

# TRATA DE ARQUITECTURA, PERO NO ES SOBRE ARQUITECTURA

## UNA CONVERSACIÓN CON BIJOY JAIN

MIRKO ZARDINI



Bijoy, solo han pasado cinco años desde su anterior monografía en *El Croquis*, pero desde entonces su estudio ha experimentado un cambio notable, con nuevas sedes y proyectos, próximos a inaugurarse en Italia, Japón y Francia. También los proyectos en India presentados en aquella monografía se han construido, su principal oficina se ha trasladado de Alibag a Bombay, y el mismo Bombay está viviendo un período de rápida transformación. La propia condición urbana es drásticamente distinta de la de hace apenas unos pocos años.

**El ritmo de reedificación de los últimos cinco años es impresionante; incluso será aún mayor en los próximos diez. Mucho suelo urbano se ha dejado libre de asentamientos 'informales' para construir en su lugar rascacielos. Pero para poder hacer esto, los promotores han de realojar a los habitantes desplazados. Es una actuación que se conoce con el nombre de Plan de Rehabilitación de Infravivienda (*Slum Rehabilitation Scheme*), una estrategia política que está remodelando y redefiniendo la región metropolitana del gran Bombay.**

Sin embargo, aquí sentados en Saat Rasta, su nuevo estudio, se tiene una percepción distinta de la condición urbana. En este proyecto, en el que usted aborda la transformación de un antiguo almacén, ocupando el lugar a partir de una agrupación de patios que permite que la luz penetre hasta el fondo de las plantas, ha conservado el muro original que da a la calle, subrayando la cruda diferencia entre el exterior (la ciudad) y el interior. Y la vegetación, que a menudo puede ser una idea a posteriori, desempeña un papel significativo en la conformación de esta atmósfera: las plantas comienzan casi a invadir el espacio, la arquitectura empieza a operar más como un mecanismo organizativo, y aunque es todavía perceptible su presencia se va mitigando. ¿De qué forma ha entendido usted este cambio tipológico en la ciudad de Bombay?

**El cambio experimentado en Bombay, desde los asentamientos 'informales' a los rascacielos, obedece al incremento exponencial de la población; a la mayor densidad que suscita y genera la enorme cantidad de personas que se traslada a los centros urbanos. Sin embargo, este cambio de estrategia edificatoria descuida la relación con la tierra y con otros elementos primordiales, como el agua, el aire y la luz. Yo entiendo Saat Rasta más como un almacén, o como un colector, donde el espacio permanece abierto para atraer y retener estos elementos e implementarlos en los espacios intersticiales entre las habitaciones. De modo similar, esta relación con la tierra y otros elementos puede procurarse también de forma vertical, haciendo mayor la cantidad de superficie expuesta a ellos, lo que permite absorber y ampliar su potencial.**

¿Qué significa para un proyecto estar abierto? ¿Significa que puede cambiar, evolucionar, mutar, filtrar...?

**Lo que construye una ciudad son los espacios intermedios, las separaciones y los ámbitos abiertos entre las partes que la integran, espacios que definen las ciudades y las determinan, que les permiten respirar, en cuanto devienen mecanismos que procuran que un edificio se extienda hasta el paisaje y viceversa. Las normativas determinan las dimensiones de estos espacios intermedios, pero siempre hay oportunidades para definir sus aspectos cualitativos.**

# IT'S ABOUT ARCHITECTURE, BUT IT'S NOT ABOUT ARCHITECTURE

A CONVERSATION WITH BIJOY JAIN

MIRKO ZARDINI



Bijoy, it is just five years since your last *El Croquis*, yet that period has seen major changes for your studio, with new offices and projects in Italy, Japan, and France. Previously presented projects have now been built in India. Your main office in India has moved from Alibag to Mumbai. And Mumbai itself is experiencing a moment of rapid change. The urban condition is drastically different from even just a few years ago.

Mumbai's rate of re-development over the past five years has been substantial, and it will be even greater in ten years from now. A lot of land has been cleared of 'informal' settlements to build high-rise towers. In order to build, the developer has had to rehouse all the previous inhabitants who have been displaced. It's called a Slum Rehabilitation Scheme. It's a political system that is re-shaping and re-defining the greater metropolitan region of Mumbai.

But sitting here in Saat Rasta, your new office in Mumbai, there is a different perception of the urban condition. The project involves the transformation of an old factory, an infill made up of a cluster of courtyards, allowing light to penetrate deep into its floor plate. You have maintained the original wall that faces the street, highlighting the stark difference between the city and the interior. And the vegetation, which can often be an afterthought, plays a significant role in shaping the atmosphere. The plants begin to almost take over the space, in which the architecture starts acting more as an organizational mechanism. It is still apparent, but softened. How have you understood this typological change in Mumbai?

Mumbai's shift from 'informal' settlements to high-rise towers is due to an exponential increase in the population, with large numbers of people moving into urban centres and creating a demand for density. However, this building strategy neglects the relationship with the ground, and with elements like water, air and light. I understand Saat Rasta more as an armature or a manifold where the space remains open to absorb these elements and include them in the liminal spaces between rooms. Similarly, the relationship can be included in a vertical manner, by increasing the amount of surface area exposed to the elements, which can absorb and amplify this potential.

What does it mean for a project to be open? To change, evolve, mutate, percolate...?

What makes a city are the in-between spaces— the gaps and open spaces between components which define and give them intention. They allow them to breathe in the sense that they become mechanisms that let the building spread out into the landscape and vice-versa. The building code determines the dimensions of these in-between spaces, but there is an opportunity to define their qualitative aspects.



En sus proyectos hay una especial atención hacia el espacio exterior. La Casa Solo, las Viviendas Kasauli, el Estudio textil Ganga Maki o incluso las Casas Patio Saat Rasta, son sólo algunos de los ejemplos de su trabajo que evidencian que su arquitectura enmarca los espacios exteriores, unos espacios que resultan tan importantes como el propio edificio.

**Mientras proyectaba la Casa Solo atravesé una crisis familiar. El proyecto refleja ese cambio personal: muestra una casa cortada de un tajo por la mitad, con las mitades separadas. El corte, que viene marcado por un gran elemento circular lleno de agua, se convierte en un nudo intersticial entre las dos casas. La estrategia del proyecto consiste en aprovechar como punto de partida un manantial existente (encontrado un poco más allá, pendiente arriba) y recoger el agua sacando partido de la orientación y ubicación del lugar, conduciéndola sencillamente siguiendo la inclinación de la ladera.**

La idea que subyace tras este espacio intermedio en la Casa Solo es que sea un lugar de descanso (un sitio donde los viajeros de paso puedan encontrar agua, un fuego, algunas mantas) un lugar semi-cubierto en el que poder descansar y seguir camino al día siguiente. De modo que la captación de agua se convierte en la razón de ser de esta construcción, un espacio con agua que adquiere la cualidad de encontrarse suspendido entre el interior y el exterior.

El agua ha sido un elemento recurrente en muchos de sus proyectos anteriores, y sigue manteniendo una presencia destacada en los proyectos actuales. ¿De dónde procede esa pre-ocupación por el agua como elemento arquitectónico y atmosférico al mismo tiempo?

**Sin agua no me siento ligado a la tierra. Incluso en su ausencia puedo adivinar cómo el agua podría haber ocupado y dado forma a un espacio en otro tiempo. Es algo intrínseco a mi arquitectura. Uno de mis primeros proyectos en la escuela de arquitectura fue el de un área de juegos. Aquel proyecto se inspiraba en un depósito de agua escalonado que había cerca de mi casa, en el que yo jugaba de niño (ya no puedo recordar su tamaño). Y pese a que el lugar asignado para el ejercicio no tenía agua, intenté replicar las mismas condiciones del área de juego de mi niñez, consiguiendo introducir algunos de sus elementos, entre ellos, el agua. Hace poco, alguien me dijo que el primer proyecto que haces en la escuela es el que sigues haciendo el resto de tu vida. Pues bien, mi primer proyecto como estudiante tuvo que ver con el agua y ha seguido siempre conmigo.**

Mientras las ideas que hay detrás de su arquitectura son sistemáticamente cuestionadas e incorporadas al trabajo de la oficina, el 'cómo' parece estar cambiando continuamente. En los últimos años, la organización y el funcionamiento del Studio Mumbai se ha transformado sustancialmente. ¿Qué ha ocasionado tal cambio en la práctica y el funcionamiento de su oficina?

**Yo no hablaría tanto de cambio como de evolución. Antes del primer monográfico de *El Croquis*, todo lo que hacíamos se producía dentro del propio estudio. Era un entorno controlado, aunque yo tuviera que encargarme de bastantes tareas de gestión mientras visitaba las obras, dirigía el estudio, me reunía con los clientes o coordinaba un equipo de 250 personas. Luego, sobrevino un momento en el que surgió una enorme demanda de oficios (bien pagados) y muchos de los artesanos que estaban con nosotros, particularmente los carpinteros, decidieron marcharse y trabajar para otros. Cuando se fueron, el ecosistema del estudio colapsó —eso pasó en 2013, justo antes de mi estancia en el Canadian Centre for Architecture (CCA) para organizar la exposición *Rooms You May Have Missed* de 2014—. Y el Estudio textil Ganga Maki en Dehradun, India, se construyó en ladrillo, piedra y cal, como alternativa a la ausencia de carpinteros. Encontramos una forma de construir una arquitectura que diera respuesta al mismo espíritu sin que tuviera que confiar su éxito a los trabajos de carpintería. Todos los cercos y la estructura se construyeron en piedra. De hecho, el proceso de construcción no fue muy diferente del que se hubiera practicado con uniones en madera.**

Pero lo importante fue que el estudio empezó a abrirse, y que yo mismo empecé a trabajar en un campo más dinámico y abierto. Traté con grupos diversos de operarios (procedentes de diferentes regiones geográficas, tanto de India como del extranjero) y mantuve una colaboración muy importante (también para el estudio) con Ruedi Krebs, un maestro cantero suizo con un profundo conocimiento y saber hacer del trabajo con piedra y cal, pero también, de las intervenciones en edificios históricos. Ruedi vino al Estudio textil Ganga Maki y acampó en la obra durante tres meses. Durante ese tiempo, transmitió su conocimiento a treinta jóvenes operarios bengalíes que se han hecho expertos en el trabajo con cal. Lo hizo por su propio deseo, sin querer ninguna compensación a cambio. Y esto construyó toda una nueva infraestructura.





Studio Mumbai,  
Alibag and Saat Rasta



In your projects, special attention is paid to the outside space. Solo House, Kasauli Houses, Ganga Maki Textile Studio and even Saat Rasta Houses with its courtyards are just some examples. It is evident that the architecture is framing the outside spaces, which seem just as important as the building itself.

While working on *Solo House*, I was going through a break in my family. The project came to reflect this shift, by showing a house cut straight down the middle and pulled apart. The cut, marked by a big circle filled with water, becomes an interstitial crux between the homes. The strategy was to tap into an existing water source, found slightly higher up on the slope. This is the point of origin that takes advantage of the site's orientation; collecting water by following the gradient of the slope.

The idea behind this in-between space was to be a place of rest, where travellers passing through could find water, fire, some blankets, a semi-covered place to rest and leave the next day. So, by collecting the water, it becomes the basis for the existence of these structures. This water space takes on qualities of being suspended between interior and exterior.

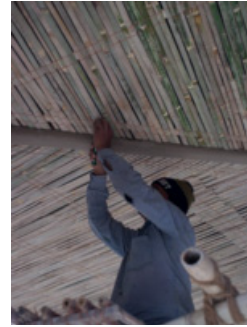
Water has been a recurring element in many of your earlier projects and still holds a place in your current projects. Where does this pre-occupation with water as both an architectural and atmospheric element stem from?

Without water, I am not grounded. Even in its absence there is an understanding of how it might have once occupied and shaped a space. This is intrinsic to my architecture. One of the first projects I designed in architecture school was a playground. It was a stepped water tank near my house with a dimension that I cannot recall, but it was something I played in as a kid. The designated site had no water. So, I tried to replicate the same conditions as my childhood playground, and I managed to fit some of those elements into the space. One of them was water. Recently, someone told me that the first project you do at architecture school is the project that you do for the rest of your life. My first project as a student had to do with water, and it has never left me.

While the ideas behind your architecture are consistently interrogated and incorporated in your studio's work, the 'how' seems to be in flux. In the recent years, the operations and organization of your office have changed substantially. What has caused this change in the office's practices and operations?

I would say it has not changed, but evolved. Before the first *El Croquis*, everything was in-house. It was a controlled environment, but I had to take care of a lot of the managerial tasks while simultaneously looking after the building site, running the studio, meeting with the clients and managing a team of 250 people. Many of the artisans had arrived at a place, particularly the carpenters, where a great economic demand emerged for them to go out into the field and work for others. Once they left, the studio's ecosystem collapsed. That was in 2013, just before the time I spent at the Canadian Centre for Architecture (CCA), where I worked on the *Rooms You May Have Missed* exhibition, in 2014. And the Ganga Maki Textile Studio in Dehradun, India, as an alternative, was built with brick, stone and lime due to the lack of carpenters. The project finds a way to execute an architecture with the same spirit, but without relying on carpentry as an essence of its success. All the frames and the structure are done in stone; the construction process is not dissimilar from the way you would make a timber joint.

What was important was that the studio began to open up, and I was now working in a more dynamic, open field, with diverse groups from different geographic regions, both in India and abroad. One important collaborator was Ruedi Krebs, a lime and stone master from Switzerland, who has a deep understanding and expertise in historical building practices. He came to the Ganga Maki textile studio and camped on site for 3 months, transferring his knowledge to thirty young workers from West Bengal, who have become adept in working with lime. He did this out of his own volition, without wanting any compensation. A whole new infrastructure was built.



¿Qué formación tienen los nuevos operarios, qué oficio o qué destreza practican?

**Son artesanos. Una generación joven, que viene del noreste de India y son muy hábiles con las manos. Son campesinos cuyas familias se dedican a la sericultura, la cría de gusanos de seda (he descubierto que un hombre puede tirar de un hilo de seda con la mano izquierda y poner un ladrillo con la derecha). En las grandes ciudades te los encuentras habitualmente montando andamios para edificios en altura, o colocando armaduras metálicas para los encofrados de hormigón. Aparte de los trabajos de carpintería, pueden hacer cualquier cosa que esté relacionada con la construcción de un edificio... Empecé a visitar sus lugares de origen, intentando entender los paisajes culturales de los que proceden. Fue fascinante, y estos viajes se han convertido en una parte importante de la investigación desarrollada en el estudio: saber de dónde vienen, cómo construyen sus casas, cómo son los espacios que habitan.**

Manejar estos recursos humanos tan distintos, ¿cómo ha influido en la estructura y en el ámbito de intereses de su estudio?

**Somos un equipo de unas cuarenta personas: seis de ellos, arquitectos jóvenes; el resto, artesanos, algunos incorporados hace poco. Son muy hábiles en el uso del bambú, y he empezado a considerarlo como material de construcción. En la Bienal de Venecia de 2016, *Reporting from the Front*, presenté una estructura construida a mano a partir del empleo de recursos locales y materiales encontrados en India. Hay al menos un centenar de millones de personas que viven en edificios auto-construidos que emplean recursos encontrados en el paisaje inmediato: barro, cal, bambú y piedra. Materiales muy sencillos, con los que construyen viviendas tremendamente sofisticadas. Pero la explosión económica en India, en el marco de este rápido proceso de urbanización, está lentamente erosionando estas prácticas aún viables, y anulando la relación entre el ser humano en la naturaleza y la naturaleza en el ser humano.**

Lo que resulta novedoso para la organización del estudio es su presencia internacional (con proyectos en Japón, Italia, Francia) y el cambio de escala y tipología de los proyectos. ¿La percepción original de su estudio todavía se refleja en cómo lo entiende en la actualidad?

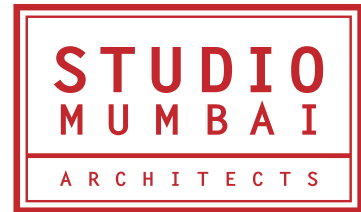
**Tendría que retroceder algo para contestar por qué el estudio se llamó Studio Mumbai. Por entonces, me veía a mí mismo como una entidad dentro de un grupo más complejo. La estructura del estudio permitía a la gente implicarse e interactuar, aportando sus diversas competencias y experiencias. Era una estructura similar a la de una banda de jazz. Ahora, la forma en la que entiendo el estudio no es tan diferente, porque aunque esté conectado al estudio de Japón, también éste es independiente de mí; como pasa con el de Francia. De modo que sería una suerte de alineamiento lo que vincula a nuestros estudios.**

Así que estas oficinas operan como nodos, que usted ha ayudado a crear y a madurar, dispersos en varias geografías, ...

**Personalmente, yo suprimiría el nombre de Studio Mumbai, porque el estudio ha evolucionado en los últimos años y no es relevante ya que el nombre alude a una ubicación específica. Lo que ahora estamos haciendo, en Europa o en Japón, tiene más que ver con ser una plataforma abierta; que viene a significar que hay un estado de continuo cambio, de intercambiabilidad dentro de este círculo establecido, donde cualquiera puede iniciar el movimiento necesario según el estado del proyecto. Uno se vuelve una entidad más bien dentro de un tejido o una red mucho más compleja, aunque con la responsabilidad asociada de saber cómo navegar a través de una estructura organizativa.**

En una entrevista anterior, cuando le preguntaron sobre la posibilidad de abrir sedes fuera de India, usted contestó que "no sabría cómo sacar partido de la infraestructura humana en otro lugar". Me llamó la atención tal apreciación; que no hablara usted del contexto físico sino de la diferencia que pudiera encontrar en cuanto a la infraestructura humana en otros lugares. Creo que, de algún modo, usted ha intentado trasplantar a otros lugares y culturas diferentes su particular manera de hacer, para procurar con ello traducir su enfoque de proyecto. ¿Qué importancia tiene para la producción de su arquitectura poder acceder a recursos humanos tan particulares?

**Como digo, las oficinas en Japón, Francia e Italia están adscritas al Studio Mumbai, pero son a su vez independientes. Funcionan como el necesario conjunto de infraestructura, competencias y recursos humanos capaz de hacer posible la traducción de nuestra rigurosa metodología de diseño a estos nuevos ámbitos culturales. No dirigimos ni llevamos esas oficinas, pero sí tenemos una estrecha relación de trabajo con ellas (algunos de los miembros de nuestro equipo trabajan también en sus propios estudios). Aprovechar la infraestructura humana existente en estos distintos sitios es crucial para el proceso de trabajo del estudio. Un procedimiento que nos permite establecer, en estos diferentes contextos culturales, un espacio de diálogo abierto, capaz de hacer una arquitectura íntima, cercana al lugar y también a su gente. Tal enfoque, junto a la infraestructura humana asociada, aporta el espacio y la agilidad necesarias para negociar con las condiciones culturales, económicas, sociales y políticas particulares de cada lugar.**



What are the backgrounds of the new workers, and what craft or trade do they practice?

They are artisans. This younger generation that comes from the north-east of India are very capable with their hands. They're farmers whose entire families are involved with sericulture, the growing of silk cocoons. I discovered that a man can pull a silk thread with his left hand and lay a brick with his right. In larger cities, you can typically find them raising scaffolding for high-rise constructions, or bending steel in preparation for concrete pouring. Aside from carpentry, they can do everything that is involved in the making of a building... I started to visit their places of origin, trying to understand the cultural landscapes they inhabited. It was fascinating and it has become an important part of the studio's research; knowing where they come from, how they build their homes and the spaces they dwell in.

Drawing from these distinct human resources, how has this influenced the structure and scope of interests in your office?

We have a total group of about forty. Six are young architects and the rest are artisans, some of whom have recently joined us. They are skilled with bamboo, and I've begun looking into it as a building material. At the 2016 Venice Biennale, *Reporting from the Front*, I presented a hand-built structure made from local resources and materials found in India. There are at least a hundred million people who live in self-constructed buildings made from resources found in the immediate environs: mud, lime, bamboo, and stone. Very simple materials, yet they make extremely sophisticated dwellings. The economic explosion in India is slowly eroding these viable practices and erasing the relationship of man in nature/nature in man in this rapid process of urbanization.

New to the office's organization is its international presence, with projects in Japan, Italy, France, and a change in the scale and typology of projects. Does the original perception of your office still reflect the way you now understand it?

Maybe I'll go back a few steps to tell you why it was defined as Studio Mumbai. I saw myself as one entity in a more complex group. Yes, the structure of the studio allowed for people to engage and interact, bringing diverse skills and experiences, a structure akin to a jazz band. The way I look at it now is not so different. While I'm connected to the studio in Japan, the studio in Japan is also independent of me; likewise in France. It is an aspect of alignment that connects these studios.

So these offices act as dispersed nodes in various geographies, which you have helped to create and mature...

Personally, I would drop the name Studio Mumbai, because the office has evolved in the last few years, and the title mentioning a specific location is not relevant anymore. What we are presently doing in Europe and Japan is more closely aligned with being an open platform. Being an open platform has come to mean there is a flux or interchangeability in this established circle of who initiates the movement, based on the project's stage. You become an entity in a much more complex weave or network, yet it comes with the responsibility of knowing how to navigate this organizational structure.

In a previous interview, when asked about branching outside of India you said, "I don't know how I would tap into human infrastructure elsewhere". I thought this notion was striking, the fact that you do not speak of the physical context, but rather of the difference in human infrastructure elsewhere. In a way, you have tried to transplant your particular working methodology into these different cultures and locations, to allow a translation of your design approach. How important is accessing these distinct human resources for the production of your architecture?

The studios in Japan, France and Italy are affiliated with Studio Mumbai, but they are also independent. They act as the human infrastructure, resource, and skill set which allow the translation of our rigorous design methodology into these new cultural regions. We don't operate or run these studios, but we have a close working relationship, with some of our team members working within their studios. Tapping into the human infrastructure in these diverse locations is crucial to the studio's working process. This method allows a dialogue in these diverse cultural contexts, which opens up a possibility for architecture that is intimate to both the place and the people. Such an approach and infrastructure provides room and a certain agility to negotiate cultural, economic, social, and political conditions that are particular to each locale.

Actualmente, está usted trabajando en Europa y Japón, cada lugar con su particular subconjunto de matices culturales. ¿Ha cambiado este hecho de algún modo su proceso de trabajo?

**Sí. Japón es muy diferente en un aspecto, allí se trabaja a partir de un consenso colectivo: aunque el cliente del proyecto sea un solo individuo debe procurarse alcanzar acuerdos con todo un grupo nuclear. Nuestra intención, por ejemplo, cuando empezamos a trabajar en Onomichi, fue la de desarrollar el proyecto en un entorno-taller, donde los propios clientes tuvieran un papel central. De modo que superando la tradicional separación entre cliente, arquitecto y contratista, se involucraran en todo el desarrollo y producción del proyecto, convirtiéndose en unos colaboradores más. Yo me encargaría de desarrollar las estrategias sobre cómo se ocuparía el lugar; también de que se hicieran los planos y se compartieran con el cliente. Ellos, a su vez, trabajarían sobre los planos, separadamente, y nos los enviarían de vuelta. El proceso funcionó así, de esta manera, desarrollando el proyecto junto con el equipo del cliente, con idas y venidas durante cuatro años, si bien, manteniendo intacta la idea conceptual fundamental —de hecho, sólo recientemente he tenido ocasión de conocer al dueño, que intencionadamente ha querido mantener cierta distancia, pese a que he trabajado con su equipo—, porque si entre todas las partes se da un sentimiento de propiedad compartido, todo el mundo colabora en preservar la idea a lo largo del desarrollo del proyecto. En Europa, la estructura varía; aunque esto acabe por no importar, en parte porque el propio método de trabajo requiere de los involucrados trabajar en grupo. En el momento en que esto no funcione, o no resulte, el proceso entrará en crisis, empezará a generar resistencia.**

En lugar de la tradicional relación cliente-arquitecto usted sugiere plantear un proceso participativo. Al reunir a todos los principales actores (consultores, cliente, arquitecto y contratistas) en un entorno compartido se facilita el debate que va dando forma al núcleo del proyecto. De estas discusiones sale un conjunto de metas comunes...

**Exactamente. Lo que este tipo de proceso permite es la buena disposición de todo el mundo para reajustar sus posturas en base al interés último de adaptarse a la empresa común. Aunque eso no quiera decir que no surjan malentendidos o momentos de fricción. Por ejemplo, el estudio de Japón estaba acostumbrado a trabajar siempre con unas constructoras determinadas (no había trabajado antes con la contratada para este proyecto) y yo sentí, al principio, ciertos recelos entre ambas partes; así que tuve que hacer, no tanto de mediador pero sí de traductor entre los dos equipos para que se garantizara cierto grado de desahogo en el proceso. Porque prefiero entender e integrar a la gente de modo que se involucren en el proyecto y lo entiendan por completo. Así, se acaba considerando los planos no tanto como un manual de instrucciones sino como una herramienta que permite llevar a cabo el trabajo sin que se pierda la idea del proyecto, mantener su intención. El resultado es siempre único para cada situación, no se puede replicar una estrategia concreta, aunque sí emular la intención que hay detrás. Repetir una situación anterior es imposible aunque uno lo intente, porque el resultado está siempre enraizado en un momento determinado, ligado a un lugar, un tiempo y unas personas concretas, pero también a mucho más.**

A pesar de ello, ¿usted cree que los clientes le llegan por su arquitectura, o por su proceso, por su manera de hacer?

**Vienen por la arquitectura, pero se quedan por el proceso.**

¿De verdad?

**Sí, porque yo les digo, "Miren, esto podemos organizarlo así. Tenemos este equipo, y esto es lo que podemos poner sobre la mesa". Y de ese modo el proceso en sí es más atractivo para el cliente que el diseño final —porque de qué te sirve tener una imagen final de un proyecto si no tienes los medios necesarios para hacerlo realidad—, un diseño que no quede ceñido a una imagen idealizada, sino a un boceto somero del proyecto, una idea preliminar que luego se irá definiendo y concretando durante el proceso de construcción.**

Nuestro proyecto en Niza, el Hôtel du Couvent de la Visitation, es un ejemplo interesante de esto que digo. Se trata de la reconversión de un antiguo convento en Niza, un edificio con relevancia histórica dentro del tejido cultural de la ciudad. Un proyecto cuya tramitación supuso toda una compleja serie de gestiones burocráticas y de pasos que hubo que ir sorteando para conseguir los permisos de licencia y construcción. Por todo ello, resultó esencial encontrar una infraestructura humana y tecnológica apropiada; que fuera a la vez fiscalmente factible y susceptible de generar la menor cantidad de resistencia posible. Tras varias tentativas, decidimos que las técnicas constructivas que mejor se adecuaban a nuestro enfoque eran precisamente las técnicas originales del siglo XVI. Era una opción viable, pues Europa, debido a su patrimonio de iglesias, edificios y poblaciones históricas, cuenta con toda una infraestructura de personas implicadas en el campo de la restauración. Y gracias a Ruedi Krebs, con el que he trabajado más de 10 años —y conoce a artesanos e ingenieros con amplios conocimientos para abordar ciertas técnicas constructivas cruciales para el proyecto— pude tener acceso a esa infraestructura. A partir de ese contacto inicial creamos un grupo de personas, comprometidos todos ellos con la idea de construir según los métodos constructivos del siglo XVI.

La cuestión es cómo de abierto puedes permitir que sea un proyecto para que se adapte a la naturaleza impredecible del proceso constructivo, y para que respete, al mismo tiempo, el marco de diseño que uno ha establecido. Es algo que estamos testando constantemente; especialmente ahora que estamos trabajando en geografías distintas, muy variadas.



You are currently working in both Europe and Japan, each one with its own particular subset of cultural nuances. Has the process differed in any way?

Yes, one difference in Japan is that they work through collective consensus. Although there is a single owner for this project, a core group of people must come to an agreement. Working in Onomichi, Japan, for example, the intention was to develop a project in a workshop environment, where the clients themselves were in the centre. They were brought into the entire production process, so they would become invested in the process, breaking the traditional separation between client, architect and contractor. I would develop strategies on how to occupy the place, make plans, and I would share them with the client. Then they would in turn work on them separately, and then send them back. This process went back and forth for four years, developing the project while keeping the fundamental conceptual idea intact. It was not until recently that I met the owner of the Onomichi project. He deliberately kept a distance, but I worked with his group. If a sense of ownership exists amongst all the parties, then everybody becomes invested in keeping the idea intact throughout the project's development. In Europe, the structure varies, although this becomes negligible, partly because the working method needs those involved to work in a group. The moment it doesn't work or fit, it will start creating resistance.

Instead of the traditional client-architect relationship, you have suggested a participatory process. By bringing together all the major players —consultants, client, architect, and contractors— a discussion is facilitated to sculpt the core of the project. A set of common goals is drawn up from these discussions...

Absolutely. What this allows is a willingness for everyone to readjust their positions to accommodate the enterprise. But it doesn't mean there are no misunderstandings or moments of resistance. The studio in Japan, for example, is used to working with specific contractors, but the contractors hired for this project had not previously worked with the studio. I could sense a resistance from both sides, and I acted not as a mediator but as a translator between the two groups to ensure a certain amount of ease in the process. I prefer to understand and accommodate people in a way that they become involved in the project and comprehend it fully. So it becomes less a question of looking at a drawing as set of instructions and more of using it as a mechanism by which the intention of how to put the work together is not lost. The outcome is unique to each situation, because you cannot replicate the strategy, but you can emulate the intention behind it. To try and duplicate that situation would not be possible, even if one tried, because the result is rooted in a specific moment tied to the site, the time, the people and more.

Nevertheless, do you think clients come for your architecture or for your process?

They come for the architecture, but they stay for the process.

Really?

Yes, because I say, "Listen, this is what we can organize. We've got this team. This is what we can bring to the table". So for the client, the process is more attractive than the final design, because what is the purpose of having a final image of a project when you do not have the means to render it into reality? So the design is not held to an idealized image, but is a cursory outline of the project that comes into sharper focus as the building process unfolds.

Our project in Nice, Hôtel du Couvent de la Visitation, is an interesting case study. By repurposing a former convent, which has historical significance in Nice's urban cultural fabric, a whole series of bureaucratic layers needed to be navigated through to get the building and design approval. It was essential then to find an appropriate human infrastructure and technologies, while being fiscally feasible and creating the least amount of resistance. After several iterations, we determined that the original 16th century construction techniques were the best suited approach. This was a viable option, since Europe has a whole infrastructure in place, with people involved in restoration because of its historic churches, buildings and towns. I was able to access this infrastructure through Ruedi Krebs, who I have worked with for more than 10 years. He knew artisans and engineers with extensive backgrounds who could address certain construction techniques that were crucial to the project. From that initial contact, a group started to form where everybody was committed to building in a manner that drew from 16<sup>th</sup> century construction methods.

The issue is, how open do you allow the design to be, so that it is able to adapt to the unpredictable nature of the construction process, while keeping it within the design framework one has established? This is something we are constantly testing; especially now that we are working in distinct and diverse geographies.





CENTRO COMUNITARIO YAMASHIROYA EN ONOMICHI  
YAMASHIROYA COMMUNITY CENTRE, ONOMICHI  
Japan. 2014/2019



Entonces, en un proyecto como el de Onomichi, ¿cuál fue la idea subyacente que implementó? Y ¿cómo logró mitigar los condicionantes económicos, políticos y culturales que podrían haber quebrantado los fundamentos conceptuales del proyecto?

**En parte, el proyecto fue aprobado con la condición de que permaneciera abierto para la ciudad. Programáticamente lo está, como espacio público ajardinado abierto a la comunidad. En él se organizan eventos cuyo objetivo es atraer a vecinos de distintas generaciones para que usen el edificio y sus espacios públicos como lugar de reactivación de la ciudad y, de ese modo, equipararla culturalmente a ciudades más grandes. El edificio puede entenderse como un colector, o un almacén, no muy distinto de Saat Rasta. El concepto del proyecto es por tanto inclusivo y versátil, permeable a los condicionantes económicos, políticos y culturales.**

En el sitio había una construcción existente que usted decidió rehabilitar, lo que es interesante en relación a la idea de apertura. Determinados aspectos —la altura de techos, las columnas y su separación, los huecos, así como los patrones circulatorios— no eran libres, estaban ya fijados; un condicionante que desempeña un papel crítico a la hora de configurar la calidad espacial y atmosférica de un edificio. Tengo curiosidad sobre el debate en relación a la conservación del edificio preexistente, ¿cómo fueron capaces de encontrar la flexibilidad necesaria ante tal situación?

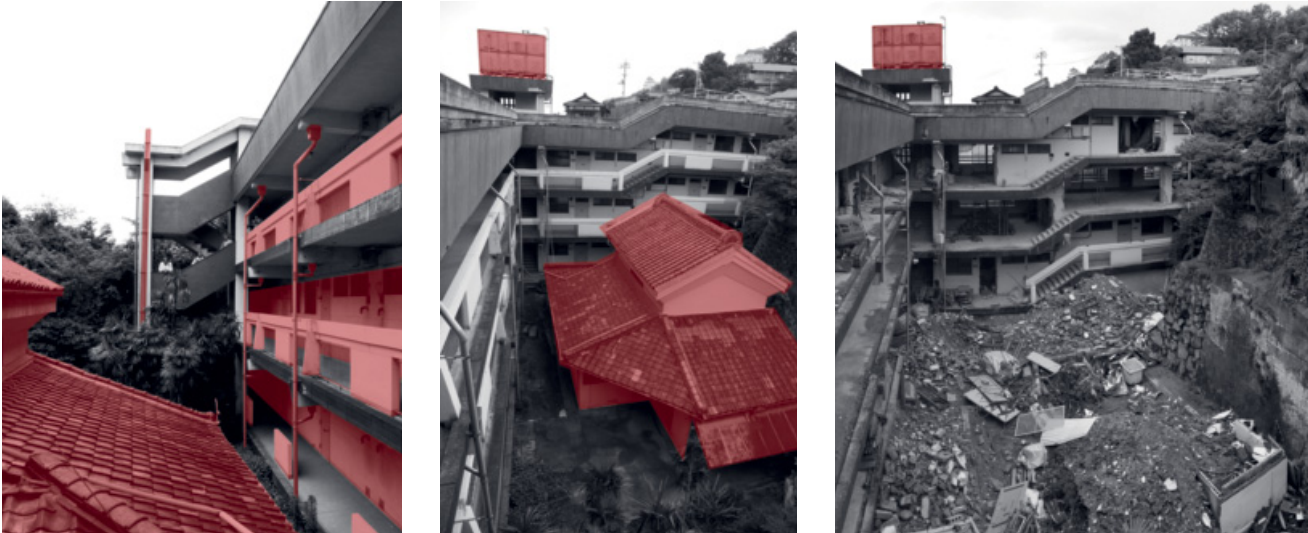
**Se trató de una solución meramente económica, pues todo tenía que hacerse a pie, ya que el proyecto está situado en la parte antigua de la colina de Onomichi, y las calles que llegan hasta el lugar son exclusivamente peatonales. De modo que conservar el edificio vino dado. Y en el momento en que empezamos a percibir el edificio como una extensión de la topografía de la colina, se nos hizo más fácil entender cómo las cosas podían quedar abiertas. El propósito esencial fue relacionar el edificio con la colina y establecer las posibilidades necesarias para que conectase con la naturaleza singular del lugar, todo ello respetando el marco conceptual desarrollado durante los años precedentes. Así que, por un lado, se trataba de la apertura del edificio al exterior y de tratar los vacíos estratégicos entre edificios; y por otro, de despejar el espacio programáticamente. Aparte, se tuvo en consideración las actividades diarias (del hotel y de sus espacios comunitarios) y el modo de usar el espacio para garantizar su eficiencia espacial y económica. Y todo ello, por supuesto, sin comprometer la integridad del proyecto.**

Con el alcance internacional de los proyectos recientes, ¿cómo gestiona usted, en este sistema en red, el proceso de construcción y diseño?

**WhatsApp es nuestro principal medio de comunicación; se ha convertido en nuestra plataforma central, en una sala de reuniones virtual donde todas las partes implicadas en el proyecto nos mantenemos en conversación con las demás. Todo ocurre en tiempo real. Somos capaces de observar el trabajo que se está desarrollando, ya sea un plano o una maqueta, la obra in situ o algo que el cliente ha visto o quiere. Se ha convertido en un foro para comunicarse abiertamente a través de todas las fases del proyecto; porque he descubierto que en arquitectura los problemas surgen cuando la comunicación se rompe.**

De algún modo, es un enfoque bastante pragmático de la arquitectura, donde se reconoce que las fuerzas externas, como la forma en la que uno se comunica o los factores económicos, dan forma al diseño. Quisiera saber más sobre el proyecto Pabellón M 2016 en Melbourne, Australia. Recuerdo haber leído que ARUP fue la empresa encargada de la ingeniería del proyecto. ¿Fue la organización del proyecto del Pabellón M diferente de la sus procesos habituales?

**ARUP fueron los ingenieros, sí, y también trabajamos con una empresa constructora. Ésa fue la infraestructura del proyecto. Mi interés principal en el Pabellón M residió en la transferencia de tecnología (que de algún modo es la difusión de una topología). El sitio era originalmente un asentamiento aborigen. Con el tiempo, pasó a tener muchas otras vidas. De cada periodo de cambio quedaban vestigios y fragmentos que señalaban el pasado multifacético del lugar. Mi intención era mostrar un fragmento remanente de lo que llevó a los aborígenes a habitar en particular ese lugar, y eso fue lo que me llevó a perforar un agujero hasta llegar a un manantial. No era que tuviera nostalgia por lo que había desaparecido. Es que tenía un interés particular por lo que había quedado. La arquitectura es una forma de trasladar esos distintos pasados a una conversación presente, haciendo visibles esas capas del pasado en el paisaje; como un archivo.**



So, in a project such as in Onomichi, what became the underlying idea that you introduced and how did you mitigate factors like economy, politics, and cultural constraints which could have infringed on the project's conceptual underpinnings?

In part, the project was approved on the condition that it remained open to the city. Programmatically it does this by being a landscaped public space open to the community. Events are designed to attract inhabitants of different generations using the building and its public spaces, as a venue to energize the town as a way to culturally match bigger cities. The building is seen as a manifold or armature not so dissimilar from Saat Rasta. The project's concept is pervious to economic, political and cultural conditions, so it is inclusive and malleable.

On site, there was an existing structure that you renovated, which is interesting in terms of this idea of openness. Certain aspects — ceiling heights, columns and their spacing, openings, and circulation patterns— are not open but fixed. They play a critical role in shaping the spatial and atmospheric quality of a building. I am curious about the discussion around keeping the existing building and how you were able to find flexibility in this situation.

It was an entirely economic solution, because there are no roads that lead up to the site. Since it is located on the old part of the hill in Onomichi, everything had to be done on foot. So keeping the building was a given. The moment we started to perceive the building as an extension of the mountain's topography, it became easier to understand how things could be opened up. The only aim was to connect the building to the mountain and to set up appropriate possibilities to connect to the specific nature of the site, all guided by the conceptual framework developed over the past years. So partially, it was the openness of the building to the exterior and the strategic gaps between building, but also the programmatic decluttering of the space. Even the daily operations of the hotel and community spaces were taken into consideration, and how the space would be used to ensure fiscal and spatial efficiency. Of course, this was done without compromising the integrity of the project.

With the international scope of your recent projects, how do you manage the building and design process in this network system?

WhatsApp is the primary medium of communication. It has become a central platform, a virtual meeting room, where all the parties invested in the project are in conversation with each other, and everything happens in real time. We are able to observe the work that is being developed, whether it is a drawing, a model, on-site construction or something the client has seen or wants. It has become a forum to openly communicate throughout every stage of the project. What I have discovered in architecture is that problems arise when communication breaks down.

In a way, it is a quite pragmatic approach to architecture, where you acknowledge that the design is shaped by external forces such as the way you communicate and economic factors. I am curious to hear about your M-Pavilion project in Melbourne, Australia. I recall reading that ARUP were your engineers for the project. Was the organization of the M-Pavilion project different from your usual process?

Yes, ARUP were the engineers and we also worked with a construction company. This was the infrastructure of the project. My primary interest in M-Pavilion was about the transfer of technology, which in a way is the dissemination of a topology. The site was originally an Aboriginal settlement. Over time, with each period of change, the site has had many lives, leaving remnants and fragments that point to the site's multi-faceted past. My whole intention in drilling a hole to tap into the water source was to show a remaining fragment of what drew aboriginals to inhabit this particular place. It is not out of nostalgia for what has disappeared, but my interest in what was left over. Architecture is one way to put these pasts into a present conversation, by making these past layers in the landscape visible, like an archive.



PABELLÓN M 2016  
MPAVILION 2016  
Melbourne, Australia. 2016



Originalmente, usted quería emplear para el pabellón sólo materiales locales, y técnicas de construcción aborígenes. Pero al final, se importó bambú para la cubierta del pabellón.

**Sí, el bambú vino de India, ensamblado y tejido en Bombay; y luego, desensamblado y enviado a Australia. Aunque no fue mi intención inicial emplear bambú para rellenar los paños de cubierta. Quería emplear zarzas del interior australiano, porque quería construir un pabellón que fuera un reconocimiento hacia los aborígenes, hacia los habitantes originales que ocuparon este territorio antes de que fuera colonizado. Pero al final, solo pudimos emplear este bambú indio en la cubierta, combinarlo con una piedra local para el suelo y hacer una perforación hasta llegar al manantial original, al estrato en el que realmente habían habitado esta tierra los aborígenes. En Australia todo es importado (lo que hace que su cultura constructiva sea bastante singular) y poder acceder a las técnicas constructivas y culturales propias, volver a emplear los recursos naturales australianos resultó bastante difícil. Además, teníamos el tiempo justo para el proyecto.**

Por tanto, el Pabellón M no funcionó en cuanto a a su proceso habitual, o a su intención de acceder a los distintos recursos particulares de cada contexto cultural en el que construye.

**Sí y no. Aquí no pudo ser, porque las políticas culturales de la región dificultaron aprovechar esos recursos por distintas razones particulares. En cualquier caso, es interesante constatar cómo las políticas de la economía industrial pueden sojuzgar, o reprimir, otra clase distinta de procedimientos que ya en el pasado se utilizaron sin problemas para construir cobijo.**

Como decía usted antes, es lo mismo que está pasando en India actualmente, una realidad que afecta en especial a todos aquellos millones de personas cuyas viviendas autoconstruidas están siendo demolidas y reemplazadas por rascacielos. Se diría que, en realidad, está usted llamando la atención hacia esas prácticas locales constructivas, tradicionales, intentando salvarlas de la extinción. ¿Por qué?

**Mi intención, primera y principal, es afirmar que la autoconstrucción y sus técnicas siguen aún disponibles como recurso; que son una alternativa económica viable. Porque, si bien una inmensa mayoría de la población en India es protagonista de las veloces tasas de urbanización y del nuevo proceso económico, un número significativo de personas, desde mi punto de vista, seguirá al margen de estos procesos. Y esto es una cifra muy elevada si consideramos que la población india es de 1.300 millones de personas.**

Hoy, por ejemplo, el gobierno del Norte de India ha impuesto regulaciones para las emisiones contaminantes. En particular, las fábricas y los hornos de ladrillo locales van a estar sujetos a regulación para que reduzcan sus emisiones. De modo que el precio del ladrillo aumentará y su calidad mermará —las normas recién aprobadas obligan a los hornos y las fábricas de ladrillo a industrializarse para cumplir con los objetivos de emisiones—. Se trata de una forma de colonización interna, de una erosión fundamental en la que se enajenan recursos de las masas. De paso, se crea dependencia al eliminar alternativas. Es esencial proporcionar recursos para permitir una resistencia frente a esto —una resistencia que se presente como alternativa a los procesos industriales—, y más aún considerando que las técnicas y los procedimientos constructivos de la auto-construcción están aún disponibles y son una opción de vivienda viable. Al cambiar su economía de recursos —el cómo se producen los ladrillos—, la vivienda resulta menos accesible al incrementarse el precio final del ladrillo. A lo que se suma la consecuente reducción en la propia calidad del ladrillo, dissociado de su lugar de producción. Son regulaciones que con su implementación empiezan a mermar los derechos de la cultura constructiva autosuficiente que siempre ha existido en India.

Entiendo que los recursos disponibles para mí en Italia, Francia o Japón también lo están en India. Es sólo cuestión de ser capaz de encontrarlos. Quizás estoy siendo demasiado optimista. Aún no he terminado ningún edificio en Europa, pero soy optimista sobre las posibilidades de nuestros proyectos en Francia, tanto en Niza, el Hôtel du Couvent de la Visitation, como en Courthézon, la Ampliación de la Bodega Domaine de Beaucastel. Nuestra intención es recuperar una cultura edificatoria diferente, ajena pero inclusiva de la cultura industrial.





Originally you wanted to use only local materials and aboriginal building techniques in the pavilion, but in the end you imported bamboo for the Pavilion's canopy.

Yes, the bamboo came from India. It was assembled and woven in Mumbai, and then disassembled and shipped to Australia. My initial aim was not to use bamboo, but to fill in the cover with thickets from the Australian outback to make the canopy. Again, I was interested in making a pavilion that recognized the site's original inhabitants, Aborigines, who occupied that land before they were colonized. In the end, we combined bamboo from India for the cover, local stone for the paving, and we dug a bore that tapped into the original water source. This was the layer where the Aborigines actually inhabited the ground. Everything in Australia is imported, which makes its building culture quite unique. Accessing the cultural and building techniques particular to Australia, coupled with the time constraints of the project and harvesting natural resources, proved to be difficult.

So, M-Pavilion didn't work in terms of your usual processes and your aim to access various resources that are particular to the cultural contexts you are building in.

Yes and no. That did not happen because the cultural politics of the region made it difficult to tap into those resources, for various particular reasons. However, it's interesting to see how the politics of the industrial economy can subjugate or suppress other kinds of methods which in the past have been readily used to build shelter.

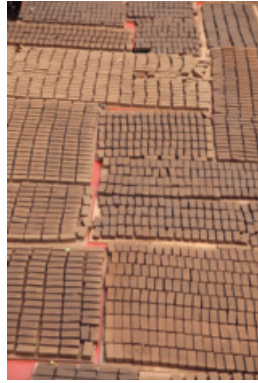
As you mentioned earlier, that is currently happening in India too, especially for the millions of people whose self-constructed dwellings are now being demolished and replaced with high-rise towers. It seems that you are really looking at these traditional local building practices, trying to recover them from extinction. Why?

My intention, first and foremost, is to establish that self-construction and its techniques are still available as a resource, and as a viable economic alternative. A large majority of the population in India have been included in the new economic process and rapid rates of urbanization. But many of them will, in my view, still remain outside of these processes; a significant number, given the populace of 1.3 billion people in India.

Today, for example, the government in Northern India has imposed regulations for pollution emissions. In particular, local brick factories and kilns are now being regulated to reduce their emissions. The price of bricks is going to rise and their quality will decline as the newly proposed standards push brick factories and kilns to industrialize in order to meet emission targets. It becomes a form of colonization that happens internally, a fundamental erosion, where you take resources away from the masses. In turn, you create a dependency by eliminating an alternative. It is critical to provide resources to allow for resistance in the form of an alternative to this industrial process, all the more so considering that self-construction technologies and building methods are still available and are a viable housing option. So, in changing their economy of resources —the way bricks are produced— housing becomes less accessible due to the eventual increase in the price of bricks, coupled with a consistently lower quality, disassociated from its place of production. These regulations are beginning to disenfranchise the self-reliant building culture that has always existed in India.

I find that the resources available to me in Italy, France and Japan are also available to me in India. It's just a matter of being able to find them. Maybe I am being optimistic. I have not yet finished building in Europe, but I am optimistic about the prospects for our projects in Nice, Hôtel du Couvent de la Visitation, and in Courthézon, France, Extension et Rénovation du Domaine de Beaucastel. Our intention is to recuperate a different building culture, outside yet inclusive of the industrial one.





Su arquitectura ha sido descrita con frecuencia como neo-regionalista, o como neo-tradicionalista. Hay algunas similitudes entre estos dos enfoques y su trabajo, pero por la descripción de sus procesos, entiendo que éstos tienen más que ver con las propias consideraciones económicas y pragmáticas de su proceso de diseño; que, en mi opinión, es lo que crea ese solape y esta amalgama. ¿Tiene la sensación de que esos dos términos descriptivos caracterizan de forma equivocada la intención y metodología que hay detrás de su trabajo?

**Para la arquitectura, lo que es fundamental son las distintas economías que conducen y conforman el proyecto: la economía laboral, el intercambio financiero, la circulación de materiales, etc. Todo ello da forma al diseño de un proyecto. La obra de arquitectura tiene un pragmatismo indudable, en absoluto sujeto a ideologías o doctrinas rígidas. El *genus* del proyecto siempre se origina de la misma fuente, con el agua en el centro.**

Sus proyectos recientes, como la Bodega en Courthézon o el Estudio textil Ganga Maki, son muy diferentes de escala, en contraste con las casas de sus primeros años de práctica profesional. Parece como si deconstruyera, o redujera, edificios grandes hasta una escala compatible con la tecnología y la legibilidad del detalle, hasta una escala que tenga la capacidad de expresar determinados detalles culturales, materiales y técnicos.

**Sí, busco domesticar la escala de un edificio, algo que SANAA hace de un modo intrigante y singular —tienen una especial habilidad para domesticar algo que es extremadamente grande—. Y empleo la palabra domesticar porque la entiendo más próxima a la dimensión de lo que yo llamo ser humano.**

**En la bodega, el proyecto se ha destilado, por así decirlo, para que el edificio surja de la idea de *terroir*, siendo el agua y la tierra centrales en dicha idea. Siempre existe escepticismo cuando los métodos se desvían de lo esperado. Pero la incertidumbre se combate con métodos de trabajo, con experiencia, y consultando con la gente que ya ha construido una obra así. Eso demuestra la validez del enfoque y confirma su viabilidad. Y en lo que todo el equipo está interesado es, no tanto en mostrar esas tecnologías que están siendo descartadas como opciones viables, sino en demostrar que son posibles en nuestra actualidad contemporánea.**

**También hemos empleado tecnología industrial, en cuanto a mecanismos y maquinaria, pero los hemos complementado con materiales encontrados localmente. En el caso de Courthézon estamos usando tierra como masa constructiva fundamental.**

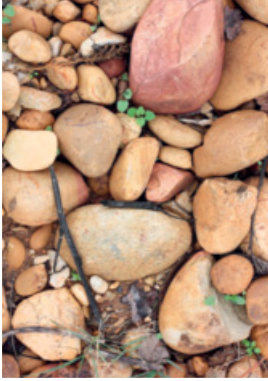
Por tanto, no es usted un romántico de la tradición, o de la historia.

**Eso es; pero tampoco soy un romántico de la modernidad.**

En las estanterías del estudio hay muchos cuadernos rojos, que son la documentación y el registro de sus viajes, una investigación a través de fotografías, bocetos, observaciones y estudios. Una manera muy particular de hacer investigación. Recuerdo que cuando estuve trabajando con usted en la exposición *Rooms You May Have Missed* en el CCA, hizo uno sobre demoliciones y ladrillos. En estos últimos años, ¿qué otras áreas de investigación le han interesado?

**Documentar experiencias espaciales y materias específicas enriquece nuestro vocabulario para mejor abordar el abanico de temas que nos vamos encontrando. Es un método que influye en cómo podemos empezar a pensar y abordar la arquitectura de un modo diferente. Un área de interés para mí han sido los archivos del Departamento de Obras Públicas (PWD), una institución gubernamental que está a cargo de las intervenciones en el sector público, por lo general, obras de infraestructura —desde colegios a ayuntamientos, etc.— en ciudades pequeñas y áreas rurales de India. Lo que resulta interesante es su ingenio a la hora de acometer sus procesos constructivos. Procesos constructivos que fueron capaces de lograr una cierta calidad y eficiencia espacial. Sus archivos documentan diversas tecnologías edificatorias y se revelan como una sección transversal a través del tiempo. De modo parecido, hago una investigación paralela cuando voy en tren desde Milán a Niza, mirando los edificios que se han ido construyendo en épocas diferentes a lo largo de las vías, siempre con idea de facilitar infraestructuras.**

Parece que su interés por la labor del PWD obedece a su potencial como posible herramienta, más que a su carácter de mera documentación histórica. Y esto nos devuelve a la idea anterior acerca del archivo y el dibujar sobre lo que ha quedado como manera de informar y confrontar productivamente el presente. ¿Qué valor potencial ofrece este periodo específico (que vivimos)?



AMPLIACIÓN DE LA BODEGA DOMAINE DE BEAUCASTEL  
EXTENSION OF THE DOMAINE DE BEAUCASTEL WINERY  
Rhône Valley, Courthézon, France. 2018-

Your architecture has often been described as either neo-regionalist or neo-traditionalist. There are some similarities between these two approaches and your work, but from the description of your processes, this has more to do with the pragmatic and economic considerations in your design process, which I think creates this overlap and conflation. Do you feel these two terms mischaracterize the intention and methodology behind your work?

What is fundamental to architecture are the economies that drive and form the project. Economies of labour, financial exchange, movement of materials, etc., all shape the design of a project. There is a definite pragmatism to the work; it is not held to a rigid ideology or doctrine. The genus of the project always originates from the same source, with water at the centre.

Your current projects, such as the winery in Courthézon and the Ganga Maki Textile Studio, are very different in scale from the houses in your earlier years of practice. It seems that you deconstruct and reduce large buildings to a scale that is compatible with the technology and legibility of the detail; you maintain the capacity to express certain cultural, material and technical details.

Yes, I seek to domesticate the scale of a building. SANAA do this in an intriguing and distinct way. They have an ability to domesticate something that is extremely large. I use the word 'domesticate' because it's closer to the dimension of what I call being human.

In the winery, we have distilled the project in a manner for the building to emerge from the idea of *terroir*, where water and earth are central to it. There is always scepticism when one deviates from expected methods. However, you combat uncertainty through engineering, experience, and consulting with the people who have actually built work in this manner. This exposes the validity and affirms the practicality of the approach. What the whole group is interested in is not just to present these technologies, which are being discounted as viable options, but to show that they are possible in our contemporary moment.

We also use industrial technologies, in terms of the mechanisms and the machinery, but we supplement them with materials that are found in the local region. In the case of Courthézon, we are using earth as a fundamental building mass.

So, you have no romance for tradition or history?

Yes, but also no romance for modernism.

On your shelves there are a lot of red books, which are the documentation and collection of your travels and research through photos, sketches, observations, and surveys. A very specific way of doing research. I remember, when I was working with you on *Rooms You May Have Missed* at the CCA, that you made one about demolitions and bricks. In these last few years, what have been your other areas of research interest?

Documenting specific spatial material experiences enriches our vocabulary so as to better address a range of issues that we encounter. This method influences the way we can start to think about and approach architecture differently. One area of interest has been the archives of the Public Works Department (PWD), a government organization in charge of public sector interventions, which generally does infrastructure work ranging from schools to townships, etc. in smaller towns and rural parts of India. What is interesting is their resourcefulness in their building processes; where a certain spatial quality and efficiency was achieved. Their archives document varying building technologies, which act as a cross-section through time. Similarly, we are doing parallel research as I take the train from Milan to Nice, looking at the buildings along the railways that were built at different times, but always with the idea of providing infrastructure.

You seem to have looked at the PWD work because there is a greater potential in what it could be used for, rather than just as historical documentation. It links back to the earlier idea about the archive and drawing upon what is left over, as something to inform and productively confront the present. What potential value does this specific period offer?



Studio Mumbai, Saat Rasta



Conversando con Balkrishna Doshi, concluimos que cuando consideras realmente el tiempo y la eficiencia económica como aspectos importantes para el diseño, tienes a favor márgenes más amplios de maniobra que cuando trabajas en contra de tales limitaciones. Creo que los arquitectos que trabajaban en el Departamento de Obras Públicas fueron capaces de conseguir exactamente eso. Se dedicaban a proyectos financiados por el gobierno, con presupuestos muy ajustados, pero con resultados muy buenos. El sector público en India sigue vigente y continua funcionando, pese a que sus objetivos hayan cambiado. Creo que el PWD podría ser estratégico, para hoy día y para el futuro.

¿Qué otras áreas de interés en investigación ha estado documentando?

Las rejas de las ventanas de Bombay, los pozos de agua, los ladrillos, los ladrillos en demolición, la vivienda nómada, las ciudades dentro de las ciudades... y otras materias que despiertan nuestra curiosidad. No tiene por qué ser necesariamente sobre arquitectura todo el tiempo.

¿Cómo le surgió ese interés concreto hacia estos elementos aparentemente secundarios? En sus proyectos, he podido comprobar cómo estos elementos siempre son muy tenidos en consideración, convirtiéndose en gestos que activan el espacio, lugares para un diseño ininterrumpido. ¿Quizás su estancia en Estados Unidos fue significativa para conformar su mirada?

La primera vez que fui a Estados Unidos tenía 14 años. Recuerdo como mi primera experiencia la llegada a la terminal de la TWA en Nueva York diseñada por Eero Saarinen. No quiero decir que fuese un choque cultural, pero sí que fui muy consciente de que todo lo que se movía ante mí era diferente de lo que había conocido en India. Más tarde estudié en la Washington University de St. Louis, donde me gradué. En mi primer día de clase nos llevaron al Parque de esculturas Laumeier. Allí vi, por primera vez, la obra de Michael Heizer, Richard Serra, Donald Judd, Claes Oldenburg y otros. Ver el paisaje y la arquitectura como una sola cosa me recordó mis experiencias de la infancia, lo que había visto cuando viajaba por India cada año con mi familia, ser testigo de la relación entre los paisajes, los objetos y los artefactos de la arquitectura.

Mientras vivía en Los Ángeles tenía un empleo por las mañanas, y por las tardes trabajaba como *freelance*. El trabajo consistía en hacer maquetas para Frank Israel, o para el artista Jonathan Borofsky, o para otros. Fue un momento emocionante en Los Ángeles, con Frank Gehry, Morphosis, Eric Owen Moss, Studio Works, y SCI-Arc en el centro. Había algo interesante y también importante en las intervenciones por aquel entonces en L.A., especialmente en las de Frank Gehry, como el Centro comercial Santa Monica Place. Para mí, esos proyectos miraban hacia el interior de la ciudad y se reapropiaban de ella de un modo singular, formando a la vez parte de la misma. La idea del palimpsesto empezó a ser importante para mí y ha continuado siéndolo a lo largo de mi carrera.

Entonces yo era sólo un aprendiz, de modo que estaba siempre observándolo todo con atención. Y haciendo dibujos o cualquier cosa que me pidieran. Una vez, mi profesor, Robert Mangurian, mientras trabajaba en el Master Plan del Gran Centro de St. Louis, me dijo: "Mira las cosas pequeñas". Se refería en ese caso a la relación que se establecía entre unas escaleras y la luz. Lo que aprendí en aquel tiempo fue que esos espacios y situaciones, frecuentemente desatendidos por considerarlos pequeños o elementos secundarios, pueden manejarse para generar un gran impacto. Me parece que las escaleras laterales de los edificios en St. Louis no son tan diferentes de esos 60 centímetros que hay delante de las ventanas en Bombay. Ambos tienen el mismo potencial.

Mirko Zardini es arquitecto, autor y conservador de arte. Después de graduarse en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia en 1981, trabajó como arquitecto (en el estudio de Giancarlo de Carlo, luego de manera independiente); como editor (*Casabella* y *Lotus International*); y como conservador. También ha enseñado diseño y teoría como profesor visitante en Europa y Estados Unidos. Desde 2003, Zardini ha trabajado en el Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal, primero como conservador visitante, luego como Conservador Principal y Director. Entre sus publicaciones y exposiciones destacan *Paesaggi ibridi* (1996); *Annähernd perfekte Peripherie* (2001); *Asfalto: Il carattere della città* (2003); *Sense of the City* (2005); *1973: Sorry, Out of Gas* (2007); *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture* (2011); *Rooms you May Have Missed: Umberto Riva, Bijoy Jain* (2014) y *It's All Happening So Fast: A Counter-History of the Modern Canadian Environment* (2016).





Talking with Balkrishna Doshi, we came to the conclusion that when you seriously take into account time and economic efficiency as important facets for design, you can then create a larger space to operate within instead of working against these constraints. I think the architects working in the Public Works Department were able to achieve exactly that. They were working on government-funded projects, with very frugal budgets but with very good results. The public sector in India is still in place and continues to function, even if they have changed their objective. I think the Public Works Department could be strategic for today, and the future as well.

What other areas of research interest have you been documenting?

The window gratings in Mumbai, water wells, bricks, bricks from demolitions, nomadic housing, cities within cities, and materials that provoke our curiosity. It is not necessarily about architecture all the time.

How did you develop this specific interest in these apparently secondary elements? In your projects, I notice they are always taken into consideration, and become gestures to activate space, a place for uninterrupted design. Was your time in the United States perhaps important in shaping your gaze?

The first time I went to the United States I was fourteen. I remember arriving at the TWA terminal in New York City, designed by Eero Saarinen, which was my first experience of America. I don't want to say it was a culture shock, but I was very aware that everything that moved in front of my eyes was different from what I had known in India. Later on, I went to graduate school at Washington University in St. Louis. On my first day of class, we were taken to the Laumeier Sculpture Park. That was my first encounter with the work of Michael Heizer, Richard Serra, Donald Judd, Claes Oldenburg and others. To see the landscape and architecture as one reminded me of my experiences as a young boy during my yearly travels through India with my family, witnessing the relationship between landscapes, objects and artefacts of architecture.

While in Los Angeles, I had my day job and in the evenings, I would do freelance work. That work ranged from making models for Frank Israel, artist Jonathan Borofsky and some others. It was an exciting moment in Los Angeles with Frank Gehry, Morphosis, Eric Owen Moss, Studio Works and SCI-Arc at the centre. There was something interesting and also important in these interventions in L.A. at the time, especially with Frank Gehry's interventions in the city, like Santa Monica Place. For me, those projects were looking inwards within the city and re-appropriating it in a distinct way, while still being part of the city. The idea of the palimpsest became important for me, and it has carried through in my practice.

I was only a side apprentice, so I was always watching closely, making drawings, and whatever was asked of me. My professor, Robert Mangurian, once said, "Look at the small things", when speaking of the relationship between the stairs and the light while working on the Grand Centre Masterplan in St. Louis. What I learnt in this period was that these often overlooked spaces and situations — considered small or seen as secondary elements— could be used to create a big impact. I find the stairs along the sides of the buildings in Saint Louis are not so different from the 60 centimetre ones in front of the windows in Mumbai. Both have the same potential.

Mirko Zardini is an architect, author, and curator. Following his graduation from the Istituto Universitario di Architettura di Venezia in 1981, he worked as an architect (in the studio of Giancarlo de Carlo, then independently); as an editor (*Casabella* and *Lotus International*); and as a curator. He has also taught design and theory as a visiting professor in Europe and the United States. Since 2003, Zardini has worked at the Canadian Centre for Architecture in Montreal, first as a visiting curator, then as Chief Curator and Director. Among his publications and exhibitions are *Paesaggi ibridi* (1996); *Annähernd perfekte Peripherie* (2001); *Asfalto: Il carattere della città* (2003); *Sense of the City* (2005); *1973: Sorry, Out of Gas* (2007); *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture* (2011); *Rooms you May Have Missed: Umberto Riva, Bijoy Jain* (2014), and *It's All Happening So Fast: A Counter-History of the Modern Canadian Environment* (2016).