

03 la arquitectura como juego, el artificio como necesidad a propósito de embt

CARLOS CACHÓN

Carlos Cachón es arquitecto por la ETSA de Barcelona desde 1997. Ha publicado escritos en Circo y Quaderns. Es Premio AJAC 2004 en la categoría de artículos y en la actualidad trabaja en el despacho de Pep Llinàs.

architecture as a game, artifice as a necessity speaking of embt

A pillar goes up in the middle of the terrain. And a thin concrete slab in the shape of a Y crosses an important traffic point from side to side. These bodies do not touch each other. It is not necessary. Steel braces links what supports and what is supported and transmits an impression of lightness, of floating in the air. It is the footbridge by Leonardo Fernández and Javier Manterola in Barcelona. I remember when I was an adolescent, the pleasure of crossing it, at night time, with no one around me, going above the traffic and watching the city a few metres under my feet, like someone who rises into the air. Later it was decided that the place for pedestrians is on the ground and not in the sky, that the cars must show respect to the walkers, and traffic and pedestrians regained the same plane and the bridges were demolished and the footbridge was dismantled and taken to some other marginal corner. Miralles and Pinós once designed a bridge in Lleida –look for another by A+PS in which the structure that connects the sides is covered with climbing plants and flowers, in which people are drawn not crossing but talking, looking, sitting by a table– stopped halfway across, in the air. To observe from there the tops of the trees, listening to the murmur of the current...

From the beginning this need was there. Forms that wish to float, that seem unstable but do not fall. There was only one way to support the pergolas in Parets del Vallès. A plane, a beam, a pillar. The planes are sustained like cards just thrown into the air, they project shadows on the ground and do not fall. Fragile and robust. The benches on the ground follow the same design.

This farce, the farce of buildings that fly, is the same fabric as literary lies. Fictions that have to follow some fortuitous laws without excuse, constructions that have to be mixed with illusions, with invented scenes, none copied from reality, although they have been inspired by it, but all sufficiently well elaborated as to appear true, not real but possible. So we believe them –we swallow them–.

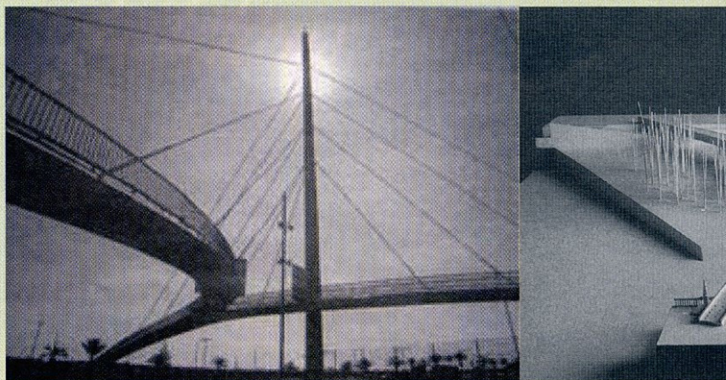
This need was always present in Miralles, at the time he shared it with Carme Pinós as well as with Benedetta Tagliabue. We can follow it in almost all of his projects. The spirit of one who dares to make possible the impossible, knowing that is not a feat, a great challenge, but a way of being in the world.

There is a square on the wall. Then there is another one, unaligned, in its interior; it is a window. The second one is necessary; a window to give light, the first one is not. The game consists in making this contrast of rectangles consistent, showing freedom through the dislocation of their perimeters. Walking up one of the lateral, old and narrow, insalubrious streets which run alongside the Market in Santa Caterina, this image is the end of the perspective, everything that the view offers us: the façade. Then it was painted in ugly pastel shades and is protected by a wooden blind and one wonders what is left of the brilliant initial idea –one wonders, one does not affirm that nothing is left nor that it remains–. It is only wondering, because in this case the final result seems even better.

There is a long shape, like a hump. And it is the roof. The gesture is repeated. It could be the elephant that Saint-Exupéry dreamt inside a boa. A roof with lumps like humps, like elephants. Deformed. Is something better as a building imaginable? Then heavy wooden structures spring up that negate any lightness. Always that constrictive need... Then some hexagons of fragmented ceramics, with all the imaginable colours. The heavy reference to Gaudí...

There is a double curvature, underneath the roof that covers the stands. And one represents a solid, tall, white wall: a plane. The other the same stands which fly over an access make a cantilever. Supported on pillars that follow a homogeneous rhythm. A double ramp follows the wall directrix, and in the middle an irregular gap opens up, like a door, like a window, through which we slip in. The important thing is to let oneself go through this double inflexion curve, by this insinuation of movement, for what it suggests for our route. It is not important whether it is the main access or not.

There is a very ugly building. It has roofs inclined towards the interior cut in half and gaps in some corners and an emphasized diagonal. It is vaguely reminiscent of Melnikov's pavilion because that apparent diagonal divides the building in half. Then the interior fol-



Un pilar se levanta en medio del terreno. Y una fina losa de hormigón con forma de Y cruza un importante núcleo de circulación de lado a lado. Esos cuerpos sólidos no se tocan. No hace falta. Unos tirantes de acero unen lo que soporta y lo que es soportado y le transmiten esa sensación de ligereza, de flotar en el aire. Es la pasarela de Leonardo Fernández y Javier Manterola en Barcelona. Recuerdo, cuando era adolescente, el placer de atravesarla, en plena noche, sin nadie a mi alrededor, elevarme sobre el tráfico y ver la ciudad unos metros por debajo de mis pies, como quien penetra en el aire. Después se decidió que el lugar de los peatones está en el suelo y no en el cielo, que los coches deben pagar pleitesía a los que caminan, y tráfico y peatones recuperaron el mismo plano y los puentes se derribaron y la pasarela se desmontó y se trasladó a otro rincón marginal.

Miralles y Pinós diseñaron una vez un puente en Lleida –buscar otro de A+PS en que la estructura que salva orilla y orilla se reviste de enredaderas y flores, en que la gente se dibuja no cruzando sino charlando, mirando, sentándose en una mesa– que se detenía a mitad de camino, en el aire. Para observar desde allí las copas de los árboles, escuchar el murmullo de la corriente...

Desde el principio esa necesidad estuvo ahí. Formas que aspiran a flotar, que parecen inestables pero no se caen. Sólo había un modo de soportar las pérgolas de Parets del Vallès. Un plano, una viga, un pilar. Los planos se sostienen como naipes recién lanzados al aire, arrojan sombras en el suelo y no se caen –no siempre, claro–. Frágiles y robustos. Los bancos del suelo siguen el mismo esquema.

Esa farsa, la farsa de los edificios que vuelan, es de la misma pasta que las mentiras literarias. Ficciones que han de seguir sin excusa unas leyes fortuitas, construcciones que han de amasarse con ilusiones, con escenas inventadas, nunca copiadas de la realidad, aunque hayan sido inspiradas por ella, pero todas lo suficientemente bien elaboradas como para que resulten verídicas, no reales pero sí posibles. Para que nos las creamos, traguemos.

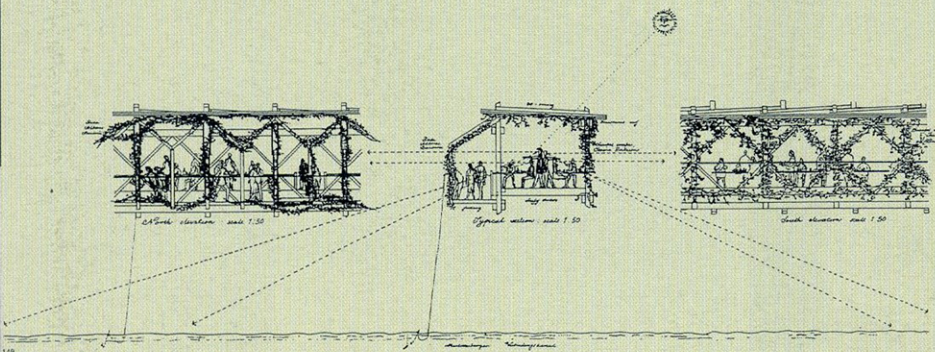
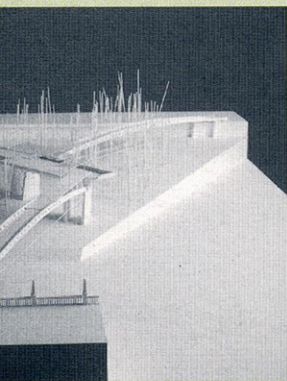
Esa necesidad siempre estuvo presente en Miralles, tanto en la etapa que compartió con Carme Pinós como con Benedetta Tagliabue. Podemos seguirla en casi todos sus proyectos. Ese espíritu de quien osa hacer posible lo imposible, sabiendo que no se trata de una proeza, de un gran desafío, sino de una forma de situarse en el mundo.

Hay un cuadrado en la pared. Después hay otro desencajado en su interior. Y es una ventana. El segundo es necesario, una ventana para dar luz, el primero no. Y el juego consiste en hacer consistente ese contraste de rectángulos, mostrar libertad a través de la dislocación de sus perímetros. Avanzando por una de las calles laterales, viejas y estrechas, insalubres, que bordean el mercado de Santa Caterina, esa imagen es el final de la perspectiva, todo lo que se nos ofrece a la vista: la fachada. Después se pinta de feos tonos pastel y se protege con una persiana de madera y uno se pregunta qué queda de la brillante idea inicial –se lo pregunta, no afirma que no quede nada ya, tampoco que permanezca–. Se lo pregunta sólo, porque en este caso el resultado final parece incluso mejor.

Hay un bulto alargado, como una joroba. Y es una cubierta. El gesto se repite. Podría ser ese elefante que Saint-Exupéry soñaba en el interior de las boas. Una cubierta con bultos como jorobas, como elefantes. Deformada. ¿Es imaginable algo mejor como edificio? Después surgen unas pesadas estructuras de madera que niegan toda ligereza. Siempre esa necesidad constructiva... Después unos hexágonos de cerámica fragmentada, con todos los colores imaginables. La pesada referencia gaudiniana...

Hay una doble curvatura, por debajo de la cubierta que cubre parte de las gradas. Y una representa una pared maciza, alta, blanca: un plano. Y la otra las mismas gradas que vuelan sobre el acceso: un voladizo. Apoyadas en pilares que siguen un ritmo homogéneo. Y una doble rampa sigue la directriz del muro. Y en su mitad se abre un hueco irregular, como una puerta, como una ventana, por el que nos colamos en su interior. Y lo importante es dejarse llevar por esa doble inflexión curva, por esa insinuación de movimiento, por lo que tiene de sugestión para nuestros pasos. Carece de importancia que se trate del acceso principal o no.

Hay un edificio muy feo. Tiene unas cubiertas inclinadas hacia dentro cortadas por la mitad. Y vacíos en alguna esquina y una diagonal enfatizada. Y recuerda vagamente al pabellón de



Melnikov porque esa diagonal aparentemente divide el edificio por la mitad. Luego el interior sigue la dirección de esa diagonal. Y las puertas y ventanas parecen querer plegarse. Y el centro de la casa está ocupado por espacios de almacén. Y todos los rincones están dibujados hasta el absurdo, hasta el detalle más nimio: una olla, unos cubos de basura, una escalera. Como si lo importante de la arquitectura fuera habitar, la domesticidad. Como si ningún espacio tuviera sentido hasta que no le imprimes las huellas, hasta que no lo haces tuyo.

Hay un edificio alto, una torre que sigue la gramática de Mies. Reticula exterior, prisma puro, coronamiento. Pero al lado la acompañan dos torres más. Más pequeñas, como si tanta altura fuese una temeridad, como si quisiesen adaptarse al entorno urbano más modesto renunciando a su agresividad, mostrándose humildes. Y entre las torres surge un espacio intermedio que es un trozo de ciudad, al que se sube por unas escaleras. Y las esquinas se achafan, como si hubiese que abrir las vistas desde la calle, como si el sacrificio de renunciar al prisma puro fuese insignificante frente a primar la visión del transeúnte.

Hay un edificio que es una escuela de arquitectura. Y tiene cubiertas planas y cubiertas inclinadas. Y muros gruesos y delgados. Y ventanas grandes y pequeñas. Y paredes rectas y oblicuas. Y una logia. Y un núcleo de comunicaciones macizo que asciende en mitad del edificio como una especie de chimenea. Y un frente con forma de frontón partido. Y las cosas pesadas están abajo y las ligeras arriba. Y hay diferentes modos de recoger la luz, según la orientación, según la posición. De acuerdo, es una escuela, una escuela de arquitectura. Y tiene elementos didácticos. Pero se agradecería que hubiera algo más que elementos didácticos. O algo menos, vaya.

Qué hay de Miralles en Smithson, qué de Smithson en Miralles. Siempre me lo he preguntado.

solidez La ligereza es una de las propiedades que asociaríamos a una arquitectura formalista. Cuando se está construyendo un mecanismo abstracto autónomo, que pretende regirse por sus propias leyes, nada más que esas leyes tiene importancia. Un edificio-objeto no tiene techos, no tiene suelo, no tiene estructura, no tiene programa. Como mínimo, aunque estén ahí, no tienen ninguna necesidad de explicitarlos, de hacerlos comprensibles, porque su juego consiste en depurar su imagen. Una arquitectura fragmentada no debería ser sólida.

Hay algo extraño en esa escuela. Tiene muros de hormigón. Prefabricados en apariencia. Y ventanas de acero corridas, como típicas galerías gallegas. Sorprendentemente monótonas en alguien que hace de la libertad su norma. Y cubiertas de chapa. Y elementos industrializados por todas partes que dan a algunos de sus interiores la apariencia de naves industriales más que de espacios académicos. Si miramos sus plantas las piezas se dislocan, se disponen en abanico intentando transmitir una cierta fluidez espacial. El edificio se eleva sobre el suelo, vuela, aspira a ser una sucesión de fragmentos, pero su apariencia no es ligera. Ocurre también en Escocia. Los barcos varados están ahí, pero su apariencia es extrañamente sólida, posee una curiosa sintonía con las construcciones vecinas, edificios de piedra, ruinas clásicas, montañas, como si los cuerpos recién contruidos no fuesen radicalmente modernos al modo en que aparecen en las maquetas, como si no fuesen nuevos. Hay cubiertas, hay ventanas, hay suelo. ¿Dónde están por ejemplo en Gehry, en Mayne, en Owen Moss, las jácenas que soportan, que expresan el peso de los elementos a los que sirven de sustento —no es esto una crítica, es una comparación, si hemos de construir casas que no lo parezcan—? Todo parece diluirse en ellos en un orden abstracto que no está preocupado más que en expresar su propio carácter aleatorio. No así en EMBT. En Vigo podría explicarse quizás en sección, las cubiertas se inclinan para configurar espacialmente las aulas, abriendo lucernarios —referencia a los Smithson— en su zona intermedia, cuya disposición se repite en las diversas salas, es decir, que nacen de su interior, no estrictamente del exterior. Hay en EMBT una recurrente tendencia a buscar una conexión entre lo que sucede en el interior y en el exterior, por explicar los mecanismos constructivos de sus edificios. El edificio se abre en el medio pero, exagerando, sirve para mirar el cielo. ¿Un bromista que sufre arrebatos de seriedad?

lows the direction of that diagonal. And the doors and windows seem to want to fold. The centre of the house is occupied by the warehouse spaces. All the corners are drawn to the absurd, to the pettiest detail: a pot, some rubbish bins, and a staircase. As if the important thing of architecture was inhabiting, domesticity. As if no space had any sense till you leave prints, till you make it yours. There is a tall building, a tower that follows Mier's grammar. Exterior reticule, pure prism, capping. But on the side two more towers accompany it. They are smaller, as if such height was temerity, as if they wanted to adapt to the most modest urban environment relinquishing their aggressiveness, showing humbleness. Between the towers opens an intermediate space that is a fragment of the city, to which one goes up through stairs. The corners become *bevelled*, as if the views from the street had to be opened, as if the sacrifice of renouncing to the pure prism was insignificant compared to emphasising the pedestrian's view.

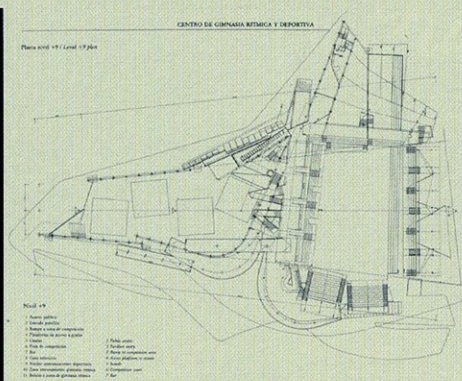
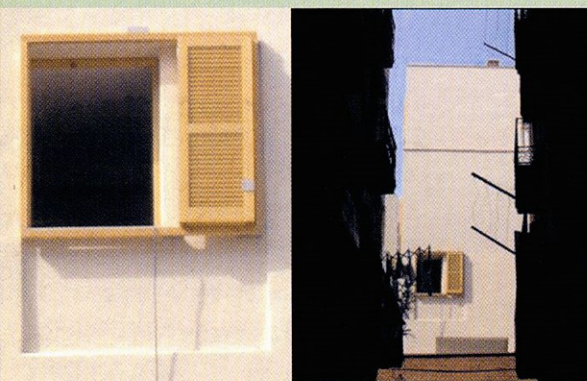
There is a building that is a school of architecture. It has flat roofs and inclined roofs, and thick and thin walls, and big and small windows, and straight and oblique partitions, and a logia, and a solid centre of communications that goes up in the middle of the building like a kind of chimney, and a front with the form of broken pediment, and the heavy things are underneath and the light ones above, and there are different ways to collect light, depending on the orientation, depending on the position. All right, it is a school, a school of architecture, and it has didactic elements. But it would have been nice if there had been more didactic elements. Or some less, anyway.

What is there of Miralles in Smithson, what of Smithson in Miralles. I have always wondered.

solidity

Lightness is one of the proprieties that we would associate with a formalist architecture. When an autonomous abstract mechanism is being built, one which wants to be ruled by its own laws, only these laws have importance. A building-object has no ceilings, no floor, no structure, no program. At least, although they are there, they have no need to be explicit, to make them comprehensible, as their game consists of purifying their image. A fragmented architecture should not be solid.

There is something strange in that school. It has concrete walls. Precast concrete and steel bay windows —like the typical Galician bay window—. They are surprisingly monotonous for someone who makes freedom his norm. And the sheet roofs, and industrialized elements everywhere which give an appearance more of industrial warehouses than academic spaces to some of the interiors. If we look at its plans the pieces are dislocated, they are displayed in a fan trying to transmit some spatial fluidity. The building rises above the ground, it flies, it wants to be a succession of fragments, but its appearance is not light. This also happens in Scotland. The grounded boats are there, but their appearance is strangely solid, in curious concord with neighbouring constructions, stone buildings, classical ruins, mountains, as if the recently built bodies were not radically modern in the way they appear in the model, as if they were not new. There are roofs, there are windows, there is floor. For example, where are —in Gehry, in Mayne, in Owen Moss— the breast beams that support, that express the weight of the elements to which they serve as support? (This is not a criticism; it is a comparison, if we have to build houses that do not seem so). Everything seems to be diluted in them in an abstract order that is only concerned about expressing its own random character. It is not like this in EMBT. In Vigo it could perhaps be explained in section, the roofs are inclined to specially configure the classrooms, opening skylights —reference to Smithson's— in its intermediate zone, whose disposition is repeated in several halls, that is, they are born from the interior, not strictly from the exterior. In EMBT there is a recurrent tendency to look for a connection between what happens in the interior and in the exterior, to explain the constructive mechanisms of his buildings. The building opens in the middle but, exaggerating, this serves for looking at the sky. A joker who suffers fits of seriousness? As there is something strange in the female residence. The windows want to have the width of the bedrooms. The units are repeated, without fear of expressing the organization of the building itself. It



is a serious building that explains its position in the world. It is necessary to have admired Mies to know what there is of homage to his architecture in it, and at the same time the concern for the inhabitants reappears. A horizontal element is needed, at the height of the hip, to do away with the fear of those who look out of the windows and another one at almost ceiling height to have the feeling that we are being protected from solar radiations and some other oblique ones, horizontal or vertical, to believe we are shielded, to have the impression that we do not directly face the views of the street. What emerges is a wooden framework that gives the building an appearance of an ossuary. Children act like this. They get a pencil and draw a pure prism and then they feel attracted by a corner without thinking about the whole and they start manipulating it and again and again, and the final result is a heterogeneous form unimaginable at the beginning. The Smithson's can not be understood without this will to make forms go down to floor of everydayness. Serious architects who cannot resist playing with their buildings, who understand that only the mindless manipulations will give life to their buildings? A construction like this one can be considered a precursor of *high tech*, but there is no need to scrape away a lot to guess the differences. What there is there of rhetorical exclamation, of exaltation of technique, here is a lesson of simplicity.

game, 1

There is always a negation of the roles established in the game. It comes to fair play. It does not matter who you have been, your position in the world, in the game everyone is a member of the same class. This situation is repeated every game. With the gesture of throwing the dice the position reached in the previous game disappears so you can try your luck again from zero. There is always a return to childhood in the game, an aggression against adult space, caprice as oppose to work.

A feature of mischievous children is trying to do exactly what they have been forbidden. Putting a house next to the wall, exactly on the corner, on the plot's limit. Building a party wall where it is possible to have all the walls detached, come closer to noises when what is sought is to shut yourself away, to look at the street when what is demanded is an introverted, silent, retired world. That the limit between wall and the object-building is diluted. That this wall acquires thickness, a hedge underneath, a bench above, that it becomes a space for walking, for playing, for looking; parapet, balcony, division. Paint the solid elements with the same colour, and call it the Yellow House.

As if it was not the fundamental but the accessory that determines the shape of things. That it was not the program which dictates the shape of the building but the furniture making the walls of the house fold or the motion of a child delimiting the volumes of a wooden *little house*. Game as opposition to the past, to history, to reality.

topography, 1

As there are planes that go up and down it would seem that we are talking about landscaping. This preciousness, it would be ridiculous to say otherwise, is not exempt in projects that surge from the plan, that are outlined without rest, until the fortunate synthesis is found. Perhaps there is something of conscious reproduction of childhood mechanisms in what Miralles sometimes explained. A child who had the potentiality to transform the world would act like this: he is given a space and starts to deform it, takes a line, pulls it, takes it up to the limit of his head. He takes another, moves it to the border that his feet mark, then draws it up to his knees, to let it fall again. In each gesture, unwittingly, he is making the world his. He gives it his scale. But it is not only that, what really gets him close to pre-adult methods is the need to get a first contact with places, telluric phenomenology, which generates empathy. An approximation that mistrusts the eye, reason, to succumb to senses, to emotions. To understand the floor as something that is touched, is stepped on, on which one rests. A photograph would not be enough to understand these buildings, they would have to be visited, walked in, smelled... Also this, if I am allowed, is doubtful. The abstract compo-

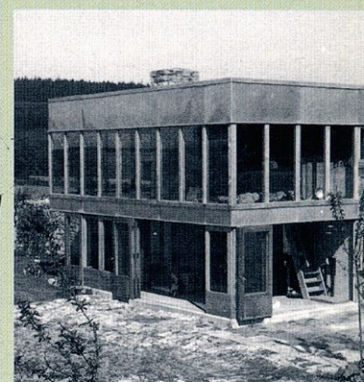
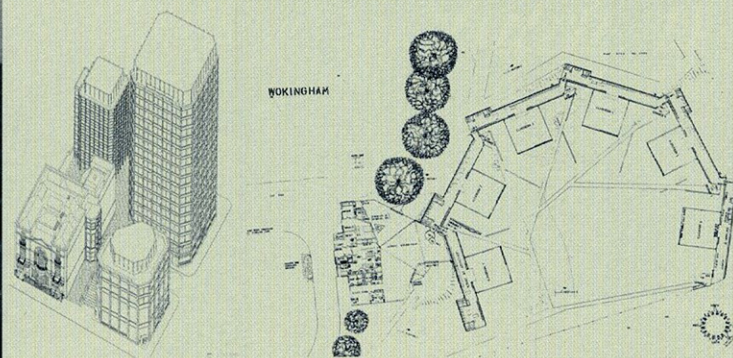
Como hay algo extraño en esa residencia femenina. Las ventanas aspiran a tener el ancho de las habitaciones. Las unidades se repiten, sin miedo a expresar la organización del propio edificio. Se trata de un edificio serio. Que explica su posición en el mundo. Hace falta haber admirado a Mies para saber lo que hay de homenaje a su arquitectura en él. Y a la vez la preocupación por los habitantes reaparece. Se necesita un elemento horizontal, a la altura de la cadera, para quitar el miedo de quienes se asoman a las ventanas y otro casi a la altura del techo para tener la sensación de que nos estamos protegiendo de las radiaciones solares y otros más, oblicuos, horizontales o verticales, para creernos arropados, para tener la impresión de no enfrentarnos directamente a las vistas de la calle. Y lo que surge es un entramado de madera que le proporciona al edificio la apariencia de un osario. Los niños actúan así. Cogen un lápiz y dibujan un prisma puro y luego se sienten atraídos por una esquina sin pensar en el conjunto y empiezan a manipularla y luego otra y luego otra, y el resultado final es un conjunto heterogéneo inimaginable al principio. No se entiende a los Smithson sin esa voluntad por hacer descender las formas hasta el suelo de lo cotidiano. ¿Arquitectos serios que no pueden resistirse a jugar con sus edificios, que comprenden que sólo las manipulaciones distraídas les proporcionarán vida a sus edificios? Una construcción como ésta puede considerarse precursora del *high-tech*, pero no hace falta rascar mucho para adivinar las diferencias. Lo que hay allí de exclamación retórica, de exaltación de la técnica, es aquí una lección de sencillez.

juego, 1 Existe siempre una negación de los roles establecidos en el juego. Se llega al juego limpio. No importa quién se ha sido, la posición que se ocupa en el mundo, en el juego todos son miembros de la misma clase. Esta situación se repite a cada partida. Con el gesto de tirar los dados la posición que se alcanzó en la partida anterior desaparece para volver a tentar la suerte desde cero. Hay siempre en el juego un regreso a la infancia, una agresión contra el espacio adulto, capricho frente a trabajo.

Es un rasgo de los niños traviesos intentar hacer justamente aquello que les han prohibido. Colocar una casa pegada a la pared, exactamente en la esquina, en el límite de la parcela. Construir una medianera donde es posible tener todas las paredes exentas, acercarse a los ruidos cuando lo que se busca es enclaustrarse, mirar a la calle cuando lo que se exige es un mundo introvertido, silencioso, retirado. Que el límite entre la pared y el objeto-edificio se diluya. Que esa pared adquiera grueso, abajo un seto, arriba un banco, que se convierta en espacio para caminar, para jugar, para mirar, parapeto, balcón, divisoria. Pintar los elementos sólidos de un mismo color. Y llamarle la Casa Amarilla.

Como que no sea lo fundamental sino lo accesorio lo que determine la forma de las cosas. Que no sea el programa el que dicte la forma del edificio sino los muebles obligando a los muros de una vivienda a plegarse o los gestos de un niño delimitando los volúmenes de una casita de madera. El juego como oposición al pasado, a la historia, a la realidad.

topografía, 1 Puesto que hay planos que suben y bajan parecería que hablamos de paisajismo. Ese preciosismo, sería ridículo afirmar lo contrario, no está exento en unos proyectos que surgen de la planta, que son esbozados sin descanso, hasta encontrar la síntesis afortunada. Quizás hay algo de reproducción consciente de los mecanismos infantiles en lo que a veces explicaba Miralles. Un niño que tuviera la potencialidad para transformar el mundo actuaría así: le dan un espacio y empieza a deformarlo, agarra una línea, tira de ella, la sube hasta el límite de su cabeza. Coge otra, la desplaza hasta el borde que marcan sus pies, la eleva a continuación hasta sus rodillas, la vuelve a dejar caer. En cada gesto, inconscientemente, está haciendo suyo el mundo. Le da su escala. Pero no se trata sólo de eso, lo que verdaderamente lo aproxima a los métodos pre-adultos es la necesidad de obtener una toma de contacto con los lugares fenomenológica, telúrica, que genere empatía. Una aproximación que desconfíe del ojo, de la razón, para entregarse a los sentidos, a las emociones. Entender el suelo como algo que se toca, que se pisa, sobre el que uno se apoya. Una foto no sería suficiente



para comprender esos edificios, habría que visitarlos, recorrerlos, olerlos... También eso, si se me permite, es dudoso. La componente abstracta que, de igual modo poseen, permite reconstruirlos desde un plano, desde una imagen. Pero sin olvidar sus motivos. El edificio no quiere ser objeto sino lugar.

Sólo cuando uno mira con atención el Pabellón descubre esa ventana. Esa ventana no está en el Pabellón. Está en el muro. Del mismo modo que sólo cuando observamos por enésima vez los edificios de EMBT, descubrimos esas líneas en el suelo alargándose como brazos —como las gradas de hormigón reteniendo taludes de hierba en Edimburgo—. El edificio crece desde los pocos centímetros en el borde del solar hasta los varios metros en su centro, donde ya es habitable, donde ya es interior. Sin ruptura. Ocurre en Edimburgo y ocurre en muchos otros proyectos. Muros que se convierten en ventanas en las que uno apoya los brazos y mira al otro lado. Las fotos del Pabellón de A+PS que interesan son esas. Desde fuera, donde el revestimiento de chapa y de piedra se quiebran, donde las ventanas son atravesadas por esa línea que separa tapia y vivienda. Desde dentro, pegados a la pared, donde ésta se prolonga en el plano de la casa. Eso se entiende también en los planos de situación de EMBT, un muro se prolonga, una cubierta se empotra en el terreno. Y en su fracaso inevitable. Cuando miras esos emplazamientos se reconocen por sus manchas, hay una variación de densidad, hay un aumento de marcas —como les sucedía a las obras modernistas con respecto a sus construcciones vecinas— que no se repite en el entorno. El edificio quiere extenderse a todo el espacio que le rodea pero choca con los límites de su propiedad. El edificio se convierte sólo en mundo dentro de los límites del solar. También en A+PS, en el concurso para la universidad de Sheffield, por ejemplo. Hay diferentes niveles, puentes. Peatones arriba, tráfico abajo. Esas plataformas, como en Berlín, aspiran a extenderse en todas direcciones, a abarcar el universo... Pero se acaba el edificio. Se acaba la parcela y las construcciones vecinas ignoran el orden prometido, y la cota del suelo se retoma.

Construir los edificios con vistas, sombras, caminos, pavimentos, curvas de nivel, no con metros cuadrados, no con compartimentaciones, no con usos. Con gestos, con trazos que se repiten, no reaccionando frente a la topografía, intentando construirla. Como en Hamburgo. Es el árbol el que da forma al edificio y no al revés. Es un intento fallido pero está ahí.

Aún hay un rasgo más, un rasgo de futuro. En ocasiones el lugar no está construido del todo hasta que no ha crecido el último árbol. Mirar Vigo. Nada nuevo, claro.

periferia Lo periférico es al espacio lo que el juego es a la realidad. Es periférico lo que no está en el centro. Se trata de un concepto negativo. Entendemos que algo es periférico en cuanto que muestra una carencia. Entornos urbanos que nos hablan de un momento que ya no existe pero que sin embargo se muestran válidos para establecer un diálogo con ellos desde nuestras convicciones presentes, con una potencialidad que anida en lo periférico. No se trata simplemente de una presencia (el cuarto de los trastos en cuanto que espacio marginal en relación con las estancias principales de la vivienda) sino de algo más profundo: un concepto. Es posible entender lo periférico como una actitud, una respuesta ante la vida, y actuar desde lo periférico. Hay en el recurso a lo periférico un impulso revolucionario: demostrar que lo que no tiene valor lo posee.

Parece una fachada hecha con ladrillos perforados en su canto visto, pero no, nos equivocamos, es una expresión de lo periférico. El acabado de mortero resigue los contornos de los ladrillos. Se detiene donde considera oportuno, dibuja borrones asimétricos. Se trata de una composición. El tabique de ladrillo está colocado al exterior y su cara menos digna, la perforada, vista.

Los diferentes muebles están perfectamente aplomados y, sin embargo, no tienen ningún reparo en compartir su espacio con las vigas exentas del techo, plagadas de irregularidades, combadas. Las paredes se detienen en no pocas ocasiones antes de llegar al techo. Se retranquean. Hay barandillas de hierro forjado pintadas de blanco completadas con otras de dimensiones

ment, that in any case they possess, permits them to be built from a plane, from an image. But without forgetting their reasons. The building does not want to be object but place.

Only when you look attentively at the Pavilion one discovers this window. This window is not in the Pavilion. It is on the wall. The same way that only when we observe the EMBT buildings for the umpteenth time, we discover those lines on the floor expanding like arms —like the concrete stands holding grass slopes in Edinburgh—. The building grows from a few centimetres on the border of the site to several metres in its centre, where it is already inhabitable, where it is already interior. Without rupture. It happens in Edinburgh and happens in a lot of other designs. Walls that become windows in which one rests his arms and looks to the other side. Those are photos of the Pavilion by A+PS that have interest. From the outside where the metal and stone cladding break, where the windows are crossed by this line that separates fence and house. From the inside, close to the wall, where it extends to the plan of the house. This is also understood in the situation plans of EMBT, a wall is prolonged, a roof is fitted into the terrain. Its failure is unavoidable. When you look at those sites they are recognized by their marks, there is a variation of density; there is an increase of marks —as happened to the modernist works in relation to their neighbouring constructions— that is not repeated in their surroundings. The building wants to extend to all the space around it but collides with the limits of its property. The building only becomes a world within the limits of the site. Also in A+PS, in the contest for Sheffield University, for example. There are different levels, bridges. Pedestrians above, traffic below. These platforms, like in Berlin, aspire to extend in all directions, to cover the universe... But the building ends. The site ends and the neighbouring constructions ignore the promised order, and the height of the ground is retaken.

To construct the buildings with views, shadows, paths, pavements, contour lines, not with square metres, not with compartments, not with uses. With gestures, with strokes that recur, not reacting against topography, trying to build it. Like in Hamburg. It is the tree which gives the shape to the building not the opposite. It is a failed attempt, but it is there.

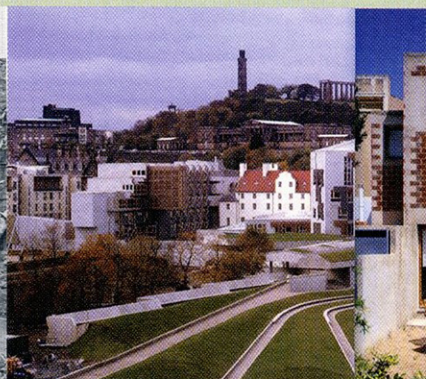
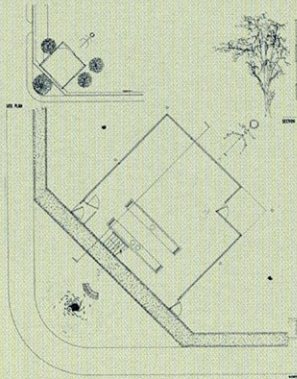
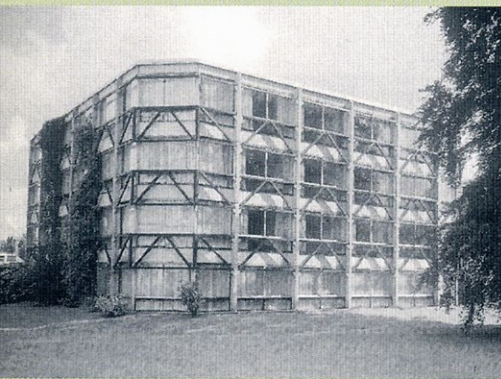
There is still one more characteristic, a feature of future. Sometimes the place is not totally built until the last tree has grown. Look at Vigo. Nothing new, of course.

periphery

Periphery is to space what game is to reality. Periphery is what is not in the centre. It is a negative concept. We understand that something is peripheral as soon as it shows a lack. Urban environments that tell us about a moment that does not exist any longer but which, nevertheless, provided a valid dialogue from our present convictions. A potential lies in the periphery. It is not simply a presence: the junk room as marginal space in relation to the main rooms of the house, but something deeper: a concept. It is possible to understand the peripheral as an attitude, an answer to life. To act from the periphery.

There is a revolutionary impulse in the resource of peripheral: to prove/demonstrate that what has not value actually possesses it. It looks like a façade made of perforated bricks in the visible edge, but no, we are mistaken, it is an expression of the peripheral. The finishing coat of mortar follows the outline of the bricks. It stops where it wants, it draws asymmetric smudges. It is a composition. The brick wall is put on the exterior and its less decent face, the perforated, is seen.

The different pieces of furniture are perfectly composed and, nonetheless, they have no inconvenience in sharing their space with beams on the ceiling, plagued with irregularities, bent. The walls stop on many occasions before reaching the ceiling. They are set back. There are wrought iron banisters painted in white completed with another one with almost twin dimensions but formally opposed —a steel platen handrail is complemented with a wooden one—. The skylight is exaggerated in size. It is white. Its language is clearly modern. Asymmetric. It matters that the beams to which it is



fixed, the same ones as before, talk a different dialect, from another time, that of a rehabilitated building which does not try to hide its origins. Why should it mind it?

Everything in La Clota is peripheral.

As peripheral are those superimpositions of silk paper bands of diverse colours which turn into polychromic compositions.

Those combinations of semitransparent paper cylinders hanging from the ceiling, emptied with scissors until they turn into the real captors of light are peripheral. Cutting, waste, wrapping paper conceived as architectonic material. They are on the border of architecture, on the margin, built with elements that are not their own and nonetheless are architecture. Bands as generators of shadows, ribbons, pergolas, it does not matter –you can contemplate those ribbons of irregular forms which embellish a stone door, their image will not call your attention, but it is their movements, the shadows that are projected on the walls that is truly important-. He who has no commissions and is an architect by vocation –not by desire but by need- makes architecture with paper.

We have to see it raw, as in La Clota, to recognize it. The peripheral was always present in EMBT: the roof that does not follow the limit of the plan which is covered; the elements of urban furniture that show an exaggerated structure. Someone once said that he knew when a building started to fail when the roof did not coincide with what it covered...

topography, 2

What the resource of topography has of game is the capricious, unnecessary, component. Not being satisfied with the role of building, with its nature. It wants to go beyond, to make territory the object.

It is a space and it is between buildings. We feel what is under our feet and we experiment it perfectly flat, polished. But it is a mountain. We have seen it before, and in later well-known projects of his, Golden Lane, Robin Hood Gardens. This emptiness is not emptiness; it is not a gap, but a topographic mechanism. A topographic mechanism in as much as it separates us from the ground. There is a new construction: there is an artificial topography. To each solid form corresponds a spatial cavity which surrounds it. Someone who goes up there does it for a reason. Because he is going to The Economist offices or because he is a vagabond, an idler. The rest of the pedestrians have been banished. Elevating space, not fearing to understand it as what is left between buildings. We can see it in the photographs: men alone, from a few decades earlier, some of them with bowler hats. Without recognizing it, but surely experimenting this variation of the quality of space. We are in a symbolic space that has been built without form, without rhetoric. Sometimes one turns to the trees to explain the works by A+PS, by EMBT. The trees give shade, offer shelter to those who come closer, create the place. This emptiness possesses the same proprieties. It is a space-tree. It is emptiness and it is between niches. A rest between solid rows. It is a cut in a zigzag not above the ground but underneath, and they call it a cemetery.

rationality

The rejection of Cartesian clarity resides in this point –in the strategies of chaos-chance the accent has always been put on the chaos when it seems to truly be in chance-. It is not a whim; it is the yearning of empirics. If the rational operation renounces to the empirical as being ambiguous to create an uncontaminated autonomous truth because of the untrustworthy real data; the expressionist needs to create an ambiguous net, a complex network where this dubious data, which is sought on the ground, is mixed; this reality discovers not a truth but small certainties. Clarity produces absolute certainties when what the expressionist activity wants, though, is the type of knowledge that comes from ambiguous data. The sketches, the accumulation of the marks of EMBT –in the end it could be said that their finished works, when they are fortunate, are just sketches- aim to build a dense net, a structure –I mean a non-constructive graphic structure- that serves as an inter-

casi gemelas pero opuestas formalmente –un pasamanos de pletina de acero se complementa con otro de madera-. El lucernario es exagerado en tamaño. Y blanco. Y su lenguaje es claramente moderno. Asimétrico. No le importa que las vigas a las que se agarra, las mismas de antes, hablen un dialecto diferente, de otro tiempo, el propio de un edificio rehabilitado que no quiere esconder sus orígenes. ¿Por qué habría de importarle?

Todo en La Clota es periférico.

Como son periféricas esas superposiciones de bandas de papel de seda de diversos colores convertidas en composiciones policromas.

Son periféricas esas combinaciones de cilindros de papel semitransparente colgados del techo, vaciados con tijera hasta convertirlos en verdaderos captores de luz. Recortes, desechos, papel de embalar concebidos como material arquitectónico. Están al borde de la arquitectura, en el margen, contruidos con elementos que no le son propios y sin embargo son arquitectura. Bandas como generadoras de sombras, cintas, pérgolas, qué más da –puedes contemplar esos lazos de formas irregulares que adornan una puerta de piedra, su imagen no te llamará la atención, pero son sus movimientos, las sombras que proyectan sobre los muros lo que de verdad importa-. Quien no tiene encargos y es arquitecto por vocación –no por deseo sino por necesidad- hace arquitectura con papel.

Tenemos que verlo en crudo, como en La Clota, para reconocerlo. Lo periférico siempre estuvo presente en EMBT. La cubierta que no sigue el límite de la planta que cubre. Los elementos de mobiliario urbano que muestran una estructura exagerada. Alguien dijo una vez que se sabía que un edificio empezaba a fallar cuando la cubierta no coincidía con lo que cubría...

topografía, 2 Lo que el recurso topográfico tiene de juego es la componente caprichosa, innecesaria. Ese no conformarse con el rol de edificio, con su naturaleza. Tratar de ir más allá. Hacer del objeto territorio.

Es un vacío y está entre edificios. Sentimos lo que hay bajo nuestros pies y lo experimentamos perfectamente plano, pulido. Pero se trata de una montaña. La hemos contemplado antes, después, en reconocidos proyectos suyos, Golden Lane, Robin Hood Gardens. Ese vacío no es un vacío, no es un hueco, es un mecanismo topográfico. Un mecanismo topográfico en cuanto que nos separa del suelo. Hay una construcción nueva: hay una topografía artificial. A cada forma sólida le corresponde una oquedad espacial a la que circular. Quien sube allí lo hace por un motivo. Porque se dirige a las oficinas de The Economist o porque es un vagabundo, un ocioso. El resto de transeúntes ha sido desechado. Elevando el espacio, no temiendo entenderlo como lo que queda entre edificios. Lo vemos en las fotos. Hombres solos. De varias décadas atrás, algunos con bombín. Sin reconocer pero seguramente experimentando esa variación de la cualidad del espacio. Estamos en un espacio simbólico que se ha construido sin la forma, sin retórica. A veces se recurre a los árboles para explicar las obras de A+PS, de EMBT. Los árboles dan sombra, ofrecen cobijo a quienes se les acercan, crean lugar. Ese vacío posee las mismas propiedades. Es un espacio-árbol.

Es un vacío y está entre nichos. Un resto entre hileras sólidas. Un corte en zig-zag no por encima del suelo sino por debajo, y lo llaman cementerio.

racionalidad El rechazo de la claridad cartesiana reside en ese punto –en las estrategias del caos-azar siempre se ha puesto el acento en el caos cuando en verdad donde parece estar es en el azar-, no es un capricho, en una ansia de empirismo. Si la operación racional renuncia a lo empírico por ambiguo para crear una verdad autónoma no contaminada por los nada fiables datos reales, la expresionista necesita crear una red ambigua, una trama compleja en la que se mezclen esos datos contrapuestos que rastrea a pie de tierra, esa realidad para descubrir no una verdad sino pequeñas certezas. La claridad produce certezas absolutas y la actividad expresionista lo que pretende sin embargo es el tipo de conocimientos



que surge de los datos ambiguos. Los bocetos, la acumulación de marcas de EMBT –al final se podría decir que sus obras concluidas, cuando son afortunadas, no son sino bocetos– pretenden construir una malla densa, una estructura –me refiero a una estructura gráfica no constructiva– que sirva de intermedio con la realidad, una mezcla en la que la acumulación de elementos y trazos sea contradictoria y permita múltiples interpretaciones porque lo que se está buscando es un factor de sugerencia, un accidente, un elemento del que no se tenía conocimiento antes de empezar a rasgar el papel.

Se ve en uno de los cuerpos en que se fragmenta la propuesta de EMBT para el auditorio de Copenhague. Hay dos líneas de definición del sólido en el nivel superior y tres de los pilares que han de soportarlo en el inferior. Todas confinadas dentro de directrices sinuosas. En realidad se trata sólo de dos filas de columnas. Cuando la libertad que exige el movimiento de la curva incrementa el voladizo lateral y la luz a salvar se vuelve excesiva, el problema no se resuelve renunciando al desplazamiento sino que aparece una tercera franja, que además no imita el ritmo de las gemelas de pilares, sino que desaparece, se camufla camuflándose en la que definía al sólido, justo encima de ella, consiguiendo así preservar la fluidez espacial. Frente a la racionalidad que suele someter los problemas dentro de un orden lógico –en el que la situación de los pilares ya está marcada– aquí se permite que sea la fluidez espacial la que dicte las normas, la que determine incluso la ubicación de los elementos estructurales.

Se ve también en *La casa del futuro* de A+PS. Lo importante no es que sea ortogonal u oblicuo, completo o fragmentado, curvo o recto, lo importante es que el proceso se convierta en mecanismo. Mecanismo de exploración. Las paredes son todas de plástico. No hay rectas, no hay pasillos, no hay bisagras. Todas las esquinas son redondeadas. Se titula *La casa del futuro*, pero más que una proclama, una demostración de cómo ha de ser el futuro, parece ser una exploración de las posibilidades del presente. Se toman materiales recién aparecidos y se prueban, se juega con ellos, olvidando las costumbres conocidas, intentando descubrir sus potencialidades. No es una declaración, es una búsqueda.

Consciente o inconscientemente Deleuze está detrás. Ese rasgo de incluir el azar, lo exógeno, de entender nuestro entorno como un ámbito abierto, advertir que todos los elementos que componen nuestro campo subjetivo, cuando se vuelven relevantes dentro de él, son susceptibles de ser incorporados a la realidad, no a nuestra realidad subjetiva sino a la completa realidad del mundo –signifique ésta lo que quiera significar–, es uno de los mayores hallazgos de los enfoques, si queremos etiquetarlos así, posmodernos. Seguramente podría hacerse una lectura, comparando los escritos de Deleuze y las obras de EMBT –como podría hacerse otra confrontando las principales construcciones postmodernas y la filosofía de Deleuze para comprobar la ausencia de similitudes– con objeto de advertir las coincidencias. Una filosofía que busca las discontinuidades, las desconexiones. Que adopta la actitud, los métodos de exploración infantil como metáfora, como emblema del posicionamiento adulto, proporcionándoles el rigor del que carecen en las caprichosas mentes de quienes aún no han sido sojuzgados por la educación. Retomándolos justo allí donde aquéllos abandonan a medias sus exploraciones. Apropiándose los con la mentalidad de los adultos, es decir, de quienes saben que las leyes de los juegos son ficticias y por tanto, con una cierta perversión, se esfuerzan por llevar sus postulados hasta el final, no dejándose arrastrar por ellos sino tratando de sacarles el máximo provecho.

juego, 2 Uno puede perderse en el cumplimiento de las convenciones. Seguir las normas correctas, punto por punto, hasta que no quede nada de nosotros mismos. A veces hay que pararse y preguntar: ¿dónde está lo que me atrapa? El juego como una inclinación por el sentimiento frente a la razón: haz lo que quieras, pero que lo que hagas sea importante. Haber logrado retener todo lo que interesa al final de cualquier proceso. Rehuir las formas gastadas, rechazar lo gregario, por muy aceptado que esté, cuando no es

mediary with reality, a mixture in which the accumulation of elements and tracings is contradictory and allows multiple interpretations because what is being sought is a factor of suggestion, an accident, an element that was not acknowledged before tearing the paper.

It can be seen in one of the bodies in which the proposal of EMBT for the auditorium in Copenhagen is fragmented. There are two lines of definition of the solid on the upper level and three of the pillars that support on the lower. All confined within sinuous lines. Actually, it is only two rows of columns. When the freedom which demands the movement of the curve increases the lateral cantilever and the span to be covered becomes excessive, the problem is not resolved by renouncing to movement but by having a third stripe, which rather than not imitating the rhythm of the twin pillars disappears, it is camouflaged in what defined the solid, just above it, thus preserving the spatial fluidity. Faced with the rationality that usually subjects problems within a logical order –in which the situation of the pillars is already marked– here spatial fluidity is allowed to dictate the rules, it even determines the situation of the structural elements.

It can also be seen in *La casa del futuro* by A+PS. The important thing is not that it is orthogonal or oblique, completed or fragmented, curved or straight; the important thing is that the process becomes mechanism. Mechanism of exploration. The walls are all made of plastic. There are no straight lines, there are no corridors, there are no hinges. All the corners are rounded. It is called *La casa del futuro*, but more than a proclamation, a demonstration of how the future is going to be, it seems to be an exploration of the possibilities of the present. They take materials that have come out recently and try them, play with them, forgetting the known customs, trying to discover their potentialities. It is not a declaration, but a search.

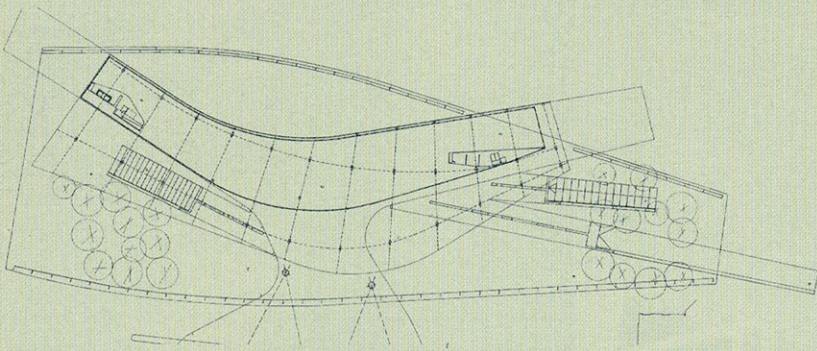
Consciously or not, Deleuze is behind this. This characteristic of including chance, the exogenous, of understanding our surroundings as an open environment, noticing that all the elements that compose our subjective field, when they become relevant in it, are susceptible to being incorporated into reality, not our subjective reality but the complete reality of the world –whatever that means– is one of the biggest finds of post-modern approaches, if we want to label them thus. Surely, an interpretation could definitely be made, comparing Deleuze's writings and works by EMBT (as another could be made confronting the main post-modern constructions and Deleuze's philosophy to check the absence of similarities) with the objective of noticing the coincidences. A philosophy that looks for discontinuities, disconnections, which adopts the attitude, the methods of child exploration as a metaphor, as emblem of adult positioning, giving them the rigor they do not have in the capricious minds of those who have not yet been subjugated by education. Taking them up again exactly where they give up their explorations. Appropriating them with the mentality of adults, that is to say, of those who know that the rules of the games are fictitious and therefore, with a kind of perversion, they make an effort to take their postulates to the end, not being dragged by them but trying to get the maximum benefit out of them.

game, 2

One can get lost in the performance of conventions. To follow the correct norms, point by point, until there is nothing left of ourselves. Sometimes one has to stop and ask: where is it that is trapping me? The game as an inclination for feeling opposed to reason: do what you want, but whatever you do it has to be important. Having managed to retain everything that is interesting at the end of any process.

To shy away from spent forms, to reject the gregarious, even if it is widely accepted, when it is not possible to discover anything significant. It can be more important to imitate the profile of a curious stone found on a nearby beach than to perpetuate a known type –a curtain wall, a rational pure prism–.

The building is not just the concrete; it is not the structure, not the



exterior. But rather the discovering of a significant element that explains it. A gesture. A gesture of platforms gliding like in Hostalets, a gesture of houses turning on themselves, as if trying to catch the views, like piled sardine tins, like in Cookie's Nook. Tac, tac, tic, toc, toc... As some important Catalan architects described the sounds of the steps walking on the different zigzagging surfaces in Hostalets. The building is the sound of the feet that walk in it.

We can build sophisticated explanations about the tower for the Gas Natural headquarters, to explain it from the fluidity of forms that await us on the ground floor, from the boldness of its supremacist lateral cantilever, from the ethereality of an abstract skin. To me there is only one profile. I only understand it when I distance myself and its contour works together. I do not think I am mistaken when I affirm that this tower tries to simply show one certainty: a skyscraper might not be a mere prism. Each of the directrices builds a set of echoes, that is all. Only a form. It could seem superficial but it would be wrong to understand it thus. This form is explaining something to us, a positioning, a way of understanding reality and being in the world.

flâneur

The essence of the *flâneur* is doubt. To walk without aim. To go round the streets without any other task but to experience the events that take place as you go further. Its doubt goes against the system. If the object of beings in society is to produce, to do an activity that reverts into benefit for those who surround them, that is, to work; the *flâneur* is the unproductive par excellence. Not only does he not detest his lack of productivity, he sees a value in it. He knows that where there should be nothing a complete world of experiences actually opens. Not only that, but he makes them his sense, of the lack of aim is an aim.

While the *voyeur* only lives in others, he gives sense to his looking in others, and at the same time that he looks he comes out of himself because nothing is taking place in his interior, the *flâneur* swallows up what he sees, cannot come out of himself, takes everything around him to feed his reflections. In this the concept of *flâneur* links up with *drift*. He not only understands that the insignificant is endowed with sense but reclaims it as his field of experience, demands it as existential mechanism: going out into the avenues in search of events. One has to walk the streets without direction, it does not matter which way but any way, not in one line but all, because all the experiences are valuable, valid, they enrich us. The *flâneur* cries for the openings of minds, of experiences, of events. His radicalism is more destabilizing than the idler's. Not only does he reject productivity but he knows that beyond it there is a true value. To walk the city in search of experiences is to open the senses.

The tiny Simon and Samantha Smithson, none of them reaching ten in the photo, are playing. Their scene is a floor about three metres above the earth: a building in construction, a pavilion. The building is not finished, at that moment it is only a structure of wooden beams and strips, but it is already possible to walk on it, to entertain themselves among its contours, to become its fictitious user. The house is the dry leaves on the glass roof. A seasonal, temporal, protecting roof. The glass as captor of dry leaves. It was already drawn in the sketches of the fifties, in the contest for the primary school in Wokingham, corridors with glass roofs that show the clouds, birds, trees –and perhaps even a jet-. The experience of the individual would be the one built by the house. The method of design appears to be connected to the idea of snooping around, of enjoying oneself. More interested in variation, in surprise, than in the general concept of the project.

topography, 3

All these works of EMBT and A+PS can be considered topographic as the objects seek to transform in space. There is something diabolic in those forms for our Calvinist mentalities. It seems that

posible descubrirle nada significativo. Puede ser más importante imitar el perfil de una piedra curiosa encontrada en una playa cercana que perpetuar un tipo reconocido, un muro cortina, un prisma puro racional.

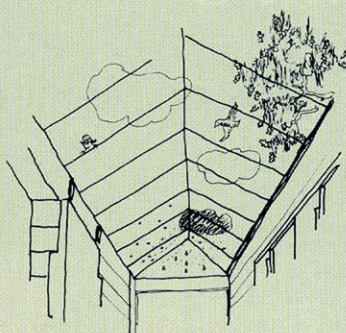
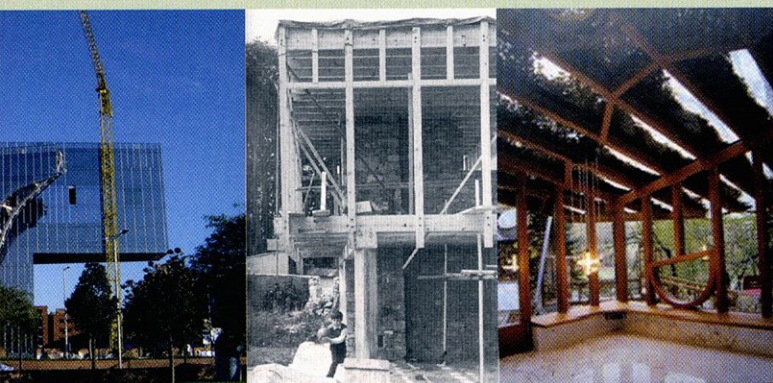
El edificio no es el hormigón, no es la estructura, no es la envolvente. Es descubrir un elemento significativo, que lo explique. Un gesto. El gesto de unas plataformas deslizándose como en Hostalets, el gesto de unas viviendas girando sobre sí mismas, como intentando captar las vistas, como latas de sardinas apiladas, como en Cookie's Nook. Tac, tac, tic, tic, toc, toc... describían los sonidos de los pasos recorriendo las diferentes superficies zigzagueantes de Hostalets unos importantes arquitectos catalanes. El edificio es el sonido de unos pies que lo recorren. Podemos construir sofisticadas explicaciones sobre la torre para la sede de Gas Natural, explicarla desde la fluidez de las formas que nos reciben en planta baja, desde la osadía suprematista de su voladizo lateral, desde la eternidad de una piel abstracta. Para mí no hay más que su perfil. Sólo la entiendo cuando me alejo y su contorno trabaja en conjunto. No creo equivocarme si afirmo que esa torre quiere exponer simplemente una certeza: un rascacielos puede no ser un mero prisma. Cada una de las directrices construye un juego de ecos, nada más. Sólo una forma. Podría parecer superficial pero sería erróneo entenderlo así. Esa forma nos está explicando algo, un posicionamiento, una manera de entender la realidad y situarse en el mundo.

flâneur La esencia del *flâneur* es la duda. Caminar sin meta. Recorrer las calles sin más cometido que el de experimentar los sucesos que tienen lugar a medida que se avanza. Su duda va contra el sistema. Si el objeto del ser en sociedad es producir, llevar a cabo una actividad que revierta en beneficio de quienes te rodean, es decir, trabajar, el *flâneur* es el ser improductivo por excelencia. No sólo no detesta su falta de productividad sino que ve en ella un valor. Allí donde no debería haber nada, él sabe que en realidad se abre un mundo completo de experiencias. No sólo eso sino que hace de ellas su sentido, de la falta de meta una meta.

Mientras que el *voyeur* sólo vive en los demás, da sentido a su mirar en los demás, y al tiempo que mira sale de sí porque no está teniendo lugar nada que suceda en su interior, el *flâneur* sin embargo fagocita lo que ve, no puede salir de sí, se apropia de todo lo que le rodea para alimentar sus reflexiones. En eso enlaza el concepto de *flâneur* con el de deriva. No sólo entiende que lo insignificante está dotado de sentido sino que lo reclama como su campo de experiencia, lo exige como mecanismo existencial: salir a las avenidas a la búsqueda de acontecimientos. Hay que recorrer las calles sin dirección, no importa en qué sentido pero en algún sentido, no en una sola línea sino en todas, porque todas las experiencias son valiosas, son válidas, nos enriquecen. El *flâneur* clama por la apertura de mentes, de experiencias, de acontecimientos. Su radicalidad es más desestabilizadora que la del ocioso. No sólo rechaza la productividad sino que sabe que más allá de ella hay un valor cierto. Recorrer la ciudad a la búsqueda de experiencias es abrir los sentidos.

Unos diminutos Simon y Samantha Smithson, ninguno alcanzará la decena de años en la foto, juegan. Su escenario es un suelo a unos tres metros por encima de la tierra. Un edificio en construcción, un pabellón. El edificio no está concluido, de momento sólo es un entramado de vigas y listones de madera, y sin embargo ya es posible recorrerlo, entretenerse entre sus contornos, convertirse en su usuario ficticio.

La casa son las hojas secas sobre el techo de vidrio. Una cubierta estacional, temporal, protectora. El vidrio como captor de hojas secas. Ya aparecían dibujados en los bocetos de los '50, en el concurso para la escuela de primaria en Wokingham, pasillos con el techo de vidrio que mostraban las nubes, los pájaros, los árboles –y si se terciaba hasta un avión a reacción, seguramente-. La experiencia del individuo sería la que construiría la casa. El modo de proyectar aparece



ligado a la idea de curiosear, de distraerse. Más interesado en la variación, en la sorpresa, que en el concepto general del proyecto.

topografía, 3 Todas esas obras, las de EMBT, las de A+PS, pueden considerarse topográficas en cuanto que los objetos buscan transformarse en espacio. Hay algo diabólico en las formas para nuestras mentalidades calvinistas. Parece que allí donde hay formas no pudiese haber significado. Parece que no pudiesen ser autónomas. Sin embargo cuando ceden paso a las personas da la sensación de que el crítico debería callar, que el espectador debiese abrir la boca con admiración. Hay algo falso también ahí.

El verdadero valor, no cabe duda, en uno y otro caso, es que cuando ceden los juegos de artificio, los recursos disciplinarios, los guiños seductores, lo que queda son las personas, una arquitectura traducida en espacios que tienen a sus usuarios, a sus necesidades, a sus sensaciones, en el punto de mira: una cubierta que se convierte en un suelo transitable acabado en una barandilla desde la que mirar el horizonte; unos planos que simulan volar y cuya verdadera intención es provocar sombras protectoras; una ventana entendida no como elemento compositivo, no como elemento funcional, sino como alféizar, como base en la que apoyarse para mirar al exterior; un edificio entendido no como imagen fija sino como tiempo, como espacio a ser recorrido, de punto a punto por el usuario. A+PS tienen una escala gráfica en que la distancia no se mide en metros sino en tiempos. 100 yardas = 5 minutos. Le Corbusier generó una imagen fija, un sistema de medida, el modulator, como modo de proporcionar el mundo. A+PS generaron un sistema móvil, el paseo como unidad de medida de la forma construida. El valor en ambos casos reside en el esfuerzo por traducir las formas construidas en espacios de relación para las personas que los habitan.

Pero en EMBT también hay otra cosa. Valorar lo insustancial. A pesar de ser conscientes de que lo importante está en los significados, en las esencias, en los usuarios que habitarán, recorrerán el edificio, siguen, como niños rebeldes, confiando, experimentando, en, con las formas. También eso quiero recalcarlo.

"Fui a escuchar a Alison Smithson sin saber con qué iba a encontrarme. Y vi paquetes de regalo, cometas cabeceando, pirotecnias de papel de seda, cintas verdes y doradas, fiestas, cumpleaños, invitaciones, patios de juego, bailes, bodas, recortes de papel como de barquillo, casetas de niños, campos identificados, alterados y cargados de sentido sólo por la tenue indicación de un gesto de papel, por las huellas de unos pasos, por la escarcha. Nunca había supuesto que podía hacerse arquitectura como quien dibuja con el dedo en el vaho de un cristal" **N1**

Hay unos niños que juegan a la raya. Dan vueltas en torno a una líneas de tiza y unos números pintados sobre el suelo. No hay nada más, sólo asfalto y marcas de tizas. Algo absurdo si se piensa fríamente. Y sin embargo, en su instante de juego ése es todo su mundo. No conocen nada más. Hasta el punto de que, parecen incapaces de separar sus ojos de esas marcas, hasta el punto de que no paran de dar saltos, de que circulan entre ellas como si les fuese la vida ello. Hasta el punto de que uno podría apostar que matarían por defender su posición.

Hasta el punto de que fotografiados desde el cielo sólo se ven rayas de tiza, sus figuras con las cabezas inclinadas hacia abajo y sus hermosas sombras duplicándolos sobre el suelo y esa imagen resulta sorprendentemente seria, esclarecedora y expresiva. Y puede incluirse en un libro sobre los Smithson y convertirse en una brillante metáfora sobre su obra y su actitud. Porque una regla básica de los juegos es que no tienen sentido si uno no se los toma absolutamente en serio, si no sigue sus absurdas premisas como si no hubiese nada más importante en el mundo. Repetir esa inconsciencia que permite considerar absolutamente significativo lo que no lo es, para acabar descubriendo así importantes partes de nosotros mismos que no hubiésemos imaginado que estaban ahí y que sólo de ese modo, jugando, podemos hacer visibles en un mundo que siempre ha tenido la peligrosa tendencia de tomar demasiado en serio su propia seriedad.

where there are forms there cannot be meaning. It seems that they cannot be autonomous. Although when they make way to people one has the impression that the critic should shut up, that the spectators ought to open their mouths with admiration. There is something false there too.

The true value, there is no doubt, in both cases, is that when the artifice games, the disciplinary resources, the seductive winks give way, what is left is people, an architecture translated into spaces that have their users, their needs, their impressions, from in the front view: a cover that becomes a passable floor finished with a railing from where to see the horizon, plans that would like to fly and whose true intention is to create protecting shade, a window understood not as a composition element, not as a functional element, but as a windowsill, as a base on which to rest to look at the exterior, a building understood not as a static image but as time, as a space to be walked from point to point by the user. A+PS has a graphic scale in which distance is not measured in metres but in times. 100 yards = 5 minutes. Le Corbusier generated a still image, a measurement system: the module, as a way of proportioning the world. A+PS generated a mobile system: the walk as a unity of measurement of the built form. The value of both resides in the effort to translate the built forms into spaces of relation for the people who inhabit them.

But in EMBT there is also another thing: valuing the insubstantial. Despite being conscious that the importance is in the meanings, in the essences, in the users who will inhabit, walking the building, to keep trusting, like rebel kids, experimenting in and with forms. I also want to underline this.

"I went to hear Alison Smithson without knowing what I was going to find. I saw present boxes, kites moving, pyrotechnics of silk paper, green and gold ribbons, celebrations, birthday parties, invitations, playgrounds, dances, weddings, paper cuttings like wafers, children's houses, identified fields, altered and charged with meaning only by the faint indication of a paper gesture, by the marks of steps, by the frost. I had never supposed that architecture could be done like drawing with your finger on the steam of a glass". **N1**

There are some children playing hopscotch. They are going round chalk lines and numbers painted on the ground. There is nothing else, only asphalt and chalk marks. Something absurd if you think about it. But, in their instant of playing this is their whole world. They do not know anything else. To the point in which it seems that they are incapable of taking their eyes off those marks, to the point in which they do not stop jumping, in which they circulate around them as if their lives depended on it. To the point in which one could bet that they would kill to keep their position.

To the point where photographed from above you can see the chalk lines, the figures with their heads bent over and their beautiful shadows duplicating them on the ground and that image is surprisingly serious, enlightening and expressive. It could be included in a book about the Smithson and become a brilliant metaphor about their work and attitude. Because a basic rule of games is that they make no sense if they are not taken absolutely seriously, if you do not follow their absurd premises as if there was nothing more important in the world. Repeating this irresponsibility that allows us to consider very meaningful what is not. To end up discovering thus parts of ourselves that we had never imagined were there and that only in this way, by playing, can we make visible in a world which has always had the dangerous tendency to take too seriously its own seriousness.

N1 QUETGLAS, JOSEP: "No te hagas ilusiones", *El Croquis* 49-50, Madrid, junio-septiembre 1991.