships that are specific to a site. As a result, they are likely to be faced with two options: either they succeed in finding in the modern landscape meanings instead of alienation, or their interventions within it become less transparent, more openly political.

Woonhuis Sugden van Alison en Peter Smithson (Watford, 1957).
Sugden House by Alison and Peter Smithson (Watford 1957).



en Rem Koolhaas in het dagelijks leven: de tegenspraken van de moderniteit zijn, zo wordt ons verteld, onvermijdelijk en plezierig.

Caruso en St John onderschrijven deze stelling gedeeltelijk. Maar hun formele strategieën zijn fundamenteel anders, zelfs tegengesteld: liever dan de fragmentatie, collage en dergelijke te cultiveren streven ze ernaar een web van weloverwogen, betekenisvolle relaties tot stand te brengen, relaties die specifiek zijn voor de locatie. Daardoor zullen ze waarschijnlijk met twee opties geconfronteerd worden: of ze slagen erin in plaats van vervreemding betekenissen te ontdekken in het moderne landschap, danwel worden hun interventies in het moderne landschap minder transparant, nadrukkelijker politiek.

Ruimte

Afgezien van de kansen op tegenspraak in een dergelijk organisch realisme is er in hun werk nog een tweede, wellicht dringender bedoeling, die ze soms beschrijven als 'ruimte maken'. Vanaf de late jaren vijftig hebben Engelse architecten architectuur besproken als vorm en stilistische precedents, of juist als programma's en technische processen. Waar hun voorkeur ook naar uitging, niet naar ruimte en plasticiteit. Voor Caruso en St John is de hernieuwde aandacht voor ruimte als een hoofdbestanddeel van architectuur vol van politieke en sociale toespelingen. In hun taalgebruik wordt ruimte vaak beschreven als gul, ontspannen, flexibel, publiek en open en heeft het begrip een licht metafysische bijklank. Dit stelt ze in staat verder te reiken dan het overheersende begrip van gebouwen als objecten, het plaatst de door Team 10 gedroomde *open city* weer op de agenda – een stad waarin gebouwen en nederzettingen op een of andere manier spontaan ontstaan en aansluiten op een bepaalde situatie. Dit is het geval met de 'inclusieve stedenbouw' die voor de Nara Convention Hall werd voorgesteld, waarbij de distributie van verkeer en voorzieningen er in zekere zin op gericht is opnieuw de voorwaarden te scheppen die noodzakelijk zijn voor de uitbreiding van de 'regionale' stad tot in het gebouw.

In de praktijk begint deze terugkeer tot ruimte met het herkennen van de ruimtelijke kwaliteiten van een bepaalde locatie. Op deze 'ondergrond', en dat kan de bestaande bakstenen huid van een pakhuis zijn of de aarde van de velden, verkrijgt het 'landschap van het interieur' met behulp van maquettes (vaak schaal 1:20) een specifieke 'topografie', bestaande uit 'lagen' en 'elementen'. De architecten illustreren deze werkwijze met Rietvelds Schröderhuis, waarin een krachtige esthetiek van de ruimte op ingenieuze wijze verbonden werd met een lifestyle.

Deze laatste vergelijking is niet toevallig. Ze geeft betekenis aan de compositietechniek van 'schuiven en plakken', die van toepassing is op de schikking van ruimtelijke eenheden, bijvoorbeeld op de relatie tussen kamers en gangen in het Nara-project, of op de overlappende lagen van het

Space

Whatever the possibilities for contradiction in such organic realism, there is in their work another, perhaps more pressing intention, which they sometimes describe as 'making space'. Since the late 1950's, British architects have discussed architecture in terms of form and stylistic precedents, or alternatively, in terms of programmes and technical processes. However inclined, space and plasticity were out. For Caruso and St John, the return to space as a prime constituent of architecture is overlaid with political and social allusions. In their vocabulary, space is often described as generous, relaxed, flexible, public and open, and is attributed with remotely metaphysical overtones. It enables them to reach beyond the dominant conception of buildings as objects, and puts back on the agenda the *open city* dream by Team 10 – one in which buildings and settlements come somehow spontaneously into existence, and *connect* with a particular situation. Such is the 'inclusive urbanism' proposed for the Nara Convention Hall, in which the distribution of circulation and services aims in some sense to recreate the conditions necessary for the extension of the 'vernacular' city inside the building.

In practice, this return to space starts with the recognition of the spatial qualities of a particular site. It is upon this 'ground', be it the existing brick shell of a warehouse or the earth of the fens, that the 'landscape of the interior' acquires with the help of models (often at the scale of 1:20) a distinct 'topography', shaped by 'layers' and 'elements'. The architects illustrate this procedure with Rietveld's Schröder House, in which a powerful spatial esthetic was knitted with great ingenuity with a lifestyle.

This last comparison is not merely incidental. It informs the 'slipping-sliding' technique that applies to the layout of spatial units, for example to the relationship of rooms to walkways in the Nara project, or to the overlapping layers of the building fabric, as in the naked plasterboard and the glazing fitted bark-like onto the brickwork of the architects' office. In the house in Lincolnshire that seems so much of a piece, at once seamless and solid, appearances are deceptive. Caruso describes its brickwork as being stretched around the building like fabric. Flush glazing and casements standing proud of the wall face conceal the depth of the material, and the black-stained plywood is fixed to the structure like a veneer. The rooms themselves – the kitchen to the south-east and the wall of bedrooms to the west – are said to participate in this foliation of the envelope.

These characteristics are echoed in the beautiful three-storey space at the rear of the architects' office. As natural light is drawn deep into the building and shifts from one face of the wall to the other, space seems to unfold throughout the day. The main room of the house in Lincolnshire is more grand and sculptural. The clients – a recently re-married couple with children who now live away from home – asked for a large area in which guests could be entertained. What they got is a modern equivalent of a medieval hall that can be surveyed at high level from the solar-like master bedroom. A fireplace marks, if not its centre, at least its focus as well as the apex of the living space. It competes for attention with the adjoining view of the landscape, framed in a 3 x 2 metre opening. This window is so large that, contrary to the intentions made implicit by the north-south section, the hall unambiguously faces north. Yet the 'domed space' is an effective foil to the view, and

bouwwerk, zoals de onverhulde gipsplaat en de vensters van het eigen kantoor, die als het ware op het metselwerk zijn 'geplakt'. In het huis in Lincolnshire, dat zozeer uit één stuk lijkt te bestaan, tegelijk naadloos en massief, is de verschijning misleidend. Caruso beschrijft het metselwerk als een lap stof, die strak om het gebouw is getrokken; in het vlak van de muur geplaatste ruiten en nadrukkelijk buiten het muurvlak tredende kozijnen verhullen de dikte van het materiaal. Ook zijn de zwartgebeitste multiplexplaten als een soort finer bevestigd op de constructie. De kamers zelf – de keuken aan de zuidoostkant en de wand van slaapkamers aan de westkant – worden geacht deel te hebben aan deze gelaagde opbouw van het omhulsel.

Deze kenmerken komen terug in de prachtige, drie verdiepingen hoge ruimte van het eigen bureau. Doordat het daglicht tot diep in het gebouw reikt en van de ene naar de andere kant van de lichtschacht schuift lijkt de ruimte zich gedurende de dag te ontvouwen. Het hoofdvertrek van het huis in Lincolnshire is voornamer en sculpturaler. De opdrachtgevers – een pas getrouwd paar met kinderen die inmiddels het huis uit zijn – vroegen een grote ruimte voor het ontvangen van gasten. Ze hebben het moderne equivalent van de middeleeuwse *hall* gekregen, die vanuit de hooggelegen ouderslaapkamer overzien kan worden. De open haard markeert zo niet het centrum dan toch het brandpunt en het hoogtepunt van de woonruimte. Deze haard strijd om de aandacht met het uitzicht over het landschap, dat wordt ingekaderd door een opening van 3x2 meter. Dit raam is zo groot dat, in tegenspraak met de intenties die uit de noord/zuid doorsnede spreken, de *hall* eenduidig op het noorden georiënteerd is. Toch is de 'overwelfde ruimte' een effectief tegenwicht voor het uitzicht, en het verklaart de onnadrukkelijke verwijzing van de architecten naar de villa's van Palladio. De ruimtelijkheid van het interieur is des te opmerkelijker als men bedenkt dat het gebouw er aan de buitenkant in slaagt passend terughoudend te blijven; een klein huis, precies wat het is.

In het werk van Caruso St John is ruimte niet simpelweg een hoeveelheid die, als de een of andere Corbusiaanse overmaat aan plasticiteit en kunst, kan worden toegevoegd aan de kale botten van het leven. Evenmin is het slechts een middel om een gebouw in het landschap te articuleren. Het wordt vooral bepaald door een kwaliteit die wezenlijk is voor de beleving en die Peter St John, net als de Smithsons, herkent in het Eames huis: 'Het huis mag dan uit een raster bestaan, op een Mondriaan-achtige wijze ingevuld met schermen, toch denk je niet aan het gebouw in termen van zijn plattegrond of zijn opstanden ... Je denkt [daarentegen] altijd aan de objecten die er in staan: de kleden, de schilderijen, de potten ... Ze zijn niet alleen maar inhoud: ze nemen deel aan een veld van elementen, die niet ongelijk in schaal zijn aan de maten van de kolommen. Het is een bijzonder delicate manier om ruimte te maken.'

Deze beschrijving verwijst naar het bewustzijn van een complexe, ja, zelfs breekbare relatie tussen het wonen en de omgeving, en de noodzaak voor de architect te beschikken over een passende gevoeligheid hiervoor. Het verwijst naar de uitbreiding van Caruso St Johns *inclusieve stedenbouw* tot de architectuur zelf. Het suggereert op het eerste gezicht dat het gaat om de vraag hoe de ervaring van het wonen een plek kan krijgen binnen architectuur. Maar het werk van deze architecten roept precies het tegenovergestelde op: een oprechte zorg omtrent de middelen waarmee architectuur de plaats kan krijgen die haar toekomst, hoe ze opgenomen kan worden binnen het ervaringsveld. Het onderscheid is subtiel. Het is ook een onderscheid dat verrijkende consequenties heeft.

explains the architects' passing reference to Palladio's villas. The spaciousness of the interior is all the more remarkable, considering that the building succeeds in remaining appropriately modest from the outside – like a small house, which is exactly what it is.

In the work of Caruso St John, space is not simply a quantity that can be added, like some Corbusian surplus of plasticity and art, to the bare bones of life. Nor is it merely a means to articulate a building with its landscape. Rather it is characterized by a quality that is essential to experience, and which Peter St John, like the Smithsons, recognized in the Eames House:

'The house may consist of a grid, inset with screens in a Mondrian-like pattern. Yet one does not think of the building in terms of its plan or its elevations ... [Instead,] one always think of the objects that are in it: the rugs, the pictures, the pots... They are not just contents: they are participating in a field of elements that are not dissimilar in scale to the dimensions of columns. It is a very delicate way of making space.'

This description points to the awareness of a complex, even fragile relationship between domesticity and the environment, and the need on the part of the architect for a sensitivity to match. It points to the extension of Caruso St John's *inclusive urbanism* within architecture itself. It suggests at first that what is at issue is how the experience of domesticity can find a place within architecture. But the work of the architects evokes precisely the opposite: a genuine concern about the means by which architecture can find its rightful place, can be included within the field of experience. The distinction is a subtle one. It is also one that has profound consequences.





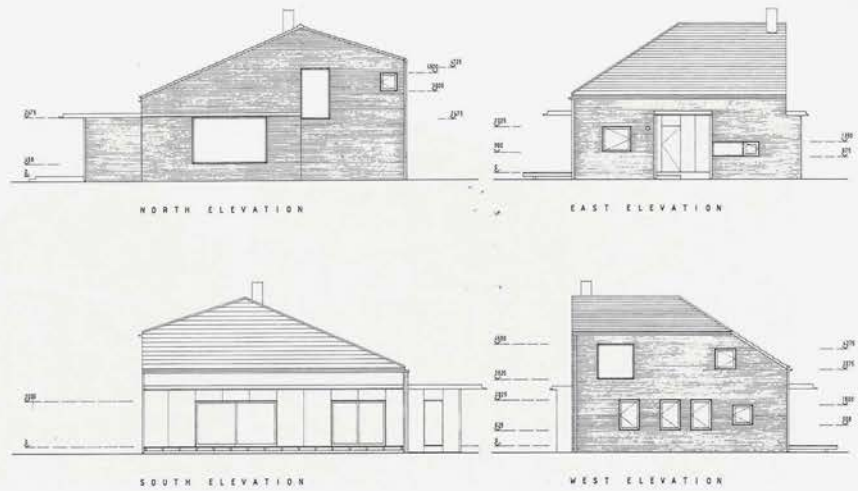
Woonhuis/House in Lincolnshire
1994

Noordzijde van het huis. North elevation of the house.



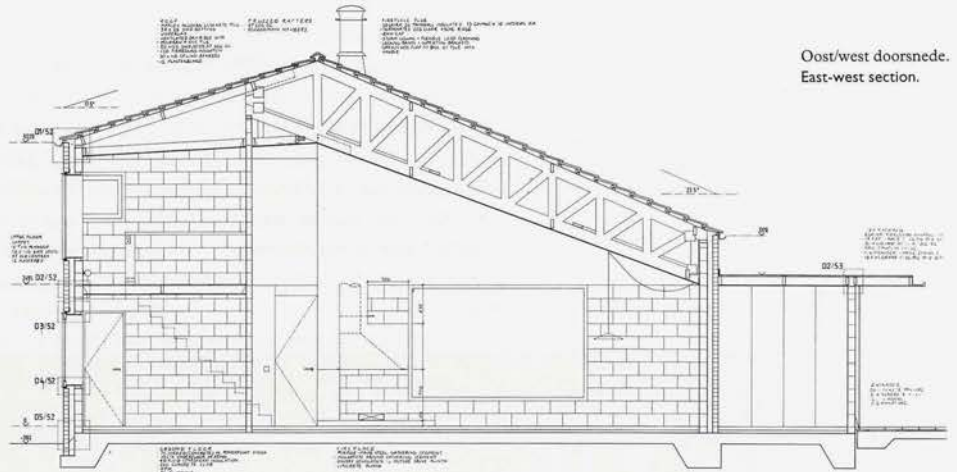


Westgevel.
West elevation.

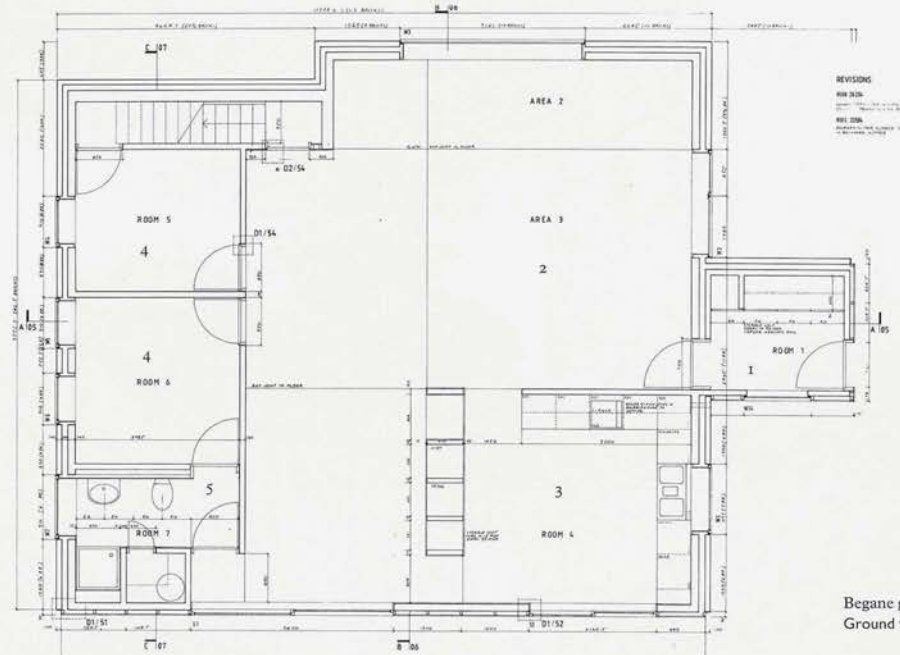


De wand met daarachter slaapkamers,
gezien vanuit de woonruimte.
Wall with bedrooms beyond, viewed from
living room.

1. ingang
entrance
2. woonkamer
living room
3. keuken
kitchen
4. slaapkamer
bedroom
5. badkamer
bathroom



Oost/west doorsnede.
East-west section.

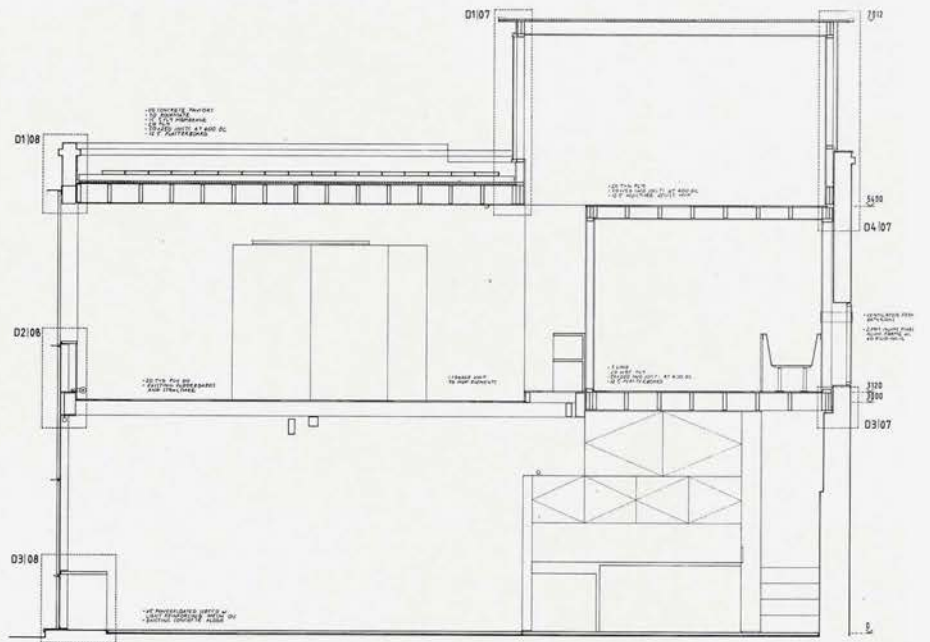


Begane grond.
Ground floor.



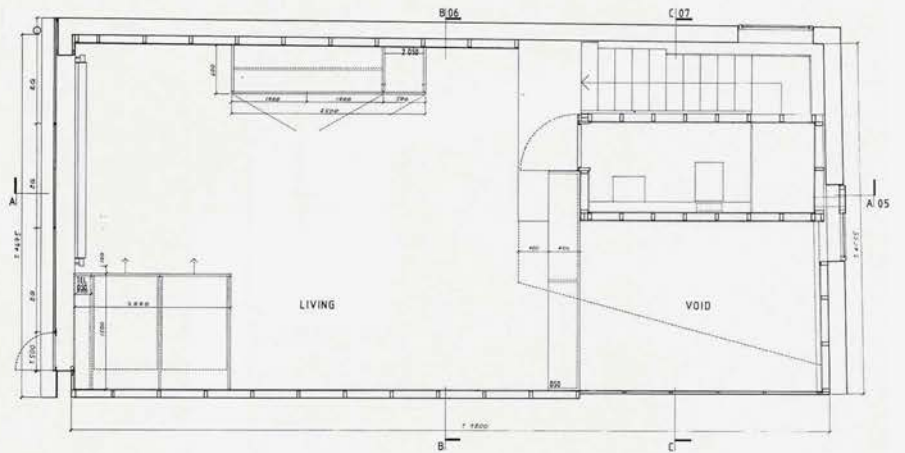


Studio/woonhuis Caruso
Caruso Studio and House
 Swan Yard 10, Londen
 1993-1994

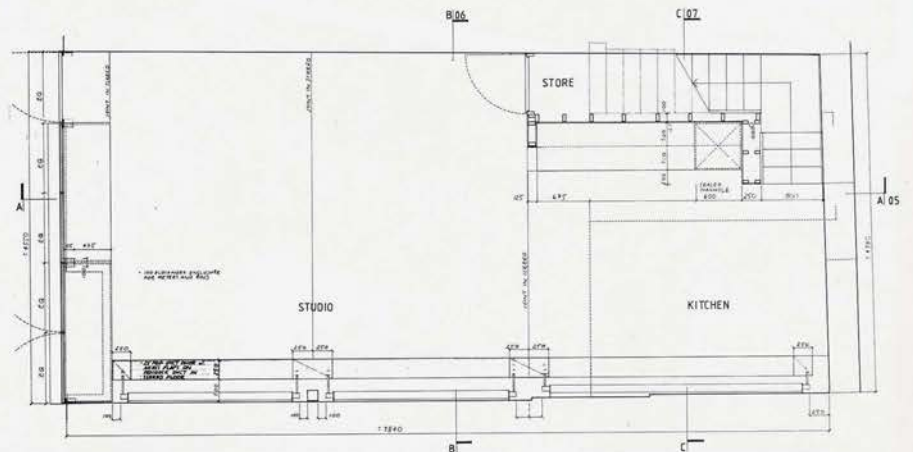


Lengte doorsnede. Longitudinal section.

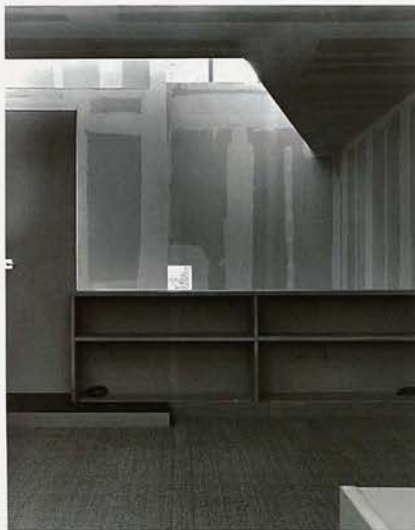
Eerste verdieping. First floor.



Begane grond. Ground floor.



60



Achterzijde van de woonkamer op de etage.
 Rear of living room upstairs.

