

PASAJES DE UN DIÁLOGO EN CURSO

CONVERSACIÓN ENTRE DR. BALKRISHNA V. DOSHI Y BIJOY JAIN

(CON LA PARTICIPACIÓN DE RAJEEV KATHPALIA Y DURGANAND BALSAVAR)

SANGATH, AHMEDABAD, INDIA. VERANO, 2011



CONSTRUCCIÓN COMUNITARIA

B.V. Doshi: ¿Por qué siempre hablamos de legado cuando nos referimos a la India? Citamos edificios antiguos, los *havelis*¹ y ese tipo de cosas, pero todo eso queda ya muy atrás. ¿Quién creó todo ese patrimonio que parece haber llegado de otro planeta? ¿De verdad tenemos algo que ver con esas obras? ¿Estamos hoy ligados a ellas? Es una cuestión de suma importancia que a mí me inquieta.

Si pienso en la ciudad vieja de Ahmedabad, de Dehli, Pune o cualquier otro sitio, y en la vida en esos tiempos, imagino que tuvo que haber un Vastu Shastrí,² y supongo que rituales, tradiciones. Me figuro que todos vestirían una ropa parecida, hablarían en dialecto, comerían y se comunicarían. Estarían todos ligados a ese lugar. Las creencias seguro que algo tendrían que ver en todo ello. Puede que confiaran en una persona como el Vastu Shastrí, alguien que llega y dice cómo tienen que hacerse las cosas. Quizá tuviera que ver con las técnicas de producción, o con la clase de vida que llevaran, pero todo estaba integrado y las ciudades conservaban esa cualidad. Psicológicamente nos sentimos muy orgullosos de nuestra cultura, ¿pero de cuál? ¿de la cultura de hace seiscientos años? ¿de la de hace cuatrocientos años?

***B. Jain:* Yo además tengo la impresión de que hoy en día se ha trivializado la idea que tenemos de artesanía, porque nuevamente, con esta relación entre historia y forma, nuestro imaginario pone aún el énfasis en la historia de la forma, oponiéndose a lo que la artesanía es realmente, o lo que deberíamos entender por artesanía.**

B.V. Doshi: Pondré un ejemplo: el Garba³ de Guyarat, que era un fenómeno social muy importante. En él se buscaba la participación de toda la comunidad. Había un escritor, un dramaturgo, un carpintero, un zapatero, un ferretero y alguien que se dedicaba a la alfarería. Se decían a sí mismos: ¿cómo hago para conseguir que esta gente hable de algo que sea más trascendente? La cultura entonces mejoraba paulatinamente en su comprensión espiritual de la vida. Así pues, ¿qué hicieron? Crearon festivales para después de la cosecha, crearon algo popular. En primer lugar el sonido, luego alguien canta, un gran poeta escribe, un Kirtankar⁴ recita. Giraba todo ello en torno a la divinidad y al tipo de rituales que duraban diez días. Las familias se preparaban para esos diez días. La ropa, los vestidos, y la sensación de que algo va a ocurrir lo impregnaban todo. En realidad, el festival empieza mucho antes de que dé comienzo el Navaratri.⁵ Basta ver el impacto psicológico, todo el mundo habla del festival, es como una boda en casa, aunque de tipo espiritual. El alfarero hace la plataforma, un carpintero las *shamiana* sobre las columnas, también el herrero colabora haciendo alguna cosa. Llega el sastre y viste el tinglado. Llega el escultor y esculpe la deidad. Así que, bien mirado, cada cosa está hecha por alguien experto en ello. Era una manera de decir: esto será aceptado, es una ofrenda, algo sagrado. Creo que con este tipo de idea, y con lo que de ello se consigue, no sólo se comprenden unos a otros, sino que además se les brinda la ocasión de aprender unos de otros. Sus ojos, sus oídos, su cuerpo y su psique están en sintonía con cuanto ocurre. Aquellos festivales se crearon con tal objetivo. Pues bien, si eso pudiese volver a ocurrir, seríamos capaces de relacionarnos de nuevo unos con otros.

¹ Se trata de una gran casa particular, tradicional de la India septentrional y de Pakistán. Los *havelis* son viviendas introvertidas y generalmente se configuran alrededor de un patio central.

² Una persona que practica el Vastu Shastra, un sistema de diseño tradicional hindú basado en alineaciones orientadas.

³ El Garba y el Ras son formas tradicionales de danza popular originarias de Guyarat, en la India, interpretadas por hombres y mujeres durante el festival hindú de nueve noches de Navaratri (ver nota 5). Estas danzas se interpretan con bastones provistos de campanillas en sus extremos, que suenan al impactar entre sí; o bien sin bastones, en cuyo caso cada movimiento se termina con una palmada. Las danzas tienen un ritmo complejo y se interpretan en círculos concéntricos, creando patrones entre los miembros de un mismo círculo o con miembros de otro círculo. Las canciones de Garba se han transmitido de generación en generación. Es una danza social que abarca todos los niveles de la sociedad y, en lo esencial, sigue siendo una danza de fertilidad.

⁴ Una intérprete del Kirtan, un cántico de llamada y respuesta que se interpreta en las tradiciones piadosas de la India.

⁵ El Navaratri, un festival hindú que dura nueve noches, representa la celebración del bien sobre el mal y la adoración de la diosa Durga. El festival se convierte en un evento de diez días cuando se añade una última jornada, Vijaydashami, que es su culminación. El comienzo de la primavera y del otoño son dos coyunturas de gran importancia, con una influencia climática y solar. Estos dos periodos representan sendas oportunidades sagradas para adorar la Madre Tierra. Las fechas del festival se fijan según el calendario lunar.

EXCERPTS FROM AN ONGOING DIALOGUE

A CONVERSATION BETWEEN DR. BALKRISHNA V. DOSHI AND BIJOY JAIN

(WITH THE PARTICIPATION OF RAJEEV KATHPALIA AND DURGANAND BALSAVAR)

SANGATH, AHMEDABAD, INDIA. SUMMER, 2011



COMMUNITY BUILDING

B.V. Doshi: *Why is it that we always talk of heritage when we look at India? We refer to old buildings, havelis¹ and other things, but they are already far behind, isolated. Who created this heritage that seems to have come from an outer planet? Do we really have anything to do with that building? Are we connected to it today? This is a major question that is bothering me.*

When I think about the old city of Ahmedabad, Delhi, Pune or any other place, and life back then, I imagine there was somebody, Vastu Shastri,² and maybe rituals, traditions. I picture everybody wearing similar clothes, talking dialect, eating food and communicating. They were all connected to that place. It had something to do with the sanctity of beliefs. They may have believed in Vastu Shastri, who would come and say, "This is the way it has to be". Perhaps it had something to do with the production technique or the kind of lifestyle that they had, but everything was integrated, and therefore the cities retained that quality. Psychologically we are very proud of our culture, but which culture? The 600-year old one? The 400-year old one?

B. Jain: *What I also think is that our idea of craft has become trivialized, because again, with this connection to history and form, our image still focuses on the history of form as opposed to what craft actually is, or the understanding of what craft is.*

B.V. Doshi: *I will give you an example: Garba³ in Gujarat, a very important phenomenon. They first talked about participation by the whole community. There was a writer, a dramatist, a carpenter, a cobbler, an ironmonger, and a fellow who was a potter. They said, "How do I get these people to talk about something which is much higher?" The entire culture was gradually enhancing its spiritual understanding of life. So what did they do? They created festivals after the harvest, they created something popular. First of all the sound... a great poet writes, a Kirtankar⁴ speaks, or somebody sings. It is all about the deity and the kind of rituals that are performed over ten days. Families prepare for these ten days. It is about dress and the feeling that something is going to happen. Actually, the festival begins long before the Navaratri⁵ starts. Look at the psychological impact: everyone is talking about it, it is like a marriage in the house, but it is spiritual. The potter does the platform, a carpenter makes the shamiana on columns. The metal worker comes and does something else. The tailor comes and dresses the thing. The sculptor comes and makes the deity. So if you really look at it, everything is made by a person who is an expert. It was one way of saying, "It will be accepted, it is an offering, a sacred thing". I believe with that kind of an idea and what happens afterwards, not only have they understood each other, but they have also learned from each other. Their eyes, ears, body and psyche are all tuned with that. These festivals were made for that purpose. Now if that could happen here, then we would relate to each other again.*

¹ Large private homes traditionally found in northern India and Pakistan, havelis are introverted and are typically built around a central courtyard.

² A person who practices Vastu Shashtra, a traditional Hindu system of design based on directional alignments.

³ Garba and Ras are traditional forms of folk dance originating in Gujarat, India, performed by men and women through the nine-night Hindu festival of Navaratri (see footnote 5). The dances are performed using sticks with tiny bells at the ends which make a sound when they strike one another, or without sticks ending each move with a clap. The dances have a complex rhythm and are performed in concentric circles, weaving patterns with each other and with members of another circle. The songs of Garba have been handed down through generations. It is a social dance at all levels of society and in essence, it continues to be a fertility dance.

⁴ A person performing Kirtan, a call-and-response chanting performed in India's devotional traditions

⁵ Navaratri is a Hindu festival representing the celebration of good over evil and the worship of the goddess Durga. This nine-night festival becomes a ten-day one with the addition of the last day, Vijaydashami, its culmination. The beginning of spring & the beginning of autumn are two very important junctions of climatic and solar influence. These two periods are taken as sacred opportunities for the worship of Mother earth. The dates for the festival are determined by the lunar calendar.

Andamiaje
Construction scaffolding
Pondicherry, Tamil Nadu, India



Vivienda de carpintero cerca de Jodhpur
Carpenter's home near Jodhpur
Rajasthan, India



B. Jain: Voy a intentar hablar de esa idea, de esa relación que se establece con la historia, con una cultura que cuenta con quinientos años de antigüedad, y tratar de entender en qué consistía esa conexión y en qué consiste hoy en día. Por ejemplo, mis carpinteros y yo llevamos tiempo hablando de cómo esta idea de conexión se aplica en la carpintería japonesa. Los japoneses han desarrollado una mirada sutil para entender el bosque, para apreciar la madera del bosque, entender que cada árbol tiene su propia personalidad, un carácter propio que es resultado del modo en que ese árbol se ha visto afectado por el sol o el viento, o por la sombra de un árbol sobre otro, una mirada que les permite saber cómo transformar esa madera y brindarle una nueva vida. Tienen la comprensión de que es materia viva pese a sus transformaciones, ya sea piedra, madera o cualquier otro material. Hace tiempo que hablamos de ello. Siempre me he preguntado cómo empieza uno a crear un vínculo con esa manera de entender las cosas. No tiene nada que ver con las matemáticas, o con los libros, no hay nada que nos enseñe a establecer esa clase de relaciones. ¿Qué es entonces lo que nos permite establecerlas? Desde luego, se trata de algo que surge de la observación atenta, una observación que se experimenta con el propio cuerpo y desde uno mismo. Hace tiempo que les hablo sobre la idea de metodología, del por qué ellos cubren la pieza de madera y sólo dejan a la vista el trozo en el que están trabajando. Es una forma de imprimir cierto valor a lo que uno hace. Esto es algo de lo que hablamos hace diez o doce años, y sigue ahí. Nuestros carpinteros son jóvenes, tienen treinta y cinco años, pero forman parte de un linaje que tiene quinientos años de historia, nuestra historia, y ahora, cuando van a comprar madera, comprueban la veta, y comprueban cómo está siendo cortada la madera, porque el potencial de una viga dependerá de cómo se ha entendido la veta de la madera.



Recorte de edificio
para ampliación de carretera
Building cut for road widening.
Mangalore, Karnataka, India

Hace poco he vuelto de Japón, donde tuve la fortuna de poder documentar el trabajo de algunos de esos maestros carpinteros que tienen más de noventa años de edad y que todavía siguen trabajando. Compartí esta experiencia japonesa con mis carpinteros. Lo asombroso es que estos maestros japoneses dibujan, en abstracto, sobre piezas de madera todo el edificio y después cortan la madera. Tallan distintos anclajes, pero no los ensamblan hasta transportarlos físicamente al lugar. Saben perfectamente cómo se va a montar todo el edificio. Poseen el grado de percepción necesario para comprender la complejidad. Hacen dibujos, planos, secciones, alzados, y todos ellos están relacionados entre sí. Lo que yo creo es que nosotros también tenemos hoy la capacidad necesaria para hacer este tipo de cosas que hacen ellos, pero carecemos de su disciplina, de su pulcritud, del rigor, de entender el auténtico significado de lo que estamos haciendo. Asombra pensar que disponemos de miles de artesanos que gozan de esas mismas cualidades. La capacidad sigue existiendo, sólo necesitamos inculcar en nuestros carpinteros esa idea de conexión con la historia, de lo que se está haciendo, la razón por la que se hace. Aquí es donde se ha producido la fractura de la conexión. Veo que ellos la tienen. Es esa idea que tenemos de la cultura y de la historia la que ha producido un cisma en la vida contemporánea. Cuando los canteros colocan las piedras, he llegado a comentar a alguno: "tu abuelo no las hubiera puesto así". Entonces el hombre levanta rápidamente las piedras. Después, vuelvo al cabo de cinco días, y veo que las ha puesto exactamente igual que las hubiera puesto su abuelo, pero de algún modo esa relación... Tengo que contarles una y otra vez esa relación con la historia, con su abuelo, su bisabuelo, qué habría pensado él, cómo habría hecho él la junta, cómo habría colocado la piedra. En cuanto empiezas a hablarles de estas cosas sienten de algún modo empatía hacia la familia de la que proceden, aunque también a veces veo que aquella empatía se ha roto. Uno tiene que seguir contándoles esta historia una y otra vez. Pero el potencial sigue estando ahí. Soy optimista en estos tiempos difíciles, aunque siempre necesitaremos un crisol si queremos reunir algunas de las partes para luego reconstruirlas. Si desaparecieran todas las partes, entonces sí que tendríamos que volver a empezar desde un lugar completamente nuevo.



Templo Shiv
Shiv Temple
at Amber Fort
Jaipur, Rajasthan, India

Secado de saris en terraza
Sarees drying
on building top
Surat, Gujarat, India

Reunión de trabajo
Project meeting
Studio Mumbai Workshop,
Aibag, 2010

B. Jain: I am going to try and describe this idea, this connection to history, to a 500 year old culture, and try to understand what that connection was and what it is now. For example, my carpenters and I have been talking for a long time about this idea as it is applied in Japanese carpentry. The Japanese have developed a subtle insight to understand the forest, the wood in the forest and how each tree has its own personality or character because of the way the sun, the wind or the shadow of one tree on another tree has affected it, and to rearrange that wood in a way that gives it a new life. There is an understanding of this as living matter, even in its transformation, whether it is stone or wood or some other material. We have been talking about this for a long time. I have always wondered how one begins to create a relationship with that kind of understanding. There is no mathematics, no book, there is nothing that describes how to make those connections. What is it that allows you to make them? Of course this comes with very careful observation, but observation with the body and the self. For a long time now, I have been talking to them about this idea of methodology, why they would cover the piece of wood and only expose what is being worked upon. It instills a certain value in what is being made. This is something that we talked about ten to twelve years ago, and it has remained. Our carpenters are young, they are 35 or 36, but they come from this lineage of 500 years of history, of our history, and now, when they go to buy the wood, they check the grain, they check how the wood is going to be cut. The potential for the beam depends on how you understand the grain of the wood.



Artesanos con bolsillos hechos en casa sobre camisetas industriales
Craftsmen with home-made pockets in industrially-produced T-shirts



Edificio tatuado en la región de Kota
Tattooed building
in Kota region
Rajasthan, India

I recently returned from Japan and had the good fortune of being able to document some of these master carpenters who are ninety plus, still working, and I shared that experience with my carpenters. The amazing part is that Japanese master carpenters physically draw, abstractly, the entire building on these pieces of wood and then the wood is cut. Different joints are made but they are not assembled until they are physically on the site. They know exactly how the entire building is going to come together. They have the perception to understand the complexity. They make drawings like plans, sections and elevations, and they are all connected to each other. What I have seen is that we actually have the ability to do all the things that they can do, but today what we do not have is the discipline, the cleanliness, this idea of rigour, of knowing the meaning of what we are doing. The amazing part is that we actually have thousands of artisans of that quality. The ability to make those things still exists, but what is needed is to instill this idea of connection to what is being made, and why it is being made. This is where the disconnection has taken place. I see that they have it in them. This idea we have of history and culture has resulted in a schism in contemporary life. When the stonemasons are laying the stone, I say, "Your grandfather would not lay the stone like that", and he will quickly take away the stones. I come back five days later, and he has done exactly what his grandfather would have done, but somehow that connection... I have to keep narrating this connection to history, to their grandfather and his great-grandfather. What would he have thought? How would he have made the joint? How would he have laid the stone? The moment you start talking about that, they somehow feel an empathy with the family that they come from, but I see it broken from time to time. One has to keep narrating this story. I think that the potential is there. I am optimistic in this difficult time, but it needs a crucible to hold at least some of the parts so we can then reconstruct them. If all the parts disappeared, we would have to start from a completely new place.

NARRATIVA

B. Jain: Creo, como acabo de explicar, que en gran medida el aprendizaje se basa en la narración de historias, es así como se establecen las relaciones entre pasado, presente y futuro. De lo contrario, éstos se convierten en islas, en fragmentos aislados.

B.V. Doshi: Estoy de acuerdo, por eso sostengo que realmente no hemos entendido el proceso de la enseñanza. Un buen maestro es aquél que te lleva de atrás hacia delante. El éxito de M.F. Hussain reside en que sus pinturas siempre fueron narrativas. Por eso son tan populares en la India, porque todo el mundo puede entenderlas. Si hablas de algo de hace tiempo, tienes que encontrar relaciones para hacerte entender. ¿Cómo contar hoy una historia que hable de un edificio moderno?

Por ejemplo, cómo empecé yo con esto de las historias... Estaba haciendo un edificio para el NIFT (Instituto Nacional de Tecnología de la Moda) en Delhi y sabía que decir moda era como decir falta de tiempo. Sentía que parte del edificio tenía que parecer de "hoy", otra parte de "ayer" y otra parte tenía que parecer inacabada.

Había un chico y una chica trabajabando conmigo, y cada vez que les decía: "no, no, no, el edificio tiene que torcerse así; haced esto así", ella no lo hacía, y él me contestaba: "¿y por qué no lo hacemos recto?". Me agoté tanto que al final me senté en mi habitación y me dije: "tengo que encontrar una manera de hacerme entender". Entonces ideé una historia arqueológica. No volví por el estudio en tres días, y cuando lo hice les dije que había estado en Delhi, y que me había enterado que el edificio se levantaba sobre un yacimiento arqueológico. Entonces, añadí: "así que esto va aquí, y esto aquí". Después de aquello cesaron las discusiones. De modo que es muy importante transmitir confianza a la persona que está trabajando contigo. Creo que aquella historia les ayudó a aceptarlo.

MAHABHARATA
M.F. Husain, 1990



PROTOTIPOS

B. Jain: Algo que me preocupa mientras trabajo es el modo en que se transforma el paisaje a nuestro alrededor, y la rapidez con que esto ocurre. ¿Cómo poder intervenir ahí? Hoy día, son los promotores los que acaban dando forma al paisaje, ¿pero podría ser de otro modo? No tengo respuesta a esta pregunta. Supongo que se trata más bien de cómo acceder a una condición que te permitiese intervenir de manera más anónima de la que se tiene siendo arquitecto.

Por ejemplo, se construyen muchos edificios en ciudades de segundo o tercer orden como Alibag. Sencillamente brotan a diario, como si fueran setas. A mí me interesa ese tipo de arquitectura como medio para conseguir algo. De hecho, hay cosas que funcionan, que logran alcanzar cierta eficiencia en el uso del tiempo y en el de los recursos económicos.

Y creo que lo que verdaderamente falta son las otras cosas que aportan calidad. ¿Cómo poder intervenir en ese campo sin contar con un planeamiento formal? ¿Podrían hacerse algunos cambios? Se me ocurre la idea de copiar, que si algo se hace bien, se copia. Es posible que sea una manera interesante para provocar un desarrollo, haciendo una cosa bien.

Y por otra parte, los temas de la vida cotidiana, desde secar la ropa al servicio doméstico, o desde la modernización que ahora se está produciendo hasta dónde aparcar el coche, son temas marginales, no he visto ni un solo proyecto en la India que intente dar respuesta a tal complejidad, una complejidad que es cambiante.

De modo que una de las ideas a las que estuve dándole vueltas fue construir un prototipo de vivienda básica, en parte porque en un prototipo tienes posibilidad de ir puliendo cosas, y no tienes preocupaciones ni de tiempo ni económicas, y sabes que si has acertado aquello se copiará, y si no se copia, entonces es que tiene algún problema.

Pero, ¿cómo incorporar a ese prototipo la adaptabilidad para las distintas demandas? En nuestra cultura, es muy importante nuestro propio sentido de la identidad, ya se explicita esto a través de la puerta principal, de una reja pintada o del tono rosa que define el territorio. ¿Cómo dibujar tales aspiraciones en el proyecto? Es algo que me preocupa mucho. Como arquitecto, ¿cómo participar de una forma que sea significativa?

B.V. Doshi: Creo que en absoluto estamos hablando de arquitectura. Hablamos del entorno. Los Sarabhai⁶ nunca fueron a la universidad, y aun así produjeron obras excelentes. Así pues, desde el principio hemos estado hablando de cómo cambiar la sensibilidad de la gente para que disfruten de verdad y para que reflexionen sobre su calidad de vida. Este es realmente el tema. No creo que sea difícil.

⁶ Una familia de industriales que encargó a Le Corbusier la construcción de la sede de la Asociación de Empresarios Textiles (Mill Owner's Building) y una casa particular en Ahmedabad. Tuvieron un papel activo en la educación, la ciencia, la filantropía, la política y la lucha por la independencia de la India.

NARRATIVE

B. Jain: I think a lot of learning comes through storytelling, because this is the way that connections are made between past, present and future. Otherwise they become isolated islands or fragments.

B.V. Doshi: *That is why I am saying we have not really understood the process of teaching. A good teacher is one who takes you from backwards to forwards. M.F. Hussain's success was that his paintings were always narrative. That is why they are very popular in India, because everybody can accept them. If you are talking about something far away, you have to find connections. How does one make a story about a modern building?*

For example, how I started telling stories... I was doing a building for NIFT (National Institute of Fashion Technology) in Delhi and I was tired because I knew that fashion means there is no time. I felt that some of the building must look 'today', some must look 'yesterday' and some must look incomplete.

There were two people working with me and every time I said, "No, no, no, you just make this building twisted like this and do this", she would not do it and the other person would say, "But why not straight?" I got so tired that I finally sat in my room and said, "I have to find a way." Then I thought about an archaeological story. I did not go to the studio for three days, and when I returned, I told them that I had been in Delhi and found that this building is actually located on an archaeological site. Then I said, "This goes here, this goes here." After that there were no discussions. So trust is very important for the person who is working. I think that story helped them to accept it.

Demolición de edificio para rehabilitación
Building being demolished and salvaged
Surat, Gujarat, India



Recorte de edificio para ampliación de carretera
Building cut for road widening
Thrissur, Kerala, India



PROTOTYPES

B. Jain: Something that preoccupies me while I am working, in the larger scheme of things, is the way the landscape is being changed and how rapidly it is being changed. How can one enter into that dialogue? The developers are the ones who are actually shaping the landscape today, but is there another way? This is something that I do not have an answer for. It is more a question of how you enter into a condition where you can actually participate in a more anonymous way than as an architect.

For example, there are a lot of buildings in second or third-tier cities like Alibag. They just mushroom on a day-to-day basis. I am interested in that kind of architecture as a way of achieving something. There are things that actually work, a certain economic efficiency and time efficiency that they are able to achieve.

I think what is missing are the other things that add quality. How can one enter into that area without a formal master plan? Through some changes that can be made? This idea of copying... if something is done well, it is copied. That is possibly an interesting way to proliferate, by doing one thing well.

At the same time, the everyday issues of living, from drying clothes, the staff in the house, the modernization that is taking place, to the car that has to be parked... I have not seen any projects in India that have tried to satisfy this complexity, which is changing. So one of the thoughts that I had was to build a prototype for basic housing, because you have the ability to refine things in the prototype. You are not worried about time and economy. You know you have it right if it is then copied. If it is not copied, I believe it is a problem.

How do you also allow for customization? As a culture, it is very important for us to have our own sense of identity, whether it is through the front door or the painted grill or the pink colour that defines a territory. How do you draw these aspirations into the project? This is something that I am extremely concerned with. As an architect, how do I participate in a meaningful way?

B.V. Doshi: *I think we are not talking about architecture at all. We are talking about environment. The Sarabhais⁶ never graduated, yet they produced excellent work. So what we have been talking about from the beginning has been how to change the sensibilities of people so that they really enjoy and think about their quality of life. That is the real issue. I think it is not difficult.*

⁶ A family of industrialists who commissioned Le Corbusier to build the Mill Owner's Building and a private home in Ahmedabad. They were actively involved in education, science, philanthropy, politics and India's freedom struggle.

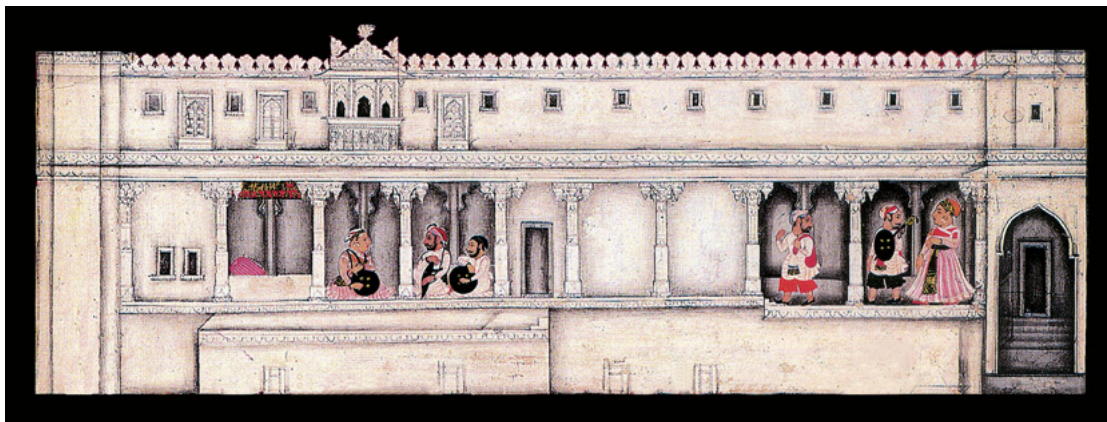
LO INCOMPLETO EN LO COMPLETO

B. Jain: Uno tiene que establecer astutamente un marco de referencia de manera tal que resulte oscuro para el espectador, sin perder el máximo potencial que el marco encierre. Creo que es una cuestión crucial. En Jaisalmer,⁷ por ejemplo, vemos un marco que alguien dibujó, un marco dentro del cual todos los sectores de la sociedad podían participar. Uno podía encargar una *jharoka*, dos columnas y un espacio. Otro podía tener cuatro *jharokas*⁸ y una columnata. Esa decisión dependería de los recursos económicos, pero siempre dentro de un marco flexible que permitiese acomodar todas esas cosas.

De lo que me dí cuenta cuando volví a la India fue de la idea de lo incompleto en lo completo. Es una de las cosas que persigo: posicionar al proyecto en una vía de anticipación. Por un lado tenemos las condiciones que nos son dadas hoy, pero ¿qué ocurre con el programa? ¿Y qué ocurre con lo que ni siquiera podemos anticipar o pensar? ¿Qué le pasará al edificio? ¿Cómo mutará, cómo absorberá los cambios cuando los niños crezcan, cuando las familias crezcan? ¿Dónde reside la potencialidad que ello conlleva? Si queda cerrado estará muerto, porque hará implosión sobre sí mismo.

Esto es verdaderamente importante, especialmente cuando hablamos de la arquitectura en India. Para mí hay algo muy particular en la arquitectura tradicional india que he vivido y sentido. Siempre ha tenido la capacidad de absorber los cambios en los que uno no ha pensado, aunque sí anticipado. ¿Cómo incorporar esas transformaciones que se desarrollan en ti mismo y en tu entorno? El marco deviene crucial, pero, una vez más, la manera de implementar ese marco se convierte en una cuestión en sí misma. Siempre queda ahí un resquicio que conserva el potencial para absorber esos cambios, lo cual encuentro fascinante. ¿En dónde reside ese resquicio o vacío?

Fragmento de miniatura que muestra al Maharajá Jagat Singh asistiendo a un baile de Rasilla
Portion of miniature painting of Maharaja Jagat Singh attending the Rasilla



B.V. Doshi: Creo que la arquitectura de la India tuvo siempre la capacidad de incorporar tales cosas, el tiempo nunca se pensó aquí como algo estático. Ningún proyecto está completo o incompleto, está en proceso, de lo contrario está muerto. Éste es un aspecto muy importante de la filosofía india, la idea de que si te congelas te mueres.

En realidad, ésa es la esencia de la filosofía hindú, o de la filosofía oriental. ¿Cómo crear un espacio abierto, sin límites fijos, de forma que se tenga la seguridad de que la incertidumbre del tiempo terminará interviniendo con el correr de los años?

Pensemos en una familia hindú, no de ahora, sino en una familia tradicional... Digamos que estamos en 1955 y quieres casarte con una mujer jainista. La familia se opondría, aunque no querría que te marcharas. La madre a lo mejor diría: "hablaré con tu padre"; o el padre diría: "hablaré con tu tío a ver si conoce a alguien". La casta se impone, pero la familia te proporciona sistemas de soporte psicológico y económico, entre otros. De modo que el hombre o el tío irían a ver al líder de la comunidad y le contarían el problema y le dirían: "creo que deberíamos dar el visto bueno". Después de un tiempo, el jefe se convencería y diría: "está bien, yo me ocupo". Actuaría como un *panchayat*.⁹ Podría convencer a toda la comunidad de la bondad de ese matrimonio que en circunstancias normales no habría sido aprobado. Pues lo mismo ocurre en un ámbito mayor. De un modo parecido, en cada casa se discutiría la cuestión. Sucede una jerarquía en la discusión, que empieza poco a poco y que gradualmente se va aceptando. Realmente, es un sistema en el que la norma no es tan inflexible como para que pueda romperse. Todas las reglas están sujetas a lo mismo. Por ejemplo, ahora las bodas se celebran en cualquier época del año, pero según el calendario y el horóscopo esto no debería ser posible. Esta gente ha descubierto una forma de apaciguar a los dioses interpretando Shanti Puja.¹⁰ Es asombroso cómo funcionan las cosas en la India, tantas manos implicadas, tantas cabezas, tantas imágenes.

En realidad, de lo que está hablando todo esto no es sino de otra forma distinta de comprender la fluidez de la vida, de la tolerancia. Tienes que moverte todo el tiempo. Esta filosofía es lo que expresan esos edificios. La construcción no es el tema, la cuestión que estaba planteando es: ¿cómo es que no nos preguntamos si la obra está hecha con descuido o maravillosamente? ¿Disfruta uno haga lo que haga? Esa parte está faltando en la India. Pero desde un punto de vista arquitectónico, esta filosofía es enormemente viable. Me dio la pista para entender que no hay edificio al que no se pueda dar la vuelta.

⁷ Jaisalmer es una ciudad de la provincia de Rajasthan, situada al norte de la India y en el corazón del Desierto del Thar. Es conocida por su fuerte, levantado sobre una formación rocosa de gran altura, por el trazado laberíntico de sus *havelis* y por la arquitectura de su centro histórico, construido en su mayor parte de arenisca amarilla.

⁸ Las *jharokas* son un tipo de balcón o mirador utilizado originalmente en la arquitectura de Mughal y Rajasthan. Se construyen en madera o piedra y sirven de protección frente al sol y a las lluvias monzónicas. Tradicionalmente servían de espacio protegido donde las mujeres se sentaban a observar sin ser vistas lo que ocurría fuera de la casa.

⁹ Una asamblea de cinco ancianos sabios y respetados que han sido elegidos y aceptados por la comunidad.

¹⁰ Ritual y oración por la paz.

INCOMPLETENESS IN COMPLETENESS

B. Jain: One has to craftily set up the framework in a way that it remains obscure to the viewer, without losing the potential to make the most of what is there. I think that is a critical issue. In Jaisalmer⁷ for example, there is a framework that somebody delineated, a framework within which all sections of society could participate. I could order a *jharoka*,⁸ two columns and a space. Someone else would have four *jharokas* and a colonnade. That decision would be based on economic concerns, but always within a loose framework, which allows these things to be accommodated.

What I observed after having returned to India was this idea of incompleteness in completeness. That is one thing that I try to do: position the project in an anticipatory way. That is what is given right now, but what about the brief? What about things that are yet to be anticipated or even thought of? What happens to that building? How is it going to mutate, how will it absorb change when the kids grow, when the family grows? Where does the potentiality in that lie? If it remains closed, then the building is dead, because it will implode on itself.

I think that becomes very important, especially when we are talking about Indian architecture. For me there is something very particular about the traditional architecture that I have experienced. It always had the ability to absorb the changes that one had not thought about, but could anticipate. How do you include developments that are happening in and around you? The framework becomes critical, but again, the way you implement the framework is another issue in itself. There is always a gap that has the potential to absorb, which I find very fascinating. Where does that gap or void lie?

Miniatura de Vishnu y Shiva
Miniature painting of Vishnu and Shiva



Ídolos de barro
Ceramic idols, Pondicherry
Tamil Nadu, India



Festival Ganpati
Ganpati Festival
Mumbai, Maharashtra, India



B.V. Doshi: I think architecture in India always had extensions, time was never thought of as static. No project is complete or incomplete, it is in process, otherwise it is dead. I think it is a very important aspect of Indian philosophy that when you freeze, you are dead. This is actually the essence of Hindu philosophy, or eastern philosophy. How does one create an open-ended space which you are sure will be made the focus of intervention over a period by the uncertainty of time?

If you look at a Hindu family, not now, but traditional... Let's say it is 1955 and you wanted to marry a Jain. The family is opposed, but they don't want you to leave. The mother says, "I will talk to your father", or father says, "I will talk to your uncle and see if he knows somebody." Caste is predominant but family provides your psychological, economic and other support systems. So the man or the uncle finds the head of the community and tells him the problem and says, "I think we should allow this." He is convinced after a while and says, "This is okay, let me manage." That man was like a panchayat.⁹ He would convince the whole community about the virtue of this marriage that would normally not be accepted. The same thing happens in a broader circle. Similarly, each household discusses it internally. There is a hierarchy of discussion that begins small and is gradually accepted. This is really a system where the rule is not so rigid that it can break. All the rules are subject to this.

For example, now weddings take place in all seasons, although it is not possible according to the calendar and horoscope. These fellows have found a way to appease the gods by performing Shanti puja.¹⁰ It is amazing the way Indian things are, so many hands, so many heads, so many images. Actually, all of this is about another understanding of the fluidity of life and tolerance. You have to move all the time.

This philosophy is what is expressed by these buildings. Building is not the issue. The question I am raising is, how come we are not asking whether it is negligently done or beautifully done? Do you enjoy whatever you do? That part is missing in India. Yet architecturally, this philosophy is exceedingly workable. That is what gave me the clue to realise that you can always twist and turn every building.

⁷ Jaisalmer is a city in the north Indian state of Rajasthan in the heart of the Thar Desert. It is known for its fort built atop a massive hill and rock formation, its intricately carved havelis and for the architecture of the historic city which is built primarily in yellow sandstone..

⁸ Jharokas are a type of overhanging balcony or window box used originally in Mughal and Rajasthani architecture. They are made of wood or stone and provide protection from the sun and monsoon rains. Traditionally they provided a protected seating space for women to be able to observe events outside the home without being seen themselves.

⁹ An assembly of five wise and respected elders, chosen and accepted by a community.

¹⁰ A ritual and prayer for peace.

PRÁCTICA

B. Jain: Siento una gran curiosidad por saber cómo se construye un estudio, cómo se construye una práctica. La razón por la que nuestra práctica ha adoptado la forma que tiene, en parte, es porque las personas con las que más tiempo he compartido estos años han sido carpinteros y albañiles. Hablan un lenguaje que yo he aprendido a hablar con el tiempo, si bien también ellos han puesto de su parte. Procuro tratar con ellos desde su punto de vista, y ellos han intentado conocerme a partir del mío, aunque no hemos logrado del todo ponernos cada uno en el lugar del otro. Trabajamos a partir de aquellos lugares de nuestra actividad que se solapan. Resulta muy interesante recibir multitud de capas procedentes de distintos puntos de vista. Ésa es la forma en que solemos trabajar en el taller. Yo no hubiera podido construir un estudio que en el fondo fuera convencional. Trabajamos así porque es la única manera que tenemos de producir arquitectura. No es algo que haya surgido de un manifiesto, de una agenda o un plan.

B.V. Doshi: ¿Y no le va mejor así?

B. Jain: Sí, es un proceso extremadamente libre. Los carpinteros trabajan ahora en el estudio como arquitectos, discutimos conceptualmente con ellos no sólo sobre materiales, sino también sobre espacio, ligereza, peso, masa, o densidad, y lo entienden. Contamos historias, ellos me hablan sobre las influencias que han recibido, sus orígenes, sus recuerdos, su historia, y yo les hablo de la mía, y de mis experiencias. Hablamos de proyectos. De hecho, hay un proyecto en Laos que acabamos de hacer de forma rápida —una *charrette*, una primera idea— que lo explica bien. Hemos hablado sobre los objetos que se encuentran alrededor de un templo, como la idea de lámpara, la idea de agua, la relación con el agua como ritual, la idea de tierra, de tierra en movimiento. Les hice un pequeño croquis de mi idea, y basándose en él fueron capaces de crear un pictograma, un escenario arquitectónico con gradas y espacios. En realidad, son ellos los que ahora dibujan.

B.V. Doshi: Vi los croquis, son muy buenos.



Dibujos del carpintero de la propuesta para Fantasia Botánica en Laos
Carpenter sketches for Botanical Folly proposal in Laos, 2011

R. Kathpalia: Dígame, ¿cómo explica los proyectos a sus clientes antes de construirlos? Porque usted no suele hacer dibujos, normalmente recurre a maquetas.

B. Jain: Hacemos una maqueta, pero cada proyecto varía. No sólo se trata de explicárselo al cliente, también tengo que ingeniar una explicación para mí mismo. Primero tengo que entenderlo yo para poder luego comunicárselo a las personas con las que lo voy a construir. Se convierte en un proceso.

B.V. Doshi: ¿Pero qué clase de maqueta enseña al cliente?

B. Jain: Por ejemplo, en una casa que estamos construyendo en Kankeshwar hicimos una maqueta a escala real a partir de armazones de madera, porque había que lidiar con un montón de árboles de mango y me resultaba imposible estimar la complejidad que suponía tener todos esos árboles juntos. Nos sentamos en el lugar y empezamos a 'dibujar' físicamente en tres dimensiones. Hicimos la maqueta a partir de unos marcos de madera que envuelven con una malla agrícola muy barata. Esto nos ayudó a entender a qué nos enfrentábamos realmente. Todo ello se convierte en el poso o el proceso de lo que hacemos y nos sirve para entender cómo vamos a realizar el proyecto. Y acaba por ser de algún modo la documentación del proyecto.



PRACTICE

B. Jain: I am very curious about how one builds a studio. How does one build a practice? Part of the reason we have shaped our practice in this way is because the people I have been with longest are my carpenters and masons. They have a language that I am now able to speak, and they have met me halfway. I have to meet them from their point of view and they have tried to meet me from my point of view, but we do not quite get to each other's place. We work from the places where we overlap. It is quite interesting when you start getting a multiplicity of layers coming from different points of view. That is really how we try to work in the studio. I could not have built a studio with a conventional background. We work this way because it is the only way we can produce architecture. It has not come from a manifesto, an agenda or a plan.

B.V. Doshi: *Aren't you better off like this?*

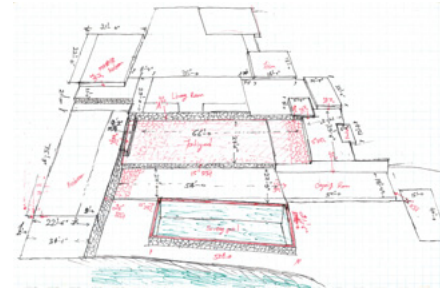
B. Jain: Yes, it is an extremely free process. The carpenters are now acting as architects in the studio, because we have conceptual discussions with them, not only about materials but also about space, lightness, weight, mass, density, and they understand it. We tell stories, they talk about their exposure, their backgrounds, their memories, their history, and I discuss mine and my experiences. We talk about projects. In fact, one project we just did in Laos was a quick *charrette* to produce a preliminary idea. We talked about the objects around temples, like the idea of a lamp, of water, the relationship to water as a ritual, the idea of earth, moving earth. I made a small sketch and from that they were able to produce an entire pictograph, an architectural scenery of steps and spaces. They are the ones who are now actually drawing.

B.V. Doshi: *I saw the sketches. They are very good.*

Casa en Kankeshwar Hill
Kankeshwar Hill House
Maharashtra, 2011



Dibujo del carpintero
de las diferentes cotas de nivel del suelo
Carpenter sketch of site levels



R. Kathpalia: *Tell me, how do you explain your projects to your clients before you build them? Because you usually do not do drawings. Mostly you do models.*

B. Jain: We do make a model, but each project varies. It involves more than explaining to a client. I have to figure out an explanation for myself. First I have to understand it, so I can then communicate to the people I am going to build with. It becomes a process.

B.V. Doshi: *But what kind of model do you show to the client?*

B. Jain: In one very recent project for a house in Kankeshwar we did a full scale mock-up with a wood frame because it had a lot of mango trees and there was no way I could measure the complexity of all the trees put together. We sat on the site and physically 'drew' three-dimensionally. We created a physical framework with a very cheap agricultural net as a way to make the model. It helped us to understand what was really going on. That becomes a residue or the process of what we do in order to understand how we are going to make the project. It becomes the document, so to speak.

Construcción de maqueta a escala real
Construction of full-scale site mock-up





Maqueta a escala real
y sección de la Casa de Cobre I
Copper House I full scale mock-up
and section
Studio Mumbai Workshop, Alibag



B.V. Doshi: Cuando va a reunirse con el cliente que desea construirse una casa, ¿le dice usted: "vayamos antes al terreno"?

B. Jain: Sí, y eso es lo que hacemos.

B.V. Doshi: ¿Aunque todavía no se haya confirmado el encargo? ¿O quizá ya ha decidido el cliente que será usted quien haga el proyecto?

B. Jain: Sí. Como en Alibag estamos tan aislados, entiendo que si el cliente se ha dirigido a nosotros es porque ya está convencido de que quiere construir, aunque no sepa todavía qué es lo que vamos a construir para él. Como digo, para el cliente de Kan-keshwar hicimos una maqueta a escala real. Colocamos una mesa, nos sentamos, comimos e hicimos todas las cosas que uno hace cuando vive en una casa. En todo caso, una de las primeras cosas que hacemos en cada proyecto es fijar un enfoque, adoptar una posición de inicio, como se hace en la danza clásica. ¿Por dónde empiezo? ¿Dónde fijo la posición? Y luego construimos. En esta casa levantamos una plataforma de piedra y nos dijimos: vamos a hacerlo, y a comprometernos. Todo se desarrolla a partir de ahí. Así que una decisión como ésta, una sola decisión, es crucial, en algún lugar uno tiene que hacer la primera marca en el suelo.

B.V. Doshi: La elección y el modo en que se llega a ella, ¿dependen también del lugar?

B. Jain: Sí, obviamente intuimos lo que quiere el cliente, el modo en el que va a vivir la casa, cómo es su familia, ese tipo de cosas, pero en secreto yo prefiero hacer los edificios de manera que queden abiertos a futuras transformaciones. Lo que empieza siendo una casa puede convertirse en una escuela, y esa escuela transformarse en un hospital. En cierto sentido, lo que hacemos termina siendo un proyecto sin programa, sólo que sucede que en este caso particular es una casa. La idea en cierta forma tiene que liberarse de su programa, pues esto es algo secundario. De modo que empleamos maquetas de estudio, y también dibujos y maquetas a tamaño natural que permiten realmente entrar en el espacio.

B.V. Doshi: ¿Hacen las maquetas en el propio sitio? ¿Construyen la maqueta de la casa a escala real?

B. Jain: No siempre, a veces las hacemos en el taller. Como una sección transversal del proyecto. Podemos hacerlo porque el recinto que tenemos en Alibag es muy grande. Parte del proceso práctico consiste en alentar la conversación con los clientes. Esas maquetas terminan siendo herramientas para implicar a los clientes en una discusión que les permita expresar su agrado, su rechazo o lo que les parezca. En realidad, todas esas cosas que hacemos no son más que medios de comunicación para establecer un diálogo abierto, porque se presupone que yo debería saberlo todo. Y eso es imposible, yo no puedo saberlo todo. Así que también les digo: "aún no lo sé, pero en el proceso podré averiguarlo", y de esta forma, básicamente, lo que conseguimos es ganar confianza a lo largo del proceso. Que es colectivo, porque es necesario que las personas que luego construyan también se vayan sintiendo más seguras.

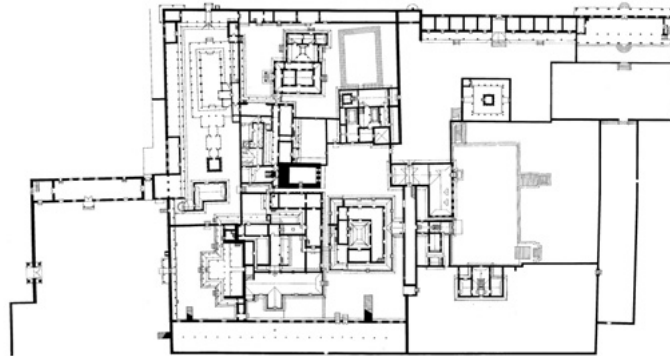
Creo que la psicología es también importante cuando se trata de comprender a los operarios. ¿Cómo oscilan sus estados de ánimo? Son cosas que tratamos de incorporar a nuestro quehacer, aunque en realidad no resulten tan evidentes. Pero es lo que hay, es así como necesitamos construir, de modo que hemos de intentar comprender ese tipo de oscilaciones que se dan durante la obra, y no es fácil. La India es tan rica en complejidades que cada vez que crees haber llegado a un diálogo y entendimiento mutuo, ves cómo ese diálogo se desmorona o se desvía, pero intentamos sostenerlo de este modo. En líneas generales, nuestra práctica es así, muy fluida, sin una dirección específica. Cambia constantemente, también en función de los clientes, por eso es una suerte que con el tipo de trabajo que hacemos no se impacienten con nosotros, o eso creo. De lo contrario, no tendría sentido.

B.V. Doshi: ¿Cuántos proyectos están haciendo en este momento?

B. Jain: Hemos hecho tres casas. Y ahora una universidad femenina, un espacio para exposiciones y una especie de vivienda de uso mixto.

B.V. Doshi: La universidad es un gran campus. ¿Cómo trabajará allí? ¿El proceso seguirá siendo el mismo?

B. Jain: No lo sé aún, pero estamos intentando trabajar con un grupo mayor de gente. Poco a poco tratamos de ser más, en este caso, más carpinteros, porque son ellos los que tienen el máximo nivel de habilidad y comprensión. A estas alturas, se han convertido de algún modo en arquitectos noveles o con experiencia, y ahora intentamos involucrarles en el proceso que debería conducirlos a llegar a ser lo que llamamos arquitectos a pie de obra. Entonces la comunicación será directa, porque se convertirán en mediadores, que es lo que solían hacer, ejercer de intermediarios en una actividad que en todo caso ya estaban haciendo. Mi deseo es tratar de trabajar de esta forma. Esa es la esperanza que tengo.



B.V. Doshi: *Before you meet the client who wants to build a house, do you say, "Let's go to the site"?*

B. Jain: Yes, and we go to the site.

B.V. Doshi: *Even when there is no agreement yet, or has the client already decided that you are going to do the project?*

B. Jain: Yes, I think that because we are so isolated in Alibag, by the time the clients arrive, they are already convinced that they want to build, although they still do not know what we are going to build for them. So in this case we do a full-scale mock-up. We set up a table, we sit there and eat and do all the things that you would do when you live in a house. But one of the things we do first in every project is to establish a position, like taking a stance in classical dance. Where do I begin from? Where do I establish that position? Then we construct. In this case, we constructed a platform in stone, we said we were going to do it, and that was the commitment. Everything begins to evolve from there on. So a decision like that, just one decision... somewhere you have to make a mark on the ground.

B.V. Doshi: *Does even the choice and the way it is implemented also depend on the site?*

B. Jain: Yes, of course we have a sense of the client, the way they are going to use it, what the family is, but secretly I like to make the buildings in a way that they can transform later on. From a house it can become a school, from a school it can become a hospital. In a sense it becomes program-less, it just happens to be a house in this particular case. The idea is to somehow free it from its program, but that is a secondary thing. So we use models, full-scale mock-ups, and full-scale drawings that let them actually enter the space.

B.V. Doshi: *This is on the site? A full scale mock-up of the house?*

B. Jain: No, sometimes at the workshop. Like a cross-section of the project. We can do that because the yard we have in Alibag is quite large. Part of the practical process is aimed at keeping the clients drawn into a conversation. These become tools to make them engage in a discussion about likes or dislikes or whatever. All these things that we do are really just ways of communicating for a dialogue, because there is an assumption that I should know everything. Impossible, I cannot know everything. So I also say, "I don't know, but I will find out in this process," and that is how we are basically able to gain their confidence. It is collective because even the people who are building have to gain confidence. I think temperament is also important for understanding the workforce. What are their flows? So these are things that we are trying to put into our practice, although it is not so cut and dried. But this is what it is, this is how it needs to be built, so we also need to understand this ebb and flow of how work occurs, and it is hard. In India there are so many complexities that every time you think you have arrived at some mutual dialogue, it either fails or it has shifted, but we try to keep it going in this way. That is basically how our practice is, very fluid, without a specific direction. It is continuously changing, also with the clients, so we are lucky because we are producing this work, and they are patient with us, I think. Otherwise it would not make sense.

B.V. Doshi: *How many projects are you doing the moment?*

B. Jain: We have done three houses. Now we are doing a women's university, an exhibition space and a sort of mixed-use housing.

B.V. Doshi: *The university is a big campus, how will you work? Will the process be the same?*

B. Jain: I do not know yet, but we are trying to work in a larger group. We are trying to slowly increase the number of carpenters in this case, because they are the ones who have the maximum level of skill and understanding. They have now become junior architects or senior architects so to speak, so they can dissipate into the process as what we could call site architects. Then the communication will be direct because they will become the interface with what they used to do; as an interface with what they would be doing otherwise. So my plan is to try to work that way. That is my hope.

B.V. Doshi: Pero el proyecto de la universidad será un gran campus. ¿En qué consiste?

B. Jain: Sí, es grande, el terreno tiene poco más de hectárea y media. En realidad es un centro escolar, a medio camino entre una universidad y un instituto de secundaria para chicas, unas quinientas estudiantes divididas en tres etapas. También trato de desarrollar una estrategia, y reflexionar sobre a qué cosas debo prestar más atención, porque en este caso sí hay un plazo y unos recursos económicos limitados.

B.V. Doshi: ¿Volverá a ser todo de madera?

B. Jain: No, hace tiempo que hemos empezado a trabajar en el desarrollo de estructuras de hormigón. Pero una vez más, ¿cómo logramos que estas estructuras sean especiales? Ya llevamos un tiempo investigando en este sentido, algo que también hicimos con la madera. De hecho, si me dediqué a ella fue exclusivamente porque disponía de carpinteros.

B.V. Doshi: ¿Los mismos carpinteros que van a trabajar en la universidad emplearán ahora otros materiales distintos?

B. Jain: Tienen capacidad para hacerlo...

B.V. Doshi: Así que ahora se han convertido en arquitectos...

B. Jain: Son arquitectos, pueden trabajar con yeso, madera, acero y hormigón. Veo que no tienen ningún problema con los materiales. Y es lo que estamos haciendo, investigación independiente de materiales para cada uno de los proyectos.

B.V. Doshi: ¿Se convertirá en una práctica habitual? Porque implicaría un cambio en el carácter de su trabajo y en el de sus edificios también.

B. Jain: Sí, ahora me fijo más en la idea de masa, de albañilería, de paisaje, de espacios.

B.V. Doshi: Así pues ahora, cuando usted habla de albañilería con estos carpinteros que saben trabajar la madera, imagino que el tipo de discusión que mantiene con ellos será muy distinto.

B. Jain: Sí, pero entienden de lo que hablamos.

B.V. Doshi: Comprendo, así que inventarán algo nuevo.

B. Jain: Sí, pueden hacerlo, porque el trabajo de mampostería, como el de la piedra, también forma parte de su conocimiento.

B.V. Doshi: No, ahora me refería a otro tipo de innovación. Presumo que la discusión con ellos debe ser muy interesante. No han recibido una formación académica como arquitectos, ésa es la ventaja. Se han formado con usted, y son artesanos con talento. Si les transmite la imagen en la que usted piensa, ellos inventarán algo distinto... inesperado.



Palacio del Lago en Udaipur
Lake Palace, Udaipur, Rajasthan, India

Dibujo del carpintero del
Centro Comunitario META Chile
Carpenter's sketch of
META Chile Community Center



B. Jain: Es asombroso lo que llega a pasar. Por ejemplo, estábamos proyectando un pequeño centro comunitario en Chile, una obra que no vamos a construir nosotros. Se localiza en un paisaje montañoso, con fuerte presencia del agua, así que nos fijamos en ciertas estructuras que encontramos en Rajastán, estructuras de presas. Narramos esta idea de un paisaje montañoso y la relación del proyecto con la orilla del agua, si bien en este caso el agua es mucho más agresiva aquí que la de un lago. Fue increíble, el carpintero dibujó un pictograma entero, un dibujo en perspectiva. Era un híbrido entre cómo se imaginaba Chile a partir del paisaje y los dibujos que teníamos, el mínimo Google map, y este lugar, Udaipur, en Rajastán... Dibujó unas montañas que eran prácticamente las de Udaipur, las montañas como telón de fondo en un posible paisaje montañoso, aunque aquí la parte válida era la idea de espacio, la idea de cómo afecta una montaña a la relación entre el agua y un pedazo de tierra. Ésa era su interpretación y fue increíble, porque de repente nació de ahí toda una manera completamente nueva de...

B.V. Doshi: ... de posibilidades.

B. Jain: ...sí, de posibilidades. Así que eso es lo que estamos haciendo. Ahora me interesan las estructuras de mampostería. La idea de mampostería, bien de piedra, hormigón o ladrillo... Y me pregunto ¿dónde encontrar aquí el espacio o las cualidades enigmáticas?

B.V. Doshi: *But the university project will be a big campus. What is it about?*

B. Jain: Yes, the site covers four acres. It is actually a school, halfway between a university and a high school for girls, about 500 students divided into three phases. I am also trying to develop a strategy, to think about what I pay attention to, because there are time and economic limitations.

B.V. Doshi: *Will it all be wood again?*

B. Jain: No, we have already started to develop concrete structures. But once again, how can we make them particular? That is the research that has been ongoing for a while now. Wood was one, the only reason I used wood was because I had the carpenters.

B.V. Doshi: *Will the same carpenters who are going to work on the university now use different materials?*

B. Jain: They have the ability...

B.V. Doshi: *So they have now become architects...*

B. Jain: They are architects, they can work with plaster, with wood, with steel, and with concrete. I have seen that they have no constraints with materials. That is what we are doing, independent material research for each project.

B.V. Doshi: *Will that become a typical thing? That would change the character of your work and your buildings as well.*

B. Jain: Yes, I am looking more at the idea of mass, masonry, landscape, spaces.

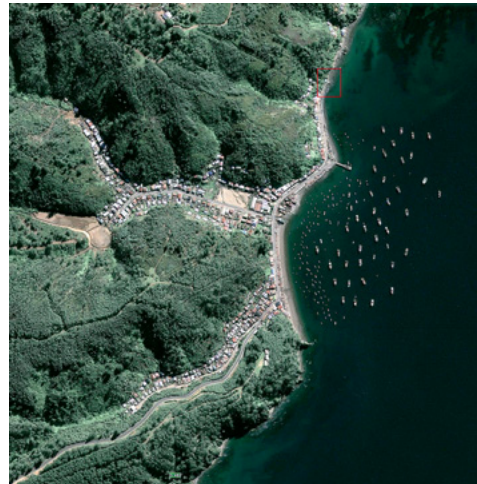
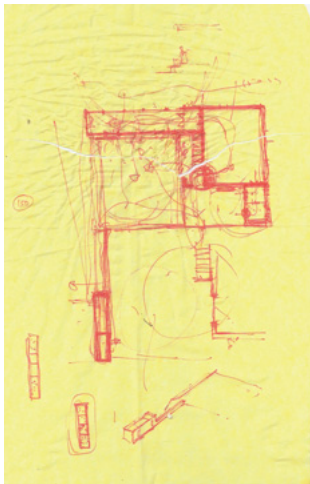
B.V. Doshi: *So the nature of the discussion with these carpenters who know about woodwork will be very different when you talk about masonry.*

B. Jain: Yes, but they understand.

B.V. Doshi: *I understand, so they will invent something else.*

B. Jain: Yes, they can do that, because masonry, stone, is also part of their background.

B.V. Doshi: *No, I am now talking about innovation of a different kind. I suppose that means the discussion with them is very interesting. They have not trained as architects in a conventional way, so that is the advantage. They are trained under you and they are craftsmen with an idea. If you describe your image, they will invent something else... unexpected.*



META Chile
Ubicación, croquis y maqueta
META Chile
Site, sketch and model

B. Jain: It is amazing what happens. For example, we were doing a small community centre, which we will not build ourselves. It is in Chile, but it has a mountain landscape, it has water, so we looked at some of the structures in Rajasthan, dam structures. We narrated this idea of a mountain landscape and the project's relationship to the water's edge, but in this case the water is far more aggressive than a lake. It was incredible, the carpenter drew an entire pictograph, like a perspective. It was a hybrid between what he imagined it was like in Chile from the landscape and the drawings we had, the minimal Google map, and this place, which was Udaipur in Rajasthan... He drew these mountains which were quasi-Udaipur mountains as a backdrop and a possible mountain landscape, but what was operative here was the idea of space, of what a mountain does to the relationship between water and a small piece of land. That was his interpretation and it is incredible because suddenly it just opens up a whole new way of...

B.V. Doshi: *...possibilities*

B. Jain: ...yes possibilities. So that is what we are doing. My interest now is in masonry structures. The idea of masonry, whether it is stone, whether it is concrete, whether it is brick. And I ask myself where you can find the space or the enigmatic qualities in that.

B. Jain: Por ejemplo, en cuanto a las cajas de madera de la Casa Palmyra, llegamos a ellas por defecto. En realidad, el diseño de las cajas era de hormigón. Habíamos pensado en unas paredes de hormigón de seis pulgadas de grosor, así que se las pasé a un ingeniero porque yo no sabía resolver el cálculo para este caso. Me las devolvió convertidas en paredes de nueve pulgadas, lo que me dejó completamente destrozado. De modo que acudí a tres ingenieros distintos, pero a ninguno pude convencerle de que tenían que ser paredes muy finas. Pensé: de acuerdo, paramos el proyecto. Lo pensé un poco más y me dije: he trabajado como carpintero tres años, ¿por qué no retomo la idea de tal forma que pueda preguntarme cómo habría hecho el proyecto si hubiera tenido que trabajar hace cien años? Entonces hubiera tenido que trabajar con lo mínimo, con lo que sé, con las cosas que me rodean y con las personas que conozco. Fue así como nos replanteamos todo el proyecto en madera. No era nuestra intención haberlo hecho en madera, de hecho, durante siete meses todos los dibujos habían contemplado el hormigón.

Me dije que tenía que aprender a construir por mí mismo y a confiar únicamente en aquellas personas que tengo cerca y que están de acuerdo en formar parte de esto. Sea lo que sea este grupo, se convierte en la base que define nuestra forma de trabajar. Y los materiales también los elegimos en razón a esta base y a la manera en la que vayamos a construir. Para el proyecto de Leti, utilizamos en parte piedra y en parte madera. La gente del lugar sabía construir en piedra, nosotros no reinventamos nada, es una forma de trabajo ya pulida, afinada a lo largo de generaciones, sólo que también requería de ciertas dimensiones. Esas dimensiones devinieron en las proporciones, porque si empiezas a forzar las dimensiones algo falla, esa falta de familiaridad puede hacer que incluso el espacio se convierta en poco familiar. De hecho, fuimos allí e investigamos métodos que nos permitieran construir según las proporciones de los espacios que ellos ocupan, y preguntarnos los motivos de por qué los ocupan.



Estudios de color para la Casa Ahmedabad y la Casa de Cobre II
Ahmedabad House and Copper House II
colour studies
Studio Mumbai Workshop, Alibag

Por ejemplo, estamos proyectando una casa aquí, en Ahmedabad, y tenemos previsto usar hormigón. Para el cliente es muy importante, y es algo sobre lo que he procurado insistir, que la empresa constructora se implique en el proyecto de manera que el diálogo pueda desarrollarse colectivamente. Ya hemos dedicado seis meses en nuestro taller al desarrollo del hormigón, y hemos obtenido un hormigón intensamente pigmentado que imita la piedra de Dhrangadhra. Los encofrados y vaciados tienen que contemplar un margen de error, y no la perfección, para así conseguir cinco o seis tonalidades distintas en el entramado, de modo que si se produce algún error el proyecto pueda asumirlo. Una vez más, el ancho de banda de tolerancia con respecto a lo que se considera un error tiene que ver con la disciplina y la metodología. Si ocurre un error es intencionado, a sabiendas, y no por defecto.

B.V. Doshi: Sería un error planificado.

B. Jain: Sí, lo que yo llamo tolerancia tiene que ver con la capacidad de incorporar un elevado margen de error. De hecho, aspiramos a construir la tolerancia. De ahí que en el proyecto de la universidad, por ejemplo, esté considerando la posibilidad de un armazón de ladrillo y hormigón. Es la manera más sencilla de hacerlo, pero entonces, ¿dónde encuentras ahí el resquicio que te permita hacer arquitectura, plasmar una expresión espacial?

El color termina siendo una forma de incorporar diversidad, de nuevo atendiendo a cómo se revoquen los edificios o al modo en que se disponen los revocos. Trato de recuperar el color como recurso para estandarizar las formas. Una de las cosas que hemos desarrollado en el taller es lo que llamamos estuco de cemento en acabado Patra,¹¹ que cualquier albañil indio puede hacer. Lo llevan en los genes. La idea es enlazar con un sistema que ya existe. Lo que decíamos antes sobre la artesanía, que hay que encontrar un resquicio por donde introducir algo que cambie el modo en que la artesanía se entiende o experimenta. Investigación en materiales, así llamamos a esa incesante búsqueda nuestra de resquicios.

Básicamente, lo que intentamos establecer como estudio son métodos de construcción... antes, durante y después de la obra. En uno de los proyectos, para elegir tres colores hicimos sesenta muestras. Cuando se las mostramos a la cliente, y simplemente porque vio todo aquel trabajo, exclamó: "de acuerdo, ¿cómo no lo voy a estar?". En cierto sentido, el propio cliente también queda agotado, todo se vuelve obvio. Si hemos de decidir entre dos opciones casi idénticas, preferimos elegir aquella con la que estamos ligeramente menos familiarizados que aquella con la que lo estamos del todo. Las obras anteriores nos han dado la confianza necesaria para abordar la opción que nos resulte menos familiar. Ésa es la forma que tenemos de avanzar un poco más allá.

B.V. Doshi: Todo ello debe llevarle bastante tiempo, porque pretende hacer algo nuevo. En realidad, una cosa completamente distinta.

B. Jain: Sí, y también le explicamos al cliente que nuestra manera de trabajar es así.

¹¹ El estuco de cemento en acabado Patra es un mortero de cemento pigmentado que se aplica con espátula para conseguir un acabado liso. Patra hace referencia a la cuchilla de acero de la espátula.

B. Jain: For example, those wooden boxes of Palmyra House became a default. They were actually designed in concrete. There were six inch concrete walls, and then I gave them to an engineer because I did not know how to engineer concrete. It came back as nine inch walls and I was absolutely destroyed. So I went to three different engineers and at no given point could we come to an agreement that they needed to be very thin walls. I said, "Okay, stop the project". I thought about it and I wondered, I worked as a carpenter for three years. Why don't I go back to a way I would have used if I had worked on it 100 years ago? I would have had to work with the minimum, with what I knew, what was around me, and the people I knew. That is actually how we reconfigured the whole project in wood. There was no intention to build it in wood. For seven months it was all drawn in concrete.

I said, "I have to learn how to build by myself and only rely on the people who are around who agree that we are collectively going to participate in this way. Whatever that group is, then becomes the basis of how we do the work. The material is also chosen on that basis of how we are going to build it. For the mountain project, we partly used stone and partly wood. The locals knew how to build in stone, we were not reinventing it, it was already refined, tuned over generations, but it also required certain dimensions. Those dimensions become the proportions, because if you start pushing those dimensions then that unfamiliarity... even that becomes unfamiliar space for us. We actually went there and researched methods of building in proportion to the spaces that they occupy and why they occupy it.



Construcción local en piedra
Local stone construction
Leti Uttaranchal, India

Construcción del proyecto de Leti
Construction of Leti project, 2007

For example, we are doing a house here in Ahmedabad and we are planning to use concrete. What is very important for the client, something I have been trying to insist upon, is... the contractor needs to be set in place so that a dialogue can be developed collectively. We have already spent six months developing the concrete in our workshop. It is a very deep, pigmented concrete that mimics Dhurangadhra stone. The castings have to be based on error, not on perfection in order to have five or six different tonations within that framework, so that even if a mistake is made, it is absorbed by the project. Again the bandwidth of the tolerance of what is considered a mistake is based on discipline and methodology. It is error out of intent, out of awareness, not by default.

B.V. Doshi: A planned error.

B. Jain: Yes, there is a focus in the sense that it can cope with that much error... what I am calling tolerance, to be built into it. Our hope is to actually build the tolerance. So for example, this university project, I am thinking of a brick and concrete frame. It is the simplest way to do it, but then where do you find the gap to make architecture, a spatial expression?

Colour becomes a way of bringing diversity, the way buildings are plastered or the way that they have been arranged. I am trying to bring colour back as the way that forms can be standardized. One of the things that we have developed is what we call patra finish cement plaster,¹¹ that every Indian mason can do. It is already in their DNA. The idea is to tie into an existing system. It has to do with what we were saying about craftsmanship, to observe where there is a gap that you can open where something can enter to change the way it is perceived or experienced. We are constantly looking for those gaps in what we are calling material research.

Basically, what we are trying to create as a studio, are methods of building... pre, during and post. For the three colours we had to select, we made sixty samples. When we showed them to the client, just by the sheer amount of work she said, "I agree. How I am not going to not agree?" In a sense, it also tires the client, it becomes obvious. We split hairs between these two, but we prefer to choose the one we are slightly unfamiliar with rather than the one that is familiar. The work that we have done has given us confidence to go for the unfamiliar. So that's how we are able to push that little bit more.

B.V. Doshi: So actually it takes a long time, because you are also trying something new. It is actually a totally different thing.

B. Jain: Yes, and we tell the client that this is the method we use in our work.

¹¹ Patra finish cement plaster is a pigmented cement screed that is hand trowelled to a smooth finish. Patra refers to the steel blade of the trowel.

B.V. Doshi: Pero entonces, ¿podrán ajustarse a los plazos que demande la universidad? Deben tener un calendario.

B. Jain: Sí, tenemos un calendario, y tendremos que trabajar con todo lo que ello conlleva. Aunque la idea es mantener el proceso continuo de negociación. Los albañiles, la gente que lo va a construir, son los mismos de siempre. No hay duda de que pueden hacer un trabajo maravilloso, así que, ¿qué cosas pueden impedir que ese trabajo se lleve a cabo? Estoy convencido de que podemos construir proyectos similares a los que ya hicimos en el pasado, hablo de obras de siglos atrás, los materiales siguen estando aquí, al igual que las técnicas de construcción, o los recursos. Y estar al día de los cambios acelerados que se están produciendo, es algo que estamos intentando implementar en nuestra práctica arquitectónica, pero nos va a llevar conseguirlo un año, o año y medio. Siento que ése es el camino para que surja algo. No sé, todo es prueba y error.

B.V. Doshi: Todo eso está muy bien. Le diré algo, en el IIM (Instituto Indio de Administración de Empresas) en Ahmedabad, Louis Kahn nos pidió que hiciéramos en obra dos muestras para el muro de ladrillo. Cuando él regresó, al siguiente viaje, ya las teníamos preparadas. El muro que Le Corbusier construyó en India en la casa Sarabhai era tosco, de modo que yo lo hice igual. Pensé que le iba a gustar, pero Kahn me dijo: "¿cómo ha hecho esto? ¿Es que lo ha hecho con los pies?". Yo le dije: "pensé que le gustaría". "No", dijo Kahn. "No me gusta nada". Le dije: "le enseñé esos edificios..."¹² Y contestó, de repente: "no, no, no... hay que derribarlo todo, todos los zócalos". Ya habíamos levantado los zócalos. Estábamos Kahn y yo, y otras dos personas de la obra. Le dije: "dígame entonces qué quiere hacer. O hagamos una cosa ¿preparamos otra prueba? ¿Le consigo unos albañiles?". Y me dijo: "pero es que tengo que irme mañana", a lo que contesté: "bueno, mire, o el edificio lo hacemos así, o esperamos a que usted vuelva". Kahn se quedó cinco días más, y yo lidié con los albañiles y el constructor. Les dije: "hagan un arco adintelado, un arco completo, uno de medio punto, y una pared". Las primeras juntas de ladrillos no funcionaban porque los ladrillos no eran todos iguales. Al final, Kahn se sintió frustrado porque descubrió que las juntas no estaban bien. Entonces dijo: "tengo una idea, dibujemos una línea en medio". Que es la manera tradicional. Y así fue como sucedió.

B. Jain: ¿Derribaron todos los zócalos?

B.V. Doshi: No, ¿pero qué dice? No los hice derribar. Le expliqué a Kahn que era imposible, que no podíamos permitirnoslo. A él, ¿qué le importaba? Fueron tiempos difíciles, me movía entre el cliente, que era amigo mío, y el arquitecto. Trabajaba para ambos frentes.

B. Jain: Y entonces, ¿cómo se las arregló?

B.V. Doshi: Todo está en la capa de cemento. La línea se retuerce para que no puedas verla. La junta se hizo lo más fina posible. La de Le Corbusier era mucho más tosca. Era hermosa y tosca, pero a Kahn no se lo parecía. Ellos dos eran muy distintos, si bien Kahn resultaba una persona muy agradable.



Casa Sarabhai, de Le Corbusier
Sarabhai House by Le Corbusier
Ahmedabad, Gujarat, India, c. 1954

R. Kathpalia: Entonces, ¿cómo empezó con su primer trabajo? Cuando consiguió disponer de los carpinteros, ¿los conocía ya de antes?

B. Jain: No, la cosa fue así: yo estaba trabajando en una obra, con un contratista, y me pasaba el día haciendo series completas de dibujos, ese tipo de cosas. Pero nadie miraba con atención los dibujos. Y aquel contratista parecía más bien un director de recursos humanos; en realidad, no tenía la menor idea de lo que significaba construir. Yo terminaba sentado en la obra, dibujando de la mañana a la noche. El problema era que los carpinteros no cruzaban ciertos límites cuando se trataba de interactuar, porque luego llegaba el contratista y les decía: "no podéis hacer esto, o no podéis hacer aquello". Y era justo entonces cuando el proyecto empezaba a cojear, y se quedaba corto. Así no funcionan las cosas. Ellos no eran empleados míos, y yo tampoco estaba contratado para eso. Malgastaba mi tiempo y sufría las consecuencias. Nada de lo que ocurría allí venía a ser lo correcto. De modo que me dije, por qué no intentarlo, por qué no asumo yo mismo la responsabilidad. Si me equivoco, que me corten la cabeza. No me suponía ningún problema, de modo que así empezó todo. Comencé trabajando con un grupo pequeño, de diez personas, y luego alguien llamó a un tío suyo, otro llamó a su hermano, a sus familiares, etc...

¹² En 1951, la familia Sarabhai encargó a Le Corbusier el diseño de una residencia privada para Manorama Sarabhai y sus dos hijos. La casa fue terminada en 1954, en colaboración con BV Doshi, quien supervisó la construcción.

B.V. Doshi: *Can you abide by the time limit in the university? They must have a schedule.*

B. Jain: Yes, we have a schedule, and we are going to have to work with all that. The idea is to keep that continuous negotiation process. The masons, the people building it are all the same. It is very clear they can do amazing work, so what stops this work from being done? I do believe that we can build projects that were built in the past. I am going back a few hundred years, because the materials are still there, the building technologies are still there, and the resources are still there.

Staying abreast of fast paced changes is something that we are trying to put into place as an architectural practice, but it is going to take us about a year, a year and a half. I feel that this is the way for something to happen. I don't know, it is all trial and error.

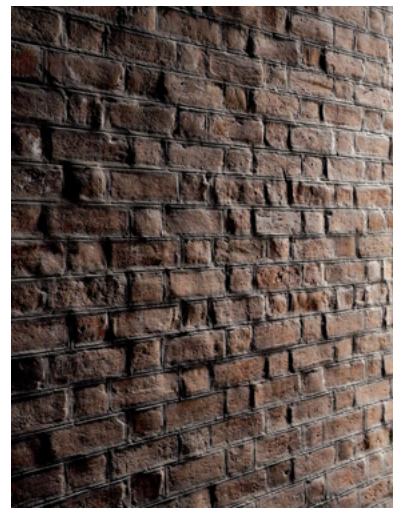
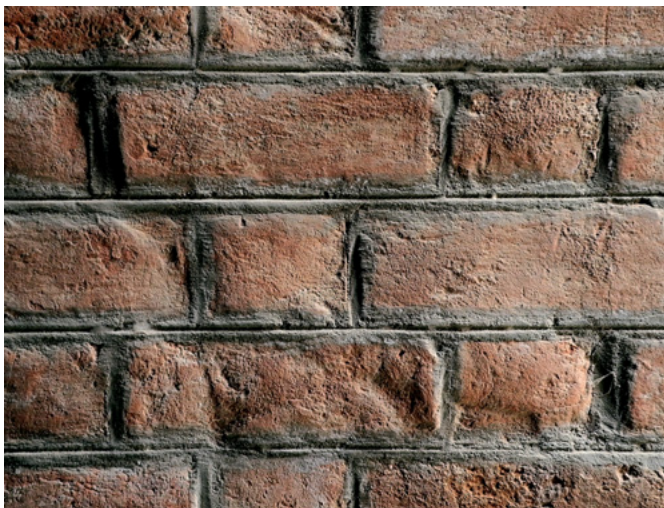
B.V. Doshi: *No, it is very good. At IIM (Indian Institute of Management, Ahmedabad) Kahn asked us for two samples of the brick wall, and came back when we had made them. The wall that Corbusier built in the Sarabhai house was rough, so I made it like that. I thought he would like it. Kahn said, "How did you do this? Did you use your thumb to do it?" I said, "I thought you would like this." "No," he said, "I don't like it, no." I said, "I showed you those buildings."¹² He then suddenly said, "No, no, no... demolish all this, all the plinths." The plinths were up. It was Kahn, myself and two people from the site. I said, "You tell me what you want to do. Let's do one thing, should we make a sample? Shall I get you masons?" He said, "But I have to go tomorrow," and I said, "Then look, the building will be built like this or we stop until you come the next time." He stayed five days and I got hold of masons and the contractor. I told them "You make one flat arch, one full arch, one semi-circular arch, and a wall." The first brick joints did not work because the bricks were not all the same. Finally he was frustrated because he found that the joints were not working. Then he said, "I have an idea, let's draw a line in the middle," which is the traditional way. So that is how it happened.*

B. Jain: All the plinths were demolished?

B.V. Doshi: *No, what are you talking about? I didn't demolish it. I told him, "That is not possible, we cannot afford it." What did it matter to him? I had a tough time moving between my client friend and the architect. I worked for both sides.*

B. Jain: So how did you fix that?

B.V. Doshi: *It is all in the cement layer. The line is twisted so that you do not see it. The joint has been made as thin as possible. Corbusier's was absolutely rough. It was so beautiful and raw, but Kahn would not agree. They were two very different people, but he was very nice.*



Detalles de juntas de ladrillo en el IIM, de Louis Kahn
Detail of brick joint at IIM by Louis Kahn
Ahmedabad, Gujarat, India c. 1962

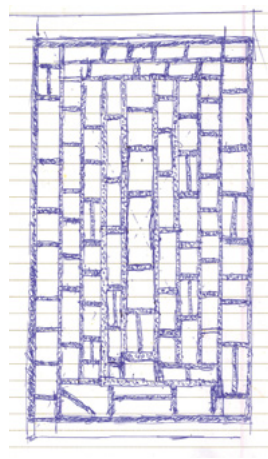
R. Kathpalia: *So how did you start with your first job? Did you know the carpenters before you got them in place?*

B. Jain: No, what happened was that I was working with a contractor, and I spent my time on site, making full sets of drawings, all that sort of thing. But nobody read the drawings. The contractor was more a human resource manager. He did not know anything about building really. I ended up sitting on site from morning to evening. There would be a limit to where the carpenters would interact because then the contractor would say, "You can't do this... or you cannot do that." That is where the project would get compromised and fall short. Things don't work like that. They were not my people, I was not on contract. I was putting in my time and suffering the consequences. None of this added up in the right way. So I said, let us try...what if I take responsibility? If I make a little mistake, let it be my neck that gets cut. I did not have a problem with that, and that is actually how it began. I worked with a small group of ten, and then one of them called his uncle, then the brother, the relatives and so on...

¹² Le Corbusier was commissioned by the Sarabhai family in 1951 to design a private home for Manorama Sarabhai and her two sons. The house was completed in 1954 in collaboration with BV Doshi who supervised the construction.



Carpintero dibujando
Carpenter drafting
Studio Mumbai Workshop, Alibag



Dibujo del albañil
para el pavimento
de la Casa de Cobre II
Mason's drawing
for stone paving,
Copper House II

La hora de las Señales
Hour of the Traces
Alberto Giacometti c. 1930



B.V. Doshi: ¿Ahora tiene unos cien empleados, verdad?

B. Jain: Tenemos unos ciento veinte. Esta experiencia en la que estoy embarcado, más que arquitectura, lo que me está brindando en realidad es una hermosa ventana a la India, un estudio de las condiciones antropológicas, sociales y culturales de nuestra realidad cambiante. Me basta mirar a mi grupo para ver qué se cuece. No necesito salir de las cuatro paredes de mi recinto. Puedo sentir qué está ocurriendo en las calles de la India, los desplazamientos culturales, económicos, los cambios de actitud... me basta un ligero matiz de estas personas para sentirlo, porque proceden de Bihar, Orissa, Bengala occidental y Rajastán.

Por ejemplo, Punaram, que es el carpintero jefe de la Copper House, y que también construyó las otras dos casas de madera. Después de esta obra entrará a trabajar a jornada completa en el estudio. Puede dirigir tres proyectos a la vez, las instrucciones, las proporciones, las juntas, los materiales... es como un arquitecto experimentado, y además sabe dibujar. Tiene una Mayline¹³ y una mesa de dibujo en la obra. Dibuja mientras sigue las obras. Si es necesario hacer algún ajuste, lo hace de inmediato y luego da las instrucciones directamente.

O el caso de nuestro cantero que tiene 76 años, un día le dije, ponga usted la piedra así, y luego así, y así. Al día siguiente trajo un dibujo de toda la disposición de las piedras del patio de la casa basado en la conversación que habíamos tenido. Fue fabuloso. Esos son los momentos en los que me siento optimista. Y además ellos entienden la arquitectura moderna. Les he enseñado Giacometti, les he llevado a la Tate Gallery, me preguntan cosas, y luego las recuerdan. Tienen capacidad para observar y traducir esa información a su manera de comprender de acuerdo a su procedencia.

R. Kathpalia: ¿Cómo comunica usted su idea a su equipo y a sus clientes? Interpreto que hace unas maquetas a escala natural de algunas partes del proyecto para tener un sentido del espacio, pero también debe tener en mente una idea sobre la que descansa todo el proyecto. ¿Cómo comunica esa idea? ¿Hace unos croquis?

B. Jain: Sí, lo hacemos a través de croquis y maquetas. He descubierto que lo más acertado es comunicarse a través de maquetas... maquetas de estudio pequeñas que nos lleva poco tiempo hacer. A partir de ahí, el proceso continúa, vamos subiendo de escala, sin que se interrumpa el diálogo. Siempre les digo: "mirad, soy muy voluble, lo que me gusta hoy podría no gustarme mañana. Así que, por favor, no os sorprendáis si decido hacer cambios mañana". Y es que puede que al tercer día vuelva otra vez a la idea del primero. Creo que se están acostumbrando a ello, y que son totalmente receptivos a este proceso.

Y aunque también me siento seguro de que deba ser así a una escala mayor, ¿cómo lograr que la gente acepte que ésta debe ser la metodología? En realidad, no estamos hablando de trabajo. Lo que buscamos es averiguar cómo hacer las cosas. Y eso es algo que, es cierto, nos está planteando alguna que otra dificultad al subir de escala. ¿Es eso lo que se negocia? Uno puede desarrollar el diseño, la estrategia, pero ¿cómo lograr que la idea o el concepto sigan intactos a lo largo de la ejecución? Creo que es en este punto donde solemos vernos obligados a adoptar alguna solución de compromiso.

Quiero ver si es posible hacer proyectos comunitarios, más proyectos públicos, pero ¿quién lleva ahí la voz de mando? La idea de jerarquía, que hemos comentado al hablar de Jaisalmer, la idea de democracia, de igualdad, son cosas con las que hay que contar y respetar, pero cada vez soy más consciente del hecho de que hay diferencias claras, de que aunque todos podamos ser iguales no por ello la toma de decisiones debe dejarse abierta a todos.

¿Cómo negociar esos aspectos en un proyecto público o comunitario? Ahora que usted ha hecho obra pública, ¿cómo funciona ahí ese tipo de comunicación?

D. Balsavar: Es complejo, pero creo que en cierto punto debería ser posible.

B. Jain: ¿Disponer de una intermediación así?

D. Balsavar: Tener una intermediación... Sí, aunque creo que se debería llegar a alguna especie de entendimiento sobre cómo negociar si coexisten ideas distintas en una misma cosa, porque, en el dominio público un mismo espacio será ocupado por más de una idea. Ahí es donde surge la controversia. Por ejemplo, ahora hemos aprendido que en un proyecto público seguramente tendremos primero que destinar más tiempo a calcular el déficit de confianza que al propio diseño. Si lo conseguimos, entonces las cosas se pondrán en marcha.

¹³ Una marca de reglas paralelas de dibujo.



B.V. Doshi: *Now you have about 100?*

B. Jain: We have about 120 right now. What I am experiencing, more than architecture actually, is a wonderful window, a study of anthropological, social, and cultural conditions of a changing India. I can tell what is happening from looking at our group. I do not need to leave my four compound walls. I can sense what is going on outside in India in terms of the cultural shifts, the economic shifts, the changes in attitude... all from just a nuance of these people, because they come from Bihar, Orissa, West Bengal, and Rajasthan.

Punaram is the head carpenter at Copper House. He also built those two wooden houses. After this, he is going to be in the studio full-time. He can run three projects at the same time in terms of instructions, proportions, junctions, materials... he is like a senior architect, and he also draws. He has a Mayline¹³ and drafting board on site. He draws while the work is going on there. If any adjustments need to be made, he makes them immediately and then gives the instructions directly.

Even our stonemason, who is 76. I told him to put the stone like this, like this, like this... he came back the next day with a full stone-laying drawing based on the conversation we had. It was fabulous. Those are the times when I am hopeful. And they understand modern architecture. I have shown them Giacometti, I have taken them to the Tate gallery, and they ask questions, they remember. They have the ability to observe and transfer it into how they understand it from the perspective of where they come from.

R. Kathpalia: *How do you communicate that to your team as well as to your client? I understand you make a mock-up for some parts to get a sense of the space, but there is also an underpinning idea which is already there in your mind. How do you communicate that, do you sketch it out?*

B. Jain: Yes, but we do it through sketches and models. Mainly what I have found successful is communicating through models... small study models which are made fairly quickly. From this it is developed further, we keep scaling up and keep the process of dialogue continuous during that scaling up. I keep saying, "Listen I am very fickle. What I like today, I might not like tomorrow. Please do not be surprised tomorrow by why I have decided to change." Then on the third day, I might come back to day one. I think they get used to that, and they are quite open to that process. I am confident on a bigger scale as well... but how do you get people to agree that this is the methodology? We are not talking about the work actually. What we are trying to figure out is how to implement. That is something I would say we are struggling with in the scaling up. Is that what one negotiates? You can develop the design, the strategy, but how does one keep that idea or the concept intact in its execution? I think that most often, this is where the compromises take place.

I want to see if it is possible to do community projects, more public projects... who takes the lead? The idea of hierarchy that we mentioned when we were talking about Jaisalmer... The idea of democracy, egalitarianism, equality, and hierarchy is something that has to be. I am increasingly aware of the fact that there are clear distinctions... while we can be equal, it does not mean that the decision-making process is open to everybody. How does one negotiate that in a public project or a community project? Now that you have done public works, how does that communication work?

D. Balsavar: *It is complex, but I think it should be possible at some point.*

B. Jain: To have an interface like that?

D. Balsavar: *To have an interface... but I think one must reach some kind of an understanding about how to negotiate if different ideas coincide in the same thing, because in the public domain, the same space will be occupied by more than one idea. That is why the controversy arises. For instance, now we have learned that in a public project, we probably have to spend more time first establishing the trust deficit rather than the design. If that can get done, then things will move.*

¹³ A brand name of sliding parallel drafting rulers.



Mezclas de color y moldeado de paneles de escayola para In-Between Architecture
Colour mixing and casting of plaster panels for In-Between Architecture Studio Mumbai Workshop, Alibag



B. Jain: Es verdad, el déficit de confianza es fundamental. Se convierte en el sistema operativo antes de que se empiece a pensar en otras cosas que pueden progresar en paralelo. Hay que admitir que ése es el punto de partida.

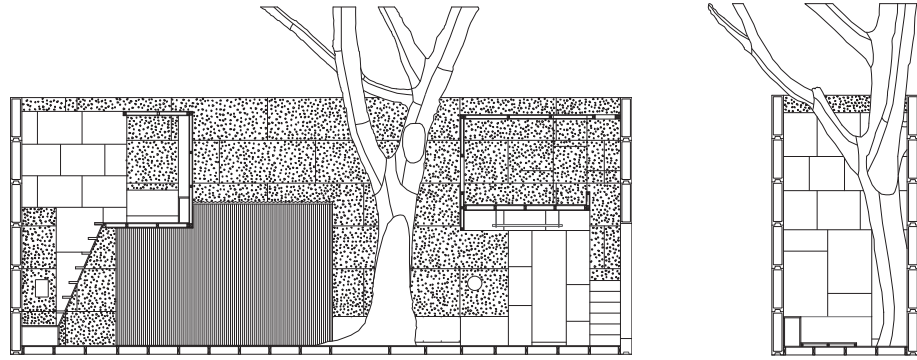
La única manera de conseguir que el acto creativo esté a salvo es mantenerse siempre por delante. Para cuando el diseño se ha entendido, éste ya se ha movido un poco más allá, y con un poco de suerte, cuando ellos hayan recuperado el terreno, tú ya estarás muy cerca de completarlo, o incluso ya lo tendrás terminado.

Induces o inicias un proceso en paralelo que no es necesario que tome enseguida una forma determinada, porque es un proceso lento que lleva su tiempo en madurar. Y es así como de ese modo simultáneamente ganas tiempo. Parte de lo que pretendo hacer es guardar las distancias, y no es que no quiera participar, lo que pasa es que no me gusta que me metan prisas. Para seguir haciendo este tipo de trabajo hay que dejar que ese proceso se tome su tiempo, lo que permite que a la vez se empiece a desarrollar un discurso y a descubrir relaciones. Después surge la agilidad, la práctica. Por ejemplo, yo solía nadar, y como atleta uno tiene que practicar, entrenarse. No puedes presentarte el día de la prueba, competir y ganar. Hay que dedicarle años y años, hasta que desarrollas instintivamente una velocidad y una agilidad. Era lo que estaba intentando discutir al hablar de la idea de hacer proyectos que puedan multiplicarse. A partir de la lentitud, uno desarrolla una agilidad, pero a su debido tiempo. El tiempo es un factor crucial en el proceso creativo y, si se comprime, a veces resulta improductivo.

Creo que su descripción es importante, la de tener una visión de algo que trascienda el tiempo. Aunque no precisamente basada en el tiempo tal y como lo entendemos hoy en día.

Balkrishna Vithaldas Doshi es arquitecto, nacido en Pune, India, en 1927. Estudió en la J. J. School of Architecture de Bombay y trabajó en París durante cuatro años con Le Corbusier, tras lo cual volvió a Ahmedabad para supervisar allí sus obras. Estableció su propia oficina, Vastu-Shilpa (diseño ambiental), en 1955. Trabajó en estrecha colaboración con Louis Kahn y Anant Raje cuando Kahn proyectó el campus del Instituto Indio de Administración en Ahmedabad. Es miembro del Royal Institute of British Architects y del Indian Institute of Architects, y ha formado parte del comité de selección del Premio Pritzker, el Indira Gandhi National Centre for Arts y el Premio Aga Khan. Aparte de su fama internacional como arquitecto, el Dr. Doshi es igualmente conocido por su actividad como educador y como fundador de instituciones. Ha viajado por Europa y EEUU desde 1958 y ha desempeñado importantes cátedras en universidades americanas. En reconocimiento de sus importantes aportaciones como profesional y como académico el Dr. Doshi ha recibido diversos premios y distinciones, tanto nacionales como internacionales, entre los que se cuentan el premio Padma Shri del gobierno de la India y el doctorado honorífico por la Universidad de Pensilvania.

EXPOSICIÓN 'ARQUITECTURA EN LOS INTERSTICIOS' 'IN-BETWEEN ARCHITECTURE' EXHIBITION
1:1 Architects Build Small Spaces
Victoria & Albert Museum
London, UK, 2010



B. Jain: It is true, the trust deficit is fundamental. That becomes the operating system before you start thinking about other things that can run parallel. One has to establish this as the clear beginning point.

The only way for the act of creativity to remain protected is to always be ahead. By the time the design is understood, it has already moved further, and hopefully by the time they catch up, you are already at the point where it is close to completion or possibly complete. You instigate or initiate something in parallel that does not have to take a form now. It is a slow process of growth, accretion that also runs in parallel. That is how you gain time simultaneously. Part of what I have tried to do has been to keep a distance, not that I do not want to participate, but I do not want to be hurried. Let the process develop in time, so I can do this kind of work but simultaneously start developing a discourse and begin to make connections. Then there is an agility, practice. For example, I used to swim, and as an athlete, you have to practice. You cannot go to the race on the day and perform and win. It takes years and years and years until you instinctively develop that speed or that agility. That is what I was trying to discuss when we spoke about making projects that proliferate. Through slowness, one develops an agility, but in time. This time is critical in the creative process, and if it is compressed, sometimes nothing comes out of it.

I think the way you have described is important, the way of having a vision of something that transcends time. It is not based on time as we understand it today.

Balkrishna Vitthaladas Doshi is an Indian architect born in Pune in 1927. He studied at the J. J. School of Architecture, Mumbai and worked in Paris for four years with Le Corbusier. He returned to Ahmedabad to supervise the master's work. His studio, Vastu-Shilpa (environmental design), was established in 1955. Doshi worked closely with Louis Kahn and Anant Raje when Kahn designed the campus of the Indian Institute of Management, Ahmedabad. He is a Fellow of the Royal Institute of British Architects and the Indian Institute of Architects, and has been on the selection committee for the Pritzker Prize, the Indira Gandhi National Centre for Arts, and the Aga Khan Award. Apart from his international fame as an architect, Dr. Doshi is equally known as educator and institution builder. He has been visiting the U.S.A. and Europe since 1958 and has held important chairs in American Universities. In recognition of his distinguished contribution as a professional and as an academician, Dr. Doshi has received several international and national awards and honours. He has been awarded Padma Shri by the government of India. He received an honorary doctorate from the University of Pennsylvania.