

EL TEJIDO DE LA REALIDAD

UNA CONVERSACIÓN CON BIJOY JAIN

INMACULADA MALUENDA Y ENRIQUE ENCABO



Nuestro primer encuentro con Bijoy Jain se produjo en Saat Rasta, un complejo en la zona metropolitana de Bombay donde se ubican su estudio y cinco viviendas-patio, articuladas a lo largo de un corredor privado al aire libre. Este eje desemboca en el núcleo del espacio de trabajo, un claustro repleto de maquetas de jabón, cestas con fragmentos de obsidiana, mastabas de ladrillos en miniatura y esculturas apiladas de animales que se arremolinan en torno a una plumería.

Tras las cortesías de rigor se decidió, de común acuerdo, que la conversación que mantuviéramos a lo largo de los siguientes días carecería de horario y estructura fija, según dictasen las condiciones del momento. Dado que era época de monzón en el estado de Maharashtra, el brazo de mar que separa Bombay de Alibag (emplazamiento de las primeras obras de Studio Mumbai) resultaba casi impracticable. De modo que el arquitecto sugirió que tomásemos un avión a Dehradun, en las faldas del Himalaya, para visitar el complejo de diseño textil y fabricación artesanal Ganga Maki.

I. DIÁLOGO Y COMUNIDAD

Aeropuerto de Bombay, área de salidas

Bijoy, nos gustaría que la identidad, un tema muy presente en su trabajo, sirviese de guía durante toda la conversación. Con *identidad* nos referimos a los diferentes aspectos implicados en la adaptación o el rechazo de las condiciones cambiantes del mundo contemporáneo, algo que suele abordar su arquitectura. ¿Está usted de acuerdo?

En efecto, interpreto la identidad como una condición cultural que, ligada a la gravedad, la topología y la topografía conforma el carácter de cada lugar. Añadiría, además, el agua, para mí, la base de nuestra civilización y a la que todos estamos conectados de un modo universal. Me refiero a que la arquitectura que se esfuerza en buscar su *genius loci* en la presencia o ausencia del agua es capaz de permanecer potencialmente abierta, para así absorber y recibir lo que sucede en un mundo en transformación.

En la literatura sobre India suelen aparecer, de forma recurrente, dos temas. El primero, tiene que ver con las pequeñas comunidades que conforman la organización del país; usted mismo lo acaba de expresar: "todos estamos conectados de un modo universal". El segundo se centra en la importancia que desempeña lo artesanal en el ámbito socioeconómico. ¿Cree que su oficina, una comunidad que confía en la artesanía como sistema de producción, refleja este contexto?

Entiendo que el desafío para el estudio consiste en mantener la conectividad dentro de un marco ontológico más amplio, como el que prevalece en el panorama actual. Para mí, éste sería el contexto en el que trabajar; y su clave subyace en establecer un diálogo ininterrumpido con el conjunto de personas involucradas, todas aquellas que se han unido con un fin común. El que eso ocurra en Japón, India, Europa o cualquier otro sitio no lo considero tan relevante. Desde mi experiencia, construir no es más que el proceso que refleja la creación de este tipo de relaciones. Relaciones que, aunque no se expresen de manera inmediata, acaban manifestándose en la arquitectura de un modo u otro. En mi opinión, éste sería el propósito de lo artesanal en nuestra práctica.

THE FABRIC OF REALITY

A CONVERSATION WITH BIJOY JAIN

INMACULADA MALUENDA & ENRIQUE ENCABO



Our first meeting with Bijoy Jain was in Saat Rasta, a residential complex in the Mumbai metropolitan area, where his studio is located along with five courtyard houses on a private outdoor corridor. This passage leads in to the core of the work space, a cloister filled with models made from soap, baskets containing pieces of obsidian, miniature brick mastabas and sculpted animals stacked around a plumeria tree.

After exchanging courtesies, we agreed that our conversation over the next three days would not have a fixed timetable or structure, and instead, would follow the dictates of the conditions at each moment. Since it was the monsoon season in Maharashtra, the sea arm separating Mumbai from Alibag (the site of the studio's first work) was almost impassable. The architect suggested that we fly to Dehradun, in the foothills of the Himalayas, to visit the Ganga Maki textile design and craft complex.

I. DIALOGUE AND COMMUNITY

Mumbai International Airport, departure lounge

Bijoy, we would like to use identity, a theme that is very prominent in your work, as a connecting thread for our conversation. By *identity*, we mean the different aspects involved in adapting to or rejecting the changing conditions of the contemporary world, which your architecture seems to address. Do you agree with that?

Yes. I interpret identity as a cultural condition which shapes the nature of a place, in conjunction with topology, topography and gravity. In my view, we are all universally connected to water. It is the basis of our civilization. An architecture that endeavours to seek its *genius loci* in the presence or absence of water can potentially remain open to absorb and receive a changing world.

Reading about India, we find two recurrent themes. The first one has to do with the small communities that organize the country. You just said as much yourself: "We are all universally connected". The second one focuses on the social and economic importance of crafts. Do you think your office — a tight community that relies on its craftwork as a way of controlling production — mirrors this context?

I think the challenge for the studio is how one maintains connectedness within a broader ontological framework that dominates the landscape. This is context, for me. The key lies in how you maintain an ongoing dialogue with a group of people collected together in the making of things. Be it Japan, India, Europe or someplace else, it is not so different. From my experience, building is a process that reflects the creation of those kinds of relationships. They are not expressed immediately, but they do manifest in the architecture in one way or another. In my opinion, this is the endeavour of craft in our practice.



¿Cuántas personas trabajan con usted en Studio Mumbai? Hace años llegaron a ser más de un centenar... ¿Cómo describiría el espacio de trabajo de su oficina?

En términos estrictos, desde el traslado del estudio de Alibag a Bombay, somos un grupo más pequeño, de alrededor de unas cuarenta personas; pero, además, contamos con otros equipos independientes, algo así como satélites, distribuidos en distintas localizaciones. Mientras que en Alibag construíamos nuestros propios proyectos, aquí, en Saat Rasta, la nueva estructura es más autónoma y permeable. Nos permite agilidad, diversidad y capacidad para improvisar durante el desarrollo de las ideas, a la vez que facilita el que contemos con nuevos medios y métodos para afrontar situaciones muy diversas. Al margen de las condiciones físicas de uno u otro lugar, el concepto del trabajo sigue siendo el mismo. Todo queda a la vista, de un modo fluido, flexible, listo para ser utilizado. Me gusta rodearme de dibujos y objetos, incluso si carecen de propósito aparente, porque siempre acaban formando parte de la propia conciencia, de la vida cotidiana. De este proceso emerge una relación fértil, que también se manifiesta de una manera natural en el trabajo.

¿Cómo organiza los distintos equipos o comunidades que coexisten en Saat Rasta?

Diría que la organización del estudio es una actividad en sí misma. El espacio principal, donde trabajo la mayor parte del tiempo, cambia de un modo constante. Lo que se mantiene es el trasiego continuo de la investigación y el indagar sobre materiales de cuya expresión el ser humano sea parte esencial. Más que como un lugar, entiendo este espacio como un entorno desde el que se opera.

Los artesanos vienen con frecuencia al estudio y colaboran con nosotros cuando se lo requerimos. En su caso, también están interesados en convertir su trabajo en un mecanismo o sistema; lo entienden como un medio. Nuestra comunicación con ellos es fluida y espontánea. Les describo verbalmente una idea y, enseguida, la hacen propia. Su interpretación es el paso siguiente, de modo que lo que surge a partir de ahí es nuevo para ambas partes.

Se trata de un intercambio continuo, un proceso que se sustenta en los ajustes que cada uno debe hacer para lograr un propósito común, sorteando las restricciones o requerimientos específicos en cada caso. Para mí, la arquitectura es el resultado de todas estas fuerzas colectivas, un tejido del que yo mismo formo parte. Es algo que estoy empezando a entender y aceptar.

¿Cómo funciona la autoría en este contexto?

Considero que hay un problema en relación con la idea de autoría absoluta. Desde luego, alguien debe arrancar con un pensamiento o con un gesto; en esa génesis ya existe un movimiento, del que yo soy parte. Por ejemplo, piensen en el escultor que inició los trabajos de las cuevas de Ellora (Elapurā), el ser humano que dio el primer golpe contra la roca y que siempre supo que nunca vería aquel espacio terminado.¹ Pero ya existía en él. Entonces, ¿cómo pudo implicarse en la comunicación de un propósito que se inició hace cientos de años y transmitirlo más allá? El anonimato de ese acto denota grandeza, porque ¿quién es el autor de todo aquello?

¹ Conjunto de templos excavados en la roca cerca de Aurangabad, en el estado de Maharashtra, a unos trescientos kilómetros al este de Bombay. Las intervenciones (más de una treintena de grutas) abarcan desde el siglo VI al XIII de nuestra era.



Studio Mumbai, Saat Rasta



How many people work at Studio Mumbai now? Some years ago there were more than a hundred... How would you describe your office space?

Physically speaking, since the studio's move from Alibag to Saat Rasta we are a smaller group, around forty. However, there are also independent groups, more like satellites, distributed in different geographical locations. That was because in Alibag, we were building our own projects. This new structure in Saat Rasta is more independent and open. It allows for agility, diversity and ability to improvise in the development of ideas, and it gives us access to new means and methods in varied landscapes. Aside from the physicality of the two places, the concept of work in the studio is still the same. Everything is on view in a fluid and flexible way, ready to be used. I like to surround myself with drawings and objects, even if they have no apparent purpose. They all become part of one's consciousness and daily life. A fertile relationship emerges in this process, which also manifests itself naturally in the work.

How do you organize the different teams or communities that coexist there?

I'd say that organising the studio is an activity in itself. The main space, where I work, is in constant change. What is maintained is the continuous research and enquiry into materials where man is a participant and an inclusive part of its expression. I see it as an environment you work with, more than a place.

Craftsmen often come to the studio and work with us when we need them. They are interested in turning their work into a mechanism or system, work as a medium. Our communication with them is quick and spontaneous. I describe an idea verbally to them and they make it their own. The craftsmen's interpretation is the next step. What emerges is new for all of us.

This ongoing dialogue can be maintained on the basis of adjustments that one has to make constantly for a common purpose, searching for the best way to achieve it, within certain constraints or specific requirements. I regard architecture as the result of all these collective forces. I am part of this fabric. It is something that I am learning to understand and embrace.

How does authorship work in that context?

I think there is a problem with the idea of absolute authorship. Someone has to initiate a thought or a gesture. In that there is movement. I am part of the genesis of the work. Think, for example, of the sculptor who began the work on the Ellora Caves (Elapurā): the man who first struck the rock knew he would never see the finished space.¹ It existed in him. How does one engage with the communication of a purpose that began hundreds of years ago, with all the mutations that were to emerge and then transmit it further? The anonymity of that act has a magnitude. Who is the author of all that?

¹ A temple complex carved into rock near Aurangabad, Maharashtra state, 300 km east of Mumbai. The work —consisting of some 30 grottos— spans a period from the 6th to the 13th century AD.

Dos horas más tarde aterrizamos en Dehradun. Fuera del aeropuerto, apenas una banal sala de sección ondulante delimitada por el ineludible muro cortina, nos esperaba un todoterreno para llevarnos hasta Ganga Maki. El conjunto, finalizado en 2017 y en pleno funcionamiento, podría interpretarse —señaló su autor, mientras paseábamos por sus cubiertas— como una serie de terrazas habitadas. La visita no era, en todo caso, únicamente de cortesía. A lo largo de los cinco años que duró la realización de este proyecto, Bijoy Jain renovó su relación con Chiaki Maki (la clienta japonesa, propietaria del complejo) para dar comienzo a una colaboración profesional. De modo que el arquitecto aprovechó también este encuentro para inspeccionar *in situ* algunos textiles destinados a la obra de Studio Mumbai en Onomichi y, de paso, teñir sus Converse blancas con índigo.

GANGA MAKI TEXTILE STUDIO
Bhogpur Village, Dehradun, Uttarakhand, India. 2013/2017



II. ORÍGENES, MATERIA Y MÉTODOS

Ganga Maki, Dehradun

Usted parece manejar ideas de naturaleza muy distinta, sin que queden acotadas necesariamente al ámbito de la arquitectura. ¿Quién o qué considera usted ha sido fundamental para su aprendizaje más allá de los límites de la disciplina?

Preservo un recuerdo claro de mis primeros diez años, y de la relación con mi padre; cada año, viajábamos por India aproximadamente durante un par de meses. Asimilé la arquitectura como un modo de cartografiar los fenómenos de carácter cultural y antropológico de aquel momento. Tuve la suerte de visitar las diversas culturas y lugares de mi país, así como el trabajo de Le Corbusier, de Louis I. Kahn y otros exponentes del Movimiento Moderno. En los últimos tiempos, al enfrascarme en un trabajo, cada vez que he mirado hacia atrás he sido mucho más consciente de la importancia que tienen para mí todos aquellos lugares que he podido visitar. Aunque no soy capaz de explicarlo con palabras, siempre están presentes en el origen de mis ideas. Me fascina cuán intuitivos somos; ese algo que portamos de manera innata y se convierte en el manantial del que emergen las cosas. Creo que cuanto más me abra a esa posibilidad, más descubrimientos quedarán a mi alcance, porque nada se pierde para siempre; sólo queda momentáneamente oculto. Además, considero que en el ser humano subyace una condición material; y que, como materia que somos, tenemos influencia sobre el espacio y viceversa.

Su oficina parece distanciarse del método convencional, en el que los dibujos del proyecto acaban por ser interpretados por otros de un modo más o menos supervisado. Pero ustedes, Studio Mumbai, no sólo se implican en el proyecto, sino también en su construcción. ¿Cuándo comenzó, en su caso, este compromiso con la naturaleza física de la arquitectura?

Siempre me ha interesado el hacer o fabricar algo físicamente. Aún recuerdo el sitio donde crecí, en los suburbios de Bombay, cuando la ciudad se encontraba entonces en pleno proceso de transformación... Entonces, yo me fijaba en cómo trabajaban los operarios (en cómo hacían los encofrados y vertían el hormigón, por ejemplo) y, al mismo tiempo, era consciente de cómo cambiaba ese lugar. Por tanto, diría que el contacto directo con los objetos es para mí extremadamente importante, es mi propio sustento. No es algo que pueda abordarse exclusivamente en términos de lógica. Si no me pudiera implicar con la realización física, me sentiría desvalido; no por la falta de control, sino de intimidad.

Probablemente ahí esté, en parte, una de las razones que me empujaron a producir mobiliario y objetos: estar en contacto continuo con el proceso de fabricación. También porque permite imaginar toda una serie de situaciones y hacerlo de un modo muy específico. La arquitectura es un ejercicio que exige cultivarse en el tiempo. No se trata de algo estático, sino de un ente bastante activo. Desde mi experiencia, implicarse en el devenir de la construcción es fundamental.

El cómo se implica en el hacer es algo que está muy documentado en su trabajo. Sin embargo, no existe tanta información sobre el inicio de los procesos.

El proyecto es simplemente el momento en el que todas esas reflexiones internas, que ya existían de manera abstracta, toman forma. Observar el entorno en el que se va a construir conlleva, además, cierta capacidad para agrupar impresiones, aunque pueda parecer algo completamente ilógico. La intervención arquitectónica comienza ahí.

Two hours later we landed in Dehradun. Outside the airport terminal, a nondescript hall with an undulating section enclosed by the compulsory curtain wall, a 4WD was waiting to take us to Ganga Maki. As we strolled across the roof, the architect pointed out that the complex, finished in 2017 and now fully operational, could be interpreted as a series of inhabited terraces. This was not just a courtesy visit. In the course of the five year-long project and work on Dehradun, Bijoy Jain renewed his professional relationship with Chiaki Maki, the Japanese owner of the complex, and they began to work together. For this reason, the architect used this visit to inspect some of the textiles destined for Studio Mumbai's work in Onomichi, and to dye his white Converse with indigo.

MANIERA FURNITURE
Brussels, Belgium. Show I, 2015. Show II, 2019



II. ORIGINS, MATERIAL AND METHODS

Ganga Maki, Dehradun

You seem to handle many different types of ideas that are not necessarily confined to the field of architecture. Who or what has taught you most outside the bounds of the discipline?

I have a clear recollection of my first ten years and my relationship with my father. We travelled the length and breadth of the country for a couple of months every year. I absorbed architecture as a way to map cultural and anthropological phenomena that were happening at the time. I had the good fortune to visit the diverse culture and places of India, and the work of Le Corbusier, Louis Kahn and other exponents of Modernism. In recent times, when I take on work, I am more keenly aware of the presence in me of all those places I have visited. I cannot explain it in words, but they are always present in the origin of my work. What fascinates me is how innately intuitive we are; that something we carry within us becomes the spring from which things emerge. I think the more I open up to this possibility, the more discoveries will come within my reach. Things are not lost forever, they may be momentarily obscured. I also regard the human being as material. As materials, we have an influence on space and vice-versa.

Your office seems to be distanced from the conventional method, in which the project drawings are interpreted by others in a more or less supervised way. Studio Mumbai is not only engaged in designing the project, but also in its construction. When did this engagement with the physical nature of architecture begin in your case?

I have always liked doing or making physical things. I still remember the place where I grew up, in the suburbs of Mumbai. The city was then in a process of change. I witnessed people at work, how they made the formwork and poured the concrete, and I was aware that the place was being transformed... I would say that contact with things is extremely important to me, it's my sustenance. It is not something I can talk about in purely logical terms. If I were not engaged with the making of things, I would feel helpless, not because of the lack of control, but of intimacy.

Probably, that is partly why I was prompted to make furniture and things: to be in continuous contact with the making process. It also allows you to imagine a whole range of situations and do things in a very specific way. Architecture is an exercise that demands something that is cultivated in time. It's not something static, but rather an active entity. Being engaged with the *life* of building is very important to me.

Your engagement in the making of things is well documented in your work. But there is not so much information about the start of the process.

The project is simply the moment when some inner ideas that one has, which have existed in an abstract way, take shape. Observing the environment where you are going to build also entails an ability to bring a group of impressions together, even though they might be seemingly illogical. The architectural intervention begins there for me.

La Casa Palmyra es un buen ejemplo. Recuerdo que, cuando estaba en el solar, pude *ver* claramente la decisión a tomar: dos volúmenes iluminados dentro de la arboleda. Esta idea provenía de una historia sobre un emperador japonés que tenía unas lámparas hechas de malla de cobre con luciérnagas en su interior. Ésa era la fuente de luz que empleaba cuando se sentaba a la mesa. ¿Era real o no? Lo ignoro, pero la visión fue muy precisa, desde la relación de las luciérnagas con el volumen a la existencia del aire y la luz: todo eso es arquitectura, para mí. El proceso comienza con un gesto, como cuando el agua se encuentra con la tierra, y a partir de ahí surgen cosas.

Usted cuenta con una investigación sobre 'arquitecturas espontáneas'. Es algo más que un inventario, casi se trata de un dispositivo tipológico. ¿Sigue alguna metodología?

Podría decirse que se trata de un estudio tipológico —aunque se convierta en esto más adelante, no mientras lo documentamos—, pero lo entiendo más como una suerte de investigación de carácter antropológico. Suele surgir en los viajes, durante algún desplazamiento por un paisaje, cuando uno cae en la cuenta de que existe todo un universo ahí fuera. Observar para comprender es algo que penetra en nuestro trabajo casi sin darnos cuenta. Y que explica por qué la localización de un proyecto se convierte en un asunto extremadamente relevante. Hoy, por ejemplo, cuando veníamos hasta aquí desde el aeropuerto, he podido ver las trazas de la propuesta para la Casa Solo en algunas de las cosas con las que nos hemos ido encontrando por el camino. Quizá sean la fuente de la que surgió esta tipología de proyecto.

El porqué de esta curiosidad no es algo que requiera respuesta; simplemente, hay que dejarlo estar. En este sentido, el trabajo de Charles y Ray Eames me resulta inspirador. Siempre imaginé que, en el caso de tener mi propio estudio, sería como el de los Eames, ya que me interesaba tanto su aproximación a la disciplina como la manera en la que ocupaban el espacio, o las razones por las que coleccionaban objetos, y que no era tanto por acumularlos en sí, sino para llegar a comprender su existencia, el cómo llegaron a ser lo que son.



Cuando Charles y Ray Eames vinieron a India a finales de la década de 1950, se interesaron por la *lota*,² un objeto cotidiano en este contexto.

Los esfuerzos de los Eames se enfocaron en dotar de marco a ese universo de objetos informales preexistentes. Desafortunadamente, no llegaron a participar en el museo de Ahmedabad; pero escribieron un manifiesto para el Instituto Nacional de Diseño. Sus intereses se enfocaron en las culturas locales, tanto en un sentido independiente como en su potencial conjunto para fusionarse y manifestarse en el mundo moderno.

¿Le preocupa la idea de apropiarse culturalmente de esas arquitecturas u objetos, trasladarlos a contextos para los que no fueron ideados?

Pero si ya se encuentran desplazados de todas formas, ¿por qué no desplazarlos aún más? Creo que no se trata tanto de apropiación y sí de indagar en un potencial inexplorado. Por ejemplo, esta pieza [*apunta hacia el charpai, una tumbona india, situada en la esquina de la habitación*] es el único elemento de mobiliario en nuestra cultura. Sirve para comer, para dormir, para mantener una reunión... Sería una tontería interpretarlo. Lo único que puede modificarse es su expresión, ni las juntas, ni la materia; ahí residen sus aspiraciones. Con solo tres o cuatro movimientos, crea un espacio. Mi obligación consiste en aceptarlo. Y además, en mi caso, reivindicarlo.

Cuando señala este objeto, el *charpai*, ¿siente que ha desarrollado una doble mirada, en el sentido de que es capaz de verlo como un elemento de su propia cultura, pero también como un diseño, un objeto estético?

Entiendo la estética como algo que subyace en la palabra *manera*.³ Uso deliberadamente este término porque es lo que proporciona la cualidad estética.

Entre las referencias que usted suele citar, desde Louis I. Kahn a Laurie Baker, Geoffrey Bawa o Vanu Bhuta, parece buscar respuesta precisamente a qué significa ser moderno y qué facetas de la modernidad aún son válidas...

Cultural, antropológica y etnográficamente existimos en un tiempo concreto. En ese sentido, creo que el Movimiento Moderno se ha convertido en algo nostálgico, porque somos incapaces de salir de ahí. En todo caso, me interesa más cuando la identidad original queda oculta y, en cambio, la herencia natural se mantiene a través de otras características o rasgos. Esta es la razón por la que me atraen las anomalías (el no poder apropiarme de ellas sería absurdo), de la misma manera que me interesa la diversidad de expresión, y cómo podría ser inclusiva en el panorama contemporáneo.

² La *lota* es una vasija pequeña, generalmente de latón o cobre, que suele utilizarse en la sociedad india para la higiene personal.

³ *Manera*:

n. Del francés *maniére*, es la sustantivación del adjetivo que significa "hecho con la propia mano".

n. Noción que revela un método de ejecución, o forma de hacer, especialmente en referencia a la manifestación externa de un proceso.

Palmyra House is a good example. I remember when I was on site, I could clearly see the decision that had to be made: there were two illuminated volumes within the grove... This came from a story about a Japanese emperor who had lanterns of copper mesh with fireflies inside — the light source he used when he sat at the table. Was it real or not? I don't know, but it was a very precise vision. From the relationship with the fireflies in the volume to the existence of air and light: it's all architecture to me. The process begins when there is a gesture, like when water meets the earth and things emerge.

You have done research into 'spontaneous architecture'. More than an inventory, it's almost a typological device. Do you apply any methodology?

You could say it's a typological study, although this happens later, not while we're documenting. A lot of this documentation process happens almost by chance. I see it more as a kind of anthropological research. It usually happens on a journey, while moving through the landscape, when one becomes aware there's a whole universe out there. Observing in order to understand is something that penetrates our work, almost unnoticed. It also explains why the location of a project becomes extremely important. Today, for example, as we drove here from the airport, I began to see traces of the project for Solo House in some of the things we passed along the way. Maybe they are the source of the projects' typology.

The reason for the curiosity when you are observing is not a question that requires an answer; you just have to let it be. I was inspired by the work of Charles and Ray Eames. I always imagined that if I ever had a studio of my own, it would be like the Eames'. I was interested in their approach to the discipline and the manner in which they occupied their space, or the reason they collected things, which was not so much to accumulate them but rather to understand their existence, i.e., the manner of their being.



When Charles and Ray Eames came to India in the late 1950s, they were interested in the *lota*,² which is actually a quite mundane object here.

They were focused on providing a framework for the realm of pre-existing informal objects. Unfortunately, they could not participate in the Ahmedabad museum, but they wrote the manifesto for the National Institute of Design. Their interest was invested in local cultures, both independently and in the potential to merge and be manifested in a modernised world.

Are you concerned about the idea of the cultural appropriation of those architectures or objects, i.e., their transfer to contexts they were not designed for?

They are already displaced in their existence anyway, so why not do it even more? More than an appropriation, I see it as a search for unexplored potential. For example, this [*pointing to a charpai, an Indian woven bed, in the corner of the room*] is the only piece of furniture in our culture. We use it to eat, to sleep, to have a meeting on... It would be a folly to interpret it. The only thing one can modify is its expression, not the joints, not the matter; therein lies its aspiration. With just three or four movements, it creates space. I am obliged to accept it. In my case, more than appropriation, it is a question of claiming it.

When you point to that object, the *charpai*, do you feel that you have developed a dual perspective in the sense that you can see it as an element of your own culture, but also as a design, an aesthetic object?

I always consider aesthetics as being embedded in the idea of *manner*.³ I deliberately use the word *manner* because that is what gives it an aesthetic.

Judging by the references you often cite, from Louis I. Kahn to Laurie Baker, Geoffrey Bawa and Vanu Bhuta, you seem to be looking for an answer to what it really means to be modern nowadays, and which facets of modernity are still valid...

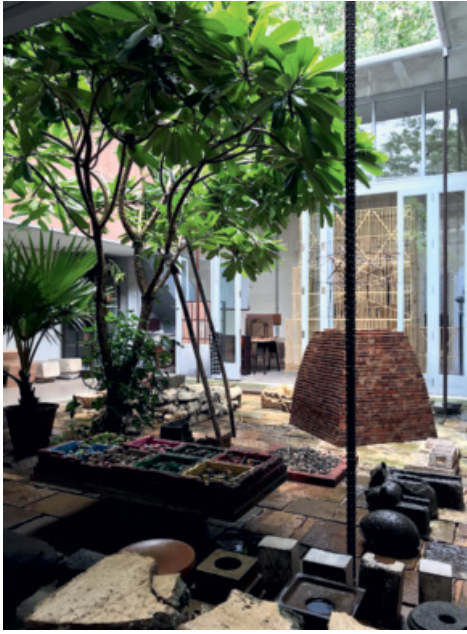
We exist at a specific time culturally, anthropologically and ethnographically. I think Modernism has become nostalgic now, because we are unable to move on from it. I am more interested when the original identity is obscured while the inherited nature is maintained through other features or traits. That is why I am drawn to anomalies. Not being able to appropriate them would be a folly. I am interested in diversity of expression and how this can be inclusive in our contemporary landscape.

² *Lota*: a small pot, normally brass or copper, often used in India for personal hygiene.

³ *Manner*:

n. From the French *manière*, substantivized use of the adjective meaning "done with one's hands".

n. A notion which reveals a method of execution, or a way of doing, especially with regard to the outward manifestation of an embodied process.



Al pasear por su estudio apenas vimos dibujos. ¿Son las maquetas la herramienta esencial para Studio Mumbai durante el proceso de diseño?

Aunque es cierto que las maquetas son importantes en nuestro trabajo, y siempre he considerado el dibujo como una herramienta de comunicación —también otros muchos métodos, más o menos ambiguos o precisos—, la cuestión esencial sería: ¿qué es lo que motiva esa comunicación? Porque, ya se trate de maquetas, o de dibujos, o de cualquier otra cosa, todo puede interpretarse como fragmentos de un entorno, fragmentos que, cuando se reúnen, adquieren el potencial de evocar la naturaleza del sitio.

Quizá las maquetas puedan entenderse como una anticipación de la arquitectura, aunque no sólo de forma abstracta, sino incluso a partir de sus propias condiciones materiales. ¿Tiene sentido en sí la construcción de estos modelos?

Las maquetas pueden existir como artefactos, independientemente de su origen, libres, ajenos a los condicionantes de un resultado final. Existe algo incrustado en su factura que suscita intuiciones; las mismas, en cierto modo, que las que se abordan desde un proyecto de arquitectura. Cada material tiene sus límites, y a veces es interesante ampliarlos y saturarlos, ya se trate de pequeños ladrillos, madera, *foam* (espuma) o cualquier otro. Su elección queda informada por la naturaleza del proyecto y por la investigación en curso. No se trata de algo fijo. Ambas situaciones, la maqueta y el edificio, existen en tiempo real y son independientes. Si el proyecto no se construye, todavía se podría contar con el modelo como una forma de experimentarlo, de verlo. Así que, se trata de un ejercicio que, para mí, tiene todo el sentido; porque una maqueta ya es, en sí misma, un proyecto.

En ocasiones, usted ha construido arquitecturas que parecen precisamente eso: maquetas fuera de escala, como el diseño para un Pabellón en Alibag o el proyecto para la Bienal de Sharjah, por ejemplo. No parecen propuestas tan distintas al prototipo que construyó para la Casa Carremjee. ¿Se trata de una vía de doble dirección?

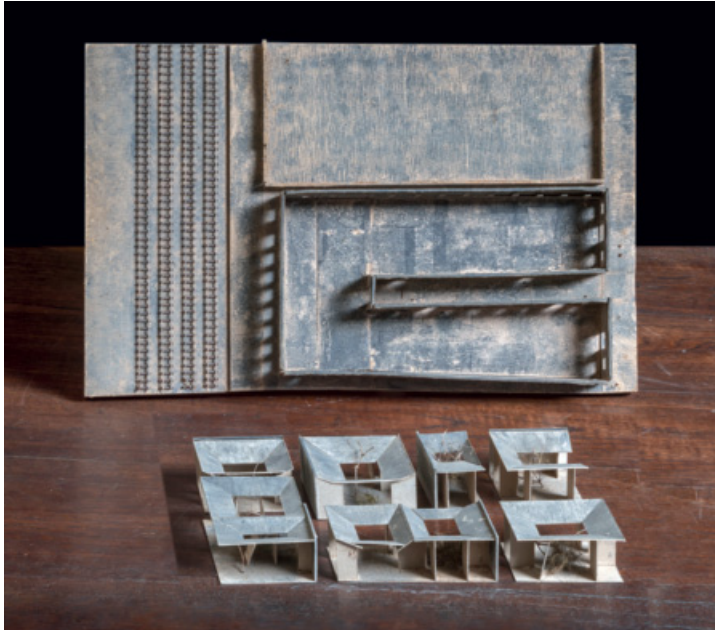
Absolutamente. Entendí que la Casa Carremjee quedaba habitada desde el momento en el que se hizo la casa de tela. El proceso de levantar una casa también tiene que ver con ser capaz de *vivir* en ella y con entender ambas situaciones al mismo tiempo.

La conformación de la maqueta puede alterar incluso la propia fisicidad del edificio. Aquí, en Ganga Maki, por ejemplo, los pilares son monolíticos; al verlos y tocarlos, parecen reproducir a un tamaño mayor decisiones adoptadas a pequeña escala.

En este caso en particular, se trata de un conjunto de partes que fueron ensambladas. Algunas veces, las maquetas se construyen al mismo tiempo que se hace el proyecto. No diría que suceda de manera simultánea, pero hay un momento en el que lo uno y lo otro se parecen, y evolucionan a la par. El interés reside en cómo hacer una maqueta que conceptualmente esté a escala 1:1. No me refiero al tamaño, sino a la proporción que adquiere el propio material cuando se miniaturiza; en otras palabras, ver hasta qué punto puede reducirse, hasta qué punto puede existir de modo independiente y conservar el mismo ADN. Éste es el aspecto clave del ejercicio, que se repite continuamente hasta descubrir discrepancias. Al final, tanto la maqueta como el edificio comienzan a redefinirse, de acuerdo en cada caso a su tolerancia y escala.

Nuestro principal interés se centra en lo que puede hacerse con el material. Por ejemplo, consideramos la cal como un medio importante, una suerte de interfaz de la arquitectura, porque es capaz de aguantar el paso del tiempo. La cal requiere del agua como ingrediente principal, y cuando reacciona con la atmósfera imita a la piel humana.

Decisiones como usar o no las manos para trabajar o el recurrir a la naturaleza no tienen que ver con la nostalgia, sino que se trata de aspectos operativos relacionadas con el hacer. Existe toda una cultura basada en la relación del ser humano con la mano que proviene de esa sociedad nómada y agraria de la que todos derivamos; una realidad que ha cambiado conforme empezamos a habitar urbes y nos volvimos modernos.



Walking through your studio, we saw very few drawings. Are models the main tool during the design process at Studio Mumbai?

It is true that models are important in our work, but I have always regarded drawing as a communication tool. However, there are many other methods, ambiguous and precise. So the question then would be, what motivates this communication? Models, drawings, etcetera... they can all be seen as fragments of an environment. When collected together, they have the potential to evoke the nature of place.

Perhaps models can be understood as an anticipation of the architecture, not only in an abstract way, but also on the basis of their own material conditions. Does the actual crafting of these models have a sense in its own right?

Models can exist as artefacts, independent of their origin, free from the final result. There are things embedded in the manner of their making that gives insight, largely the same as the ones we tackle in an architectural project. Each material has its limits, and it is interesting to extend and saturate them. Be it layers of little bricks, wood, foam or otherwise, the choice of material is informed by the nature of the project and the enquiry we are making. It is not fixed. Both situations, the building and the model, exist in real time and are independent of each other. If the project does not get built, I still have the model as a way to see and experience it. This exercise makes complete sense to me: the model itself is the project.

Sometimes you've built architecture that looks just like that: oversized scale models, like the design for the pavilion in Alibag or the Sharjah Biennial project, for example. They don't seem to be very different from the prototype you built for Carrimjee House. Is it a two-way road?

Yes, absolutely. For me, Carrimjee House was inhabited from the moment the net house was made. The process of building a house is also about *living* in it and understanding both situations at the same time.

Shaping the model can alter the very physicality of the building. Here in Ganga Maki, for example, the stone pillars are monolithic. Looking and touching them, they seem to be a larger-scale reproductions of smaller-scale decisions.

In this particular case, it is a set of parts that were assembled together. Sometimes the models are built while the project is being made. I would not say simultaneously, but there is a moment when they resemble each other and evolve. What is interesting is how to build a model that is conceptually on a 1:1 scale. I am not referring to size, but the proportion of the material itself when it is miniaturised, in other words, seeing how much it can be reduced, to exist independently and carry the same DNA. This is the key aspect of the exercise. You keep doing it over and over again, and that way you also discover discrepancies. In the end, both the model and the building begin to redefine themselves according to their tolerance and scale.

Our main interests lie in what one can do with the material. For example, I regard lime as an important medium, a kind of interface in architecture: it can withstand the passage of time. Lime requires water as its main ingredient, and when it reacts with the atmosphere, it mimics the human skin.

Decisions like using or not using your hands to work or using nature are not about nostalgia, but about operative aspects related to doing things. There is a whole culture based on this relationship between the human and the hand, which derives from the nomadic or agrarian culture we all come from; this has changed as we have become urban and modernised.

Esta tolerancia a la que acaba de aludir se apoya en gran medida en la construcción, pero quizá no tanto en la forma arquitectónica, que en su acercamiento parece adoptar esquemas tradicionales. ¿Le interesa la forma *per se*?

Sólo me interesa la forma, aunque la entiendo como el resultado de una serie de condiciones que ocasionalmente la moldean. En la Casa de Ahmedabad, por ejemplo, el acento no estaba en la dimensión del ladrillo, ni siquiera en el propio material, sino en el tratamiento del mortero de la junta. Ésa fue la investigación que llevamos a cabo en términos de economía, velocidad y artesanía, en el sentido literal del 'hacer'. Imaginen a diez albañiles con diversos niveles de destreza, de aprendices a expertos, que trabajan en equipo. En este caso, la tolerancia fue un dispositivo que permitió asumir las divergencias de habilidad existentes entre esas diez personas que iban a abordar tareas similares. El mortero era lo que requería mayor atención, el elemento a investigar, porque resulta necesario tanto contar con unas dimensiones óptimas, máxima y mínima, para su funcionamiento (también el estructural), como encontrar un intervalo en el que las instrucciones no sean tan absolutas.

Volviendo al tema de la forma, a lo largo del trabajo llega un momento en el que las situaciones se convierten en entes discretos... como si formasen una suerte de terreno natural. Ganga Maki es un claro ejemplo, porque puede verse *también* como una topografía. La forma existe en este estado.

¿Se refiere a cuando algo queda conformado antes de que asuma una forma *a priori*?

Exacto. La forma en sí es algo que puede conformarse previamente. Porque existe un contorno dado, el que sea, al que la propia forma, con el tiempo, se irá amoldando para dar respuesta a las fuerzas del contexto. El proyecto para Onomichi en Japón nos ha enseñado cómo, incluso sabiendo que había una estructura preestablecida, el resultado final es una incógnita hasta el momento preciso en que una obra se encuentre lista para ser ocupada.

Esto que dice resulta un tanto paradójico. Por un lado, su trabajo parece extremadamente consciente de su expresión física; pero, por otro, habla de indefinición. Le gusta trabajar sin programa o con estructuras formales que no lo expresen... Objetos precisos que queden al mismo tiempo abiertos.

Al decir 'sin programa' se confrontan las distintas posibilidades en las que puede existir el espacio. Cuando hablamos de indagación tipológica, lo entiendo como la búsqueda de una dimensión que se mantenga abierta a toda una serie de formas de habitar. El trabajo con edificios, mobiliario, objetos o cosas implica anticipar al usuario y entender el potencial de las dimensiones.

Por ejemplo, con muy pocos ajustes, Ganga Maki podría convertirse en un establo para animales. O transformarse muy fácilmente en un colegio, o tener otro uso. Este potencial demuestra que el programa no es la fuerza motriz que configura el espacio: ninguna arquitectura es absoluta.



Al volver de Dehradun nos reencontramos con el sorprendente perfil de la ciudad. Era la primera vez que veíamos rascacielos en India, pero todos parecían brotar de súbito, en una suerte de Manhattan asiático que amenazaba con aplastar, al cruce por el puente de Bandra, el villorrio de pescadores de la bahía de Mahim. El último tramo de la conversación tuvo lugar en la vivienda de Bijoy Jain en Saat Rasta, junto al patio. La proximidad de la oficina permitía ocasionales visitas que esperaban pacientemente una pausa para abordar al arquitecto, quizá para mostrarle un prototipo o probar una silla. El monzón irrumpía ocasionalmente en la charla, como también el ruido de los pájaros (Bombay es una ciudad de cuervos) o el ferrocarril cercano, sonidos imposibles de disociar de la experiencia misma del espacio.

III. LUGAR, ESPACIO Y GRAVEDAD

Saat Rasta, Bombay

En su arquitectura, el interior y el exterior se encuentran siempre en contacto. Ayer, al regresar desde el aeropuerto, mientras veíamos desde el coche el nuevo *skyline* de Bombay, usted decía: "No entiendo por qué la gente se encierra en esas cajas de vidrio".

En mi opinión, hay tres entes sumamente importantes al hacer arquitectura: el aire, el agua y la luz. Los tres deberían estar siempre presentes y penetrar el espacio arquitectónico. En términos representativos, se trata de algo muy próximo a nuestro ser físico y visceral. Han sido y serán elementos fundamentales en nuestro trabajo.

The tolerance that you have mentioned relies very much on the construction, but not so much on the architectural form. Your approach seems to use traditional solutions. Are you interested in form *per se*?

I am only interested in form. But for me, it is the result of many situations that eventually shape it. In the Ahmedabad house, for example, the accent is not on the dimension of the brick but the mortar in between. This was our research in terms of economy, speed and craft, in the literal sense of 'making'. Imagine ten masons with varied skill levels, from apprentices to experts, working as a group. In this case, tolerance is a device that allowed for the variations in skill between those ten people engaged in similar work. The mortar is what requires the attention. It becomes the subject of the research. You need to have a minimum and maximum dimension that is optimal for its operation (structurally as well) and find a space in which the instructions are not absolute.

Returning to form, there is a moment in the course of the work when things become discrete... as if they were a sort of natural terrain. Ganga Maki, where we are now, is a clear example, because it can *also* be seen as a topography. Form exists in this state.

Do you mean when something is shaped before it takes on an initial form?

Exactly. Something being shaped is the form. There is a given outline, whatever, which the form adapts to through time in order to respond to the forces of the environment. The project for Onomichi in Japan has taught us how, even if we knew there was a pre-established structure, the final result would remain unknown until the day it was ready to be occupied.

That seems somewhat paradoxical. On the one hand, your work is extremely aware of its physical expression, but, on the other hand, you speak of indefiniteness. You like to work "programless" or with formal structures that don't express it. Precise objects that remain open-ended at the same time.

'Programless' is about assessing the different possibilities in which space can exist. When we talk about typological study, I understand it as a search for a dimension that remains open to a number of ways of inhabitation. Working with buildings, furniture, objects or things means anticipating the user; this enables one to understand potential of dimension. With very few adjustments, Ganga Maki could become a stable for animals. Or it could very easily be turned into a school or something else. This potential proves that programme is not the driving force that shapes the space: no architecture is absolute.



On the way back from Dehradun, the surprising Mumbai city skyline came into view. This was our first glimpse of skyscrapers in India, which all seemed to have emerged at the same time in a sort of Asian Manhattan threatening to crush a fishing village on Mahim Bay, crossed by the Bandra bridge. The final part of the conversation took place in Jain's home in Saat Rasta, beside the courtyard. The proximity of the office allowed for occasional visitors, who waited patiently for a pause to see the architect, maybe to let him see a prototype or try out a chair. The monsoon occasionally interrupted the conversation, as did the noise of birds (Mumbai is a city of crows) and the nearby railway line, sounds impossible to disconnect from our experience of this space.

III. PLACE, SPACE AND GRAVITY

Saat Rasta, Mumbai

In your architecture, interior and exterior are always in contact. Yesterday, returning from the airport, as we were looking at Mumbai's new skyline from the car, you said, "I don't understand why people conceal themselves in those glass boxes".

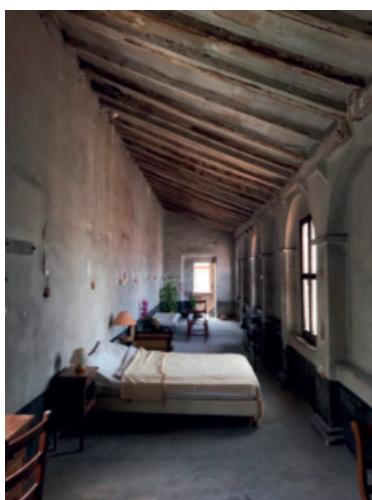
For me, there are three extremely important materials when making architecture: air, water and light. All three must be present and permeate through the space. In representative terms, they are very close to our physical and visceral self. They remain fundamental elements in our work.

El espacio público en India es muy distinto al occidental; aquí, no es tanto un lugar de disfrute, sino esencialmente productivo. ¿Entiende que el espacio privado tiene que compensar, en cierta medida, esa realidad?

Las ciudades tradicionales de India aportan en su propia estructura organizativa niveles muy distintos de espacios públicos y privados, espacios que pueden coexistir y cuyas fronteras son intercambiables dependiendo del flujo estacional. Esta ambigüedad permite la aparición de funciones diversas en un ámbito físico: un lugar de disfrute puede convertirse en un espacio productivo o incluso en un sitio de encuentro, según la hora del día o la época del año.

Pensemos en los aborígenes, para quienes la cubierta de su habitación era el cielo. Se trataba de algo intrínseco a su ser. ¿Podría ser que esa necesidad de vivir al aire libre fuera también algo arraigado en nuestra propia naturaleza? En cualquier caso, a medida que nos hemos vuelto más ordenados e industrializados, hemos ido debilitando esa relación fundamental entre la tierra y el cielo, los hemos ido desvinculando entre sí.

Recuerdo que mientras se construía Ganga Maki, el lugar se convertía cada domingo en un auténtico espacio público: todo el mundo de los alrededores venía de visita, y caminaban por el solar como por un parque. Era fascinante porque, aunque ya iban apareciendo algunos fragmentos de arquitectura, la obra no se había terminado. Esta apropiación de un espacio aún en suspenso conforma la base del umbral entre lo público y lo privado, un lugar intermedio.



HÔTEL DU COUVENT DE LA VISITATION
Nice, France, 2018-



Su arquitectura no opera con la densidad como parámetro, aunque parece un aspecto cada vez más presente en su trabajo.

Busco una arquitectura que sea inclusiva, en la que el concepto de densidad siempre esté presente. Lo entiendo como una oportunidad, como una variable que emerge en el transcurso de la producción de un espacio. En el Hotel du Couvent de la Visitation en Niza, el *couvent* sigue presente, pese a su apropiación y transformación en hotel. Lo que queda, en esencia, es la proporción del espacio, abierto y con capacidad para incluir otras posibilidades de habitación. La densidad como parámetro puede entenderse en este sentido.

Usted parece utilizar cada vez menos materiales. Es algo que puede observarse tanto en Ganga Maki como en la casa de Ahmedabad, espacios casi monocromos en su tectónica.

Yo prefiero llamarlo *economía de medios*. El espacio se deriva de lo que está disponible en el paisaje inmediato; lo que cada uno pueda hacer con ello es más una cuestión de disciplina. El resultado de trabajar de este modo puede conducir a una apariencia monolítica, a una idea de masa. En Ahmedabad, la tierra procedente de la excavación de los cimientos se reutilizó en los ladrillos de su construcción. Una decisión condicionada por el imperativo de que no entrase ni saliese ningún camión del conjunto. En Ganga Maki, las piedras del lecho del río cercano, o los ladrillos fabricados a partir del terreno arcilloso de la región, se extrajeron y readaptaron para conformar el proyecto. Esa reutilización del material asegura que el edificio forme parte de la integridad del paisaje, de modo que su cualidad monocromática sea fruto de la propia naturaleza del emplazamiento.

Tal y como lo ha expresado, parte de esta idea también estaría relacionada con los saberes materiales disponibles en cada contexto.

Es curioso. En nuestra propuesta para el Pabellón de la Serpentine, compartí un vídeo en el que los canteros extraían piedra del terreno. Empleaban el sonido para detectar las fallas en los estratos rocosos, de modo que martilleaban continuamente la superficie. ¿Qué dirían ustedes que en este caso *construye* la arquitectura: la vista o el sonido? Siempre que, como en el caso del Pabellón, reconozcamos la participación de otros sentidos, existen muchas maneras de comprender el espacio que no se sirven exclusivamente de la condición visual.

Los materiales cuentan con modos de hacernos saber cómo se puede incidir en ellos, pero exigen nuestra plena participación, requieren de un contacto total. En India, los artesanos se sirven de los pies y las manos en su trabajo. Esta necesidad de contacto no es exclusiva de nuestra cultura, sino que cada lugar transmite su propia experiencia al hacer uso del cuerpo como unidad de medida.

Public space in India is quite different from the West. Here it's not so much a place for enjoyment as a place that is essentially productive. Do you think private space has to compensate for that, to some extent?

Traditional Indian cities provide varying degrees of public and private space through their organisational structure, which can coexist at the same time; their delineations are interchangeable, based on the seasonal flux. This ambiguity allows various functions in a physical realm: a place of enjoyment can become a place of production or even a gathering space, depending on the time of day or season.

Think of the aborigines, whose roof, their room, was the sky. It was intrinsic to their being. Can the need to live in the open air be rooted in our very nature? Yet the more ordered and industrialized we become, the more this fundamental relation between ground and sky wears thin and gets more disconnected.

When Ganga Maki was being built, it became a veritable public space every Sunday: people from the local area came to visit the place and walk around the site, as if it was a park. It was fascinating because fragments of architecture were already present, but the project was still unfinished. This appropriation of suspended space forms the basis of private/public thresholds; an in-between place.



SERPENTINE PAVILION
London, United Kingdom. 2017



Your architecture doesn't operate with density as a parameter, yet it seems to be increasingly present in your work.

One seeks an architecture of inclusivity in which density is always present. I understand it as an opportunity that arises during the production of a space. In the Hotel du Couvent de la Visitation in Nice, the *couvent* is still present, despite its appropriation and transformation into a hotel. What remains at the core is the proportion of space, which is open and inclusive for other possibilities of inhabitation. Density as a parameter can be understood in this way.

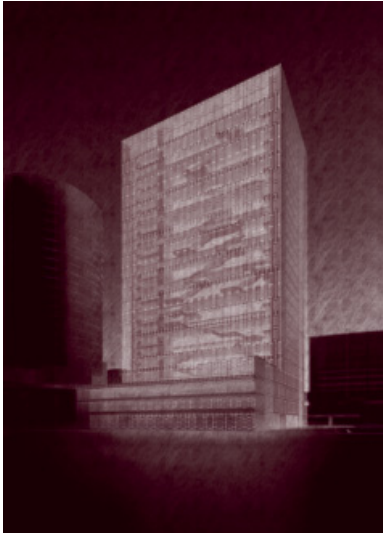
You seem to use fewer and fewer materials. One can see that in Ganga Maki and also in the House in Ahmedabad. Tectonically, they seem to be almost monochromatic spaces.

I prefer to call it *economy of means*. The space is derived from what is available in the immediate landscape; what one can do with it is more a matter of discipline. The result of working in this manner is the monolithic aspect, the idea of mass. In Ahmedabad, the earth excavated from the foundations was used to make the compressed brick for the construction. This decision was based on the premise that no truck would enter or leave the compound. In Ganga Maki, stones from the nearby river bed and bricks made from the clayey soil of the region were harvested and repurposed to give shape to the project. This repurposing of material ensures the building's integrity with the landscape. This monochromatic quality is the outcome of the nature of the place.

As you put it, part of that idea is also related to the material knowledge available at each site.

This is curious. In our proposal for the Serpentine Pavilion, I shared a video of the stonemasons harvesting stone from the ground. They used sound to detect faults within the strata of the rock; they were continually tapping the surface. Would you say it is sight or sound that *builds* the architecture in this case? There are many ways to understand space that do not just use the condition of the eye if — as in the case of the Pavilion — we allow for the participation of other senses.

Materials have ways of communicating the manner they can be influenced, but they require our full participation, our total contact. In India, you can see how artisans use their hands and feet in their work. That need for contact is not exclusive to our culture. Each site manifests its own experience through the body as a system of measure.



TWO OFFICE TOWERS, ZHENGZHOU
China, 2012

Usted suele expresar su necesidad de controlar la velocidad de producción. ¿Es posible mantener esa actitud a mayor escala?

La velocidad y la economía son preocupaciones habituales en arquitectura. Sí, esa actitud puede mantenerse a una escala mayor. Pero hay que ser ágil y estar atento, porque ese entorno de mayor escala comprende un conjunto amplio de variables, y es que la escala no es una cuestión tanto de tamaño, como de proporción. De la misma forma, la velocidad y la lentitud tampoco tienen que ver con los aspectos cuantitativos del tiempo, puesto que existe la posibilidad de ralentizar ese tiempo cuando orientamos nuestros esfuerzos, a lo largo del proceso de proyecto, al buscar un equilibrio entre el material, el ser humano y la máquina. Así que, es una actitud más relacionada con nuestra percepción; por explicarlo de otro modo: se trata de producir un espacio donde aparentemente no lo hay.

¿Cómo ha adaptado su manera de producir cuando trabaja en países como Japón o Francia? ¿Es fundamental estar tan presente como en otras experiencias previas?

Estar presente no implica estar físicamente en uno u otro lugar, sino siempre conectado al trabajo, con todos sus estratos y capas activos. No existe diferencia alguna entre trabajar en India o en el extranjero; en otras palabras, no lo considero una cuestión de fronteras. Quizá la manera en que comemos o cómo nos saludamos retratan aspectos culturales distintos, pero las fronteras no implican rupturas. Aunque los marcos cambian, el núcleo de nuestro trabajo siempre es el mismo; lo que hago aquí, puede hacerse en cualquier otro sitio.

Algunas propuestas, como la torre que proyectamos en China, son ilustrativas en cuanto a cómo podemos adaptarnos a entornos muy distintos o diseñar un proyecto que no esté aislado. En este caso, como ocurre con frecuencia cuando se trata de construir una estructura en altura, la idea principal residía en la piel. Queríamos que fuese una superficie porosa. Para ello, decidimos hacer uso de un tipo de muro cortina cuya ejecución dependía, en gran medida, de una industria tan poco reglada en China como es la del oficio de soldador. Los núcleos de circulación penetraban en los espacios útiles, y podían suceder cosas en el espesor de la fachada, una suerte de espacio intermedio que permitiría la entrada del aire, el agua y la luz. El objeto del proyecto consistía, precisamente, en este espacio intermedio que, aún sin definición o forma, propusimos como una oportunidad.

Usted ha sido capaz de impulsar su oficina, de hacerla crecer sin atarse a aspectos como el tamaño del encargo...

Entiendo la arquitectura como el ejercicio de producción de espacios, ya sea construir edificios, fabricar mobiliario o proyectar una estancia. En otras palabras, podemos tener la agilidad de trascender la escala, igual que para desplazarnos de un lugar a otro. Lo pequeño es tan importante como lo grande, todo posee la misma cualidad de rigor. Hacer un picaporte, o una silla, o trabajar con ladrillos es parte del mismo ejercicio. Aprecio ese constante proceso de ensayo. Al final, todo es espacio.

¿Por qué habla de producción y no de creación?

Porque siempre habrá restricciones. La gravedad siempre existirá. Desde una perspectiva extrema, es lo que impide que nos movamos; de modo que nuestro acuerdo se establece con la gravedad. El acto de producir responde a este tipo de fenómenos tan físicos, y en este género de producción, existe creación. El espacio se crea cuando se conforma una relación. O, por decirlo con otras palabras, la forma de una relación existente es lo que crea el espacio.

Este planteamiento pone en cuestión la línea que habitualmente separa el arte de la artesanía en arquitectura. Creemos que existe una palabra en hindú que comprende ambos términos...

Sí, nosotros llamamos *kalakar* a un artista que desempeña el papel de un artesano. Es diferente de un *karigar*, quien, de manera más especializada, es un artesano. No es que uno sea más que el otro; un *kalakar* puede ser implícitamente un *karigar*. La habilidad artística aparece cuando entra en juego el alma.



You often mention the need to control the speed of production. Can that attitude be maintained on a larger scale?

Speed and economy are common concerns in architecture. Yes, that attitude can be maintained on a larger scale. It is about being agile and attentive in an environment of a larger set of variables. Scale is about proportion, not size. Likewise, speed and slowness are not about the quantitative aspects of time. When we strive for an equilibrium in the design process between material, man and machine, there is a possibility of slowing time down. It is more about our perception, in other words, about making space where seemingly there is none.

When you work in countries like Japan or France, how do you adapt your form of production? Is being present just as important as in your previous experiences?

Being present doesn't mean being there physically, but always being connected to the work, with all its active strata and layers. There is no difference between working in India and working abroad. In other words, I do not regard it as a question of borders. Maybe the way we eat or how we greet each other reflects different cultural aspects, but borders are seamless. The frameworks do change, but the core of our work will always be the same. What I do here can be done elsewhere.

Some proposals, like the tower in China, even if it has not been built, manifest how we can adapt to a very different environment and design a project that is not isolated. In this case, as often happens when you build a tall structure, the idea usually resides in the skin. We wanted the surface to be porous. We introduced a curtain wall that largely depended on an informal industry of Chinese welders. The circulation cores penetrated the occupied spaces, and things could happen in the depth of the façade, a kind of intermediate space that allowed air, water and light to permeate. What the project pursued was precisely this in-between space, which remained in want of definition or form, hence its proposal as an opportunity.

You have managed to make your office grow without tying yourself to things like the size of the commission.

One can build, make furniture and design a room. In other words, we can have the agility to move from one place to another and transcend scale. Small is just as important as big. Everything is equally rigorous. Making a doorknob or a chair or working with brick are part of the same exercise. I appreciate being in a constant state of practice. Ultimately, it is all space.

Why making and not creating?

Because there will always be constraints. Gravity will always exist. From an extreme perspective, it prevents us from moving. Our negotiation is with gravity. The act of making is responsive to this very physical phenomena. In making, creation exists. Space is created when a relationship is formed. In other words, the form of a relationship is what creates space.

That approach questions the line that usually separates art and craftsmanship in architecture. I think there is a Hindi word that embraces both terms...

Yes, we call it *kalakar*, an artist who has the weight of a craftsman. It is different from a *karigar*, who is more specifically an artisan. It is not that one is more than the other. A *kalakar* can implicitly be a *karigar*. Artistry emerges when the spirit comes into play.



MPAVILION 2016
Melbourne, Australia

Se trata, quizá, de una cuestión de protocolos. Algunos proyectos como el Pabellón M 2016 o la propuesta para el Pabellón de la Serpentine son muy distintos, pero al mismo tiempo se parecen, comparten una idea constructiva muy clara. ¿Podrían considerarse una suerte de 'pre-fabricación artesana'?

En el caso de Melbourne, el pabellón se ubica en un enclave aborigen que data del 1600 d.C. Ellos fueron los primeros ocupantes de aquella tierra. Y sufrieron los efectos de la colonización, una capa tras otra, hasta hoy. El lugar estaba relacionado con la historia, la toma de contacto y la memoria; de ahí que quisiéramos que esos elementos también participaran en la construcción de esta estructura, y elaborar así un relato que diera lugar a la obra.

Puede decirse que el pabellón de Melbourne fue construido por los *adivasi*,⁴ los aborígenes de esta región de India en la que nos encontramos. El proyecto sugiere un tipo de comunicación cultural entre poblaciones indígenas de dos lugares distintos, un contacto entre dos épocas diferentes. Por eso, con intención de evocar los orígenes del asentamiento, construimos un pozo mediante el martilleo de un agujero en el terreno, hundiéndolo progresivamente hasta que dimos con agua. Luego, la cubierta es esencialmente un entramado que protege este pozo y da forma al cerramiento del Pabellón como un espacio abierto, de encuentro. Efectivamente, ambos pabellones se plantean como proyectos prefabricados, que indagan en la posibilidad de emplear una transferencia cultural enraizada en el acervo popular.⁵

Hemos comenzado esta entrevista abordando el tema de la identidad. Quizá este Pabellón M 2016, que acaba de mencionar, ofrezca otra clave. Para usted, la identidad no es exactamente aquello que nos diferencia, sino lo que nos relaciona, lo que nos hace *idénticos*.

Aunque estemos separados por miles de kilómetros de distancia, la fluctuación de las cosas que suceden en nuestro interior es exactamente la misma. Son experiencias recurrentes que residen en el flujo gravitatorio. Si soy capaz de entrar en relación con esas condiciones, seré capaz de liberarme del lugar, de lograr ser, en cierto modo, independiente del contexto. Porque, si hay algo que nos vincula a todos, es el agua.

Usted ha comenzado a construir en el extranjero, ha cambiado la estructura de su estudio y se ha trasladado de Alibag a Bombay. ¿Cómo valora este proceso de transformación de los últimos años?

El estudio se transforma *cada día*; es un espacio en permanente cambio. Uno debe renunciar para crecer; pero se trata de una condición que obliga a estar atento y observante. La motivación de crear es nuestro único propósito. El ejercicio de la arquitectura es algo parecido al ajuste continuo de las manecillas de un reloj, o a sintonizarse con las fases de la luna. Todo está ahí, en esos ajustes constantes.

⁴ Los *adivasi* son miembros de las tribus aborígenes que vivían en la India antes de la llegada de las tribus arias en el 2000 a. C.

⁵ *Acervo*:

n. Conjunto de tradiciones y conocimientos sobre una materia o que pertenecen a un grupo específico, y que pasan habitualmente de persona a persona mediante transmisión oral. [La segunda acepción del término *lore* no tiene correspondencia al español. En inglés, significa "espacio entre el ojo y el pico de un pájaro o entre el ojo y las fosas nasales de una serpiente".]

Inmaculada Maluenda y Enrique Encabo (Madrid, 1975) son arquitectos y doctores en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura (ETSAM/UPM), y ejercen como docentes e investigadores en el Departamento de Diseño e Imagen de la Facultad de Bellas Artes de la UCM y en el de Composición Arquitectónica de la ETSAM/UPM, respectivamente. Desde 2007, han desempeñado una actividad especializada como articulistas en publicaciones periódicas de carácter internacional, y como editores y traductores de textos de arquitectura y arte, además de ejercer como comisarios independientes, dentro del equipo del Pabellón de España de la Bienal de Venecia (2012 y 2014), o, más recientemente, en algunas muestras exhibidas en galerías de arte. En paralelo, han desarrollado un trabajo continuado en medios generalistas, como directores y presentadores del programa semanal de radio *PlanetaBETA* (Círculo de Bellas Artes, 2009-2014) y como responsables, desde el año 2012, de la sección de 'Arquitectura' de *El Cultural* (del diario español *El Mundo*).



Perhaps it is a question of protocols. Projects like the M-pavilion 2016 and the proposal for the Serpentine Gallery are very different, but at the same time they resemble each other in that they share a clear idea of construction. Are they a sort of 'prefabricated craftsmanship'?

In Melbourne, the pavilion is on an aboriginal site dating back to 1600 A.D. They were the first occupants of that land, and they suffered the effects of colonization, one layer after another until the present day. The site was about history, making contact and memory. This is why we wanted them to participate in the building of this structure and develop a story that would generate the architecture.

You could say that the Melbourne pavilion was built by the Adivasi,⁴ the aborigines in this region of India. The project suggests a kind of cultural communication between the indigenous peoples of two places; a contact between two different times. So, to evoke the origins of the settlement, we built a well by tapping a hole downwards in the ground, sinking it to the point where we reached water. Then the roof is essentially a lattice that is protecting the well and forms the enclosure for the pavilion as an open gathering space. It is true that both pavilions are prefabricated proposals that study the possibility of a cultural transfer rooted in the idea of lore.⁵

We began this conversation with the issue of identity. Perhaps the M-pavilion can provide another key for that. For you, identity is not exactly what sets us apart from others but what connects us to them, what makes us identical.

The fluctuation of things that occur within us is similar, even if we are thousands of miles apart. They are recurrent experiences that reside in the gravitational flux. If I am able to link up with these conditions, I can free myself from the site and somehow become independent of the context. If there is one thing that connects us all, it is water.

You have begun to build abroad, you have changed the organizational structure of your studio and you have moved from Alibag to Mumbai. What do you think of this process of transformation in recent years?

The studio is transforming *every single day*. It is a space in a constant change. You have to give up to gain, but it is a condition that provokes you to be attentive and observant. The motivation to create is our only purpose. Architecture is like adjusting the hands of a clock, or tuning in to the flux of the moon. Everything is there, in those constant adjustments.

⁴ The Adivasi are descendants of the indigenous peoples who lived in India before the arrival of the Aryan tribes in 2000 B.C

⁵ Lore:

n. A body of traditions and knowledge on a subject or held by a particular group, typically passed from person to person by word of mouth.

n. The space between the eye and the base of the bill of a bird or between the eye and nostril of a snake.

Inmaculada Maluenda and Enrique Encabo (Madrid, 1975) are architects and PhD in Analysis, Theory and History of Architecture (ETSAM/UPM). They lecture and research at the Design and Image Department of the Complutense University of Madrid's Faculty of Fine Arts, and at the Madrid School of Architecture/UPM Architectural Composition Department, respectively. Since 2007, they have worked as specialist writers for international periodicals, and as editors and translators of texts on architecture and art. They have been independent curators on the Spanish Pavilion team for the Venice Biennale (2012 and 2014), and more recently, for several exhibitions at art galleries. At the same time, they have worked with the general media as directors and presenters of a weekly radio programme, *PlanetaBETA* (Círculo de Bellas Artes, 2009-2014), and since 2012, as heads of the 'Architecture' section of *El Cultural* (Spanish daily *El Mundo*).