

MESSINESS, RENDER SOCIETY REPRESENTED, PERFORMANCE, AWARENESS: EL VOCABULARIO DE ANDRÉS JAQUE

MESSINESS, RENDER SOCIETY REPRESENTED, PERFORMANCE, AWARENESS:
ANDRÉS JAQUE'S VOCABULARY



Andrés Jaque, Eva Álvarez Isidro y Carlos Gómez Alfonso

EN BLANCO. Revista de arquitectura. Nº 34.
Andrés Jaque / Office for Political Innovation. Año 2023.
23 de enero de 2023. (Páginas 10 a 43)
DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2023.19603>

EVA ÁLVAREZ: Pues creo que podríamos atacar directamente la pregunta, es decir, ¿cuál sería el enfoque hoy respecto de los materiales que se consideran insostenibles? ¿cuál es la relación entre sostenibilidad y materiales? Porque nos pasamos a doctrinas muy ortodoxas y muy excluyentes, a partir de cuestiones que no parecen estar bien argumentadas.

ANDRÉS JAQUE: Sí, yo creo que, desde luego, nos enfrentamos a un gran cambio de paradigma en la manera en que se evalúa lo material. Estamos en un momento de transición, circunstancia que se plantea como un proceso de sustitución, pero en realidad, si la miramos de manera detenida, es más compleja. Estamos inmersos en un proceso de reconstrucción de toda la realidad material que nos rodea. Y creo que lo que debemos reclamar es una creación de marcos *laborarizados* y, no tanto, de herramientas simplificadas. Necesitamos, yo creo, movernos o desplazarnos de una evaluación inmediata y muy rápida, a la creación de marcos de experimentación, escrutados y discutidos colectivamente. Esto es, desde luego, la contribución de Bruno Latour:¹ pensar la acción colectiva como una acción en la que la responsabilidad está distribuida y en la que, además, no hay fórmulas inmediatas de evaluación estables, sino que lo que hay son procesos participados de *laboratización*.

En ese sentido, yo creo que la cultura de la sostenibilidad, de una manera muy rápida, ha apostado por marcas de calidad, por sellos de calidad que son tradiciones muy interesantes, pero que aíslan el edificio mucho, lo aíslan de todo su contexto social, ecológico. Estoy hablando, por ejemplo, de la certificación LEED, que se plantea como un proceso de innovación colectiva, pero dentro de unos marcos muy autónomos. En el sur de Europa, el problema que nosotros siempre nos hemos encontrado es que, en realidad, esos marcos sólo operan en el mundo corporativo y en edificios muy costosos que, paradójicamente, cuando vemos su impacto medioambiental es muchísimo mayor que el de un edificio hecho con menos recursos, aunque sigan todas las líneas de investigación que promueve LEED.

EVA ÁLVAREZ: Well, I think we could tackle the question directly, in other words, what would be the approach today with regard to materials that are considered unsustainable? What is the relationship between sustainability and materials? Because we're moving towards very orthodox and very exclusive doctrines, based on questions that don't appear to be very well argued.

ANDRÉS JAQUE: Yes, I think we're definitely facing a major paradigm shift in the way material things are evaluated. We are in a moment of transition, a circumstance that is presented as a process of substitution, but in reality, if we look at it closely, it is more complex. We are immersed in a process of reconstruction of the whole material reality around us. And I think that what we need to call for is the creation of *laborized* frameworks, not so much simplified tools. We need, I think, to move from immediate and very rapid evaluation to the creation of frameworks for experimentation, which are scrutinised and discussed collectively. This is, of course, Bruno Latour's contribution:¹ to think of collective action as an action in which responsibility is distributed and in which, moreover, there are no immediate formulas for stable evaluation, but rather there are participatory processes of *laborisation*.

In this sense, I believe that the culture of sustainability, very quickly, has opted for quality brands, for quality seals that are very interesting traditions, but which isolate the building very much, isolate it from its entire social and ecological context. I am talking, for example, about LEED certification, which is a process of collective innovation, but within a very autonomous framework. In Southern Europe, the problem that we have always encountered is that, in reality, these frameworks only operate in the corporate world and in very expensive buildings which, paradoxically, when we look at their environmental impact, it is much greater than that of a building made with fewer resources, even if they follow all the lines of research promoted by LEED.

Por otra parte, la mayor parte del desarrollo de materiales, durante los años 2000, se situó en la búsqueda de soluciones aplicables a edificios costosos, principalmente para los entornos corporativos o las grandes infraestructuras públicas estratégicas. El problema es que estas soluciones son inviables para el sur. O, en sí mismas, cuando se evalúan los costes energéticos y las emisiones asociadas a su transporte y a montaje en entornos muy alejados de sus centros de producción, el coste energético y el impacto medioambiental es muy alto, también las emisiones asociadas. Nosotros nos hemos encontrado, recurrentemente, en proyectos de vivienda en España y Portugal, como por ejemplo en este colegio, con la imposibilidad de poder utilizar estructuras de madera. Por un lado, por el enorme coste que suponen para el edificio, muy alejado de las posibilidades económicas de los clientes con los que hemos trabajado. Pero también, porque en sí mismo, lo que en un principio parece que tiene un impacto medioambiental muy bajo, cuando se pone en contexto y se ve toda la energía que es necesaria para su transporte, empieza a ser mucho más desfavorable, medioambientalmente.

Creo que éstos son simplemente indicadores de que el análisis del impacto medioambiental y las discusiones son mucho más complejas y requieren, no tanto, la importación de fórmulas estandarizadas que pretenden tener una aplicabilidad universal, sino un análisis mucho más complejo, en el sentido de que sea *interseccional*;² que se entienda que cuestiones como los marcos presupuestarios, el acceso a determinadas tecnologías, los procesos a largo plazo... son, en realidad, partes de lo que hay que tener en cuenta al tomar una decisión. Desde este punto de vista, siempre hemos intentado trabajar dentro de los límites de lo existente y de lo posible y, en ese sentido, nos hemos encontrado con que hay otras estrategias para reducir o para alcanzar objetivos de reducción del impacto medioambiental de la edificación.

La primera estrategia es reducir al mínimo la edificación. La segunda es, intentar optimizar la forma del edificio, de manera que, por ejemplo, podamos reducir la cimentación. La tercera es el desarrollo de arquitecturas muy desnudas en las que se pueda eliminar una buena parte de los componentes arquitectónicos. La cuarta es la optimización de la inteligencia arquitectónica que permita, en términos generales, una reducción de la movilización material, optimizando estructuras, utilizando la forma como un sustituto de la partición, distribuciones que no requieran replicar y duplicar espacios e infraestructuras. Todo esto, en realidad, nosotros lo hemos explorado mucho más, porque es algo que, no solamente ayuda a alcanzar objetivos de sostenibilidad, sino que, además, se entiende como un proceso que se da en la intersección con los factores económicos o con las historias más amplias de la necesidad de un grupo de gente, de apoyarse y verse empoderada a través de dispositivos arquitectónicos. Esto es lo que yo creo que hace que el diseño sea tan importante, porque este grado de intersección y esta gestión de lo viable y de las condiciones, se escapan de esa hegemonía del edificio corporativo de alto presupuesto, de países o de potencias económicas, promovido por actores con la capacidad de concentrar recursos. En realidad, esta ha sido para nosotros la manera de poder operar en alternativa a esos contextos hegemónicos.

CARLOS GÓMEZ: Hablas habitualmente de que la arquitectura, para vosotros, es un proceso experimental y que tendéis a jaquear [*hack*] elementos de otras áreas de conocimiento -si es que se puede hablar así en esos términos- dado que *todo es arquitectura* y que siempre recurrís al ensamblaje... entendéis la arquitectura como ensamblaje. En ese discurso de proceso experimental ¿cómo piensas que las pequeñas arquitecturas, frecuentemente inmersas dentro de la pieza de arquitectura, pueden incorporar el hormigón? ¿O considerarías que ese no es un territorio para los hormigones, es decir, el terreno de las piezas pequeñas, como después de la Segunda Guerra Mundial, donde todo estaba muy diseñado y el tristemente bajo precio de la mano de obra, permitía ejecutar piezas muy elaboradas, de pequeña escala...? La idea de ensamblaje y de

In addition, most of the materials development during the 2000s was focused on finding solutions for expensive buildings, mainly for corporate environments or large strategic public infrastructures. The problem is that these solutions are unfeasible for the South. Or, in themselves, when the energy costs and emissions associated with their transport and assembly in environments far away from their production centres are assessed, the energy cost and environmental impact is very high, as are the associated emissions. In housing projects in Spain and Portugal, such as this school, we have repeatedly found it impossible to use wooden structures. On the one hand, because of the enormous cost of the building, far beyond the economic possibilities of the clients we have worked with. But also, because in itself, what at first seems to have a very low environmental impact, when you put it into context and see all the energy that is required to transport it, begins to be much more environmentally unfavourable.

I think these are simply indicators that environmental impact analysis and discussions are much more complex and require, not so much the importation of standardised formulas that claim to have universal applicability, but a much more complex analysis, in the sense that it is *intersectional*;² that it is understood that issues such as budgetary constraints, access to certain technologies, long-term processes... are actually part of what has to be taken into account when making a decision. From this point of view, we have always tried to work within the limits of what exists and what is possible and, in that sense, we have found that there are other strategies to reduce or to reach targets for reducing the environmental impact of building.

The first strategy is to minimise the building. The second is to try to optimise the form of the building, so that, for example, we can reduce the foundations. The third is the development of very bare architectures in which a large part of the architectural components can be eliminated. The fourth is the optimisation of architectural intelligence that allows, in general terms, a reduction in material mobilisation, optimising structures, using form as a substitute for partitioning, layouts that do not require replication and duplication of spaces and infrastructures. We have actually explored this a lot more, because it is something that not only helps to achieve sustainability goals, but it is also understood as a process that occurs at the intersection with economic factors or with the more extensive histories of the need for a group of people to be supported and empowered through architectural devices. This is what I think makes design so important, because this degree of intersection and this management of the viable and of the conditions, escapes the hegemony of the high budget corporate building, of countries or economic powers, promoted by actors with the capacity to concentrate resources. In reality, for us this has been the way to be able to operate as an alternative to these hegemonic contexts.

CARLOS GÓMEZ: You often say that architecture, for you, is an experimental process and that you tend to hack elements from other areas of knowledge - if one can speak in those terms - because everything is architecture and that you always resort to assemblage... that you understand architecture as assemblage. In this discourse of experimental process, how do you think that small architectures, often immersed within the architectural object, can incorporate concrete? Or do you consider that this is not a territory for concretes, in other words, the domain of small pieces, like after the Second World War, where everything was highly designed and the sadly low price of labour made it possible to execute very elaborate, small-scale pieces? How can the idea of assembling and hacking intervene in the use of concrete, if it has a role to play there?

AJ: (Thinking) ...It seems to me that we are going to be working on what exists for a long time. Contemporary architecture acts on what exists; it acts with

jaquear ¿cómo puede intervenir en el empleo del hormigón, si es que tiene juego ahí?

AJ: (Pensando) ...Me parece que vamos a estar trabajando sobre lo que existe durante mucho tiempo. La arquitectura contemporánea opera sobre lo que existe; opera con intenciones nuevas sobre lo que existe o con intenciones pactadas nuevamente sobre lo que ya existe. Y la arquitectura, en muchos casos - desde luego, en lo que nosotros trabajamos- o tiene una necesidad para esta arquitectura, o si no, no la hacemos... o, al menos, defendemos que no hay que hacerla. En las obras que hacemos, siempre preguntamos qué es lo que es necesario, qué es lo que es estrictamente necesario, qué es lo mínimo necesario que hay que hacer. En realidad, trabajamos con lo que existe y con intenciones contemporáneas sobre lo que existe.

Entendemos que no existe una división tan clara en lo que es cementoso, hormigón, y lo que son otros materiales. En realidad, hay todo un espectro de materiales que tienen diferentes impactos medioambientales y diferentes posibilidades. Nosotros siempre intentamos encontrar la combinación de materiales que, de la manera más básica o elemental, hace posible responder a una situación de necesidad, dentro de lo que es posible. Pero siempre es, digamos, una aproximación relativa. No podemos trabajar, nunca, buscando situaciones ideales o abstractas, sino que trabajamos con lo que hay. Dentro de este contexto, yo creo que es muy importante entender que existen, en estos momentos, muchos rangos tecnológicos diferentes y muchas tradiciones materiales que están siendo re-ensambladas y que están, además, siendo reconstruidas a través de nuevas ideas. Nosotros vemos que es muy difícil todavía, a día de hoy, encontrar maneras de, por ejemplo, reducir la presencia del hormigón en las cimentaciones. Hay experimentos que se pueden hacer, pero es realmente difícil. Lo que sí se puede es trabajar optimizándolas. Sí se puede, por ejemplo, como en el Colegio Reggio, pensar en una configuración, una volumetría que las reduzca. Las prestaciones del hormigón son claras siendo que, por supuesto, han sido muy reelaboradas para reducir también su impacto medioambiental, y sigue siendo utilizado en, prácticamente, todos los edificios que se construyen.

Esta especie de necesidad de convivir con todos estos materiales como el hormigón, el vidrio, el acero... al mismo tiempo que introducimos otros, siempre me pareció más interesante que la opción de simular que han desaparecido. Los edificios que se construyen ahora con estructuras de madera en el 90% de los casos también tienen presencia de hormigón, también tienen presencia de cimentaciones con hormigón. Y eso es lo que para mí es interesante, poder trabajar con cierto realismo y pensar, desde dentro, la evolución de la cultura material de los arquitectos. Eso es lo que nosotros entendemos por ensamblajes y que son también intentos de hacer visibles los procesos evolutivos y las crisis de determinadas tradiciones, no tanto como desapariciones, sino como evoluciones que tienen momentos de transición, hibridaciones, reconfiguraciones conceptuales y, para mí, eso es lo que también hace que la arquitectura sea ecosistémica, que todas esas tensiones, esas soluciones, formen parte de los proyectos (HYBRID INFRASTRUCTURAL NODE: RUN RUN RUN / Páginas 14-19).

EA: Suscribimos lo que estás diciendo, porque pensamos que la sostenibilidad es una cuestión ético-política. Es decir, simplemente reflexionar sobre cómo hay que construir, qué hay que construir, qué es lo que es necesario construir... va muy por delante de todas las cuestiones tecnológicas asociadas con la sostenibilidad. Y son las mujeres las que más han defendido que la sostenibilidad es una cuestión ética. Percibimos, claramente, que no hay que construir nada en este momento, prácticamente no deberíamos construir más en los próximos tiempos. Por eso pensamos que no hay que rechazar de plano el hormigón, porque si hay que construir poco, podría ser necesario construir con hormigón, como dices tú, para contener el terreno o para muchas otras cuestiones. Entonces, ¿hasta qué punto esa posición ético-política define para ti la sostenibilidad?

new intentions on what exists or with newly agreed intentions on what already exists. And architecture, in many cases - certainly in what we work on - either has a need for this architecture, or else we don't do it... or, at least, we argue that it should not be done. In the projects we create, we always ask what is necessary, what is strictly necessary, what is the minimum necessary that needs to be done. In reality, we work with what exists and with contemporary intentions about what exists..

We understand that there is not such a clear division into what is cement-based, concrete, and what are other materials. In reality, there is a whole spectrum of materials that have different environmental impacts and different possibilities. We always try to find the combination of materials that, in the most basic or elementary way, makes it possible to respond to a situation of need, within what is possible. But it is always, shall we say, a relative approximation. We can never work looking for ideal or abstract situations, but we work with what is there. Within this context, I think it is very important to understand that there are, at the moment, many different technological ranges and many material traditions that are being reassembled and that are, moreover, being reconstructed through new ideas. We see that it is still very difficult today to find ways to, for example, reduce the presence of concrete in foundations. There are experiments that can be done, but it is really difficult. What we can do is to work on optimising them. It is possible, for example, as in the Reggio School, to think of a configuration, a volumetry that reduces them. The features of concrete are clear, and of course they have been greatly reworked to reduce its environmental impact, and it continues to be used in practically all the buildings that are constructed.

This kind of need to coexist with all these materials such as concrete, glass, steel... at the same time as we introduce others, always seemed more interesting to me than the option of simulating that they have disappeared. The buildings that are built now with wooden structures in 90% of the cases also have some concrete in them, they also have concrete foundations. And that is what is interesting for me, to be able to work with a certain realism and to think, from the inside, about the evolution of the material culture of architects. This is what we understand by assemblies, which are also attempts to make visible the evolutionary processes and crises of certain traditions, not so much as disappearances, but as evolutions that have moments of transition, hybridisations, conceptual reconfigurations and, for me, this is what also makes architecture ecosystemic, that all these tensions, these solutions, are part of the projects (HYBRID INFRASTRUCTURAL NODE: RUN RUN RUN / Pages 14-19).

EA: We agree with what you are saying, because we think that sustainability is an ethical-political issue. In other words, simply reflecting on how to build, what to build, what needs to be built... goes way ahead of all the technological issues associated with sustainability. And it is women who have argued most strongly that sustainability is an ethical issue. We clearly perceive that nothing needs to be built at the moment, we should practically not build any more in the near future. That is why we think that concrete should not be rejected out of hand, because if we have to build little, it might be necessary to build with concrete, as you say, to contain the land or for many other reasons. So, to what extent does this ethical-political position define sustainability for you?

AJ: For me, it is not a question of defending concrete. Concrete, in reality, as a material responds to questions from the past, it is a culture that comes from the past and that responds to aspirations that are closely linked to development, to modernity. The interesting thing is to see that material cultures are in permanent transformation and that they are very much informed by political sensibilities. I believe that, right now, we are at a moment of great specialisation or great experimentation in the use of

AJ: Para mí, no se trata de hacer una defensa del hormigón. El hormigón, en realidad, como material responde a preguntas del pasado, es una cultura que viene del pasado y que responde a unas ambiciones que están muy vinculadas al desarrollo, a la modernidad. Lo interesante es ver que las culturas materiales están en permanente transformación y que están muy informadas desde sensibilidades políticas. Creo que, ahora mismo, estamos en un momento de gran especialización o de gran experimentación en el uso de sistemas de fibras de armado naturales, de una naturalización de los materiales, de materiales vivos que puedan contener formas biológicas específicas en sí mismas y que, en sí mismas, pueden ser considerados materiales vivos. Estamos viendo también sistemas de movilización de lo local que proveen sistemas de puesta en obra que permiten dotar de calidades o de condiciones mecánicas o químicas a materiales que pueden encontrarse en proximidad.

Estamos viendo, por ejemplo, mucha evolución material en relación a las condiciones laborales. Estamos viviendo un momento de gran eferescencia o de foco colectivo en la exploración de lo material. Y ahí está el interés, ahora mismo, de una discusión material. Esto no es una tabula rasa y, en buena medida, surge de sistemas que ya existen y de la evolución de estructuras humanas o productivas o sociales o culturales que ya existen. En ese sentido, entiendo que las infraestructuras que han hecho posible la cultura del hormigón, van a evolucionar hacia otras cosas. Por ejemplo, buena parte de la cultura del *rammed earth* viene de la tradición de los encofrados. Y eso hace que haya una parte de la industria de hormigón que está informando el desarrollo de soluciones de tierra prensada. Hay una parte de toda la cultura del bloque, del ladrillo de hormigón y de los prefabricados que está evolucionando; la producción y la fabricación artesanal de ladrillos de material orgánico. Y, por ejemplo, recientemente estuve con Boonserm Premthada,³ que está haciendo ladrillos con excrementos de elefante con un bajo contenido en cemento. Lo que quiero decir es que, la periferia del mundo de materiales como el hormigón, está convirtiéndose en un laboratorio en el que se están alumbrando nuevas vías de trabajo con lo material, a través de los encofrados, a través de los armados, a través de la creación de piezas modulares, pero también con evoluciones materiales, con otras argamasas, con otras formas de sustituir lo inerte por lo vivo. Y esto, en realidad, nos llega a través o lo utilizamos a través de narrativas muy disruptivas, pero, para mí al menos, es más interesante ver estas evoluciones de muchos de los aspectos, a lo mejor más periféricos de la cultura del hormigón o del vidrio, más que entender la cultura del hormigón como única, como aplastada, como no evolutiva. Esto para mí es lo central.

Y por supuesto, esto tiene diferentes velocidades, porque hay cosas que se pueden hacer en la experimentación a nivel de una oficina o por ejemplo a nivel de un laboratorio, pero que lleva mucho más tiempo poder hacerlo, aplicarlo o desarrollarlo suficientemente como para que pueda ser aplicado dentro de los marcos legislativos y presupuestarios de arquitecturas como la de España. Pero eso no significa que, en el momento de reflexionarlo, no veamos que todo eso está ya ocurriendo y que el mundo ahora mismo de la materialidad es un mundo que no establece divisiones tan claras con líneas que han sido tan importantes como la del hormigón, pero que sí marca un vector de evolución diferente.

CG: lo que estás comentando ahora es, un poco, lo que te intentaba preguntar en la pregunta precedente y era que, en vuestro trabajo, vuestra experimentación siempre os ha llevado a coger elementos de otras áreas, como por ejemplo en Escarvox, el pivó de la agricultura, y lo introducís como parte natural de vuestro trabajo en la arquitectura. La pregunta iba más bien en la vía que estás comentando de que los materiales cementosos, los hormigones y todo lo que la cultura de otra época nos ha dejado, tienen la capacidad de ser incorporados de alguna manera a través de una nueva lectura o de un nuevo camino, de un modo mucho más tangencial y no tan directo, ni tan obvio ni tan monotemático... que esa es la

natural reinforced fibre systems, of a naturalisation of materials, of living materials that can contain specific biological forms in themselves and which, in themselves, can be considered living materials. We are also seeing systems of local mobilisation that provide systems of construction that make it possible to give qualities or mechanical or chemical conditions to materials that can be found in the vicinity of the building site, and which can be considered living materials.

For example, we are seeing a great deal of material evolution in relation to working conditions. We are experiencing a moment of great efferescence or collective focus on the exploration of the material. And therein lies the interest, right now, of a material discussion. This is not a blank slate and, to a large extent, it arises from systems that already exist and from the evolution of human or productive or social or cultural structures that already exist. In this sense, I understand that the infrastructures that have made the concrete culture possible are going to evolve towards other things. For example, much of the rammed earth culture comes from the tradition of formwork. And that means that there is a part of the concrete industry that is informing the development of rammed earth solutions. There is a part of the whole block, concrete brick and precast culture that is evolving; the production and manufacture of handmade bricks from organic material. And, for example, I was recently with Boonserm Premthada,³ who is making bricks out of elephant dung with a low cement content. What I mean is that the periphery of the world of materials such as concrete is becoming a laboratory in which new ways of working with the material are emerging, through formworks, through reinforcement, through the creation of modular pieces, but also with material evolutions, with other mortars, with other ways of substituting the inert for the living. And this actually reaches us *through* or we use it through very disruptive narratives, but, for me at least, it is more interesting to see these evolutions of many of the perhaps more peripheral aspects of concrete or glass culture, rather than understanding concrete culture as unique, as flattened, as non-evolutionary. For me this is what lies at the heart of the matter.

And of course, this has different speeds, because there are things that can be done in experimentation at the level of an office or for example at the level of a laboratory, but it takes much longer to be able to do it, to apply it or to develop it sufficiently so that it can be applied within the legislative and budgetary frameworks of architectures such as Spain's. But that does not mean that, on reflection, we do not see that all this is already happening and that the world of materiality right now is a world that does not establish such clear divisions along lines that have been as important as that of concrete, but which does mark a different vector of evolution.

CG: What you are talking about now is a little bit what I was trying to ask you in the previous question and that was that, in your work, your experimentation has always led you to take elements from other areas, as for example in Escarvox, the agricultural pivot, and you introduce it as a natural part of your work in architecture. The question was more along the lines of what you are saying, that cementitious materials, concretes and everything that the culture of another era has left us, have the capacity to be incorporated in some way through a new reading or a new path, in a much more tangential and not so direct, not so obvious or so monothematic way... which is the big question. And in this territory, do you see inroads for these applications apart, obviously, from compacted earth and what you were talking about? In your school [Reggio], in the façades of your school, the façade system has some of that....

AJ: Yes... I think that architecture, and the architect's initiative in creating architecture is limited. We work within what is possible. And in that sense, we



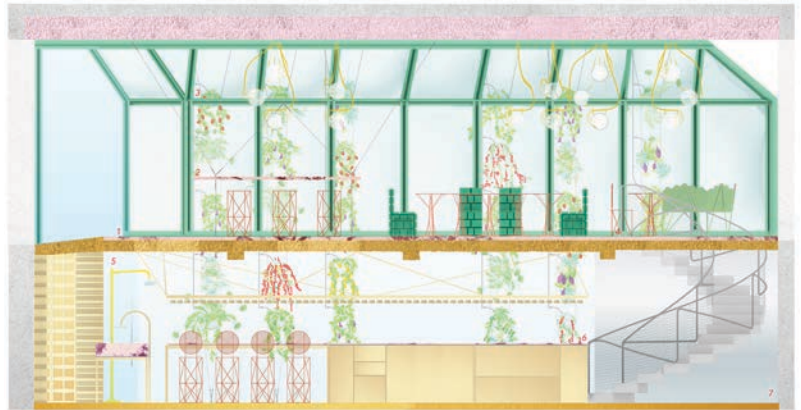
14 Planta sótano. Basement Floor



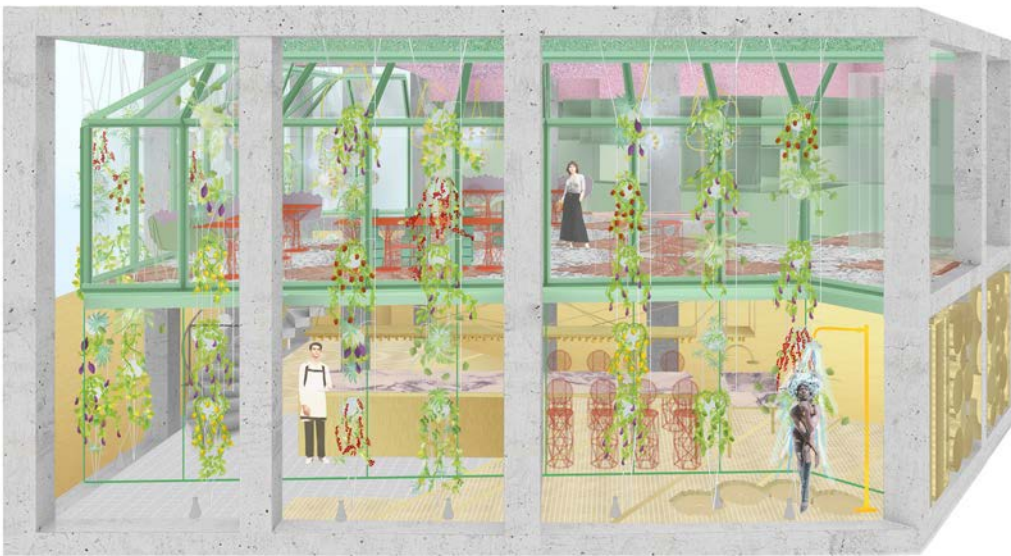
Planta baja. Ground Floor Plan



Sección transversal. Cross Section



Sección longitudinal. Longitudinal Section



16 Axonometría. Axonometry







gran cuestión. Y en ese territorio ¿tú ves vías para esas aplicaciones aparte, evidentemente, de la tierra compactada y de lo que estabas comentando? En vuestra escuela [Reggio], en las fachadas de vuestra escuela, el sistema de fachadas tiene algo de eso...

AJ: Sí... yo creo que la arquitectura, la agencia del arquitecto [y la arquitecta] al hacer arquitectura es limitada. Nosotros trabajamos dentro de lo posible. Y en ese sentido, siempre tenemos que jaquear [*hack*] lo que existe. No recuerdo ninguna obra en la que hayamos podido entender que estábamos en el centro de la cultura material. Pero eso nos da cierta agencia para desarrollar soluciones. En este proyecto [Colegio Reggio], por ejemplo, hemos combinado o hemos utilizado una solución de corcho proyectado que ha supuesto mucho desarrollo material y que estamos muy contentos con ella. La hemos combinado, desde luego, con otros materiales, con otras soluciones. Es difícil hablar de este tema porque no quisiera dar la impresión de que quiero vender el hormigón porque el hormigón es un material que está en el centro de muchas discusiones. A mí me interesa mucho cualquier material y utilizarlo como parte de lo existente y, desde luego, buscar la manera de movilizarlo en su potencial.

Y este proyecto [el Colegio Reggio] es un ensamblaje de tradiciones arquitectónicas, que cada una tiene unas capacidades, una agencia en sí misma. El hormigón tiene una gran capacidad de operar a un nivel infraestructural a la escala del paisaje, porque permite con mucha facilidad tener grandes luces, con una cierta optimización del material. Permite, también, una hibridación de lo que es interior y de lo que es exterior, porque es un material que tiene unas condiciones de conservación muy buenas en el exterior, pero también aporta las condiciones de confort necesarias para los espacios interiores, los dota de una escala que hace que el interior se proyecte hacia el paisaje. Y es fácil matizarlo y hacerlo convivir con otras cosas e, incluso, en buena medida, mitigar con otro tipo de estrategias el impacto medioambiental que pueda tener. Con estrategias como las que decía antes, de reducción de lo construido, de la eliminación de elementos, de desnudez, de combinación con otras soluciones que pueden compensar el posible impacto del hormigón (COLEGIO REGGIO / Páginas 21-23).

Desde un punto de vista de la obra concreta, en unas circunstancias concretas, no tanto en una lectura casi idealizada de lo que puede hacer la arquitectura, yo creo que la arquitectura, necesariamente es siempre híbrida y creo que es híbrida entre diferentes sistemas tecnológicos, algunos de mayor impacto, otros de menor impacto, algunos más experimentales, otros más ensayados y más asentados. Para mí, lo que a lo mejor diferencia nuestra arquitectura de otras, es que nosotros todo eso lo dejamos desnudo, visto. Preferimos, como indica Donna Haraway en su libro *Staying with the trouble*,⁴ estar con el problema antes que eliminarlo o hacerlo invisible.

Hay ahora toda una tradición, una especie de paradigma de la arquitectura, que está basado en el envoltorio de la arquitectura, envoltorios exteriores, fachadas de aluminio ventiladas o muros cortina. Interiores que tienen trasdosados y acabados. Y esto, en realidad, responde, a criterios de no discontinuidad del envoltorio térmico de un edificio, de la volumetría de un edificio, pero también responde a una estrategia de ocultación, por un lado, de aislamiento del interior y del exterior y de sellado y de segregación. Responde a una estrategia de ocultación o de *cajanegrización* del funcionamiento material de los edificios y de las tensiones, evoluciones y las controversias que los atraviesan o de las que participan. Si ahora mismo cogemos una página de arquitectura o un repositorio de proyectos arquitectónicos, en realidad, el 90% responde a este juego de envolvente exterior, envolvente interior y *cajanegrización* de lo que hay entre medias. Todo esto ha sido muy discutido, la arquitectura sellada o la arquitectura del sellado ha sido respondida por muchas otras formas de hacer arquitectura que están basadas en la porosidad, en el intercambio, en la fluidez, en el control de los flujos, en la gestión de los flujos. Desde luego, la arquitectura de la *cajanegrización* ha sido respondida por una arquitectura que haga visibles sus

always have to hack what exists. I can't remember a single project in which we have been able to understand that we were at the centre of material culture. But that gives us a certain authority to develop solutions. In this project [the Reggio School], for example, we have combined or used a sprayed cork solution that has involved a lot of material development and we are very happy with it. We have combined it, of course, with other materials, with other solutions. It is difficult to talk about this subject because I don't want to give the impression that I want to sell concrete, because concrete is a material that is at the centre of many discussions. I am very interested in any material and in using it as part of what already exists and, of course, in finding ways to exploit its potential.

And this project [the Reggio School] is an assemblage of architectural traditions, each of which has its own capacities, its own agency. Concrete has a tremendous capacity to operate on an infrastructural level on the scale of the landscape, because it makes it very easy to have large spans, with a certain optimisation of the material. It also allows for the hybridisation of what is interior and what is exterior, because it is a material that has very good conservation conditions on the exterior, but also provides the necessary comfort conditions for interior spaces, giving them a scale that makes the interior project towards the landscape. And it is easy to refine it and make it coexist with other things and even, to a large extent, mitigate the environmental impact it may have with other types of strategies. With strategies such as those I mentioned before, of reducing what is built, of eliminating elements, of stripping, of combining it with other solutions that can compensate for the possible impact of the concrete (REGGIO SCHOOL / Pages 21-23).

From the point of view of the specific project, in specific circumstances, not so much in an almost idealised reading of what architecture can do, I believe that architecture is necessarily always hybrid and I believe that it is hybrid between different technological systems, some with greater impact, others with less impact, some more experimental, others more tested and more established. For me, what perhaps differentiates our architecture from others is that we leave all that naked, seen. As Donna Haraway says in her book *Staying with the trouble*,⁴ we prefer staying with the problem rather than eliminating it or making it invisible.

There is now a whole tradition, a kind of paradigm of architecture, which is based on the envelope of architecture, exterior envelopes, ventilated aluminium facades or curtain walls. Interiors that have cladding and finishes. And this, in reality, responds to criteria of non-discontinuity of the thermal envelope of a building, of the volumetry of a building, but it also responds to a strategy of concealment, on the one hand, of isolation from the interior and the exterior and of sealing and segregation. It responds to a strategy of concealment or *blackboxing* of the material functioning of buildings and of the tensions, developments and controversies that run through them or in which they are involved. If we look at an architecture website or a repository of architectural projects, 90% of them actually respond to this interplay of outer envelope, inner envelope and the *blackboxing* of what lies in between. All this has been widely debated: sealed architecture or the architecture of sealing has been answered by many other forms of architecture that are based on porosity, on exchange, on fluidity, on the control of flows, on the management of flows. Of course, the architecture of *blackboxing* has been answered by an architecture that makes visible its processes, its controversies, the conflicts of which it is a part. But in most cases, these answers remain in the realm of laboratory testing and theory.

What we have tried to do is to make these tensions in architecture very present, to make them readable, to make them visible in the buildings, making visible the installations, the different parts of their structures, their materials, and at the same time, we not only open up this black box through nudity, but also, in itself, this means a reduction of what we do. This implies a change







procesos, sus controversias, los conflictos de los que forma parte. Pero estas respuestas, la mayoría de las veces se mantienen en el terreno del ensayo de laboratorio y de lo teórico.

Nosotros lo que hemos intentado es que estas tensiones de la arquitectura puedan estar muy presentes, sean escrutables, puedan leerse en los edificios, haciendo visibles las instalaciones, las diferentes partes de sus estructuras, sus materiales y al mismo tiempo, no solamente abrimos esta caja negra a través de la desnudez, sino que, también, en sí mismo, esto supone una reducción de lo que hacemos. Esto supone un cambio de la actitud de la arquitectura, que es difícil de asimilar. Porque lo que yo estoy diciendo, básicamente, es que no podemos poner la arquitectura en un pedestal, que la arquitectura no es una especie de dispositivo de virtud, sino que contiene procesos experimentales, complejos, que están empapados de realidad. Y como parte de esa realidad están las tensiones, las crisis, las evoluciones, los procesos no acabados, los compromisos, las limitaciones. Estamos entrando en toda una cultura de reconocer colectivamente los límites, de entender que la construcción de la virtud es colectiva, siempre es imperfecta, es procesual. No tiene, digamos, un destino, no llega nunca a una situación de perfección. Ese *messiness* es en realidad en el que opera la arquitectura. Es difícil defender esto, porque al defender esto, de alguna manera, estás colocando la arquitectura en un espacio de imperfección. Y claro, el discurso de la arquitectura ha tenido mucho que ver, durante las últimas décadas, con la posibilidad de que los arquitectos pudieran proveer de redención a las sociedades. Creo que la arquitectura, más que proveer redención a las sociedades, lo que tiene que hacer es *render society represented*, dar espacios para la representación de su complejidad, de la representación en el sentido de la participación, de los procesos, de los conflictos, de las dificultades, de los límites en la construcción del día a día.

CG: De todos modos, por simplificarlo, hablas de la arquitectura como un espacio de representación y colectivo. Por lo tanto, es evidente que tú aun no estás indignado con la arquitectura, sino que, percibes que la arquitectura, entendida de otro modo, puede ser un campo fantástico para seguir experimentando y, de esta manera, volver a situarla en una posición de mayor relevancia social.

AJ: Bueno, la arquitectura es inevitable. Es parte de la producción colectiva de la vida. Lo que pasa es que la arquitectura es un campo de acción muy amplio. Nosotros hemos hecho muchos proyectos que eran proyectos *performativos* y proyectos que simplemente eran ordenaciones de mobiliario o protocolos para usar mobiliarios... Hemos hecho muchas cosas que tenían una movilización material muy pequeña. Cuando hicimos, por ejemplo, los Escaravox, yo siempre lo vi como un proyecto urbanístico, un proyecto a escala urbana. Pero, sin embargo, la movilización material de los Escaravox era mínima, cabía todo en un camión pequeño si lo ponías todo junto. Pero durante años convocaba cada noche a una media de unas 600 personas. Y claro, eso un día, otro día... En realidad, era un proyecto mucho más exitoso que, probablemente, ningún otro en convocatoria social y en diversidad de la convocatoria; en ese sentido, era más exitoso que cualquier otro edificio de Matadero. Pero, sin embargo, había un desacoplamiento claro entre la movilización material y la movilización social y ecológica, sobre todo social. Pero eso no significa que esa situación no estuviera construida arquitectónicamente, no estuviera mediada arquitectónicamente. Yo, desde luego, no estoy indignado con la arquitectura. A mí me fascina la arquitectura y creo que, además, la arquitectura está mediando y es el vehículo, desde muchos puntos de vista, de gestión colectiva, de los grandes desafíos y de las grandes construcciones colectivas de estos momentos (**ESCARAVOX / Páginas 26-29**).

El espectro de lo arquitectónico es muy amplio y dentro de ese espectro, es muy importante definir a través de qué metodologías, de qué tipo de relaciones, de qué filiaciones y prioridades defines el campo de acción. Nosotros intentamos trabajar con un compromiso con el realismo, con lo que

in the attitude of architecture, which is difficult to assimilate. Because what I am basically saying is that we cannot put architecture on a pedestal, that architecture is not a kind of device of virtue, but that it contains experimental, complex processes that are steeped in reality. And as part of that reality there are tensions, crises, evolutions, unfinished processes, compromises, limitations. We are entering into a whole culture of collectively recognising the limits, of understanding that the construction of virtue is collective, always imperfect, and processual. It does not have a destination; it never reaches a point of perfection. That messiness is actually what architecture operates in. It is difficult to defend this, because by defending this, in a way, you are positioning architecture in a space of imperfection. And of course, the discourse of architecture has had a lot to do, over the last few decades, with the possibility that architects could provide redemption to societies. I believe that architecture, more than providing redemption to societies, what it has to do is to *render society represented*, to provide spaces for the representation of its complexity, of representation in the sense of participation, of processes, of conflicts, of difficulties, of the limits in the construction of everyday life.

CG: Anyway, to simplify this, you talk about architecture as a space of representation and something collective. Therefore, it is clear that you are still not displeased with architecture, but that instead you perceive that architecture, understood in a different way, can be a fantastic field within which to continue experimenting and, in this way, to relocate it in a position of greater social relevance.

AJ: Well, architecture is inevitable. It is part of the collective production of life. What happens is that architecture is a very extensive field of action. We have created a large number of projects that were *performative* projects and projects that were simply furniture arrangements or protocols for the use of furniture... We have done a lot of things that have involved a very low level of physical mobilisation. For example, when we created the Escaravox, I always saw it as an urban project, a project on an urban scale.. However, the physical mobilisation of the Escaravox was minimal; you could fit it all on a small truck if you put it all together. But for years, it attracted an average of 600 people every night. And of course, one day, another day... In reality, it was a much more successful project than probably any other in terms of social gatherings and diversity; in that sense, it was more successful than any other building in the Matadero. Nevertheless, there was a clear decoupling between material mobilisation and social and ecological mobilisation, especially social mobilisation. But that doesn't mean that this situation was not architecturally constructed, that it was not architecturally mediated. I am certainly not outraged by architecture. I am fascinated by architecture and I believe that, furthermore, architecture is mediating and is the vehicle, from many points of view, of collective management, of the great challenges and the great collective constructions of these times (**ESCARAVOX / Pages 26-29**).

The architectural spectrum is very broad and within that spectrum, it is very important to define through what methodologies, what kind of relationships, what affiliations and priorities you define the field of action. We try to work with a commitment to realism, with what we can find and with a certain pragmatism, but also with the understanding that when we act it is because there is a need. The reason we made the school is because there was no other solution available for the pedagogy of the Reggio School and the forms of relationship that a group of teachers, a group of pupils and tutors and parents establish.... There was no other way to find the infrastructural and material support they needed to create a school. We understood that, given this need, an architectural process had already begun to which we were contributing. And I think we would find this in most situations.

nos podemos encontrar y con cierto pragmatismo, pero también entendiendo que cuando nosotros actuamos es porque hay una necesidad. La razón por la que hemos hecho el colegio es porque no había otra solución disponible para la pedagogía del Colegio Reggio y las formas de relación que establecen un grupo de profesores, un grupo de alumnos y de tutores y padres... No hubo otra manera de encontrar el apoyo infraestructural y material que necesitaban para hacer un colegio. Entendimos que, ante esta necesidad, ya había empezado un proceso arquitectónico al que nosotros contribuíamos. Y creo que esto nos lo encontraríamos en la mayoría de las situaciones.

También persiste la idea de que los edificios son estables, pero los edificios no son estables. Incluso cuando vemos edificios de piedra barrocos muy antiguos, si miramos detenidamente esos edificios cambian continuamente. Son más como la nave de los Argonautas, están permanentemente siendo transformados: sus instalaciones cambian, sus fachadas, cambian sus vidrios... no todo en todo momento, pero va cambiando también su propia materialidad, va evolucionando. Las alianzas con los ecosistemas van cambiando. Por eso, cuando se abandona un edificio y pasan unos años y lo comparamos con un edificio vecino que sigue en uso y que sigue teniendo un mantenimiento, vemos cómo inmediatamente podemos detectar que la arquitectura es algo que hay que sostener en el tiempo, que no es algo fijo y estable. Y esto es importante porque, en realidad, es en este mantenimiento, en esa labor cotidiana de hacer y de rehacer la arquitectura, en la que podemos entender qué hacer o qué no hacer. La arquitectura no es una opción, lo que es una opción es cómo hacerla. Pero, creo que muchas veces son discusiones muy estériles. Lo que sí tenemos que entender, es que nuestras discusiones, como todas, están imbricadas en discusiones de naturaleza comercial. Hay disputas entre diferentes sectores profesionales, hay disputas entre unos arquitectos y otros, y, en mi opinión, es muy importante hacer un esfuerzo por separar cuáles son las disputas que pertenecen al terreno de lo comercial y cuáles son las disputas que están orientadas a buscar colectivamente fórmulas de acción consensuadas.

CG: Me gustaría volver a al Colegio Reggio, un poco por volver sobre tu obra y su desarrollo. Si recorres mínimamente la historia reciente de la evolución de la escuela, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, hubo una gran necesidad de atender a las necesidades higiénicas tanto como al hecho de que existiera la propia escuela; se estudian y definen las aulas y sus condiciones, las condiciones métricas de todo. El primer Movimiento Moderno, a través del discurso del aula, sobre todo en Centroeuropa, presenta la escuela como la suma de aulas perfectas. Es en ese momento, en el que las escuelas centroeuropeas alemanas, básicamente, y algo las suizas, se desarrollan por la adición de aulas, ocupando grandes extensiones de parcela, en centros escolares de una planta o de planta baja más una. Después de la Segunda Guerra Mundial, superado el objetivo inicial del aula, se incorporan propuestas más complejas, hacia las escuelas como micro ciudades y, concretamente, Hertzberger⁵ -como antes Scharoun⁶-, habla del proceso de destrucción del aula, en un sentido conceptual, dando a entender que toda la escuela es un espacio de formación, es un espacio vivencial, es un espacio de convivencia donde cada niño, cada niña, ha de tener su pequeño rincón. Hemos visto muchas escuelas en los años 60 y 70 de Herman Hertzberger, donde los materiales son directos, desnudos, con infinidad de imágenes de los niños y niñas, habitando esas escuelas, como si fueran prácticamente sus casas. Y parece que a finales del siglo XX y principios del XXI, ese protagonismo de la escuela, del edificio escolar como debate arquitectónico, ha bajado un poco su intensidad. Tu comentas muchas veces que la arquitectura también es construir la relación entre las cosas o entre las partes del proyecto, o entre el barrio y la ciudad que, en cierto modo, lo importante es la relación y no tanto los objetos. De algún modo, ¿tú identificas tu escuela, como algo deudora de

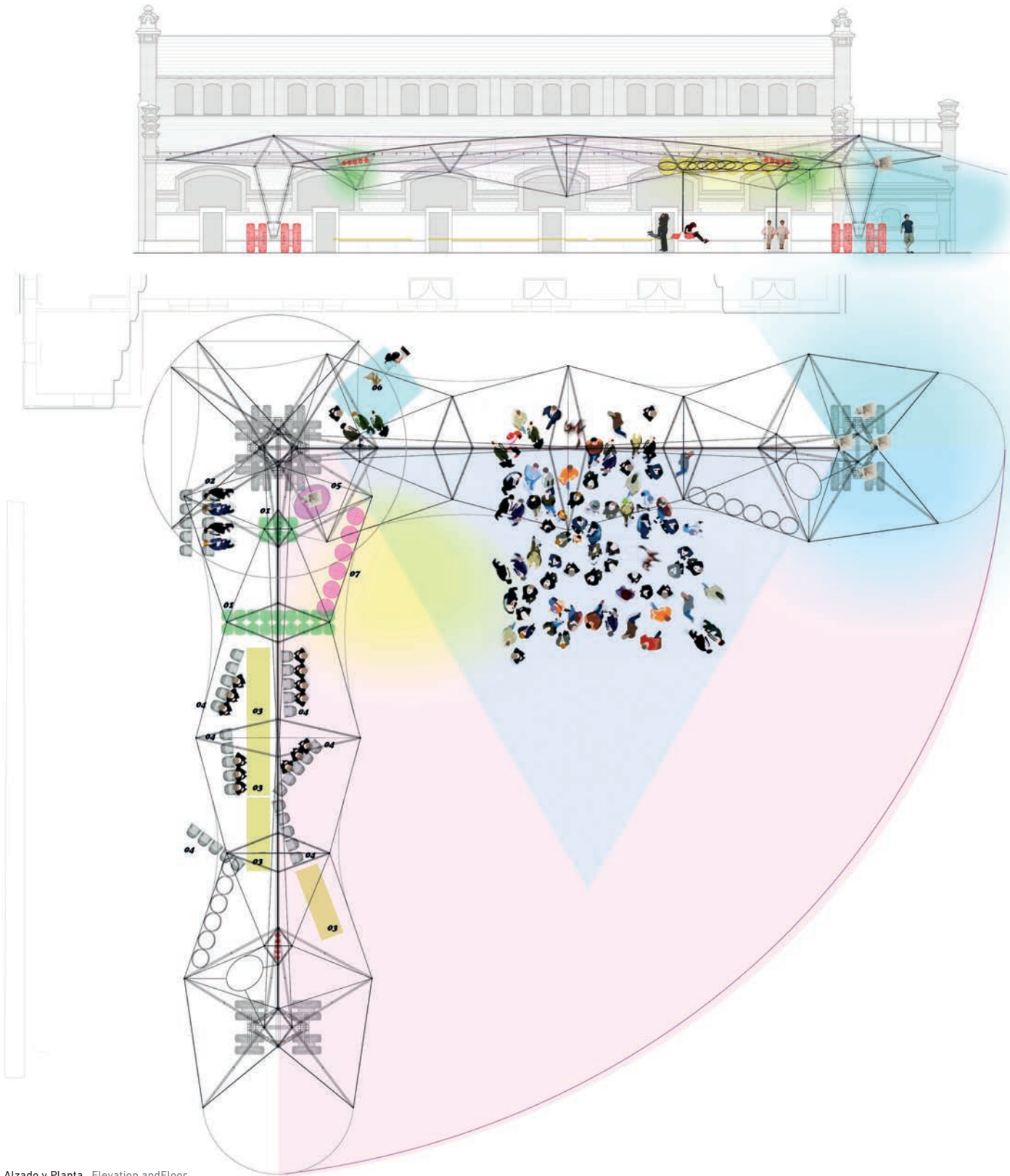
There is also a persistent idea that buildings are stable, but buildings are not stable. Even when we see very old baroque stone buildings, if we look closely those buildings change continuously. They are more like the ship of the Argonauts: they are permanently being transformed: their installations change, their facades change, their glazing changes... not everything at all times, but their own materiality is also changing, evolving. The alliances with the ecosystems are changing. That is why, when a building is abandoned and a few years go by and we compare it with a neighbouring building that is still in use and that continues to be maintained, we can immediately see that architecture is something that has to be sustained over time, that it is not something fixed and stable. And this is important because, in reality, it is in this maintenance, in this daily work of making and remaking architecture, that we can understand what to do or what not to do. Architecture is not an option, what is an option is how to do it. But I think that these are often very fruitless arguments. What we do have to understand is that our discussions, like all of them, are embedded in discussions of a commercial nature. There are disputes between different professional sectors, there are disputes between some architects and others, and, in my opinion, it is very important to make an effort to separate which are the disputes that belong to the commercial sphere and which are the disputes that are aimed at collectively seeking formulas for consensual action.

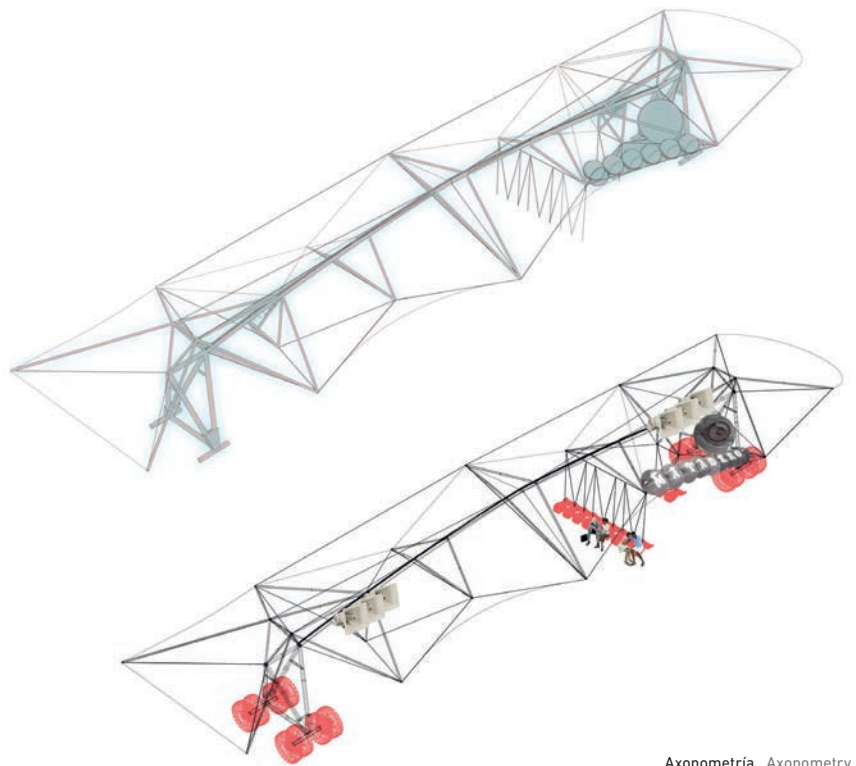
CG: I'd like to go back to the Reggio School, to talk about your work and its development. If you go through the recent history of the evolution of the school, between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, there was a great need to attend to hygienic needs as much as to the fact that the school itself existed; the classrooms and their conditions, the metric conditions of everything, are studied and defined. The first Modern Movement, through the discourse of the classroom, especially in Central Europe, presented the school as the pinnacle of perfect classrooms. It was at this time that Central European schools, basically in Germany, and to some extent in Switzerland, developed by adding classrooms, occupying large areas of land, in schools with one floor or ground floor plus one. After the Second World War, after the initial objective of the classroom was overcome, more complex proposals were incorporated, towards schools as micro-cities and, specifically, Hertzberger⁵ -like Scharoun before him⁶-, talks about the process of destruction of the classroom, in a conceptual sense, implying that the whole school is a space of formation, an experiential space, a space of coexistence where every boy, every girl, has to have their own little corner. We have seen many schools in the 60s and 70s by Herman Hertzberger, where the materials are direct, stripped down, with an infinity of images of the children, inhabiting these schools, as if they were practically their own homes. And it seems that at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, this prominence of the school, of the school building as an architectural debate, has lost some of its intensity. You often comment that architecture is also about building the relationship between things or between the parts of the project, or between the neighbourhood and the city, and that, in a certain way, what is important is the relationship and not so much the objects. In some way, do you identify your school as being indebted to part of that story or that narrative, or do you think that it is a little on the fringes and it is other causes that lead to the development of your project?

AJ: I don't think there is a difference. When you look in detail, there is no distinction between composition and performance, although in architecture they belong to different traditions. But if you look in detail, matter and form, for example, if you look at a microscopic scale, is in permanent movement. But if we also look at it through, for example, the exchanges between bodies and architecture, there are particles in the buildings that are permanently









parte de ese relato o de esa narración, o piensas que queda un poco al margen y son otras causas las que llevan al desarrollo de tu proyecto?

AJ: Creo que no hay una distinción. Cuando miramos en detalle, no hay distinción entre composición y *performación*, aunque en arquitectura pertenecen a tradiciones diferentes. Pero si miramos en detalle, la materia y la forma, por ejemplo, si se ve a una escala microscópica, está en permanente movimiento. Pero si lo vemos también a través, por ejemplo, de los intercambios entre cuerpos y arquitectura, hay partículas en los edificios que están permanentemente siendo incorporadas en los cuerpos. Y lo mismo pasa con los cuerpos que están atravesando los edificios como el aire, no hay posibilidad de un edificio estanco. Todos los materiales que utilizamos son porosos en cierta medida. Lo mismo pasa con las ciudades. O a escala paisajística, la arquitectura es siempre fluida. Lo fluido también contiene forma, es estable, tiene tiempos de estabilidad, tiene períodos largos y otros o procesos que conviven en ellos y son muy largos frente a otros más cortos.

Es decir, toda arquitectura es *performación*, toda forma es *performación*, toda *performación* es forma. En muchas tradiciones ha sido muy importante. El ecofeminismo ha sido vital y estoy pensando, por ejemplo, en autoras como Marisol de la Cadena y sus lecturas del *Archivo de Mariano*⁷ o los *Bodies of Water* de Astrida Neimanis.⁸ Pero también en el arte, el trabajo, por ejemplo, de Cecilia Vicuña,⁹ son todo lecturas o relecturas de lo que es la forma y lo que es la formación como procesos intrínsecamente interrelacionados o realidades intrínsecamente relacionadas. En arquitectura el problema de esto es que echa por tierra muchas de las herramientas con las que trabajamos de manera habitual. Por ejemplo, la distinción entre forma y programa. Y cuando intentamos entender cómo esto afecta a un colegio, como dices, es una discusión que sólo se puede hacer con ciertas aportaciones teóricas. Porque yo creo que el propio cuerpo de niños que están realizando conexiones neuronales, que están acelerando sus procesos de desarrollo celular y que esos procesos de desarrollo celular, neuronal, están implícitamente determinados por su relación también a otros elementos, a espacios, a muros, a suelos, a ventanas, a muebles, a pistas de entrenamiento, a campos de juego, a libros... Todo eso, en realidad, se ve como algo que es una forma en movimiento, como cuando ponemos un elemento aparentemente inerte en el microscopio y, de pronto, empezamos a ver que todo se está moviendo, que todo está siendo reconfigurado. O en una galaxia, o cuando vemos una ciudad desde arriba, desde un avión, y vemos todo como si estuviese lleno de venas, con el tráfico, la gente moviéndose y, de pronto, vemos que los edificios también se mueven y que cambian y que están encendiéndose, apagándose. Y, para mí, es una metáfora adecuada del colegio, porque en realidad, en el colegio hay una labor, principalmente, de acompañamiento del crecimiento celular con pequeños desplazamientos. El colegio es una micro sociedad, donde se realizan labores asociativas, gestión de ventanas, de muros, de libros, de aparatos de ejercicio, de muchas cosas.

Esta es mi visión de lo que pasa allí, una especie de arquitectura en la que lo compositivo y lo *performativo* están imbricados, son lo mismo, se dan como parte del mismo proceso. Eso hace que la arquitectura, que la pedagogía también tengan otro carácter. Porque la pedagogía, está más embebida en ese proceso que, añadida a él, la pedagogía se desarrollada en el proceso. Y claro, esto lo podemos plantear en términos muy prácticos. Por ejemplo, el hecho de abrir las ventanas posibilita determinados procesos o, simplemente, la manera en que se abre. Hay una ventana arriba en el invernadero que cuando se abre, de pronto refrigera o cambia las temperaturas de todo ese espacio. Esos flujos de aire, en realidad, están produciendo una reacción directa de las plantas que están allí viviendo, que producen energía y producen oxígeno, que captan energía, emiten también CO2... Todo esto pasa a los pulmones de los que están allí, que también están reaccionando a las temperaturas y se producen procesos metabólicos en sus cuerpos de adaptación climática.

Al mismo tiempo, se está reflexionando a través de conexiones neuronales, de observaciones, y se procesa la información sobre esas mismas plantas,

embedded in the bodies. And the same goes for bodies that are passing through buildings like air: there is no possibility of an airtight building. All the materials we use are porous to some extent. The same thing happens with cities. Or on a landscape scale, architecture is always fluid. The fluid also contains form, it is stable, it has times of stability, it has long periods and others or processes that coexist in them and are very long and others that are shorter.

In other words, all architecture is *performance*, all form is *performance*, all *performance* is form. In many traditions it has been very important. Ecofeminism has been vital and I am thinking, for example, of authors such as Marisol de la Cadena and her readings of the *Archivo de Mariano*⁷ or *Bodies of Water* by Astrida Neimanis.⁸ But also in art, the work, for example, of Cecilia Vicuña,⁹ are all readings or re-readings of what is form and what is formation as intrinsically interrelated processes or intrinsically related realities. In architecture, the problem with this is that it undermines many of the tools we work with on a regular basis. For example, the distinction between form and design. And when we try to understand how this affects a school, as you say, it's an argument that can only be made with some theoretical input. Because I believe that the very bodies of children who are making neuronal connections, who are accelerating their cellular development processes and that these cellular, neuronal development processes are implicitly determined by their relationship also to other elements, to spaces, to walls, to floors, to windows, to furniture, to training tracks, to playgrounds, to books.... All of this, in reality, is seen as something that is a form in movement, as when we put an apparently inert element under the microscope and, suddenly, we begin to see that everything is moving, that everything is being reconfigured. Or in a galaxy, or when we see a city from above, from a plane, and we see everything as if it were full of veins, with traffic, people moving, and suddenly we see that the buildings are also moving and changing and turning on, turning off. And, for me, it's an appropriate metaphor for the school, because in reality, in the school there is a work, principally, of rhythmic cellular growth with small displacements. The school is a micro-society, where there is associative work, management of windows, of walls, of books, of exercise equipment, of many things.

This is my vision of what happens there, a kind of architecture in which the compositional and the *performative* are imbricated, they are the same, they are part of the same process. This means that architecture and pedagogy also have a different character. Because pedagogy is more embedded in that process than, added to it, pedagogy is developed in the process. And of course, we can put this in very practical terms. For example, the act of opening the windows makes certain processes possible or, simply, the way in which the windows are opened. There is a window at the top of the greenhouse which, when it opens, suddenly cools or changes the temperatures of the whole space. Those air flows are actually producing a direct reaction of the plants that are living there, which produce energy and produce oxygen, which capture energy, which also emit CO2.... All of this goes into the lungs of the people who are there, who are also reacting to the temperatures, and metabolic processes to do with climatic adaptation occur in their bodies..

At the same time, we are reflecting through neural connections, through observations, and processing information about these same plants, how they work, what they mean. And of course, I think there are three processes here: a process of almost stability or conformation, another process of *performance*, and another process of thought or creation of intelligence, which are, in fact, inseparable. I don't know exactly how to explain this architecturally, but what I do know is that it is certainly not functionalist. The references you've pointed to are probably the origin of a way of thinking in which *performance*, or learning and teaching, or pedagogy or intellectual

cómo funcionan, lo que significan. Y claro, yo creo que aquí hay como tres procesos: un proceso casi de estabilidad o de conformación, otro proceso de *performación*, y otro proceso de pensamiento o de creación de inteligencia, que son, en realidad, inseparables. No sé exactamente cuál es la manera de explicar esto arquitectónicamente, pero lo que sé es que, desde luego no es funcionalista. Las referencias que has apuntado, probablemente, son el origen de una forma de pensar en la que *performación*, o aprendizaje y enseñar, o pedagogía o desarrollo intelectual y conformación van muy de la mano. Vemos, por ejemplo, los trabajos de Durand y el énfasis de la tradición Beaux Arts en la composición han sido, probablemente, descartados demasiado rápido. Y no porque ahora tenga una vida como la que se daba entonces, sino porque creo que algo de eso puede ser la respuesta a algunos de los desafíos conceptuales que tenemos ahora al explicar lo que es arquitectura o cómo opera la arquitectura.

EA: Y en ese contexto, ¿Cómo entiendes entonces tú la composición? En tu relato se entiende la arquitectura como *performativa*, pero ¿cómo entiendes la composición?

AJ: Creo que componemos porque la composición, para mí, es una actividad política. Tiene mucho más con invitar presencias: tiene que ver con la convocatoria. La composición convoca, hace que sean compatibles muchas cosas. Pero en realidad, tampoco define cuál es exactamente la relación entre todo y eso da espacio para que esas presencias puedan evolucionar, puedan estar ahí, puedan contribuir y puedan participar en la producción de la realidad. Te pongo un ejemplo: cuando nosotros hicimos la Casa en Never Never Land, teníamos un objetivo, que yo llamaría compositivo y que es diferente a estructural, que era que queríamos que estuviesen los árboles que estaban allí, que se mantuviesen a lo largo del proceso. También queríamos que estuviesen los promotores de la casa, que estuviesen allí, en la casa en Ibiza, que pudiesen traer a sus amigos. También había unas obras de arte que había que traer. Y también estaban, por ejemplo, los animales (**HOUSE IN NEVERLAND / Páginas 32-33**)...

Había una serie de muchísimos actores que había que introducir en una situación y convocarles. Y para mí, la labor de composición consistía en asegurarnos que iban a estar allí, que pudiese haber una convocatoria de todos ellos en el tiempo. Pero, en realidad, también todo estaba muy abierto. Los árboles se siguieron moviendo, las cosas siguieron cambiando. Algunos árboles se murieron, otros no. Cambiaron, los dueños de la casa. Es decir, que no había, en realidad, una capacidad de control, o de aportar una estructura estable. Pero lo que sí conseguimos, de alguna manera, fue que ese grado de presencias y de complejidad en las presencias se mantuviese. Para mí, eso es un poco la labor de lo compositivo. ¿Cuál sería para mí la diferencia con lo estructural? Desde luego, lo que no hicimos fue aquilatar esas presencias, hacer que tuviesen que estar.

La labor era mucho más blanda, que estuviesen de una determinada manera. Era más un esfuerzo porque siguiesen formando parte del proceso, pero, también creando condiciones para que pudiesen cambiar y pudiesen evolucionar en otra dirección, por ejemplo, como que los árboles tuvieran mucho espacio para que pudiesen seguir creciendo. Cuando pensamos en las situaciones, pensamos en situaciones que podían atraer gente diferente también, incluso gente que todavía no conocíamos. Para mí, ese sería un poco el valor de lo compositivo y por eso creo que tiene más que ver con el Parlamento que con el Ejército. Más con una especie de presencia que representa un poco la complejidad de la realidad, que con el control de cómo se dan esas presencias y la regulación de cómo van a formar parte de ese espacio de manera detallada, estable e inamovible.

CG: En ese sentido, en la Rambla Climate House convocasteis a la composición, al diálogo, al debate, a los protagonistas, a muchas de las consideraciones que

development and shaping go very much hand in hand. For example, we can see that Durand's work and the Beaux Arts tradition's emphasis on composition have probably been dismissed all too quickly. And not because it has a life now as it did then, but because I think some of that may be the answer to some of the conceptual challenges we have now in explaining what architecture is or how architecture functions.

EA: And in this context, how do you understand composition? You say that architecture is understood as *performative*, but how do you understand composition?

AJ: I think we compose because composition, for me, is a political activity. It has much more to do with inviting presences: it has to do with convoking. Composition summons, it makes many things compatible. But in reality, it doesn't define what exactly is the relationship between everything and that opens the space for those presences to evolve, to be there, to contribute and to participate in the production of reality. Let me give you an example: when we built the House in Never Never Land, we had an objective, which I would call compositional and which is different from structural, which was that we wanted the trees that were there to be maintained throughout the process. We also wanted the developers of the house to be there, in the house in Ibiza, to be able to bring their friends. There were also some works of art that had to be brought. And there were also the animals (**HOUSE IN NEVERLAND / Pages 32-33**)...

There was a series of numerous actors who had to be brought into a situation and summoned. And for me, the work of composition consisted of making sure that they were going to be there, that they could all be summoned in time. But, in reality, it was also all very open. Trees kept moving, things kept changing. Some trees died, some didn't. The owners of the house changed. I mean, there wasn't really an ability to control, or to provide a stable structure. But what we did manage to do, in a way, was to maintain that degree of presence and complexity in the presences, and for me, that's a bit of the work of the compositional. I think that's kind of the work of the compositional aspect; but what would be the difference between that and the structural for me? Of course, what we didn't do was to streamline these presences, making it obligatory for them to be there.

The work was much softer, making sure that they were in a certain way. It was more of an effort to keep them part of the process, but also to create conditions so that they could change and evolve in another direction, for example, so that the trees would have a lot of space so that they could continue to grow. When we thought about the situations, we thought of situations that could attract different people as well, even people we still didn't know. For me, that would be a part of the value of the composition, and that's why I think it has more to do with the parliament than with the army. More with a kind of presence that represents a little of the complexity of reality, than with the control of how these presences occur and the organisation of how they are going to form part of this space in a detailed, stable and unchangeable way.

CG: In that sense, in the Rambla Climate House you summoned the composition, the dialogue, the debate, the protagonists, many of the considerations that had to do with bringing nature and the living beings of that *performance* together with the people, in that small habitat as a whole, didn't you?

AJ: Yes, that house was a restorative project because it was something that had been lost to a large extent. This is a small contribution, but, of course, the idea was to generate the conditions to restore, to repair the watercourse that had been there. Well, which is still being destroyed,





tenían que ver con traer la naturaleza y los seres vivos de esa *performación* junto con las personas, en ese conjunto de ese pequeño hábitat, ¿no?

AJ: Sí, esa casa suponía una labor reparativa porque era algo que se había perdido en buena medida. Esto es una pequeña contribución, pero, desde luego, la idea era generar las condiciones para recomponer, para reparar la rambla que había sido. Bueno, que se sigue destruyendo porque el proceso no ha parado. Y todo esto es una especie de David contra Goliath, porque es imposible parar ese proceso urbanizador. Allí, por ejemplo, nosotros no sabíamos qué plantas iban a salir. Lo que sí sabíamos es que iban a estar convocadas y que iba a generarse condiciones para que vinieran. Algunas las intuíamos o sabíamos porque veíamos que aparecían rápidamente, pero desde luego ese era el objetivo, claro. También es la tradición *cosmopolítica*,¹⁰ que es la visión de la política como la multiplicación de las presencias y no tanto como la regulación de las relaciones entre esas presencias. Es un terreno muy frágil en el que todo está relacionado. Probablemente, composición y estructura son algo inevitable, que vayan de la mano. Pero también es verdad que hay que poner el énfasis para mí en la composición; a mí me ayuda a evitar la tentación de pensar en términos de orden sobrepujado, y permite aceptar que el proceso está abierto (RAMBLA CLIMATE HOUSE / Páginas 36-37).

CG: ¿Cómo conviven los habitantes de estas casas? ¿con el entorno que la propia casa genera? ¿Qué experiencia tenéis en la aproximación con discursos o narraciones que probablemente no son muy frecuentes en el contexto, y más de una vivienda unifamiliar? ¿Qué *feedback* tenéis de estos clientes o de los que han ido pasando por la casa en Ibiza?

AJ: Por ejemplo, la casa de la Rambla Climate House, ellos hacen fotografías de todos los bichos que aparecen por ahí y tienen fotografías de serpientes, flores, insectos, pájaros... Recientemente, por ejemplo, estaba fascinado por Boonserm Premthada que nos estuvo contando el proyecto que hizo del Museo de los Elefantes y decía que los elefantes cuando miraban a un humano, no veían un humano, lo que nosotros pensamos que era un humano, ni siquiera nos reconocían como unos seres vivos así identificables... A lo mejor, no lo sabemos. Yo me acordé del libro *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?* de Vinciane Despret.¹¹ Parte del interés de lo político, de la *cosmopolítica* y de lo compositivo, es que cada uno de los actores que forman parte de una realidad, está situado, está localizado de manera diferente y no necesariamente se comparten las mismas epistemologías u ontologías en un ecosistema. Nosotros no somos capaces de percibir el océano como lo percibe un pulpo que tiene sistemas neuronales distribuidos en sus tentáculos y que tiene una capacidad de sentir el océano muy diferente a la nuestra, mucho más optimizadas que las nuestras. La percepción que un pulpo tiene de nosotros se nos escapa, realmente. Pero tampoco nosotros somos capaces de percibir la realidad como un pulpo. Tampoco un humano la siente igual, la percibe igual que otros. Entonces, nosotros, no intentamos tampoco invadir el terreno de la gente que vive en nuestras casas porque no es posible que ellos vayan a vivir como nosotros, acorde a un discurso que nosotros pensamos.

Creo que ahora hay menos *awareness*. Antes pensamos que cualquier programa de acción tenía que pasar por la generación de *awareness*. En una perspectiva más *queer*, más ecológica o feminista, tenemos que asumir que el conocimiento está situado y que depende de la situación y que, por tanto, existe la necesidad de convivir, coexistir, pactar y generar alianzas con actores que tienen una manera de percibir y sentir el mundo muy diferente.

CG: En ese sentido, justamente, la evolución de las personas, refiriéndome solamente a las personas usuarias...cada grupo, cada unidad familiar, cada colectivo, cada universo personal es diferente. En cierta medida las casas unifamiliares siempre tienen esa aproximación de traje a medida y sobre todo casi de foto fija, de un traje a medida para unas personas

because the process has not stopped. And all of this is a kind of David versus Goliath scenario, because it is impossible to stop this development process. For example, we didn't know which plants were going to emerge. What we did know was that they were going to be summoned and that conditions would be created for them to appear. Some of them we sensed or we knew because we saw that they appeared quickly, but of course that was the objective. It's also the *cosmopolitical* tradition,¹⁰ which is the vision of politics as the multiplication of presences and not so much as the regulation of the relations between those presences. It is a very fragile terrain in which everything is related. Composition and structure are quite inevitable, they go hand in hand. But it's also true that the emphasis for me is on composition; it helps me to avoid the temptation to think in terms of superimposed order, and allows me to accept that the process is open-ended (RAMBLA CLIMATE HOUSE / PÁGINAS 36-37).

CG: How do the inhabitants of these houses coexist with the environment that the house itself generates? What experience do you have in approaching discourses or narratives that are probably not very frequent in the context, and even more so in a single-family house? What feedback do you have from these clients or from those who have visited the house in Ibiza?

AJ: For example, in the Rambla Climate House, they take photographs of all the critters that appear there and they have photographs of snakes, flowers, insects, birds.... Recently, for example, I was fascinated by Boonserm Premthada who was telling us about the project he did for the Elephant Museum and he said that when elephants look at a human, they don't see a human, what we think of as a human, they don't even recognise us as living beings identifiable as such.... Maybe we don't know. I was reminded of Vinciane Despret's book *What would animals say... if we asked the right questions?*¹¹ Part of the interest of the political, of *cosmopolitics* and of the compositional, is that each of the actors that form part of a reality is situated, is located differently and does not necessarily share the same epistemologies or ontologies in an ecosystem. We are not capable of perceiving the ocean in the same way as an octopus that has neural systems distributed in its tentacles and that has a capacity to sense the ocean that is very different from ours, much more optimised than ours. The way an octopus perceives us really escapes us. But neither are we capable of perceiving reality the same way as an octopus does. Nor does a human feel it in the same way, perceive it in the same way as others. So we do not try to invade the territory of the people who live in our houses because it is not possible for them to live as we do, according to a discourse that we conceive.

I think there is less awareness now. Before, we thought that any programme of action had to go through the generation of awareness. In a more queer, ecological or feminist perspective, we have to assume that knowledge is situated and that it depends on the situation and that, therefore, there is a need to coexist, coexist, make agreements and generate alliances with actors who have a very different way of perceiving and feeling the world.

CG: In this sense, precisely, the evolution of people, referring only to the users... each group, each family unit, each collective, each personal universe is different. To some extent, single-family houses always have that tailor-made approach and, above all, almost a fixed photo, a tailor-made suit for certain people; it is a cliché, but it has a little bit of that component. In your projects, how do you see the evolution of these characters, of these users over time? People change, other characters appear, and even, as you were saying, the house is sold to other people who may have other objectives and important or significant personal differences with the previous occupants. One person, ten years before and ten years after, is not the same person.

determinadas, es un tópico, pero tiene un poco esa componente. En vuestros proyectos, ¿cómo ves la evolución de esos personajes, de esas personas usuarias a lo largo del tiempo? Las personas cambian, aparecen otros personajes, incluso como estabas comentando, la casa se vende a otra gente que puede tener otros objetivos y unas diferencias personales importantes o significativas con los anteriores ocupantes. Una misma persona, diez años antes y diez años después, no es la misma persona.

AJ: Pues a mí me parece que hay diferentes niveles de atención. A mí me interesa mucho la gente y me suelo llevar bien con la gente. Les escucho y atiendo, y me tomo en serio lo que necesitan. Cuando vienen a nuestra oficina para construir una casa, me parece muy interesante todo lo que cuentan y lo utilizamos como material. Atiendo sus necesidades, si necesitan sitio para guardar libros o si quieren un sitio para aparcar su caravana o necesitan las habitaciones, quieren que tengan esta o aquella orientación. Es decir, tomo muy en serio todos los requerimientos prácticos, sensibles o culturales... todo, y eso es una parte del trabajo.

Pero también creo que eso es una parte muy pequeña de lo que es la arquitectura. Es muy poco lo que yo sería capaz de verbalizar si yo encargase una casa a un arquitecto... pediría unas cosas que bueno, se atenderían... Lo digo en primera persona para no pensar que estoy desatendiendo a otra persona, sino a mí mismo. Pero yo soy mucho más que lo que yo creo que soy, en el sentido de que consumo mucha agua, estoy invadido por miles de especies, en el estómago o en la piel. Quiero exagerar un poco para que se me entienda. Me importan los humanos en cuanto a construcción colectiva ecosistémica, porque creo que ahí es donde están las grandes tensiones y, aunque no lo sepamos, ahí es donde se definen las condiciones de nuestra existencia, en las tensiones sociales, políticas, ecológicas. Entonces, claro, cuando pienso una casa, pienso que los usuarios no son unas personas a las que conozco y son simpáticas y quiero atender o no, y, quiero igualmente atenderles. Eso lo hago y me lo tomo muy en serio... Y Roberto, y todos los que trabajamos en oficina.

Pero, también hacemos un esfuerzo por entender que no todo es lo que nos están diciendo y que hay mucho más que requiere una investigación y un entendimiento más complejo de lo que es un ser vivo, como ecosistema vinculado con otras cosas. Y no me refiero a una visión solamente *new age*, así como jipi [hippie], de que todo está interconectado, que también. Me parece una posición muy relevante y ha que sido una muy importante manera de introducir lo ecológico de una manera pragmática: la gente que vive en la Rambla Climate House no es consciente hasta qué punto son víctimas del proceso de urbanización. No entienden cómo sus economías, sus relaciones sociales, su salud, su esperanza de vida, la vida de otras personas, está marcada por esas transformaciones del territorio.

La arquitectura no atiende a los humanos como individuos, sino que atiende a cuestiones más complejas que operan a diferentes escalas, que son heterogéneas, que están participadas y que en último término son inaprehensibles. Eso es por lo que es tan difícil el trabajo de arquitecto y por lo que es experimental, porque no podemos escuchar a las bacterias o a las montañas. Tenemos que hacerlo de manera tentativa y observar qué ocurre. Y hay una especie de *messiness* o de barullo, de desbarajuste, que es en el que operamos. Para mí por eso es tan fascinante. Por eso lo que tenemos que hacer, porque lo necesitamos.

No hay otra manera de explorar qué es la existencia más que hacer arquitecturas. Y eso no me refiero a macizar todo, sino ensayar, ensayar formas de relaciones, de intervención, de mediaciones materiales, de mediaciones *performativas*. Y eso es lo que a mí me fascina. Pero claro, cuando oigo, por ejemplo, que las escuelas de arquitectura están orientadas a lo humano, me interesa mucho porque entiendo por dónde van sus objetivos. Están hablando de una arquitectura más inclusiva, pero al mismo tiempo pienso que la arquitectura que yo hago es más orientada a lo no-humano, a

AJ: Well, I think there are different levels of attention. I am very interested in people and I tend to get on well with people. I listen to them and I pay attention to them, and I take what they need seriously. When they come to our office to build a house, I find everything they have to say very interesting and we use it as material. I cater to their needs: if they need a place to store books or if they want a place to park their caravan or they need the rooms, or if they want them to face one way or another. I mean, I take all of the practical, emotional or cultural requirements very seriously... everything, and that's part of the job.

But I also think that this is a very small part of what architecture is. There is very little that I would be able to express if I commissioned a house from an architect... I would ask for some things that, well, would be taken care of... I say it in the first person so as not to think that I am neglecting someone else, but myself. But I am much more than what I think I am, in the sense that I consume a lot of water, I am invaded by thousands of species, in my stomach or on my skin. I want to exaggerate a bit to make myself understood. I care about humans in terms of collective ecosystemic construction, because I believe that this is where the great tensions lie and, although we may not know it, this is where the conditions of our existence are defined, in social, political and ecological tensions. So, of course, when I think of a house, I think that the users are not people I know and they are nice and I want to attend to them or not, and I want to attend to them as well. That's what I do and I take it very seriously... And Roberto, and all of us who work in the studio.

But we also make an effort to understand that not everything corresponds to what they are telling us and that there is much more that requires a more complex investigation and understanding of what a living being is, like an ecosystem linked to other things. And I'm not just talking about a new age, hippy outlook, that everything is interconnected, that too. I think it's a very relevant position and it has been a very important way of introducing ecology in a pragmatic way: the people who live in the Rambla Climate House aren't aware to what extent they are victims of the urbanisation process. They don't understand how their economies, their social relations, their health, their life expectancy, the life of other people, is marked by these transformations of the territory.

Architecture is not concerned with humans as individuals, but with more complex issues that operate at different scales, that are heterogeneous, that are participated and that are ultimately ungraspable. That is why the work of an architect is so difficult and why it is experimental, because we cannot listen to bacteria or mountains. We have to do it tentatively and see what happens. And there is a kind of messiness or disorder, which is where we operate. For me that's why it's so fascinating. That's why we have to do it, because we need it.

There's no better way to explore what existence is than to create architecture. And I don't mean to put everything together, but rather to rehearse, to explore types of interrelationships, of intervention, of material interventions, of *performative* mediations. And that's what fascinates me. But of course, when I hear, for example, that architecture schools are oriented towards the human, it interests me a lot because I understand where their objectives are heading. They're talking about a more inclusive architecture, but at the same time I think that the architecture I do is more oriented to the non-human, to the more-than-human. Of course, it caters to the human, but I understand that the human is more, and it goes beyond the limit of the human.

CG: I would like to comment on two images that I think fit well in the discourse of social, technical, urban, ecosystemic mediation. In the last talk you gave in Valencia with Fabrizio Gallanti, I remember a wonderful image of the photographer Miguel Guzmán in the Diocesan House of Plasencia, an unconventional image for a photograph of architecture today, where





lo más-que-humano. Por supuesto, atiende lo humano, pero entiendo que lo humano es más, y excede el límite de lo humano.

CG: Me gustaría comentar dos imágenes que creo encajan bien en el discurso de mediación social, técnica, urbana, ecosistémica. En la última charla que impartiste en Valencia con Fabrizio Gallanti, recuerdo una imagen estupenda del fotógrafo Miguel Guzmán en la Casa Diocesana de Plasencia, una imagen poco convencional para una fotografía de arquitectura hoy, donde se veía la gente, las personas de allí, el patio, la vegetación, vosotros estabais por allí, sentados. Había mezcla de diferentes edades, varios protagonistas y personas usuarias de aquel proyecto. Y contrapuesta a esa imagen, las perspectivas/render de vuestro Colegio Reggio en la que aparece el niño y la niña, mostrando que caben todas las personas, que caben todos los niños, cada niño o niña en particular, en vuestra escuela. En este caso, no se ven solo las personas, sino que también se ve la vegetación y los animales. ¿Explican bien las dos imágenes un poco cuál es vuestro modo de trabajar? Siempre un poco en el límite, pero donde todos los seres tienen presencia... (PLASENCIA CARE HOME / Páginas 40-42).

AJ: Sí, la primera, era una imagen de un encuentro en disputa, por decirlo de alguna manera, había unas señoras, que estaban peleadas con otros por una controversia del jardín, porque ellas querían plantar unas cosas en una zona y otros se habían aliado para hacer un huerto; también ellas habían cortado un cerezo... Un cerezo que habíamos plantado, lo cortaron porque no querían plantar árboles frutales, porque pensaban que el huerto manchaba y los árboles frutales manchaban y querían más un jardín de rosas y a ellos les da un poco lo mismo. También porque ellas eran las que habitualmente lo limpiaban, era un conflicto importante. Pero lo interesante era que ese conflicto se hacía muy explícito en el jardín. El jardín estaba diseñado para que hiciera emerger esos conflictos no tanto como tensiones soterradas, sino que estuviesen allí muy presentes.

Me encanta esa foto, la tenía antes en mi despacho, así como enorme, como una impresión que hicieron, no me acuerdo para qué exposición. La tenía puesta en el fondo porque me encantaba, a escala casi natural, la gente. Me gustaba esa posibilidad de que estuviesen todas esas presencias, pero sin consenso y sin entenderse unas a otras. Porque yo creo se da mucho protagonismo al entendimiento, al *awareness*, al consenso, a todo esto, cuando, en realidad, la arquitectura hace posible que las cosas coexistan, sin llevarse bien, sin entenderse, sin ni siquiera percibirse. Y eso es lo que parece más interesante, como noción de lo político. Y en el otro proyecto es muy interesante porque son unas imágenes que nunca usó el colegio. Casi nunca hacemos *renders*, solo los hacemos si nos los piden los promotores, los clientes o alguien con quien trabajamos. Primero les entregamos algo que nos interesa a nosotros y siempre nos dicen "no": queremos algo realista. Pero bueno, la cosa es que les hicimos éstos pesando cómo se darían las situaciones, qué niños tendrían que estar allí, quién imaginábamos como usuarios del colegio. Y de pronto salieron, claro, niños que no respondían a cuerpos hegemónicos y también que eran un poco góticos. Creo que es importante alejarse de la idea del final feliz de la arquitectura.

Lo importante en arquitectura, no es que resuelva las cosas, que dé un final feliz, que pacifique la sociedad, que dé redención a la sociedad y la haga virtuosa... sino que la hace ser lo que es, es decir, que permite a la sociedad estar representada, me refiero a estar presente en los espacios de lo colectivo. Todo son espacios colectivos en los que estar presente, porque la sociedad principalmente está inhibida, está como excluida, segregada. La arquitectura puede ser también una gran fuerza de segregación y de exclusión. Lo que me interesa de la arquitectura es la capacidad de hacer lo contrario, de hacer emerger todas estas cosas. Pero cómo son *no editadas* para que sean lo que no son; con sus conflictos, con sus problemas, con sus imperfecciones. Porque no hay otra manera: cuando quieres hacer ver que

you could see the people there, the patio, the vegetation, and you were sitting there. There was a mixture of different ages, different protagonists and users of that project. And in contrast to that image, the perspectives/ renderings of your Reggio School in which the boy and the girl appear, showing that there is room for everyone, for all the children, each child in particular, in your school. In this case, you don't just see people, but also plants and animals. In a way, do the two images explain the way you approach your work? Always a little bit on the edge, but where all living things have a presence.... (PLASENCIA CARE HOME / Pages 40-42).

AJ: Yes, the first one was an image of a slightly heated encounter, there were some ladies, who were in a row with others over a garden, because they wanted to plant some things in an area and others had joined forces to make an orchard; they had also cut down a cherry tree.... A cherry tree that we had planted, they cut it down because they didn't want to plant fruit trees, because they thought that fruit trees would make a mess and the fruit trees stained, and they wanted a rose garden instead, and they didn't really care about that. Also because they were the ones who usually tidied it up: it was an ongoing conflict. But the interesting thing was that this conflict was made very explicit in the garden. The garden was designed to bring out these conflicts not so much as hidden tensions, but instead to make them very present there.

I love that photo, I used to have it in my office, kind of huge, like a print they made, I don't remember for what exhibition. I had it in the background because I loved seeing the people on an almost natural scale. I liked the possibility of all those presences being there, but without consensus and without understanding each other. Because I think there is a lot of emphasis on understanding, awareness, consensus, all of this, when, in reality, architecture makes it possible for things to coexist, without getting along, without understanding each other, without even being aware of each other. And that's what seems most interesting, as a notion of the political. And in the other project it's very interesting because they are images that the school never used. We almost never do renderings, we only do them if we are asked to do so by developers, clients or someone we work with. First we give them something that interests us and they always say "no": we want something realistic. But, well, the thing is that we did these weighing up what the situations would be like, which children would have to be there, who we imagined as users of the school. And suddenly we came up, of course, with children who didn't respond to hegemonic bodies and who were also a bit gothic. I think it's important to move away from the idea of the 'happy ending' of architecture..

What is important in architecture is not that it solves things, that it provides a happy ending, that it pacifies society, that it gives redemption to society and makes it virtuous... but that it makes it what it is, that is, that it allows society to be represented, I mean to be present in the collective spaces. Everything is a collective space in which to be present, because society is mainly inhibited, excluded, segregated.... Architecture can also be a great force for segregation and exclusion. What interests me about architecture is its capacity to do the opposite, to make all these things emerge. But how they are not manipulated to be what they are not; with their conflicts, with their problems, with their imperfections. Because there is no other way: when you want to make it look perfect, in reality what you are doing is covering it up. It's not that you fix it, there's no way to fix it. There is no way we are going to get along with everybody or get along with cancer cells. We will never get along with a cancer cell. But what we can do is, of course, reach agreements which, in the case of cancer cells, of course, is so extreme that we will probably want to eliminate them. But also contemporary medicine is very different: for example, it creates hormone

es perfecta, en realidad lo que se está haciendo es maquillarla. No es que la arregles, no hay manera de arreglarlo. No hay manera de que nos vayamos a llevar bien con todo el mundo o que nos vayamos a llevar bien con las células cancerígenas. No nos vamos a llevar nunca bien con una célula cancerígena. Pero lo que podemos hacer es, desde luego, pactar los acuerdos que, en el caso de las células cancerígenas, claro, es tan extremo que queremos probablemente eliminarlas. Pero también la medicina contemporánea es muy diferente, establece, por ejemplo, tratamientos de hormonas para que, simplemente, no se den las condiciones en que sean dañinas, no crezcan...

Esa es la labor de la arquitectura, pero sabiendo que es una labor imperfecta, desastrosa, que no va a resolver gran cosa, que va a generar también muchos problemas. Pero, desde luego, lo que sí hace es añadir valor político, valor de presencia, valor de realismo, valor de uso, de no exclusión. Eso en sí mismo ya es algo bueno, algo positivo, algo valioso. Aunque no significa que todos podemos ser felices y que todo va a estar genial y que los problemas del mundo acaben. Pero el hecho de que estén representados, que estén presentes, le da un estatus de democracia a esa realidad del día a día, de apertura, de posibilidad de cambio, de experimentación, que para mí es la que es valiosa.

¿Significa eso que van a desaparecer los problemas? No, pero tampoco vamos a tener una fantasía de que han desaparecido, que es falsa, y de la que vamos a ser todos víctimas y que va a haber exclusión para mantener esa fantasía. Cuando veo televisión, por ejemplo, en los aviones, es terrible porque de pronto sale esa arquitectura que parece que todo el mundo es rico, que todo es limpio, que el césped no crece. Para mí esa es la fantasía, parece como que elimina los problemas. Lo digo por poner un ejemplo así, muy real, pero lo que quiero decir es que para mí lo interesante sería empezar a ver qué pasa ahí, hacer una arquitectura en la que de pronto se vea qué pasa cuando crece el césped, qué pasa cuando el jardinero se pone enfermo, qué pasa cuando...Y para mí eso es mucho más deseable políticamente, esa contención de lo real, que aquella fantasía que está hecha para excluir, para generar víctimas, y que es una forma de violencia.

Notas y referencias bibliográficas

- ¹ Bruno Latour (1947-2022) fue un filósofo, sociólogo y antropólogo francés que desarrolló los conceptos de cajanegrización y la teoría del Actor-Red, ampliamente mencionados por Jaque a lo largo de esta entrevista, así como también investigó sobre la cuestión de la construcción social de los objetos de estudio en el ámbito del laboratorio, que coincide, en parte, con la noción de procesos participados de laboratorización que también menciona Jaque en esta conversación.
- ² La noción de interseccionalidad pone sobre la mesa la importancia de considerar la interrelación e interacción entre las circunstancias que puedan afectar una situación o caso de estudio, en vez de solo considerar estas circunstancias aisladamente. El concepto fue desarrollado por Kimberle Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color," *Stanford Law Review* 43, no. 6 (1991): 1241-99.
- ³ Boonserm Premthada (1966) es un arquitecto y artista, fundador de Bangkok Project Studio, de amplia difusión internacional. Los proyectos que desarrolla muestran un claro posicionamiento sobre una mirada más-que-humana sobre la arquitectura. Más información en: <https://www.arch.columbia.edu/events/2448-boonserm-premthada>
- ⁴ Donna Haraway (1944) es una profesora americana emérita en el Departamento de Historia de la Ciencia y en el departamento de Estudios Feministas en la Universidad de California, EEUU, cuyo trabajo ha tenido un enorme impacto en el pensamiento ecosistémico actual. En "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" expone el mito de la objetividad científica. Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3 (Autumn, 1988): 575-599. En 2016, en su libro *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, propone nuevas maneras de reconfigurar nuestras relaciones con la tierra y todas las especies que la habitan, así como plantea la necesidad de aprender a permanecer próximos a los problemas de vivir y morir juntos en un planeta dañado, como manera de construir futuros más habitables. Donna Haraway, *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham/London: Duke University Press, 2016).

treatments so that they simply do not have the conditions where they are harmful, they do not grow...

This is the work of architecture, but in the knowledge that it is imperfect, disastrous, that it is not going to solve much, that it is going to cause a lot of problems. But, of course, what it does do is add political value, the value of presence, the value of realism, the value of use, of non-exclusion. That in itself is already something good, something positive, something valuable. Although it doesn't mean that we can all be happy and that everything is going to be great and that the problems of the world will end. But the fact that they are represented, that they are present, gives a status of democracy to that day-to-day reality, of openness, of the possibility of change, of experimentation, which to me is what is valuable.

Does that mean that the problems are going to disappear? No, but neither are we going to have a fantasy that they have disappeared, which is false, and that we are all going to be victims of it and that there is going to be exclusion to maintain that fantasy. When I watch television, for example, on aeroplanes, it is terrible because suddenly there is this architecture that seems that everyone is rich, that everything is clean, that the grass doesn't grow. For me that's the fantasy, it seems to eliminate the problems. I say this to give an example like that, very real, but what I mean is that for me the interesting thing would be to start to see what happens there, to make an architecture in which suddenly you can see what happens when the grass grows, what happens when the gardener gets sick, what happens when... And for me that is much more politically desirable, that containment of the real, than that fantasy that is made to exclude, to generate victims, and that is a form of violence.

Notes and bibliographic references

- ¹ Bruno Latour (1947-2022) was a French philosopher, sociologist and anthropologist who developed the concepts of blackboxing and the Actor-Network theory, widely mentioned by Jaque throughout this interview, as well as researching the question of construction of the objects of study in the field of the laboratory, which coincides, in part, with the notion of participatory processes of laboratoryization that Jaque also mentions in this conversation.
- ² The notion of intersectionality emphasises the importance of considering the interrelationship and interaction between circumstances that may affect a situation or case study, rather than only considering these circumstances in isolation. The concept was developed by Kimberle Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color," *Stanford Law Review* 43, no. 6 (1991): 1241-99.
- ³ Boonserm Premthada (1966) is an architect and artist, founder of Bangkok Project Studio, with wide international circulation. The projects that he develops show a clear position on a more-than-human view of architecture. More information in: <https://www.arch.columbia.edu/events/2448-boonserm-premthada>
- ⁴ Donna Haraway (1944) is an American professor emerita in the Department of History of Consciousness and the Department of Feminist Studies at the University of California, USA, whose work has had an enormous impact on current ecosystem thinking. In "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" (1988) she explores the myth of scientific objectivity. Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3 (Autumn, 1988): 575-599. In 2016, in her book *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, proposes new ways of reconfiguring our relationships with the earth and all the species that inhabit it, as well as the need to learn to stay close to the problems of living and dying together on a damaged planet, as a way of building more habitable futures. Donna Haraway, *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham/London: Duke University Press, 2016).
- ⁵ Herman Hertzberger (1932) is a Dutch architect who influenced the development of Structuralism in architecture. Among his projects, the Montessori School in Delft (1966-70) and the office building for the insurance company Centraal Beheer in Apeldoorn (1970-72) propose the understanding of interior spaces as if they were urban spaces, transforming the usual limits of the classroom and the office.





- ⁵ Herman Hertzberger (1932) es un arquitecto holandés que influyó en el desarrollo del Estructuralismo en la arquitectura. Entre sus proyectos, la Escuela Montessori en Delft (1966-70) y el edificio de oficinas para la compañía de seguros Centraal Beheer in Apeldoorn (1970-72) plantean la comprensión de los espacios interiores como si fueran espacios urbanos, transformado los límites habituales del aula y de las oficinas.
- ⁶ Hans Scharoun (1893-1972) fue un arquitecto alemán, conocido por diseñar la Berliner Philharmonie (1960-63). En 1951, realizó una propuesta para una Escuela primaria en Darmstadt que ofreció una aproximación pedagógica al espacio en función de la edad de las niñas y niños que lo iban a habitar. En esta propuesta, Scharoun complejiza la relación del edificio con el lugar, con la memoria y con sus habitantes, proponiendo diversos tipos de aulas y situaciones.
- ⁷ Marisol de la Cadena (1957) es una antropóloga peruana que en la actualidad imparte clases en la Universidad California-Davis. Su trabajo investiga las complejidades que surgen en la encrucijada entre la política indígena, la política de siempre y la expansión de las políticas neoextractivistas en América Latina. El Archivo de Mariano, al que se refiere Jaque, es el conjunto de documentos custodiados durante varias décadas por una familia quechua, Mariano y Nazario Turpo, que Marisol de la Cadena investigó y recogió en su libro *Earth Beings*, mostrando maneras de conocer y de ser que exceden las prácticas asociadas a la modernidad. Marisol de la Cadena, *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds* (Durham/London: Duke University Press, 2015).
- ⁸ Astrida Neimanis es una investigadora y escritora que trabaja en la intersección de feminismo, el cambio climático y la justicia multispecies. En su libro *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* propone una manera innovadora de feminismo poshumanista que entiende nuestros cuerpos como parte del mundo natural y no separados de este. Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (Bloomsbury Publishing, 2017).
- ⁹ Cecilia Vicuña (1948) artista visual, poetisa y activista chilena, pionera en las propuestas de decolonización indígenas y en el ecofeminismo.
- ¹⁰ Según la filósofa Isabelle Stengers (1949) enfatiza en su texto *La propuesta cosmopolítica*, "[...] la propuesta cosmopolítica no es ninguna propuesta todo terreno, que pudiéramos "nosotros" presentarle a todos como si fuera igualmente aceptable para todos. Es más bien una manera de civilizar, de hacer "presentable" esa política que tenemos tendencia a pensar como un ideal neutro, bueno para todos." Stengers, Isabelle. "La propuesta cosmopolítica. *Pléyade*, no.14 (diciembre): 39.
- ¹¹ Vinciane Despret (1959) es una filósofa de la ciencia y profesora universitaria belga. Su investigación se centra en la historia de la etología y las relaciones entre humanos y animales. Jaque cita expresamente su libro *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?* publicado en francés en 2012 y en castellano en 2018 donde, no solo indaga sobre la manera de ser de los animales, sino que también se puede inferir cómo somos los humanos. Vinciane Despret, *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2018). En su libro más reciente *Autobiografía de un pulpo*, en francés en 2021 y en castellano en 2022, continúa indagando sobre la posibilidad de una cultura y una manera diferente de conocer no-humana. Jaque parece hacer referencia a este segundo libro más adelante. Vinciane Despret, *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (Bilbao, España: Consonni 2022).

Bibliography

- Cadena, Marisol de la. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham/London: Duke University Press, 2015.
- Crenshaw, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." *Stanford Law Review* 43, no. 6 (1991): 1241-99.
- Despret, Vinciane. *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2018
- Despret, Vinciane. *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Bilbao, España: Consonni 2022.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3 (Autumn, 1988): 575-599.
- Haraway, Donna. *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press, 2016.
- <https://www.arch.columbia.edu/events/2448-boonserm-premthada>
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Publishing, 2017.
- Stengers, Isabelle. "La propuesta cosmopolítica. *Pléyade*, no.14 (December):17-41. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/>

Andrés Jaque / Office for Political Innovation (OFFPOLINN) es un estudio de arquitectura internacional, con sede en Nueva York y Madrid, que trabaja en la intersección del diseño, la investigación y las prácticas críticas del cuerpo y el medio ambiente. Han sido galardonados con el Premio Frederick Kiesler de Arquitectura y Artes, el LEÓN DE PLATA al Mejor Proyecto de Investigación en la 14ª Bienal de Venecia y el Premio Dionisio Hernández Gil. El trabajo de OFFPOLINN forma parte de las colecciones del MoMA y el Art Institute of Chicago, entre muchos otros.

Andrés Jaque / Office for Political Innovation (OFFPOLINN) is an international architectural practice, based in New York and Madrid, working at the intersection of design, research, and critical body-environmental practices. They have been awarded with the Frederick Kiesler Prize for the Architecture and the Arts, the SILVER LION for Best Research Project at the 14th Venice Biennale, and the Dionisio Hernández Gil Award. OFFPOLINN's work is part of the collections of MoMA and the Art Institute of Chicago, among many others.

Andrés Jaque is Dean and Professor of Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. He has been visiting professor at Princeton University and the Cooper Union. His books include *Superpowers of Scale* (2020), *Mies y la gata Niebla: Ensayos sobre arquitectura y cosmopolítica* (2019), *More-Than-Human* (with Marina Otero and Lucia Pietrousti) (2020), *Transmaterial Politics* (2017), *Calculable* (2016), and *PHANTOM, Mies as Rendered Society* (2013), among others.