

# MATERIA DE JUEGO

## UNA CONVERSACIÓN CON TED'A ARQUITECTES

SANTIAGO DE MOLINA

Toda conversación tiene algo de compañerismo, de dar vueltas en torno a algo y de debate. La conversación, tan distinta de la charla y del monólogo, está abierta y no persigue otra cosa que el descubrir las cosas en su cercanía. En una conversación se cambian puntos de vista y se ahonda en las palabras. Porque las palabras mismas, como los oyentes, participan del diálogo. El lenguaje también conversa en la conversación.

La etimología de la palabra conversación así lo atestigua. La latina *conversatio* era reunión e intercambio en torno a un centro intangible, suponía el ir y volver sobre las cosas y el uso frecuente de los objetos. Si se refería a personas tenía implícito un sentido de intimidad, de estar vueltos los unos hacia los otros y de un trato habitual entre los participantes. A su vez el verbo *conversari* que significa mantenerse ligado a un lugar y a una sociedad. Incluso el sujeto que ejercía la conversación, el 'conversador', no era quien hablaba, sino quien compartía una mesa. Todo aquel que conversaba era por tanto más un comensal, alguien que tomaba parte en una reunión, que otra cosa.

No es anecdótico que todos estos sentidos de la palabra conversación se den aquí, actualizados...



Su actividad profesional comienza en el año 2000 tras un periodo de formación que puede considerarse global y con un enfoque que denota una especial sensibilidad hacia la tradición arquitectónica mallorquina. Ese contraste, entre lo genérico y lo local, ha llegado a ser una cualidad característica de su trabajo.

**Jaume Mayol: El hecho de estudiar fuera del lugar de origen te aporta, cuando vuelves, cierta perspectiva diferente. Uno se da cuenta que las cosas que tiene a mano —las que le son comunes, habituales, sinceras, básicas, elementales y ordinarias—, también son fabulosas. Vivimos una contemporaneidad donde la arquitectura que se ofrece es global, así que cuando uno se acerca a lo local se sorprende —tiene razón Perejaume cuando dice que cualquier lugar del mundo es increíble y fascinante, que sólo ha de mirarse con esmero, con atención—, y es entonces cuando, partir de lo local, puede devenir lo universal. Por decirlo de otro modo: la casa romana no es ni mejor ni peor que la de origen africano, ambas comparten un concepto de casa que es común, general y que en ambos casos responde a las necesidades específicas de cada lugar, pero que se ha perfeccionado gracias a la tradición propia. Nosotros nos sentimos cómodos cerca de los Regionalismos; incluso mejor, cerca de lo rural. Preferimos la evolución a la revolución. Intentamos entender las particularidades de cada lugar, estudiar y entender la tradición local, utilizar lo existente como herramienta. Intentamos trabajar con cosas que hemos visto antes, y aprender del pasado para dibujar el futuro próximo.**

Hablando de lo específico, incluso su propio nombre, TED'A arquitectes —unas siglas que significan, si no me equivoco, *Taller Estudi d'Arquitectura*—, aludiría a dos conceptos que, por separado y en distintos momentos, serían habituales a la hora de referirse a una oficina de arquitectura, pero que al emplearse juntos describen una forma de actividad que hace pensar en un híbrido entre varios oficios.

**Irene Pérez: Nuestra voluntad es ser al mismo tiempo un taller y un estudio de arquitectura. La idea que tenemos de taller se podría aproximar a la de los *ateliers* artesanos, un lugar donde la gente trabaja en grupo, comparte conocimiento y aprende de los unos y los otros, habitualmente de forma lenta pero intensa. Y con lo de estudio tenemos en mente la imagen monacal de *San Jerónimo en su estudio*, de Antonello da Messina, un lugar donde con intensidad cada uno profundiza en sus propias quimeras, en cada proyecto, en cada cuestión. Al poner juntos ambos conceptos (Taller Estudio) el resultado, pensamos, se alejaría de la idea preconcebida de despacho. No queremos, ni sabemos, proceder de manera impoluta; acostumbramos a trabajar de modo impuro: los proyectos avanzan los unos sobre los otros (como sucede en un taller) una maqueta desmonta a la otra. Y eso nos obliga a experimentar continuamente, a estudiar las cosas, y posiblemente, también a rehacerlas, porque lo que se probó en un proyecto puede servirnos para otro...**

# MATERIAL IN PLAY

## A CONVERSATION WITH TED'A ARQUITECTES

SANTIAGO DE MOLINA

Every conversation involves companionship, debate and going round and round an issue. A conversation, unlike a talk or a monologue, is open and pursues nothing more than the discovery of things in their context. In a conversation, we exchange points of view and delve into the meanings of words. The words themselves, like their hearers, take part in the dialogue. Language also converses in a conversation.

The etymology of the word conversation testifies to this. The Latin term *conversatio* referred to a meeting, an exchange centred on something intangible. It involved going back and forth over things and the frequent use of objects. When it was about people, it had an implicit sense of intimacy, of being face to face with each other and frequent dealings between the participants. The verb *conversari* referred to an attachment to a place and a society. Even the subject who exercised the conversation, the 'conversationalist', was not the who spoke but one who shared a table. Anyone who conversed was thus above all a partner at a table, a participant in a meeting.

It is no coincidence that all these meanings of the word conversation can be applied here, in an updated form...



ANTONELLO DE MESSINA  
*San Jerónimo en su Estudio*, 1474-1475



TED'A ARQUITECTES. AINA, 2012  
Mueble estudio cambiador / Desk and baby-changer



Taller de carpintería local / Local carpenter's workshop  
Palma, Mallorca

The professional work of TED'A began in 2000, following a learning period that could be considered global, with a focus that suggests a particular sensitivity to the architecture tradition of Mallorca. This generic-local contrast has become a characteristic quality of your work.

Jaume Mayol: Studying far from your place of origin gives you a different perspective when you return home. You realize that the things at hand —the things that might seem commonplace, mundane, honest, basic, elementary and ordinary— are also fabulous. In our contemporary culture, the architecture on offer is global, so when you approach local things, you are surprised. Perejaume is quite right when he says that any given place in the world is incredible and fascinating; that you only have to look carefully and pay attention to discover that, starting with the local, it can become universal. In other words, a Roman house is neither better nor worse than an African house. They both share a concept of a house that is common or general, yet in both cases it meets the specific requirements of each place, having been perfected thanks to its own traditions. We feel comfortable with Regionalism, and even closer to the rural world. We prefer evolution to revolution. We try to understand the specificities of each place, we try to study and understand the local traditions and use what is already there as a tool. We try to work with things we have seen before and learn from the past to draw the near future.

Speaking of specifics, even your name, TED'A arquitectes —an acronym which, if I'm not mistaken, stands for *Taller Estudi d'Arquitectura* (Architecture Workshop Studio)— refers to two concepts which, separately and at different times, are common when in an architecture office, but when used together, describe a kind of activity that suggests a hybrid between various trades.

Irene Pérez: We want to be both a workshop and an architecture studio. Our idea of a *workshop* could be likened to a craftsman's *atelier*, a place where people work in groups, share knowledge and learn from each other, usually slowly but intensely. And with *studio*, what we have in mind is Antonello da Messina's monastic image of *St. Jerome in his studio*, a place where each person delves into their own chimeras in each project, in each issue. By putting the two concepts together (Workshop-Studio), we hope the result is distanced from the preconceived idea of an *office*. We don't want —nor do we know how— to proceed in an unpolluted way. We're used to working in an impure way. Our projects advance on top of each other (like in a workshop), one model dismantles another. And that forces us to experiment constantly, study things, and maybe even remake them, because something that's been tested in one project can be useful in another.

La continuidad, como forma de trabajo, parece importante también para ustedes. Uno puede apreciar a muchos niveles la consciencia de la fragilidad de esa continuidad con las raíces de Mallorca, no sólo en cuanto a referencias puramente arquitectónicas también incluso en cuanto a referencias que tienen que ver con el propio lenguaje.

**JM:** Tradición deriva del latín *tradere* (entregar, legar) y significa llevar más allá. La tradición recoge el conocimiento secular, lo hace suyo y poco a poco lo trasciende. La tradición trabaja por repetición. Repetir y perfeccionar. Repetir incansablemente un mismo gesto, un mismo objeto, un mismo detalle, una misma solución. O, en nuestro oficio, una misma tipología, un mismo material. Con cada repetición, no sólo se actualiza y perfecciona el detalle, sino que se contribuye a reforzar la identidad del lugar donde se trabaja (del latín *idem*, el mismo, lo mismo).

Los nombres con los que distinguen a sus viviendas, por ejemplo, que son los nombres de sus habitantes, también aluden a su término mallorquín (*Can*). Se intuye en ello una especial relación con sus clientes y una reivindicación de un significado para la casa que desborda su contenedor físico para insinuar el concepto de hogar.

**IP:** Sí, los proyectos podrían ser nombrados por el lugar donde se ubican (Casa en Montuiri, por ejemplo) pero, si introduces a las personas concretas, en seguida dejan de ser casas y comienzan a ser hogares (de Jordi y África, de Guillem y Cati, etc). Para nosotros, las personas son un ingrediente esencial del proyecto. La casa que acabas haciendo nace de la voluntad de estos clientes, de sus intenciones, de la manera en cómo indagamos en sus vidas. Denominar las casas con sus nombres es una forma muy básica de convertir ese objeto en un lugar apropiable, un lugar que deja de ser nuestro y pasa a ser de ellos desde el momento en que tienen que transformarlo y vivirlo.

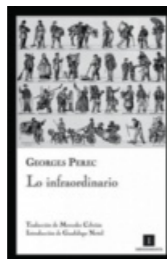
**JM:** No hay detrás de esa denominación ninguna estrategia. Sin embargo, tiene que ver con el modo por el que ancestralmente se conocen las casas en Mallorca. Llamar *Can* a la casa es, de alguna manera, reconocer en ella un topónimo, algo que revierte al final a la propia isla. *Can Lis*, de Jørn Utzon, por ejemplo, vincula la casa a un lugar pero a la vez informa sobre el lugar mismo, lo enriquece.



PEREJAUME  
Paraules Locals, 2015



DAMIÀ HUGUET  
Carcelles d'Allis, 1978



GEORGES PEREC  
Lo Infradordinario, 1989



Manos de artesano alfarero / Potter's hands  
Cas Canonge, Pòrtol, Majorca

Creo que fue Colin Rowe quien dijo que las palabras y las ventanas se comportan de modo parecido a la hora de aislar y unir el mundo interior y el exterior. Ambas introducen luz y abren horizontes. Uno puede mirarlas directamente; o ver a su través. Una mirada analítica sobre las ventanas y las palabras puede hacernos conscientes de su perfección y hasta de su historia. E incluso si se usan sin verlas pueden volverse opacas. La ventana sucia, como la palabra sucia, muestra un mundo distorsionado. Por eso, si se miran con atención, las palabras de cada lengua esconden matices también para la propia arquitectura. Pienso que podría ser su caso.

**JM:** Es verdad, damos mucha importancia a las palabras, y a su etimología. Las palabras nos dicen quién somos y cómo somos. La forma en la que hablamos tiene consecuencia en cómo pensamos. Por ejemplo, en Mallorca empleamos la palabra *clastra*, cuyo significado no es exactamente el mismo que el de la palabra castellana claustro. Conocer la particularidad y el matiz de ambas palabras, a pesar de que ambos espacios estén tipológicamente muy relacionados, es importante.

Pero aún se puede ir más allá. Hay un libro mallorquín muy interesante, *Carcelles d'Allis* (1979), de un poeta local, Damià Huguet, que es imposible de traducir, sencillamente porque no se puede, porque en realidad no significa nada. Está escrito con palabras inventadas por su autor que al ser leídas suenan como el mallorquín; es mallorquín. El propio título, *Carcelles d'Allis*, aunque no tiene contenido signifiante, sí posee la sonoridad del lenguaje de nuestra tierra. ¿Y cómo se ha hecho esto? Desde luego, conociendo muy bien cómo funcionan las pautas y el ritmo de las palabras. Es algo viejo y nuevo al mismo tiempo. A nosotros nos interesa ese ser eterno desde la novedad, aquello que cantaban Gilberto Gil y Caetano Veloso: "Quero ser velho, de novo eterno, quero ser novo de novo".

El actor local Antoni Gomila escribe el libro y monólogo *Acorar* (2012), que es un término mallorquín que significa algo así como llegar al corazón. El *acorar* es el cuchillo con el que se practica la matanza del cerdo, el cuchillo que llega al corazón del animal para sacrificarlo. Gomila habla de las tradiciones y de los sentidos, y también de esa palabra precisa, *acorar*, pero en un sentido que no tendría en otro idioma, que es el de tocar, el de llegar adentro, pero casi con delicadeza. Indirectamente, también esta palabra habla de la pérdida de tradiciones, en este caso, la de la matanza del cerdo, que sin embargo forman parte de nuestro devenir. Somos parte de la tradición y nosotros nos sentimos más cómodos contribuyendo a esa frágil continuidad. Y viene esto a cuento porque la propia matanza del cerdo tiene que ver con una actitud que para nosotros es relevante, toda una lección: la de que del cerdo no se tira nada, se aprovecha absolutamente todo —un acontecer parecido a lo que nos sucedió en Can Jordi i n'Àfrica, como en otras obras nuestras, en las que siempre intentamos aprovechar lo que tenemos a mano—. La *sobrasada* se hace incluso con los intestinos del propio cerdo, con algo que te deja casi como residuo, es decir, que se utilizan hasta sus tripas, no se compran bolsas para hacer embutidos. Si se piensa, es de una sabiduría profunda; o muy elemental, que sería lo mismo.

Continuity also seems to be important to you as well as a working method. One can appreciate your awareness of the fragility of this continuity on many levels in your Majorcan roots, not only in terms of purely architectural references but also with references that are related to language.

JM: Tradition comes from the Latin *tradere* (to deliver, to bequeath) and it means taking something further. Tradition gathers ancient knowledge, appropriates it and then gradually transcends it. Tradition works by repetition. Repeating and perfecting. Tirelessly repeating the same gesture, the same object, the same detail, the same solution. In the case of our profession, the same typology, the same material. With each repetition, the details are updated and perfected, and that also helps to strengthen the identity of the place where one is working (from the Latin *idem*, the same thing).

The names you use to distinguish your houses, for example, which are the names of their inhabitants, also refer to the Majorcan term (*Can*). That suggests a special relationship with your clients and a defence of a significance of the house that goes beyond the physical container, insinuating the concept of the home.

IP: Yes, we could name our projects in reference to their location (House in Montuiri, for example). But when you bring in particular people, they immediately stop being houses and start to become homes (Jordi and África, Guillem and Cati, etc). People are an essential ingredient in our projects. The house you end up building is born from the desires of those clients, from their intentions, from the way we research their lives. Identifying our houses with personal names is a very basic way of turning that object into a place that can be taken over; a place that ceases to be ours and becomes theirs from the very moment when they have to transform it and live in it.

JM: There is no underlying strategy for those names, but it does have to do with the way houses in Majorca are traditionally known. Calling a house *Can* is a way of acknowledging a place name in it— something that ultimately reverts to the island itself. Jørn Utzon's *Can Lis*, for example, links the house to a place, but at the same time it also provides information about the place— it enriches it.



Canteras de marès S'Hostal / Marès stone quarry  
Cútadella, Menorca



Canteras de marès Galdent / Marès stone quarry  
Lluomajor, Majorca



JORN UTZON  
Can Lis, Portopetro, Majorca



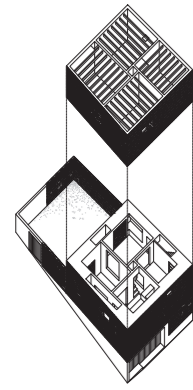
JOSEP MARIA JUJOL  
Intervention, Cathedral of Palma, Majorca

I think it was Colin Rowe who said that words and windows behave similarly in terms of isolating and uniting the inside and the outside world. They both feed in light and open up horizons. One can look at them directly or look through them. An analytical look at windows and words can make us aware of their perfection and even their history. And when we use them without looking at them, they can become opaque. A dirty window, like a dirty word, reveals a distorted world. So if you look at them carefully, the words of each language also contain nuances for the architecture itself. I think that could be the case with you.

JM: It's true, we do place a lot of importance on words and their etymology. Words tell us who and how we are. The way we speak has consequences for the way we think. In Majorca, for example, we use the term *clastra*, which doesn't have exactly the same meaning as the English word *cloister*. It's important to know the particularities and nuances of the two words, even though both spaces are closely related typologically.

But you can go even further. There's a very interesting book, *Carcelles d'Allis* (1979), by a Majorcan poet, Damià Huguet, which is impossible to translate, simply because it can't be done. Because it actually means nothing. It's written using words invented by the author that sound Majorcan when you read them; it is Majorcan. The title, *Carcelles d'Allis*, is meaningless, but it has the sound of the language of our land. How did he manage to do that? Obviously, he has an intimate knowledge of how the patterns and the rhythm of the words work. It's both old and new at the same time. We are interested in the eternal being from a novel perspective, what Gilberto Gil and Caetano Veloso sang about, "*Quero ser velho, de novo eterno, quero ser novo de novo*" (I want to be old, I want to be eternal, I want to be new anew").

Local actor Antoni Gomila wrote a book/monologue called *Acorar* (2012), which is a Majorcan term that roughly means reaching the heart. An *acorar* is a knife used in the traditional pig slaughter, that reaches into the animal's heart to kill it. Gomila talks about traditions and senses, and also that particular word, *acorar*, but in a sense that it wouldn't have in another language, which is to touch, to reach inside, almost delicately. Indirectly, that word also speaks of the loss of traditions, in this case, the pig slaughter, which are nevertheless part of our future. We are part of tradition and we feel more comfortable when we contribute to that fragile continuity. That's relevant, because even pig slaughter is related to an attitude that is relevant for us: nothing from a pig is wasted, which is a lesson to be learned. Absolutely everything is used, as in the case of *Can Jordi i n'Àfrica* where, like other projects of ours, we always try to make the most of what is at hand. Even the *sobrasada* (local Majorcan sausage) is made with the pig's intestines, a part of the animal that could be regarded as waste. In other words, you use everything down to its innards. You don't buy bags to make sausages. When you think about it, that's profound —or perhaps very elementary— wisdom, which is the same thing.



CAN JORDI I N'ÀFRICA  
JORDI AND ÀFRICA'S HOME  
Montuiri, Majorca, Spain, 2010/2015

¿Cuáles fueron esas circunstancias concretas que comenta se encontraron al inicio del proyecto de la casa de Jordi y Àfrica?

**IP:** Hay que mirar hacia atrás para avanzar, pero también a izquierda y derecha; hay que estar atentos a las circunstancias concretas del lugar donde se interviene. Muchas veces uno se encuentra sorpresas y tiene que replantearse las cosas.

En el solar de Jordi y Àfrica había una construcción existente, hecha de marés. Justo antes de empezar la obra, nos dimos cuenta de una evidencia, que había allí un material que era absurdo tirar (te dolía el corazón tirarlo porque además ese mismo marés lo había trabajado un familiar, el abuelo Jaume). Así que nos dijimos: aprovechemos esto que tenemos, aprovechemos que la gente que va a construir esta obra sabe trabajar este material tan de aquí.

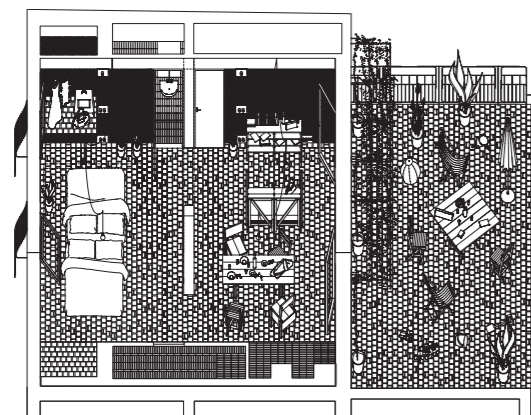
Al reutilizar aquellas piedras existentes se ve el esfuerzo por que la materia se muestre como recipiente del pasado. Se exhibe no sólo su desgaste, sino incluso su propia historia constructiva.

**JM:** Por seguir con la metáfora culinaria aplicada a la arquitectura, podría encontrarse un símil entre lo sucedido en esta casa y el *frit mallorquí*, un plato exquisito que se hace con los desechos de la matanza. Ocurrió que la piedra de marés que reutilizamos en Can Jordi i n'Àfrica no podía emplearse tal cual estaba, porque hoy en día los morteros existentes y la adherencia que ofrecen obligan a que la superficie de contacto entre piezas sea continua —no puede haber grandes irregularidades entre una parte de la pieza y otra, porque, de haberlas, el mortero no secaría bien y daría problemas de unión—. Así que necesitábamos una cara plana en esas piedras antiguas, es decir, había que hacer, al menos, un corte —cuatro cortes hubieran sido excesivos porque hubiesen dejado la piedra como nueva—, y para hacer un corte sólo necesitábamos girar la pieza. Si se piensa de ese modo, es el propio material, la piedra de marés, quien quiere mostrarse así, mostrar su relieve, su pátina y sus cicatrices al exterior, ofreciendo su aspecto más rico. Nosotros tratamos de que todo nazca de la materia en sí.

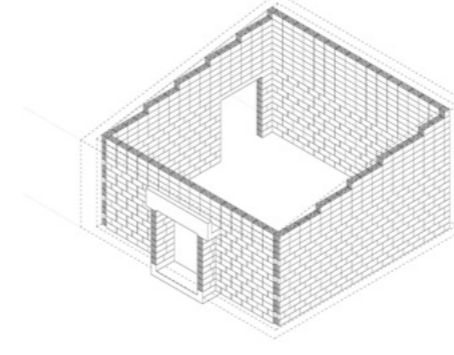
Es indudable que el extrañamiento que puede provocar la materia vista de modo inesperado resulta muy atractivo. Pienso, por ejemplo, en la termoarcilla empleada como tejido en Can Picafort.

**JM:** Procuramos ser coherentes con el proyecto, no creo que seamos libres al decidir, el proyecto te obliga de algún modo. En Can Picafort es de nuevo la propia termoarcilla girada quien quiere mostrarse así, es ella quien se manifiesta de ese modo. La termoarcilla es un material resistente a carga y un estupendo aislante térmico, pero allí es un simple tabique y, además, puesto sobre una estructura previa. Por tanto, no es resistente. Ése es el motivo de colocar el material de otra forma: para que manifieste que no está soportando peso. Las piezas puestas de canto muestran además que ya no es tampoco un material aislante (ni térmico ni acústico). Pero es que existen más razones aún, de otro orden: el material, con su textura de celdas, viste el interior, o mejor, reviste, como diría Semper.

CAN PICAFORT. APARTAMENTOS TURÍSTICOS  
CAN PICAFORT. TOURIST APARTMENTS  
Sta Margalida, Majorca, Spain  
2013/2017



CA N'HUGUET  
Campos, Majorca, Spain, 2014/2016



What were the specific circumstances at the start of the House for Jordi and Àfrica project that you mention?

**IP:** You have to look back in order to move forwards, but you also have to look left and right. You have to be aware of the specific circumstances of the place where you are working. You often discover surprises and you have to rethink things.

On the Jordi and Àfrica's site, there was a building made of Marés stone. Just before work started, we realised something obvious: that it would be absurd to throw away some of the material there (it would break your heart to throw it away also because it had been chiselled by a relative, Grandpa Jaume). So we said to ourselves, let's make the most of what we've got; let's make use of the fact that the people who are going to build this house know how to work this very local material.

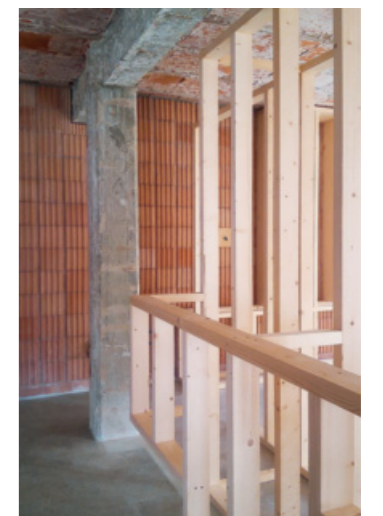
The reuse of those pre-existing denotes an effort to exhibit the material as a recipient of the past. It not only displays its wear and tear, but also the story of its construction.

**JM:** To continue with the culinary metaphor applied to architecture, there is a simile between what happened in this house and the *frit mallorquí*, an exquisite dish made from the leftovers of the pig slaughter. It turned out that the Marés stone that we reused in Can Jordi i n'Àfrica couldn't be used straight off, because nowadays, the adhesive properties of today's mortars require a continuous contact surface between two pieces —there can't be any major unevenness between one piece and another, because otherwise, the mortar wouldn't dry well and cause bonding problems. So we needed a flat surface on those old stones. In other words, we had to make at least one cut —four cuts would have been too much because they would have left the stone like new— and to do one cut, we just needed to turn the stone over. If you think of it that way, it's the material itself, the Marés stone, that wants to be seen like that. It wants to exhibit its relief, its patina, its scars, and its most elegant face. We try to ensure that everything is born from intrinsic matter.

The perplexed reactions that can be triggered by unexpected materials can no doubt be an attractive incentive. The *termoarcilla* (type of air brick) you use as exposed walls in Can Picafort are a case in point.

**JM:** We try to be coherent with our projects. I don't think we're free to decide. You're obliged by the project to some extent. In the case of Can Picafort, once again it's the air brick itself that wants to flaunt itself in this way, turned around. *Termoarcillas* are load-bearing and great thermal insulators, but here, they are simply partitions and, what's more, placed on top of a previous structure. So here, they're not load-bearing. That's why the material has to be changed to a different position, to show that it isn't bearing any weight. The ones that are laid on edge also show that they are no longer insulating material (neither sound nor heat proofing). But there are also more reasons, of a different order: the material, with its cellular texture, clads the interior, or dresses it as Semper would say.

CAN GABRIEL  
GABRIEL'S HOME  
Palma, Majorca, Spain, 2012/2018



CA NA LAIA I EN BIEL  
LAIA AND BIEL'S HOME  
Barcelona, Spain. 2016/2017



**JM:** La junta de las baldosas en Ca na Laia i en Biel en Barcelona habla de este mismo tema. Allí había un pavimento existente de baldosas de barro, de 13 por 13 centímetros de un material relativamente duro, de arcilla roja, pero lleno de parches. Este hecho, más el que los propietarios quisieran un suelo radiante, y que también fueran fabricantes de baldosas hidráulicas, hizo que nos decidiéramos por cambiar el pavimento. Pero consideramos que las baldosas que íbamos a quitar deberían quedar de algún modo (¡querían quedar de otro modo!). Las mantuvimos a partir de dos estrategias: por un lado, a través de la geometría, conservamos la colocación existente en diagonal, cosa que también tenía lógica, puesto que resolvía el despiece dentro de un perímetro de muros que no son exactamente paralelos, y cuando esas diagonales llegan a las paredes precisan de piezas especiales para resolver los encuentros. Y por otro, haciendo referencia a la memoria del lugar, convirtiendo la baldosas existentes en un árido que incluimos en la juntas entre las nuevas baldosas. Al moler las baldosas conservadas e incluir en las juntas las pequeñas piedras rojas resultantes, parecería que aquellas caminasen como hormigas entre las juntas conservando vivo el recuerdo del pasado.

**IP:** Todos sabemos que Louis Khan condensó perfectamente esta idea cuando dijo: "Si piensas en el ladrillo, consideras la naturaleza del ladrillo, le preguntas: '¿Qué quieres, ladrillo?' Y el ladrillo te responde: 'Me gusta un arco'. Y si le contestas: 'Mira, los arcos son caros, y puedo utilizar un dintel de hormigón. ¿Qué te parece?', el ladrillo afirma: 'Me gusta un arco'".

Estas tres obras hablan de una arquitectura que entiende la materia como algo vivo y que, por tanto, como ustedes dicen, no puede despreciar nada, una arquitectura que trabaja en los márgenes de la optimización. Y, sin embargo, no hay en ello ninguna pretensión de buscar imágenes convencionales que aludan al concepto de reciclaje.

**JM:** "En casa no se tira nada", nos decían, una actitud legada por padres y abuelos. Lo que ahora se llama reciclar es otra historia. Reciclar es un proceso industrial. Reutilizar es otra cosa, muy diferente. En el reciclaje te llevas los restos de algo en un camión que consume energía trasladando esos desperdicios, y luego unas máquinas transforman y tratan del todo ese algo a través de un proceso industrial. En cambio el reciclaje orgánico es otra cosa; el que nosotros hemos vivido, y que han hecho en casa siempre mis abuelos y mis padres, es directo: el de unas gallinas que se comen los deshechos, y punto. No dejan rastro. Y no es que queramos ser como nuestros abuelos, pero mantenemos una cierta consciencia...

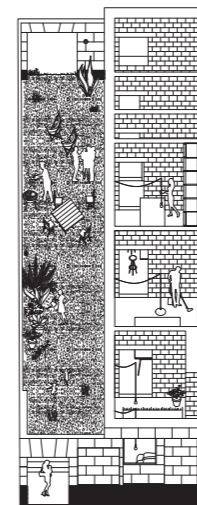
**IP:** Una inconsciencia...

**JM:** O eso, exactamente: una inconsciencia del valor de la materia.

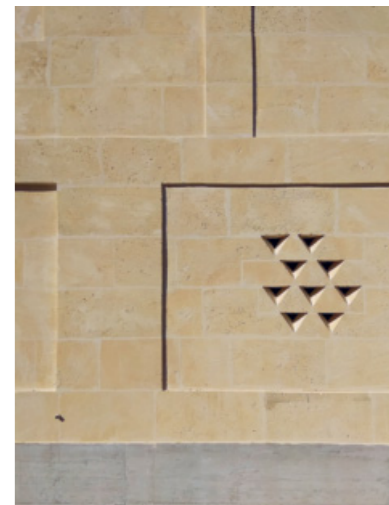
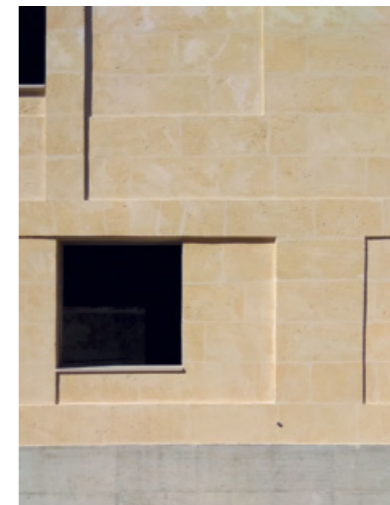
En la visita que hemos hecho a sus obras, les he oído hacer referencia a la cerámica al hablar de unos populares silbatos de arcilla llamados *siurells*, en lenguaje mallorquín. Un instrumento, si no me equivoco, que empleaban los pastores baleares para llamar a sus rebaños, incluso para componer canciones y acompañar bailes. El caso es que cuando he visto la grava de cerámica que han empleado en algunas de sus obras me ha venido a la mente esa imagen de los *siurells*. ¿Les interesan este tipo de objetos porque condensan el valor concedido por los mallorquines a la tierra (a la arcilla, a la cerámica) como extensión del hombre?

**IP:** Los *siurells* podrían representar, casi metafóricamente, una actitud. En primer lugar, por la materia de la que están hechos: arcilla de la isla; un material que con el tiempo volverá a su estado original, a ser lo que fue. También porque están hechos a mano, uno a uno, pacientemente. La mano tiene una enorme sensibilidad, la mano contiene el gesto que conecta el pensamiento y el objeto. Nos interesa la perfecta imperfección de las cosas hechas a mano. Antiguamente, además de ser una herramienta útil, los *siurells* fueron también un instrumento lúdico. Y no reniegan de la decoración, quieren ser inocentemente bonitos.

**JM:** Esa grava cerámica que empleamos en algunas obras no es más que otra manera de reutilizar un desecho. Al visitar una fábrica de baldosas, nos percatamos que había unas piezas que se desechaban que nos parecía se podían reaprovechar. Son los llamados *columbrins*, una especie de gusanos de arcilla, provisionales, que se cuecen junto a las baldosas y luego se tiran, pero que se necesitan para separar las baldosas de la base del horno y para que el aire circule y aquellas se cuezan bien. Así que lo que hicimos fue pasar esa especie de churros irregulares por una hormigonera, para que los cantos fueran romos y un poco más amables, y emplearlos como pavimento de relleno. El precio es algo más caro que el de la grava normal pero merece la pena no tirar esas piezas.



CAN GUILLEM I NA CATÍ  
GUILLEM AND CATÍ'S HOME  
Mortullí, Mallorca. 2011-



**JM:** The tile joints in Ca na Laia i en Biel in Barcelona are related to the same issue. The original pavers were relatively hard, 13 by 13 red clay tiles, patched up here and there. This, along with the client's request for underfloor heating and the fact that they were hydraulic tile manufacturers, made us decide to change the floors. But then we felt that the tiles we were going to remove should fit in somehow (they wanted to remain, but in a different way). We kept them using two strategies: on the one hand, with geometry. We maintained the diagonal laying pattern, which was also logical since it resolved the interface with the walls, which are not exactly parallel so they needed special cuts in those diagonals. And then on the other hand, in a reference to the memory of the place, converting those old tiles into aggregate that we included in the joints between the new tiles. By crushing the tiles we'd kept and mixing the small red pieces with the joints, they seemed to be walking like ants between the joints, keeping the memory of the past alive.

**IP:** We all know that Louis Khan condensed that idea perfectly when he said, "You say to a brick, 'What do you want, brick?' And brick says to you, 'I like an arch.' And you say to brick, 'Look, I want one, too, but arches are expensive and I can use a concrete lintel.' And then you say: 'What do you think of that, brick?' Brick says: 'I like an arch.'"

These three projects are about an architecture that regards matter as a living entity, which therefore, as you say, cannot disdain anything. It's an architecture that works on the cutting edge of optimization, but there's no attempt to come up with conventional visual allusions to recycling.

**JM:** "At home we don't throw anything away", we were told, an attitude we have from our parents and grandparents. What we now call recycling is something different. Recycling is an industrial process. Reuse is something different; very different. In recycling, you transport the remains of something in a truck that consumes energy, and then a machine transforms and treats everything in an industrial process. Organic recycling is something else. It's what we have experienced: what my parents and my grandparents have always done at home. It's direct: chickens eating food scraps, period. They don't leave a trace. It's not that we want to be like our grandparents, but rather that we have kept a sort of mindfulness...

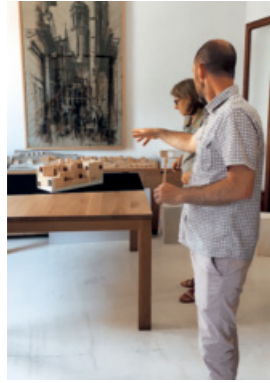
**IP:** or mindlessness....

**JM:** Or that, precisely: mindlessness of the value of matter.

During our tour of your architecture, I heard you refer to ceramics in relation to vernacular clay whistles, called *siurells* in Majorcan. If I'm not mistaken, they're instruments that Balearic shepherds used when they called their flocks, but also when they composed songs and accompanied dances. When I saw the crushed tile shards that you have used in some of your work, I was reminded of those *siurells*. Are you interested in those sorts of objects because they symbolise the value that Majorcans place on the earth (clay and ceramics) as an extension of the person?

**IP:** *Siurells* may well represent —almost metaphorically— an attitude. In the first place, because of the material they are made from: clay from this island. It's material that will eventually return to its original state— to what it was. It's also because they are handmade, one by one, patiently. Our hands are incredibly sensitive; our hands contain the gesture that connects the mind and the object. We are interested in the perfect imperfection of handmade things. In the past, *siurells* were not just a useful tool, but also an instrument for fun. And they don't eschew decoration. They want to be pretty, in an innocent way.

**JM:** We use that ceramic gravel on some sites as another way of reusing waste material. When we visited a tile factory, we saw some discarded materials that we thought could be reused. They are called *columbrins*, a kind of provisional clay worm, that is fired alongside the tiles and then thrown away. *Columbrins* are used to separate the tiles from the base of the kiln so that air can circulate under them and fire the tiles properly. So what we did was to throw those irregular clay worms in a concrete mixer to wear down the edges and make them a bit nicer, and then use them as gravel for floors. It's a bit more expensive than normal gravel, but it's worthwhile not throwing away that material.



CA NA BÀRBEL I EN TOBIAS  
BÀRBEL AND TOBIAS'S HOME  
Felanitx, Mallorca, 2016-



Pocos arquitectos se preguntan por el lugar de dónde procede el acero o el vidrio de sus obras —el mundo de la construcción se ha vuelto muy complejo—. Muchos materiales no tienen un origen nítido, aunque es cierto que la cerámica en el contexto balear parece conservar una trazabilidad clara.

**IP:** El origen del material influye en la selección del mismo, pero hay otros muchos condicionantes que afectan a esta decisión. Cada obra escoge un camino distinto. Tampoco nos gustaría que todo fuese de piedra de marés, por ejemplo. No estamos condicionados al cien por cien por el origen de cada cosa. Pero a medida que descubres una cierta actitud de escucha hacia la materia y su colocación, y que ves que eso ofrece posibilidades, vas adoptando esas sensibilidades.

En todo caso, en su trabajo hay un elogio no disimulado a la lentitud. Un tiempo que relaciona la arquitectura con la labor del artesano.

**JM:** Existe una línea, un hilo, por frágil que sea, entre el lugar y su tradición, entre la sabiduría secular y la transmisión de ese saber, entre lo artesanal y el perfeccionamiento del conocimiento; entre la lenta e incansable repetición y la identidad del lugar. Una línea que es propia de cada lugar concreto. Eso es lo fascinante... Es curioso cómo últimamente se idean máquinas para acelerar el tiempo, para hacer que el correo (electrónico) o la llamada de voz sean más rápidos. Y, aún así, yo creo que en general todos agradeceríamos alguna máquina que ralentizase el tiempo. Las cosas con calma indiscutiblemente salen mejor.

Supongo que el tiempo lento es una de las últimas cualidades autóctonas que poseen ciertos lugares.

**IP:** Hubo un tiempo en el que a Mallorca se la conocía como la Isla de la Calma... Cuando me vine a vivir aquí, me sorprendieron mucho expresiones comunes en Mallorca, como *ja en xerrarem*, o *mos direm coses* (algo así como: no te preocupes, ya saldrá). Es verdad. Por eso, nosotros no nos resistimos a cambiar las cosas, ni en el proyecto, ni en la obra, ni después. El tiempo ayuda a encontrar la solución.

ESQUELA EN CHAMOSON  
SCHOOL IN CHAMOSON  
Switzerland, 2018. Competition  
[in collaboration with Rapin Saiz Architects]



Las maquetas que ustedes hacen de cada uno de sus proyectos resultan acordes con su forma de trabajar. Son modelos muy cargados de materialidad y, a la vez, tratan de avanzar lo más posible la sensación espacial y sensorial que transmitiría la obra una vez construida, operan casi como casas de muñecas. También a veces son estructurales, y en la mayor parte de las ocasiones exploran el orden constructivo.

**JM:** La maqueta es un objeto que tienes que construir, tienes que plantearte cómo se sostiene. Puedes ver en ella cómo incide la luz, algo que no puedes anticipar de otro modo, y para nosotros, un tema obsesivo. El aproximarte al material por medio de la propia maqueta te permite entender, estudiar y ajustar los módulos del material. Modular es fundamental. Con la maqueta compruebas el peso, los tonos. Y a otro nivel, a la hora de discutir el material con los clientes, nos sirven para explicar el proyecto junto con las muestras del material, que están por el suelo del estudio, son extensiones de las maquetas. Funcionan como un conjunto. Nos gusta que los clientes puedan tocar los materiales.

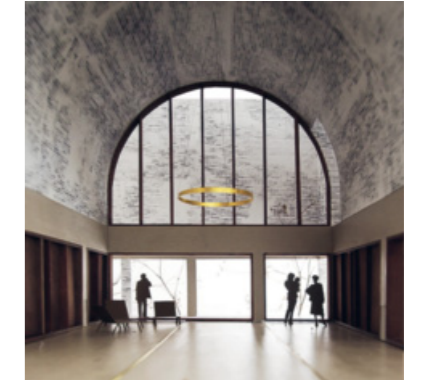
**IP:** Y como tenemos la necesidad de saber qué sucede en cada esquina, saber si el aparejo pasa de ser de una forma a otra y eso requiere comprobar su ajuste al mayor nivel de precisión posible, las maquetas también nos permiten saber qué pasa en las habitaciones contiguas, saber cómo se juntan las cosas.



CAN JAIME I N'ISABELLE  
JAIME AND ISABELLE'S HOME  
Palma, Mallorca, 2011/2018



CAN KHALID  
KHALID'S HOME  
Palma, Mallorca, 2015



Not many architects ask themselves about where the steel or the glass in their work comes from. The building world has become very complex, and a lot of materials don't have a clear origin, although in the Balearic context, ceramics do seem to be traceable.

**IP:** The source of our material influences our choices, but there are many other factors that affect our decisions. Each project takes a different path. We wouldn't want everything to be made of Marés stone, for example. We're not totally constrained by the source of everything. But you do adopt that sort of sensibility when you discover an attitude of listening to your materials, the way they're laid and the possibilities they have to offer.

Nevertheless, in your work there's an undisguised praise for slowness; for a time that connects architecture to the work of the craftsman.

**JM:** There is a line, a thread, as slender as it may be, between the location and its tradition, between ancient wisdom and the transmission of that knowledge, between craftsmanship and the improvement of knowledge, between slow, painstaking repetition and the identity of the place. That line is specific to each specific place. That's what's fascinating. It's curious to see that now, machines are being invented to speed up time, to make mail (e-mail) and voice calls faster. Yet I think in general, we would all appreciate a machine that could slow down time. Things taken calmly inevitably turn out better.

I think slow time could be one of the last vernacular qualities of certain places.

**IP:** Once upon a time, Mallorca was known as the Island of Calm. When I came to live here, I was surprised by a lot of common Mallorca expressions like *ja en xerrarem*, or *mos direm coses* (roughly translated as *Don't worry, it'll work out*). It's true. That's why we don't fight against changing things in the project, or during construction, or afterwards. Time helps one to find a solution.

CAN NA BIRGIT  
BIRGIT'S HOME  
Calaix, Mallorca, 2016-



Your models for each project match your working method. They are full of materiality but at the same time they push the spatial and sensory feeling that the finished building can project to the limit; they work almost like doll's houses. Sometimes they are also structural, but most of the time they explore the constructive order.

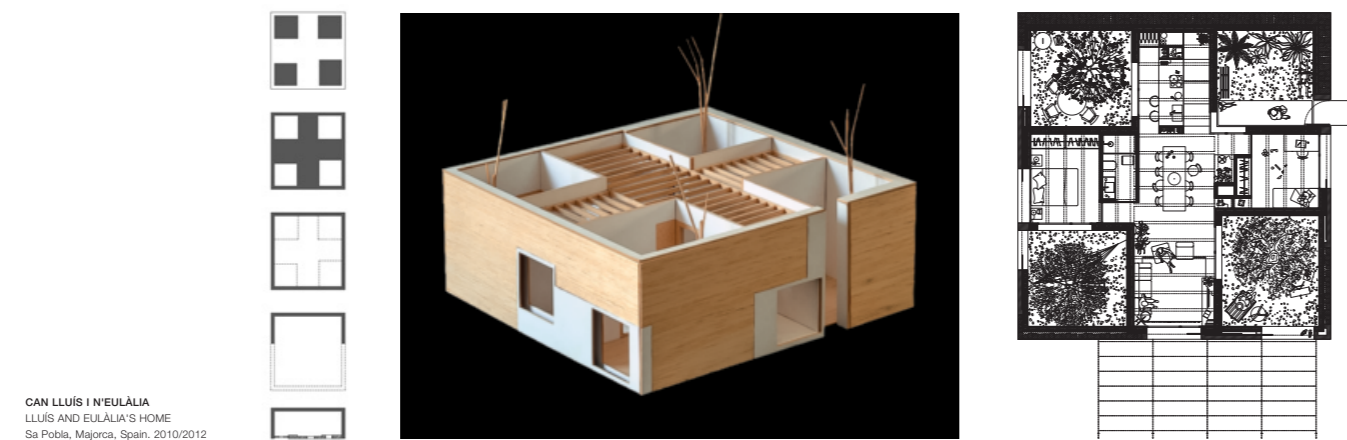
**JM:** A model is an object that you have to build. You have to think about how it stays upright. You can look at the incidence of the light, an obsessive issue for us, something you can't anticipate in other ways. Using the model to look at the materials allows you to understand, study and adjust the modules of those materials. Modulation is essential. With a model, you check the weight and the tones. On another level, when we discuss the materials with our clients, they help us to explain the project in conjunction with the samples, which are on the studio floor. They are extensions of the models. They all work as a whole. We like our customers to be able to touch the materials.

**IP:** We need to know what's going on in each corner, if the brickwork changes from one form to another, which requires checking the way it fits to the finest possible detail. Models also let us know what's going on in the adjacent rooms, and how things come together.

Es interesante cómo el tacto de los materiales es capaz de anticipar y generar mayores vínculos con una futura obra que las meras imágenes o el dibujo, por mucho que éstos sean fundamentales. Supongo que al propietario le es más sencillo involucrarse cuando entra en el juego. Añadido a eso, llama la atención en sus casas que, aunque hay temas y preocupaciones comunes —por ejemplo, entre las casas de Guillem y Cati y la de Jordi y África, una sensibilidad hacia el material; o entre la casa de Jaime e Isabelle y la de Lluís y Eulàlia, un esquema organizativo fuerte—, e incluso aunque todas ellas compartan programas semejantes, no parece existir una fórmula compartida. Sólo ciertos tics, o incluso un tono, que no puede llegar a considerarse estilo.

**JM:** Nos preocupa pensar las cosas de cero, mantener de algún modo la inocencia. Una atractiva búsqueda que roza la inconsciencia. Quizás porque, en definitiva, la inocencia alegra el juego. Gran parte de nuestras casas se pueden resumir fácilmente —están en Mallorca y son para una familia de padre, madre y dos hijos—, porque todas son, en realidad, la misma casa, aunque ninguna sea igual a otra. El programa y el lugar, aparentemente, invitarían a usar fórmulas, pero no partimos de ideas preconcebidas.

**IP:** En todo caso, sí existen cosas en común entre ellas, aunque no lleguen a tener el carácter de fórmula, ni de estilo. Supongo que es inevitable. Tal vez sean sólo ciertas manías.



Hoy día, vivimos un momento de elogio de la materia en sí misma, que se extiende (amanerándose) hasta el lucimiento de la pobreza. Pero su obra pertenece a un mundo donde la aproximación al detalle y a la materia no es solamente táctil. No veo en su trabajo un 'culturismo de la pobreza', por así decirlo, sino cierta alegría, a pesar del estricto control de los medios empleados. Incluso en el juego de las referencias que se aprecia hacia otras arquitecturas —a Siza, a Loos, a lo mediterráneo o a Venturi—, la casa de Jordi y África, o la de Jaime e Isabelle, tienen un carácter casi festivo que hacen que la cita pase a un segundo plano en favor de la estructura organizativa de la casa.

**JM:** A lo meramente *povera* le faltan otras dimensiones si quiere ser completo y complejo. Por ejemplo, si no contempla el problema organizativo del proyecto o de la propia estructura, no tiene sentido. No podemos obviar estos factores porque revierten en la economía. Hay estructuras organizativas y portantes que coinciden y que pueden armonizarse o contrastarse, por ejemplo, en Can Jordi y n'Àfrica no hay pilares, y gracias a eso mismo, resulta más económica. La habitación y su estructura organizativa, sea *enfilade*, en cruz, en patios, etc. tienen consecuencias constructivas. Y en nuestra obra existe la voluntad añadida de que siempre la estructura, la construcción y el espacio se solapen.

Respecto a las citas, son cosas que uno lleva en los bolsillos, cada día se añaden algunas. Y te salen involuntariamente, porque las has vivido. En Can Lluís i n'Eulàlia, al buscar el modo de rellenar el contenedor (el perímetro de la casa) nos encontramos con el punto cero que es la cruz. ¿Dónde habíamos visto antes el esquema de la planta en cruz? En Palladio; pero también en otros mil ejemplos. Y la sorpresa aparece cuando descubres que es el negativo de la casa de Marco Zanuso en Arzachena. Y que, pese a ser una referencia obvia, tiene sentido constructivo en ese preciso lugar y en tales condiciones. Las referencias no se persiguen, son ellas las que te saltan encima, por sorpresa, inconscientemente.

Sí, el orden estructural y la economía están relacionados. También lo están el peso y la economía. Existe una lógica, que proviene de una visión tecnológica de la arquitectura, que da por supuesta la ecuación: a mayor ligereza menor precio. ¿Creen que esta premisa exige un contexto determinado para ser cierta?

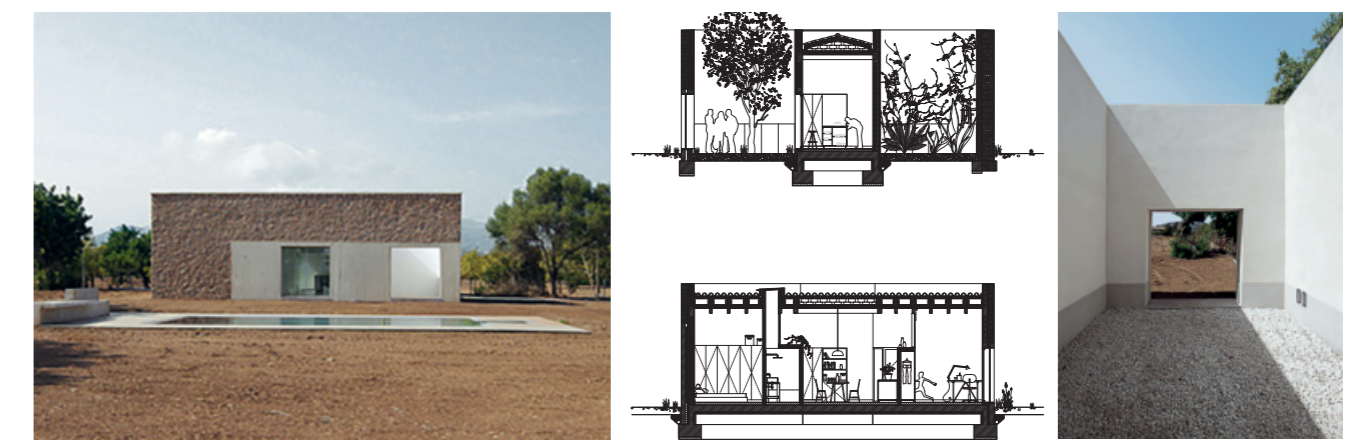
**IP:** El no revestir las cosas tiene que ver con ello, no es sólo una cuestión meramente estética. Por ejemplo, el coste del bloque de hormigón es aparentemente mayor que el del ladrillo. Sin embargo, un muro de ladrillo es más costoso que uno de bloque, porque cubre menos superficie, requiere de más tiempo y mano de obra e incluso de más mortero para mantener las piezas unidas. Las lógicas de la construcción dependen de muchos factores. Y en el contexto de la crisis económica todos hemos sido conscientes de la necesidad de abaratar costes. Una forma inmediata es la de dejar los paramentos sin revestir; otra, explorar formas alternativas de construir.

**JM:** El componente del peso tiene que ver con los sistemas de construcción tradicionales. En Mallorca se agradece que las casas tengan inercia. La climatología exige una respuesta constructiva pesada pero, al mismo tiempo, la naturaleza te brinda la posibilidad de utilizar materiales pesados. Tradicionalmente se han utilizado en construcción gruesos muros de material pétreo, extraídos del entorno próximo, para conseguir un resultado pesado que garantice la inercia exigida.

It's interesting the way how the tactile aspect of materials can anticipate and generate deeper bonds with a future building than mere images or drawing, although they are essential as well. I suppose the owners find it easier to get involved when they enter into play. Another striking aspect in your houses is that there doesn't seem to be a shared formula, although there are common themes and concerns — for example sensitivity to the materia in the house for Guillem and Cati and the one for Jordi and África, or a powerful organisational scheme in the house for Jaime and Isabelle and the one for Lluís and Eulàlia— and the fact that they all have similar briefs. But there are just tics or perhaps even a tone, which I wouldn't consider to be style.

**JM:** We're concerned about thinking up things from scratch and somehow maintaining our innocence. It's an attractive search that borders on mindlessness. Maybe it's because ultimately, innocence livens up the game. Most of our houses can be summed up easily —they're in Mallorca, they're for families with a father, a mother and two children— because in fact, they are all the same house, although none of them is the same as any other. The brief and the site might seem to invite one to use formulas, but we don't start from preconceived ideas.

**IP:** Nevertheless, they do have things in common, although not to the extent of being a formula or style. I guess that's inevitable. Maybe it's just a few obsessions.



Today, we live in a time of praise for materials in their own right, which can even extend (in an affected way) to flaunting poverty. But your work belongs to a realm where the use of detail and matter is not only tactile. I don't see a 'culture of poverty', so to speak, in your work, but rather a sense of liveliness, despite your strict control of the resources you use. Even the game of references to other architectures —Siza, Loos, the Mediterranean character, Venturi— in Jordi and África's house, or Jaime and Isabelle's house has an almost festive nature that makes the reference take a back seat to the organisational structure of the house.

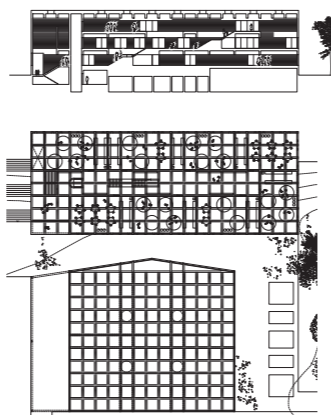
**JM:** Mere *povera* (poorness) needs other dimensions if it wants to be complete and complex. For instance, it doesn't make any sense if it doesn't deal with the organisational issue of the project or the actual structure. We can't ignore these factors because they affect the economy. Some organisational and support structures coincide and can harmonise or be contrasted. In Can Jordi i n'Àfrica, for example, there are no pillars, and thanks to that, it's more economical. The room and its organizational structure, whether it be an *enfilade*, on a cross-like plan or a patio, etc. has consequences for the construction process. And our work involves an additional desire for structure, building and space to always overlap. References are something you carry around in your pocket, and you add a few more every day. They emerge involuntarily, because you've experienced them. In Can Lluís i n'Eulàlia, when we were looking for the way to fill the container (the perimeter of the house) we came across the ground zero, which is the cross. Where had we previously seen a cross-shaped floor plan? In Palladio, but also in a thousand different examples. The surprise comes when you realise that it's the negative of Marco Zanuso's house in Arzachena, and that despite being an obvious reference, it makes constructive sense in that precise place and under those precise conditions. You don't pursue references; they jump out at you unaware, unconsciously.

Yes, structural order and economy are interrelated. So are weight and economy. There is a logic, which derives from a technological vision of architecture, that assumes the equation: the lighter the weight, the lower the cost. Do you think that premise needs a particular context to be true?

**IP:** Not dressing things up has something to do with that. It's not just an aesthetic issue. The cost of a concrete block, for example, seems to be higher than the cost of a brick. But a brick wall is more expensive than a block wall because it covers less surface area, it needs more time and labour and even more mortar to hold the pieces together. Construction logics depend on a lot of factors. And in the context of the economic crisis, we have all become aware of the need to cut costs. One immediate way is to leave the outer face unclad, another is to explore alternative ways of building.

**JM:** The weight component has to do with traditional building systems. In Mallorca, people appreciate houses with inertia. The climate calls for a heavy building solution, but at the same time, nature gives you the chance to use heavy materials. Traditionally, thick stone walls quarried in the surrounding area have been used in buildings to achieve a heavy result that supplies the necessary inertia.

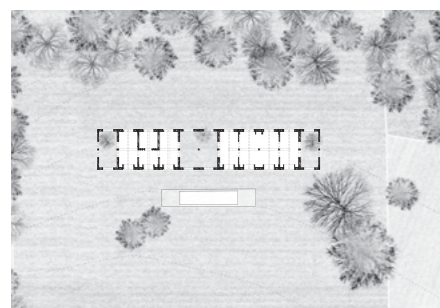
ESCUELA EN ROMONT  
SCHOOL IN ROMONT  
Switzerland, 2014. Competition



Desde el punto de vista de la economía de medios, además de la preocupación por el material está el hecho de que un determinado material ofrezca una intermediación entre la arquitectura y el habitante que desborde el problema del mero recubrimiento. Por decirlo de otro modo, arquitectura y decoración no han mantenido siempre buenas relaciones, a pesar de que hoy exista la consciencia de que se ocupan del mismo problema, aunque a escalas diferentes. Me gustaría saber qué piensan al respecto.

**JM: Matter matters, la materia importa. La materia construye el espacio. La procedencia del material y de cómo es capaz de ordenarse y modularse, de hacerse estructura y espacio, es una cuestión de proyecto para nosotros. En la materia hay una cuestión de escala. Las cosas no se pueden resolver de una tacada. Puedes captar el concepto general de una obra; pero se puede ir más allá, la percepción del ser humano es tremendamente sutil: tenemos poros, pelos y modos de conocimiento y percepción que nos invitan a captar hasta al último detalle, también para el caso de la arquitectura. Bajar de escala humaniza. Perseguir y ser perseguidos hasta por el último detalle. Y a cierta escala, ajustar la percepción hasta el grano del árido de la junta. Para llegar hasta allí uno ha pasado antes por pensar que no es lo mismo un dormitorio que un estar, por fijar las dimensiones de una habitación, por definir la altura de un antepecho, etc. Pensar la arquitectura de ese modo hace que la obra se ablande, se domestique. Los habitantes y sus objetos posiblemente se sientan más a gusto cuando se acomoda la escala al espacio. No sé cuándo empieza la decoración, tampoco importa. Hubo un momento en el que el revestir (en Loos, en Semper o en Schinkel) tuvo una sabiduría que hoy hemos perdido.**

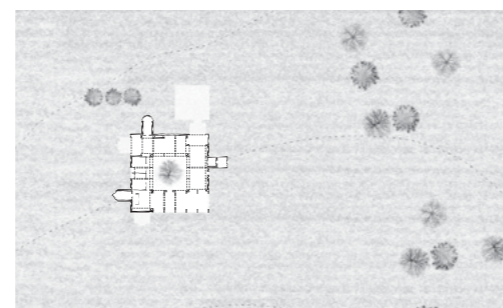
CA NA BÄRBEL I EN TOBIAS  
BÄRBEL AND TOBIAS'S HOME  
Felanitx, Majorca, Spain, 2016-



CA NA BIRGIT  
BIRGIT'S HOME  
Calià, Majorca, Spain, 2016-



CAN MIQUEL I NA CATI  
MIQUEL AND CATI'S HOME  
Montuïri, Majorca, Spain, 2015-



En sus casas, las habitaciones se engarzan de modo que pueda percibirse la habitación contigua, como si con sus puertas construyeran vínculos y no sólo pasos o fronteras entre ellas. Por ejemplo, la fuga barroca de la casa de Bärbel y Tobias es un juego de estancias que necesitan de la habitación adyacente para tener sentido.

**IP: Architecture comes from the making of a room. Siempre nos han interesado las habitaciones, y quizás, aún más, los rincones. El lugar donde uno se siente arropado; el rincón que tiene la escala de uno. Y que ofrece, simplemente, estar.**

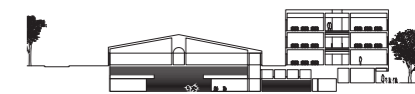
**JM: En Ca na Bärbel i en Tobias, que se organiza mediante una estructura de habitaciones contiguas, propusimos las puertas en el centro del vano para contener las esquinas. La razón es que pensamos que la arquitectura se vive desde dentro: desde la habitación, desde la calle, desde la plaza. De algún modo, la arquitectura se humaniza a través de los rincones.**

**IP: Algo evidente cuando vas al campo y te sientas bajo un árbol. O cuando en un bar prefieres sentarte en un rincón, nunca en el centro. Buscas algo que tenga tu escala, tu tamaño, que tenga grano, que sea amable. A este respecto, el sillón orejero es fantástico, un gran invento; en sí mismo una habitación, y pese a ello, ahora se ha descartado; porque los sillones, ya se sabe, han de ser objetos 'irreprochables, puros'.**

Salir de Mallorca, de ese sillón cómodo y bien conocido, y buscar trabajo fuera es una actitud que por necesidad han practicado muchos arquitectos en España en los últimos años. Pero el modo de enfrentarse al mundo resulta ejemplar en su caso, porque no ha supuesto el renunciar a una mirada propia. ¿Qué experiencias les ha deparado el trabajar y participar en distintos concursos fuera?



ESCUELA EN ROMONT  
SCHOOL IN ROMONT  
Switzerland, 2014. Competition



From the perspective of economy of resources, in addition to a concern about the materials is the fact that a certain material can act as an intermediary between the architecture and the inhabitant in a way that spills beyond the simple issue of cladding. In other words, architecture and decoration have not always got on well together, despite our awareness now that they both deal with the same issue, albeit on different scales. I'd like to know what you think about that.

**JM: Matter matters. Matter builds space. The source of the material and how it can be laid and modulated, how it can become structure and space, is a design issue for us. There's a question of scale in this issue. Things can't be resolved at a single stroke. You can grasp the overall concept of a building, but you can also go further. The perception of human beings is incredibly subtle: we have pores, hairs and forms of knowledge and perception that invite us to grasp even the smallest detail. That's also the case with architecture. Reducing the scale is humanising. Pursue and be pursued down to the last detail. And at a certain scale, adjust your perception to the grain of the aggregate in a joint. To get to that point, one has to have previously realised that a bedroom is not the same thing as a living room, setting the dimensions of a room, defining the height of a parapet, etc. Thinking about architecture like that softens up the building, it domesticates it. The inhabitants and their objects may well feel more at ease if the scale is adapted to the space. I'm not sure at what point decorating begins. It doesn't matter. There was a time when cladding (in Loos, Semper or Schinkel) had a wisdom that has now been lost.**

ESCUELA EN CRISSIER  
SCHOOL IN CRISSIER  
Switzerland, 2012. Competition



The rooms in your homes are interlocked in a way that lets one sense the adjacent room, as if their doors had built connections, not just entry points or borders between them. For example, the Baroque fugue in the house for Bärbel and Tobias is a game of rooms that needs the next one to make sense.

**IP: Architecture comes from the making of a room. We have always been interested in rooms, and perhaps even more so in corners. The place where one feels protected, the corner that has one's own scale, and simply lets one be there.**

**JM: In the case of Ca na Bärbel i en Tobias, which is organized with a structure of adjoining rooms, we suggested placing the doors in the centre of the span in order to contain the corners. The reason is that we think that architecture is experienced from within: from the room, from the street, from the square. Architecture is somehow humanized by corners.**

**IP: That's obvious when you go into the countryside and sit under a tree, or when you prefer to sit in a corner of a tavern, never in the middle. You're looking for something on your own scale, your size, that has grain, that's friendly. In that sense, the wing chair is a fantastic invention. It's a room in itself, yet it has now been discarded, because armchairs, as you know, have to be 'irreprochable, pure' objects.**

Leaving Majorca, leaving behind that comfortable, familiar armchair to look for a job abroad is an attitude that many Spanish architects have taken by necessity in recent years. Nevertheless, the way you have dealt with the world has been exemplary, because you haven't given up your own particular approach. What experience have you gained from working and entering competitions abroad?

**JM:** Hemos hecho varios concursos en Suiza, y hemos ido allí varias veces. Gracias a ese ir yendo hemos descubierto muchas cosas... Circulábamos por carreteras secundarias para visitar construcciones tradicionales, anónimas. Y nos sucedió con la arquitectura vernácula suiza y con sus bosques lo mismo que imaginamos le debió suceder a Utzon cuando se topó en Mallorca con una pared de piedra de marés. Porque íbamos con la consciencia y la voluntad de no ser originales —haciendo referencia y reverencia al *Never Modern* de Tom Emerson, nos gusta formular y reivindicar el *never original*—. Nunca pretendemos ser originales (tampoco podemos serlo). De ahí la necesidad de repetir el mismo gesto, la misma tipología, el mismo material. Y de ahí el ahondar en la tradición, también de forma artesanal. Y repetir y mejorar, atrapar y reforzar la identidad del propio lugar.

Y a pesar de haber trabajado otros programas, el de las escuelas les ha supuesto tener que abordar un programa y un uso público, diferente al de la casa, aunque ambas tipologías tengan algo en común.

**JM:** Siempre hemos sostenido que la escuela es como la segunda casa de cada uno de nosotros. Realmente, los niños pasan despiertos muchas más horas en la escuela que en su casa. La dimensión de la casa nos interesa como hogar, que tiene que ver con el espacio personal, el sentirse bien, el acomodarse. Pensamos que esta cualidad debería ser propia de todos los proyectos, sean casas o no. El acto de domesticar (de *domus*, casa) sería de algún modo su equivalente porque existe en él cierta transversalidad que hace que cada edificio pueda ser entendido como una casa.

La Escuela en Orsonnens es un ejemplo de cómo la construcción en su obra desborda el encuentro de materias para adquirir cierta capacidad de representación simbólica. En este caso, la aproximación es hacia la madera: allí, un árbol luminoso, en torno al que se abre el espacio, parece rescatar el símbolo del aprendizaje mismo, como si hubiese encarnado la frase de Louis Kahn de que "la escuela comenzó con un hombre bajo un árbol".

**IP:** No fuimos conscientes entonces de la cita de Kahn, pero sí de la necesidad de ese espacio central de reunión. De hecho, eso era importantísimo. Ese espacio se concibe a partir de ciertos valores pedagógicos fundamentales: relacionarse, compartir y colectivizar. En cierto modo, lo realmente importante en una escuela sucede entre clases.

Se percibe en esta obra un enorme disfrute en la elección de elementos, espacios y detalles relacionados con el acto de reunir. Hasta el evitar que la humedad degrade la madera diseñando un pedestal que ponga en valor los encuentros entre materias parece un ejercicio placentero, con uniones que casi se asemejan a encuentros entre personas. Parece que el 'encuentro' es uno de sus temas predilectos.

**JM:** El acto de reunir, personas o materiales; o poner en valor los encuentros, otra vez, de personas o materiales, son temas que nos interesan. Respecto al 'árbol' central de la escuela, existe la consciencia de una estructura que casi se hace caricatura. Ese pilar puesto en el medio juega un papel similar al pilar suprimido de Utzon en Can Lis, en la última habitación, un espacio de 3 metros escasos de ancho donde él coloca un pilar en el centro, señalando el protagonismo de la estructura. A nuestro modo de ver, el espacio central de la Escuela de Orsonnens es un patio mediterráneo, de 8 por 8 metros, reinterpretado (sólo que se debe cubrir, porque nieva). También la plazoleta circular de acceso exterior tiene que ver con el acto de reunirse, igual que lo haría una mesa circular. Tiene que ver con la observación de Van Eyck de que "el círculo reúne". En la escuela se da esa duplicidad: en torno al espacio central del interior y en torno a la plazoleta circular exterior. Estas duplicidades se dan en todo el proyecto. Al igual que pasa con los pilares: uno se levanta y dos gravitan; uno va solo, y los otros en pareja. Esto provoca una tensión interesante. Uno es muy estable; otros, los que guardan la entrada, parece que se estuvieran cayendo. Voluntariamente, esos soportes exteriores son más pétreos, porque están en contacto con la nieve y tienen mayor complejidad de diseño: están hechos con piezas prefabricadas, de áridos de diferentes tamaños, que cambian de proporción en cada pieza.

Yo diría que esos soportes exteriores, al tiempo que son el anuncio del edificio, tienen que ver también con los juegos de piezas infantiles, como si el proceso de construcción surgiera en su trabajo como un juego. Cuesta acabar los proyectos cuando se entienden de ese modo. Nadie quisiera terminar un juego así.

**JM:** Nos gustan los juegos. Hay que divertirse. Pero debe haber reglas. Y no es que nos gusten las reglas en sí, pero ayudan al juego. Las reglas geométricas nos ayudan a construir. Pero lo interesante llega cuando el juego se hace tan complejo que acepta y casi exige excepciones; es decir, cuando permite incluso el saltarse sus propias reglas. Un juego en el que unas obras avanzan el futuro de las demás. Por eso no renegamos de nada del pasado. A fin de cuentas, con más o menos inocencia, intentamos seguir jugando.

Santiago de Molina es Arquitecto por la ETSAM y doctor arquitecto. Colaboró entre los años 2002 y 2007 en el estudio de Rafael Moneo. Es profesor adjunto de Proyectos en la Universidad San Pablo CEU de Madrid y profesor visitante de la Universidad de Alcalá de Henares. Compagina su labor como docente con el trabajo profesional en su propio estudio. Ha recibido diferentes premios en concursos nacionales e internacionales. Su obra y escritos han sido publicados en numerosos medios especializados. Ha publicado los libros *Hambre de Arquitectura*, *Arquitectos al margen*, *Múltiples. Estrategias de la arquitectura*, y *Collage y Arquitectura*. Dirige el blog *Múltiples estrategias de arquitectura*, dedicado a la divulgación e investigación de los procesos de la arquitectura.

JM: We've entered several competitions in Switzerland, and we've been there several times. Thanks to those journeys, we've discovered many things... We drove along backroads to look at traditional, anonymous buildings. We can imagine that what happened to us with Swiss vernacular architecture and its forests must have happened to Utzon when he came across a wall built with Marés stone in Majorca. Because we went there with an awareness and a willingness not to be original —in reference and reverence to Tom Emerson's *Never Modern*, we like to formulate and vindicate that which is *never original*—. We never strive to be original (nor can we). Hence the need to repeat the same gesture, the same typology, the same material. And hence our delving into tradition, in a hand-crafted way as well. Repeating and improving, capturing and reinforcing the identity of the place.

Although you have worked on other types of brief, working on schools has forced you to deal with a programme and a public use, which is different from the home, although both typologies have something in common.

JM: We have always maintained that each person's school is like their second home. It's true. Children spend many more waking hours at school than at home. The dimensions of a house interest us as a home, because they have to do with our personal space, our sense of well-being, of fitting in. We believe that quality should also be applied to every project, whether or not it's a house. The act of domesticating (from *domus*, house) is somehow its equivalent, because it contains a degree of transversality that lets every building be understood as a house.

The School in Orsonnens is an example of the way you let the construction go beyond an encounter with matter and acquire a capacity for symbolic representation. In this case, the proximity is with wood: a luminous tree with a space that opens up around it seems to revive the symbol of learning, as if it were embodying what Louis Kahn said, that, "Schools began with a man under a tree".

IP: We hadn't heard that quote from Kahn at the time, but we were aware of the need for a central meeting place. In fact, it was crucially important. That space emerges from several core pedagogical values: relating, sharing and collectivizing. In a way, the really important things at school happen between classes.

In this work of yours one can sense your great delight in choosing elements, spaces and details related to the act of gathering. Even the way you prevent moisture from degrading the wood by designing a pedestal that enhances the value of the interface between materials seems to be an enjoyable exercise; joints that are almost like gatherings of people. 'Gathering' seem to be one of your favourite themes.

JM: The act of gathering —people or materials— and highlighting the value of encounters —again, between people or materials— is an aspect that does interest us. With regard to the central 'tree' in the school, there is an awareness of a structure that is almost caricatured. That column in the middle plays a similar role to Utzon's suppressed pillar in in the last room in Can Lis, a space that is barely 3 metres wide, where he sets a pillar in the centre that indicates the importance of the structure. We regard the central space in the Orsonnens School as a reinterpreted Mediterranean courtyard, 8 by 8 metres (it just has to be roofed, because it snows there). The circular outer forecourt is also related to the act of gathering, in the same sense as a round table. It's connected to Van Eyck's observation that "the circle gathers". This duplicity can be found at the school, around the central interior space and around the round forecourt outside. These sorts of duplicities occur throughout the project. Likewise with the pillars: one rises and two gravitate, one is alone, the others are paired. This generates an interesting sort of tension. One is very stable while others, the ones that flank the entrance, seem to be falling. These external supports are deliberately more stone-like because they are in contact with snow and have a more complex design: they are made of prefabricated parts with differently sized aggregate and changing proportions in each one.

It seems to me that these external supports are an announcement of the building, but at the same time they are also related to pieces of children's games, as if the construction process had emerged in your work like a game. It's hard to finish projects when you see them that way. No one wants want to end a game like that.

JM: We like to play games. You have to have fun. But there have to be rules. It's not that we like rules as such, but they help the game. Geometric rules help us to build. The interesting part is when the game gets so complex that it accepts and almost demands exceptions, in other words, when it lets you break its rules. A game in which some projects advance the future of the rest. That's why we don't repudiate anything from the past. Ultimately, more or less innocently, we try to keep playing.



Santiago de Molina graduated from the Madrid School of Architecture and has a Ph.D. in architecture. Between 2002 and 2007 he worked in Rafael Moneo's studio. He is a Lecturer in Design at the San Pablo CEU University in Madrid and a Visiting Lecturer at the University of Alcalá de Henares. He combines teaching with professional work at his studio. He has received several awards in national and international competitions. His projects and essays have been published in many specialist media. He has published several books, *Hambre de Arquitectura*, *Arquitectos al margen*, *Múltiples. Estrategias de la arquitectura* and *Collage y Arquitectura*. He edits a blog, *Múltiples estrategias de arquitectura*, focused on the dissemination and analysis of architectural processes.