

La *BIENNALE* di VENEZIA *2014*

PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA • SPANISH PARTICIPATION



VIAJE AL INTERIOR DE LA ARQUITECTURA

IGNACIO GONZÁLEZ GALÁN Y MARINA OTERO VERZIER

El interior de la arquitectura, si es que alguna vez hubo uno, es hoy un territorio sometido a debate. La necesaria articulación de las lógicas disciplinares y la práctica profesional con los procesos técnicos, socioculturales y económicos de las sociedades modernas y contemporáneas hace que los límites de la arquitectura sean difíciles de definir. Esta es, precisamente, la reflexión a la que nos invita Rem Koolhaas a través de su propuesta para la 14.^a Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia y que lleva por título *Fundamentals*.

Quienes esperen encontrar, tras la promesa de este título, la purificación y reafirmación del discurso disciplinar o la delimitación del ámbito de acción profesional, difícilmente saldrán satisfechos. Con *Fundamentals*, Koolhaas desestabiliza el interior de la arquitectura al poner en cuestión tanto la centralidad del arquitecto en la definición de la realidad arquitectónica como el papel de Occidente en su evolución. No cabía esperar un acto estabilizador del arquitecto cuya primera gran provocación consistió en desenraizar los rascacielos neoyorquinos para tumbarlos en la cama (literalmente: *desfundamentados*); un *love affair* fruto de la maraña de deseos inherente a la metrópolis por excelencia y que cambió para siempre nuestra manera de entender las relaciones entre arquitectura, economía, cultura y sociedad¹.

La Bienal de Koolhaas está llamada a convertirse en uno de los foros de arquitectura más polémicos y productivos de las últimas décadas y a superar la época de los *star architects*. Precisamente el arquitecto estrella por excelencia nos exhorta a hablar de «arquitectura, no arquitectos...» y, a la vez, responde a la proliferación de imágenes en blogs y revistas con una propuesta basada en proyectos de investigación². «La muestra —afirma Koolhaas— no busca responder de ninguna manera al discurso arquitectónico contemporáneo», sino que acomete el ambicioso proyecto de iluminar «el pasado, presente y futuro de la disciplina»³. Tras varias bienales arquitectónicas dedicadas a la celebración de lo contemporáneo, *Fundamentals* mirará a historias en plural a través de tres exposiciones interrelacionadas: «Elements of Architecture», «Absorbing Modernity 1914-2014» y «Monditalia». Con ellas, Koolhaas propone recorrer los cien últimos años de arquitectura para entender su relación con la modernidad, reconstruir su situación actual y especular sobre su futuro. Y lo hace partiendo de dos afirmaciones polémicas: la arquitectura no solo la construyen los arquitectos, y su historia no es propiedad de Occidente. La modernidad, dice Koolhaas, «ya no nos pertenece»⁴.

UN DOBLE DESCENTRAMIENTO ANALÍTICO

El tema del pabellón central de la exposición, «Elements of Architecture», revela la tensión entre los elementos *fundamentales* de la arquitectura y este doble descentramiento incorporado por la propuesta koolhaasiana sobre la tradición arquitectónica occidental. «Elements» nos invita a analizar de cerca «los fundamentos de nuestros edificios, empleados por cualquier arquitecto, en cualquier lugar y cualquier tiempo»⁵. Fueron, en principio, doce elementos, pero la lista no ha dejado de crecer durante la preparación de la muestra: el suelo, el muro, el techo, la cubierta, la puerta, la ventana, la fachada, el balcón, el pasillo, la chimenea, el baño, la escalera, la escalera mecánica, el ascensor, la rampa...

La exposición, sin embargo, no trata de consolidar el discurso disciplinar ni presentar los elementos arquitectónicos como parte de un catálogo de soluciones constructivas, materiales o conceptuales, esenciales o eternas. Todo lo contrario: «Elements of Architecture» amplía el discurso arquitectónico «más allá de sus parámetros normales», dibujando los elementos arquitectónicos con relación a los contextos que participan en su génesis y con los que operan para producir sus efectos⁶.

Durante años, la propia práctica de Koolhaas ha reflejado su interés por reconceptualizar algunos de esos elementos en relación con el conjunto del edificio, introduciendo un ascensor como una estancia más de una vivienda unifamiliar, abriendo una sala de conciertos a la ciudad mediante una gran ventana o transformando la rampa en edificio de manera reiterativa en diferentes proyectos. En «Elements of Architecture» la investigación va más allá. Cuando Koolhaas presenta las escaleras, lo hace en relación con normativas de seguridad; al hablar de balcones nos recuerda su movilización en las prácticas políticas; se refiere a los techos para exponer su normalización tecnológico-productiva, etc. Se exponen, entre otros, el ascensor empleado para el rescate de los mineros chilenos en 2010, o un arco de seguridad con todas sus problemáticas asociadas. Lo que «Elements» propone es que, «en su aparentemente banalidad», estos elementos se constituyen como «compuestos inestables

1. Véase Rem Koolhaas, *Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan* (London: Thames & Hudson, 1978). Edición española: Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004). El dibujo de Madelon Vriesendorp con el Empire State y el Chrysler Building en la cama fue portada de la primera edición.

2. Rem Koolhaas, *Fundamentals*, Introducción, 14.^a Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, organizada en Ca' Giustinian, Venecia, 10 de marzo de 2014. Página web de la Bienal, consultada en mayo de 2014: www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/koolhaas/

3. Rem Koolhaas, conferencia de prensa de la 14.^a Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, organizada en Ca' Giustinian, Venecia, 10 de marzo de 2014. Página web de la Bienal, consultada en mayo de 2014: www.labiennale.org/en/mediacenter/video/fundamentals01b.html

4. *Ibid.*

5, 6. Rem Koolhaas, *Fundamentals*, Introducción.

de preferencias culturales, simbolismo olvidado, avances tecnológicos, mutaciones generadas por la intensificación de intercambio global, consideraciones climáticas, umbrales de confort fluctuantes, deseos míticos, cálculos políticos, requerimientos regulatorios, economías neoliberales, nuevos regímenes digitales y, en algún lugar de la mezcla, las ideas del arquitecto»⁷. El arquitecto, atrapado en una constante «mezcla peligrosa entre impotencia y poder» (ya anunciada por Koolhaas hace un par de décadas en *S,M,L,XL*), aparece en esta lista solo como uno más entre los múltiples agentes que articulan su capacidad de operar en estos «fundamentos»⁸.

Si el pabellón central manifiesta cómo la arquitectura no la construyen solo los arquitectos, los pabellones nacionales, por primera vez llamados a reflexionar sobre un tema común, contribuyen al descentramiento analítico a través de la relocalización de la modernidad. «Absorbing Modernity: 1914-2014» propone el término *modernidad* como un aparato crítico muy amplio asociado a los procesos de globalización de los últimos cien años. Los países participantes están llamados a interrogarse si, en el desarrollo de estos procesos, el concepto de arquitectura nacional habría desaparecido, y a documentar el cambio de paradigma desde lo nacional hacia lo universal (con lo que, a su vez, se pondría en cuestión el sentido mismo de los pabellones nacionales como unidades positivas de la Bienal).

Koolhaas recurre a la comparación de dos imágenes documentando un antes (1914) y un después (2014): una retícula de imágenes de arquitecturas vernáculas en blanco y negro que da paso, cien años después, a otra de muros cortina verdosos que se replican, independientemente de la longitud o la latitud de sus ubicaciones, en las arquitecturas de todo el planeta. La imagen, en su parcialidad, se presenta como evidencia para un postulado teórico; los muros cortina anuncian «la evolución de la arquitectura hacia una estética única, moderna» en la que lo específico y lo local habrían sucumbido a lo indiferenciable y global⁹. Y, sin embargo, lo que se presenta como una evidencia es, en realidad, un proceso mucho más complejo. «Absorbing Modernity: 1914-2014» pone en crisis la idea de globalización como proceso únicamente homogeneizador y pretende ayudar a descubrir aquellas «características y mentalidades nacionales que han sobrevivido, continúan vigentes e incluso encuentran su fuerza en procesos de intercambio internacionales»¹⁰. Una forma de mirar a los procesos globalizadores, crucial para el futuro de la arquitectura, y que resuena con la del antropólogo Arjun Appadurai, quien habla de «modernidad a lo grande» como una manera de entender no la tendencia unificadora de la globalización, sino los diferentes desalineamientos que se producen en las transacciones simultáneas de conocimientos, imágenes, capitales y personas en un contexto global, y los diferentes paisajes que se dibujan como resultado de ellos¹¹. En contra de lo anunciado por la imagen-manifiesto, la propuesta permite superar la dicotomía simplista entre

lo local y lo global, y lo que es más importante, cualquier tipo de nostalgia por un mundo preglobalizado.

El doble descentramiento (antiesencialista) planteado por *Fundamentals* puede leerse como una sofisticación del discurso planteado por el último gran manifiesto de Koolhaas, antes de la cita veneciana, en su texto *Junkspace* (*Espacio basura*, 2001). La propuesta de este texto, cabe recordarlo, era que el producto construido resultante de la modernización no habría sido la arquitectura moderna, como los arquitectos habrían esperado, sino un espacio «informe», «continuo» e «indiferenciado» que queda después de que la modernización haya seguido su curso: su secuela. Un producto construido en el que los arquitectos habrían quedado marginados, más por falta de atención que por un deseo deliberado. «Fue una equivocación inventar la arquitectura moderna para el siglo XX —afirma Koolhaas—. La arquitectura desapareció en el siglo XX; hemos estado leyendo una nota a pie de página con un microscopio, esperando que se convirtiese en una novela»¹². Este manifiesto guiaba al lector, en su falta de articulación estructural (un texto sin párrafos), a través de la «eterna inmersión en lo arbitrario» que este espacio definía, su análogo. Frente a la arbitrariedad descrita en *Junkspace*, *Fundamentals* responde con una mirada analítica a elementos que constituyen este producto de la modernización; si bien estos elementos no encontrarían su significado ni las lógicas de su funcionamiento de manera autónoma, no dejarían de ser operativos si su articulación es convenientemente descrita en su contingencia. El *espacio basura*, proponía hace unos años Koolhaas, «parece una aberración, pero es la esencia, lo principal...», el fruto de un encuentro entre la escalera mecánica y el aire acondicionado, concebido en una incubadora de pladur (las tres cosas faltan en los libros de historia)¹³. Faltaban hasta ahora, que entrarán en las historias de la arquitectura a través de esta Bienal. Frente al texto sin párrafos del espacio desarticulado de *Junkspace*, se ofrece ahora un libro de libros que resulta de un proyecto analítico desarrollado por Koolhaas y su oficina con el GSD de Harvard, con el fin de entender las lógicas de estos elementos en el contexto contemporáneo. □

7, 10. *Ibid.*

8. Rem Koolhaas, *S,M,L,XL* (New York: The Monacelli Press, 1995). Texto original: «Architecture is a dangerous mixture of power and impotence».

9. Rem Koolhaas, *Fundamentals*, Introducción.

11. Véase Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

12. Rem Koolhaas, *Espacio basura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007).

Título original: *Junkspace*, publicado originalmente en *October*, 100 (Obsolence. A special issue), junio de 2002, págs.175-190.

13. *Ibid.*, 8.

VOLVER AL INTERIOR

El Pabellón de España, comisariado por Iñaki Ábalos junto con Enrique Encabo, Inma E. Maluenda y Lluís Ortega, responde a este marco analítico con una propuesta que aborda más literalmente el interior, no de la arquitectura, sino de los edificios, con el título «Interior». En continuidad con el proceso que había ocupado al mismo Koolhaas, Ábalos propone mirar al interior después de que este se hubiera abandonado (o, literalmente, considerado *basura*) «en favor de una concepción técnica universal que resuelve el proyecto entre una envolvente de máxima intensidad y una organización interior extremadamente banal, confiada a productos comerciales y configuraciones espaciales genéricas»¹⁴.

En las palabras de Ábalos podríamos leer también una respuesta a posturas como la que defiende Alejandro Zaera-Polo en su manifiesto bipartito sobre la envolvente arquitectónica, publicado en los últimos años y desarrollado tanto en su práctica profesional como a través de su labor docente en la Universidad de Princeton. El mismo Zaera-Polo, de hecho, presenta la fachada como uno de los elementos de la colección koolhaasiana expuesta en el pabellón central; un elemento que media no solo entre interiores y exteriores, sino también entre redes y agentes relacionados en diferentes ecologías.

«Interior», por tanto, trata de ofrecer una alternativa a la modernidad global normalizadora (por otro lado cuestionada por el propio Koolhaas, como ya hemos visto) y una respuesta a aquellos que han enfocado su atención en la envolvente como último reducto de actuación para el arquitecto. Y lo hace mediante una colección de doce proyectos contruidos por arquitectos españoles contemporáneos puestos en diálogo con ochenta y ocho ejemplos nacionales históricos que, en conjunto, articulan una visión de un saber hacer español propio. Según Ábalos, esta alternativa a la modernidad surge, en un primer momento, como una respuesta a las condiciones de precariedad de nuestro país, por el aislamiento cultural y el retraso en el desarrollo industrial y económico tras la Guerra Civil. Esta alternativa habría resultado más tarde en una sensibilidad heterodoxa y una tendencia hacia la experimentación desarrollada desde el pragmatismo y capaz de plantear, con técnicas híbridas, soluciones técnicas y termodinámicas novedosas que son visibles en la arquitectura española contemporánea.

En los escritos que acompañan a la exposición, Ábalos enfatiza esta sensibilidad hacia las soluciones termodinámicas, ligando la definición del interior a las diferentes condiciones climáticas. El Mediterráneo aparece en este discurso como definitorio de soluciones termodinámicas que coinciden también con una cultura material y unas determinadas formas de construcción de la sociedad. En esta relación con el clima, este marco conceptual propone que la arquitectura pueda participar en la construcción de la sociedad al margen de argumentos políticos. «Interior» permite a Ábalos desarrollar argumentos ya ensayados en sus últimos escritos y con los que ha fundamentado el programa docente de su primer año como

director del Departamento de Arquitectura en el GSD de la Universidad de Harvard, y presentarlo, además, no solo como un programa teórico o docente, sino como algo verificable en la práctica arquitectónica española, aunque la relación entre el discurso y la obra expuesta no se hace siempre evidente en la exposición.

Esta propuesta se manifiesta en el Pabellón de España a través de una suerte de laberinto con doce espacios, cada uno dedicado a uno de los proyectos seleccionados y representados por una imagen de gran formato y una sección dibujada ex profeso para la exposición. La sección, tal como reivindica Javier García-Germán en el periódico editado con motivo de la exposición, se presenta como una herramienta que media entre la termodinámica y la arquitectura; entre la simulación y la realidad construida y su funcionamiento en el tiempo.

La sensibilidad contemporánea de la que hablan los comisarios se reivindica a través de la Red Bull Academy de Langarita Navarro, en el Matadero de Madrid: el Oost-Campus de Carlos Arroyo, en la ciudad belga de Oostkamp; el Centro de Artes Escénicas L'Atlàntida de Josep Llinàs, en Vic; la estación de metro Luceros, en Alicante, de Javier García Solera; el aula de la Universidad Pablo de Olavide, en Sevilla, de MGM Arquitectos; la Casa Mediterráneo de Manuel Ocaña, en Alicante; la Cineteca Matadero, en Madrid, de Churtichaga + Quadra-Salcedo; la estación de tren de alta velocidad de Logroño, de Ábalos + Sentkiewicz; la Fundación Giner de los Ríos, en Madrid, de amid.cero9; la pérgola del restaurante Les Cols, en Olot, del equipo RCR; el edificio de viviendas de Álvaro Soto y Javier Maroto, en Madrid, y la ampliación del Rijksmuseum de Cruz y Ortiz, en Ámsterdam. Estos doce proyectos se combinan con los ejemplos de interiores históricos de modo no taxonómico, y solo vagamente articulados dentro de tres categorías generales: grutas, termas y patios. Y es que «Interior» no es un proyecto exhaustivo. Según sus comisarios, el Pabellón de España presenta una arbitrariedad buscada, «se repiten muestras, la información es parcial, nada hay absolutamente rígido, se guardan los equilibrios imprescindibles, y ni siquiera todos los espacios son interiores canónicos». En este sentido, resulta particularmente significativo que «Interior» privilegie los interiores públicos y renuncie explícitamente a incluir espacios domésticos.

Y FUERA OTRA VEZ

Además de Zaera-Polo, un gran número de arquitectos, historiadores y teóricos españoles participan en esta Bienal fuera del Pabellón español. Varios lo hacen en la exposición que se presenta en el Arsenal, «Monditalia», que constituye el tercer pilar de *Fundamentals*. En «Monditalia», el país anfitrión sirve como caso de estu-

14. Iñaki Ábalos, «Interior: el talón de Aquiles de la modernidad», en *Interior: Pabellón español. Biennale Architecture 2014, La Biennale di Venezia* (2014).

dio en el que se describe la interrelación de diferentes arquitecturas con la política, la economía, la religión, la tecnología o la industria, dentro de un marco multidisciplinar en el que la Bienal de Arquitectura saca partido de su coincidencia con las Bienales de Cine, Danza, Música y Teatro.

Con instalaciones como *Pompeii, the Secret Museum and the Sexopolitical Foundations of the Modern European Metropolis*, de Beatriz Preciado; *Cinecittà Occupata*, de Ignacio G. Galán, y *Sales Oddity. Milano 2 and the Politics of TV Urbanism*, de Andrés Jaque, se inspecciona la manera en que la arquitectura participa como pieza clave en las lógicas de la sociedad contemporánea, contribuyendo a la producción y el control del género y la sexualidad; la relación entre la circulación de ficciones que reúnen a las sociedades contemporáneas y las controversias que tienen lugar en los espacios de su producción; o la rearticulación de las relaciones entre espacio físico, medios de comunicación y sistemas de consumo. Particular mención merece el proyecto de Jaque dedicado al urbanismo de Milano 2, un desarrollo inmobiliario promovido por Silvio Berlusconi en 1970 y que se constituye, en su relación con diversos medios y redes, como una plataforma social y política clave para entender las sociedades europeas contemporáneas. Su instalación despliega una investigación exhaustiva con potencia discursiva, sensibilidad y humor simultáneamente, que el jurado de la Bienal reconoció con el León de Plata.

En estos y otros proyectos del Arsenale, el país mitificado por los viajes de los arquitectos desvela toda su complejidad, y sirve como plataforma en la que se despliega una nueva sensibilidad analítica hacia la arquitectura. Es especialmente significativo que la primera y última instalaciones del Corderie, correspondientes a las fronteras sur y norte de Italia, describieran el interior de este país como una realidad inestable en su propia definición. Consisten, respectivamente, en una instalación de Ana Dana Beroš sobre la inmigración en Lampedusa, que conecta Europa con flujos globales de circulación, y en una reflexión del colectivo Floder (Marco Ferrari y Elisa Pasqual) sobre la definición tecnológica de las fronteras del continente, amenazadas por el cambio climático que derrite los glaciares entre Italia y Austria.

Otros proyectos con participación española son «Radical Pedagogies: Action-Reaction-Interaction», de Beatriz Colomina, Britt Eversole, Ignacio G. Galán, Evangelos Kotsioris, Anna-Maria Meister, Federica Vannucchi, Cristóbal Amunátegui y Alejandro Valdés (que ofrece un atlas de experimentos pedagógicos de la posguerra y que recibió una mención del jurado), y el pabellón de Estados Unidos, «Office US», del que Eva Franch i Gilabert y Carlos Mínguez Carrasco son, respectivamente, comisaria y comisario asociado (después de ganar un concurso abierto en un equipo dirigido también por Ana Miljacki y Ashley Schafer), y en el que además participarán los españoles Daniel Fernández Pascual y Manuel Shvartzberg Carrió como *office partners*.

Esta muestra de proyectos y posturas ejemplificaría tanto el «genoma de la arquitectura española» que el pabellón español encapsula en la selección de obras realizada por el equipo curatorial, pero también como ese genoma se transmuta dentro y fuera de nuestras fronteras en diferentes proyectos de investigación.

El viaje al interior de la arquitectura no conduce a un núcleo estable. En su condición disputada, el interior de la arquitectura incorpora como fundamental tanto en el falso techo como en la construcción de la sexualidad. Esta Bienal pasará a la historia, como lo ha hecho la actividad de Koolhaas en otras ocasiones, por ofrecer una plataforma en la que el interior de la arquitectura se describe en su complejidad. ☒

Venecia, junio de 2014

A JOURNEY INTO ARCHITECTURE

IGNACIO GONZÁLEZ GALÁN AND MARINA OTERO VERZIER

The interior of architecture, if there ever was such a thing, is today a territory that is subject to much debate. The necessary articulation of the disciplinary logics and professional practices with modern and contemporary societies' technical, sociocultural and economic processes means that it's very difficult to define the limits of architecture. That is, precisely, the reflection that Rem Koolhaas invites us to think about, through his proposal for the 14th International Architecture Exhibition at the Venice Biennial, titled *Fundamentals*.

Those who hope to find, according to the promise of the title, the purification and re-affirmation of disciplinary discourse or delimitation of professional participation's terrain, might leave feeling a little dissatisfied. With *Fundamentals*, Koolhaas destabilises the insides of architecture by putting into question both the centrality of the architect in the definition of architectonic reality and the role of the West in its evolution. Not that we could have expected anything less from the architect whose first great provocation consisted in ripping up the roots of New York's skyscrapers in order to lay them down in bed (literally laying down the foundations); a love affair born of the tangle of desires inherent to the metropolis par excellence and that which changed forever our way of understanding the relationship between architecture, economics, culture and society¹.

Koolhaas' Biennial is destined to convert itself into one of the most polemic and productive forums in architecture in the last few decades and to surpass the era of the star architects. It's precisely the star architect par excellence who urges us to discuss "architecture, not architects..." and, at the same time, responds to the proliferation of images on blogs and in magazines with suggestions based on investigative projects². "The exhibition," states Koolhaas, "isn't seeking to respond in any way to contemporary architectonic discourse", rather it takes on the ambitious task of shedding ☒

light on the “past, present and future of the discipline”³. After several architectonic biennials dedicated to celebrating the contemporary, *Fundamentals* looks at *histories* in plural via three related exhibitions: “Elements of Architecture”, “Absorbing Modernity 1914-2014” and “Monditalia”. With them, Koolhaas presents a look back over the last hundred years in architecture in order to understand its relationship with modernity, reconstructing its current situation and speculating about its future. And he does it by starting with two polemic affirmations: architecture is not solely constructed by architects, and its history does not belong to the West. Modernity, says Koolhaas, “doesn’t belong to us anymore”⁴.

'A DOUBLE ANALYTICAL DE-CENTRALISATION

The theme of the central pavilion at the exhibition, “Elements of Architecture”, reveals the tension between the *fundamental* elements of architecture and this double de-centralisation incorporated under the Koolhaasian proposal about Western architectonic tradition. “Elements” invites us to closely examine “the basics of our buildings, employed by any architect, anywhere and any time”⁵. There were, at the beginning, twelve basic elements, but the list didn’t stop growing while the exhibit was being prepared: the floor, wall, ceiling, roof, door, window, facade, balcony, hallway, chimney, bathroom, stairs, escalators, lift, ramp...

The exhibition, however, isn’t about consolidating disciplinary discourse nor is it about presenting architectonic elements as part of a catalogue of constructive, physical, conceptual, essential or eternal solutions. Quite the opposite: “Elements of Architecture” widens the architectonic discourse “beyond its normal parameters”, outlining the architectonic elements with relation to the contexts that form part of their origins, and that are operated with in order to produce their effects⁶.

For years, Koolhaas’ own practise has been reflected in his interest for re-conceptualising some of those elements with relation to the ensemble of a building, for example giving a lift as much importance as any other part of the building in single-family housing, opening a concert hall to a city by means of a large window or transforming the ramp in a building in a reiterative manner on different projects. In “Elements of Architecture” the investigation goes even further. When Koolhaas presents the stairs, he does it within safety regulations; on talking of the balconies he reminds us about his mobilisation in political practices; he refers to the ceilings to exhibit his technological-productive standardisation, etc. The lift used to rescue the Chilean miners in 2010 is on show, amongst other items, or a safety arch with all its associated difficulties. What “Elements” puts forward is that “in its apparent banality”, these elements are constituted as “unstable compounds of cultural preference, forgotten symbolism, technological advances, mutations generated by the intensification of global exchange, environmental concerns, fluctuating comfort thresholds, mythical desires, political calculations, regulatory requirements, neoliberal economies, new digital regimes and, somewhere in the mix, the architect’s ideas”⁷. The architect, constantly trapped in

a “dangerous mixture of impotence and power” (already brought to general attention by Koolhaas a few decades ago in S,M,L,XL), appears on this list only as one among numerous agents who articulate their capacity to operate on those “fundamentals”⁸.

If the central pavilion expresses how architecture isn’t solely produced by architects, the national pavilions, for the first time asked to think about a common theme, contribute to the analytical de-centralisation through a relocation of modernity. “Absorbing Modernity: 1914-2014” puts the term *modernity* forward as a very broad critical mechanism associated with the processes of globalisation over the last hundred years. The participating countries are asked if, in the development of these procedures, the concept of national architecture has disappeared, and to document the change of paradigm from the national to the universal (with which, in turn, the very meaning of the national pavilions as exhibitive units at the Biennial is put into question).

Koolhaas turns to the comparison of two images documenting a before (1914) and an after (2014): a grid of images of vernacular architectures in black and white that give way to, a hundred years later, another of green curtain walls that are replicated, regardless of the longitude or latitude of their locations, in architecture all over the world. The image, in part, is presented as evidence for theoretical postulation; the curtain walls announce “the evolution of architecture towards a sole, modern aesthetic” in which the specific and the local have succumbed to the indiscernible and the global⁹. And, however, what is presented as proof is, in reality, a far more complex process. “Absorbing Modernity: 1914-2014” puts under pressure the idea of globalisation as a purely homogenifying process and intends to help discover those “national characteristics and mentalities that have survived, are still in force and even find strength in international exchanges”¹⁰. It’s one way of looking at the processes of globalisation, crucial for the future of architecture, and that brings the anthropologist Arjun Appadurai to mind, who spoke of “modernity at large” as a way of understanding not the unifying tendency of globalisation, but the different blurring of lines that is produced in simultaneous transactions of knowledge, images, capitals and people in a global context, and the different landscapes that are outlined as a result of it¹¹. In contrary to the image-manifesto, the proposal allows for the surpassing of the simplistic dichotomy between the local and the global, and most importantly, any trace of nostalgia for a pre-globalised world.

The double de-centralisation (anti-essentialist) proposed in *Fundamentals* can be read as a sophistication of the discourse put forward by Koolhaas’ last great manifesto, before the Venetian appointment, in his text *Junkspace* (2001). The text’s suggestion, worth remembering, was that the built product, a result of modernisation, wasn’t modern architecture, as architects would have hoped, but rather a “report”, “continuous” and “undifferentiated” space that lies after modernisation has run its course: its sequel. A constructed product in which the architects have been left alienated, more from a lack of attention than on purpose. “It was a mistake to invent modern architecture for the 20th century,” declares Koolhaas, “Architecture disappeared in the 20th century; we’ve been reading the small print with a microscope, hoping it would become a novel”¹². The manifesto

guided the reader, in its lack of structural composition (a paragraph-free text), by means of an “eternal immersion in the arbitrary” defined by this space, its analogue. Faced with the arbitrariness of *Junkspace*, *Fundamentals* responds with an analytical look at the elements that make up this product of modernisation; if these elements aren’t to find the meaning or logic to their function on their own, they are not to stop being operative if their articulation is conveniently described in their contingency. Koolhaas suggested some years ago that the *junk space* “seems like an aberration, but it’s the essence, the principle..., the fruit of a meeting between escalators and air conditioning, conceived in a plasterboard incubator (the three things that are missing from the history books)”¹³. They were missing until now, when they are entering into architecture’s history through the Biennial. Faced with *Junkspace*’s paragraph-less text of unarticulated space, a book of books is now offered, the result of an analytical project developed by Koolhaas and his office with the Harvard GSD, with the aim of understanding the logic behind these elements in their contemporary context.

BACK TO THE INTERIOR

The Spanish pavilion, curated by Iñaki Ábalos alongside Enrique Encabo, Inma E. Maluenda and Lluís Ortega, responds to this analytical frame with a proposal which, in a more literal fashion, tackles the inside not of architecture but of buildings, with the title “Interior”. Following on from the process that Koolhaas himself took care of, Ábalos suggests looking to the inside after something has been abandoned (or, literally, considered *junk*) “in favour of a universal conception of technique that establishes the project between a shell of the highest intensity and an extremely trivial interior organisation, common to commercial products and generic spatial configurations”¹⁴.

From Ábalos’ words we could also infer a response to stances like the one defended by Alejandro Zaera-Polo in his bipartite manifesto about the architectonic shell, published within the last few years and developed as much in his professional practise as in his teachings at Princeton University. Zaera-Polo, in fact, presents the facade like one of the elements in the Koolhaasian collection on show in the central pavilion; an element that not only mediates between the inside/outside, but also between networks and agents related to different ecologies.

“Interior”, as such, tries to offer an alternative to standardised global modernity (questioned by Koolhaas in his project, as we’ve already seen) and a response to those who have focussed their attention on the external as the architect’s last bastion of action. And it does it by means of a collection of twelve projects built by contemporary Spanish architects, in dialogue with eighty eight historical national examples that, all together, articulate a vision of just what the Spanish are capable of doing. According to Ábalos, this alternative to modernity comes, at its very roots, as a response to the precarious conditions of Spain, down to cultural isolation and delay in industrial and economical development after the Civil War. This alternative would have come about much later from a heterodox awareness and a tendency towards experimentation built up by pragmatism and the ability to

consider, with hybrid techniques, tectonic solutions and new thermodynamics that are visible in contemporary Spanish architecture.

In the texts that accompany the exhibition, Ábalos emphasises this awareness towards thermodynamical solutions, linking the definition of the inside to different climatic conditions. The Mediterranean appears in this discourse as definitive of thermodynamical solutions that also coincide with a material culture and certain determined forms of construction in society. In this relation with the climate, this conceptual frame proposes that architecture can take part in construction of society that is outside of the political agenda. “Interior” allows Ábalos to develop arguments already flexed in his latest texts and on which he has based the teaching programme of his first year as director of the Architecture Department at the GSD of Harvard University, and, furthermore, presented his course not purely as a theoretical or teaching programme, but as something verifiable in the practise of Spanish architecture, even though the relationship between the discourse and the exhibited work is not always completely evident in the show.

This exhibit is laid out in the Spanish pavilion by means of a kind of labyrinth with twelve spaces, each one dedicated to one of the selected projects and represented by a large format image and a section specifically drawn for the exhibition. The section, as Javier García-Germán claimed in the event’s publication, presents something like a tool which mediates between thermodynamics and architecture; between simulation and constructed reality and its function in time.

The contemporary awareness discussed by the curators is explained through the following projects: the Red Bull Academy by Langerita Navarro, at the Matadero in Madrid; the OostCampus by Carlos Arroyo, in the Belgian city of Oostkamp; the L’Atlàntida Centre for Scenic Arts by Josep Llinàs, in Vic; the metro station Luceros, in Alicante, by Javier García Solera; the lecture room building at Pablo de Olavide University in Seville, by MGM Architects; Manuel Ocaña’s Mediterranean House in Alicante; the Cineteca Matadero in Madrid, by Churtichaga + Quadra-Salcedo; the high-speed train station in Logroño, by Ábalos + Sentkiewicz; the Giner de los Ríos Foundation in Madrid, by amid.cero9; the Les Cols restaurant pergola, in Olot, by the team at RCR; the □

1. See Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (London: Thames & Hudson, 1978). Madelon Vriesendorp’s drawing of the Empire State and Chrysler buildings in bed was the front cover of the first edition.

2. Rem Koolhaas, *Fundamentals*, Introduction. 14th International Architecture Exhibition at the Venice Biennial, organised on Ca’ Giustinian, Venice, 10th March 2014. The Biennial’s website, consulted in May 2014: www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/koolhaas/

3. Rem Koolhaas, press conference for the 14th International Architecture Exhibition at the Venice Biennial, organised on Ca’ Giustinian, Venice, 10th March 2014. The Biennial’s website, consulted in May 2014: www.labiennale.org/en/mediacenter/video/fundamentals01b.html

4, 7, 10. Ibid.

5, 6, 9. Rem Koolhaas, *Fundamentals*, Introduction.

8. Rem Koolhaas, S,M,L,XL (New York: The Monacelli Press, 1995). Original text: “Architecture is a dangerous mixture of power and impotence”.

11. See Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

12. Rem Koolhaas, *Junkspace* (originally published in October, 100 (Obsolescence, A special issue), June 2002, pages 175-190).

13. Ibid.

14. Iñaki Ábalos, “Interior: the Achilles heel of modernity”, at Interior: Spanish Pavilion. Biennale Architecture 2014, La Biennale di Venezia (2014).

housing complex by Álvaro Soto and Javier Maroto in Madrid, and the expansion of the Rijksmuseum in Amsterdam by Cruz y Ortiz. These twelve projects are combined with the examples of historical interiors in a non-taxonomic way, and only vaguely defined by three general categories: caves, thermas and courtyards. And it's that "Interior" isn't an exhaustive project. According to its curators, the Spanish Pavilion presents a conscious arbitrariness, "pieces are repeated, there's only partial information, nothing concrete at all, essential equilibriums are kept, and not even all the spaces are canonical interiors". In that sense, it is particularly meaningful that "Interior" focusses on public spaces and explicitly ignores domestic spaces.

AND OUT AGAIN

Aside from Zaera-Polo, a large number of Spanish architects, historians and theorists participate in this Biennial outside the Spanish pavilion. A number of them are doing so in the exhibition presented in the Arsenale, "Monditalia", which makes up the third pillar of *Fundamentals*. In "Monditalia", the host country serves as a case study in which the interrelation of different architectures with politics, economy, religion, technology or industry is described, within the interdisciplinary framework in which the Architecture Biennial makes the most of its co-incidence with the Film, Dance, Music and Theatre Biennials.

With the installations such as *Pompeii, the Secret Museum and the Sexopolitical Foundations of the Modern European Metropolis*, by Beatriz Preciado; *Cinettà Occupata*, by Ignacio G. Galán, and *Sales Oddity. Milano 2 and the Politics of TV Urbanism*, by Andrés Jaque, an inspection is undertaken of the way in which architecture plays a key role in the logics of contemporary society, contributing to the production and the control of gender and sexuality; the relationship between the circulation of fictions that bring contemporary societies together and the controversies that take place in their locations of production; or the re-articulation of the relationships between physical space, mediums of communication and systems of consumption. Jaque's project dedicated to the urbanism of Milano 2, a development undertaken by Silvio Berlusconi in 1970 and which constitutes, in its relation with diverse media and networks, as a key social and political platform from which to understand contemporary European societies, merits particular mention. His installation unfurls an exhaustive investigation with simultaneous discursive potential, sensitivity and humour, that the jury at the Biennial recognised with its Silver Lion prize.

In these and other projects at the Arsenale, the country mythicised by the architects' journeys fully reveals its complexity, and serves as a platform from which a new analytical sensibility towards architecture is launched. It's particularly significant that the first and last installations at the Corderie, corresponding to the Southern and Northern borders of Italy, describe the interior of the country as a reality which is unstable in its purest definition. They consist of, respectively, an installation by Ana Dana Beroš about immigration in Lampedusa, that which connects Europe with global flows of

circulation, and a reflection from the collective Floder (Marco Ferrari and Elisa Pasqual) on the technological definition of the continent's frontiers, threatened by climate change that is melting the glaciers between Italy and Austria.

Other projects that include Spanish participation are "Radical Pedagogies: Action-Reaction-Interaction", by Beatriz Colomina, Britt Eversole, Ignacio G. Galán, Evangelos Kotsioris, Anna-Maria Meister, Federica Vannucchi, Cristóbal Amunátegui and Alejandro Valdés (which offers an atlas of post-war pedagogical experiments and that which received a special mention from the jury), and the United States pavilion, "Office US", of which Eva Franch i Gilabert and Carlos Mínguez Carrasco are curator and associate curator, respectively (after winning an open competition in a team headed by Ana Miljacki and Ashley Schafer) and in which also participate Daniel Fernández Pascual and Manuel Shvartzberg Carrió from Spain as office partners.

This show of projects and reflections exemplifies the "genome of Spanish architecture" that the Spanish pavilion encapsulates in its selection of works carried out by the curating team, but also how that genome is transmuted both within and beyond the borders of different investigative projects. The journey to the interior of architecture doesn't lead to a stable nucleus. In its disputed condition, the interior of architecture is shown to be fundamental in both the building of a false ceiling as it is in the construction of sexuality. This Biennial will go down in history, as has Koolhaas' work on other occasions, by offering a platform on which the insides of architecture are thoroughly described. ☒

Venice, June 2014

DOCE ECOLOGÍAS DE LA ENVOLVENTE

«ELEMENTS OF ARCHITECTURE»

ALEJANDRO ZAERA-POLO

La fachada sigue siendo un elemento crucial de la arquitectura, pero su ejecución ahora se da a través de una encarnación material de lo real más que a través de una representación superficial, ornamental. La difusión y aplicación de ecologías dinámicas de materiales y tecnologías dentro de un ambiente sociopolítico siempre cambiante dirige la evolución y especificidad de la fachada. Los materiales como el vidrio, los sistemas como el muro cortina, y las lógicas de montaje como las fachadas ventiladas no son representaciones de conceptos culturales o políticos, sino que, en sí mismos, son representaciones literales de ecologías de mayor amplitud política y cultural. Dado que la corporeización material ha devenido el aspecto decisivo de este elemento de la arquitectura, la función estética y emocional de la fachada debe reconectarse a sus ecologías económicas, tecnológicas, culturales y políticas.

Para construir una modalidad contemporánea de la envolvente, hemos seleccionado doce montajes que cristalizan distintas ecologías materiales. Esta colección de fachadas incorpóreas (maquetas a escala 1:1) se presenta junto a materiales cuya intención es capturar los contextos sociales, políticos y culturales a los que representan: recortes de prensa, imágenes de películas, pósteres publicitarios, héroes y villanos forman una textura apegada a lo real. La gran escala y la alta resolución de estos artefactos evitan una comprensión superficial de la fachada en favor de una explicación de las complejas series de ecologías materiales que pertenecen a cada montaje. Presentamos estas ecologías como una polémica, más que como teorías o ciencias bien asentadas, pues esto es solo el comienzo de una nueva disciplina de las envolventes, la cual sin duda continuará creciendo y evolucionando. ☒

TWELVE ECOLOGIES OF THE ENVELOPE

«ELEMENTS OF ARCHITECTURE»

ALEJANDRO ZAERA-POLO

The façade remains a crucial element of architecture, but its performance now occurs through a literal material embodiment of the real rather than through superficial, ornamental representation. The diffusion and application of dynamic ecologies of materials and technologies within an ever changing sociopolitical milieu now drives the evolution and speciation of the façade. Materials such as glass,

systems such as curtain walls, and assembly logics such as rainscreens are not representations of cultural or political concepts, but are, in themselves, literal embodiments of larger ecologies, politics, and cultures. Because material embodiment has become the decisive aspect of this architectural element, the aesthetic and affective performance of the façade must become reattached to its economic, technological, cultural, and political ecologies.

To construct a contemporary discipline of the building envelope, we have selected twelve assemblages that crystallize distinct material ecologies. This collection of disembodied façades (1:1 scale mock-ups) is presented alongside materials which aim to capture the cultural, political, and social contexts which they embody: newspaper cuts, film stills, advertising posters, heroes, and villains form a texture of attachments to the real. The full scale and high resolution of these artifacts eschews a superficial understanding of the façade in favor of an explication of the complex series of material ecologies that belong to each assemblage. We present these ecologies as a polemic, rather than a full-fledged theory or science, for this is just the beginning of a new discipline of the envelope which will no doubt continue to grow and evolve. ☒

INTERIOR

«ABSORBING MODERNITY 1914-2014»

IÑAKI ÁBALOS

Resulta paradójico que el interior arquitectónico goce de buena salud desde el punto de vista dialéctico, pero se encuentre en un estado pésimo desde el punto de vista histórico, prácticamente abandonado en favor de una concepción técnica casi universal, que resuelve el proyecto entre una envolvente de máxima intensidad y una organización interior extremadamente banal.

En este contexto, podría entenderse la reivindicación de ésta exposición «Interior», en tanto que concepto nuclear de la arquitectura, como una reflexión parcial sobre la propia tradición arquitectónica española del siglo XX y a una tradición histórica que se remonta hasta las arquitecturas romana y árabe. Si bien es cierto que, tanto en la primera modernidad del siglo XX como después de la Guerra civil española (1936-1939) y hasta fechas recientes, la arquitectura en España ha producido un conjunto admirable de interiores, puede también decirse que en muchos casos dichos interiores, y su riqueza de soluciones materiales y espaciales, fueron productos en cierta medida *forzados* por la escasez de recursos con la que se encontraban los arquitectos modernos en un país devastado por la guerra. Vistos desde la distancia, estos arquitectos han hecho posible que las generaciones más jóvenes desarrollaran un gusto palpable y notorio por la heterodoxia y la experimentación.

«Interior» expone una mirada particular sobre lo que es una experiencia colectiva altamente diferenciada en sus métodos, objetivos y formalizaciones originales, interesa concluirlo poniendo el énfasis en las consecuencias teóricas de lo que describiríamos como cierta resistencia en el tiempo a adoptar acríticamente el proyecto moderno. Considero que esta resistencia es una contribución notable de la arquitectura española, no tanto al proyecto moderno en sí, como al proyecto contemporáneo. Este último estaría sometiendo las idealizaciones modernas de los conceptos de materialidad, conocimiento científico, tiempo histórico y la idea misma de belleza a importantes cambios. Cambios que pueden ser formulados como principios de actuación proyectados a la acción en un futuro que se aparece, por momentos, como fértil presente. ☒

INTERIOR

«ABSORBING MODERNITY 1914-2014»

IÑAKI ÁBALOS

Paradoxically, the architectural interior is in quite good dialectical shape but in a terrible historical state, practically abandoned for an almost ubiquitous technical approach that resolves the project with an envelope of maximized intensity and an extremely banal interior layout.

In this context, the vindication of the "Interior" could be interpreted as a partial analysis of Spain's 20th-century architectural tradition and an historic tradition that dates back to Roman and Arab architecture. While it is true that during the initial modernity of the 20th century as well as the period following the Spanish Civil War (1936-1939), and indeed until recently, Spanish architecture has produced an admirable variety of interiors, it can also be said that many of these earlier interiors and their wealth of material and spatial solutions were somewhat *forced* by the scarcity of resources available to modern architects in a country devastated by war. Viewed from a distance in time, we can see that these architects were responsible for the inheritance of a renowned, palpable taste for heterodoxy and experimentation in our younger generations.

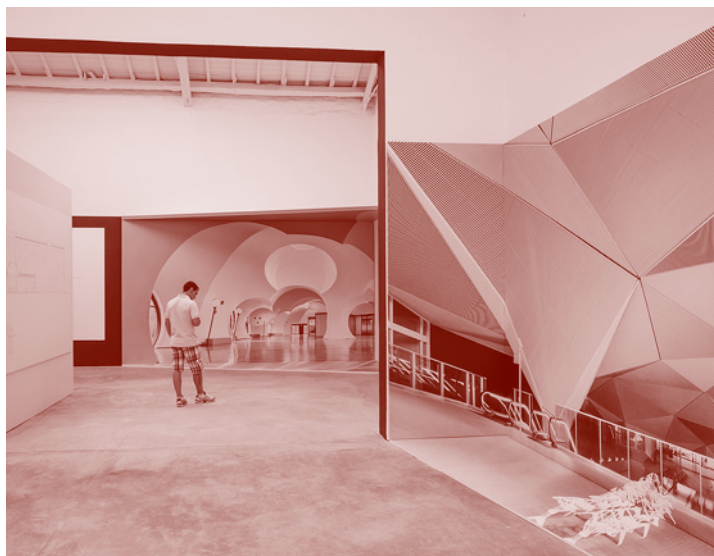


Foto: Miguel de Guzmán < www.imagensubliminal.eu >

"Interior" presents a particular view of a collective experience with widely differing methods, goals and formalizations, rather than an explanation of the individual motives of the authors and their works, what could be described as a protracted resistance

to the uncritical adoption of the

modern project. This resistance is a significant contribution by Spanish architecture, not so much to the modern project as such as the contemporary project, whose embrace of materiality, scientific knowledge, historical time and the very idea of beauty is forcing major changes on the modern idealizations of these concepts, changes that can be formulated as operative principles designed for a future which occasionally appears in the form of a fertile present. ☒



Foto: Miguel de Guzmán < www.imagensubliminal.eu >

CUERPO/ SEXO/ SEXUALIDAD

Exposición de proyecto de investigación

«MONDITALIA»

BEATRIZ PRECIADO

Pompeii, the Secret Museum and the Sexopolitical Foundations of the Modern European Metropolis es producto de una investigación que explora las relaciones entre la arquitectura italiana, la transformación de las ciudades italianas y las costumbres sexuales y sus regulaciones políticas. La intención es trazar una cartografía de las arquitecturas italianas del sexo y sus *pornotopías*, desde el mítico enclave de Pompeya hasta la arquitectura «Bunga Bunga» desarrollada durante la era Berlusconi. Tomando la noción de biopolítica de Foucault como punto de partida, junto con el feminismo y las teorías *queer* y transgénero de Judith Butler, Donna Haraway o Susan Stryker, esta exposición pretende estudiar la arquitectura como tecnología biopolítica para producir y controlar el género y la sexualidad.

Desde que a principios del siglo XVIII fuera descubierta, Pompeya es, según el arqueólogo Steven Ellis, «la excavación continuada más larga del mundo». Las excavaciones arqueológicas bajo el Vesuvio revelan pinturas y espacios donde aparecen animales y cuerpos humanos entrelazados, así como esculturas genitales magnificadas. Las ruinas y los objetos hallados no fueron descubiertos solo dentro de burdeles romanos (*lupanaria*) o cámaras nupciales, sino que se hallaban presentes a todo lo largo de esta ciudad enterrada. Estas exhumaciones generaron una ruptura epistemológica en la manera moderna de entender las relaciones entre sexualidad y espacio. Pompeya se convertiría no solo en un lugar físico, sino también en un fantasmático depósito donde el inconsciente sexual europeo se reinventaría. La excavación obsesiva de Pompeya es, en sí misma, una práctica sexual con el paisaje. Y con la excavación viene la exhibición: las arquitecturas y los objetos *obscenos*, ocultos dentro del Gabinetto Segreto (hoy Museo Arqueológico de Nápoles), crearon el primer museo dedicado a exhibir eso «que no debe ser visto». Con las excavaciones de Pompeya aparece la ciudad moderna como espectáculo. Además de clarificadora metrópoli, Pompeya se convirtió en la ciudad más visitada de Italia en los siglos XVIII y XIX, por encima de Roma y Venecia. Pompeya (junto con el Partenón y la Acrópolis) podría ser el origen de la transformación de

la arquitectura en imagen erotizada y, al mismo tiempo, el nacimiento de los mecanismos político-espaciales para hacerla invisible. Junto con Pompeya vino no solo el museo, sino también el circo, la tienda de antigüedades, el souvenir y el turismo, y con ellos, el closet, el reservado, el gabinete secreto, el cuarto oscuro, el *peephole* y el burdel moderno.

¿De qué manera la pornotopía de Pompeya ha proliferado dentro del espacio italiano a lo largo de los siglos XX y XXI? Esta investigación pone a Pompeya en relación con el desarrollo de la arquitectura «Bunga Bunga» durante los últimos quince años. Dentro de la cultura «Bunga Bunga», la arquitectura funciona como un signo de abundancia, poder soberano y éxito heterosexual masculino. Construidas como *follies* arquitectónicas, las villas podrían entenderse como recreaciones posfordianas de los burdeles estatales imaginados por Restif de la Bretonne y Nicolas Ledoux en el siglo XVIII en Francia. ¿Qué nos enseña la arquitectura «Bunga Bunga» sobre las formas biopolíticas de gobierno y entretenimiento? ¿Cuáles son sus formas específicas de espacialización del poder y control?

Esta exposición podría ser incluida dentro de las diferentes categorías ya propuestas. Podría enmarcarse como: **Turismo:** turismo sexual; **Profano:** placeres urbanos en los límites de la legalidad; **Industria:** industria del sexo; y **Desechos:** entendiendo el urbanismo italiano desde el punto de vista de los higienistas del siglo XIX, como Parent-Duchâtelet, que entendía la prostitución como «un mecanismo para drenar el exceso corporal masculino (esperma) en la ciudad moderna». Pero la especificidad del tema podría justificar la inclusión de una nueva categoría, como **Cuerpo** o, más explícitamente, **Sexo** o **Sexualidad**.

Los lugares estudiados incluyen, además de Pompeya, el Museo Arqueológico de Nápoles, los enclaves de prostitución del río Brenta entre Padua y Venecia, las casas-remolque de trabajadoras del sexo en Bari y Roma, y las villas «Bunga Bunga» de Venecia, Nápoles y Milán. ☒

BODY/ SEX/ SEXUALITY

Research exhibition project

«MONDITALIA»

BEATRIZ PRECIADO

Pompeii, the Secret Museum and the Sexopolitical Foundations of the Modern European Metropolis explores the relationships between Italian architecture, the transformation of Italian cities and sex work practices and their political regulations. The aim of this exhibition project is to draw a cartography of Italian sex architectures and “*pornotopias*” from the mythical site of Pompeii to the “Bunga Bunga architecture” developed during the Berlusconi era. Taking as a starting point Foucault’s notion of biopolitics as well as feminist, *queer*, and transgender theories by Judith Butler, Donna Haraway or Susan Stryker, this exhibition projects studies architecture as a biopolitical technology to produce and control gender and sexuality.

Since it was discovered in the early Eighteenth century Pompeii is, according to archeologist Steven Ellis, “the longest continually excavated site in the world.” Archeological digs beneath Mount Vesuvius revealed pictures and spaces of intertwined naked animal and human bodies as well as oversized genital sculptures. The ruins and collected objects were not found only within Roman brothels (*lupanaria*) or nuptial chambers, but rather dispersed around the space of the buried city. The gradual unearthing of the city generated an epistemological rupture within the modern way of understanding the relationship between sexuality and space. Pompeii becomes not only a physical site, but also a fantasmatic reservoir where the European sexual unconscious is reinvented. The obsessive excavation of Pompeii is in itself a sexual practice within the landscape. And with digging comes exhibition: the *obscene* objects and architectures, concealed within the Gabinetto Segreto (today Naples Archaeological Museum) created the first museum dedicated to exhibit that “what should not be seen”. With Pompeii’s diggings appeared the modern city as spectacle. Backside of the Enlightenment metropolis, Pompeii became the most visited Italian city in the Eighteenth and Nineteenth centuries, surpassing Venice and Rome. Pompeii (together with the Parthenon and the Acropolis) could be said the origin of the transformation of architecture into erotized image, and, at the same time, the birth of political-spatial mechanisms to render it invisible. Together with Pompeii came not only the museum, but also the circus, the antiquarian shop, the souvenir, and tourism, and with them, the closet, the private box, the secret cabinet, the dark room, the peephole, and the modern brothel.

How has Pompeii’s pornotopia proliferated within the Italian space during the Twentieth and Twentieth-first centuries? This research exhibition puts Pompeii in relation to the development of the “Bunga Bunga” architecture during the last fifteen years. Within the “Bunga Bunga culture”, architecture works as a sign of wealth, sovereign power and male heterosexual success. Built as architecture *follies*, the Villas could be thought as postfordist recreations of the Eighteenth century state brothels imagined by Restif de la Bretonne and Nicolas Ledoux in France. What does the Bunga Bunga architecture teach us about global biopolitical forms of government and enjoyment? What are their specific forms of spatialization of power and control?

This research exhibition could be inscribed within different of the already proposed categories. It could be framed as: **Tourism:** sexual tourism; **Profane:** urban pleasures on the limits of legality; **Industry:** sex industry; and **Waste:** reading the Italian urban landscape and architecture from the point of view of the Nineteenth century hygienist such as Parent-Duchâtelet who understood prostitution as “a mechanism to drain excessive male bodily fluids (sperm) within the modern city”. But the specificity of the topic could justify the opening of a new category such as Body or to put it more boldly **Sex** or **Sexuality**.

Explored sites include Pompeii archeological ruins, Archeological Museum in Naples, Brenta river prostitution settlements between Padova and Venice, Sex workers house trailers in Bari and Rome and “Bunga Bunga” Villas in Rome, Venice, Naples and Milan. ☒

CINECITTÀ OCCUPATA

«MONDITALIA»

IGNACIO G. GALÁN

Los estudios *Cinecittà*, concebidos por el director general de Cinematografía del Ministerio de Prensa y Propaganda del régimen fascista Luigi Freddi, fueron inaugurados por Mussolini como el mayor complejo cinematográfico italiano en 1937. Conocidos como la «fábrica de imágenes» del país, los estudios producen realidades para el cine y la televisión, y las ponen en circulación en forma de ficciones que congregan diferentes colectivos a su alrededor, y se convierten así en punto de encuentro para la sociedad italiana. *Cinecittà Occupata* considera que estas localizaciones ficticias puestas en circulación desde *Cinecittà*, primero a través del cine y más tarde a través de la televisión, se originan en lugares que constantemente se disputan y negocian. De hecho, estas ficciones están alojadas en un recinto construido que, aunque permanece invisible detrás de ellas, ocupa más de 500 000 m² dentro de la ciudad de Roma, sometido a sus lógicas, marcos legales y a los procesos de especulación asociados. El acceso a este recinto vallado constituye un activo extremadamente cotizado (y exclusivo), puesto que las actividades desarrolladas en su interior congregan en el espacio físico a influyentes actores que desempeñan importantes papeles no solo en el cine, sino en redes culturales y económicas más amplias. Como un agente clave en la circulación de espacios ficticios compartidos y, simultáneamente, un lugar físico de producción de ficciones, *Cinecittà* puede considerarse un laboratorio en el que inspeccionar las lógicas de las sociedades posindustriales.

Cinecittà es hoy una empresa inestable, pero se mantiene como un centro de referencia para la sociedad italiana, que participa especialmente ahora de las ficciones más concretas del propio futuro de los estudios. *Cinecittà Occupata* toma su nombre de la ocupación del complejo cinematográfico por parte de trabajadores, en protesta por las recientes estrategias de los estudios, que entienden que desprecian la especificidad de su conocimiento en el nuevo entramado de la producción de imágenes con las lógicas del entretenimiento y el turismo. En particular, su protesta responde a la transferencia de muchos de los trabajadores al nuevo gran proyecto de *Cinecittà*, la construcción de un parque de atracciones en lo que fueran los antiguos estudios de Dino de Laurentiis en Via Pontina, diseñado por el famoso director artístico Dante Ferretti. Como ocupas, ellos se han convertido en los más recientes ocupantes de los estudios, pero ciertamente no los primeros: *Cinecittà Okkupata*.

A través de diferentes controversias a lo largo de la historia de los estudios y de sus diferentes ocupaciones, *Cinecittà Occupata* considera la manera en que la arquitectura participa como estructura construida en la constitución de nuestras sociedades, con relación a los regímenes contemporáneos de circulación de ficciones, simultáneamente con la arquitectura de escenografías y de muros. ☒

CINECITTÀ OCCUPATA

«MONDITALIA»

IGNACIO G. GALÁN

The Cinecittà studios, conceived by Luigi Freddi, general director of Cinematography in the fascist regime's Ministry of Press and Propaganda, were inaugurated by Mussolini as the biggest Italian cinematographic complex in 1937. Known as the country's "image factory", the studios produce realities for cinema and television, and they put them into circulation as fictions that bring together different surrounding collectives, and thus turn them into a common ground for Italian society. *Cinecittà Occupata* reflects that these fictitious locations put into circulation by *Cinecittà*, firstly through cinema and later through television, come from a place that is constantly under dispute and negotiation. In fact, these fictions are housed in a constructed precinct that, despite not being particularly visible, takes up more than 500 00 m² within the city of Rome, and the place is subject to logic, legal frameworks and all associated processes of speculation. Access to the fenced-in precinct is extremely sought-after, and exclusive, given that the activities undertaken within bring influential actors together inside the physical space, who play important roles not only in film but also in broader cultural and economic networks. As a key agent in the circulation of fictitious shared spaces and, at the same time, a physical place of fiction production, *Cinecittà* could be considered a laboratory in which post-industrial societies can be examined.

Cinecittà is, at the moment, an unstable business, but it remains a point of reference for Italian society, and, right now is participating especially in the future of the studios' specific fictions. *Cinecittà Occupata* takes its name from the occupation of the cinematographic complex by the workers themselves, in a protest against the studios' recent plans, new steps into the worlds of entertainment and tourism, that they believe to be in complete disregard of the specificity of their knowledge. In particular, their protest is a response to the transfer of many of the employees to *Cinecittà*'s new project, the construction of a theme park in what were the old Dino de Laurentiis studios in Via Pontina, designed by the famous artistic cinema director Dante Ferretti. As protesters, they have become the latest occupiers of the studios, but certainly not the first: *Cinecittà Okkupata*.

Throughout the different controversies over the studios' long history and its different occupations, *Cinecittà Occupata* reflects on the way in which architecture participates as built structure in the constitution of our societies, with relation to contemporary regimes of fiction circulation, both as architecture of scenography and of walls. ☒

RADICAL PEDAGOGIES: ACTION- REACTION- INTERACTION

«MONDITALIA»

Mención especial del Jurado

BEATRIZ COLOMINA, BRITT EVERSOLE,
IGNACIO G. GALÁN, EVANGELOS KOTSIORIS,
ANNA-MARIA MEISTER, FEDERICA VANNUCCHI.

En una célebre fotografía de Mayo del 68, Giancarlo de Carlo debate acaloradamente con los estudiantes que han tomado, como protesta, la Triennale de Milán. Él se inclina hacia adelante, enfadado pero escuchando atentamente cómo un estudiante le habla. Las dos posturas, la del profesor y la de los estudiantes que lo rodean, son radicales. A pesar de su americana y su corbata, Giancarlo de Carlo es un anarquista convencido, y paradójicamente los estudiantes están siguiendo su convocatoria a cuestionar la autoridad cuestionándolo a él. Toda la ecología de la educación arquitectónica está desestabilizada, y se retuerce agitadamente en torno a sí misma como en una especie de vórtice. El círculo de estudiantes se ha convertido en un aula: un espacio móvil e improvisado en el que las calles se convierten en el auténtico maestro. La línea entre la vida urbana y la educación se ha disuelto. La protesta se ha transformado en pedagogía.

En las protestas de 2010 contra las últimas reformas universitarias, los estudiantes marcharon por las calles de Roma con escudos que enarbolaban portadas de libros influyentes. La escena captura la intersección entre protesta, educación y diseño italiano, con los colores vivos de los escudos alineados en una especie de manifiesto visual. En vez de referirse al contenido de la protesta, el ministro de Cultura afirmó: «No dejéis que los profesores manipulen vuestras opiniones». El compromiso político activo de repente se quedó en una imitación deslavada de Mayo del 68, instigada ahora por funcionarios radicales. La escena en las calles se tomó simplemente como un ejercicio de clase. La pedagogía se había transformado en protesta.

«Radical Pedagogies» explora una serie de experimentos pedagógicos que desempeñaron un papel crucial en la formación del discurso y las prácticas arquitectónicas en la segunda mitad del siglo XX. Como un desafío al pensamiento normativo, cuestionaron, redefinieron y reformaron el campo de la arquitectura de posguerra. Son radicales en el sentido literal de su raíz latina (*radix*, *raíz*), ya que cuestionan las bases mismas de la arquitectura. Estos nuevos modos de enseñanza agitaron cimientos y perturbaron supuestos en lugar de reforzarlos y difundirlos. Actuaron como pequeñas resistencias, a veces en la periferia de las instituciones, pero dejaron improntas de larga duración. Mucha de la enseñanza de la arquitectura de hoy todavía se basa en estos paradigmas que ellas introdujeron.

La instalación en la Bienal de Venecia ofrece un atlas de espacios de ACCIÓN pedagógica (el cuestionamiento y la reformulación radical de la disciplina), de REACCIÓN (la fricción política y pedagógica creada por estas reformulaciones) y de INTERACCIÓN (la fluctuación constante de esta información por el movimiento de ideas y personas de Italia al mundo y viceversa).

Un evento paralelo en la semana inaugural de la Bienal se constituye en foro de intercambio, e invita a protagonistas de diferentes generaciones y países a reflexionar sobre los experimentos de la pedagogía arquitectónica radical e incluso a revisarlos o a inventar unos nuevos. Este foro plantea una lectura más allá de la visión percepción romantizada, como *via di fuga* para las urgentes preocupaciones del presente. La lista de participantes incluye a Stefano Boeri, Andrea Branzi, Beatriz Colomina, Paolo Deganello, Gabriele Mastrigli, Marco De Michelis, Francois Dallegret, Hal Foster, Joseph Grima, Rem Koolhaas, William Menking, Luca Molinari, Alessandra Ponte y Cristiano Toraldo Di Francia. ☒

RADICAL PEDAGOGIES: ACTION- REACTION- INTERACTION

«MONDITALIA»

Special Mention

BEATRIZ COLOMINA, BRITT EVERSOLE,
IGNACIO G. GALÁN, EVANGELOS KOTSIORIS,
ANNA-MARIA MEISTER, FEDERICA VANNUCCHI.

In a remarkable photograph of May 1968, Giancarlo de Carlo is an vigorous debate with the students taking over the Milan Triennale in protest. He leans forward, angry but listening intently as a student lectures him. Both sides, the teacher and the students surrounding him, are radicals. Despite his jacket and tie, Giancarlo de Carlo is a self-professed anarchist and the students are paradoxically following his call to question institutional authority by refusing to follow him. The whole ecology of architectural education is destabilized, twisting restlessly around itself in a kind of vortex. The circle of students has become a classroom—a portable, improvised space in which the streets become the real teacher. The line between urban life and education has dissolved. Protest has become pedagogy.

In the 2010 protests against the latest university reforms, students marched on the streets of Rome with shields displaying covers of seminal books. The scene captures the intersection of protest, education, and Italian design, with the brightly colored shields lined up as a kind of visual manifesto. Rather than addressing the content of the protest, the Minister of Culture stated: "Do not let professors

manipulate your opinions." Active political engagement was suddenly reduced to a faded replica of 1968, instigated by now tenured radicals. The scene in the streets was treated as just a classroom exercise. Pedagogy has become protest.

"Radical Pedagogies" explores a series of pedagogical experiments that played a crucial role in shaping architectural discourse and practice in the second half of the twentieth century. As a challenge to normative thinking, they questioned, redefined, and reshaped the postwar field of architecture. They are radical in the literal meaning stemming from the Latin *radix* (root), as they question the basis of architecture. These new modes of teaching shook foundations and disturbed assumptions, rather than reinforcing and disseminating them. They operated as small endeavors, sometimes on the fringes of institutions, but had long-lasting impact. Much of architectural teaching today still rests on the paradigms they introduced.

The installation at the Venice Biennale offers an atlas of spaces of pedagogical ACTION (the radical questioning and reformulation of the discipline), REACTION (the pedagogical and political friction created by these reformulations) and INTERACTION (the constant fluctuation of this information by the movement of ideas and people from Italy to the world and vice versa).

A parallel event in the inaugural weekend of the Biennale constructs a forum of exchange, inviting protagonists from different generations and countries to reflect on the experiments of radical architectural pedagogy and even revise them or invent new ones. It poses a reading beyond romanticized perception, as a *via di fuga* for the urgent concerns of today. The list of panelists includes Stefano Boeri, Andrea Branzi, Beatriz Colomina, Paolo Deganello, Gabriele Mastrigli, Marco De Michelis, Francois Dallegret, Hal Foster, Joseph Grima, Rem Koolhaas, William Menking, Luca Molinari, Alessandra Ponte, Cristiano Toraldo Di Francia. ☒

SALES ODDITY. MILANO 2 Y LAS POLÍTICAS DEL URBANISMO TELEVISIVO

«MONDITALIA»

PREMIO AL MEJOR PROYECTO
DE INVESTIGACION, LEÓN DE PLATA
DE LA BIENAL

ANDRÉS JAQUE/OFFICE FOR POLITICAL INNOVATION

En 1970, la empresa Edilnord, propiedad de Silvio Berlusconi, comenzaba a construir Milano 2, una ciudad residencial de 700000 m² en el municipio de Segrate, a 7,5 km de Milán. Algo casi desconocido y que, sin embargo, ejemplifica como pocos casos el urbanismo transmediático radical que acabó para siempre con el proyecto de la Europa surgida de la posguerra. Su estudio, precisamente en este momento, permite entender la participación de la arquitectura en muchas de las polémicas que atraviesan la Unión Europea.

Milano 2 se anunciaba como «la ciudad de los número uno». Y los número uno no eran los beneficiarios de la industria nacional italiana, sino los ejecutivos de las entonces incipientes multinacionales como IBM, Siemens o Unilevel. No eran grandes propietarios, pero tenían grandes sueldos. Eran los reyes del consumo. Milano 2 tenía como objetivo exiliarlos de Milán. De su contaminación, de su delincuencia, de la mezcla de clases y, sobre todo, de su promiscuidad comercial. En el momento en que las izquierdas urbanas reclamaban una *naturalización* de lo social, Edilnord transplantaba más de cinco mil árboles de más de doce metros. En su conjunto, formaban algo parecido a una niebla televisiva hecha de ramas y hojas, cuidadosamente distribuida para evitar que desde los apartamentos se pudiese percibir a los vecinos. Con los árboles, llegaron también los tejados inclinados, y para evitar cubrirlos con antenas de televisión, se decidió distribuir la señal televisiva por medio de una instalación subterránea por cable desde una antena centralizada. Y con la centralización llegó la posibilidad de emitir, desde un local de Milano 2, un canal televisivo para los número uno: Tele Milano. Y con el canal, la posibilidad de vender la capacidad de compra de los número uno. Hablando de sus urbanismos televisivos, Berlusconi explicaba: «Yo no vendo espacio, vendo ventas». Con el tiempo, la televisión aportó un hogar paralelo con programas que emitían desayunos, discusiones de sofá, personas depilándose en la ducha, discusiones nocturnas en la cama. Algo que llegó al paroxismo con la emergencia de redes sociales como Instagram, Facebook o Youtube. El día a día comenzó a desarrollarse en un espacio *offline* y a reflejarse en su espejo *online*, reconstruido como espacio de relación entre productores y consumidores. ☒

Evidenciar la importancia de los urbanismos transmediáticos en la construcción de Europa, aportar un caso de estudio que permita describir la participación sistemática de la arquitectura en su construcción y detectar cuáles son las formas específicas que lo político toma en ellos son los objetivos de este proyecto, que se desarrolla simultáneamente en formato de instalación audiovisual y en forma de publicación. Todo basado en la investigación desarrollada por un equipo de más de veinte personas, con participación de investigadores del Instituto Politécnico de Milán, y en el testimonio oral de los arquitectos responsables del diseño de Milano 2, de expertos en el desarrollo de los medios en Italia, de directivos de Mediaset y Publitalia, y de un gran número de vecinos de Milano 2. ☒

SALES ODDITY. MILANO 2 AND THE POLITICS OF DIRECT-TO-HOME TV URBANISM.

«MONDITALIA»

PRIZE FOR BEST RESEARCH
PROJECT, SILVER LION
AT THE BIENNIAL

ANDRÉS JACQUE/OFFICE FOR POLITICAL INNOVATION

It was 1970 when the company Edilnord, owned by Silvio Berlusconi, started to build Milano 2, a 700 00 m2 residential city in the municipality of Segrate, 7.5km away from Milan. Something barely known and that, nonetheless, exemplifies like little else the trans-media radical urbanism that ended forever with emerging post-war Europe. His study, in this precise moment, allows for an understanding of architecture's participation in many of the controversies that sweep through the European Union.

Milano 2 was announced as “the city for number ones”. And those Number Ones were not the beneficiaries of national Italian industry, but rather the executives of the then fledgling multinationals such as IBM, Siemens or Unilever. They weren't big owners, but they did have big salaries. They were the kings of consumption. The plan with Milano 2 was to get them out of Milan. Of its pollution, its delinquency, its mixture of classes and, above all, its commercial promiscuity. At the same time as the urban left-wing was reclaiming a naturalisation of the social, Edilnord was transplanting more than five thousand trees that were over twelve metres tall. All together, they formed something similar to a televised cloud made of branches and leaves, carefully laid out so that from the apartments the neighbours couldn't be seen. With the trees also came the inclined roofs, and to avoid covering them with television antennas, it was decided that the signal would be attained via an underground network of cables that came from a central antenna. And with

this central antenna came the possibility to broadcast, from a place in Milano 2, a television channel for those Number Ones: Tele Milano. And with the channel, the chance to sell the Number Ones' capacity for buying. Talking of his televised urbanisms, Berlusconi explained: “I don't sell spaces, I sell sales”. With time, television became another home, with programmes that broadcasted breakfasts, conversations on the sofa, people shaving in the shower, night-time chats in bed, etc. Something that has reached a fever pitch with the emergence of social networks like Instagram, Facebook and Youtube. The day-to-day that started in an *offline* space went on to be reflected in its *online* mirror, reconstructed as a link territory between producers and consumers.



Foto: Miguel de Guzmán < www.imagensubliminal.eu >

The aims of this project, which is simultaneously expanded on in both audiovisual installation and publication formats, are: to make the importance of the trans-media urbanisms in the construction of Europe clear; to bring forward a study case that allows for the description of architecture's systematic participation in its construction, and to detect exactly what the specific shapes that politics takes within them are. All based on the investigation undertaken by a team of more than twenty, with the participation of investigators from the Politecnico di Milano, and with the oral testimonials from the architects responsible for the design of Milano 2, from experts in the development of the media in Italy, to the directors of Mediaset and Publitalia, and a large number of inhabitants of Milano 2. ☒