

Diller Scofidio+Renfro com a *arq./a*

Performing the Critical

GONÇALO FURTADO



Gonçalo Furtado: Desde a sua formação em 1979, o vosso escritório foi evoluindo e cresceu consideravelmente. Para além de Ricardo Scofidio, que se graduou na Columbia University em 1960 e ensinou na Cooper Union desde 1965; e Elizabeth Diller, que se graduou na Cooper Union em 1979 e onde ensinou, na School of Art e em Harvard e Princeton; o escritório inclui também, desde 2003, o ex-colaborador Charles Renfro como sócio. Como organizam e desenvolvem a vossa prática criativa interdisciplinar, lidando com a evolução do escritório e mantendo uma prática experimental?

Elizabeth Diller: O nosso estúdio sempre esteve orientado para o discurso. Muitas ideias são consideradas. Tentamos muitas coisas diferentes sem haver um caminho singular predefinido. Ideias e assunções são postas à prova de uma rigorosa análise e testadas; pelo que descrever a nossa prática, ou metodologia, como experimental é correcto. Diz sobretudo respeito a pesquisa, mesmo quando haja um produto em que estejamos a trabalhar, cerca de 99% daquilo que aprendemos é descartado, de certo modo. Isto é necessário porque, ao desenvolvermos um projecto, vemo-nos como "visitas" a um problema que já existia antes de nós. Um dos nossos trabalhos é descobrir as nuances específicas, constrangimentos, ou parâmetros de um dado projecto, que apenas é feito através de um processo de análise e experimentação. Relativamente ao nosso trabalho em colaboração, e em particular aos associados, existem outros dois para além de mim. Um é o meu marido, Ric Scofidio, e o outro é Charles Renfro, como referiste. Tem sido muito produtivo ter um terceiro elemento para quebrar ligações, desafiar, formar diferentes conjuntos de relações e alianças. Somos proponentes de desafios como uma forma de intensa colaboração.

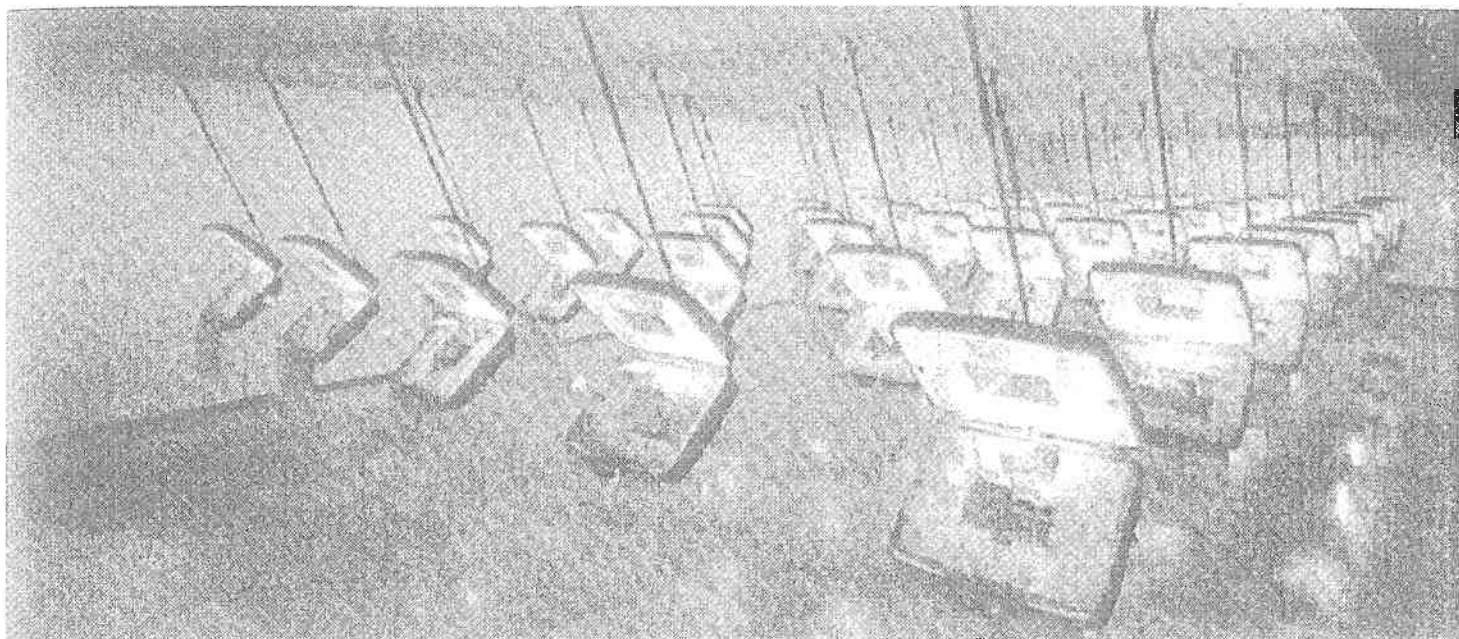
"Sempre estivemos interessados nas questões de "Porquê" e "Como" herdámos certas convenções do fazer espaço.

Poderá ser, em parte devido à nossa posição histórica enquanto artistas, ou projectistas, que desafiamos as normas culturais; considerarmo-nos dissidentes nas franjas das distinções categóricas. Como começámos a ter encomendas maiores, o nosso trabalho mudou de pequenas instalações para obras que mais facilmente podem ser definidas como «arquitectónicas»"

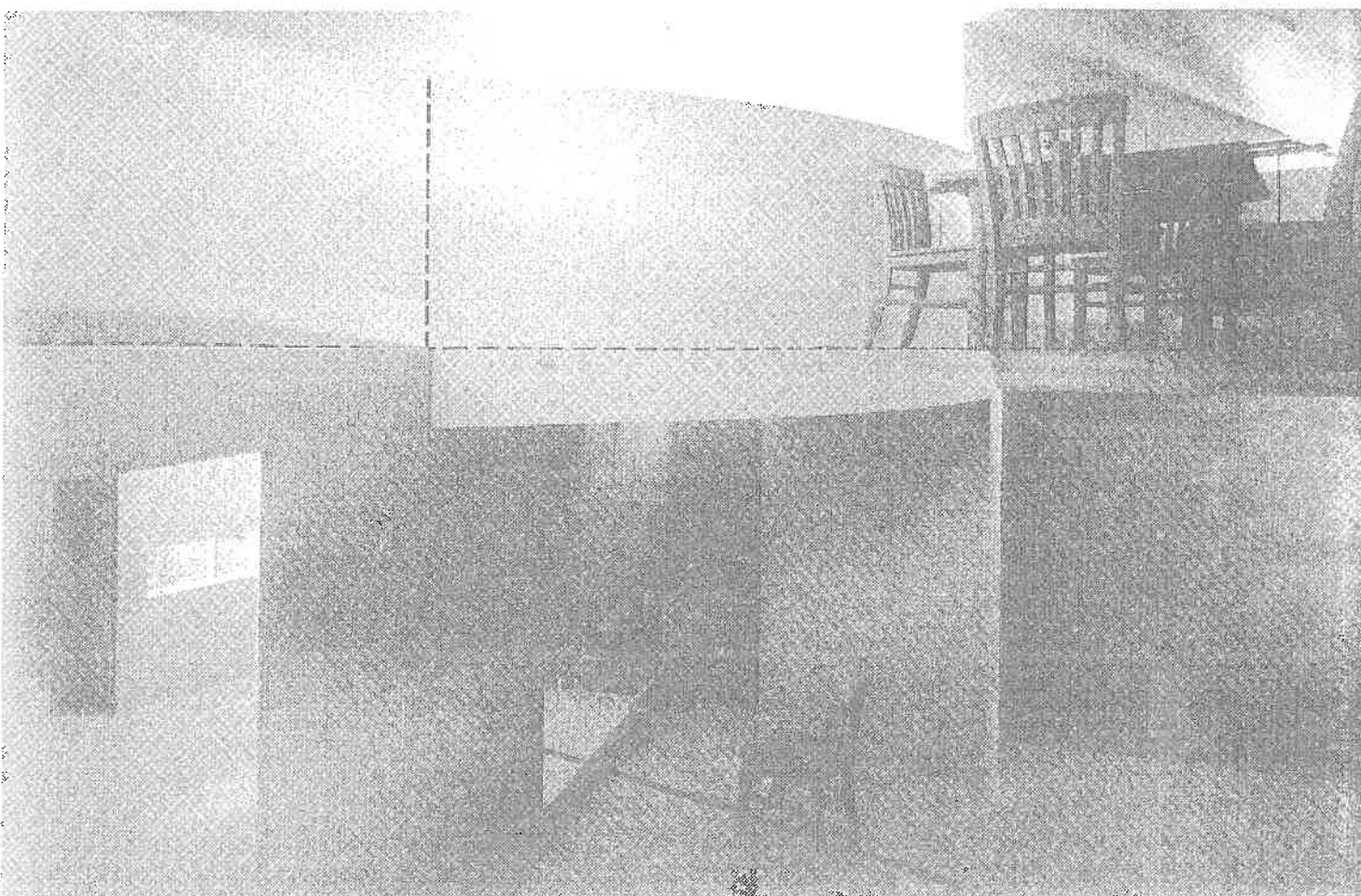
GF: E, para além do mundo da arte, estabelece relações entre a vossa projectação/"research" e o teu longo envolvimento com a academia, etc.?

ED: Eu possuo uma "tenure" na Princeton University e tenho passado bons momentos lá. Recentemente, diria que o ensino se tornou para mim uma forma de terapia. Não é tanto que o meu envolvimento na academia produza uma correlação "one-to-one" com aquilo que estamos a fazer no escritório. Quando ensino, tenho a oportunidade de desligar de certos elementos da prática profissional e agarrar outro tipo de questões, assuntos e circunstâncias que, de outra forma, seriam difíceis de resolver dentro dos parâmetros da "prática". Ensinar tem um papel especial na minha vida pessoal e, apesar de ter começado como para muitos, como forma de suportar as actividades extra-curriculares que igualmente apreciava, tal já não é o caso pois a minha prática privada ampliou-se. No que respeita a faculdade de Princeton, as transacções que têm lugar na e entre a faculdade foram absolutamente maravilhosas. Talvez porque estamos interessados em coisas similares, em correntes de ideias foi muito intenso e o entrosamento com os estudantes permitiu-nos uma oportunidade única de ter um debate incrível.

GF: É notório que, especialmente no período inicial, a grande percentagem dos vossos projectos consistiam em instalações multimédia, projectos para espaços de arte e similares (recordo a este propósito a "With Drawing Room" dos 1980's ou a "Suitcase Studies" dos 1990's, etc.). Mas o escritório desenvolveu projectos de escalas diversas (de instalações a edifícios e planos urbanísticos-paisagísticos com Renfro). Os projectos são de natureza bastante diversificada

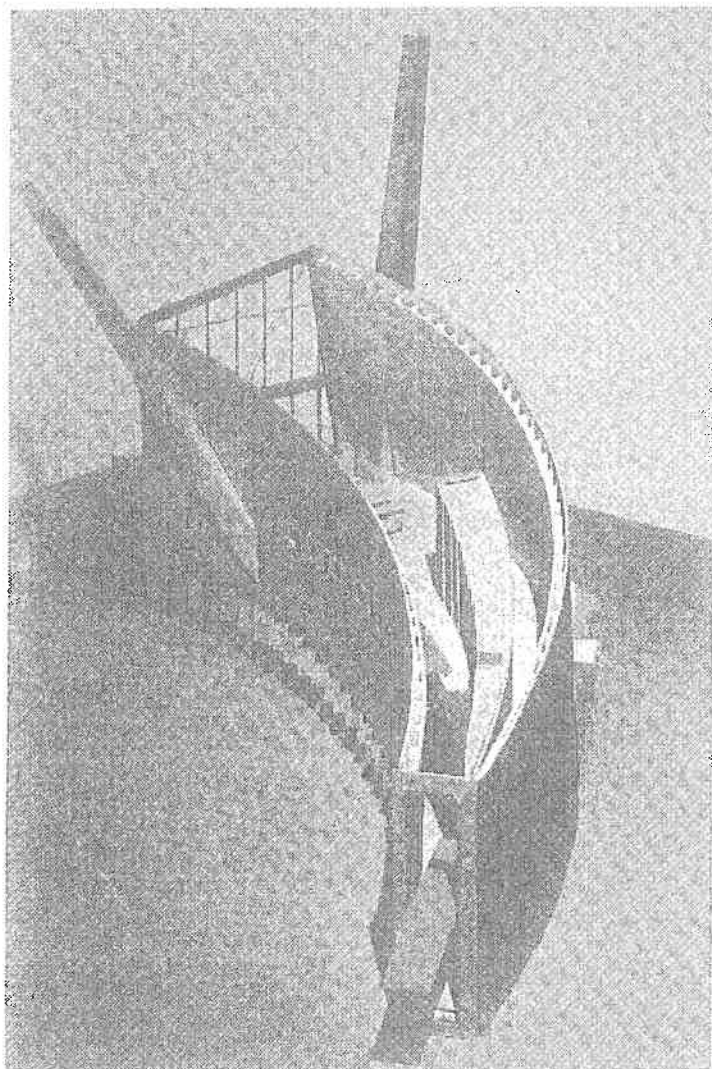


Instalacja *Frontiers of the Case Studies*, Walker Art Center, Minneapolis, 1991



Instalacja *The Wind Drawing Room*, Copp St Project, San Francisco, 1987

(à esquerda) Casa de Férias *Slow House*, North Haven, Long Island, Nova Iorque, 1991
 (à direita em cima) Pavilhão Expositivo *Blur Building*, Expo 2002, Suíça
 (à direita em baixo) Estrutura temporária *Viewing Platform*, Ground Zero, VTK, Nova Iorque, 2001



(de eventos temporários a intervenções espaciais permanentes).

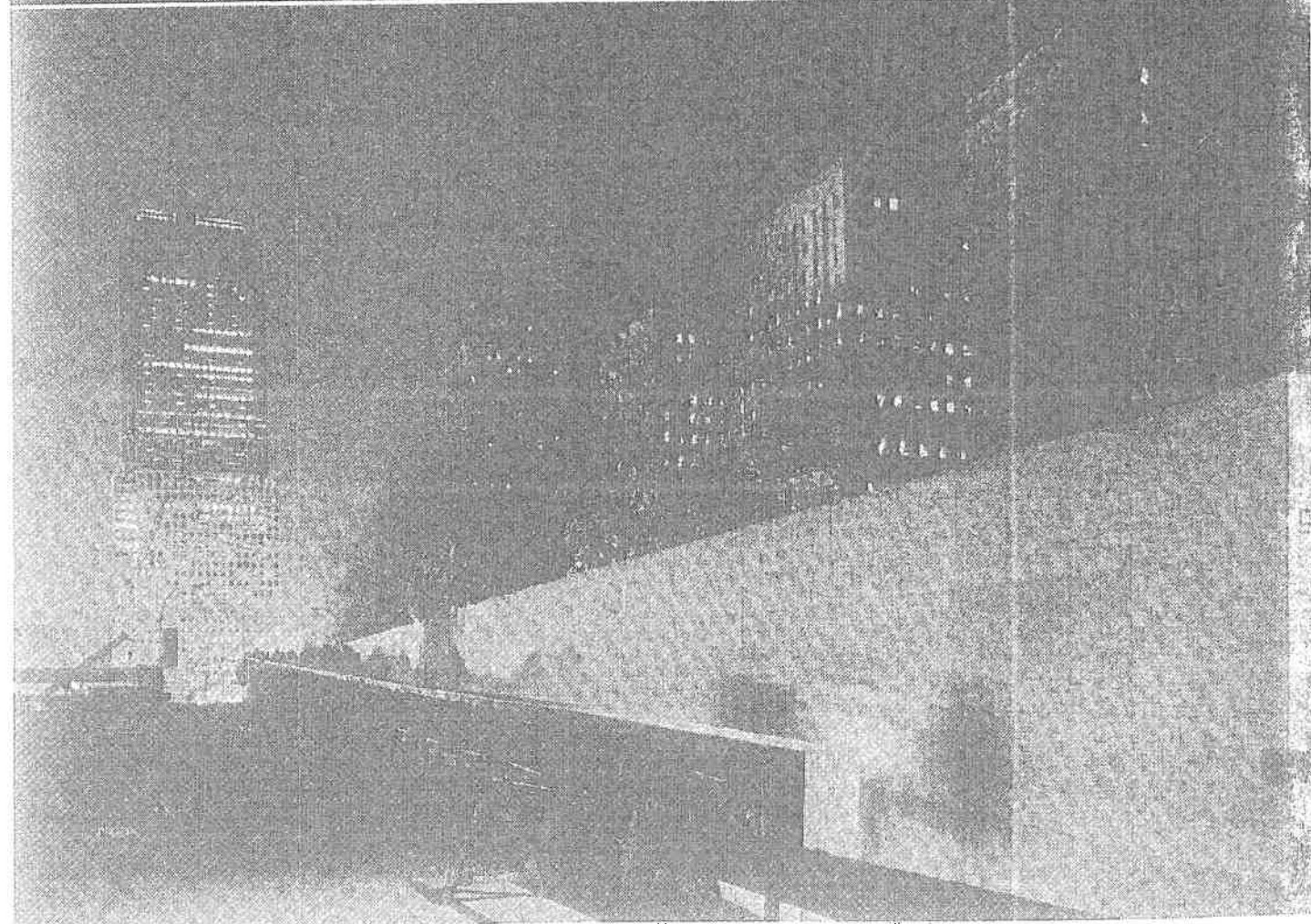
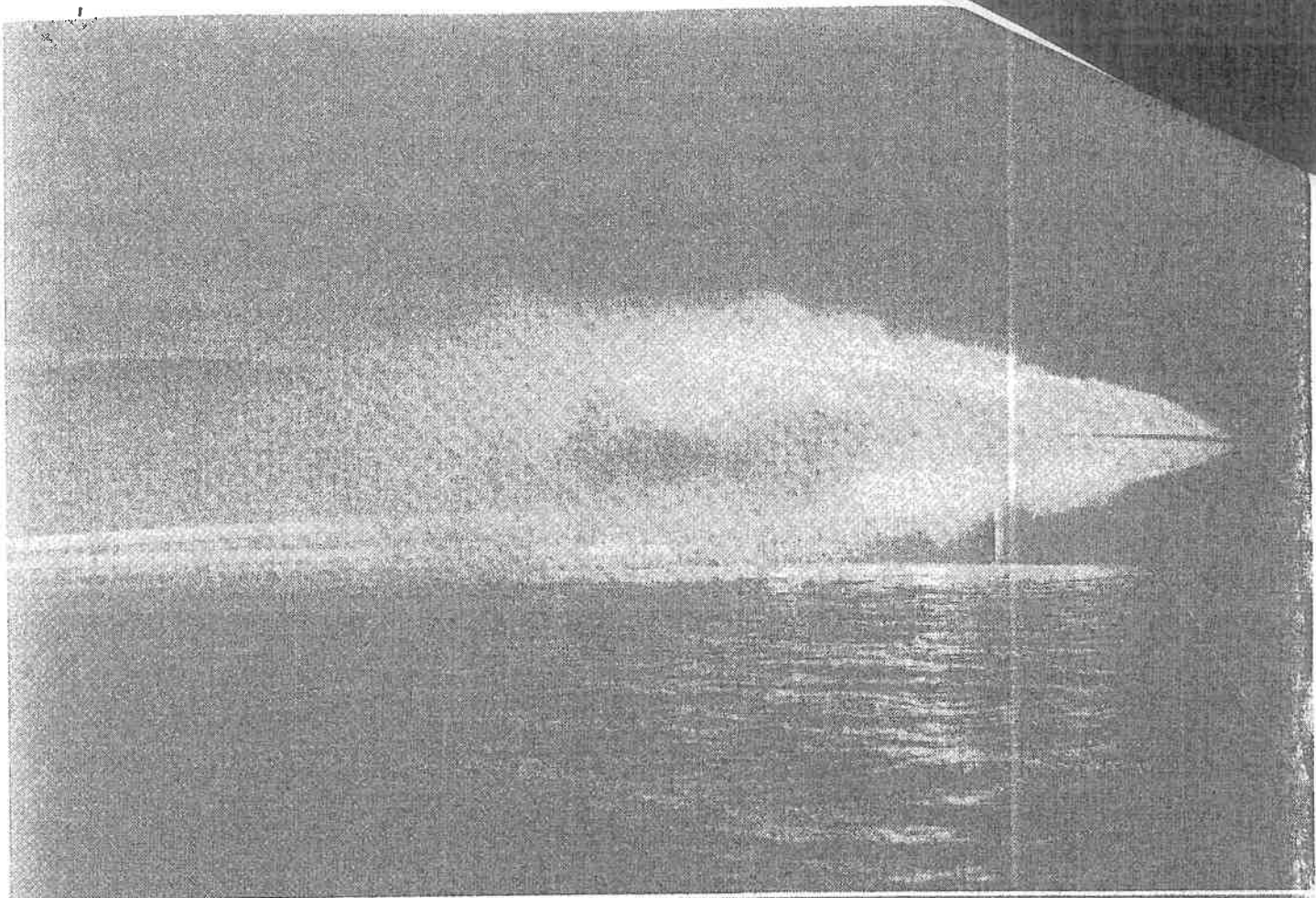
Neste sentido, propostas datadas desde 2000 como o "Institute of Contemporary Arts", o "Slither Housing", o restaurante "Brasserie" no edifício do Mies, o pavilhão Suíço "Blur", ou os projectos para o "Lincoln Center for the Performing Arts" devem ser destacados. Tens preferência por algum tipo de programas, trabalhos inovadores, etc?

RD: Sempre estivemos interessados nas questões de "Porquê" e "Como" herdámos certas convenções do fazer espaço. Poderá ser, em parte devido à nossa posição histórica enquanto artistas, ou projectistas, que desafiamos as normas culturais; consideramo-nos dissidentes nas franjas das distinções categóricas. Como começámos a ter encomendas maiores,

o nosso trabalho mudou de pequenas instalações para obras que mais facilmente podem ser definidas como «arquitectónicas», (apesar de nós mesmos nunca termos estado muito interessados nessa denominação). Os nossos interesses e as nossas preocupações com certas questões permaneceram: Como é que analisamos as convenções do espaço? Ou os assuntos culturais? O nosso interesse na visualidade e cultura visual também se manteve constante. Estas preocupações manifestaram-se no nosso trabalho, mediante meios e manipulações arquitectónicas. A secção dobrada ou arredondada de um edifício, por exemplo, permite-nos desafiar a delineação convencional do espaço público e privado. Se olharmos para o Eyebeam, por exemplo, o nosso objectivo foi perceber com este programa híbrido, meio público e previsível na exposição, funcionaria com o espaço de carácter mais residencial privado. Que oportunidades nascem de uma relação não-convencional entre duas partes, normalmente distintas do programa? Utilizamos uma superfície contínua e a operação de dobra como meio de combinar espaços aparentemente díspares. O que resultou foi aquilo que chamamos contaminação controlada, onde momentos de confluência espacial e programática são orquestrados e coreografados.

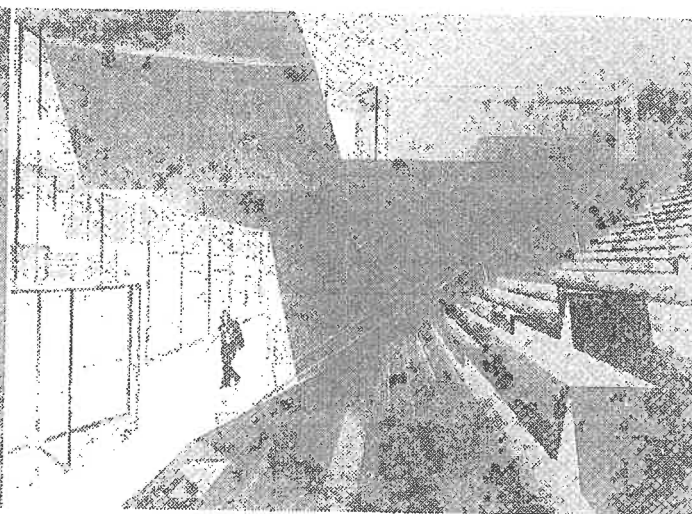
GF: O vosso trabalho parece sugerir uma arquitectura de "critical performativity" aproximando objecto-edifício-paisagem simultaneamente ao avançar de conceitos/desafios e sensualidade retórica. À parte dos programas, escalas e materialidade poderão identificar alguma estética característica, ou antes conceptualização, na obra (por exemplo, um enfoque contínuo na dialéctica entre observador participativo versus convenções culturais, percepção corpórea versus mediatização visual, etc., etc.?

RD: A "estética característica" é uma forma de perguntarem se temos uma linguagem formal. Nós não temos uma linguagem formal que possa ser facilmente identificável ou "branded". Como dissemos anteriormente, o nosso processo é delineado face ao desenvolvimento de soluções muito específicas e únicas para um conjunto de critérios eles próprios específicos: sítio, cultura, orçamento, materialidade. Se há uma constante eu diria, desde o nosso primeiro projecto independente, é sobre o espaço. Talvez mesmo o que consideramos como cultura de espaço. Estamos incrivelmente interessados no espaço e, claro, na materialidade também, em efeitos especiais e como a arquitectura produz esses efeitos especiais. Não consideramos o espaço como tábua rasa; está inscrito no sentido de





Restaurante Bravens, Edifício Seagram, Nova Iorque, 2000



Renovação + Expansão da Escola Julliard, Nova Iorque, 2005

que herdou e foi inextricavelmente preso à cultura, história e política. Suponho que se tivéssemos que identificar certas tendências de carácter formal haveria, por exemplo, a de superfície única, que podemos encontrar em alguns de nossos projectos como o Eyebeam e o Institute of Contemporary Art. Argumentaria, porém, não estamos simplesmente repetindo o motivo. A justaposição de superfícies no ICA e Eyebeam produziria um claro contraste. Mas estamos interessados noutras coisas também, talvez discutivelmente desenvolvendo novas tendências. Estamos menos preocupados com a relação formal entre os nossos projectos, ou com o desenvolvimento de uma continuidade formal, em sentido convencional, no corpo do nosso trabalho, não é uma prioridade. Estamos muito mais motivados pelas ideias do que pela forma. E voltando ao nosso espaço, ou espaço cultural, que trata de questões que são, em última análise, aformais, as nossas preocupações com uma estética identificável não é *a priori* uma preocupação. Relativamente ao espaço, consideramo-lo menos em termos perspectivos e mais em termos de tempo, de uma natureza temporal – tempo e movimento. Ric costuma dizer “quando páras de te mover, o espaço fica plano”. E nós não pensamos no espaço em tais termos estáticos e planos. Então, enquanto estamos interessados em espaço e na modelação de espaço como um filão contínuo no nosso trabalho, aceitamos que a arquitectura é também mais do que fazer espaço. É por isso que estamos interessados nos efeitos especiais da arquitectura. É também acerca do criar evento, acerca da percepção e do coreografar relações, excepções.

GP: A aproximação não convencional do escritório é claramente marcada por um apetite pelas artes visuais e performativas, tal como pelo pensamento crítico e conceptual. O trabalho é indubitavelmente influenciador da arena arquitectónica; mas tens as tuas próprias influências.

RM: Bem, se olharmos para a nossa evolução e de onde partimos, é certamente justo dizer que o nosso trabalho inicial foi muito à escala da exposição e instalação, não porque tomámos o que podíamos – projectos pequenos, mas com a esperança de atingir comissões muito maiores. Verdadeiramente, não estava interessada em tornar-me arquitecta – nunca tive nenhuma intenção disso! Eu estava interessada em arte. E por algum acaso fiz uma cadeira de arquitectura quando estava em Cooper Union. E, por acaso também, licenciou-me outra vez em Arquitectura, mas

apenas pensei que a profissão de arquitecta não era para mim. Então, na escola, eu não estava a estudar ou a ler o que muitos estudantes de arquitectura estavam. Eu estava ocupada a olhar para o trabalho de homens da envolvente como Gordon Matta-Clark, Dan Graham e Robert Smithson. Outros artistas nas franjas da performance também, do tipo Vito Acconci e Chris Burden. É justo dizer que me alimentava de tudo menos de arquitectura.

GP: Qualquer que seja o objecto parece sempre existir um “input” intervencionista vocacionado para o debate acerca do papel da arquitectura na sociedade, um comentário desafiador às quotidianas convenções culturais e espaciais (domésticas, visuais, etc.) e, muito frequentemente, uma subtil problematização política. (Relembro coisas que vão desde o teatro “Moving Target” de 1996 e a peça de moda “Meat Dress” de 2006, até instalações para Lille, Turquia e Joanesburgo; livros como o “Back to the Front, Tourism of War”, e arquitectura como a plataforma do WTC.) Vês a arquitectura como forma, uma arena e/ou acto político?

RM: Acreditamos que a crítica institucional está muito viva e, enquanto arquitectos, estamos inevitavelmente envolvidos num intenso diálogo e crítica das instituições e das relações entre elas, das nossas relações com as instituições, da arquitectura como uma instituição. Não nos é possível não sermos críticos institucionais; quando olhamos instituições, percebemos que estas são frequentemente dominadas por pessoas cujo poder advém do dinheiro e existe uma desconexão com o interesse cultural específico. Então, inevitavelmente, as instituições reflectem, tipicamente, quem tem poder e dinheiro, por virtude daqueles que os constroem, pelo que dizem e apresentam. E não podemos ignorar a necessidade de desenvolver uma matriz que permita a sobrevivência dessas instituições – uma matriz que gera receitas à medida que os subsídios governamentais para as artes retrocedem. Como arquitectos, então, devemos ser absolutamente vigilantes acerca das nossas instituições. Num determinado sentido, tornam-se nossa responsabilidade; temos de advogar os seus melhores interesses. Certamente, a Arquitectura torna-se uma espécie de acto político disfarçado – para, por exemplo, ser parte da instituição, mas não a deixar tomar o curso que de outra forma tomaria. ■

(tradução: Alexandre Loureiro)

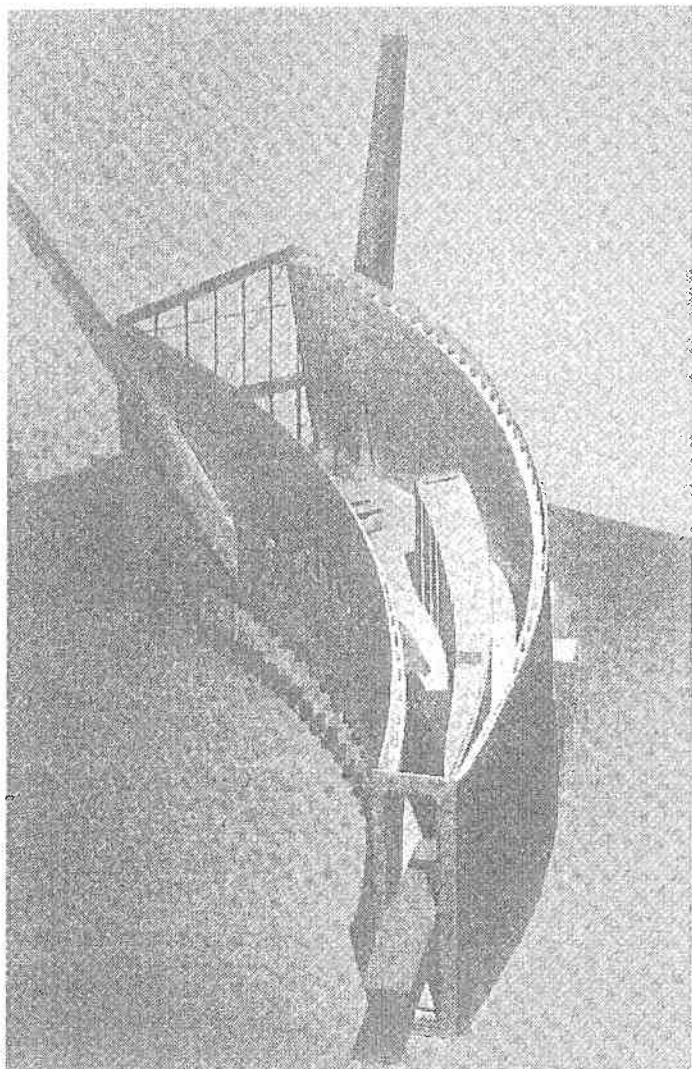


Centro Lincoln para Artes Performativas, Nova Iorque, 2007-



Parque Urbano Governor's Island, Nova Iorque, 2009 -

(à esquerda) Casa de Férias *Slow House*, North Haven, Long Island, Nova Iorque, 1991
 (à direita em cima) Pavilhão Expositivo *Blur Building*, Expo 2002, Suíça.
 (à direita em baixo) Escultura temporária *Viewing Platform*, Ground Zero, WTC, Nova Iorque, 2001

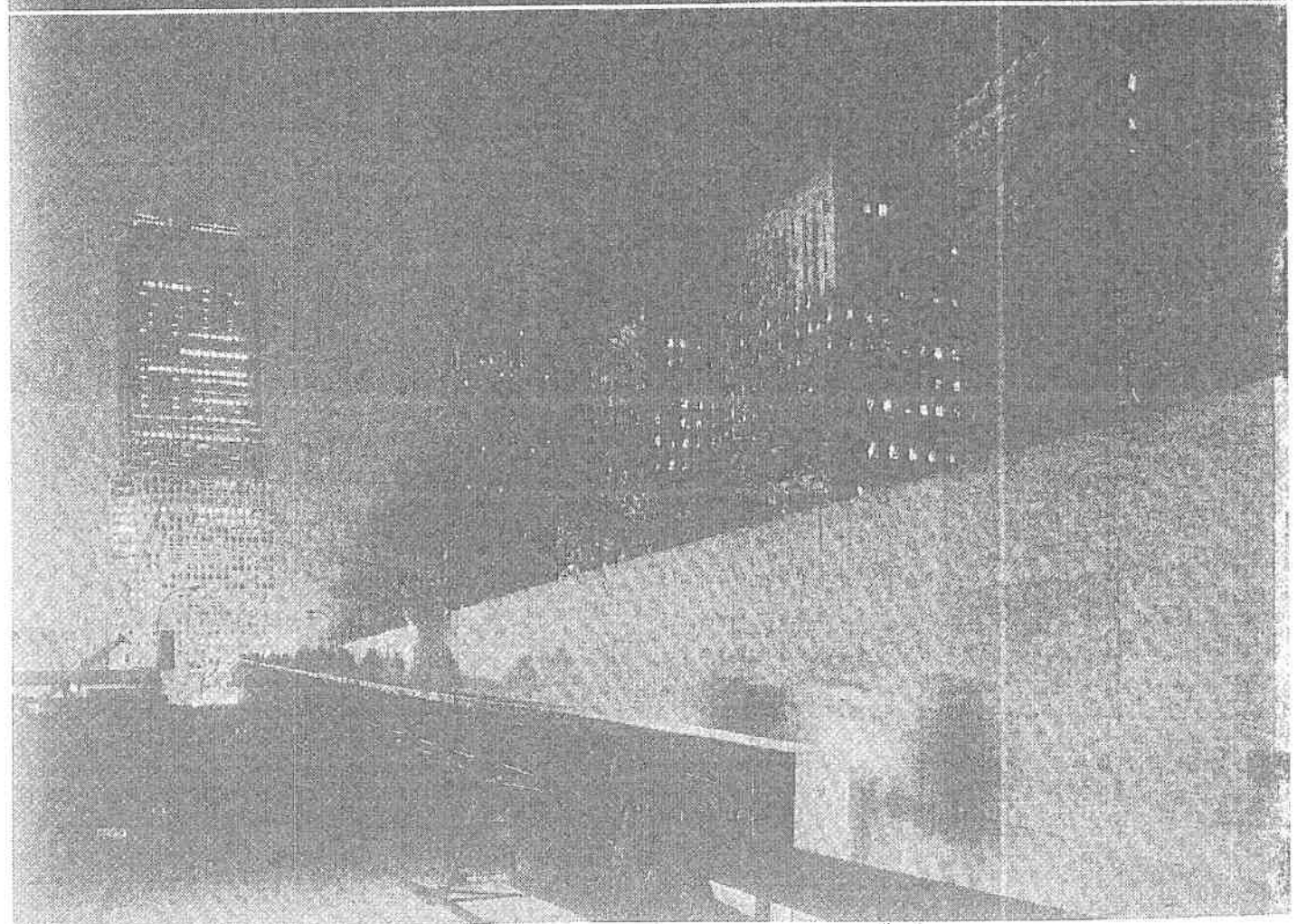
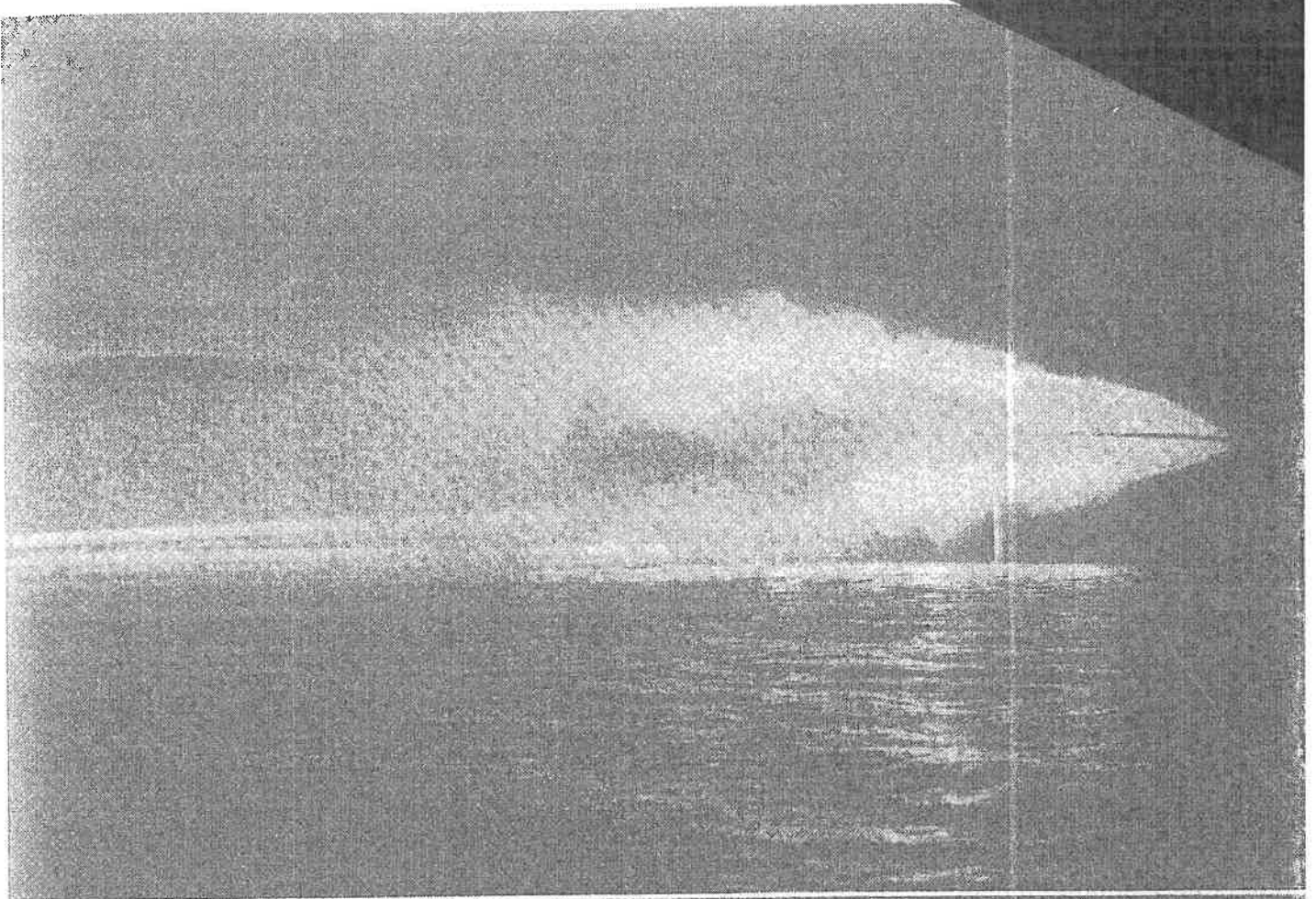


e eventos temporários a intervenções espaciais permanentes).
 Neste sentido, propostas datadas desde 2000 como o "Institute of Contemporary Arts", o "Slither Housing", o restaurante "Brasserie" no edifício do Mies, o pavilhão Suíço "Blur", ou os projectos para "Lincoln Center for the Performing Arts" devem ser destacados. Tens alguma referência por algum tipo de programas, trabalhos inovadores, etc?
 O: Sempre estivemos interessados nas questões de "Porquê" e "Como" criarmos certas convenções do fazer espaço. Poderá ser, em parte devido à nossa posição histórica enquanto artistas, ou projectistas, que desafiamos as normas culturais; consideramo-nos dissidentes nas franjas das distinções categóricas. Como começámos a ter encomendas maiores,

o nosso trabalho mudou de pequenas instalações para obras que mais facilmente podem ser definidas como «arquitectónicas», (apesar de nós mesmos nunca termos estado muito interessados nessa denominação). Os nossos interesses e as nossas preocupações com certas questões permaneceram: Como é que analisamos as convenções do espaço? Ou os assuntos culturais? O nosso interesse na visualidade e cultura visual também se manteve constante. Estas preocupações manifestaram-se no nosso trabalho, mediante meios e manipulações arquitectónicas. A secção dobrada ou arredondada de um edifício, por exemplo, permite-nos desafiar a delineação convencional do espaço público e privado. Se olharmos para o Eyebeam, por exemplo, o nosso objectivo foi perceber com este programa híbrido, meio público e previsível na exposição, funcionaria com o espaço de carácter mais residencial privado. Que oportunidades nascem de uma relação não-convencional entre duas partes, normalmente distintas do programa? Utilizamos uma superfície contínua e a operação de dobra como meio de combinar espaços aparentemente díspares. O que resultou foi aquilo que chamamos contaminação controlada, onde momentos de confluência espacial e programática são orquestrados e coreografados.

GF: O vosso trabalho parece sugerir uma arquitectura de "critical performativity" aproximando objecto-edifício-paisagem simultaneamente ao avançar de conceitos/desafios e sensualidade retórica. À parte dos programas, escalas e materialidade poderão identificar alguma estética característica, ou antes conceptualização, na obra (por exemplo, um enfoque contínuo na dialéctica entre observador participativo versus convenções culturais, percepção corpórea versus mediação visual, etc., etc.)

OO: A "estética característica" é uma forma de perguntarem se temos uma linguagem formal. Nós não temos uma linguagem formal que possa ser facilmente identificável ou "branded". Como dissemos anteriormente, o nosso processo é delineado face ao desenvolvimento de soluções muito específicas e únicas para um conjunto de critérios eles próprios específicos: sítio, cultura, orçamento, materialidade. Se há uma constante eu diria, desde o nosso primeiro projecto independente, é sobre o espaço. Talvez mesmo o que consideramos como cultura de espaço. Estamos incrivelmente interessados no espaço e, claro, na materialidade também, em efeitos especiais e como a arquitectura produz esses efeitos especiais. Não consideramos o espaço como tábua rasa; está inscrito no sentido de



**PERFORMING THE CRITICAL:
IN CONVERSATION WITH DILLER SCOFIDIO + ZENFRO**
Gonçalo Furtado (Prof. Aux. Oporto University)
ARQ./A MAGAZINE

1.

Since being founded in 1979, your office has evolved and grown considerably. Apart from Ricardo Scofidio, who graduated from Columbia University in 1960 and has taught at the Cooper Union since 1965; and Elizabeth Diller, who graduated from Cooper Union in 1979 and has taught there at the School of art and at Harvard and Princeton; the office also now includes a former collaborator, Charles Renfro as a partner since 2003. How do you all organize and develop your creative interdisciplinary practice, dealing with the office's evolution and maintaining an experimental practice?

Well, our studio has always been very oriented towards discourse. Many ideas are considered. We try a great deal of different things, with not singular path prescribed. Ideas and assumptions are tested, and put through a rigorous analysis and tested, so describing our practice, or methodology as experimental, is correct. It is very much about research, where even though there is a product that we are working towards, about 99% of what we do is learned from and discarded, so to say. This is necessary because we think of ourselves as guests to a problem that has existed before us when approaching a project. One of our jobs is to discover the particular nuances, constraints, or parameters of a given project, which is only done so through a process of analysis and experimentation.

As for how we work as collaborators, and in specific reference to the partners, there are two others besides myself. One partner is my husband, Ric Scofidio, and the other is Charles Renfro as you pointed out. It's been very useful to have a third partner to break the ties, to challenge, to form different sets of relationships and alliances. We are proponents of challenges as a form of intense collaboration.

And, apart from the art world, do you establish relationships between your research oriented design and your life-long engagement with academy etc?

I have tenure at Princeton University and have had a wonderful time there. Recently, I'd say that teaching has become a form of therapy for me. It's not so much that my engagement in academia produces a one-to-one correlation with what we're doing in our practice. When I teach, I have the opportunity to disengage from certain elements of professional practice and instead tackle other kinds questions, issues, and circumstances, a number of which would otherwise be difficult to realize within the parameters of practice. Teaching plays a dear and special role in my life, and though it began as it does for many, as a way I could support the 'extra-curricular' activities I was equally passionate about, such is no longer the case as my private practice has grown. Regarding the faculty at Princeton, the exchange that took place between and amongst the faculty was absolutely wonderful. Perhaps it was because we were interested in similar things, the flow of ideas was seemingly unceasing, and the engagement with the students allowed us an opportunity to have an incredible debate.

2.

It is noticeable that, especially at an early date, a large percentage of your projects consisted of multimedia installations, designs for art spaces and alike (I recall the 1980s "With drawing room" or the 1990s "Suitcase studies" etc). But, progressively, the office developed designs of very diverse scales (from the installations to buildings and urban-landscape plans with Renfro). These projects are of very different natures (from the temporary events to permanent spatial interventions). In this connection, proposals dated since the 2000s, such as the "Institute of contemporary Arts", the "Slither housing", the "Brasserie" restaurant at Mies' building, the Swiss exposition pavilion "Blur", or the projects for the "Lincoln Center for the Performing arts", must be highlighted. Do you have preferences for any type of programs, innovative works, or alike?

For us, we've always been interested in the questions of why and how we've inherited certain conventions of space-making. This might be in part due to our historical position as artists, or designers, who challenged cultural norms; we considered ourselves dissidents on the fringes of categorical distinctions. As we began to take on larger projects, and our work arguably shifted from smaller installations to work that could more easily be defined as 'architectural,' (though we ourselves were never quite interested in such delineations), our interests stayed the same and our preoccupations with certain questions remained: How do we analyze conventions of space? Or cultural issues? Our interest in visuality and cultural vision has also remained constant.

These preoccupations certainly become manifested in our work, through architectural means and manipulations. The shearing or folding of the building section for example, allows us to challenge the conventional delineation of public and private spaces. If we look at Eyebeam for example, our goal was to understand how this hybrid program, half public and predicated on presentation, would work with the more private resident oriented spaces. What opportunities are born from a non-conventional relationship between the two normally distinct parts of the program? We used a continuous surface and the operation of folding as a means to combine seemingly disparate spaces together. What resulted is what we call controlled contamination, where moments of spatial and programmatic confluence are orchestrated and choreographed.

3.

Your work seems to suggest an architecture of critical performativity, dissolving distances between object-building-landscape while putting forward its challenging concepts and rhetoric sensuality. Independently of the programs, scales and materiality, could one identify a characteristic aesthetic and conceptualization in the oeuvre (for instance a continuing focus on the dialectic between participative observer versus cultural conventions, bodily perception versus visual mediatization, etc etc)?

A 'characteristic aesthetic' is another way of asking if we have a formal language. We certainly do not have a formal language that could easily be identifiable or branded. As we discussed earlier, our process is tailored towards developing very specific and unique solutions to a set of criteria that themselves are specific: site, culture, budget, materiality.

If there is a constant, I would say even from our first independent projects, it been about space. Perhaps even what we consider the culture of space. We're incredibly interested in space, and yes materiality as well, in special effects and even how architecture produces those special effects. We don't consider space as a tabula rasa. It is scripted, meaning that it has inherited and inextricably tied to culture, histories, policies.

I suppose if we had to identify certain tendencies of a formal matter, there is the example of the single surface which one can find in several of our projects, in both Eyebeam and the Institute of Contemporary Art. I would argue though that we aren't simply repeating a motif. The juxtaposition of the surface at the ICA with Eyebeam would produce a clear contrast. But we are interested in other things as well, perhaps arguably developing new tendencies. We are far less concerned about the formal relationships between our projects, or rather developing a formal continuity in any conventional sense over the body of our work is not a priority. We are inevitably motivated far more by ideas than form. And so returning to our interest in space, or cultural space, which deals with questions that are ultimately aformal, our preoccupation with an identifiable aesthetic is not an a-priori concern.

Now regarding space, we consider it less in perspectival terms and more so in terms of time, of a temporal nature – time and movement. Ric says this often, "when you stop moving, space flattens." And we don't think of space in such static, or flat terms. And so while we're interested in space, and space making as a continual thread in our work, we accept that architecture is also more than just space making. It is why we're interested in the special effects of architecture. It is also about event making, about perception, and choreographing relationships, exceptions.

The office's non-conventional approach is clearly marked by a visual and performative art appetite, as well as by conceptual and critical thoughts. The work is certainly influential to the architectural arena; but do you have yourselves, your own influences?

Well, if you look at our evolution and where we started, it is certainly fair to say that our earlier work was very much at the scale of exhibitions and installations, and not because we took what we could first – small projects – with the hope of reaching much larger commissions. I truly was not interested in becoming an architect – I never had any intention to! I was interested in art. And by some small chance, I took an architecture course when I was at Cooper Union. And by chance again, I graduated with a degree in architecture, but just thought the profession of architecture was not for me.

And so in school, I was not studying or reading what many architecture students were. I was busy looking at the work of environmentalists like Gordon Matta-Clark, Dan Graham and Robert Smithson. Other artists also at the fringes of performance, much like Vito Acconci and Chris Burden. It's fair to say I was feeding off everything but architecture.

4.

Whatever the object of focus, there always seems to exist an interventionist input geared towards the debate on the role of architecture in society, a challenging comment on everyday cultural and spatial conventions (domestic, visual etc), and, very often, a subtle political problematization. (I recall stuff that goes from the 1996 theatre "Moving target" and the 2006 fashion design piece "Meat dress", to installations for Lille, Turkey and Johannesburg, books such as "Back to the front, tourism of war", and architecture such as the WTC platform.). Do you see architecture as a political arena and/or act?

We believe that the institutional critic is still very much alive and as architects, we are inevitably engaged in an intense dialogue and critique, of institutions and their relationship to one another, of our relationship to institutions, of architecture as an institution. It is not possible for us to not be institutional critics; when looking at institutions, you come to understand that they are often dominated by people whose power is derived from money, and there is a disconnect with a specific cultural interest. So inevitably, institutions typically reflect those with power and money, by virtue of who builds them, what they say and present. And we cannot ignore the need to develop a framework that allows such institutions to survive – a framework that generates income as government subsidies for the arts recedes. As architects then, we must be absolutely vigilant about our institutions. In a manner, they become our responsibility; we must become advocates of their best interests. Certainly, architecture becomes a sort of stealthy political act – to be a part of institution for example, but not let them go the course they might otherwise take.

50