

Ronan y Erwan Bouroullec

Quimper, Francia, 1971 y 1976. Han realizado piezas para Capellini, Smak Iceland, Boffi y Habitat entre otros. Grand Prix du Jury International, 1998, Salón del Mueble de París y el Best New Designer Award ICFE, New York. Viven y trabajan en Saint-Denis.

Diseñadores

Texto: Pablo Gallego-Picard

Imágenes: Morgane Le Gall



**A NON DEFINICIÓN DO OBXECTO
OU CÓMO IR DE ACAMPADA
A UN BOSQUE
UNHA CONVERSA COS IRMÁNS BOURULLEC**

**LA NO DEFINICIÓN DEL OBJETO
O CÓMO IR DE ACAMPADA
A UN BOSQUE.
UNA CONVERSACIÓN CON LOS HERMANOS BOURULLEC**

**THE NON DEFINITION OF THE OBJECT
OR HOW TO GO CAMPING IN A
WOOD
A CONVERSATION WITH THE BOURULLEC BROTHERS**

por] by] Pablo Gallego Picard

¿É París ou son as aforas?
¿É unha rúa ou unha ruela?
¿É unha reixa ou unha porta?
¿É un estudio ou unha nave?
¿É un só espacio ou son varios?
¿É unha estantería ou unha celosía?

Facíame estas preguntas mentres buscaba o estudio dos irmáns Bouroullec, Ronan e Erwan, nas aforas de París. A primeira vista é case imposible encontrar a entrada do estudio, non hai cartel aparente; de feito, a única entrada desde a rúa é unha reixa que leva ao interior dun pequeno obradoiro desordenado onde, só se un se

¿Es París o son las afueras?
¿Es una calle o un callejón?
¿Es una verja o una puerta?
¿Es un estudio o una nave?
¿Es un solo espacio o son varios?
¿Es una estantería o una celosía?

Me hacía estas preguntas mientras buscaba el estudio de los hermanos Bouroullec, Ronan y Erwan, a las afueras de París. A primera vista es casi imposible encontrar la entrada de su estudio, no hay cartel aparente, de hecho la única entrada desde la calle es una verja que lleva al interior de un pequeño taller desordenado que, sólo si

fixa ben e se arrisca a ir máis aló, chega ao interior dunha gran nave.

Na introducción do seu libro *Especies d'espaces*, George Perec di que "O problema non está tanto en saber cómo chegamos ata aquí, senón simplemente en recoñecer que chegamos, que estamos aquí: non hai un espacio, un fermoso espacio, un fermoso espacio arredor, un fermoso espacio que nos rodea totalmente, hai moitos anacos pequenos de espacio..."⁽¹⁾

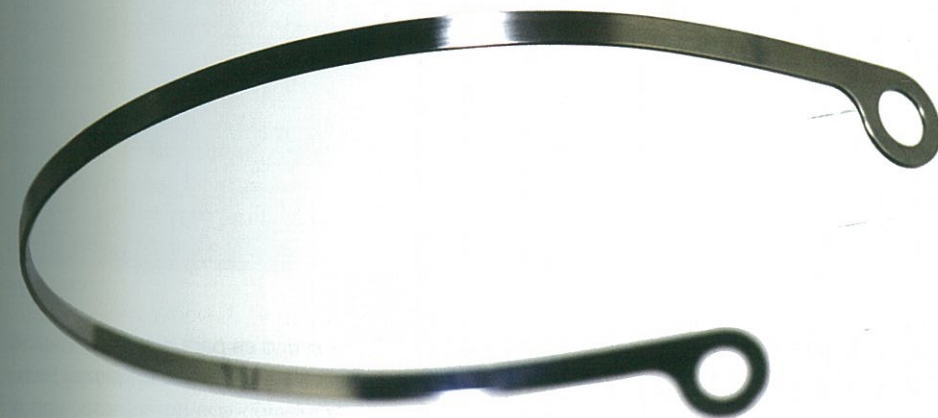
Debaixo dun mesmo teito, tres grandes mesas e gran cantidade de mobles organizan espazos nos que traballan catro persoas; aténdeme a máis próxima,

¿é Ronan ou Erwan?

uno se fija bien y se aventura a ir mas allá, llega al interior de una gran nave. Dice George Perec en la introducción de su libro *Especies d'espaces* que "El problema no está tanto en saber cómo hemos llegado aquí, sino simplemente en reconocer que hemos llegado, que estamos aquí: no hay un espacio, un bello espacio, un bello espacio alrededor, un bello espacio todo alrededor nuestra, hay muchos trozos pequeños de espacio..."⁽¹⁾

Bajo el mismo techo, tres grandes mesas y gran cantidad de muebles organizan espacios, en ellos cuatro personas trabajan, la más próxima me atiende,

¿es Ronan o Erwan?



Collier smack

O: A pesar da vosa xuventude sorprende unha obra tan extensa e variada en contidos. Desde o achegamento ao mundo da moda con produtos de consumo como perfumes, sombreiros, reloxo, ata a realización dunha colección de cerámica en colaboración cun artesán do sur de Francia. Pasando, asemade, pola industria máis tradicional do moble, con sofás, cadeiras, tazas de café... ata chegar á gran produción en serie, coa compañía Vitra, onde deseñades un módulo para oficina.

Realmente, se un se para a analizar o voso traballo descobre que todas as pezas manteñen unha relación co seu entorno, co espazo habitacional, moi semellante.

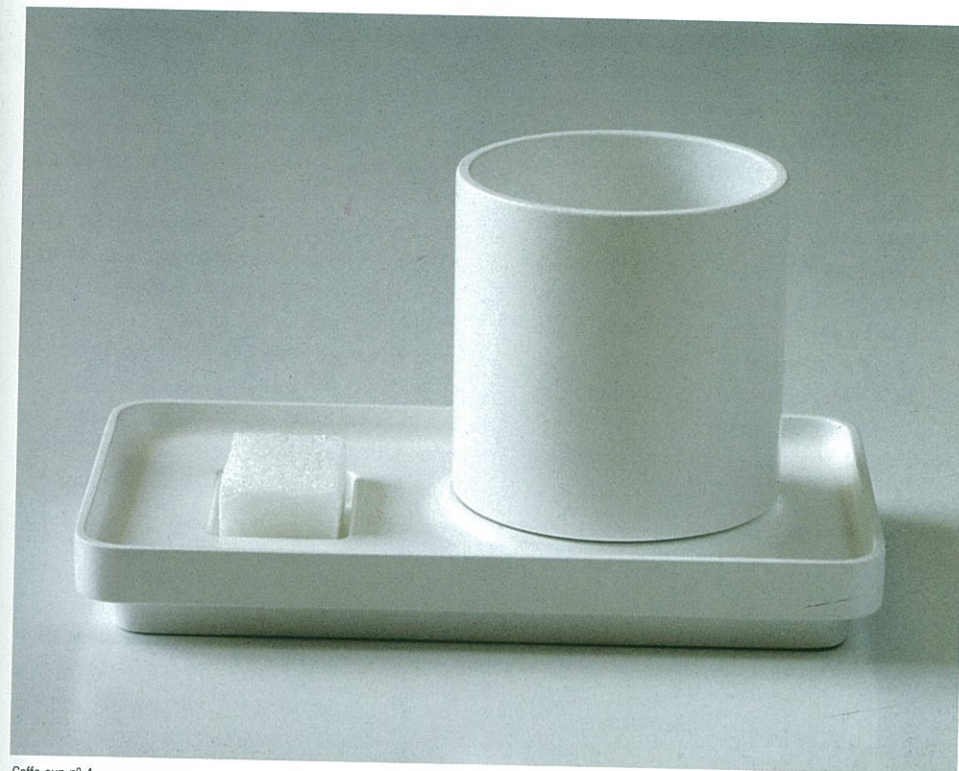
En moitas das vosas pezas máis coñecidas, por exemplo en *Le Lit Clos*, falades de "micro-arquitecturas". Resulta moi interesante esta aparente significación da palabra, como ocupación dun meta-espacio a través da creación doutro espazo no

O: A pesar de vuestra juventud sorprende una obra tan extensa y variada en contenidos. Desde el acercamiento al mundo de la moda con productos de consumo como perfumes, sombreros, joyas, hasta la realización de una colección de cerámica en colaboración con un artesano del Sur de Francia. Pasando, al mismo tiempo, por la industria más tradicional del mueble, con sofás, sillas, tazas de café, hasta llegar a la gran producción en serie, con la compañía Vitra, donde diseñáis un módulo de oficina.

seu interior, polo que me gustaría que explicardes un pouco cómo xurdiu e qué o diferencia dunha "macro arquitectura".

R.B.: Aquí hai dúas cousas. Primeiro, existe unha casualidade no orden dos encargos; sucedéronse, primeiro a cociña, logo a cama e, máis tarde, a lámpada, as estanterías, etc... Con estes proxectos iniciais empezamos a comprender as posibilidades que tiña o facer pezas que, sendo máis grandes que o mobiliario convencional, ao mesmo tempo se situaban no interior dunha arquitectura. Isto foi o que comezamos a chamar entre nós "micro-arquitecturas". Para iso, consideramos a arquitectura, o deseño, a moda e a arte en xeral con un común denominador, algo que ademais de permitírnos abordar problemas variados sempre nunha mesma dirección, tamén nos facilitou o poder traballar con eles simultaneamente. Sen embargo, teño a impresión de que nós como deseñadores, ao contrario dos arquitectos que utilizan unhas técnicas

Realmente si uno se para a analizar vuestro trabajo descubre que todas las piezas mantienen una relación con su entorno, con el espacio habitacional, muy semejante. En muchas de vuestras piezas más conocidas, por ejemplo en *Le Lit Clos*, habláis de "micro-arquitecturas". Resulta muy interesante esta aparente significación de la palabra, como ocupación de un meta-espacio a través de la creación de otro espacio en su interior. Me gustaría que explicarais un poco cómo surgió y qué lo diferencia de una "macro arquitectura".

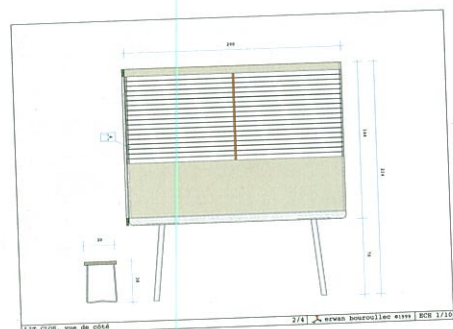


Coffe cup nº 4

R.B.: Aquí hay dos cosas. Primero existe una casualidad en el orden de los encargos, donde se sucedieron primero la cocina y luego la cama, para más tarde hacer la lámpara, estanterías, etc... Con estos proyectos iniciales empezamos a comprender las posibilidades que tenía el hacer piezas que siendo más grandes que el mobiliario convencional al mismo tiempo se situaban en el interior de una arquitectura. Esto es lo que comenzamos a llamar entre nosotros "micro-arquitecturas". Para ello, consideramos la arquitectura, el diseño, la moda y el arte en general con un

común denominador, algo que además de habernos permitido abordar problemas variados siempre en una misma dirección, también nos ha facilitado el poder trabajar con ellos simultáneamente. Sin embargo, tengo la impresión de que nosotros como diseñadores, al contrario que los arquitectos, que utilizan unas técnicas más o menos pesadas, conocemos unas técnicas diferentes que yo llamo "técnicas ligeras". Y para mí ésta es la diferencia entre una pieza como *Le Lit Clos* y la arquitectura, porque aunque es verdad que su tamaño es bastante grande (mide: 2,4mx2m y

cas máis ou menos pesadas, coñecemos unhas técnicas diferentes que eu chamo "técnicas lixeiras". Para min esta é a diferenza entre unha peza como *Le Lit Clos* e a arquitectura porque, aínda que é verdade que o seu tamaño é bastante grande (mide: 2,4mx2m e érguese 1,8m desde o chan) e é unha peza algo pesada, ao mesmo tempo utiliza un modo de produción e de montaxe totalmente ligado ao concepto de mobiliario, xa que chega nun cartón e se monta a priori como un moble IKEA. Polo tanto que facemos, a través da micro-arquitectura, é utilizar unha técnica máis lixeira en vez



Le lit clos



Parasol et tapis grappe

dunha técnica máis pesada, propia da arquitectura. Non son opostas pero si específica de cada campo. A arquitectura está a outro lado da materia, onde conviven o formigón, o vidro e o aceiro, verdadeiras técnicas pesadas, que ao esixir dunha programación, planimetría, cálculos, presuposto, etc..., implican unha verdadeira especialización do coñecemento. Para nós esta é a primeira idea: todo o que facemos a través da arquitectura facémolo a través do *savoir faire* de deseñadores.

En segundo lugar, se iniciamos o proceso con proxectos que partían dunha lóxica da función

se levanta 1,8m desde el suelo) y es una pieza algo pesada, al mismo tiempo utiliza un modo de producción y de montaje totalmente ligado al concepto de mobiliario, ya que llega en un cartón y se monta, a priori, como un mueble IKEA. Por lo tanto lo que hacemos, a través de la micro-arquitectura, es utilizar una técnica más ligera en vez de una técnica más pesada, propia de la arquitectura. No son opuestas, pero si específicas de cada campo. La arquitectura está al otro lado de la materia, donde conviven el hormigón, el vidrio y el acero, verdaderas técnicas pesadas, que al exigir una programación, planimetría, cálculos, presupuesto, etc... implican una verdadera especialización del conocimiento. Para nosotros ésta es la primera idea: que todo lo que hacemos a través de la arquitectura lo hacemos a través del *savoir faire* de diseñadores. Lo segundo es que si efectivamente iniciamos un proceso con proyectos que partían

como a cociña e a cama, logo chegamos a deseños como o do *Parasol Lumineux* que perderon a lóxica dunha peza ligada a unha problemática de función e que, pouco a pouco, van cara a problemáticas que eu chamaría de sensacións. Onde antes víase un espacio virxe transformado a través dunha forma que delimitaba fisicamente o seu espacio agora só o fan a través de referentes visuais ou sensoriais, como é o caso do *Parasol* ou *Le Tapis Grappe*. É unha relación co seu exterior máis directa, sen a mediación dunha segunda pel.

O: Desde o punto de vista arquitectónico un pode posicionarse de dúas maneiras

complementarias ante as vosas micro-arquitecturas. Como a aparente necesidade de escapar do espacio existente para crear o seu propio lugar, controlado, sen crer moito no diálogo de función e relación que tradicionalmente establece un moble co medio inmediato; e, ao mesmo tempo, pode entenderse como unha necesidade por parte do deseñador, quizais dunha maneira inconsciente, dun control absoluto do obxecto deseñado ao aportarlle incluso a función de contedor.

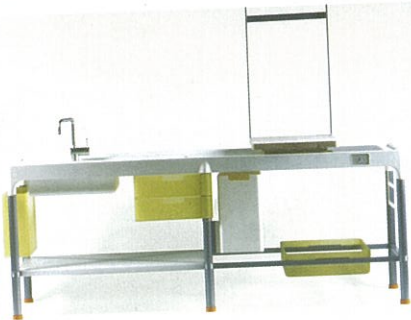
R.B.: Teño a impresión de que os interiores, en xeral, son cada vez máis parecidos



Parasol, tapis grappe et vase

entre eles, non só na forma senón incluso nos acabados, e que se repiten ata o çan-sazo, como é o xeso e a pintura branca. É verdade que un espacio realmente arquitectónico xa está de seu equilibrado, pero para min é un equilibrio en relación á luz e aos volumes. Sen embargo, desde o punto de vista dunha evolución máis persoal deste espacio, se queremos que sexa máis brando ou máis duro, penso que o deseñador está máis capacitado que o arquitecto. ¿Por que? Porque creo que os tempos son distintos, o tempo da arquitectura; dos

seus materiais e construción, é dunha duración de máis de 50-100 anos. Realmente, nós propoñemos as microarquitecturas para dar á xente a capacidade de intervir nun espacio arquitectónico dunha maneira rápida e fácil, xa



Kitchen

de una lógica de la función como la cocina y la cama, más tarde hemos llegado a diseños como el del *Parasol Lumineux* que han perdido la lógica de una pieza ligada a una problemática de función y que, poco a poco, se van a problemáticas que yo llamaría de sensación. Donde antes se veía un espacio virgen transformado a través de una forma que delimitaba físicamente su espacio, ahora solo lo hacen a través de unos referentes visuales o sensoriales, como es el caso de el *Parasol* o *Le Tapis Grappe*. Es una relación con su exterior más directa, sin la mediación de una segunda piel.

que todo o que facemos é doado de montar e, ao mesmo tempo, tamén é doado de desmontar; damos á posibilidade de "acampar" no interior da arquitectura sen tocala, sen facer buratos. Por exemplo, hai xente que cando compra unha casa pide que lla fagan con tres dormitorios, pensando nunha familia futura, algo que é lexítimo tendo en conta os modos de produción na construción hoxe en día, pero, ¿quen lle di a esa parella que a vida lle vai dar exactamente ese número de fillos?, e ¿que lle vai pasar a esa casa en vinte anos?

Realmente é unha proposta para poder habitar espacios indeterminados adaptada a quén somos nun momento preciso das nosas vidas. A cociña é un pouco a mesma historia, concebida con materiais lixeiros (plástico e metal)

O: Desde el punto de vista arquitectónico uno puede posicionarse de dos maneras complementarias ante vuestras microarquitecturas. Como la aparente necesidad de escapar del espacio existente para crear su propio lugar, controlado, sin creer mucho en el diálogo de función y relación que tradicionalmente establece un mueble con su entorno; y, al mismo tiempo, puede entenderse como una necesidad por parte del diseñador, tal vez de una manera inconsciente, de un control absoluto del objeto diseñado al aportarle incluso la función de contenedor.



Cabane

R.B.: Tengo la impresión de que los interiores en general son cada vez más parecidos entre ellos, no sólo en la forma sino incluso en los acabados, yeso, pintura blanca, que se repiten hasta la extenuación. Es verdad que un espacio realmente arquitectónico ya está de por sí equilibrado, pero para mí es un equilibrio en relación a la luz y a los volúmenes. Sin embargo desde el punto de vista de una evolución más personal de este espacio, si queremos que sea más blando o más duro, pienso que el diseñador está más capacitado que el arquitecto. ¿Por qué? Porque

creo que los tiempos son distintos, el tiempo de la arquitectura, de sus materiales y construcción, es de una duración mayor de 50-100 años. Realmente nosotros planteamos las microarquitecturas para dar a la gente la capacidad de intervenir en un espacio arquitectónico de una manera rápida y fácil, ya que todo lo que hacemos es fácil de montar y al mismo tiempo también es fácil de desmontar, damos la posibilidad de "acampar" en el interior de la arquitectura sin tocarla, sin hacer agujeros. Por ejemplo, hay gente que cuando se compra una casa pide que se la hagan con

pode pousarse como un moble e enchufarse ás tomas de auga, coa idea de que, se nos vamos dese sitio, poidamos mudarnos coa cociña ás costas, xa que as súas dimensións non están prefixadas por un espazo determinado e non se fixa a ningunha parede.

O: ¿Non credes que a industria, á hora dunha produción en serie, estándar e comercial, nos leva a unha certa simplicidade na montaxe e na forma?

R.B.: Creo que habería que aclarar o concepto de simplicidade do que falo. Para

tres dormitorios, pensando en una familia futura, algo que es legítimo teniendo en cuenta los modos de producción en la construcción hoy en día, pero, ¿Quién le dice a esa pareja que la vida le va a dar exactamente ese número de hijos?, y ¿Qué le va a pasar a esa casa en veinte años?. Realmente es más una proposición para poder habitar espacios indeterminados adaptada a quien somos en un momento preciso de nuestras vidas.

La cocina es un poco la misma historia, concebida con materiales ligeros (plástico y metal) puede ser posada como un mueble y enchufada a las tomas de agua, con la idea de que, si nos vamos de este sitio, nos podamos mudar con la cocina a cuestras ya que sus dimensiones no están prefijadas por un espacio determinado y no se fija a pared alguna.

O: ¿No creéis que la propia industria, a la hora de una producción en serie, estándar

nós unha das primeiras ideas base, en todo o que se desenvolve arredor da arquitectura, é unha lóxica de simplicidade. É dicir, que ademais da indeterminación que impón o lugar e a súa lixeireza é, á vez e a priori, un arquetipo, xa que conceptualmente queremos que pertenza a unha memoria. E para nós, esta simplicidade divídese en dúas ideas. A primeira, unha verdadeira simplicidade técnica fai que a cama, a cociña ou as estanterías de poliestireno se apoién sen necesidade de fixalas a ningún sitio, non aportando ningún coñecemento extra que non sexa o normal, o da

y comercial, nos encamina hacia una cierta simplicidad en el montaje y en la forma?

R.B.: Creo que habría que aclarar el concepto de simplicidad del que hablo. Para nosotros una de las primeras ideas base, en todo lo desarrollado alrededor de la arquitectura, es una lógica de simplicidad. Es decir, que además de la indeterminación impuesta del lugar y su ligereza, es a la vez y a priori un arquetipo, ya que conceptualmente queremos que pertenezca a una memoria.

Y para nosotros esta simplicidad se divide en dos ideas. La primera, una verdadera simplicidad técnica, que hace que la cama, la cocina o las estanterías de poliestireno se apoyen sin necesidad de fijarlos a ningún sitio, no aportando ningún conocimiento extra que no sea el normal, del orden de montaje de un *Lego* o algo parecido, por lo que no es necesaria ninguna técnica especial que conlleve un tiempo de aprendizaje (como es el simple hecho de cortar un

orde de montaxe dun *Lego* ou algo parecido, polo que non se precisa ningunha técnica especial que leve tempo de aprendizaxe (como é o simple feito de cortar unha táboa, algo que só sabe facer realmente ben un artesán). De feito, a mesma idea impera na casa de poliestireno. Nela, todos os elementos e a súa montaxe, todos os xestos que hai que facer, á parte de ser algo metódicos na montaxe, non son xestos que demanden unha prendizaxe manual senón que son xestos evidentes.

O: Como os xestos que se aprenden na infancia.

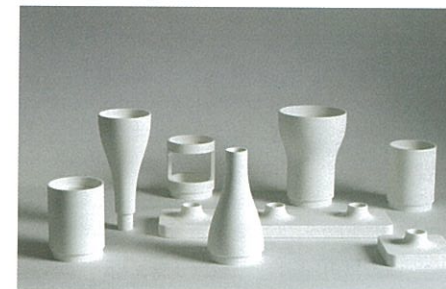
tablero, algo que solo un artesano sabe hacer realmente bien). De hecho la misma idea impera en la casa de poliestireno. En ella, todos los elementos y su montaje, todos los gestos que hay que hacer, aparte de ser algo metódicos en el montaje, no son gestos que demanden un aprendizaje manual sino que son gestos evidentes.

O: Como los gestos aprendidos en la infancia

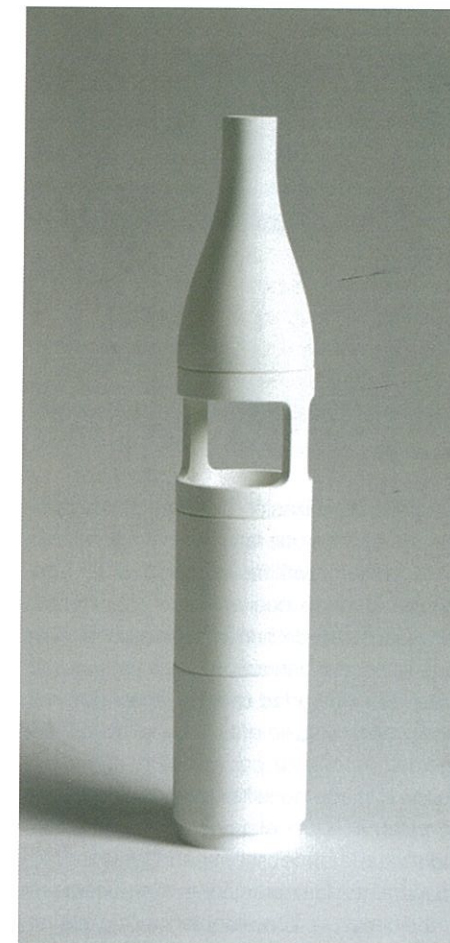
R.B.: Si, en el sentido que estos no implican un conocimiento extra, como es el pintar por ejemplo, sino sólo saber encajar los bloques a través de los tubos.

Una vez alcanzado este primer nivel, de una verdadera "simplicidad técnica", hay un segundo nivel que es el de una verdadera "simplicidad cultural". Y ésta la hemos aprendido a través de proyectos como el de la mesa para la compañía *Vitra*.

La mesa cuando está montada es mas bien algo indefinida. Lo que hace que real-



Combinative ensemble



Combinative 3

R.B.: Si, no sentido de que non supoñen un coñecemento extra, como é pintar por exemplo, senón soamente saber encaixar bloques a través dos tubos. Unha vez conseguido este primeiro nivel, dunha verdadeira "simplicidade técnica", hai un segundo nivel que é dunha verdadeira "simplicidade cultural". E esta aprendémola a través de proxectos como o da mesa para a compañía Vitra. A mesa, cando está montada, é mais ben algo indefinida. O que fai que realmente a organización da mesa sexa posible, non é só que as pezas respondan a este primeiro nivel de simplicidade técnica, onde o único que se fai é moverlas sen ferramenta algunha. Senón que ademais, dan resposta a un segundo nivel de simplicidade que se reflicte en unhas accesorios visualmente moi simples. Por exemplo, o tapete para escribir, sendo unha forma na que non engadimos ningún detalle ou material extra, quedou como un tapete sen máis. Da mesma maneira que a separación entre

mente la organización de la mesa sea posible, no es sólo que las piezas respondan a este primer nivel de simplicidad técnica, donde lo único que se hace es moverlas sin necesidad de herramienta alguna. Sino que además, dan respuesta a un segundo nivel de simplicidad que se refleja en unos accesorios visualmente muy simples. Por ejemplo, el tapete para escribir, al ser una forma a la que no le hemos añadido detalle o material extra alguno, se ha quedado como un tapete sin más. De la misma manera que la separación entre puestos de trabajo es un sencillo bloque forrado de

os postos de traballo é un sinxelo bloque forrado de tela que se move esvarándoo. Que sexan formas moi simples é o que fai que a xente considere estes obxectos como propios, xa que, ao fomar parte da memoria máis inmediata, non os consideran como algo novo e estraño. Algo preciso se queremos que a xente se sinta capaz de reorganizar a mesa como eles mesmos queren.

O: ¿Como se fose un sistema de códigos?

R.B.: Si, pero moi básico, xa que se entende pola súa simple forma, o que fai que ninguén teña que preguntarse ¿Que é? Se realizáramos uns códigos máis complexos a mesa non funcionaría. Polo tanto, estes arquetipos son o que permite que a xente se enfrente a estes obxectos sen facerse ningunha pregunta en termos de obxecto e así poder xogar con eles.

O: A búsqueda destes arquetipos podería chegar a entenderse máis como unha

tela que se mueve deslizándolo facilmente. Que sean formas muy simples es lo que permite a la gente el considerar estos objetos casi como propios, ya que al formar parte de una memoria más inmediata, no los ven como elementos nuevos y extraños. Algo necesario si queremos que la gente se sienta capaz de reorganizar la mesa como ellos mismos quieren.

O: ¿Como si fuera un sistema de códigos?

R.B.: Si, pero muy básico, ya que se entiende por su simple forma, y que hace innecesario el preguntarse ¿Qué es?. Si

búsqueda da inocencia, como se se trata-se dun xogo co inxenuo.

R.B.: Non sei se para min é o inxenuo ou máis ben algo ligado a unha memoria. Facemos referencia ao pasado de cada persoa, que inmediatamente recoñece estes obxectos porque lle recordan algo coñecido. Ao mesmo tempo, engadímoslle un nivel máis, a organización cunhas cores que non coñecen, polo que tamén lles sorprende. É unha boa mestura, xa que ademais de permitirles xogar con iso, ofrece un sistema de auto-organización.

O: A parte desta reflexión sobre a visión da forma, imaxino que existe todo un proceso de búsqueda no que o concepto "mesa" se move por camiños máis racionais. ¿Como se fixo?

R.B.: Aquí vimos todos os sistemas clásicos de oficina que existen. Todos parten da idea de que un despacho individual é un espacio, esta é a base de reflexión, que xenera a creación dun sistema. Basicamente, funcionan a

hubiésemos realizado unos códigos más complejos la mesa no habría funcionado. Por lo tanto, estos arquetipos son lo que permite a la gente enfrentarse a estos objetos sin plantearse pregunta alguna en término de objeto y así poder jugar con ellos.

O: La búsqueda de estos arquetipos podría llegarse a entender más como una búsqueda de la inocencia, como si se tratara de un juego con lo cándido.

R.B.: No sé si para mí es lo cándido o más bien algo ligado a una memoria. Hacemos referencia al pasado de cada persona, que

base de encontrar diversas formas de conexión, triangulares, circulares... que conecten entre si o módulo orixinal repetido, polo que o espacio se enche como se fose un chan de baldosas, no que a simple repetición dun



Table Vitra detail

reconocen inmediatamente estos objetos por que le recuerdan a algo conocido. Al mismo tiempo le hemos añadido un nivel más, como es la organización con unos colores que no conocen, por lo que también les sorprende. Es una buena mezcla, ya que además de permitirles jugar con ello, plantea un sistema de auto-organización.

O: Aparte de esta reflexión sobre la visión de la forma, imagino que existe todo un proceso de búsqueda donde el concepto mesa se mueve por caminos más racionales. ¿Cómo se planteó?

módulo dunha soa unidade ocupa todo o espacio. O que ocorre é que, en oficinas pequenas como a nosa, todo o espacio se enchería de unidades perdendo así o espírito comunitario da mesma. Ao mesmo tempo, se usáramos o noso sistema, non creo que tivéssemos unha soa mesa que aglutinase todo, senón que probablemente teríamos, como agora temos, dúas ou tres mesas.

O: Na vosa proposta parece que levades ao límite as dimensións da idea de mesa, non só a través do número de postos de traballo, que tampouco é algo anormal,

R.B.: Aquí estuvimos viendo todos los sistemas clásicos de oficina que existen. Todos ellos parten de la idea de que un despacho individual es un espacio, esta es la base de reflexión, que genera la creación de un sistema. Básicamente funcionan a base de encontrar diversas formas de conexión, triangulares, circulares, que conecten entre sí el módulo original repetido por lo que el espacio se rellena como si fuera un suelo de baldosas, donde la simple repetición de un módulo, de una sola unidad ocupa todo el espacio. Lo que ocurre es que, en oficinas pequeñas como la nuestra, todo el espacio se llenaría de unidades perdiendo así el espíritu comunitario de la misma. Al mismo tiempo, si usáramos nuestro sistema, no creo que tuviésemos una sola mesa que aglutinase todo, sino que probablemente tendríamos, como ahora tenemos, dos o tres mesas.

O: En vuestra propuesta parece que lleváis al límite las dimensiones de la idea de

senón na propia estrutura de dous cabaletes, algo que normalmente configura unha mesa tradicional máis pequena.

R.B.: Si, aquí conxúganse a idea de simplicidade e de memoria ao mesmo tempo. O simple feito de concentrar o traballo nunha soa mesa o que fai é liberar o espacio derredor para poder desenvolver outro tipo de actividades. Realmente, o que facemos é complexizar o ámbito de traballo xa que, en vez de repetir a mesma situación de traballo, condensámola, e así permitimos que o espacio liberado arredor xere outro tipo de espacios e situacións (biblioteca, des-

mesa, no solo a través del numero de puestos de trabajo, sino en la propia estructura de dos borriquetas, algo que normalmente configura una mesa tradicional más pequeña.

R.B.: Si, aquí se conjugan la idea de simplicidad y de memoria al mismo tiempo. El simple hecho de concentrar el trabajo en una sola mesa lo que hace es liberar el espacio alrededor para poder desarrollar otro tipo de actividades. Realmente lo que hacemos es complejizar el entorno de trabajo ya que, en vez de repetir la misma situación de trabajo, la condensamos y así permitimos que el espacio liberado alrededor genere otro tipo de espacios y situaciones (biblioteca, descanso) que en el fondo, al estar ligadas al trabajo también son importantes. Así, al generar relaciones de trabajo distintas, obtenemos un paisaje de trabajo más complejo y variado en términos de situaciones.

canso) que, no fondo, por estar ligadas ao traballo tamén son importantes. Así, ao xerar relacións de traballo distintas, obtemos unha paisaxe de traballo máis complexa e variada en termos de situacións.

O: Partindo destas "situacións", gustaríame retomar a idea das sensacións, que apuntaches ao comezo da entrevista, problemática que se presenta por exemplo co *Parasol Lumineux*.

R.B.: Decateime de que a lámpada funcionaba máis como un punto de referencia, un pouco como unha chimenea que está

O: Partiendo de estas "situaciones", me gustaría retomar la idea de las sensaciones, que apuntaste al inicio de la entrevista, problemática que se presenta por ejemplo con el *Parasol Lumineux*.

RB.: Me di cuenta de que la lámpara funcionaba más como un punto de referencia, un poco como una chimenea que está encendida a la que te acercas aunque no tengas frío. He observado que la gente se situaba debajo de la lámpara o cerca de ella sin una verdadera necesidad de luz, simplemente porque te produce una sensación de confort. De hecho la idea de estar debajo de un techo que está a su vez debajo de otro techo más grande, pienso que es lo que produce una percepción del espacio bastante más reconfortante. Es decir, con el simple hecho de posar esta unidad conseguimos una sensación particular, de atención al cuerpo, sin necesidad de construir separación física alguna.

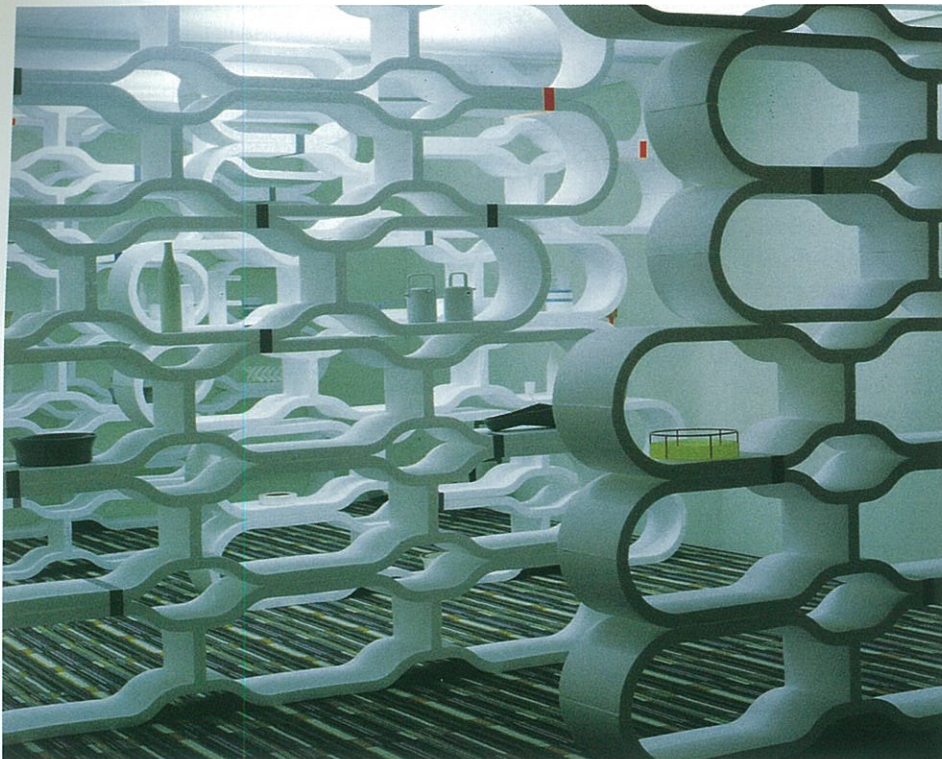
prendida e á que te achegas aínda que non teñas frío. Observei que a xente se situaba debaixo da lámpada ou preto dela sen unha verdadeira necesidade de luz, simplemente porque te produce unha sensación de confort. De feito a idea de estar debaixo dun teito que a sua vez está debaixo dun teito máis grande, penso que é o que produce unha percepción do espacio bastante máis reconfortante. É dicir, co simple feito de pousar esta unidade conseguimos unha sensación particular, de atención ao corpo, sen necesidade de construír ningunha separación física.



Table Vitra detail

O: Parece como si siempre operais a través de un espacio habitacional, o contenedor de sensaciones, tipificado.

R.B.: Como ya apunté antes, creemos que el espacio arquitectónico debe ser algo más indefinido y que el papel que realizamos en él, dado que tiene tiempos distintos, es más directo y propio.



Brick

Actualmente estoy buscando un espacio para habitar. La imagen que tengo es más la de una nave vacía en la cual voy a poder ir y habitarla. No es un tema de más o menos lujo, sino que tengo ganas de ir rápido en la ocupación, de poder decidir rápidamente. Por ejemplo, es lo que pasa con la estantería de poliestireno, cuyo tiempo de montaje y demolición es bastante rápido. No es una estantería muy sólida, por el material usado, ni tampoco es un muro muy bueno, ya que tiene agujeros, por lo que realmente no corresponde a una tipología que conozcamos. Creo que esta problemática, de la no-

definición es lo que permite utilizarla de una manera más extraña pero al mismo tiempo más habitable. Me explico, si puedes poner algunas cosas encima pero no puedes llenarla de libros, no la puedes utilizar como un muro muy gordo pero al final sí funciona como una celosía separadora de espacios. Por lo que al no ser una estantería ni tampoco un muro, al final, se convierte un poco en todo. Esta no-definición del objeto es lo que nos permite habitar de una forma muy ligera, casi sin darse cuenta, y a la vez muy personal, ya que evitamos un tipo de reflejo condicionado habitual al tener una estante-

O: Parece como se siempre operades a través dun espacio habitacional, ou contedor de sensacións, tipificado.

R.B.: Como xa apuntei antes, cremos que o espacio arquitectónico debe ser algo máis indefinido e que o papel que realizamos nel, dado que ten tempos distintos, é máis directo e propio.

Actualmente estou buscando un espacio para habitar. A imaxe que teño é máis a dunha nave baleira á que vou poder ir e habitala. Non é un tema de máis ou menos luxo, senón que teño ganas de ir rápido na ocupación, de poder decidir rapidamente. Por exemplo, é o que pasa coa estantería de poliestireno, na que o tempo de montaxe e demolición é bastante rápido. Non é unha estantería moi sólida, polo material empregado, nin tampouco é un muro moi bo, xa que ten buratos, polo que realmente non se corresponde cunha tipoloxía que coñezamos. Creo que a problemática da non-definición, é o que permite utilizala

ría, como es que inevitablemente se llene de todos nuestros libros.

Siempre hago la comparación con un espacio natural, cuando estás en un bosque o en el campo y tienes necesidad de hacer algo, digamos comer, siempre vas a encontrar algo para hacerlo. Encontrarás una piedra, un tronco, donde te vas a sentar o posar las cosas, si necesitas leer y hay sol te recostarás sobre el tronco de un árbol para aprovechar su sombra. Estás en un espacio donde todo es indeterminado en términos de función, es decir, nada ha estado pensado para un momento de la vida, y al mismo

dunha maneira máis estraña, pero ao mesmo tempo máis habitable. Explicome, se podes poñer algunhas cousas enriba pero non podes enchela de libros, non a podes utilizar como un muro moi gordo, pero ao final funciona como unha celosía separadora de espacios. Polo que ao non ser unha estantería nin tampouco un muro, é un pouco de todo. Esta non definición do obxecto é o que nos permite habitar dunha maneira moi lixeira, case sen decatarnos, e á vez moi persoal, xa que evitamos un tipo de reflexo condicionado habitual ao ter unha estantería, como é que inevitablemente se encha con todos os nosos libros. Sempre fago a comparación cun espacio natural, cando estás nun bosque ou no campo e tes a necesidade de facer algo, digamos comer, sempre vas atopar algo onde facelo. Atoparás unha pedra, un tronco, onde te podes sentar ou pousar as cousas; se precisas ler e hai sol, apoiaraste no tronco dunha árbore para aproveitar a

tiempo te permite habitarlo, siguiendo en cada momento el deseo que tienes.

O: ¿Esta indeterminación no nos llevaría directamente a una reflexión sobre el nomadismo?

R.B.: El nomadismo ha sido un nombre utilizado para demasiadas cosas tanto en la arquitectura como en el mundo del diseño. Para nosotros es más esa idea de ir de acampada de una manera indefinida. El hecho de que tu te muevas alrededor de un espacio más complejo, y que tú en cada minuto decidas para qué sirve esto o lo otro,

súa sombra. Estás nun espacio onde todo é indeterminado en termos de función, é dicir, nada estivo pensado para un momento da vida e, ao mesmo tempo, permíteche habitalo seguindo en cada momento o desexo que tes.

O: ¿Esta indeterminación non nos levaría directamente a unha reflexión sobre o nomadismo?

R.B.: O nomadismo foi unha denominación utilizada para demasiadas cousas, tanto en arquitectura como no mundo do deseño. Para nós é máis esa idea de ir de acam-

pa que no lo llevas contigo. Es más un sitio donde en un momento tú lo utilizas como lugar de trabajo, y más tarde es el sitio donde vas a poner el canapé para que duerma alguien. Es más una suerte de no-definición.

O: Quizás la especialización del mueble responde mas a la necesidad de producir una pieza que ocupe una franja de mercado y se preocupe solo de exponer las necesidades de un cliente tipo. Al estar las funciones a la vista, supuestamente el mueble es mejor.

R.B.: Aquí hay tres cosas, las dos primeras son las ya comentadas: simplicidad técnica y cultural, después hay esta especie de no-definición que permite eliminar reflejos condicionados que surgen con elementos demasiado precisos.

Si hay algo que no soporto es esa excesiva especialización de objetos y espacios, es aberrante. Es como si te escribieran una especie de guión de lo que tienes que hacer. Para mí hay una naturaleza, que es

pada dunha maneira indefinida. O feito de que te movas arredor dun espacio máis complexo, e de que en cada minuto decidas para qué serve isto ou o outro, xa que non o levas contigo. É máis un sitio que en determinado momento utilizas como lugar de traballo e, máis tarde, como o lugar no que vas poñer o colchón para que durma alguén. É máis unha sorte de non-definición.

O: Quizais a especialización do mueble responda máis á necesidade de producir unha peza que ocupa unha franxa de

indefinida, y la máquina es la que tiene que adaptarse. La mesa Vitra vale para muchas cosas y no es mi trabajo decir cómo tiene que ser, y en los sistemas de despacho impera más la máquina. Yo comprendo esto en un teléfono portátil, donde la decisión de dónde es el mejor sitio para poner una tecla esta íntimamente ligada a una función precisa de el dedo, de la mano... entiendo esta ergonomía, pero muchos de los diseños para despachos los conciben como si fueran máquinas. Es alucinante como todo está excesivamente organizado y especializado, de forma que solo hay un sitio para poner tu ordenador, tu café, para escribir, etc..y da la impresión de que el mueble pasa a ser una máquina a la que tienes que adaptarte.

Este mueble pretende responder, a un mismo tiempo, a las necesidades de los estudios pequeños, donde todo es algo indefinido, y a las oficinas de más de 3000 puestos de trabajo, en las que se tiene

mercado e que se preocupa só de expoñer as necesidades dun cliente tipo. Ao estar as funcións á vista, supostamente o mueble é mellor.

R.B.: Aquí hai tres cousas, as dúas primeiras son as que xa comentei: simplicidade técnica e cultural; despois, hai esta especie de non-definición que permite eliminar reflexos condicionados que xorden con elementos demasiado precisos.

Se hai algo que non soporto é esa excesiva especialización de obxectos e de espazos, é aberrante. É como se che escribiran unha especie de guión do que tes que

facen. Para min hai unha natureza, que é indefinida, e a máquina é a que ten que adaptarse. A mesa de Vitra vale para moitas cousas e non é o meu traballo dicir cómo ten que ser, e nos sistemas de despacho impera máis a máquina. Eu comprendo isto nun teléfono portátil, no que a decisión de onde é o mellor sitio par poñer unha tecla está íntimamente ligada a unha función precisa do dedo, da man... entendo esta ergonomía, pero moitos dos deseños para despachos concibenos como se fosen máquinas. É abraiante ver como todo está excesivamente organizado e especializado, de



Spring chair

forma que só hai un sitio para poñer o teu ordenador, o teu café, para escribir, etc... e dá a impresión de que o moble pasa a ser unha máquina á que tes que adaptarte.

Este moble pretende responder, asemade, ás necesidades dos estudos pequenos, onde todo é máis indefinido, e das oficinas de máis de 3000 postos de traballo, nas que están máis claras unha serie de necesidades organizativas. Polo tanto, sabemos de antemán que este vai ser un sistema que evolucionará e que se adaptará, durante uns anos, a medida que se responde á demanda dos diferentes clientes. Ésta forma de traballo, de diálogo coa compañía, é creo, outra das diferencias coa arquitectura. Xa que esta traballa máis a peza acabada, se pode búscase o mellor carpinteiro para rematar unha peza, mentres que nós traballamos, en relación ao deseño da mesa, durante moito tempo coa empresa para conseguir o que é xusto para eles, para nós e para o cliente.

más claro una serie de necesidades organizativas. Por lo tanto sabemos de antemano que éste va a ser un sistema que evolucionará y se adaptará, durante unos años, a medida que se responde a la demanda de los diferentes clientes.

Esta forma de trabajo, de diálogo con una compañía, es creo, otra de las diferencias con la arquitectura. Ya que esta trabaja más a la pieza acabada, si se puede se busca al mejor carpintero para rematar una pieza, mientras que nosotros hemos trabajado, en relación al diseño de la mesa, durante mucho tiempo con la empresa

O: ¿Poderíasme explicar que tipo de decisións se tomaron para mediar entre unha indefinición e as esixencias dunha produción industrial?

R.B.: A nosa posición no sistema Vitra foi, por exemplo, a decisión de que non houbera plástico. Isto, precisamente, nos permitía conseguir unha certa flexibilidade á hora de modificar as pezas. Xa que se algunhas pezas fosen de plástico necesitarían dun molde e veríaste na obriga de repetilas de forma idéntica. No que se refire á mesa, fixémosla de DM lacado, permitiéndonos así que se algunha compañía necesitaba cambiar as dimensións puidese facelo. E así sucesivamente, hai unha gran cantidade de elementos da mesma mesa que poden ir evolucionando, é dicir, hai unha verdadeira lóxica industrial que permite a Vitra responder á demanda. Outro exemplo é o carril central metálico, estrutural e para o cableado, segundo a demanda particular pode ser máis ou menos

para conseguir lo que es justo para ellos, para nosotros y para el cliente.

O: ¿Me podrías explicar qué tipo de decisiones se tomaron para mediar entre una indefinición y las exigencias de una producción industrial?

R.B.: Nuestra posición en el sistema Vitra fue, por ejemplo, la decisión de que no hubiese plástico. Esto, precisamente, nos permitía conseguir una cierta flexibilidad a la hora de modificar las piezas. Ya que si algunas piezas hubieran sido de plástico necesitarían de un molde y te verías obligado a repetirlas de

ancho. O espírito de base, que é a non-definición, intentámolo manter, xa que hai unha non-xerarquía, unha non-organización no traballo da que non dicimos nada particularmente. Se, finalmente, hai alguén que pide unha serie de modificacións para o seu traballo, lóxicamente, farémola. Á vez sería ridículo incorporalas desde un principio, xa que a moita xente non lles farían falta. É un sistema que ten a capacidade de adaptarse a demandas moi particulares e á vez ser indefinido.

O: Penso que se agrandásemos a mesa ata ocupar unha habitación enteira obteríamos unha idea moi aproximada do voso concepto de espacio.

R.B.: Si, creo que é verdadeiramente iso, que case todo está aí. É un pouco como o noso estudio.

O: Outro dos vosos proxectos, este máis utópico, é o encargo dunha proposta de

forma idéntica. En lo que se refiere a la mesa, la hicimos de DM lacado, permitiéndonos así que si alguna compañía necesitaba cambiar las dimensiones pudiera hacerlo. Y así sucesivamente, hay una gran cantidad de elementos de la misma mesa que pueden ir evolucionando, es. decir hay una verdadera lógica industrial que permite a Vitra responder a la demanda. Otro ejemplo es el carril central metálico, estructural y para el cableado, según demanda particular puede ser más o menos ancho. El espíritu de base, que es la no-definición, lo intentamos mantener, ya que hay una no-jerarquía, una no-organización en

vivenda prefabricada, *Maison*, para o centro cultural que hai na Villa Noailles, en Hieres. O máis curioso é que na propia exposición a casa aparece flotando dentro doutro espacio. ¿Poderíase entender como unha micro-arquitectura máis?

R.B.: A súa verdadeira orixe está, de feito, en algo que me apetece facer, que é construír unha casa dentro dunha nave que hai aquí detrás. Se o pensas, o poliestireno vale se non hai que protexelo da chuvia, e con conectar a un enchufe a propia instalación da casa o problema do confort térmico parece resolto. Evidentemente, o proxecto non está terminado.

Á parte deste proxecto fixemos arquitectura coa casa sobre a auga. É unha residencia para artistas multimedia sobre do Sena, xa que debido a normativa, no era posible construír sobre o terreo proximo ao río, pero si podían facelo sobre a auga próxima ao terreo. O principio é un pouco parecido a todo o anterior. Esta casa poderíase atopar en cal-

el trabajo de la que no decimos nada particularmente. Si finalmente hay alguien que efectivamente pide una serie de modificaciones para su trabajo, lógicamente las haremos. A la vez hubiese sido ridículo incorporarlas desde un inicio, ya que a mucha gente no les harían falta. Es un sistema que tiene la capacidad de adaptarse a demandas muy particulares y a la vez ser indefinido.

O: Pienso que si agrandásemos la mesa hasta ocupar una habitación entera obtendríamos una idea muy aproximada de vuestro concepto de espacio.



Maison, Villa Noailles

R.B.: Sí, creo que es verdaderamente eso, que casi todo está ahí. Es un poco el equivalente de nuestro estudio.

O: Otro de vuestros proyectos, éste más utópico, es el encargo de una propuesta de vivienda prefabricada, *Maison*, para el centro cultural que hay en la Villa Noailles, en Hieres. Lo más curioso es que en la propia exposición la casa aparece flotando dentro de otro espacio. ¿Se podría entender como una micro-arquitectura más?

R.B.: Su verdadero origen es de hecho algo que me apetecía hacer, que es construir una casa dentro de una nave que hay aquí detrás. Si lo piensas, el poliestireno vale si no hay que protegerlo de la lluvia, y con conectar a un enchufe la propia instalación de la casa el problema del confort térmico parece resuelto. Evidentemente el proyecto no está terminado. Aparte de este proyecto hemos hecho arquitectura con la casa sobre el agua. Es una residencia para artistas multimedia

sobre el Sena, ya que debido a la normativa, no fue posible construir sobre el terreno próximo al río, pero sí se podía sobre el agua próxima al terreno.

El principio es un poco parecido a todo lo anterior. Esta casa se podría encontrar en cualquier tipo de río, está hecha con una estructura reforzada de fibra de poliéster, en módulos que se van juntando.

O: Con la modulación supongo que estáis pensando en que se produzcan más unidades.

R.B.: En principio no creo, lo que pasa es que somos totalmente incapaces de hacer una pieza única para una sola persona, de ahí la modulación. De hecho tenemos un coleccionista belga que nos ha pedido una pieza específica para su casa y le hemos respondido que no. Si la hacemos se repetirá y haremos un mínimo de 15 a 20 piezas por una simple cuestión económica de producción.



House boat

O: Se podría decir entonces que sólo con el diseño de la tienda *A. Poc* para Issey Miyake alcanzáis una cierta especificidad, ya que la necesidad propia de ese espacio os ha obligado a unas respuestas determinadas.

R.B.: No, de hecho se concibió con esas tres bandas que recorren todo el local y nunca lo pensamos a través del espacio, sino que nos daba un poco igual la forma que tuviese. No lo concebimos como arquitectos, ni pensamos cómo la gente se movería, ni la luz, sino cómo resolveríamos todos los problemas con los tres carriles.

O: Me gustaría acabar con la estantería de poliestireno expandido, mencionada de pasada anteriormente y que precisamente a falta de una funcionalidad clara, una indefinición, aporta sensaciones espaciales muy interesantes en los diferentes lugares donde la habéis utilizado. ¿Me podrías explicar cómo surgió? ¿Cuál fue la necesidad real de crearla?

R.B.: Usamos el poliestireno (de ahí una reflexión más sobre el tema de los materiales y técnicas ligeras) en contraposición a un proyecto que hicimos hace tres años. En ese momento se nos encargó la escenografía del Salón del Mueble de París. Teníamos que tratar un espacio de diez mil metros cuadrados, y queríamos mantener en el conjunto del espacio un denominador común, salvo evidentemente las zonas donde había los stands de las empresas. Diseñamos tres o cuatro piezas, unas formas muy grandes, de cuarenta metros de largo. A medida que el proyecto avanzaba nosotros íbamos detallándolo, cambiando cosas, pero no estuvimos contentos con la gestión del detalle en obra, tornillos mal puestos, etc.... En general funcionaba, ya que habíamos pensado en formas con colores, pero al estar unas pintadas, otras con telas, la materia ya no era nada y todo parecía un poco falso. Seis meses después se nos pidió otra escenografía, una exposición de calzado.

quera tipo de río, está feita cunha estrutura reforzada de fibra de poliéster, en módulos que se van xuntando.

O: Coa modulación, supoño que estades pensando en que se produzan máis unidades.

R.B.: En principio non creo, o que pasa é que somos totalmente incapaces de facer unha peza única para unha soa persoa, de aí a modulación. De feito temos un coleccionista belga que nos pediu unha peza específica para a súa casa e respondémoslle negativamente. Se a facemos, repetirase, e faremos un mínimo de 15 a 20 pezas por unha simple cuestión económica de produción.

O: Poderíase dicir entón que só co deseño da tenda A. Poc para Issey Miyake alcanzades unha certa especificidade, xa que a necesidade propia dese espazo obrigouvos a unhas respostas determinadas.

No queríamos cometer los mismos errores por lo que nos dirigimos hacia una mayor simplicidad. Pensamos que lo mejor era que diseñásemos una sola pieza que se repitiese, como si fuese un ladrillo que simplemente se posara, sin necesidad de ninguna mano de obra. Empezamos con la idea de las cajas de zapatos, y de ahí terminamos con el poliestireno cortado digitalmente. Si te fijas en las fachadas de los grandes cines de París, a parte de los carteles, se añaden en relieve los títulos de la película en cuestión. Estos están hechos de poliestireno cortado por máquinas que

R.B.: Non, de feito concebiuse con esas tres bandas que recorren todo o local e nunca o pensamos a través do espazo, dábanos un pouco igual a forma que tivera. Non o concebimos como arquitectos, nin pensamos cómo se movería a xente, nin a luz, se non cómo resolveríamos todos os problemas cos tres carrís.

O: Gustaríame acabar coa estantería de poliestireno expandido, mencionada de pasada anteriormente e que, precisamente, a falta dunha funcionalidade clara, unha indefinición, aporta sensacións espaciais moi interesantes nos diferentes lugares onde a utilizastes. ¿Poderíame explicar cómo xurdiu? ¿Cál foi a necesidade real de creala?

R.B.: Usamos o poliestireno (de aí unha reflexión máis sobre o tema dos materiais e técnicas lixeiras) en contraposición a un proxecto que fixemos hai tres anos. Nese momento encargóusenos a escenografía

trabajan con un software muy sencillo. Nos dijimos que si cortaban letras serían capaces de cortar cualquier forma. De ahí pasamos a dibujar varias formas, de las que nos hicieron varios prototipos rápidamente, hasta que escogimos uno. Finalmente encargamos cien piezas que anteriormente dibujamos en el plano del encargo, sin dimensiones ni códigos, con la simple idea de crear una serie de muros pantalla que funcionaban como filtros visuales, consiguiendo así que todo el calzado se mezclara visualmente. Ya en el local, y de la misma manera que en el ordenador nos

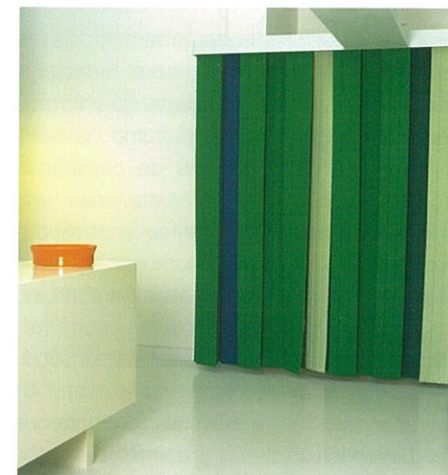
do Salón do Moble de París. Tiñamos que tratar un espazo de dez mil metros cadrados, e queríamos manter no conxunto do espazo un denominador común, salvo, evidentemente, nas zonas onde había os stands das empresas. Deseñamos tres ou catro pezas, unhas formas moi grandes, de cuarenta metros de largo. A medida que o proxecto avanzaba nós íamos detallándoo, cambiando cousas, pero non estivemos contentos coa xestión do detalle na obra, parafusos mal postos, etc... En xeral, funcionaba, xa que pensamos en formas con cores, pero ao estar unhas pintadas, outras con telas, a materia xa non era nada, e todo parecía un pouco falso.

Seis meses máis tarde pedíronnos outra escenografía, unha exposición de calzado. Non queríamos cometer os mesmos erros polo que fomos cara a unha maior simplicidade. Pensamos que o mellor era deseñar unha soa peza que se repetise, como se fose un ladrillo que simplemente se pousa-

manejábamos por la pieza y no por sus dimensiones, hicimos cambios in situ moviendo las piezas rápidamente.

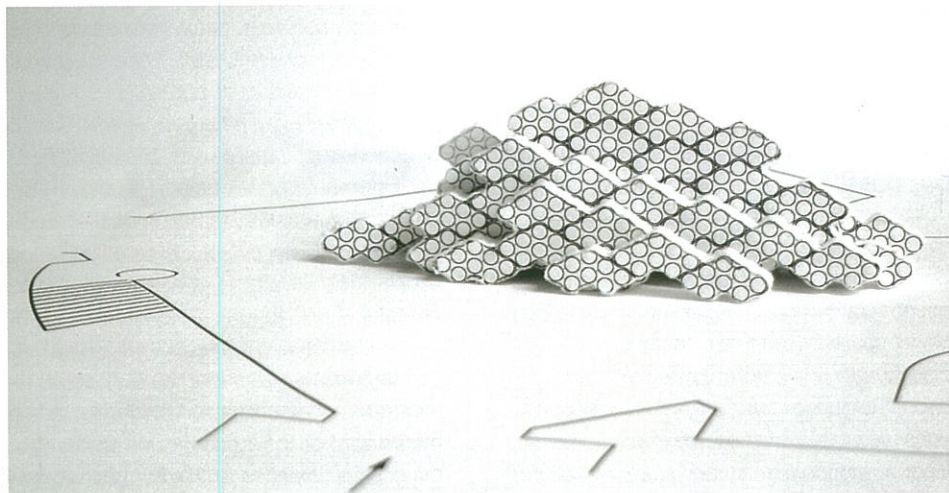
Las hemos usado otras veces, para exposiciones sobre nuestro trabajo, como hicimos hace poco para Japón. Y ya que es una técnica muy común en las empresas que hacen embalajes, el modelo dibujado es enviado por Internet y cortado en el lugar de la exposición. Realmente es lo mismo que utilizar una impresora, la única diferencia es que con los japoneses las piezas se manejaban con guante blanco mientras que en

ra, sen necesidade ningunha de man de obra. Comezamos coa idea das caixas de zapatos, e de aí rematamos co poliestireno cortado dixitalmente. Se te fixas nas fachadas dos grandes cines de París, á parte dos carteis, engádense en releve os títulos da película en cuestión, que están feitos de poliestireno cortado por máquinas que traballan cun software moi sinxelo. Pensamos que se cortaban letras serían quen de cortar calquera forma. De aí pasamos a debuxar varias formas, das que nos fixeron varios prototipos rapidamente, ata que escollemos un. Finalmente encargamos cen pezas que anteriormente debuxamos no plano de encargo, sen dimensións nin códigos, coa simple idea de crear unha serie de muros pantalla que funcionaban como filtros visuais, conseguindo así que todo o calzado se mesturara visualmente. Xa no local, e da mesma maneira que no ordenador nos manexabamos pola peza e non polas súas dimensións, fixemos cambios in situ moven-



A.POC, París

do as pezas rapidamente. Usámolas outras veces en exposicións sobre o noso traballo, como fixemos hai pouco para Xapón. É unha técnica moi común nas empresas que fan embalaxes, o modelo debuxado enviase por Internet e córtase no lugar da exposición. Realmente é o mesmo que usar unha



Espace Mudam

Francia sempre encargábamos pezas extra por que se rompían en el manejo.

Hay otra pieza distinta, *Nuage*, que hicimos para una exposición de perfume de Issey Miyake. En ésta, además de cambiar la forma, añadimos a las estanterías una pieza cilíndrica de unión entre varios módulos para así obtener una mayor rigidez y poder subir en altura. En realidad es como si fuera un *Lego*.

Hay otro espacio, un museo en construcción en Luxemburgo - *Espace Mudam* - en el que creamos una instalación temporal con la misma pieza. Era más bien una

impresora, a única diferencia é que cos xaponeses as pezas manexábanse cun coído extremo, mentres que en Francia sempre encargabamos pezas extra porque se rompían no manexo.

Hai outra peza distinta, *Nuage*, que fixemos para unha exposición de perfume de Issey

especie de escultura que recordaba a una colina o gran roca.

O: Tengo la impresión de que todas las referencias visuales, de forma, en vuestro trabajo traen a la memoria una vida que nada tiene que ver con la que producís por y para una clase que vive principalmente de la sofisticación de la ciudad. Se podría incluso llegar a plantear paralelismos visuales entre alguna de vuestras piezas y una vida pasada más "natural". Por ejemplo *Le lit Clos* y la cabaña que los niños construyen en los árboles, o la

Miyake. Nesta, ademais de cambiar a forma, engadimos ás estanterías unha peza cilíndrica de unión entre varios módulos para así obter unha maior rixidez e poder subir en altura. En realidade é como se fose un *Lego*.

Hai outro espacio, un museo en construcción en Luxemburgo - *Espace Mudam* - no que creamos unha instalación temporal coa mesma peza. Era máis ben unha especie de escultura que recordaba a un outeiro ou a unha gran rocha.

O: Teño a impresión de que todas as referencias visuais, de forma, no voso traballo traen á memoria unha vida que non ten nada que ver coa que producides por e para unha clase que vive principalmente da sofisticación da cidade. Poderíase incluso chegar a propoñer paralelismos visuais entre algunha das vosas pezas e unha vida pasada máis "natural". Por exemplo, *Le Lit Clos* e a

Cabane y un cierre vegetal, o *Le Tapis Grappe* y un lugar de hierba mullido, incluso la lámpara *Parasol Lumineux* recuerda a un árbol.

R.B.: Lo que sí es verdad es que hasta los 18 años vivimos en el campo. Ahora bien, no somos personas que hagamos un tipo de bio-diseño, pero sí creo que tenemos una fuerte relación con los espacios vacíos, amplios, del campo, el mar, las dunas, el horizonte. Y además sí creo que extraemos de la naturaleza una cierta belleza o humildad. No creo que seamos gente que haga diseños de formas exuberantes, sino

cabana que os nenos constrúen nas árbores, ou a *Cabane* e un cerre vexetal, ou *Le Tapis Grappe* e un lugar de herba mol, incluso a lámpara *Parasol Lumineux* lembra unha árbore.

R.B.: O que si é verdade é que ata os 18 anos vivimos no campo. Agora ben, non somos persoas que fagamos un tipo de bio-deseño, pero si creo que temos unha forte relación cos espazos baleiros, amplos, do campo, do mar, as dunas, o horizonte... E ademais, creo que extraemos da natureza unha certa beleza ou humildade. Non creo que sexamos xente que faga deseños de formas exuberantes, senón máis ben sinxelas e básicas. É verdade que no campo hai unha certa necesidade de simplicidade nos deseños. De todas formas somos bastante intuitivos no noso traballo.

O: Pero, si é verdade que se adiviña unha certa coherencia que permite ou lexítima

más bien sencillas y básicas. Es verdad que en el campo hay una cierta necesidad de simplicidad en los diseños. De todas formas somos bastante intuitivos en nuestro trabajo.

O: Pero, si es verdad que se adivina una cierta coherencia que permite o legitima la búsqueda de algún motivo subyacente, ético o estilístico.

R.B.: Realmente lo que me gustaría que consideraran de las piezas que diseñamos es que son como una herramienta. Y hablo de la verdadera herramienta, algo que es indefinido en

a búsqueda dalgún motivo subxacente, ético ou estilístico.

R.B.: Realmente, o que me gustaría que consideraran das pezas que deseñamos é que son como unha ferramenta. E falo da verdadeira ferramenta, algo que é indefinido na forma e que non di nada ata que o utilizas. Se tivese que definir algún obxectivo no meu traballo sería realmente este, é dicir, algo que pertence a cómo vai ser utilizado pero que antes non di moita cousa. Unha serra non é unha serra ata que cortas algo, o obxecto en si mesmo non é moito.

O: O problema xorde logo á hora de ter que xestionar este estilo propio do outro estilo, que se vende nos medios, do cal ti non es totalmente responsable.

R.B.: Ben, nós sempre estamos moi atentos ao visible, vixilamos todo o proceso, xa que por desgracia aí é onde pasa todo. Por exemplo, no interior do sofá *Un et demi* hai un caparazón en fibra de vidro que fixemos

la forma y que realmente no dice nada hasta que lo utilizas. Si tuviese que definir algún objetivo en mi trabajo sería realmente éste, es decir algo que pertenece a cómo va a ser utilizado pero que antes no dice gran cosa. Una sierra no es una sierra hasta que cortas algo, el objeto en sí mismo no es mucho.

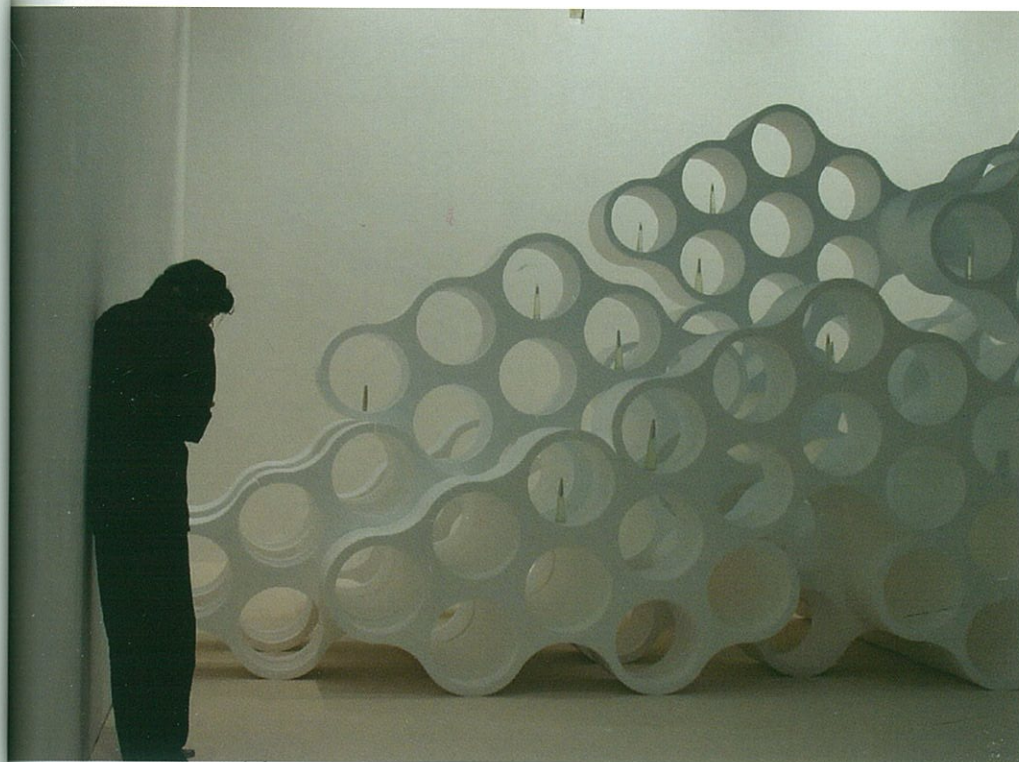
O: El problema surge luego a la hora de tener que gestionar este estilo propio del otro estilo, que se vende en los medios, del cual tu no eres totalmente responsable.

R.B.: Bueno nosotros siempre estamos muy atentos a lo visible, vigilamos todo el

de forma que o asento fose moi brando. Buscábamos que fose moi comfortable á hora de sentarse. O problema foi que os primeiros modelos eran tan brandos que a xente ao sentarse asustábase pensando que o podían romper, erguéndose e apartándose inmediatamente do sofá. Entón, fixémoslos máis ríxidos para responder así á primeira sensación visual, que é a máis importante. Queiramos ou non, a primeira aceptación vese moitas veces na foto, que é a que lle di ao cliente se é bo ou malo ou polo menos se é posible ou non é posible, por iso viviamos todo o proceso, e desafortunadamente, xorde unha uniformidade formal que fai que efectivamente poidamos ver un estilo, unha cor, unhas formas que se repiten. Pero, para min, só é un tema de cómo facer xustiza respecto a unha mirada.

Na arquitectura, como no deseño, a xente sabe que é precisa unha practicidade e que leva tempo conseguila, polo que cando mercan un moble ou unha casa,

proceso, ya que por desgracia ahí es donde pasa todo. Por ejemplo en el interior del sofá *Un et demi* hay una caparazón en fibra de vidrio que hicimos de forma que el asiento fuera muy blando. Buscábamos que fuera muy confortable a la hora de sentarse. El problema es que los primeros modelos eran tan blandos que la gente al sentarse se asustaba pensando que lo podían romper, levantándose y alejándose inmediatamente del sofá. Los hicimos entonces más rígidos para así responder a la primera sensación visual, que es la más importante. Queramos o no, la primera



Nuage

aceptación se ve muchas veces en la foto, que es la que le dice al cliente si es bueno o malo, o por lo menos si es posible o no es posible, por eso vigilamos todo el proceso y de esa forma lógicamente surge una uniformidad formal que hace que efectivamente podemos ver un estilo, un color, unas formas que se repiten. Pero para mí sólo es un tema de cómo hacer justicia respecto a una mirada.

En la arquitectura como en el diseño la gente sabe que es necesaria una practicidad y que lleva tiempo conseguirla, por lo que cuando compran un mueble o una

casa, prestan una gran atención y prudencia. Un nivel de atención que sorprendentemente no ocurre cuando se compran música o ropa, por eso mismo es importante prestar atención a esto.

Termina la conversación con Ronan, un recorrido por un espacio donde la no definición y la simplicidad conviven. Una conversación que, al salir al callejón, tengo la impresión de haber vivido ya antes, como si de una inversión del proceso inicial se tratara, como si el final se hubiese dado la

poñen moita atención e prudencia. Un nivel de atención que, sorprendentemente, non ocorre cando compran música ou roupa, por iso mesmo é importante prestar atención a isto.

Remata a conversa con Ronan, un percorrido por un espacio onde a non-definición e a simplicidade conviven. Unha conversa que, ao saír á ruela, teño a impresión de ter vivido xa antes, como se se tratase dunha inversión do proceso inicial, como se o final se revirara para converterse no comezo. Espacio ou discurso sucesivo, contido e contedor ou como di o poeta na súa canción:
*"En París, hai unha rúa;
 nesta rúa, hai unha casa;
 nesta casa, hai unha escaleira;
 nesta escaleira, hai unha habitación;*

*nesta habitación, hai unha mesa;
 sobre esta mesa, hai un mantel;
 sobre este mantel, hai unha gaiola;
 nesta gaiola, hai un niño;
 neste niño, hai un ovo;
 neste ovo, hai un paxaro.
 O paxaro envorca o ovo;
 o ovo envorca o niño;
 o niño envorca a gaiola;
 a gaiola envorca o mantel;
 a mesa envorca a habitación;
 a habitación envorca a escaleira;
 a escaleira envorca a casa;
 a casa envorca a rúa;
 a rúa envorca a vila de París."*
(Espèces d'espaces. George Perec) (2)

NOTAS

1. Avant propos. *Espèces d'espaces* de George Perec. Ed. Galilée dirixida por Paul Virilio. Trad. do autor.
2. *Chanson Enfantine des Deux-Sevres* - Paul Eluard. Poesía involuntaria e poesía intencional, extraída do libro *Espèces d'espaces* de George Perec. Ed. Galilée dirixida por Paul Virilio. Trad. do autor.



Coupe



Square vase

vuelta para convertirse en un inicio. Espacio, contenido y contenedor, o como dice el poeta en su canción :
*"En París, hay una calle;
 en esta calle, hay una casa;
 en esta casa, hay una escalera;
 en esta escalera, hay una habitación;
 en esta habitación, hay una mesa;
 sobre esta mesa, hay un mantel;
 sobre este mantel, hay una jaula;
 en esta jaula, hay un nido;
 en este nido, hay un huevo;
 en este huevo, hay un pájaro.
 El pájaro vuelca el huevo;
 el huevo vuelca el nido;*

*el nido vuelca la jaula;
 la jaula vuelca el mantel;
 la mesa vuelca la habitación;
 la habitación vuelca la escalera;
 la escalera vuelca la casa;
 la casa vuelca la calle;
 la calle vuelca la villa de París."*
(Espèces d'espaces. George Perec) (2)

NOTAS

- 1-Avant propos. *Espèces d'espaces* de George Perec. Ed. Galilée dirixida por Paul Virilio. Trad. del autor.
- 2-*Chanson Enfantine des Deux-Sevres*- Paul Eluard. Poesía involuntaria y poesía intencional, extraída del libro *Espèces d'espaces* de George Perec. Ed Galilée dirixida por Paul Virilio. Trad. del autor.