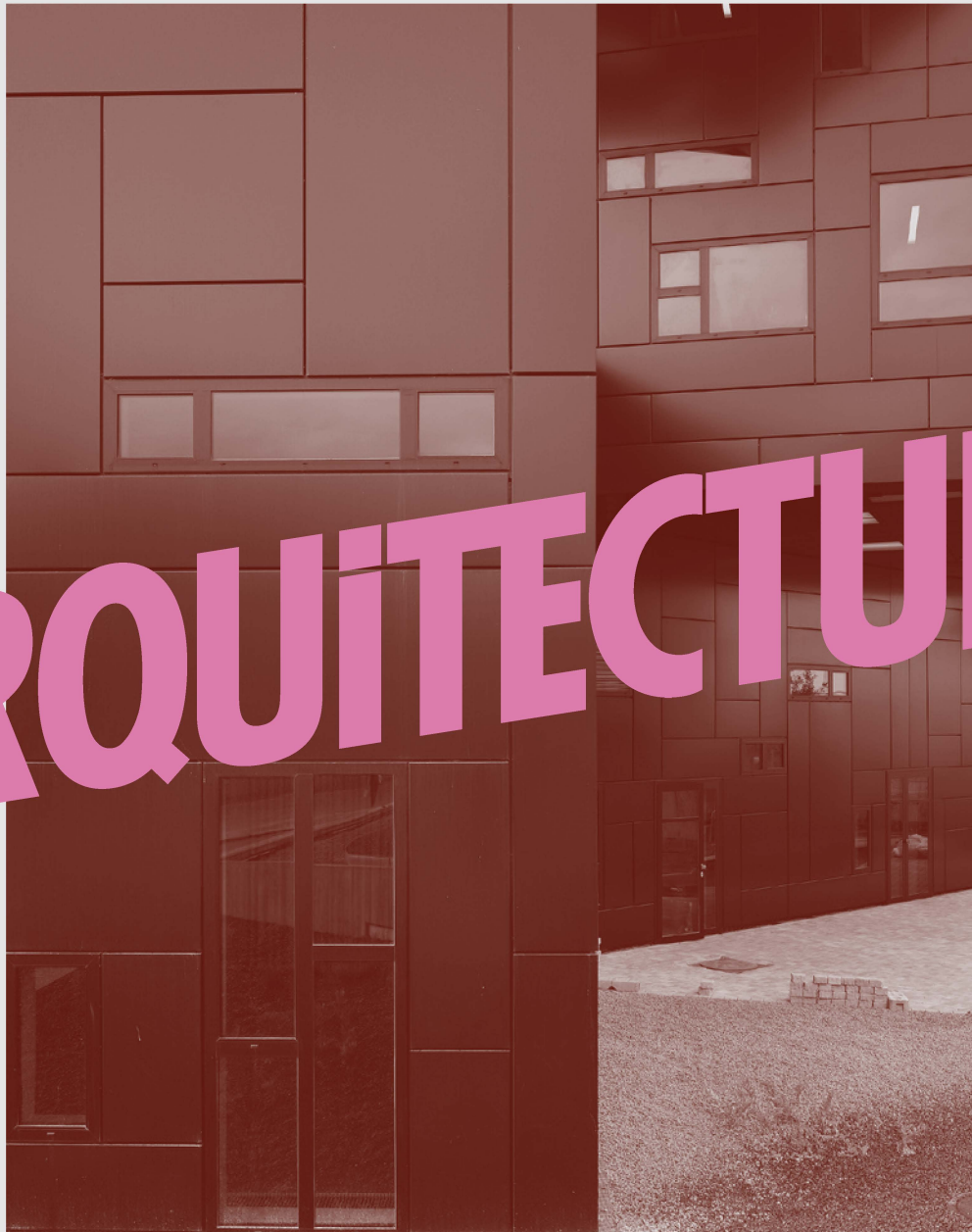


ARQUITECTURA







Imágen de portada Roland Halbe.
Interiores de portada y contraportada de Eduardo Arroyo.
Front cover Roland Halbe.
Inside cover and back cover images by Eduardo Arroyo.

ARQUITECTURA

REVISTA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Dirección / Editors
VICTORIA ACEBO
ÁNGEL ALONSO

Subdirección / Deputy Editor
JAVIER ABIO

Consejo Editorial / Editorial Council
D. JOSÉ ANTONIO GRANERO
Dña. INMACULADA E. MALUENDA
Dña. ARÁNZAZU LA CASTA
D. NICOLÁS MARURI
Dña. INÉS LEAL

Dirección de Arte / Art Director
RUBÉN MANRIQUE

Diseño Gráfico / Graphic Design
IPSUM PLANET

Contactos / Contact
info.revistaarquitectura@coam.org
direccion.revistaarquitectura@coam.org
subdireccion.revistaarquitectura@coam.org
Calle Hortaleza 63. 28004 Madrid
www.revistaarquitectura.com

Perfil Facebook
ARQUITECTURACOAM

Distribución y suscripciones edición papel
Paper Edition Distribution & Subscriptions
PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE
General Rodrigo 1. 28003 Madrid
publiarq@publiarq.com
Tel.: 00 34 915546106

Distribución y suscripciones edición digital
Digital Edition Distribution & Subscriptions
www.revistaarquitectura.com
Apple Store: Arquitectura_COAM

Traducción / Translation
AMY BARNICOAT-HOOD

Corrección de Textos / Text Correction
MARÍA JOSÉ GARCÍA DOMÍNGUEZ

Agradecimientos / Acknowledgments
A TERESA OÑATE por propiciar el encuentro con Gianni Vattimo.
To TERESA OÑATE for making the meeting with Gianni Vattimo possible.
A la ETSAM / To ETSAM

Impresión / Print
MONTERREINA

Junio / June 2014

El copyright de la edición pertenece a ea! Ediciones de arquitectura. El copyright de las imágenes, los textos, las traducciones, las reproducciones autorizadas y las ilustraciones pertenecen a sus respectivos autores. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.
The copyright of the edition is owned by ea! Ediciones de arquitectura. Copyright for image, text, translation, authorised reproduction and illustration is owned by their respective authors. No part of this publication may be reproduced in any medium without prior consent given and written by the editor.

ISSN 0004-2706 / D.L.M-617-1958

COLABORADORES / CONTRIBUTORS



ELVIRA NAVARRO

Escritora y licenciada en Filosofía. Ganó el Certamen de Jóvenes Creadores del Ayto. de Madrid. Nuevo Talento Fnac por *La ciudad en invierno*, XXV Premio Jaén de Novela y IV Premio Tormenta al mejor nuevo autor por *La ciudad feliz*.

Writer and Philosophy graduate. She won Madrid Council's Young Creators competition. With *La ciudad en invierno* she was honoured as Fnac's New Talent, and with *La ciudad feliz* she won the 25th Jaén Novel Award and the 4th Tormenta Prize for best new author.



IGNACIO G. GALÁN

Arquitecto (igg - office for architecture) y candidato a PhD en la Universidad de Princeton. Desarrolla su actividad en diferentes medios y plataformas. En el curso 2013-14 ha sido becario de la Real Academia de España en Roma.

Architect (igg - office for architecture) and PhD candidate at Princeton University. Carries out his activities in different mediums and on different platforms. Was an intern at the Royal Academy of Spain in Rome in 2013-2014.



PAULA GARCIA-MASEDO

Arquitecta y Máster por la ETSAM; de 2011 a 2014 ha colaborado con Langarita-Navarro. Trabaja de forma independiente y realiza el doctorado investigando colección y reproducción como mecanismos constructores de espacios importados.

Architect and Master's graduate from ETSAM; from 2011 to 2014 collaborated with Langarita-Navarro architects. Works independently and is doing her doctorate on investigation into collection and recurrence as constructive mechanisms in imported spaces.



NACHO MARTÍN

Arquitecto y doctor internacional Cum Laude por la ETSAM. Fundador y socio de Mi5 arquitectos. Architectural Association Unit Master. Profesor de Diseño de Moda en el IED Moda Lab (Madrid) y profesor asociado de Proyectos en UAH.

Architecture and international doctor Cum Laude for ETSAM. Founder and partner of Mi5 architects. Architectural Association Unit Master. Professor of Fashion Design at the IED Moda Lab (Madrid) and associate professor of Projects at UAH.



ASIS G. AYERBE

Su carrera profesional se ha desarrollado en el ámbito de la fotografía (www.lacarreteradelacosta.com), el diseño gráfico (www.losduelistas.es) y los medios audiovisuales. Como fotógrafo, ha colaborado con diversos medios y empresas.

His professional career has been developed in the fields of photography (www.lacarreteradelacosta.com), graphic design (www.losduelistas.es) and audiovisual media. As photographer, he has worked with a diverse range of media and companies.



NATALIA CARRERO

Escritora. Títulos: *Soy una caja* (traducida al inglés); *Una habitación impropia*, *Necesidad de doblar esquinas, dentro de Madrid, con perdón* (ambas de la editorial Caballo de Troya), y *Letra Rebelde* (editorial Belleza Infinita).

Writer. Titles: *I'm a Box* (available in English); *Una habitación impropia*, *Necesidad de doblar esquinas, dentro de Madrid, con perdón* (both published by Caballo de Troya), and *Letra Rebelde*, a graphic novel (published by Belleza Infinita).



GABRIEL RUIZ LARREA

Formado en la ETSAM y en la TU Berlín, cofundador y miembro de Taller de Casquería entre 2010-13, actualmente es director de PAPER / Architectural Histamine, una plataforma editorial sobre arquitectura y pensamiento contemporáneo.

Trained at ETSAM and at the TU Berlin, co-founder and member of Taller de Casquería between 2010-13, current director of PAPER / Architectural Histamine, an editorial platform on architecture and contemporary thought.



MARINA OTERO VERZIER

Arquitecta, doctorando en el DPA de la ETSAM y, actualmente, directora de programación de Studio-X, una red global de centros de investigación perteneciente a GSAPP (Columbia University), donde también es profesora.

Architect, doctoral student in ETSAM's DPA and, currently, programming director for Studio-X, a global centre of investigation network owned by GSAPP (Columbia University), where she also teaches.

También / Also: Iván López Munuera, Gonzalo del Val, Javier Morán, Aurora Domínguez, Jesús Gallo, Iván Acebo y Álvaro Iglesias.

EDITORIAL

En la revista Arquitectura somos todos los días testigos directos de la dispersión de nuestros autores por los foros internacionales de la producción, la investigación y la docencia de la arquitectura.

Muchos profesionales han encontrado en la actitud itinerante un camino con el que superar la sequía que padecemos, aprovechando las transacciones de conocimiento que se producen a nivel global. De hecho, para la redacción de este número, el 369, hemos recibido las aportaciones de colaboradores madrileños afincados en EE. UU., Reino Unido, Italia, Alemania... Apenas conseguíamos contactar con algunos de ellos cuando se encontraban de paso por Madrid, entre vuelos que conectaban con su residencia en el extranjero. A la vez constatamos como Eduardo Arroyo (NO.MAD) desde Madrid termina su primer edificio internacional en Viena, Leonor Serrano prosigue su formación en la prestigiosa Goldsmiths College of Art de Londres, o Churtichaga+Quadra Salcedo dirigen una instalación en el Pier 57 de Manhattan desde Canadá... Parece que resulta ya en cierto modo ingenuo buscar en nuestra arquitectura una identidad confinada por fronteras de cualquier tipo. En la actualidad, Madrid es un nodo más entre los flujos de información que conforman un panorama aparentemente continuo e indiferenciado.

De manera particularmente intensa hemos comprobado esta dispersión a raíz de la 14.ª Muestra Internacional de Arquitectura de la Biennale di Venezia, evento al que dedicamos una atención especial en el cuaderno central. Encontramos mas de una docena de españoles tomando parte activa en este evento. Muchos son de Madrid y recogemos aquí los proyectos e investigaciones realizados desde sus oficinas itinerantes. Destacaremos el hecho de que el Pabellón de España ha sido comisariado desde el despacho que Iñaki Ábalos tiene en el GSD de Harvard, y que otro autor madrileño desplazado a EE. UU., Andrés Jaque, con *Sales Oddity. Milano 2 y las políticas del urbanismo televisivo*, ha obtenido el León de Plata al mejor proyecto de investigación.

Every day at Arquitectura magazine we are witness to just how worldwide our authors are in international forums for production, research and the teaching of architecture.

Many professionals have found, in roaming the planet, a way in which to get over the drought we are currently enduring, making the most of the transactions of knowledge that are produced on a global scale. In fact, for this issue alone, number 369, we have contributions from Spaniards based in the USA, the UK, Italy, Germany... We barely even had time to get in touch with them upon their fleeting visits to Madrid, between connecting flights that linked them to their homes abroad. We also have a look at how Eduardo Arroyo (NO.MAD) finished his first international building in Vienna, from his studio in Madrid, how Leonor Serrano continues his training at the prestigious Goldsmiths College of Art in London, or how Churtichaga+Quadra Salcedo are running an installation on Manhattan's Pier 57, all the way from Canada... It could be said, then, that seeking out an identity confined by limits of any kind within our architecture ends up being somewhat ingenious. Currently, Madrid is another node among many within the flows of information that make up an apparently continuous and homogenous panorama.

In a particularly intense fashion we have delved deeply into this dispersion through the 14th International Architecture Exhibition at Venice's Biennial, an event to which we pay special attention in the central booklet. We find more than a dozen Spaniards actively taking part in this event. Many of them are from Madrid and here we gather together the projects and research they have undertaken from their far off offices. We particularly highlight the Spanish Pavilion which has been curated from Harvard's GSD, by Iñaki Ábalos, and the fact that another author from Madrid and living in the USA, Andrés Jaque, was awarded the Silver Lion for Best Research Project with his work *Sales Oddity. Milano 2 & the Politics of Direct-to-home TV Urbanism*.

ÁNGEL ALONSO y VICTORIA ACEBO

Más
luz natural
Más
confort
Menos
consumo energético

Nueva Generación

Crea mejores espacios para vivir con la Nueva Generación de ventanas VELUX: más superficie acristalada, el máximo aislamiento con la nueva Thermo Technology™, nuevo control pad y muchas cosas más. Deja que sean los demás los que sueñen; tú crea.

Descúbre-la en: www.velux.es

VELUX®

Fotos: JULIUSZ SOKOŁOWSKI

1. House in Nadarzun, 2008-2009. Architect: Grzegorz Stiasny. **2 y 3** House in a coal mine, Bytom, 2003. Architect: Przemio Lukasik (Medusa Group).

Abandonando la CASA comunista

01



02



03

Leaving the communist HOUSE

La arquitectura de la vivienda unifamiliar en Polonia sufrió durante dos décadas la exuberancia de la cultura de consumo, la hiperinflación y la fantasía desbocada, derivas de la inestabilidad social y el desorden económico con los que se recibió el cambio de paradigma político. Hasta hace poco no había la suficiente masa crítica como para pretender una renovada posición de su identidad arquitectónica. Pero una decantación ecléctica con genética moderna, posicionamientos proecológicos y atributos contextuales buscan situar la nueva casa polaca en un espacio más interconectado con el paisaje, la globalización y la imagen.

Las comisarias de esta exposición, Agnieszka Rasmus Zgorzelska y Aleksandra Stepnikowska dicen que presentan ejemplos mas que excepciones, de ahí su nombre. «For example. New Polish House» nos habla de un cambio en el estilo de vida, el paisaje, las costumbres y los gustos polacos a través de las fotografías hechas ex profeso por Juliusz Sokołowski.

En LASEDE, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

For two decades, the architecture of Poland's single-family housing suffered under the exuberance of a culture of consumption, hyperinflation and fantasy unleashed, products of social instability and economic disorder which came along with a shift in the political paradigm. Until recently, the critical mass has been too small to attempt a renewed position of its architectonic identity, but now there's an eclectic, ecologically-minded movement of modern genes and contextual attributes that is looking to place the new Polish house in spaces that are more intertwined with landscape, globalisation and image.

The commissary exhibition's, Agnieszka Rasmus Zgorzelska y Aleksandra Stepnikowska, says that examples, rather than exceptions, are presented, hence the name. "For Example. New Polish House" is all about a change in Polish lifestyle, landscape, habit and taste through deliberate photos by Juliusz Sokołowski. At LASEDE, in the Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).

URETEK

El socio ideal para las grandes obras de consolidación.



Descubre todas las ventajas de Uretek Deep Injections® by Uretek mediante el código QR

El éxito de vuestros proyectos de rehabilitación se apoya en la elección de una empresa consolidada. La tecnología patentada **Uretek Deep Injections®** es la respuesta ideal para cada exigencia de consolidación de suelos mediante resinas expansivas y la única que puede preciararse de más de 15.000 intervenciones realizadas en todo el mundo.

Un equipo de geólogos e ingenieros especialistas en geotecnia está a completa disposición para asistirlos en el proyecto de intervenciones en edificios dañados o afectados por aumentos de cargas. Para trabajos de cualquier dimensión, ya sean grandes o pequeños, Uretek es el socio ideal y garantiza la intervención durante 10 años.

Uretek Deep Injection® 15 años de éxitos y 15 años como líder.

URETEK

uretek@uretek.es

Texto: NATALIA CARRERO

VENTANAS *a la fantasía*

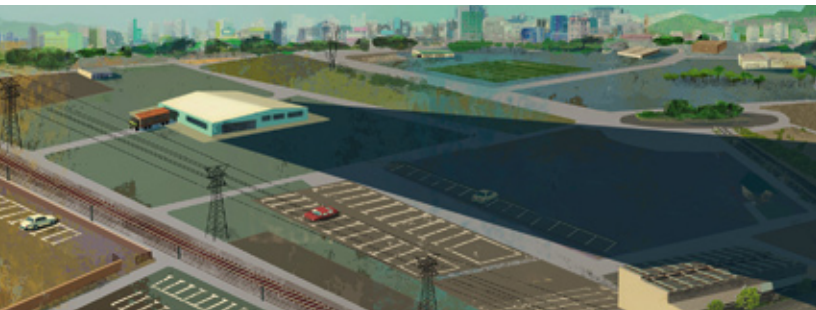
Las estrellas amarillas de la bandera europea abandonan el coro y desertan cielo arriba a la hora del crepúsculo (ilustración de artículo sobre las elecciones europeas); el borde de una piscina coincide con el cristal de una copa lista para ser bebida por la ausencia de comensal (portada de novela); un petirrojo regresa al nido y encuentra un dispositivo móvil (boceto). Ahora podemos imaginar que suena ese teléfono y nos llama Eva Vázquez, autora de las imágenes que rodean estas palabras que no son suficientes. Sus ilustraciones llegan más lejos, dotan de forma al silencio, escriben con el lenguaje de la fantasía. La ilustradora, radicada en Madrid, recibe encargos para la prensa nacional e internacional, editoriales y productoras de cine. En sus concentrados de ideas cobran protagonismo la creación de espacios y las texturas. En su acervo de conocimientos y experiencias hay una combinación quizá azarosa de estudios de arquitectura y animación.

<www.evavazquezdibujos.com>

WINDOWS *onto Fantasy*

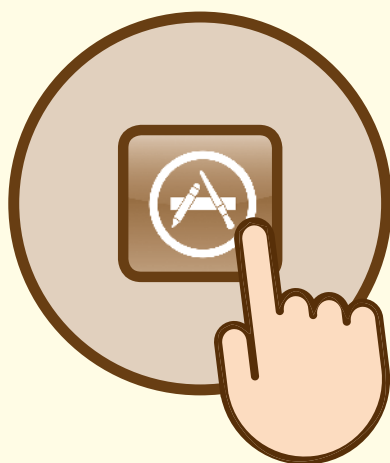
The yellow stars on the European flag leaving the chorus to disappear from the sky above at dawn (illustration from an article about the European elections); the edge of a pool coinciding with a glass ready to be drunk from by an absent dinner guest (cover of a novel); a robin coming back to its nest to find a mobile phone (sketch). Now let's imagine that phone rings and it's Eva Vázquez, author of these images that go far beyond simple words. Her illustrations are shaped by what's left unsaid, it is through the language of fantasy that they write. The illustrator, who currently calls Madrid home, receives work from both national and international press, editorials and cinema producers. In her clusters of ideas it's the abundance of space and texture that takes centre stage, and in the depths of her knowledge and experience you can glimpse a (perhaps slightly timid) blend of architecture and animation studies.

<www.evavazquezdibujos.com>

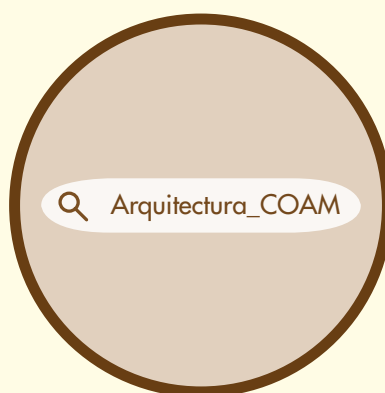


LA REVISTA ARQUITECTURA EN TU IPAD.

1. Entra en Apple Store



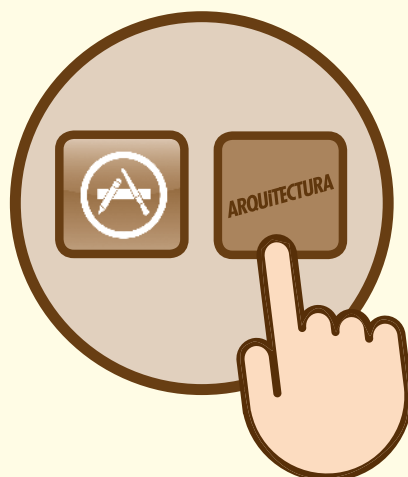
2. En el buscador introduce:



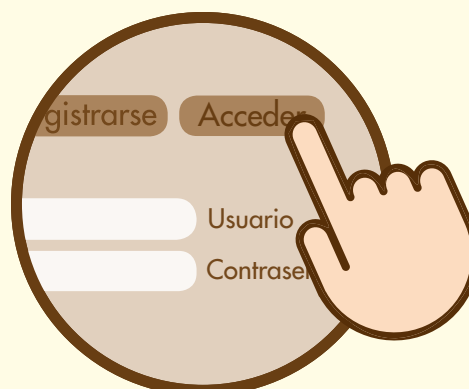
3. Descargar App



4. Entrar en la App



5. Si eres colegiado del
COAM introduce tu clave



*Si eres colegiado del COAM consigue tu clave gratuita en nuestra página web:
<www.revistaarquitectura.com>*

Lecturas de SANATORIO

Texto: IVÁN LÓPEZ MUNUERA



Todos tenemos grabadas las imágenes del sanatorio para tuberculosos de *La montaña mágica* de Thomas Mann. Una serie de personajes en los años previos a la Primera Guerra Mundial, enfermos, algunos desahuciados, que parecían estar de vacaciones, tomando el sol con sus mantas de piel, viajando mentalmente a través de los libros que leían e inmersos en las historias que iban surgiendo entre ellos, tanto reales como imaginarias. Dominique Gonzalez-Foerster (Estrasburgo, 1965) recoge esta idea en su instalación para el Palacio de Cristal del Retiro, *Splendide Hotel*, llena de mecedoras Thonet y diferentes lecturas. La arquitectura del palacio, tan de corredor de sanatorio decimonónico, permite enlazar estas historias con otras, como el Hotel Splendide, recogido en los poemas de Rimbaud o las novelas de Proust. Una oportunidad para viajar sin moverse del sitio, de recorrer otras narrativas, otras historias, en una escenografía animada por los libros de Dostoievski, Vila-Matas o H. G. Wells.

Sanatorium READING

The images of the tuberculosis sanatorium in Thomas Mann's *The Magic Mountain* are stuck on the backs of all our minds. That collection of characters in the years prior to the First World War: the sick, some hopelessly so, who seem like they are on holiday sunbathing in their fur blankets, mentally voyaging through the books they are reading and immersed in the tales between the pages, as real as they are made up. Dominique Gonzalez-Foerster (Strasbourg, 1965) drinks from this idea in her installation at Retiro Park's Crystal Palace, *Splendide Hotel*, full of Thonet rocking chairs and a selection of reading material. The Palace's structure, reminiscent of pre-19th century sanatorium corridors, conjures links between those stories and others, like that of the Splendide Hotel, mentioned in Rimbaud's poetry and Proust's novels. It's a chance to travel without moving, to traverse other narratives, other stories, on a stage brought to life by works from Dostoevsky, Vila-Matas and H.G. Wells.

1 y 2. Vista de la muestra Dominique Gonzalez-Foerster. Archivo fotográfico del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2014. *View of the Dominique Gonzalez-Foerster exhibition.* Archive photo from the Reina Sofia National Art Museum, 2014.



La intriga de *MIRAR* adentro

Texto: PAULA GARCÍA-MASEDO

99 minutos en tensión: *The Competition* es la intensa narración de la segunda fase del Concurso del Museo Nacional de Andorra, en el que tomaban parte Nouvel, Gehry, Perrault, Hadid y (un fallido) Foster. El director, Ángel Borrego (OSS), rueda el funcionamiento interno de este formato de competencia gracias al acuerdo con el Gobierno del país, por el cual las cámaras debían seguir lo que ocurriera tanto dentro de los estudios como durante las deliberaciones del jurado.

Procesos de proyecto, obsesiones y tácticas, relaciones personales, instituciones y el día a día de largas jornadas de trabajo, son los agentes de una película cuya mirada inédita expone, en tercera persona pero con el suspense de un *thriller*, cómo estos procesos, normalmente privados, tienen lugar, dejando al espectador las preguntas acerca de la sostenibilidad del formato, el éxito de los métodos y la pertinencia de las formas de decisión.

Quizá el título en inglés señale cómo esto tiene algo de campo de juego, con las torpezas y aciertos del largo entrenamiento resuelto en un nervioso encuentro final.

<www.o-s-s.org>

The intrigue of *LOOKING* within

99 minutes of tension: *The Competition* is the intense narration of the second phase of Andorra's National Museum Competition, in which Nouvel, Gehry, Perrault,

Hadid and a (unsuccessful) Foster took part. The director, Ángel Borrego (OSS), films the inner workings of this competition format thanks to the deal with the country's government, for which cameras must follow everything that happens both in the studios and during the course of the judges' deliberations.

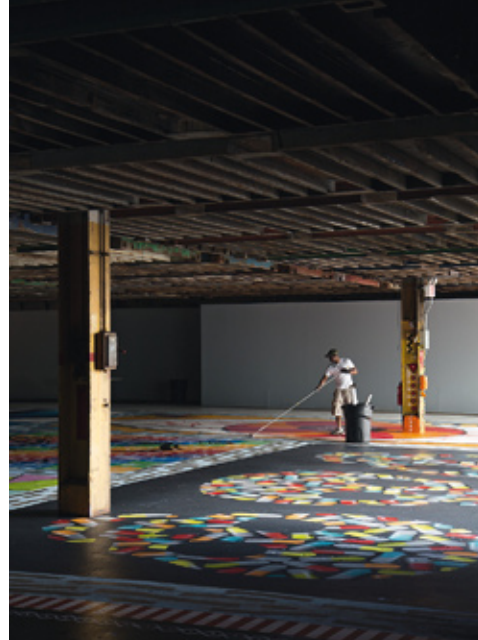
Project processes, obsessions and tactics, personal relations, institutions and the day-to-day of long full-time hours are the players in a film whose unedited look exposes, in the third person but with all the suspense of a thriller, how these (normally hidden) procedures take place, leaving the spectator with questions regarding the sustainability of the format, the success of the methods and the appropriateness of the decision-making. Perhaps the title points to how this is something of a playing-field, with all the blunders and skills of long preparation boiling down to a nervous final meeting.

<www.o-s-s.org>



The MAGIC Carpet

Fotos: JOSEMARÍA DE CHURTICHAGA



La instalación *Magic Carpet*, de Churtichaga + Quadra-Salcedo Arquitectos, se integra en la operación que el gurú de la inmobiliaria neoyorquina Yong Woo ha diseñado para convertir el Pier 57 en el SuperPier: un gran centro metropolitano de ocio y cultura junto al río Hudson y que incluirá, entre otros eventos, el Festival de Cine de Tribeca. El proyecto organiza miles de metros cuadrados sobre la idea de los «Incuboxes», desarrollada por el estudio LOT-EK para ofrecer versatilidad al programa, con la reutilización como práctica sostenible y como memoria del lugar.

Como avance de lo que va a suceder, el Pier 57 viene alojando una serie de eventos y tiendas *pop-up* montadas sobre el concepto *container*, y ahora, además, propone esta instalación temporal en la que los arquitectos, sobre un inmenso grafiti, han suspendido 36 contenedores reformados para formar un excitante techo de metal oxidado a mas de tres metros del suelo.

<www.chqs.net>

The installation *Magic Carpet*, by Churtichaga + Quadra-Salcedo Architects, is integrated in the operation that New York real estate guru Yong Woo has designed in order to convert Pier 57 into the SuperPier: a large metropolitan centre for leisure and culture alongside the Hudson river and that will include, among other events, the Tribeca Film Festival.

The project arranges thousands of square metres around the idea of “Incuboxes”, developed by the LOT-EK studio to offer the programme versatility, with re-use as a sustainable practise and as a memory of the space.

As a preview of things to come, Pier 57 is housing a series of events and pop-up shops set up on the container concept, and now, also, is home to this temporary exhibition in which architects, above a large amount of graffiti, have suspended 36 refurbished containers to create an exciting rusty metal roof more than three metres from the ground.

<www.chqs.net>

PCM *Design.* SITE-SPECIFIC: *Awareness*

PCM Design is a design editorial based in Madrid, founded in 2011 by the architect Paloma Cañizares: it's her who chooses the designs according to the specifications of awareness, simplicity and timeless character in the object itself.

It's not a massive furniture company nor does it have an endless list of designers, Paloma Cañizares makes a small selection that answers to the relation between technological possibilities and local artisans.

Each piece is the sum of materials, craftspeople, manufacturers and the designers themselves, reminiscent of William Morris' theoretical principles.

PCM Design: a Morris and Co. of the 21st century. The awareness of the pieces turn each object into an artistic manifestation, by the poesy of their shapes and the sublimeness of the production in itself. The editorial currently has pieces by five designers with who come from a range of backgrounds and disciplines:

Michael Fargo. His pieces with PCM Design, Corals, Mosses and Rocks are the search for new form and surface by means of a technique in which the weight and mass of a liquid element model the final shape.

Tomas Kral. The first designer with which PCM Design worked, he has developed numerous pieces, fruits of working alongside the editor: Array, Plug, Reused History, Rossana Orlandi and Terracotta.

Mischer Traxler. Author of the 97 Meter Veneer, Reversed Volumes or Reversed Volumes Leaves.

Normal Studio. Author of the Strat table, made from laminated paper and stained beech.

Dunia Weber. Soba Chair: the first chair by PCM Design that is out on the market. An interesting three-dimensional stackable structure.

<www.pcmdesign.es>



Texto:
AURORA DOMÍNGUEZ

PCM Design. SITE-SPECIFIC: *Sensibilidad*



PCM Design es una editora de diseño con sede en Madrid, fundada en 2011 por la arquitecta Paloma Cañizares; es ella quien elige los diseños bajo la especificidad de la sensibilidad, la sencillez y el carácter atemporal del objeto en sí mismo.

No es una compañía de mobiliario masivo ni cuenta con un catálogo innumerable de diseñadores. Paloma Cañizares hace una pequeña selección que responde a la relación con las posibilidades tecnológicas y artesanales locales. Cada pieza es una conjunción entre materiales, artesanos, fabricantes y el diseñador mismo, que recuerda a aquellos principios teóricos de Wilian Morris. PCM Design, un Morris and Co. del s. XXI. La sensibilidad de cada pieza convierte en sí mismo a cada objeto en cierta manifestación artística, por lo poético de sus formas y la sublimidad de la producción misma.

Actualmente cuenta con algunas piezas de cinco diseñadores de multidisciplinar formación y trayectoria:

Michal Fargo. Sus piezas con PCM Design, Corals, Mosses y Rocks son la búsqueda de una nueva forma y superficie a través de una técnica en la que el peso y la masa de un elemento líquido modelan la forma final.

Tomas Kral. Es el primer diseñador con el que comenzó a trabajar PCM Design y cuenta con numerosas piezas fruto del trabajo en conjunto con la editora: Array, Plug, Reused History, Rossana Orlandi y Terracotta.

Mischer Traxler. Autor de 97 Meter Veneer, Reversed Volumes o Reversed Volumes Leaves.

Normal Studio. Autor de la mesa Strat, construida con papel laminado y haya teñida.

Dunja Weber. Soba Chair: es la primera silla de PCM Design que sale al mercado. De interesante estructura tridimensional y con carácter apilable.

<www.pcmdesign.es>

05



1. Reused History. Tomas Kral, en colaboración con la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso en Segovia. *Reused History. Tomas Kral, in collaboration with the Royal Glass Factory at the Granja de San Ildefonso in Segovia.* **2.** Lámpara Plug. Tomas Kral. *Plug Lamp. Tomas Kral.* **3.** Soba Chair. Dunja Wriber. Foto: Ezio Manciuca. *Soba Chair. Dunja Weber. Photo: Ezio Manciuca.* **4.** Reversed Volumes. Mischer Traxler. *Reversed Volumes. Mischer Traxler.* **5.** Array Blue. Tomas Kral. *Array Blue. Tomas Kral.*

Fotos: ROLAND HALBE

Vibrante EMBT

El estudio barcelonés EMBT ha finalizado, en el nuevo ensanche de Barajas, la construcción de un conjunto de viviendas que explora simultáneamente conceptos antiguos y nuevos.

Por un lado, la organización general se desarrolla por el perímetro de la parcela, con un gran espacio interior central que subraya la baja densidad con la que se desarrolla esta zona. Por otro, la manzana se configura a través de una disgregación de bloques independientes con diferentes proporciones y tamaños que buscan la idea de identidad y singularidad, rompiendo la escala que tendría el bloque continuo y aportando delicadeza al conjunto.

Esa independencia entre los bloques produce elementos sorprendentes, como terrazas, pasajes, corredores abiertos que, por un lado, minimizan el número de escaleras y ascensores, y, por otro, remiten a corralas tradicionales y a arquitecturas sociales de otras épocas. La disgregación de los bloques lleva asociada una interiorización ambigua de las fachadas que sirven así para aportar ventilación a cocinas, tendederos y baños que vuelcan a esos corredores, lo que genera un conjunto muy poroso.

Persiguiendo esa idea de identidad de las viviendas, la imagen exterior se configura personalizando cada una de las fachadas, a modo de las tapas de una caja, mediante una sofisticada plementería prefabricada de hormigón cuya versatilidad permite variaciones plásticas: colores, texturas, etc.

Un patrón de variaciones, tan característico de EMBT, que lleva al límite la percepción de estas tapas al divertirse con los detalles, como las barandillas, la combinación de los componentes de las carpinterías o los colores de las propias lamas de las persianas que aportan esa cualidad vibrante a su arquitectura.

<www.mirallestagliabue.com>



Alzado este. *East elevation.*



Vibrant **EMBT**

In Barajas' new expansion district, the EMBT studio in Barcelona has finished the construction of a social housing project that simultaneously explores both new and old concepts.

On the one hand, the general organisation is developed around the perimeter of the lot, with a large internal space that highlights the low density with which the zone is developed. On the other hand, the block is organised by means of a disintegration of independent blocks with different proportions and sizes that seek out the idea of identity and singularity, breaking the solidity which a continuous block would have, and bringing delicacy to the overall area.

That independence between blocks brings about surprises features like terraces, passages and open corridors, both reducing the total number of stairs and lifts and allowing for traditional corrals and social architectures of other eras. The separation of the blocks also causes an associated ambiguous interiorisation of the facades, that thus serve to allow for ventilation to the kitchens, washing lines and bathrooms that spill onto those corridors, resulting in a very porous ensemble.

Following along that line of identity in housing, the exterior image is configured by personalising each of the fronts, like the lids of boxes, by means of a sophisticated prefabricated cement severy, the versatility of which allows for aesthetic variation in colour, texture, etc. A pattern of varieties, so characteristic of EMBT, that makes perception of these layers enjoyable with detail, like the handrails, the combination of joinery components or the colours of the blinds' slats that bring that vibrant quality to its architecture. <www.mirallestagliabue.com>



Fotos: JOSÉ HEVIA

Casos de casas: *SEASONLESS* House



Irene Castrillo Carreira y Mauro Gil-Fournier Ezquerro (Casos de casas) construyen un ambiente de aire iluminado a base de ligerezas y transparencias veladas. Sacando provecho al clima levantino, su énfasis se concentra en definir las mínimas cualidades de unos cerramientos que envuelven un esqueleto de acero sencillo e industrial sobre el que apenas hay concesiones más allá de su economía y su disponibilidad. Ese esqueleto también deja ver los momentos en los que solo es nervadura de un textil o un plástico, sin adscribirse a ningún plan estético, siendo pragmáticos y casi desnudos de tan directo que se plantea el lenguaje constructivo. Lo más interesante es cómo este lenguaje de la modernidad y esas texturas sintéticas de lo industrial consiguen definir un ambiente sensual y mediterráneo, sin acudir a referencias locales ni a retóricas ecomonumentales, confiando en unas geometrías sencillas. *Seasonless house* es un espacio en diagonal a la manera en que los maestros brasileños nos enseñaron en los años cincuenta, con esa sensación de espacio fluido que hace que una casa se encuentre naturalmente relacionada con su suelo y con esa transversalidad de culturas entrecruzadas. De alguna manera, este proyecto luminoso evoca esa sensación de espacio conectado con lo que pasa fuera. Será porque hay gestos que aluden a las sombras que está dispuesta a provocar, o porque a sus cerramientos les gustaría desaparecer para dejar pasar la brisa de la tarde mediterránea. Esos velos, trascendentales en la definición del volumen, son más pertinentes que los muros en un clima que permite al espacio ser espontáneo e indeterminado y sirven más para atrapar el frescor que para delimitar actividades.

<www.casosdecasas.com>





Casos de casas: SEASONLESS House

Irene Castrillo Carreira and Mauro Gil-Fournier Ezguerra (Casos de casas) build an airy, well-lit ambience on a base of lightness and veiled transparencies. Taking advantage of the climate on Spain's East coast, its emphasis is concentrated on defining the smallest details of the building enclosures that envelop a skeleton of simple and industrial steel, about which there are barely any other concessions beyond its economy and disposal. That skeleton also lets us see the places in which it is only a rib of textile or plastic, without committing itself to any particular aesthetic plan, being more pragmatic and almost naked in the absolute directness of the constructive language. The most interesting thing is how this language of modernity and those synthetic textures, representative of industry, manage to emit a sensual and mediterranean atmosphere, without resorting to local references or eco-monumental rhetorics, but trusting in simple geometric shapes. *Seasonless house* is a diagonal space in the fashion taught to us by the Brazilian maestros in the Fifties, with that feeling of flowing space that means that a house finds itself naturally related to its floor and with that trans-versatility of cultural crossover. In some way, this luminous project evokes that sensation of space connected to what's going on outside. It'll be because there are gestures that allude to the shadows, poised to provoke, or because its enclosing elements like to disappear when the evening Mediterranean breeze passes through. Those veils, transcendent in the definition of volume, are more pertinent than the walls in a climate that allows the space to be spontaneous and undetermined, and they more serve to trap that freshness than to outline activities.

<www.casosdecasas.com>



Planta primera . *First floor*



Sección longitudinal. *Cross section*

Fotos: DAVID FRUTOS

Un *Interior* SIN EXTERIOR

En un interior sin exterior, AWA Estudio explora con su curiosidad habitual las posibilidades expresivas de los materiales, esta vez en un ambiente funcional y aséptico. El encargo se desarrolla dentro de tres naves industriales que se van a destinar a hospital de animales. Para introducir luz y ventilación se desmonta una parte de las cubiertas que se convierte en jardín suspendido, pero por lo demás, las naves no se modifican y se muestran crudas. La estructura previa, de hormigón prefabricado, sirve de contraste al carácter que Carlos Asensio y Nieves Cabañas quieren implantar en este espacio profesional e higiénico.

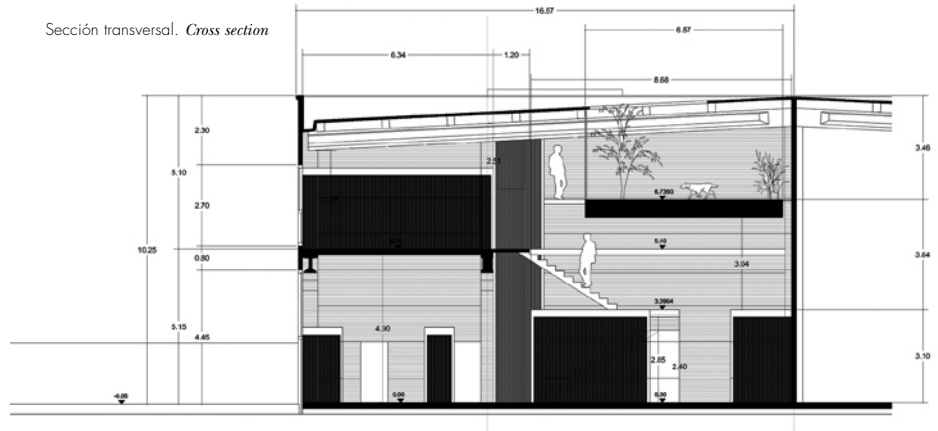
Este proyecto no se enfrenta a la ruda envolvente, sino que integra los materiales más toscos y ordinarios de la construcción seriada en busca de nuevas cualidades: muros formados por losas alveolares aparecen frente a sofisticadas divisiones de vidrios inclinados, y las chapas grecadas, habituales en forjados colaborantes, se convierten en particiones o en falsos techos que ocultan las instalaciones. Los arquitectos no reniegan del origen bastardo del espacio anfitrión, sino que lo continúan y lo hacen aún más evidente. Tampoco ocultan la dificultad de la sintaxis que se produce entre materiales dispares, y exhiben las secciones de los elementos constructivos, las soldaduras, las juntas y los sistemas como si la transparencia con la que se planea el espacio se esgrimiera también para explicar su construcción.

<www.awaestudio.es>





Sección transversal. *Cross section*



An Interior whithout EXTERIOR

In an interior without an exterior, AWA Studio, with its habitual curiosity, explores the expressive possibilities of materials, this time in a functional and aseptic atmosphere. The work is developed within three industrial naves that are going to be used as animal hospitals. In order to introduce light and ventilation, part of the roof is taken down, which in turn becomes a suspended garden, but for the rest, the naves are not modified and remain in their raw state. The previous structure, of prefabricated concrete, serves as a contrast to the character that Carlos Asensio and Nieves Cabañas want to introduce in this professional and hygienic space.

This project doesn't fight against the crude surrounding, but rather integrates the coarsest and plainest mass-produced construction materials in search for new traits: walls made of alveolar slabs appear opposite sophisticated dividers of sloping glass, and the folded sheets common in composite slabs, are converted into partitions or false ceilings that hide the installations. Rather than rejecting the bastard origins of the host space, the architects continue it and they make it even more obvious. Neither do they hide the difficulty of syntax that arises between different materials, and they exhibit sections of the constructive elements - the welding, the joints and the systems - as if the transparency with which the space is planned were also there to explain its construction.

<www.awaestudio.es>





01. Casco-Flor. Mi5 Arquitectos. Photo: Mi5 Arquitectos. 02. Author: Ana Rajcevic. Photo: Fernando Lessa.

Texto: NACHO MARTÍN ASUNCIÓN

Cuerpos 3D y Arquitectura *Trans*

Podría parecer reiterativo unir la palabra *cuerpo* y la sigla 3D en el mismo concepto. De hecho, la configuración fisiológica humana ya nos presenta una topografía que trasciende, incluso, la expresión espacial estática del objeto. Su múltiple dimensionalidad se caracteriza no solo por sus valores volumétricos, sino también por su capacidad de moverse, sentir, autogenerarse, degenerarse... El hecho de unir conceptos aspira a plantear un proyecto de diseño que potencie los valores originales del cuerpo a través de ampliaciones o modificaciones artificiales. Se trataría de un proyecto abordado en la actualidad por diferentes disciplinas, como la moda, el arte o el diseño de producto, pero que, pese a su transdisciplinaridad, persigue un objetivo arquitectónico de forma esencial: el empoderamiento del sujeto en su relación con el espacio.

Se podría asociar el proyecto a referencias pasadas, como la obra de Stelarc o Wodiczko, donde el cuerpo humano se complementa con maquinarias amenazantes o implantes biológicos en una suerte de personaje distópico. Sin embargo, una actualización del proyecto, asociado a otras sensibilidades más contemporáneas o a tecnologías más *blandas*, lo posicionaría más cerca de una pasarela de moda transgresora o de la parafernalia tribal de un festival de música.

En este sentido, el evento del Burning Man se nos presenta como una fabulosa referencia para reconocer los límites de la propuesta. En su web, los organizadores describen el acto como un evento anual de autoexpresión radical y autosuficiencia. El Burning Man no es un festival de música, es una ciudad temporal o una comunidad transitoria de sesenta mil cuerpos que cohabitan durante una semana en el desierto de Nevada. Lo que empezó siendo un festejo del solsticio de verano en la playa por un grupo de artistas *freaks* de San Francisco en 1986, se ha convertido en un movimiento global examinado, con sorpresa y admiración, por los grandes cazadores de tendencias de las compañías más innovadoras del planeta, incluida Google.

El evento ofrece a la arquitectura una valiosa lección sobre formas alternativas de fundación de ciudades. Su crecimiento posiblemente se deba a dos motivos: por un lado, el deseo de la sociedad contemporánea de encontrar territorios de libertad donde expresarse de manera diferente y radical más allá de convenciones culturales de género, clase social, religión..., y, por otro lado, la incipiente necesidad de construcción de comunidades, de sentirse perteneciente a una tribu con unas señas de identidad claras y reivindicativas y con unos rituales o ejercicios terapéutico-festivos propios. □

02





01



02

01. Author: Iris van Herpen. Photos: Iris van Herpen
02. Author: Iris van Herpen. Photos: Iris van Herpen

Lo que diferencia, en origen y en esencia, las nuevas ciudades que están emergiendo en las zonas económicamente calientes del planeta de las ciudades *new-age* del Burning Man es que, en las primeras, es la propia ciudad y lo edificado lo que marca las leyes de crecimiento; sin embargo, en las de la costa oeste americana, es el hombre y su cuerpo el que irradia la expansión de la colonia. Para dejarlo bien claro, la noche anterior a su desmantelación, se quema, a modo de celebración animista, una gran construcción con forma humana situada en el punto central de la colonia.

El éxito del Burning Man no radica solo en que diseñe unos escenarios o unas construcciones habitadas, su poder estriba en que construye una tribu, una subcultura propia, diseñando los espacios colectivos, el atuendo de sus participantes e incluso los vehículos para moverse por el recinto. Es una construcción holística de la ciudad por el desenfoque de los límites disciplinares y por el carácter humanista de la propuesta. En el texto «Constructing 'Neo-Tribal' Identities through Dress: Modern Primitives and Body Modifications» (incluido en David Muggleton & Rupert Weinzierl ed., *The Post-Subcultures Reader*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2003), Theresa M. Finge, citando a Giddens, nos argumenta que «esta era tardomoderna crea una profunda inseguridad ontológica donde la gente es cada vez más reflexiva en torno a su identidad. Como consecuencia, aparece una preocupación creciente por participar en la gestión de identidades a través de proyectos corporales». Acercándonos al mundo del diseño nos encontramos en un momento histórico importante en el que estas inquietudes antropológicas encuentran respaldo en el desarrollo tecnológico de la creación tridimensional, al disponer de nuevos sistemas de escaneado abierto, materiales que combinan durabilidad y ligereza (como las mezclas de poliamida y nailon), y la proliferación de la impresión 3D y el SLS (Selective Laser Sintering). En el ámbito de estas investigaciones, recomiendo conocer el trabajo de Ana Rajcevic e Iris van Herpen. La primera se acerca a la moda desde el mundo del arte. El viaje de Van Herpen es el inverso. Para sus pasarelas colabora de manera directa con el arquitecto Daniel Widrig, responsable a su vez, y saltando de escala en sus modelizados, de los proyectos más audaces de Zaha Hadid.

En un intento de ensayar estrategias análogas a las que se han comentado y aprovechar una tecnología cada vez más accesible, desde nuestra oficina hemos desarrollado recientemente dos pequeños proyectos que

parten del cuerpo y su transformación como centro energético desde el que desplegar un entorno arquitectónico.

El diseño y organización de un evento como es la fiesta de Navidad de la Architectural Association se presenta como el escenario más apetecible para trabajar con los cuerpos como el material protagonista de la propuesta. Para ello propondremos una fiesta *trance*. La música *trance* nace en los noventa como una derivación del *techno* enfocada a intensificar al máximo la percepción corpórea de los ritmos industriales. El objetivo será trasladar al sujeto a una experiencia colectiva

ACERCÁNDONOS AL MUNDO DEL DISEÑO NOS ENCONTRAMOS EN UN MOMENTO HISTÓRICO IMPORTANTE EN EL QUE ESTAS INQUIETUDES ANTROPOLÓGICAS ENCUENTRAN RESPALDO EN EL DESARROLLO TECNOLÓGICO DE LA CREACIÓN TRIDIMENSIONAL...

a modo de ritual iniciativo guiado por un *DJ-guru* y un potente *soundsystem*. Desde sus orígenes, las *raves* adquieren un componente político-hedonista que reivindican «zonas temporalmente autónomas» asociadas a comportamientos «tolerantes, no sexistas, ecológicos, globales y desvinculados de partidos políticos».

El proyecto rinde homenaje a estos espacios radicales de libre subjetividad. La intervención se convierte en un *hipertattoo* aplicado a diferentes escalas, desde la piel de los participantes hasta las envolventes construidas. La experiencia de habitar una matriz espacial viscosa que conecta cuerpos con cerramientos se logra con el efecto tridimensional de los patrones. La profundidad y distancia con la que se perciben tanto las pinturas de los cuerpos semidesnudos como el ornamento de las paredes se multiplica al percibir el espacio con unas gafas 3D. Los *tattoos* se separan visualmente de su soporte original y se desplazan por el espacio agitados por el baile y la música. En una sala aneja, una impresora de *stencils* (dibujos temporales para guiar las agujas en el proceso del tatuaje) no dejará de imprimir diseños propios traídos a la fiesta por cada uno de los asistentes.

La experiencia tribal se completará con los alimentos ofrecidos, seleccionados según los principios *paleodietéticos*, que animan a los asistentes a hacerse con un cuerpo proteico en poco tiempo.

El segundo proyecto que hemos desarrollado, también para Londres, en este caso para

intervenir en un recinto destinado a propuestas innovadoras dentro de un espacio comercial, consiste en otro experimento *transgenero*.

Se trataba de convertir el momento de catar perfumes en un *lapso* espacial de mayor calado.

En este proyecto proponemos una seducción visual, sonora y, por supuesto, olfativa. Se materializa el conjunto de ondas que se expanden desde la pituitaria al entrar en contacto con un perfume. Esta aureola alrededor de la cabeza se comunica como una envolvente corporal con aspecto entre casco espacial y pétalos mutados. Muestras con diferentes esencias llegan a través de unos

tubos a un receptor poroso cercano a la nariz. La pieza se completa con unos auriculares que emiten *sonidos binaurales* relajantes y un juego cromático asociado a la personalidad de cada sustancia.

Al ser una propuesta para una marca de moda se plantea que la experiencia de probar un perfume sea como la iniciativa de probarse un lustroso vestido. La acción te introduce en un entorno que aspira a transformarte y a embellecerte, te convierte en un personaje fantástico.

Respecto a las nuevas categorías arquitectónicas que se desprenden de este tipo de trabajos, podríamos hablar de tres:

1) Experiencia TRANS: Donde la arquitectura se acerca al cuerpo para transformar o expandir la percepción de la realidad que lo rodea. Es como un traje de superhéroe que otorga a su usuario propiedades poderosas.

2) Identidad TRANS: Es una arquitectura que no transforma nuestro entorno, sino que transforma al usuario. Complementos de creación de *self-expression*.

3) Ubicación TRANS: Sistema nómada, ligero y transportable. Su propietario pasa de ocupante a usuario.

Lo pertinente de hablar del cuerpo a día de hoy residiría en desarrollar una propuesta contracultural que reubique al individuo dentro de la imposición del mundo digital y de un crecimiento urbano basado en arquitecturas autónomas y autorreferenciales. ☒

By NACHO MARTÍN ASUNCIÓN

3D Bodies & Trans Architecture



It could be seen as a little reiterative to link the word *body* with the term *3D* in the same concept. In fact, the configuration of human physiology already presents us with a topography that transcends, even, the static spatial expression of the object. Its multidimensionality is characterised not only by its volumetric values, but also by its ability to move, feel, regenerate, degenerate... The idea of uniting concepts aspires to set out a design project that empowers the body's original values by means of extensions or artificial modifications. It would be a project currently covered by different disciplines, like fashion, art or product design, but that, due to its trans-disciplinarity, at its core follows an architectonic goal: the empowerment of the subject in its relationship with space. The project could be associated with past references, like the work of Stelarc or Wodiczko, where the human body is complemented with intimidating machinery or biological implants in an overload of dystopian character. Nonetheless, an update of the project, associated with other more contemporary sensibilities or *softer* technologies, would place it closer to a transgressive fashion runway or make it more like the tribal paraphernalia found at a music festival. In that sense, Burning Man festival presents itself to us like a wonderful reference to recognise the limits to the proposal. On its website, the organisers describe the act as an annual event of radical self-expression and self-sufficiency. Burning Man isn't a music festival, it's a temporary city or a transitive community of sixty thousand bodies who live together for a week in the Nevada desert. What started out as being a celebration

of the summer solstice on the beach, by a group of artists in San Francisco in 1986, has ended up becoming a global movement that is examined, with both surprise and admiration, by the biggest trend hunters from the planet's most innovative companies, including Google. The event offers architecture a valuable lesson about alternative ways to found cities. It possibly owes its growth to two things: contemporary society's desire to find free territories where people can express themselves in a different and more radical fashion, beyond the cultural conventions of gender, social class, religion... and, the incipient need to build communities, of feeling like you belong to a tribe with clear and asserted identity signs and with the rituals or therapeutic exercises common to festivals. What makes the new cities that are emerging in economically flourishing areas of the world different, in origin and essence, from the new-age cities at Burning Man is that, in the former, it's the city itself and what is edified that sets down the laws of growth; nonetheless, in the latter, on the West coast of America, it's man and his body that radiate the expansion of the colony. And, just to make things clear, the night before the festival is dismantled, in an animist celebration, they burn a huge effigy in the shape of a man right in the centre of the colony. The success of Burning Man doesn't solely reside in that it designs lived-on stages or constructions, its power is based on the fact that it builds a tribe - its own subculture - designing collective spaces, the attire of its participants and even the vehicles to move around the precinct. It's the holistic

construction of a city because the very suggestion blurs disciplinary limits and holds a humanist character.

In her article "Constructing 'Neo-Tribal' Identities through Dress: Modern Primitives and Body Modifications" (included in David Muggleton & Rupert Weinzierl ed., *The Post-Subcultures Reader*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2003), Theresa M. Finge, quoting Giddens, argues that "this late-modern era creates a deep ontological insecurity where people are increasingly more pensive when it comes to their identities. As a consequence, a growing concern to participate in the creation of identities through corporal projects appears".

Coming back to the world of design, we find ourselves at an important historical moment in which these anthropological worries find shelter in technological development of three-dimensional creation, the availability of new open scanning systems, materials that combine durability and lightness (like the blends of polyamide and nylon) and the proliferation of 3D printing and SLS (Selective Laser Sintering). In the world of these investigations, I recommend taking a look at the work of Ana Rajcevic and Iris van Herpen. The former gets into the world of fashion through art. Van Herpen's journey is the other way around. For her runway shows she works directly with the architect Daniel Widrig, who is also responsible for Zaha Hadid's most audacious projects.

In an attempt to rehearse analogical strategies on those that have been mentioned and have taken advantage of increasingly accessible technology, from our office we've recently developed two small

01. *Trance Party. Mi5 Arquitectos. Photo: Paul Khera. Render: Andreas Stylianou.* 02. *Author: Iris van Herpen. Photo: Iris van Herpen.* 03. *Trance Party. Mi5 Arquitectos. Photo: Paul Khera. Render: Andreas Stylianou.*



projects which use the body and its transformation as the nucleus of energy as the starting point from which to unfold the architectonic environment.

The design and organisation of an event like the Architectural Association's Christmas Party comes across as the most appetising stage on which to work with bodies as the project's main material. So we suggest a trance party.

Trance music was born in the Nineties as a derivative of techno, with focus on maximising the intensification of the body's perception of industrial rhythms. The aim is to move the subject in a collective experience, *à la* initiation ceremony, led by a DJ-guru and a powerful sound system. Since their beginnings, raves have always involved a political-hedonistic component that defends "temporarily independent zones" associated with behaviour that is "tolerant, non-sexist, ecological, global and free of political opinion".

The project pays homage to these radical spaces of free subjectivity. The procedure is made into a *hipertattoo* applied on different scales, from the skin of the participants to the built surroundings. The experience of inhabiting a viscous spatial matrix that connects bodies with the enclosures is achieved with the patterns' three dimensional effect. The depth and distance with which the semi-nude body painting and the decorations on the walls are perceived is multiplied when the scene is viewed through 3D glasses. The tattoos are visually separated from their original canvasses and move around the space, shaken by the dancing and music. In an annexed hall, a stencil (temporary drawings to guide the needles in the

tattooing process) printer endlessly churns out the attendees' very own designs, that they each brought to the party.

The tribal experience is completed with the food on offer, selected according to *paleodietetic* principles that encourage the attendees to get a protean body in a short time.

The second project we've developed is also for London, in this case to work on an area destined for innovative proposals within a commercial space, involving another trans-genre experiment.

COMING BACK TO THE WORLD OF DESIGN, WE FIND OURSELVES AT AN IMPORTANT HISTORICAL MOMENT IN WHICH THESE ANTHROPOLOGICAL WORRIES FIND SHELTER IN TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT OF THREEDIMENSIONAL CREATION...

It's all about converting the experience of sampling perfume into a spatial moment of more depth. In this project we propose visual, sonic and (of course) olfactory seduction. The confluence of waves that radiate from the pituitary gland materialise when a perfume is smelt. This halo around the head is connected like a corporal covering that looks like something between a space helmet and mutant petals. Samples with different essences arrive through tubes to a porous

receptor near the nose. The piece is completed with headphones that emit relaxing *binaural sounds* and a chromatic set associated to the characteristics of each substance.

Being a proposal for a fashion brand, it was suggested that the experience of testing a perfume be like trying on a luxurious dress. The act puts you in an environment that aims to transform and beautify you: it turns you into a fantasy character.

With regards to the new architectonic categories that come from these kinds of work, we could talk about three:

- 1) **TRANS experience:** Where architecture gets closer to the body to transform or expand the perception of reality that surrounds it. It's like a superhero's suit that endows its wearer with super powers.
- 2) **TRANS identity:** It's an architecture that doesn't change our environment, but changes the user instead.
- 3) **TRANS location:** A nomadic, light and transportable system. Its owner goes from being the occupier to the user.

What we have to talk to about, regarding the body in this day in age, is the development of a counter-culture proposal that relocates the individual within the imposition of the digital work and within urban growth based on independent and self-referential architectures. ☒

Geometría *Excitada* En la EXAC De Viena

NO.MAD <www.nomad.as>

Texto: ÁNGEL ALONSO - VICTORIA ACEBO

Fotos: ROLAND HALBE

El nuevo campus de la Universidad de Económicas y Negocios de Viena (WU, *Wirtschafts Universität Wien*) sigue un proceso de modernización similar al que se produjo en el borde de la ciudad antigua, donde anteriormente se encontraban las Caballerizas Reales y origen del actual Barrio de los Museos, construido durante la última década. La misma estrategia de concentrar arquitectura de calidad y renombrados arquitectos sucede ahora en un área vecina al recinto ferial y al parque Prater, junto a esa noria legendaria que se convirtió en icono moderno con la película de Carol Reed. Tras una larga serie de concursos internacionales, el *master plan* diseñado por BUS Architektur bien puede convertirse en una visita interesante para ver edificios diseñados por firmas internacionales, como la Biblioteca Central del campus, de Zaha Hadid; el Centro de Estudiantes, de Hitoshi Abe; el edificio departamental D4, proyectado por Carme Pinós, o el edificio de Administración, de Peter Cook y David Robotham, entre otros.

Dentro de este panorama internacional, el estudio NO.MAD, dirigido por Eduardo Arroyo, fue el ganador del edificio de la EXAC, la Escuela de Ejecutivos que preside la entrada al campus entre los anodinos volúmenes del hotel y las naves del ferial. Con la finalidad de albergar un programa de oficinas y otro docente, NO.MAD propuso un objeto negro y cristalográfico. Su posición predominante en la entrada al complejo está perfectamente reflejada: más alto y más vertical que los demás edificios del conjunto, que muestran esquemas muy horizontales, la nueva EXAC arranca del suelo con un perímetro relacionado con la geometría del campus y deforma la volumetría genérica planteada por el *master plan* para crear un objeto con mucho más sentido espacial.

Desde cualquier ángulo que se mire, este edificio parece estar aún brotando, como si su construcción tuviese que ver con un crecimiento desde el interior. Parece evidente que se está desarrollando el despliegue de

algún orden interno. Nos resulta también atrayente la importancia que tiene la geometría secreta de ese objeto que se manifiesta como si se hubiera detenido el tiempo geológico de un trozo de pirita en un momento de su cristalización.

De igual forma que el pensamiento de Eduardo Arroyo no se deja clasificar en compartimentos, ya intuimos que la explicación de este proyecto mediante parcialidades bien avenidas no será suficiente. Tampoco lo reductivo vale. No es solo un edificio con voladizos, ni es tampoco una piel tridimensional, ni un apilamiento de plantas que miran hacia algún lado. Este sólido homogéneo posee un orden interno tridimensional de largo alcance.

NO.MAD sintetiza cuidadosamente el lenguaje del edificio para llevarlo hacia una forma unificada. Se nos presenta una imagen que no muestra tensiones, homogénea y salpicada por los brillos de una superficie creadora de afectos. Se trata de un bloque elegante y sin □



jerarquías cuyas partes son equivalentes en importancia. Sin embargo, el objeto no es nada neutro y se expande en voladizos abriéndose, en aparente desorden, hacia puntos lejanos desconocidos que han debido ser altamente estimulantes para compensar el esfuerzo material que conlleva, con sus pesos y sus esfuerzos desmesurados, el empeño de hacer volar la arquitectura.

Es necesario consultar los planos del proyecto para comprobar que las plantas se giran y se desvían abiertas a la estimulación del exterior mientras la sección apenas genera vacíos verticales en su interior. Parece claro entonces que esos vuelos tienen que ver con algo que sucede en el horizonte. Las estimulaciones proliferan al ascender y, a partir de la tercera planta, el conjunto se vuelve radicalmente exógeno, incrementando las direcciones y, por tanto, enriqueciendo las desviaciones interiores. Las proyecciones de esos giros crean los diferentes planos de fachada, donde se recogen frontalmente visiones lejanas que excitan al volumen original maridándolo con paisajes e imágenes de Viena que conforman el panorama icónico de la ciudad. Quizá se están revisando conceptos ensayados en proyectos como la Villa Olímpica en Saint-Denis, París, en el año 2000, construyendo por fin aquellas palabras con las que Arroyo se explicaba entonces: «Un nuevo horizonte urbano discontinuo compuesto por instantes perceptivos sobre los objetos lejanos que desdibujan la continuidad del tiempo». Este edificio no está en cualquier lugar. Está en Viena. Y San Carlos Borromeo, el palacio de Hofburg, las torres del Ayuntamiento, la catedral de San Esteban, el palacio de Schönbrunn, la iglesia de San Pedro, las torres de la iglesia Votiva, el Prater aparecen como en una cámara oscura, reflejándose en los espejos del interior de la EXAC.

Comenzamos a comprender algunas cosas. NO.MAD coloca a los estudiantes en una posición preeminente en las plantas altas, al contrario que en una facultad al uso. Mirar lejos es la mirada propia de un extranjero, uno que intenta conocer el afuera aún desconocido para comprenderlo en su interior. Los ojos de la gente que aprende miran lejos, hacia una imagen más relajada e indefinida que relaja el pensamiento. Desde esa nueva universidad vemos aquella Viena de los

iconos de la que resulta una estimulación periscópica imprevisible. Mirando lejos es entonces como aparece el primer agente que estimula aquel volumen genérico de $25 \times 13 \times 30$ metros que proponía la normativa y cuyo grado de orden arquitectónico era cero para provocar la aparición de una nueva forma no diseñada, sino heredada de un proceso de descubrimiento. Los giros y las desviaciones surgen de modificaciones controladas del prisma genérico para desobstaculizar las visiones, y el resultado se llena de sorpresas: esta arquitectura se colma de espacios regalo que no se contemplan habitualmente en los proyectos pragmáticos.

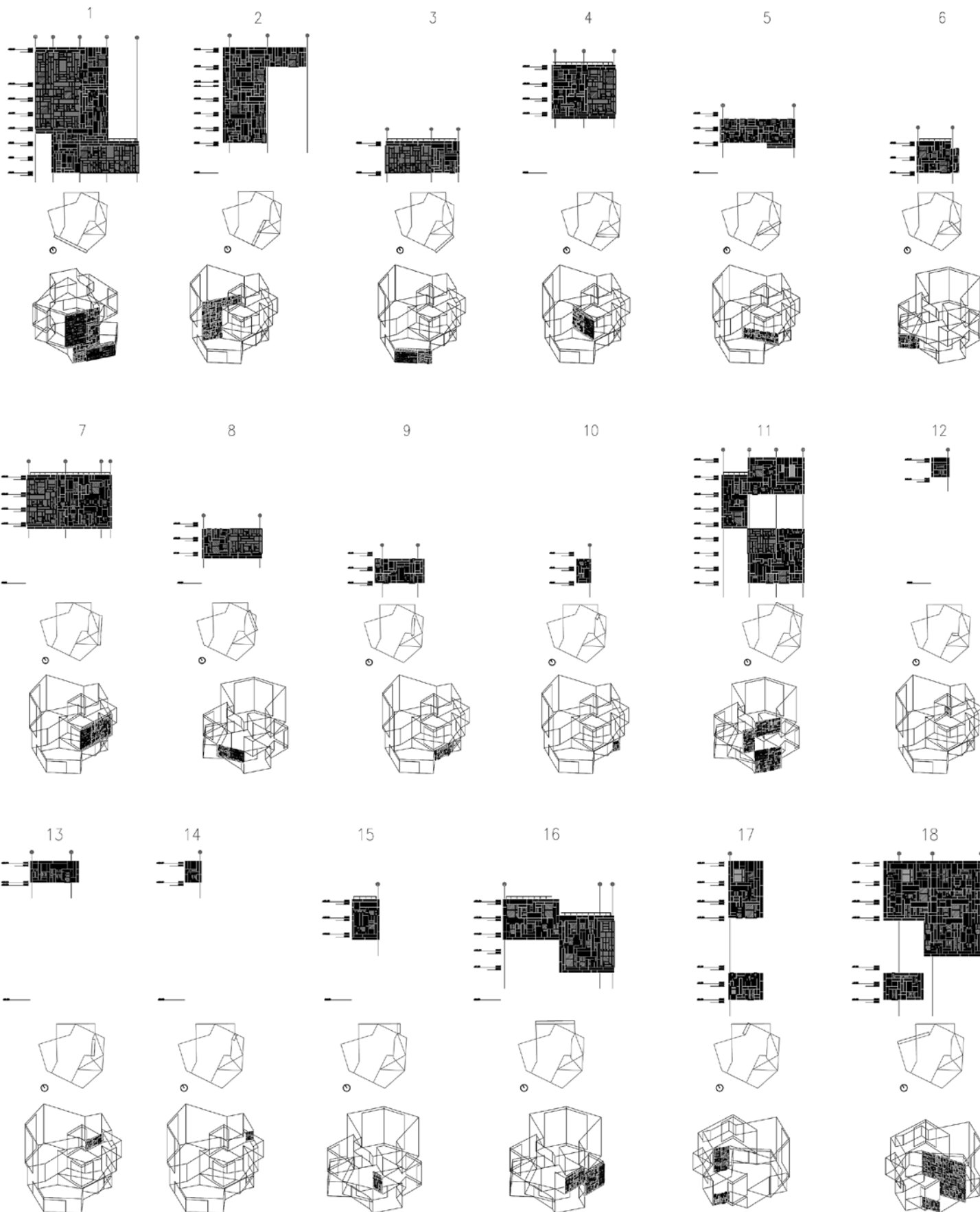
Todo este sistema geométrico parece que se envuelve con un patrón de ventanas que no da demasiadas pistas, el proyecto no manifiesta ninguna estructura física ni organizativa hacia su exterior. Su escala se vuelve misteriosa especialmente en algunos encuentros de volúmenes. Desde el principio está presente ese dibujo de las ventanas que (engañosamente) parece repetirse, un patrón elemental de cuadriláteros ocupado de traducir al interior las condiciones exteriores. Sean estas visuales, de iluminación o de transmitancia energética, mediante reflejos, transparencias u opacidades, el patrón mantiene el orden sobre el conjunto, no en modo de repetición, sino precisamente adaptándose a través de variaciones. Tanteado en otros proyectos anteriores, como las viviendas de Durango en el 2004, este rasgo también supera, como en aquel, la condición epitelial. Encontraremos en su interior el mismo dibujo en forma de huecos y cerramientos interiores, a veces de forma tan literal como en ese trozo de fachada que aparece como cerramiento interno en la planta primera, por lo que deducimos que el patrón no es una envoltura. Ahora comprendemos mejor la función de esa celda elemental del cerramiento. La superficie exterior se esfuerza por mantenerse homogénea frente a los cambios y giros que dependen de las visuales, su sensibilidad al entorno y las normativas de luz natural y ventilación. Permanece su carácter sobre un conjunto que crece y se ensancha, al cual reviste incluso por sus caras inferiores. Responde a su papel de interfaz condicionado por la estructura, y se disfraza de negro opaco cuando recubre planos resistentes o de transparente cuando el intercambio es

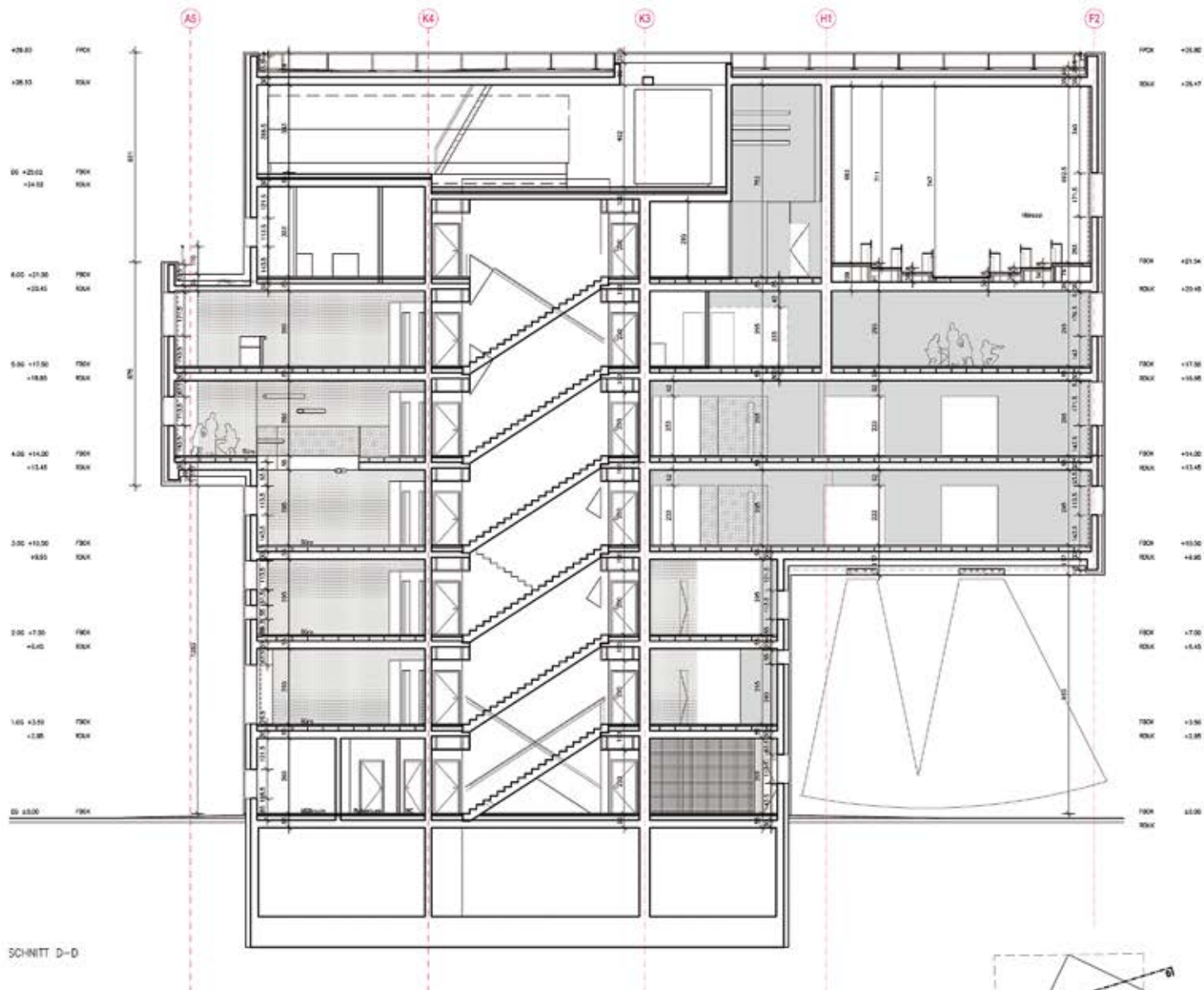
libre, pasando por ese acabado de espejo que vuelve ambigua la transparencia pero que claramente aligera, incluso literalmente, la presencia del volumen como si de una gran ventana se tratase.

De esta manera vamos reconociendo el conflicto oculto tras esa imagen elegante que nos impregnó desde el primer momento: el deseo del afuera entra en resonancia con la materialidad de un edificio para definir su porosidad, es decir, la relación entre la materia y su ausencia.

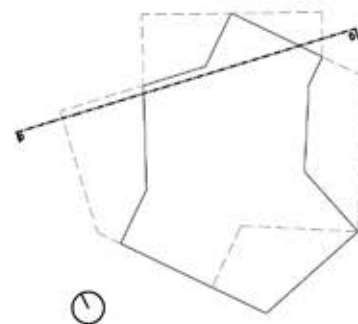
El volumen, ahora distorsionado y en actitud vigilante, debe enfrentarse a las condiciones más dinámicas del desequilibrio, lo que obliga a la aparición de algunos músculos nuevos que son desplazados hacia el perímetro, y se convierte en un sistema que va recogiendo hacia el centro a base de vuelos y vigas transformadas en planos interiores resistentes. Eduardo Arroyo no lo explica; prefiere utilizar la tecnología de lo invisible, y en sus proyectos, como ya sabemos, rara vez se transparenta de qué manera están hechas las cosas. Ni en las plantas ni en el espacio interior se remarca la importancia de esas vigas Vierendel de hormigón de varias plantas que sujetan los vuelos y que se agujerean con el mismo patrón que el resto del proyecto. La estructura, tan irrelevante en aquella primera imagen elegante, hay que leerla medio oculta en los espesores de lo que parecen compartimentaciones interiores y fachadas, y que, sin embargo, son familias de anillos y líneas que van conectando las aristas con sus apoyos en las plantas inferiores mientras filtran selectivamente imágenes, personas o sucesos espaciales. La porosidad ha afectado hacia el interior a toda la estructura. Las imágenes de Viena alcanzan el corazón y, en algún lugar del centro del edificio, aparece reflejada la noria del Prater.

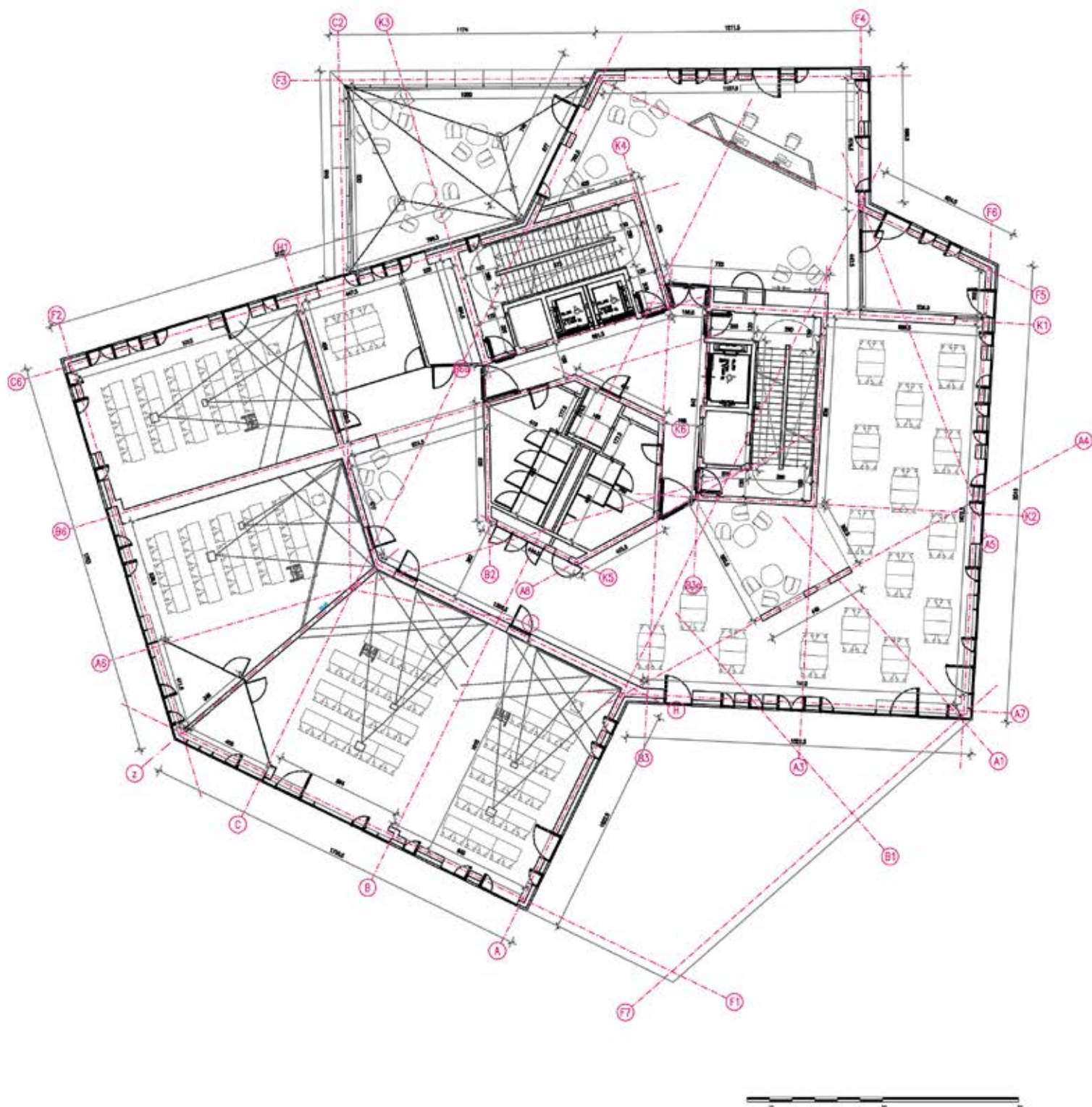
Hay proyectos genéticamente vulnerables a su entorno, exógenos hasta la médula, y este es uno de esos. De hecho, es esa condición de continuum material en el que negocian la estructura, los huecos y la ciudad lejana, lo que nos parece determinante para comprender la imagen cristalográfica y unitaria que nos perseguía desde el principio. Impregnarse de los estímulos exteriores se torna aquí parte de la vida. ☒





	BETON		FLIESEN
	GESTRICHEN		MASSIVSCHICHTSTOFFPLATTEN
	GLAS TRANSPARENT		SPIEGEL
	GLAS TRASLUZENT		LÖFTUNGSGITTER
	GLAS VERSPIEGELT		





Planta quinta. Fifth floor.





Overexcited Geometry At Vienna's EXAC

The new campus at Vienna's Economics and Business University (WU, Wirtschafts Universität Wien) follows a process of modernisation similar to that which was produced around the old city, where the Royal Stables previously stood and where now originates the Museum District, built during the last decade. The same strategy of concentrating quality architecture and renowned architects is currently happening in an area neighbouring the fair complex and Prater park, right by that famous ferris wheel which became a modern icon after the film by Carol Reed. After a long series of international competitions, the master plan designed by BUS Architektur could well become an interesting visit to see buildings designed by international firms, like the campus' Central Library, by Zaha Hadid; the Student Centre, by Hitoshi Abe; the D4 departmental building, projected by Carme Pinós, or the Administration block, by Peter Cook and David Robotham, among others.

Within this international panorama, the studio NO.MAD, run by Eduardo Arroyo, was the winner of the EXAC building, the Executive Academy that presides over the entrance to the campus, between the humdrum hotels and exhibition naves. With the aim of housing a programme of offices and another teaching block, NO.MAD proposed a black and crystallographied object. Its dominant position over the entrance to the complex is perfectly reflected in its form: taller and more vertical than the other buildings around, those that



have rather horizontal blueprints, the new EXAC bursts out of the ground with a perimeter that relates to the campus' geometry and deforms the generic volumetric laid out by the master plan, creating an object with a lot more spatial meaning.

Seen from any angle, this building looks like it's still sprouting, as if its construction had something to do with growth from the inside. It seems evident that the unfolding is still going on from an inner order somewhere. What's also intriguing is the importance that the secret geometry of this object has, an object that appears like a chunk of pyrite frozen in geological time at some point during its crystallisation.

In the same way as Eduardo Arroyo's thought process doesn't allow itself to be pigeonholed, we already gathered that an explanation of this project down well-trodden paths wouldn't be enough. Neither would the reductive do the job. It isn't just a building with projections, nor is it a three-dimensional shell, nor a stack of floors that face out somewhere. This uniform solid possesses an internal three-dimensional order that goes beyond any of that.

NO.MAD carefully encapsulates the building's language to take it towards one unified form.

We're presented with a tension-free image, homogenous and spattered with all the brilliance of a surface which arouses affection. It's an elegant block without hierarchies whose parts are all of equal importance. Nonetheless, the object is far from neutral and it expands in projections, in apparent disorder, jutting out towards unknown distant points that must have been highly inspiring to merit the material effort they implied: the determination to make architecture fly through weights and disproportionate exertions.

It's necessary to consult the plans to confirm that the floors are on a twist and they deviate, jutting into the exterior while the section hardly generates any empty vertical spaces within. It seems clear then that those flights are something to do with what's going on on the horizon. The stimuli multiply on rising and, from the third floor onwards, the ensemble becomes extremely exogenous, increasing the juts and, as such, enriching the interior deviations. The projections of those twists create the facade's different planes, where far-off sights are brought together and jazz up the original volume, combining it with landscapes and images of Vienna that define the iconic panorama of the city. Perhaps concepts already rehearsed are being re-visited, like those in projects such as the Olympic Village in Saint-Denis, Paris, in

2000, building at long last those words with which Arroyo explained himself at the time: "A new discontinuous urban horizon made up of perceptive instants on far away objects that blur the continuity of time". This building is not in just any place. It's in Vienna. And St Charles' Church, Hofburg Palace, the town hall's towers, St Steven's Cathedral, Schönbrunn Palace, St Peter's Church, Votiva Church's spires and the Prater appear in a dark chamber, reflected in the interior of the EXAC's mirrors.

So we begin to understand a few things. NO.MAD places the students in a preeminent position on the top floors, the opposite of in a normal faculty. Looking into the distance is a foreigner's gaze, one that tries to understand the as yet unknown from the outside in order to understand its inside. The eyes of the students can wander far, towards a calm and undefined view that relaxes thought. From that university we see the iconic Vienna which ends up being unexpected periscopic inspiration. Looking into the distance is how the first hint appears, invigorating that generic 25 x 13 x 30 metre volume that the normative proposed, and whose level of architectonic order was zero in order to provoke the apparition of a new form, not designed but inherited from a process of discovery. The twists and turns come from controlled modifications in the generic prism



to get out of the way of the views, and the result is filled with surprises: this architecture is brimming with treat spaces which aren't often thought about in pragmatic projects.

This entire geometric system seems to be dressed in a pattern of windows that doesn't give away too many clues, the project reveals neither a physical nor an organisational structure on its exterior. Its scale becomes mysterious especially in some of the meetings between volumes. From the very beginning that plot of windows appears, (misleadingly) appearing to repeat itself, an elemental pattern of quadrilaterals busy with translating the exterior conditions into the interior. Be these visual, of illumination or of energy transmittance, via reflections, transparencies or opacities, the pattern keeps order over the building as a whole, not as repetition but in precisely adapting itself by means of variations. Weighed up in previous projects, like the Durango residences in 2004, in this project and in the mentioned one this trait rises above the epithelial condition. In its interior we're to find the same pattern in the form of spaces and interior closures, sometimes very literally, like in that slice of facade that appears like an inner closure on the first floor, from which we can deduce that the pattern is not a shell. Now we can better understand the function of the closure's elemental cell. The

outer surface strives to maintain homogeneity faced with the twists and turns that depend on the views, its awareness of the environment and of the rules of natural light and ventilation. Its character remains throughout the work which grows and extends, of which it cloaks even its lower facets. It answers to the role of interface conditioned by structure, and it dons opaque black when it covers resistant planes or transparent when the interchange is free, opting for that mirror finish which offers ambiguous transparency but that clearly lightens, even literally, the presence of the volume, like an enormous window.

This way we can get to understand the hidden conflict behind that elegant image that, from the very first moment, impressed us so: the desire of the outside in resonance with the nature of a building to define its porosity, in other words, the relationship between the substance and its absence.

The volume, now distorted and watchful in attitude, has to face the most dynamic conditions of unbalance, requiring the apparition of various new muscles that move towards the perimeter, and turn into a system that brings itself together toward the centre on a base of flights and beams transformed into resistant inner planes. Eduardo Arroyo doesn't explain it; he prefers to use the

technology of the invisible, and in his projects, as we already know, it's unusual to catch even a glimpse of how things are done. Neither on the plans nor in the interior space is the importance of those concrete Vierendel beams revealed, located on several floors and supporting the flights and that are pierced with the same pattern as the rest of the project. The structure, so irrelevant in that first elegant image, has to be viewed half-hidden in the thickness of what appear to be interior compartments and facades but that are, however, clusters of rings and lines that connect the edges with their supports on the lower floors at the same time as selectively filtering images, people or spatial occurrences. The porosity has affected the whole structure inwardly. The images of Vienna go straight to the heart and, somewhere in the centre of the building, you can see a reflection of the Prater's ferris wheel.

There are projects which are inherently vulnerable to their surroundings, exogenous to the core, and this is one of them. In fact, it's that condition of material continuum in which they negotiate the structure, the spaces and the far-off city, that which we consider decisive in understanding the crystallographic and united structure that's been with us since we started. Steeping yourself in the exterior stimuli here becomes part of life. ☒

EXAC. ACADEMIA PARA EJECUTIVOS

WU, Wirtschafts Universität, Viena

Proyecto-Obra / Project-Work: 2008-2013.

Promotor / Promoter: BIG + Wirtschafts Universität Wien.

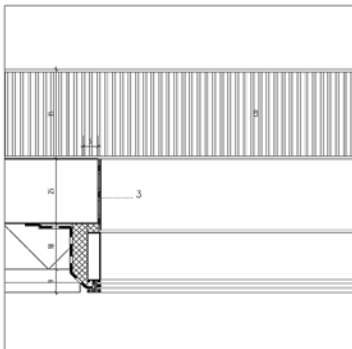
Arquitectos / Architects: NO.MAD. Eduardo Arroyo.

Colaboradores / Collaborators: Esteban de Backer, David Rodríguez, Frank Müller, Michael Rabold

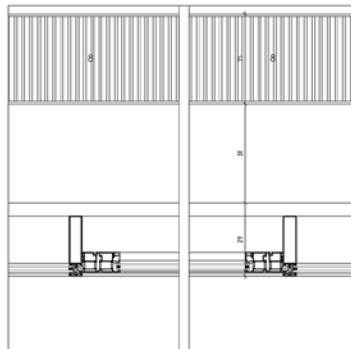
Vasko+Partner Ingenieure.

Superficie construida / Constructed surface: 20200 m².

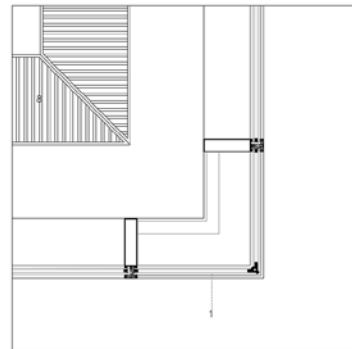
Fotografía / Photography: Roland Halbe.



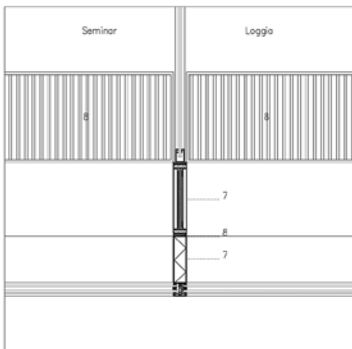
DETAIL 3.1
Übergang Pfosten-Riegel



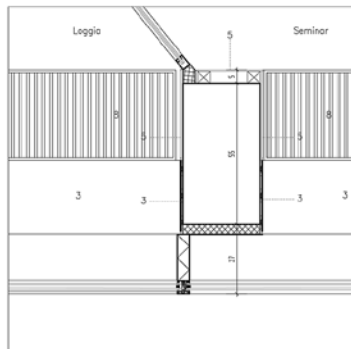
DETAIL 3.8
Glastüre Pfosten-Riegel Aula



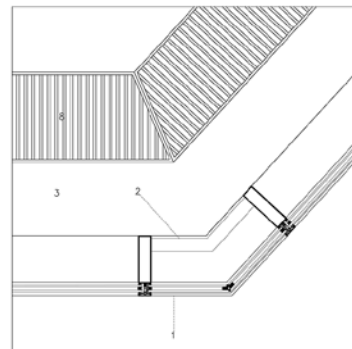
DETAIL 3.7
Eckdetail Pfosten-Riegel (6X)



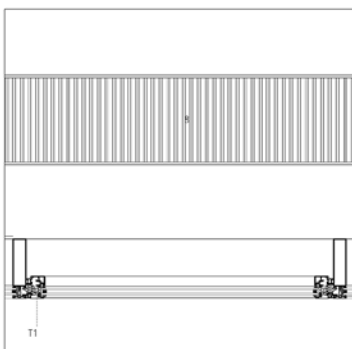
DETAIL 3.3
Anschluss Glastrennwand Loggia 5.0G



DETAIL 3.4
Anschluss Glastrennwand / Stütze 5.0G



DETAIL 3.6
Eckdetail Pfosten-Riegel 7X)



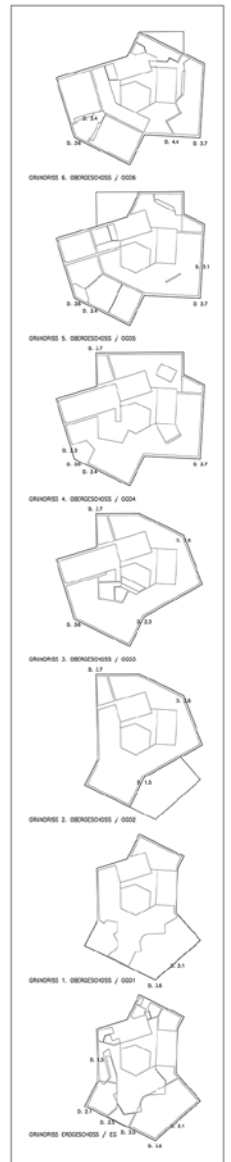
DETAIL 3.2
Öffnungsfügel

TÜREN UND FENSTER

- T1 Aluminiumfenster Öffnungsflügel, WICOMA WICLINE 77 oder gleichwertig.
- T2 Aluminiumfenster Festverglasung, WICOMA WICLINE 77 oder gleichwertig
- T3 Glastüre barrierefrei, WICOMA WICSTYLE 77 oder gleichwertig
- T4 Gasschiebetür GEZE Slimdrive SL oder gleichwertig
- T5 Innen Windschiebetür GEZE Slimdrive SLV oder gleichwertig
- T6 Mülleerraumtüre Aluminium lackiert wie Fassade F1
- 1 Silikonfuge
- 2 Verstärkung gemäss Herstellerangaben
- 3 Leibung Aluminiumblech 3mm
- 4 Geländer Flachstahl geschweisst. Siehe Metallbaudetails
- 5 6mm ESG-Spiegelflas auf Spezialkiefer
- 6 Glastrennwand
- 7 Profil gedümmelt
- 8 Unterfurnerkonvektor mit Parallelrost
- 10 Schwertanschluss

GENERELL:

Verglasung: VSG im Brüstungsbereich





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 (Obsolescence. 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.

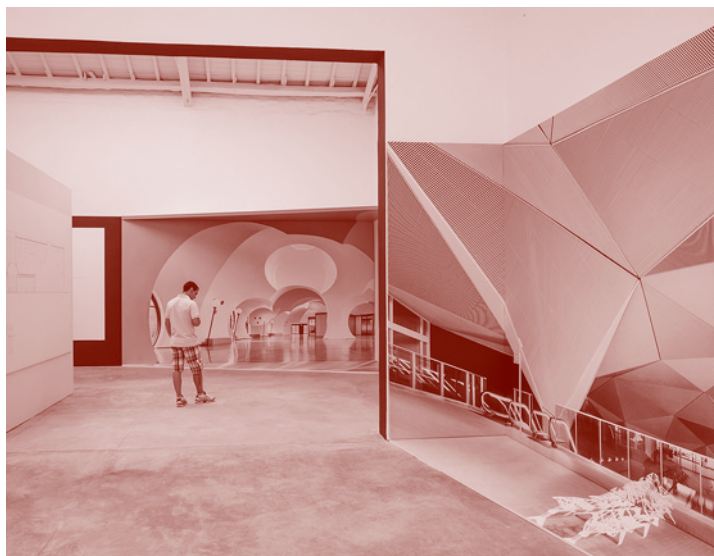


Foto: Miguel de Guzmán < www.imagensubliminal.eu >

"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 agitada-mente 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 pudiesen 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. ☒

Gianni Vattimo Uriel Fogué *07.05.2014*

Edición a cargo de la revista ARQUITECTURA
Fotos: JAVIER MORÁN

URIEL FOGUÉ (MADRID, 1976) CONFIESA QUE HA DISCUTIDO EN INNUMERABLES OCASIONES CON GIANNI VATTIMO (TURÍN, 1936) EN EL PLANO IMAGINARIO DE LA RELACIÓN ARQUITECTO LECTOR / FILÓSOFO RECONOCIDO. UN CULTIVO DEL DISENSO QUE IMPULSA, A SU VEZ, NUEVAS CONVERSACIONES Y SE PRESENTA COMO BUEN INICIO DE UNA APROXIMACIÓN ENTRE DISCIPLINAS. ALGUNOS DE LOS DEBATES ABIERTOS POR LA OBRA DE VATTIMO SE ADAPTAN CON INESPERADA PRECISIÓN A LA COYUNTURA: LOS REFERENTES FUERTES SE ENCUENTRAN EN CRISIS Y ES NECESARIO Y OPORTUNO UN SENTIMIENTO MENOS PATRIMONIAL - Y TRÁGICO - DE LA ARQUITECTURA; UN CAMPO SIMULTÁNEAMENTE ABIERTO Y ESPECIALIZADO QUE PRECISA, AHORA Y MÁS QUE NUNCA, DE UNA NUEVA ECOLOGÍA.





INTERDISCIPLINARIDAD

Gianni Vattimo: No permanecer encerrado en la propia especialización es una manera de ser, por un lado, más eficaz en el propio trabajo, y, por otro, más libre. Interdisciplinaridad es sinónimo de libertad. Sin esa interdisciplinaridad, siempre alguien comanda y otros obedecen. Una de las críticas principales de Karl Marx al capitalismo era la idea de la división del trabajo; la alienación viene del hecho de que el resultado del trabajo ya no nos pertenece. Por ejemplo: yo produzco botones y no sé para qué se utilizan.

Hay, claro, una exigencia técnica: para ser un buen arquitecto se debe ser experto en diferentes sectores y no limitarse a ser un buen dibujante de edificios; sucede lo mismo en el caso del filósofo, porque ser experto en historia de la filosofía no implica que alguien pueda hacerse cargo de muchos de los problemas de la filosofía misma. Se trata de ser inconformistas y aceptar misiones globales. Debemos escoger lo que queremos hacer a partir de un conocimiento amplio del territorio en el que nos movemos.

Uriel Fogué: La interdisciplinaridad es muy importante para la arquitectura, porque esta se construye también en los medios, en los debates ciudadanos, en la Universidad... La pregunta sería cuánto nos expertizamos en un determinado campo. No tienen por qué ser polos enfrentados, pero uno debe decidir dónde se queda entre el experto-especialista y aquel que controla muchos frentes a la vez. El experto, tal y como lo has definido, es alguien que defiende la idea de una verdad única, demostrable en un laboratorio y que además él posee. Que puede distinguir lo verdadero de lo falso y lo adecuado de lo inadecuado.

Las consecuencias de un mundo gobernado por los expertos son claras. Primero, es difícil participar cuando solo los expertos gobiernan (en la política se ve claro: se ofrecen soluciones indiscutibles). Por otro, la cultura del experto provoca cierta pereza en la ciudadanía, y como consecuencia, los ciudadanos tienden a delegar su responsabilidad en esos expertos, desatendiendo así los mecanismos de participación.

Hay que apostar por equipos complejos, multidisciplinares, que asuman que la verdad se construye de manera colectiva. Los expertos son imprescindibles dentro de estos equipos; lo difícil es encontrar un equilibrio. Los expertos hablan, además, distintos lenguajes. ¿Cómo traducimos de uno a otro? La palabra espacio, por ejemplo, es recibida de diferentes maneras en el lenguaje filosófico y el arquitectónico.

GV: Para definir la filosofía, Jürgen Habermas ha utilizado la palabra *Dolmetscher* (intérprete), en el sentido de quien pone en contacto diferentes lenguajes, algo que es común a la filosofía y la arquitectura, y que podría evocar también la definición de Edmund Husserl: el filósofo es un funcionario de la humanidad; resulta un poquito enfática, pero intenta no perder la visión global de las cosas. Se trata de un problema político, pero también intelectual. Ser un buen funcionario de tu humanidad es complejo y requiere de un gasto de tiempo importante. No voy a decir que el arquitecto es como el *flâneur* del que hablaba Walter Benjamin, pero sí que debe tener cierta disponibilidad a dejarse enhebrar por el aire del tiempo y las ideas.

El *loisir* es fundamental. En lenguaje *habermasiano* eso es la *Lebenswelt*: el mundo de la vida que no es la especialización en un

sector, sino actuar sobre la globalidad. Puede que dé una impresión un poco ociosa, pero debemos ocuparnos de todo y de nada, porque si no, siempre seremos esclavos de quienes comandan los distintos sectores.

ARQUITECTURAS DEL DISENSO

UF: En tu pensamiento hay un concepto clave, la *koiné*, que presentas como un lenguaje compartido, una plaza pública para el encuentro de las diferencias. Pensar la diferencia implica reconocer al otro y asumir los límites propios, que el mundo es complejo y que está configurado por agentes diversos.

El gran desafío para la arquitectura es pensar cómo participar en dicho encuentro, entendiendo que esta no es un plano abstracto sobre el que se posan las personas, sino un actor más que participa en el encuentro. Ya que citabas a Habermas, igual que no hay diálogos neutrales ni condiciones neutrales para un diálogo -porque cualquier diálogo siempre implica cierto conflicto-, ¿cuáles serían esas arquitecturas para una cultura del disenso, en la que se reconoce al otro como un interlocutor polémico?

GV: Esto me evoca una idea de estética. (Friedrich) Nietzsche dice algo así como «se acabó la época de las obras de arte». En efecto, en el arte contemporáneo los artistas ya no producen objetos. Los objetos artísticos están ahora en los bancos porque son demasiado preciosos para exhibirlos: todo ha devenido un juego financiero. No sé si a consecuencia de esto los artistas tienden a construir acontecimientos, espacios, lugares, cosas que no se pueden ni comprar ni vender... ¿Cómo vender el concepto de *Woodstock*?

La arquitectura tiene también esta responsabilidad. Venimos de una tradición en la que la arquitectura construye los edificios y la urbanística los dispone en un espacio común, pero, cada vez más, esos dos aspectos se entrecruzan. Un arquitecto hoy no proyecta edificios, sino maneras de organizar la vida colectiva; es una responsabilidad gigantesca que exige, obviamente, un compromiso político y una cultura casi universal. Otro problema es cuál será la relación entre el arquitecto y el poder político. En ese proceso, como filósofo, me siento un acompañante.

MEDIOS

UF: Antes hemos hablado de la importancia de los medios para construir la ciudad y la sociedad. Recuerdo tu texto *La sociedad transparente* [Paidós Ibérica, Barcelona, 1990], en el que se reconocía que la sociedad de la información se había transformado tanto que era necesario pensarla de un modo diferente. Lejos de ofrecer esa transparencia, los medios (como la televisión) devenían en una suerte de caos que, sin embargo, era interpretado como una oportunidad para que, por ejemplo, las minorías accediesen a la representación política, porque se multiplicaban las agencias de interpretación.

¿Qué queda de esa propuesta optimista cuando algunos medios han sido territorializados por determinados poderes? Con el desarrollo de los nuevos medios, habitamos redes más complejas, se multiplican nuestras identidades y se transforma nuestra relación con el cuerpo.

GV: La historia de los medios en Italia, ocupados por Silvio Berlusconi, ha sido determinante y me ha hecho repensar mi perspectiva optimista. *La sociedad transparente* propugnaba la idea de que al multiplicar los centros de almacenamiento y distribución de la información, estos vendrían autónomos: *babelizarían*, por decirlo así, el mundo de la comunicación. Cuando miro mi teléfono móvil, pienso en si es un medio para comunicar o para ser controlado.

Soy bastante pesimista respecto al sentido de una sociedad de la comunicación intensificada, que (antes) me parecía el futuro de la humanidad. Fue mi modo de interpretar esa idea de Marx de que cuando cambian los modos de producción, tienen que cambiar casi necesariamente las relaciones de producción. Hoy lo veo, por ejemplo, en el fenómeno de la piratería, la transmisión por la red de contenidos sin respetar los derechos de autor para sustraerlos por completo del control de la propiedad, a pesar de la intensificación de las medidas de castigo por parte de los poderes. Mientras, se sigue manteniendo la ilusión de que el cambio a través de la tecnología conlleva un mundo más social, menos propietario. Aún pienso que una forma de emancipación humana puede darse a través de una *Verbindung* de la tecnología, una palabra utilizada por Martin Heidegger para expresar que la metafísica, como mundo de la objetividad, del dominio, incluso de la especialización, no se puede superar totalmente, sino que solamente se puede *verbinden* (vincular). En ese *ver* hay una idea de dislocación, de trasposición, que entiendo como una distorsión de los fines originarios de la técnica. Creo que ahí hay una posibilidad de fuga. Es un *wishful thinking*: lo espero, aunque no sé si es posible. Pero los efectos laterales sí pueden imaginarse.

Esto implica una visión del progreso no positivista, basada no en «más ciencia», ni «más tecnología», sino en trabajar activamente para distorsionar estos instrumentos y sustituir, por ejemplo, su finalidad bélica por una finalidad lúdica. Como en el Salón del Erotismo de Bolonia, donde se utilizan los instrumentos que se inventaron para entrenar a los pilotos interplanetarios con el fin de hacerte creer que estás en la cama con Marilyn Monroe. [Risas]

UF: El discurso sobre la técnica evoca la idea del antropocentrismo. Tal vez lo podríamos ligar con tu propuesta sobre el pensamiento débil. El sujeto *fuerte*, asentado en un ideal racional positivista y, por tanto, conocedor del fundamento de una verdad *demostrable*, ha sentido la responsabilidad prometeica de administrar el mundo de manera racional. Se sitúa así al hombre en el centro del esquema

ontológico, el cual se establece bajo el dominio tecnológico y colonialista de la naturaleza. Sin embargo, el pensamiento débil asume la máxima nietzscheana de que «no hay hechos, solo interpretaciones». Por tanto, la verdad se construye de una manera participada, colectiva e histórica. Eso conlleva un descentramiento del ser humano -ahora un agente más del ecosistema- y, en consecuencia, una forma de entender y aplicar la técnica muy diferente. La ecología no consiste tanto en aportar más tecnología, sino en poner en marcha un cambio cultural. En ese sentido, el pensamiento débil y una, digamos, hermenéutica ecológica tienen un papel político interesante que desempeñar en dicha transformación cultural.

GV: La relación con la tecnología es, en parte, como la relación de Nietzsche con Dios. Cuando Nietzsche escribe «Dios ha muerto», lo hace porque sus fieles lo han matado, porque gracias a la disciplina social construida alrededor de una visión fuerte de la metafísica -un Dios que domina-, hemos devenido capaces de vivir sin Dios. Es paradójico: podemos ser ecologistas hoy porque hubo una industria pesada. Era la idea de (Herbert) Marcuse, quien afirmaba que hoy ya no es necesaria tanta represión, sino que se puede aligerar un poco la disciplina social gracias a lo obtenido en la construcción de categorías fuertes.

El pensamiento débil no consiste en la idea de que la realidad es débil, sino en que hoy necesitamos un debilitamiento, puesto que hemos sido *demasiado* fuertes en el pasado. Es una línea de pensamiento que no opone una metafísica alternativa a la de la producción, sino que piensa que se puede sacar partido de lo realizado hasta ahora para limitar los contraefectos y los daños de la tecnología. No es fácil, obviamente.

UF: Y como implica un cambio cultural, es imprescindible una aproximación estética. Porque hay que realizar ensayos, pero no solo de laboratorio, sino también ensayos como los del teatro. Experimentos para imaginar otros modos de convivir, organizarse o mediar técnicamente...

GV: Otra reflexión marcusiana: se debería dar un salario básico a la ciudadanía y ser muy rigurosos al elegir los más competentes. Obviamente, soy antimeritocrático, porque siempre he sido empleado del Estado, improductivo desde el punto de vista capitalista. Pero es importante abrir un espacio donde cada uno haga valer sus propias capacidades sin que esto implique la lucha por la vida.

UF: Hay que asumir riesgos.

GV: Aunque los Estados pueden hoy permitírselo, no lo hacen porque todavía hay clases que tienen miedo -tal vez con razón- de perder sus privilegios sin que nada mejore. Si un Estado democrático socialista reduce mi salario para aumentar la asistencia social, no necesito preocuparme de mi patrimonio. Pero en una situación como la actual, no

puedo aceptar que se reduzcan mis privilegios porque no tengo ninguna confianza en este Estado. Debemos abrir espacios, incluso desde un punto de vista de la imaginación social. Creo que no somos lo bastante audaces para imaginar el futuro porque somos hijos de una sociedad de penuria.



APROXIMACIONES

UF: Quizá esta sea una línea común que enlaza la arquitectura, la filosofía y la política. La filosofía revisa las narrativas y los discursos, desactiva aquellos que se presentan como naturales cuando no lo son y propone una alternativa. La política trabaja de la misma manera, imaginando otros escenarios de convivencia factibles. Los filósofos y los políticos sois arquitectos, al fin y al cabo, en el sentido de imaginar otras formas posibles de coexistencia.

GV: Sería importante contar con más participación activa de los ciudadanos. Esto lo veo como un problema de las democracias occidentales. Yo tenía diez años en 1946, tras la Segunda Guerra Mundial; era un momento de grandes dificultades económicas, pero se discutía en las plazas, en la parroquia, en la escuela... Respecto a la etapa de 1950, cuando Europa estaba en reconstrucción, hoy somos como jubilados: sobrevivimos, sí, pero mal; sin ideales, sin futuro, sin proyectos. La actividad política no significa solamente hacer debates políticos, sino participar en la vida de bases, estar en grupo, hacer manifestaciones. El peligro que afrontamos ahora es el del pensamiento único. Nadie se escandaliza; es como si todo se neutralizara. Probablemente esto tenga que ver con el hecho de que la estructura política conservadora de nuestra sociedad no es fácilmente transformable. □



~~~~~

**... DESARROLLAR EL SENTIDO ESTÉTICO DE LA VIDA, NO SOLO COMO OBRA DE ARTE, SINO COMO TIEMPO LIBRE, COMO SENSIBILIDAD DE ESTETIZACIÓN...**

~~~~~

La cuestión es cómo se puede limitar o modificar un poco el equilibrio de los poderes. En este momento lo que necesitamos es un poco más de desorden.

UF: También esto enlaza con otro tema muy arquitectónico, la escala de la acción: gran escala, pequeña escala o, si hay posibilidad, microescala. Los textos recogidos en *El fin de la modernidad* [Gedisa, Barcelona, 2007] reivindican, en lugar de los grandes acontecimientos históricos -eventos que son cortes de un antes y un después- y las grandes obras -figuras recortadas de un fondo-, la construcción como un enlace de espacios, sin discriminar la figura del fondo. Esa condición de ensamblaje retomada de *El arte y el espacio*¹ deshace, de alguna manera, los objetos y los convierte en algo así como redes de relaciones, una arquitectura de relaciones espaciales que pone en valor tanto los centros como las periferias. Aquí hay una reivindicación de las superficies, de los fondos, incluso de lo ornamental, como un espacio que genera las condiciones y los ambientes donde pueden suceder los acontecimientos, y de todo aquello que se ha considerado como secundario, puesto que construye un ecosistema de relaciones. Mientras se van haciendo las grandes transformaciones, la reivindicación de la microescala como espacio para la acción, como escala pequeña de la microfísica (que diría Michel Foucault), es otro de los campos para empezar a trabajar.

GV: No sé si lo creo porque positivamente me persuade o porque negativamente me parece la única manera de intervenir políticamente: multiplicar los lugares de microconflictos, molestar el curso llamado *normal* de los acontecimientos, porque es autodestructivo. Las iniciativas de producción de electricidad a través del viento, por ejemplo, son interesantes; pero en el sur de Italia hay enormes áreas donde los campesinos han dejado de cultivar, ya que ganan más como productores de electricidad; todo se resuelve con recursos naturales que no son tan fácilmente reconstruibles.

Esto me interesa: probablemente la crisis económica que estamos viviendo va a despertar

no una revolución sangrienta del proletariado marxiano que se revuelve -ojalá, pero no-, sino una multiplicidad de microacciones de calle. No digo que se trate de luchar en contra del desarrollo tecnológico siempre, pero sí de hacer valer las razones de la inmediatez con buenos argumentos, del inmediato *Lebenswelt*, del mundo de la vida. Es una manera de realizar acciones políticas, en tanto que este tipo de acción puede remediar la expresión de los partidos.

Desde la sociedad civil se tiene que tomar una posición más protagonista, porque la forma política tradicional no funciona. La transición de la calle al Parlamento siempre da problemas, porque los movimientos de calle son generalmente homogeneizados por partidos, pero no se debe perder la confianza de impulsar nuevas transformaciones. Es una forma de vivificación de la periferia; en este momento creo que es la única política seria para evitar los daños del capitalismo en el cual vivimos.

UF: ¿Hasta qué punto el pesimismo es una manera de interiorizar todos los procesos que están teniendo lugar y perpetuar esta maquinaria? Parece llegar a todo tipo de discursos -«es la hora de la verdad», «la hora de la razón»- y está diseñando nuestras vidas. Es necesario ser crítico, pero no es lo mismo ser crítico que pesimista. En la arquitectura, ese pesimismo generalmente se traduce en propuestas con un determinado tipo de lógica que *resuelven* problemas. Si desde el pesimismo se describe la realidad utilizando el lenguaje de los problemas, solo se puede operar sobre ella utilizando el lenguaje de las soluciones, en lugar de otros como el del deseo o el de la imaginación.

GV: Como italiano, vivo en una sociedad llena de monumentos que se disuelven, que se desechan por razones económicas. Soy partidario de una arquitectura de lo reutilizable, pues la veo como una manera de ligarse a la propia historia. Y soy bastante crítico con la idea de la defensa del patrimonio a cualquier precio, porque hay edificios que sería interesante fotografiar y destruir. Sin destruir los monumentos romanos, nunca se

habría construido la Roma del Renacimiento. Lo que me escandaliza más, incluso en toda la temática de la bioética, es la intervención del dinero. Podemos reutilizar o destruir, pero me gustaría poder decidirlo por razones estéticas y no siempre pensando en lo que rinde más a la inversión del capital. Sería interesante ejercitar la creatividad en la reutilización de los monumentos con libertad, o incluso destruirlos, porque tenemos demasiados. Hay que ser menos fetichistas. Soy bastante tolerante cuando las cosas se renuevan, pero sospecho que lo hacen para multiplicar el interés de los inversores: el problema es cuando la invención no es una cuestión estética, sino económica. Hace diez años, cuando era diputado por segunda vez en Europa, se había difundido la idea de *la Europa della conoscenza*, la Europa del conocimiento. Yo lo habría sustituido por la Europa del *loisir*; una palabra francesa que es como el divertimento, como el tiempo libre en el cual se desarrollan las relaciones humanas. También pedía limitar la furia tecnológica en las escuelas. Ahora es difícil encontrar una escuela que enseñe historia del arte o filosofía. Nuestro futuro sería desarrollar el sentido estético de la vida, no solo como obra de arte, sino como tiempo libre, como sensibilidad de estetización en muchos sentidos elementales. Una filosofía que predica esto no es la filosofía en el sentido clásico de la búsqueda de la verdad, francamente...

UF: ¿Un tanto epicúreo?

GV: Hermenéutico, sobre todo. Conocer la verdad siempre ha sido un sueño de los pensadores, de los poderes, de los absolutistas. Pero debemos construir verdades como acuerdo. No es que nos pongamos de acuerdo porque hemos encontrado la verdad, sino que hemos encontrado la verdad cuando nos hemos puesto de acuerdo, que es muy diferente. ☒

.....

1. Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St Gallen, Erker Verlag, 1969 (ed. cast.: *El arte y el espacio*, trad. Mercedes Sarabia, Pamplona, Cátedra Jorge Oleiza / Universidad Pública de Navarra, 2003). La introducción y notas de la versión castellana corren a cargo de Félix Duque.

.....

Para ver la película de la conversación:
Revista Arquitectura Coam en Vimeo.



Gianni Vattimo Uriel Fogué 05.07.2014

URIEL FOGUÉ (MADRID, 1976) CONFESSES THAT, ON COUNTLESS OCCASIONS, HE HAS ARGUED WITH GIANNI VATTIMO (TURIN, 1936) ABOUT THE IMAGINARY PLAIN OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE RECOGNISED PHILOSOPHER AND THE ARCHITECT READER. A DISENSO CULTIVATION WHICH DRIVES, IN TURN, NEW CONVERSATIONS AND IS PRESENTED AS A GOOD PLACE TO START FOR THE BRINGING TOGETHER OF DISCIPLINES. SOME OF THE DEBATES OPENED BY VATTIMO'S WORK ARE ADAPTED WITH UNEXPECTED PRECISION TO THE CIRCUMSTANCES: THE STRONG MODELS ARE FOUND IN TIMES OF CRISIS AND A LESS PATRIMONIAL - AND TRAGIC - FEELING IS BOTH NECESSARY AND OPPORTUNE OF ARCHITECTURE; A FIELD THAT IS SIMULTANEOUSLY OPEN AND SPECIALISED THAT REQUIRES, NOW MORE THAN EVER, A NEW ECOLOGY.

INTERDISCIPLINARITY

Gianni Vattimo: To not stay within the confines of a particular specialisation is a way of being, on the one hand, more efficient in one's own work, and, on the other, of having more freedom. Interdisciplinarity is a synonym of freedom. Without interdisciplinarity, there's always somebody in charge and others who obey. One of Karl Marx's main criticisms of capitalism was the idea of the division of labour; alienation comes from the fact that the fruit of our labours no longer belongs to us. For example, I make badges and I don't know what they're used for.

There is, of course, a technical demand: to be a good architect you have to be an expert in different sectors and not limit yourself to simply being good at drawing buildings; the same happens in the case of a philosopher, because being an expert on the history of philosophy doesn't necessarily mean that that person can take on many of the current issues in philosophy. It's about being non-conformist and accepting global missions. We must choose what we want to do from a broad knowledge of the territory in which we move.

Uriel Fogué: Interdisciplinarity is very important for architecture, because architecture is also

constructed in the media, in citizen debates, at university... The question would be to what point we make ourselves experts in a determined field. They don't necessarily have to be polar opposites, but you should decide where your place is between expert-specialist and controlling many fronts at once. The expert, as you've defined it, is somebody who defends the idea of one unique truth, one that he also possesses, demonstrable in a laboratory that he also possesses. That that person can distinguish between what's true and what's false and what's adequate and what's inadequate.

The consequences of a world governed by experts are clear. Firstly, it's difficult to participate when only the experts are in charge (which is clear to see in politics: indisputable solutions are offered). Secondly, the expert culture provokes a certain laziness in citizens, and, as consequence, citizens tend to delegate their responsibilities to those experts, untying the mechanisms of participation.

We have to bank on more complete, multidisciplinary teams, that assume that truth is constructed in a collective fashion. Experts are essential within those teams; what's difficult is finding the balance. Experts talk, furthermore, in different languages. How do we

translate one to another? The word *space*, for example, is understood in a different way in the language of philosophy as it is in the language of architectonics.

GV: To define philosophy, Jürgen Habermas used the word *Dolmetscher* (interpreter), as in someone who puts different languages in touch, something common both in philosophy and architecture, which could also evoke Edmund Husserl's definition: the philosopher is humanity's civil servant, coming across a little emphatic, but trying not to lose overall sight of things. It's a political problem, and an intellectual one too.

Being a good civil servant to humanity is complicated and requires a lot of time. I won't say that the architect is the *flâneur* Walter Benjamin spoke of, but that yes they need to be disposed to allow themselves to breathe in the air of time and ideas.

The *loisir* is fundamental. In the language of Habermas, that's the *Lebenswelt*: the work of life that isn't specialisation in one sector, rather acting upon globality. It might give a slightly leisurely impression, but we have to occupy ourselves with both everything and nothing, because otherwise we'll always be slaves to those who command the different sectors.

THE ARCHITECTURE OF DISSENT

UF: In your thought process there's a key concept, the *koiné*, that you put forward as a shared language, a public forum for the meeting of the differences. Thinking about difference implies recognition of the other and understanding own limits, that the world is complex and it's configured for diversely different agents.

The big challenge for architecture is to think how to participate in said meeting, understanding that architecture is not an abstract plane upon which things are posed, but rather another actor to participate in the discussion. Now that you've cited Habermas, equally there are neither neutral dialogues nor neutral conditions in which to have a dialogue - because any dialogue always implies certain conflict - what would that architecture for a culture of *disenso* be, in which participants recognise each other as polemic interlocutors?

GV: That brings to mind an idea of aesthetics. (Friedrich) Nietzsche says something along the lines of "the era of works of art is over". Effectively, in contemporary art, artists no longer produce objects. Artistic objects are now in banks because they're too precious to go on display: everything has become a financial game. I don't know if, as consequence of this, artists are tending to construct events, spaces, places, things they can't buy or sell... How do you sell the concept of Woodstock?

Architecture also has this responsibility. We come from the tradition in which architecture constructs buildings and the urban gives them the disposal of a common space, but, increasingly, those two things cross over. An architect today doesn't plan buildings, but more ways of organising collective life; it's a gigantic responsibility that calls for, obviously, a political compromise and an almost universal culture. Another issue is what will be the relationship between the architect and the political power. In this process, as a philosopher, I feel a companion.

MEANS OF COMMUNICATION

UF: We spoke before about the importance of the media in constructing a city and a society. I remember your text *The Transparent Society* [John Hopkins University Press, 1992], in which it was recognised that society of information had changed so much that it was necessary to think about it in a different fashion. Far from offering that transparency, the media (like television) evolved into a kind of chaos that, nonetheless, was seen as a chance for, for instance, minorities to access political representation, because the agencies of interpretation had been multiplied. What's left of that optimistic proposal when some media sources have been territorialised by specific powers? With development of new means of communication, we live in more complex networks, our identities are multiplied and our relationship with the body is transformed.

GV: The history of the media in Italy, occupied

by Silvio Berlusconi, has been decisive and it has made me re-think my optimistic view. *The Transparent Society* advocated the idea that by multiplying storage centres and the distribution of information, these would become autonomous: they would *babelise*, to put it one way, the world of communication. When I look at my mobile phone, I think that it's both a medium with which to communicate and with which be controlled.

I'm quite pessimistic when it comes to a society of intensified communication, that which (before) seemed to me the future of humanity. It was my way of interpreting that idea of Marx's that when means of production change, almost certainly the relations of production need to change. Now I see it in, for example, the phenomenon of piracy: the transmission on the internet of content with no respect for the author's rights, to extract it totally from property control, despite the possible punishments being intensified by the powers that be. Meanwhile, the illusion that change through technology brings with it a more sociable world, less *proprietary*, still holds strong. I still think that a way of human emancipation could be given through a *Verbindung* of technology, a word used by Martin Heidegger to express the metaphysical, as a world of objectivity, of territory, even specialisation, it can't be totally overcome but rather it came be *verbinden* (linked). In that *ver* there's an idea of dislocation, of reflection, that I understand as a distortion of the fine origins of technique. I think there's a chance of escape. It's wishful thinking: I hope so, although I don't know if it's possible. But the lateral effects can be imagined. This implies a vision of progress that is not positivist, not based on 'more science', nor 'more technology', rather on actively working to distort these instruments and substitute, for example, their warlike objective for a ludic one. Like in Bologna's Salon of Eroticism, where they use instruments invented to train interplanetary pilots to make you believe you're in bed with Marilyn Monroe. [Laughter]

UF: The discourse about technique brings to mind the idea of anthropocentrism. Perhaps

we can link it to your suggestion about weak thought. The *strong* subject, nestled in rational, positivist idealism and, as such, knowledgeable about how fundamental a *demonstrable* truth is, felt the Promethean responsibility of managing the world in a rational way. It thus situated man in the centre of the ontological outline, that which is established under the dominion of technology and colonialist in nature. However, weak thought assumes the Nietzschean maxim that "there are no facts, only interpretations". As such, truth is constructed in a participatory, collective and historical manner. This brings along with it a de-centralisation of the human being - as an agent more of the ecosystem - and, as consequence, a way of understanding and applying technique very differently.

GV: The relationship with technology is, in part, like the relationship between Nietzsche and God. When Nietzsche writes "God is dead", he does it because His followers have killed Him, because thanks to the social discipline constructed around a strong metaphysical vision - a God who dominates - we've become capable of living without God. It's a paradox: we can be ecologists today because there was heavy industry. That's what (Herbert) Marcuse's idea was, he affirmed that so much repression is no longer necessary, but that now discipline can be lightened a little due to what has been obtained in the construction of strong categories.

Weak thought doesn't form part of the idea that reality is weak, rather that today we need weakness, given that we've been *too* strong in the past. It's a line of thought that doesn't oppose an alternative metaphysics for production, but that thinks that it can take advantage of what has been undertaken so far to limit the counter-effects and damage caused by technology. Obviously, it isn't easy.

UF: And as it implies a cultural change, an aesthetic approximation is essential. Because tests need to be carried out, not just in laboratories, but also in terms of rehearsals like those for theatre. Experiments to imagine other ways of co-habitation, organisation or technical measurement... ☐



~~~~~

**...WOULD BE DEVELOPED  
IN THE AESTHETIC SENSE  
OF LIFE, NOT JUST AS  
A WORK OF ART, BUT  
ALSO AS FREE TIME, AS A  
FEELING OF AESTHETICISM**

~~~~~

GV: Another Marcusian reflection: the population should be given a basic salary and picking out the most competent must be a rigorous exercise. Obviously, I am anti-meritocratic, because I've always been an employee of the state, unproductive from the capitalist point of view. But it's important to open a space where each person gives value to their own capacities without it involving fighting for your life.

UF: Risks must be assumed.

GV: Even though the States today can allow it, they don't do it because there are still classes who fear – perhaps rightly so – losing their privileges without anything getting better. If a democratic socialist State reduces my salary to increase social help, I don't need to worry about my assets. But in a situation like the current one, I cannot allow them to reduce my privileges because I don't have any faith in the State. We need to open spaces, even from the point of view of social imagination. I don't think we are audacious enough to imagine the future because we are children of hard times.

APPROXIMATIONS

UF: Perhaps this is a common thread that links architecture, philosophy and politics. Philosophy revises narratives and discourse, deactivating those that are presented as natural when in reality they aren't, and proposing an alternative. Politics works in the same way, imagining other plans of feasible co-habitation. Philosophers and politicians, you're all architects in the end, in the sense you imagine other possible ways of coexistence.

GV: It would be important to count on more active citizen participation. This I see as a problem in occidental democratic systems. I was ten years old in 1946, after the Second World War; it was a time of huge economic strife, but it was talked about in squares, churches, schools... Compared to the Fifties, when Europe was undergoing reconstruction, today we're retired: we're surviving, yes, but without ideals, without a future, without projects. Political activity doesn't solely mean causing political debate, but also participating in the most basic parts of life, being in a group, protesting.

The danger we're facing now is solo thought. Nobody is shocked; it's as if everything has been neutralised. This probably has something to do with the fact that our society's conservative political structure can't be changed easily. The question is how the balance of power can be

limited or modified. At the moment what we need is a little more disorder.

UF: This also brings us to another very architectonic issue, the scale of action: large-scale, small-scale or, if possible, micro-scale. The texts brought together in *The End of Modernity* [John Hopkins University Press, 1991] defend construction as a linking of spaces, without differentiating the figure behind, instead of great historical events - events that are cut from a before and after - and the great works - figures cut out from a background. That condition of assembly retaken from *Art and Space*¹ gets rid of objects, in a way, and it converts them into something like a network of relations, an architecture of spatial relations that make both the centre and the periphery of value. Here there's recognition of surfaces, depths, even the ornamental, as spaces that generate the conditions and environs for events to be able to take place. It's a recognition of everything that's been considered secondary, resulting in the construction of an ecosystem of relations. While big changes are going on, the recognition of the micro-scale as a space for action, like a small step of microphysics (as Michel Foucault would say), is another of the fields with which to start working.

GV: I don't know if my reasons to believe it are positive, because it persuades me, or negative because it seems to me the only way to intervene politically: multiplying the micro-conflict places, upsetting the course of events we deem *normal*, because it's self-destructive. The initiatives behind electricity production through wind power, for example, are interesting; but in the south of Italy there are huge swathes of land where the locals have stopped farming, now that it is more financially rewarding to produce electricity; everything is determined by natural resources that aren't so easy to reconstruct. That interests me: it's probable that the economic crisis we're going through is not going to awaken a bloody revolution that stirs everything up from the Marxist proletariat - I wish, but no - but instead a great variety micro-actions at street level. I'm not saying we should always fight technological development, but yes we need to make the immediate reasons worthwhile with good arguments, of the immediate *Lebenswelt*, from the world of life. It's a way of carrying out political action, inasmuch as this kind of action can remedy the manner in which parties express themselves.

From the standpoint of civil society we need to take on more of a protagonist role, because the traditional political way doesn't work. The transition from the street to the parliament is always problematic, because street movements are generally homogenised by political parties, but all faith should not be lost in propelling transformations. It's a form of invigoration, at the moment I think it's the only serious policy to avoid the damages done by the capitalism in which we currently live.

UF: To what point is pessimism a way of internalising all the processes that are taking

place and perpetuating this mechanism? It seems to reach all kinds of discourse - "it's the hour of truth", "it's the hour of reason" - and it's shaping our lives. It's necessary to be a critic, but being a critic and being a pessimist are not the same thing. In architecture, pessimism is generally translated into suggestions that hold a certain kind of problem *solving* logic. If we describe reality from a pessimistic point of view, it (reality) can only be worked on using a language of solutions, instead of a language of desire or imagination.

GV: As an Italian, I live in a society full of monuments that blur together, that are cast aside for economic reasons. I'm a big advocate for the architecture of the re-usable, I see it as a way of binding ourselves to our own history. But I'm quite critical of the idea of defending heritage at all costs, because there are buildings that would be interesting to photograph and then destroy. Without the destruction of Roman monuments, Renaissance Rome would never have been built.

What scandalises me more, even within the whole issue of bioethics, is the intervention of money. We can re-use or destroy, but I'd like to be able to make that decision based on aesthetic reasons and not just thinking about how to make a fortune from capital investment. It'd be interesting to freely exercise creativity in the re-utilisation of monuments, or even destroy them, because really we have too many. We have to be less fetishist. I'm quite tolerant when things are renewed, but I do suspect that it's done to increase investors' interest: the problem is when the invention isn't a question of aesthetics, but rather an economical one.

Ten years ago, when I was elected for the second time in Europe, the idea of *la Europa della conoscenza*, the Europe of consciousness, had spread. I would have substituted that for the Europe of *loisir*; a French word that means something like leisure, like free time in which human relationships are developed. I also asked to limit the force of technology in schools.

It's quite hard to find a school these days that teaches philosophy or history of art. Our future would be developed in the aesthetic sense of life, not just as a work of art, but also as free time, as a feeling of aestheticism in many basic ways. A philosophy that preaches this isn't a philosophy in the classic sense of the search for truth, frankly...

UF: Quite epicurean?

GV: Hermeneutic, above all. Knowing the truth has always been the dream of the thinkers, the powers, the absolutists. But we must construct truths like agreements. It's no that we agree because we've found the truth, but that we've found truth through agreement, which is very different. ☒

.....

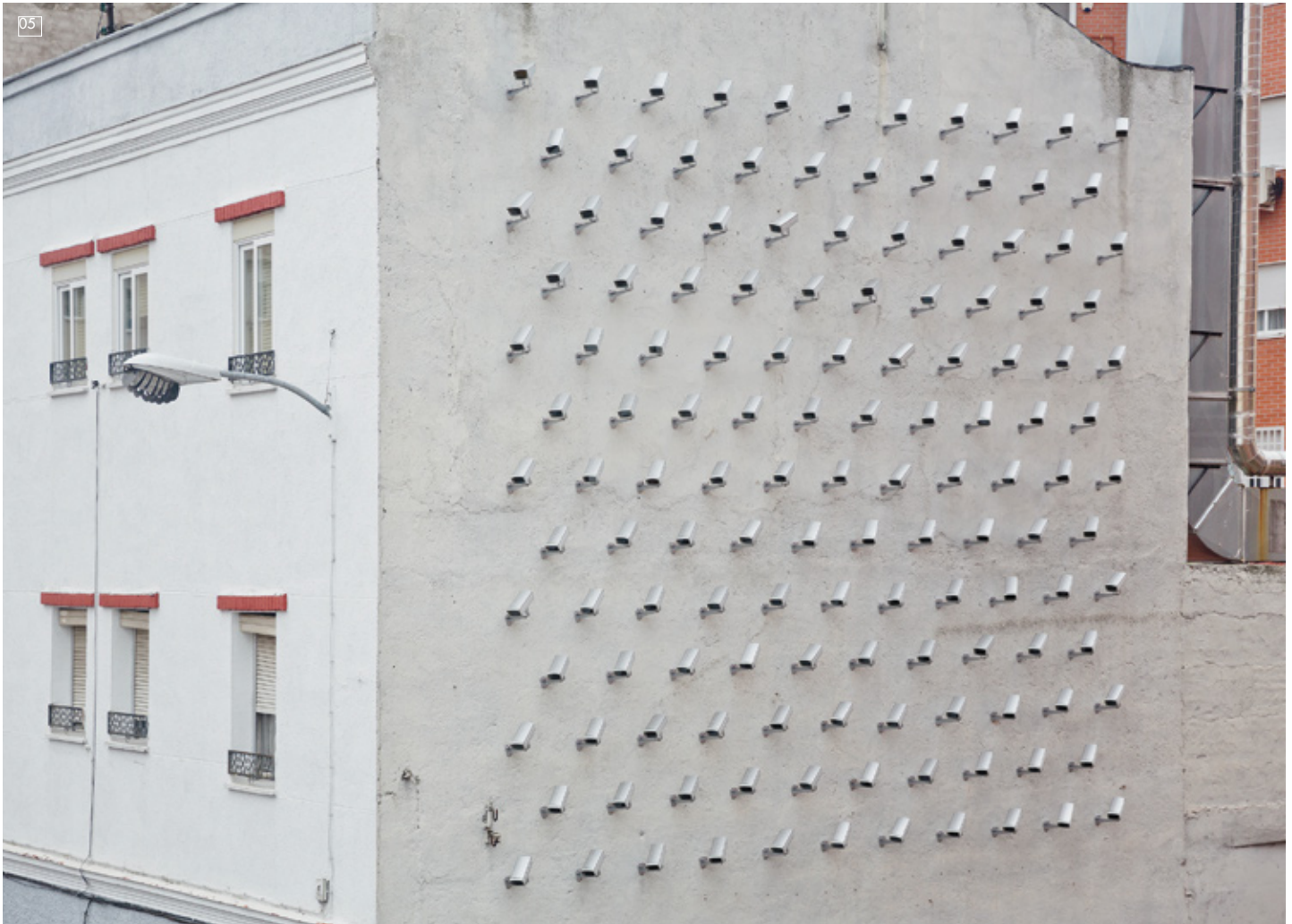
1. Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St Gallen, Erker Verlag, 1969.

.....

To see the video of the conversation:
Revista Arquitecta COAM on Vimeo.



01. *Ganando metros!* de Zuloark y Basurama en el solar de la calle Lope de Haro. Detalle. *Ganando metros!* by Zuloark and Basurama in the plot on Lope de Haro street. Detail.
02. *Hypertube* entre las calles Hierbabuena/Nuestra señora del Carmen, de Taller de Casquería y PKMN. *Hypertube* between the streets Hierbabuena & Nuestra señora del Carmen, by the Taller de Casquería and PKMN.
03. Mural en medianera de la calle Marqués de Viana, 52, realizados por Borondo. Fotos de la Dirección Gral. de patrimonio Cultural y calidad del Paisaje Urbano. Mural on the dividing wall at 52 Marqués de Viana street, by Borondo. Photos by Dirección Gral. de patrimonio Cultural y calidad del Paisaje Urbano.
04. Detalle de umbráculo en la Plaza del poeta Leopoldo de Luis, de Pez Arquitectos, Estudio Montes, Perricac, Germinando y Bat Spain. Detail of the shade structure on Plaza Leopoldo de Luis (named after the poet), by Pez Arquitectos, Estudio Montes, Perricac, Germinando and Bat Spain.
05. *Cámaras*, un proyecto de SpY. www.SpY.com. *Cámaras*, a project by SpY. www.Spy.com.



Espacios para *La emergencia:* PROYECTO Paisaje Tetuán

Texto: GABRIEL RUIZ-LARREA

Para comprender el orden complejo de la ciudad es necesario entender el perpetuo cambio con el que las calles pierden su equilibrio. En un momento en el que en Madrid se empiezan a consolidar estrategias que tratan de renovar la cada vez más anticuada batalla entre el espacio público y el espacio privado, por una concepción más abierta y porosa en la que desaparezca la relación entre propiedad y uso, en pro de un espacio relacional y auténticamente colectivo (abierto al disfrute, a la sorpresa, al conflicto, a la actividad y al estímulo), surge el Proyecto Paisaje Tetuán, un experimento que trata de explorar las posibilidades de mejora del paisaje urbano del barrio madrileño mediante intervenciones de carácter artístico.

La importancia de redefinir las fórmulas que nos hagan entender definitivamente las ciudades como organismos vivos, como construcciones colectivas que, bajo una complejidad organizada, permitan reconvertir las calles en los conductores y foros principales para el intercambio de información entre sus habitantes, coloca a los modelos de gestión urbanística tradicionales en una situación de necesaria renovación. En esta dirección, y promovido por la Dirección General de Paisaje Urbano del Ayuntamiento de Madrid, el Proyecto Paisaje Tetuán plantea la posibilidad de entrelazar las distintas escalas de intervención y planificación, incluyendo a la Administración, a colectivos y artistas y a los ciudadanos en el diseño, el debate y la negociación activa del espacio urbano.

La iniciativa comienza cuando, en 2011, se inicia una investigación para identificar algunos de los barrios de la capital con mayores necesidades relativas a la mejora de su paisaje. A finales de ese mismo año se forma, paralelamente, la RACT (Red de Agentes Culturales de Tetuán), un amplio grupo de trabajo e investigación que busca poner en contacto a los agentes implicados en el distrito. Después de diversos encuentros, ya en 2013, el proyecto se formaliza en una encomienda que pasa a gestionar Intermediae, un laboratorio para la gestión de proyectos y la innovación social, también dependiente del Ayuntamiento, que asume la labor de agilizar la mediación entre las partes implicadas y seleccionar, con la Junta del distrito, los lugares específicos para las intervenciones. Esta combinación de agentes ha generado un mapa de actuaciones heterogéneo que incluye, por una parte, una serie de acciones artísticas, y por otra, tres propuestas para la reactivación y la apropiación ciudadana de espacios en desuso.

Bajo la premisa de que la dinamización del espacio público pasa también por hacer cómplices a los transeúntes con su propia ciudad, y proponiendo que esta complicidad puede fomentarse a través del arte urbano, el proyecto incluye cinco intervenciones en muros medianeros a lo largo de la calle Marqués de Viana, uno de los ejes principales que articulan las acciones. Los murales de los artistas Suso 33, San, E1000 y Borondo cubren estos grandes lienzos revitalizando el aspecto de la calle. En

el extremo sur, en una medianera enfrentada a un pequeño solar rodeado de casas bajas, se esconde la propuesta del artista urbano madrileño Spy, que mediante 150 cámaras de seguridad apuntando hacia el mismo lugar provoca una incómoda reflexión sobre nuestra convivencia diaria con la tecnología. Por su parte, Bea Burgos, de Aquí Tetuán, llevó a cabo la acción *Ventanas a Tetuán*, tratando de recuperar la memoria del distrito mediante imágenes antiguas colgadas por las calles del barrio.

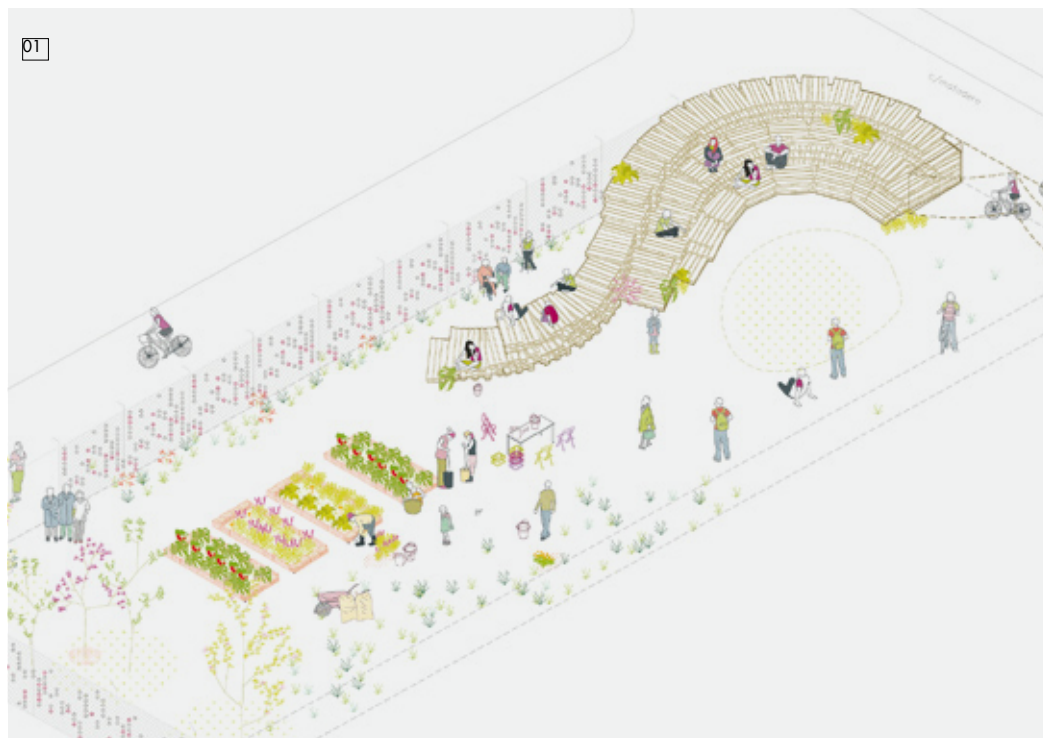
El proyecto ha contado también con la participación de numerosos colectivos dedicados a la creación, la arquitectura, la gestión urbana y el paisajismo. En el solar de la calle Hierbabuena, Pkmn y Taller de Casquería han propuesto con *Hypertube*, un objeto de gran tamaño construido mediante el apilamiento de tubos prefabricados de hormigón armado de dos metros de diámetro, un monumento habitable que permita buscar nuevas soluciones y reflexiones alejadas de la homogeneización del espacio público. Los colectivos Basurama y Zuloark siguen desarrollando una intervención conjunta de acupuntura urbana en el solar de la calle Lope de Haro, una infraestructura arqueológica que posibilite trabajar mano a mano con los vecinos para encontrar una fórmula de gestión del espacio. Moenia, La Fresquera, La Galería Magadón y Mood Studio, junto con un grupo de vecinos interesados en formar parte de la iniciativa, han convertido el espacio en desuso del solar de la calle Matadero en un huerto

01. *La Huerta*, de Moenia, La Fresquera, La Galería de Magdalena y Mood Studio en la calle Matadero. Axonometría de La Fresquera. *La Huerta*, by Moenia, La Fresquera, La Galería de Magdalena and Mood Studio on Matadero streets.

02. *Ganando metros!* de Zuloark y Basurama en el solar de la calle Lope de Haro. *Ganando Metros!* by Zuloark and Basurama on Lope de Haro street's plot.

urbano activo en el que se llevan a cabo encuentros y actividades, y las intervenciones de la plaza Leopoldo de Luis, de Estudio Montes y Pez Arquitectos, Germinando y Perricac, han conseguido devolverle a la plaza la vitalidad como punto de encuentro de los vecinos. A este abanico de propuestas, se suma un itinerario guiado para mostrar las intervenciones realizadas, su desarrollo y su entorno, elaborado por Miguel Díaz, de Ahora Arquitectura.

Como apuntaba Jane Jacobs en su fantástico *Death and Life*, y como recuerda el científico Steven Johnson, las interacciones entre los desconocidos en una ciudad son las que posibilitan que esta sea capaz de crear sistemas emergentes. En su combate contra la planificación urbanística que sacaba a la gente de las calles, reconocía que tanto el orden como la vitalidad de las ciudades provenía de las reuniones improvisadas e informales de sus habitantes. Las ciudades no son, por tanto, creadas exclusivamente, o no deberían serlo, por comisiones centrales de urbanismo, sino por la acción de un nivel anterior, de ciudadanos que van y vienen alrededor de sus asuntos, deseos, y necesidades en la vida pública. Las nuevas iniciativas deben, por tanto, tratar de poner en crisis los modelos cívicos generalizadores, y como señala Manuel Gausa, incorporar situaciones mestizas, que mediante decisiones tácticas y pormenorizadas, abiertas al cambio y generadoras de acción y mixicidad, sean capaces de combinar la alegría plástica con la incorporación de instalaciones temporales para el ocio, la cultura, el asociacionismo, la intercomunicación, la diversidad, la relación y, en definitiva, la proyección del ciudadano. Los tres solares seleccionados, así como la plaza Leopoldo de Luis y las medianeras intervenidas, se han convertido en paisajes para la interacción y la apropiación, que, mediante dispositivos no formalizadores sino informalizadores, transforman los vacíos en espacios para la emergencia, que es lo que ocurre cuando un sistema de elementos independientes y relativamente sencillos empiezan a organizarse hasta dar lugar a una actividad viva y compleja. El proyecto, como cualquier experimento, evalúa tras esta primera fase los procedimientos, los resultados, las diversas reacciones y las posibles mejoras para futuras propuestas, pero es, sin duda, en este marco experimental en el que es posible crear ciudad. ☒



Emerging Spaces: Tetuán *Landscape* PROJECT

In order to understand the complex order of a city it's necessary to understand the perpetual change with which the streets lose their equilibrium. At a time when, in Madrid, they are starting to consolidate strategies for increasingly trying to revive that old battle between public and private space, for a more open and porous conception in which the relationship between property and use disappears, in favour of a relational and authentically collective space (open to enjoyment, surprise, conflict, activity and stimuli), here comes the Tetuán Landscape Project, an experiment that tries to explore the different possibilities of improving the urban landscape of the Madrid neighbourhood by means of artistically-minded actions.

The importance of redefining the formulas that make us definitively understand the cities as living organisms, such as collective constructions that, under an organised complex, mean that the streets take back their

status as the main conduits and forums for the exchange of information between their inhabitants, it puts the models of traditional urban management in a position where an update is very much in need. In this direction, and promoted by Madrid Council's General Management of Urban Landscape, the Tetuán Landscape Project puts forward the possibility of linking the different steps of intervention and planning, including the Administration, to collectives and artists and citizens who are in design - the active debate and negotiation of urban space.

The initiative began when, in 2011, an investigation was started to identify the capital's neighbourhoods which most needed improvement. Towards the end of that year, the RACT was formed (Tetuán Cultural Agent Network), a broad group of work and investigation that seeks to put implicated agents in the district in touch. After several encounters, now in 2013, the project was



formalised in an assignment that went on to run *Intermediae*, a laboratory for the management of projects and social innovation, also dependent on the Council, that takes on the task of accelerating the mediation between the implicated parties and choosing, together with the local committee, the specific places for intervention. This combination of agents has generated a map of diverse actions that includes, on one hand, a series of artistic interventions and, on the other, three proposals for the reactivation and citizen appropriation of spaces in disuse.

Under the premise that the invigoration of public space also goes on to make accomplices of the passers-by and their own city, and proposing that this complicity can be encouraged through urban art, the project includes five interventions on intermediary walls along the road Marqués de Viana, one of the main hubs of action for the project. The murals, by the artists Suso 33, San, E1000 and Borondo, cover these enormous canvases and jazz up the look of street. Hidden at the most southerly point, on a dividing wall opposite a small plot surrounded by low houses, is Madrid street artist Spy's contribution, that, via 150 security cameras all pointing at the same spot, provokes uncomfortable reflection about our daily coexistence with technology. For her offering, Bea Burgos, of *Aquí Tetuán*, carried out the piece *Ventanas a Tetuán* (Windows on Tetuán), trying to recover the memory of the area via antique images hung up around the neighbourhood's streets.

The project also boasts the participation of numerous collectives dedicated to creation, urban management and landscaping. In the plot of Hierbabuena street, PKMN and Taller de Casquería have put forward *Hypertube*, a large object constructed using a stack of prefabricated reinforced concrete tubes of two meters diameter, a habitable monument that allows for the search for new solutions and reflections away from the homogenisation of public space. The collectives Basurama and Zuloark are still developing a combined intervention of urban acupuncture in the plot on Lope de Haro street, an archeological infrastructure that facilitates hand to hand work with the locals in order to find a space management formula. Moenia, La Fresquera, La Galería Magdalena and Mood Studio, together with a group of locals interested in partaking in the scheme, have converted the disused plot on Matadero street into an active urban allotment in which meetings and activities take place, and the interventions in Plaza Leopoldo de Luis, by Estudio Montes and Pez Arquitectos, Germinando and Perricac, have managed to breathe life back into the square as a meeting place for locals. On top of this array of projects, Miguel Díaz, of *Ahora Arquitectura* adds a guided itinerary to show the completed projects, their development and locations.

As Jane Jacobs noted in her fantastic *Death and Life*, and as scientist Steven Johnson reminds us, the interactions between strangers in a city are what make it possible that it is able to create emerging systems. In her fight against urban

planning that takes people out of the street, she recognised that the order as much as the vitality of a city comes from the improvised and informal reunions of its inhabitants. The cities are not, for example, created exclusively, or at least they shouldn't be, by urbanism's central commissions, but rather for the action of another level, of citizens who come and go according to their business, desires and needs in public life. The new initiatives must, as such, try to raise doubt around the generalist civic models, and, as Manuel Gausa points out, incorporate hybrid situations, that, via tactical and detailed decisions that are open to change and the creation of action and mixed-use, are capable of combining aesthetic joy with the incorporation of temporary installations for leisure, culture, associationism, intercommunication, diversity, relation and, in short, awareness of the citizen. The three selected plots, like the Plaza Leopoldo de Luis and the intervening dividers, have been turned into landscapes for interaction and appropriation that, by means of mechanisms that are more unformalised than they are formalised, transform the empty spaces into places of emergence, which is what happens when a system of independent and relatively simple elements are organised and give way to lively and complex activity. The project, like any other experiment, evaluates the results, the diversity of reactions and the possible improvements for future proposals throughout the first phase of proceedings, but is, without a doubt, within this experimental frame in which it is possible to create a city. ☒

Leonor SERRANO RIVAS



*Difuminando los márgenes
de las disciplinas y ejerciendo
un papel ambiguo entre
arquitectura y arte.*

Texto: GONZALO DEL VAL

Desplazamientos entre la instalación artística y la arquitectura ordinaria, la alteración de códigos y la subversión de ficciones como mecanismos para la construcción de nuevos entornos.

Leonor Serrano Rivas, recién licenciada en bellas artes y arquitectura, ejerció durante un periodo concreto como profesional dedicada a esas labores cotidianas y poco seductoras del arquitecto ordinario, esto es: proyectos de declaración de ruina o licencias de apertura. Gran parte de sus obras e investigaciones surgen de esta inmersión en el abismo normativo de la arquitectura, involucrando a las dos disciplinas de trabajo con las que operaba. Así cuestiona la autenticidad de los procedimientos normativos, aparentemente legítimos y veraces, con las herramientas que la disciplina artística ofrece.

Dentro de la serie «Colecciones», la primera, *Colección privada*, se entiende como un desplazamiento de lo íntimo y cotidiano a lo monumental a través de la manipulación de la normativa en clave de ficción. Objetos pertenecientes a un contexto del día a día pierden su valor al ser declarados en estado de ruina y pasan a ser alegorías en un contexto artístico, evidenciando de este modo la debilidad y el absurdo que representa el sistema burocrático de la norma. Esta perversión de los códigos establecidos y de las normativas arquitectónicas logra construir ficciones desde lo poético, como sucede con la exposición «Licencias», en la que el vacío legal en el que se mueve la sala Espacio Trapezio, debido a la carencia de licencia de apertura, permite otorgar una *legalidad* al espacio

expositivo transcribiendo la norma con un juego lingüístico y abriendo una convocatoria en la que las propuestas para ese espacio debían ajustarse a la nueva normativa, modelando de esta forma desenlaces múltiples que puedan acontecer dentro del nuevo sistema establecido.

Con la obra *Colección pública* trata de poner en cuestión la arbitrariedad con la que se designan los Bienes de Interés Cultural (BIC) y la obsolescencia de las colecciones artísticas estatales, «medios utilizados históricamente por el poder para la sustentación de sus ideales» como argumenta Beatriz Alonso acerca de esta obra. Imágenes cotidianas y anodinas de paisajes aislados pero conocidos, entornos de la periferia, ruinas contemporáneas que forman ya parte de nuestro imaginario colectivo se superponen con sonidos y secuencias descontextualizadas del cine, escenas categorizadas como *cliffhangers*. Este efecto utilizado en el cine de suspense sirve para mantener al espectador en vilo, al borde de un abismo en el que nada parece suceder, «la narración de una espera y el anuncio de una renovación que nunca llega», como cita Enrique Vila-Matas de Julien Gracq en *Perder teorías*. Una espera que nos anuncia desde el principio en su último proyecto, *Una larga espera* —para la exposición «Cine Bogart: imaginar un edificio»—, en el que, mediante una instalación fragmentada, intenta una reconstrucción emocional del edificio. Se trata de un conjunto de aproximaciones

1. On days like these. Instalación: Impresión digital sobre cristal, collages impresos en diapositivas y visor, (2014). *On days like these. Installation: Digital print on glass, collages printed on slides and viewfinder, (2014).* 2. Surplus work. Intervención site-specific: Objetos, fotografía, focos, cortinas y documentos de archivo, (2011). *Surplus work. Site-specific action: Objects, photography, spotlights, curtains and archive documents, (2011).* 3 Detalle de Colección pública. Instalación. Fotografía sobre tela, proyección sobre muro y audio, (2013). *Detail from Colección pública. Installation. Photography on fabric, projection on wall and audio, (2013).*

a algo que fue, es o podría llegar a ser, ya que, tal y como nos decía Vila-Matas, «la espera es aquel lugar que afirma el presente, sin nostalgia del pasado ni temor al futuro». En «Surplus Work», la primera exposición individual de Serrano Rivas emocional el extranjero, se construyen también estos ambientes de la espera. Representaciones a escala 1:1 de los almacenes que custodiaron el archivo pictórico del realismo social sueco se superponen como ficciones escenográficas en un juego de *matrioskas*, en el que la exposición se muestra como el último depósito.

Leonor Serrano Rivas trabaja con el rigor propio de las prácticas conceptuales y, a su vez, alrededor de sus obras, demuestra un gran interés por la construcción de atmósferas cercanas a las ensoñaciones. Sus instalaciones se articulan como *narraciones subordinadas*, término de Víctor Burgin, yuxtaposiciones de conceptos y de imágenes que sugieren un desdoblamiento de significados, «donde el entorno creado busca una relación limítrofe entre lo consciente y lo inconsciente», sugiere Leonor Serrano Rivas. Las atmósferas casi fantasmagóricas envuelven al espectador en el lugar tenso de la espera, de la incertidumbre de la época en la que vivimos. ☒





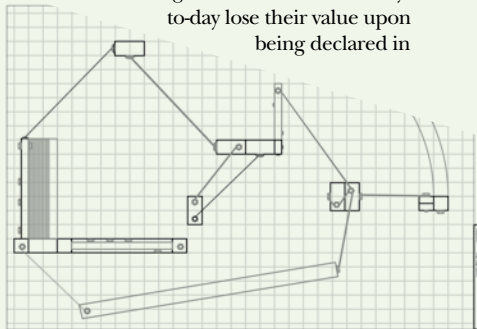
1. Colección pública. Instalación. Fotografía sobre tela, proyección sobre muro y audio, (2013). *Colección pública. Installation. Photography on fabric, projection on wall and audio, (2013).*
2. Parcela 1C. Instalación sonora. Fotografías, tramoyas y audio, (2011). *Parcela 1C. Sound installation. Photography, machinery and audio, (2011).*
3. Leonor Serrano Rivas junto a su último proyecto Una larga espera. Fotografía: Mario Lomas. *Leonor Serrano Rivas next to his latest project, Una larga espera. Photography: Mario Lomas.*
4. Mi espacio vital seguro. Intervención site-specific. Impresión digital a escala 1:1, dibujo y video (2011). *Mi espacio vital seguro. Site-specific action. Digital print on a 1:1 scale, drawing and video, (2011).*

Blurring the lines between disciplines and playing an ambiguous role between architecture and art.

Shifts between artistic installation and ordinary architecture, the alteration of codes and the subversion of fictions as mechanisms for the construction of new environments.

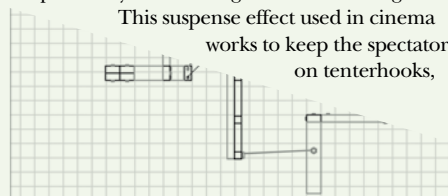
Leonor Serrano Rivas, recently graduated in fine art and architecture, practiced for a concrete period as a professional dedicated to those daily and hardly seductive tasks of ordinary architecture, i.e.: projects that deal with the declaration of ruin or opening licenses. A large part of his work and investigation was born from this immersion in architecture's regulatory abyss, involving the two work disciplines that he was working with. In this way he questions the authenticity of normative proceedings, seemingly legitimate and true, with the tools offered by the artistic discipline. In the series "Colecciones" (Collections), the first, *Colección Privada* (Private Collection), is about a shift from the intimate and quotidian to the monumental, by means of a manipulation of fiction's key normative. Objects

that belong in the context of the day-to-day lose their value upon being declared in

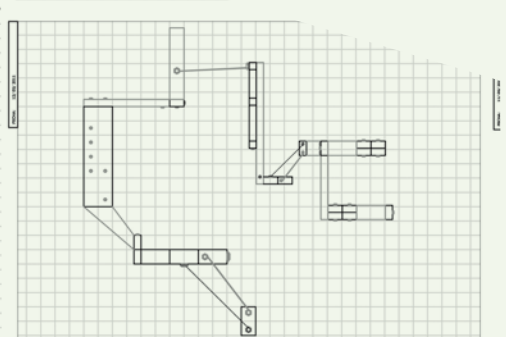
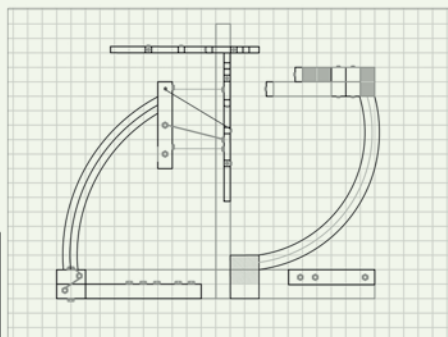
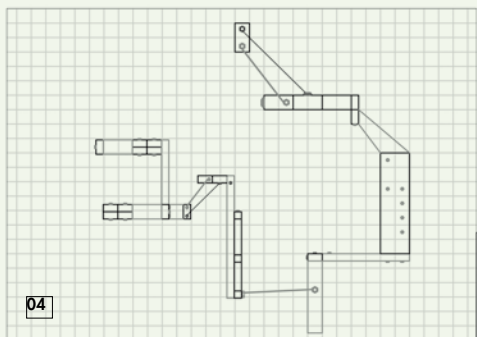


a state of ruin and go on to be allegorical in an artistic context, thus proving the weakness and absurdity that the bureaucratic system of regulation represents. This perversion of established codes and architectonic regulations manages to create fictions from the poetic, as in the exhibition "Licencias", in which, thanks to the lack of an opening licence at the Espacio Trapezio, a legal loophole allows for a certain *legality* in the exhibition space, transcribing the rule with linguistic play and opening an invitation in which proposals for the space have to adjust to the new regulation, in a way that models multiple outcomes that can occur within the newly established system. With the work *Colección Pública* (Public Collection) the aim is to put into question the arbitrary manner in which the label Heritage of Cultural Interest (*Bienes de Interés Cultural*, or BIC) is bestowed and the obsolescence of state artistic collections, "means used historically by those in power to support their ideals" as Beatriz Alonso explains about the work. Quotidian and humdrum images of isolated but familiar landscapes, the environment of the periphery; contemporary ruins that now form part of our collective imagination are superimposed with sounds and sequences taken from the context of cinema, specifically scenes categorised as cliffhangers.

This suspense effect used in cinema works to keep the spectator on tenterhooks,

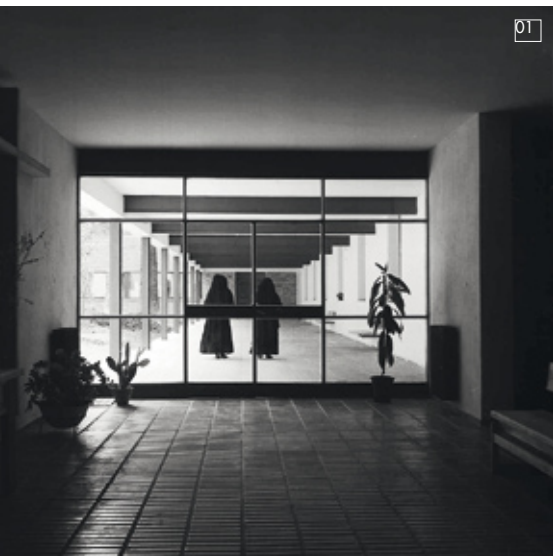


on the brink of an abyss in which nothing appears to occur, "the narration of a wait and the news of a renovation that will never happen", as Enrique Vila-Matas quotes Julien Gracq in *Lost Theories*. A wait that he announces to us from the very beginning in his latest project, *Una Larga Espera* (A Long Wait) – for the exhibition "Bogart Cinema: Imagining a Building" - in which, by means of a fragmented installation, he attempts the emotional reconstruction of the building. It's an ensemble of approximations about something that was, is or could become, being that, as Vila-Matas once said, "the wait is where the present is affirmed, without nostalgia for the past nor fear for the future". In "SurplusWork", Serrano Rivas' first solo exhibition abroad, those environments of waiting are also constructed. One-to-one scale representations of warehouses used to store the pictorial archive of Swedish social realism are superimposed like fictional scenes in a set of Russian dolls, in which the exhibition is shown like the very last stored piece. Leonor Serrano Rivas works with conceptual practices' very own rigour and, in turn, surrounding his work, he shows a great interest for the building of atmospheres linked to daydreams. His installations are articulated like subordinating narratives, a Víctor Burgin term, the juxtaposition of concepts and images that come from a diversion of meaning, "where the created environment seeks an adjoining relation between the conscious and the unconscious", suggests Leonor Serrano Rivas. The almost phantasmagoric atmospheres envelop the spectator in the tenseness of waiting, the uncertainty of the era in which we live.✕



01. Casa de Ejercicios para las Esclavas del Sagrado Corazón, Madrid, h. 1965. Archivo del Servicio Histórico COAM. *Esclavas del Sagrado Corazón Retreat House, Madrid h. 1965. COAM Historical Service Archive.*

02. Poblado El Realengo (Alicante). Foto Kindel, h. 1960. Archivo del Servicio Histórico COAM. *El Realengo town (Alicante). Photo Kindel, h. 1960. COAM Historical Service Archive.*



EN EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO: SU LEGADO DOCUMENTAL EN EL COAM

Texto: ALBERTO SANZ HERNANDO, Servicio Histórico COAM

Este año se cumple el centenario del nacimiento de José Luis Fernández del Amo Moreno. Titulado en la Escuela de Madrid en 1942, fue uno de los arquitectos más brillantes de su generación junto a Miguel Fisac y Francisco Cabrero. Su actividad profesional se vio acrecentada por una incansable labor de dinamizador cultural como director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid desde 1952, para lo cual habilitó los bajos de la Biblioteca Nacional.

La tarea del arquitecto en el Instituto Nacional de Colonización en los años cincuenta y sesenta fue modélica. Sus poblados, entre los que destacan Vegaviana, Miraelrío, Cañada de Agra o Villalba de Calatrava, están considerados como una de las expresiones máximas de la integración de las artes plásticas en España y una síntesis entre la arquitectura popular, el urbanismo contemporáneo, la implantación en el paisaje y la evolución del Movimiento Moderno. Recibió el premio de Arquitectura de la Bienal de São Paulo de 1961 por estos proyectos.

En paralelo a esta labor, Fernández del Amo construyó un interesante conjunto de edificios religiosos, como el Seminario Hispano-Americano o la Casa de Ejercicios de las Esclavas del Sagrado Corazón, ambas en Madrid, que prolongaban sus actuaciones en los poblados de colonización. Cristalizó este proceso en la iglesia madrileña de Nuestra Señora de la Luz, de 1967, una de sus principales obras.

Además, Fernández del Amo fue profesor en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) es un centro de documentación y archivo destinado a la protección del patrimonio documental de arquitectura y urbanismo españoles, aunque especializado en su circunscripción colegial.

Una de sus secciones, denominada Archivos de Arquitectura, comprende cuarenta legados profesionales de arquitectos españoles de gran interés, con más de 200 000 documentos dentro de un arco cronológico de casi dos siglos (desde 1813).

Este archivo, catalogado en sus dos terceras partes, está abierto al arquitecto colegiado y a los investigadores sobre la materia, y custodia una amplia representación de los pioneros del Movimiento Moderno —García Mercadal, Fernández-Shaw, Miguel de los Santos— y un excelente y nutrido conjunto del segundo desarrollo del Racionalismo en España, desde Vázquez Molezún a Cabrero, Cubillo o Fernández del Amo, de quien tratamos hoy. Una tercera generación —con Higuera, Fernández Alba, Perpiñá, García de Paredes, Javier Feduchi, Alas y Casariego o Juan de Haro— toman el relevo a los maestros pioneros.

Rafael Fernández del Amo, hijo de José Luis y también arquitecto, donó al COAM en 2005 el archivo profesional de su padre, que fue depositado en el Servicio Histórico. En el año 2010 se finalizaron los trabajos de ordenación y catalogación de este legado, que se compone de 50 proyectos con 665 planos, 4492 fotos, 202 documentos textuales y 25 proyectos digitalizados con 310 planos.

En este importante conjunto archivístico destaca la abundante documentación sobre los poblados de colonización, considerados como unas de las obras más representativas del autor, que contiene 20 proyectos originales con 332 planos, 25 proyectos digitalizados con 310 planos, 26 documentos textuales y 3 196 fotografías, muchas de ellas realizadas por el fotógrafo Kindel. Esta colección es básica para el análisis y el entendimiento de la labor del Instituto Nacional de Colonización y de la arquitectura y el urbanismo de la posguerra, así como la fotografía española de arquitectura.

Asimismo, se custodian en este legado sus obras más interesantes, entre las que descuellan las religiosas. Destacan el Seminario Teológico Hispanoamericano, con 9 planos y 112 fotografías; la Casa de Ejercicios de las Esclavas del Sagrado Corazón, con 5 planos y 53 imágenes, y una de sus obras maestras, la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Luz, con 56 planos y 94 fotografías, edificios ubicados todos en Madrid. Las fotografías de estas obras, conservadas junto a los proyectos, se encuentran entre las de mayor intensidad de la arquitectura española de su época.

Cabe indicar, asimismo, los proyectos para el Museo de Arte Contemporáneo en los bajos de la Biblioteca Nacional, su casa en El Burguillo o la Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica, con Antonio Fernández Alba.

Catálogo del Legado:

www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_PUBLICACIONES/pdf/jfa.pdf

ON THE HUNDREDTH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO: HIS DOCUMENTARY LEGACY IN COAM



This year is the hundredth anniversary of the birth of José Luis Fernández del Amo Moreno. Graduate from the School of Madrid in 1942, he was one of his generation's most brilliant architects, alongside Miguel Fisac and Francisco Cabrero. His professional activity was seen as augmented by the inexhaustible work of cultural revitalisation he carried out as director of Madrid's Museum of Contemporary Art from 1952, for which he fitted out the belly of the National Library.

The architect's work in the National Institute of Colonisation in the fifties and sixties was exemplary. His towns, of which Vegaviana, Miraelrío, Cañada de Agra and Villalba de Calatrava stand out, are considered to be some of the fundamental expressions of the integration of the plastic arts in Spain and a synthesis between popular architecture, contemporary urbanism, the implantation of the landscape and the evolution of the Modern Movement. It was for these projects that he won the Architecture prize at the Sao Paulo Biennial in 1961.

Alongside this work, Fernández del Amo built an interesting collection of religious edifices, like the Hispanic-American Theological Seminary and Esclavas del Sagrado Corazón Retreat House, both in Madrid, which prolonged his work on the colonisation towns. In 1967 this process was crystallised with the church Nuestra Señora de la Luz, in Madrid, one of his main projects. Furthermore, Fernández del Amo taught at the Superior School of Architecture in Madrid and was member of the Royal Academy of Fine Arts in San Fernando.

The COAM Historical Service Archive is a centre for documentation and archives destined for Spanish patrimonial documental protection of architecture and urbanism, although specialised in collegial division.

One of the sections, denominated Architecture Archives, includes forty professional legacies of Spanish architects of great interest, with more than 200,000 documents within a chronological arch that covers nearly two centuries (from 1813).

This archive, two-thirds catalogued, is open to collegiate architects and researchers, and holds a wide representation of the Modern Movement's pioneers - García Mercadal, Fernández-Shaw, Miguel de los Santos - and an excellent and well-stocked ensemble of the second development of Rationalism in Spain, from Vázquez Molezún to Cabrero, Cubillo and Fernández del Amo, about whom we are talking today. A third generation - with Higuera, Fernández Alba, Perpiñá, García de Paredes, Javier Feduchi, Alas and Casariego and Juan de Haro - take up where the maestro pioneers left off.

Rafael Fernández del Amo, son of José Luis and also an architect, donated his father's professional archive to COAM in 2005, which was deposited in the Historical Service. In 2010, work on organising and cataloguing this legacy was completed, composed of 50 projects with 665 plans, 4,492 photographs, 202 text documents and 25 projects digitalised with 310 plans.

In this important archival collection, the abundant documentation about colonisation towns are a highlight, as they are considered to be

some of the author's most representative work, containing 20 original projects with 332 plans, 25 projects digitalised with 310 plans, 26 text documents and 3,196 photographs, many by the photographer Kindel.

This is a basic collection for the analysis and understanding of work undertaken by the National Institute of Colonisation and post-war architecture and urbanism, as much as it is for Spanish photography of architecture.

Additionally, his most interesting work is kept in this legacy, among which the religious work stands out. They highlight the Hispanic-American Theological Seminary, with 9 plans and 112 photographs; the Esclavas del Sagrado Corazón Retreat House, with 5 plans and 53 images, and one of his masterpieces, the parroquial church of Our Lady of the Light, with 56 plans and 94 photographs, buildings all to be found in Madrid. The photographs, conserved alongside the projects, are to be found among the most intense examples of Spanish architectural photography of their era.

Also of note are the projects for the Museum of Contemporary Art in the National Library, his house in Burguillo or the Institute of Hispanic Culture's library, with Antonio Fernández Alba.

Legacy Catalog:

www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_PUBLICACIONES/pdf/jfa.pdf

De Fuencarral A Ópera, APOTEÓSIS Del *tránsito*

Texto: ELVIRA NAVARRO / Fotos: ASÍS G. AYERBE



Siempre hemos pensado las ciudades desde la polaridad centro/periferia. A día de hoy, las nociones de lo que son el centro y la periferia han dejado de ser fijas, pues tal división corresponde a un orden económico, social y político que algunos consideran superado. Recordemos a este respecto lo desarrollado en el ensayo *Imperio*, de Toni Negri y Michael Hardt, donde se nos dice que el mundo ya no está gobernado por Estados nacionales, sino por una estructura a la que llaman Imperio, que sería un no lugar que permite el desarrollo del capitalismo. Recordemos, asimismo, que el no lugar, concepto que le debemos al antropólogo Marc Augé, y que ha generado ríos de tinta, designa los lugares de tránsito donde no se establecen relaciones: los aeropuertos, las autopistas, los supermercados o las habitaciones de hoteles.

La periferia de las ciudades hace a veces pensar en los no lugares, por lo precario de sus construcciones y la poca importancia que se les atribuye. No suele haber en el extrarradio edificios con solera ni grandes hitos arquitectónicos. También se asemejan muchas periferias a los no lugares en que el espacio público está cada vez más pensado para que no sea tan público: aceras sin bancos, calles sin plazas ni parques y prioridad de las grandes avenidas para que puedan circular los coches.

No se nos ocurre, por el contrario, a no ser que conozcamos la teoría al respecto, la idea de que los centros de ciudades con siglos de historia sean también semejantes a los no lugares. Cuanto más gruesas las paredes de los edificios (pienso en los castillos, las iglesias, los palacetes renacentistas), cuanto más vetusta la construcción y más cercana esté a la forma original de la materia prima con la que se edificaron (por ejemplo, esas casas construidas con grandes bloques de granito que parecen excavadas en la misma piedra),

mayor es la impresión de que el tiempo se ha acumulado en los viejos inmuebles. La idea de tránsito, que es lo mismo que decir *transitorio*, no puede estar más alejada de lo antiguo, que encarna la solidez y el estatismo, y que si tiende a suprimir el tiempo, no es por acortarlo, sino por acercarlo a la idea de lo eterno, como pasa a menudo en la naturaleza cuando nos encontramos ante parajes desnudos y de formas simples: el desierto, el océano, los paisajes rocosos... Ahí nadie nos aparta o nos gruñe si nos paramos, como ocurre donde el tránsito es necesario. Al contrario: frente a esos paisajes majestuosos y extraños en su atemporalidad nos quedamos quietos y contemplativos.

Decía antes que, sin leer teoría al respecto, a nadie se le ocurre pensar en no lugares cuando está en el centro de una ciudad. Quienes eligen vivir en lugares céntricos suelen argüir razones alejadas de la idea que tenemos tanto de la periferia como de los no lugares: huir de la impersonalidad, el gusto por salir a la calle

y que esta invite a permanecer ahí porque está peatonalizada y el ruido de los coches no molesta... En los centros de las ciudades suele haber bancos donde sentarse, y es posible encontrarse con amigos y pararse a conversar. También se argumenta que vivir en el centro permite prescindir del coche, que el entorno suele ser más bonito y dar una impresión de solidez, que se tiene la agradable sensación de estar realmente en una ciudad. Este modo de pensar el centro con los atributos de una metrópoli habitable, que cuida y ofrece a los ciudadanos un espacio público, se desdibuja cuando, por ejemplo, se le pide a alguien deseo de mudarse al centro de un núcleo urbano que elija dónde le gustaría vivir. Es muy probable que esa persona excluya lo que en lenguaje de calle se nombra a veces con una redundancia: el «centro centro», que en Madrid sería la plaza de la Puerta del Sol y sus alrededores. También es probable que, si se le pregunta a esta persona por las razones de exclusión del «centro centro» de su lista de lugares donde residir, responda que vivir en el cogollo es incómodo por lo que conlleva el exceso de tiendas de ropa, calzado y etcétera de las grandes marcas: el tránsito de gente y la escasez de otro tipo de servicios. Quizá también diga que, durante la noche, el «centro centro» se queda desolado: cuando cierran las tiendas lo hacen asimismo las cafeterías y los bares. No queda un triste café en el que refugiarse, un asturiano donde cenar, y las calles están sucias por el exceso de tránsito. Hasta que no llega la madrugada y pasan los servicios de limpieza, en este tipo de vías no se vuelve a tener la impresión de cierto orden y medida. Quien vive junto a algún céntrico Corte Inglés y el aluvión de tiendas que lo cercan tiene que enfrentarse noche tras noche a una deprimente impresión de fin de fiesta, de resaca, de bajón.

En Madrid, los alrededores de la Puerta del Sol que mejor se avienen a esto son las calles Arenal, Preciados, Carmen, Montera y Fuencarral. Pablo Jarauta, filósofo y profesor del Instituto Europeo de Design, me habló por primera vez del centro de Madrid como un no lugar comparándolo con los pasillos de los aeropuertos, y me dio algunas claves que desarrollaré para pensar el espacio que va desde el tramo de Fuencarral peatonalizado hasta Ópera, a saber: cómo el binomio dentro/

fuera ya no tiene que ver con los espacios y el favorecimiento del tránsito.

Para contarme los cambios del binomio dentro/fuera, Pablo Jarauta me habló de lo que Marc Augé señala sobre los dos dioses que cuidaban la casa en la antigua Grecia: Hestia, diosa del hogar, velaba por lo más profundo, mientras que Hermes, el dios mensajero, del viaje y del comercio, era el guardián del afuera. El dentro y el afuera, o, estirando estos dioses-términos, lo privado y lo público, llevan ya unas cuantas décadas desvinculados del espacio, no porque los lugares hayan desaparecido, sino porque ya no definen dónde está Hermes y dónde Hestia. Si en nuestros salones o en nuestras habitaciones hay televisores, lo exterior (el mundo) se está colando dentro del espacio íntimo; si estamos en la calle y consultamos nuestro correo electrónico, nos abstraemos de lo público para sumergirnos en nuestra privacidad.

El favorecimiento del tránsito es otro de los elementos que desdibujan lo que antes entendíamos por espacio público y espacio privado. El espacio público es aquel donde cualquiera puede circular, y se define por oposición a la propiedad privada. Ahora bien, si vinculamos lo público a la posibilidad de generar tejido social (es decir, de posibilitar relaciones), el espacio público no se limita entonces a ser solo un lugar para circular, sino que resguarda los usos sociales del espacio. El uso social implica poder permanecer en las calles, o lo que es lo mismo, poder pararse. Un acto colectivo, un evento, trabar conocimiento con alguien sin necesidad de pagar por ello (o dicho de otro modo, sin necesidad de entrar en un bar). ¿Qué pasa entonces cuando las calles se quedan sin bancos donde sentarse, cuando no hay parques bajo cuyos árboles podamos guarecernos del sol y todo se llena de cámaras de seguridad? ¿Qué ocurre cuando la única posibilidad de estar fuera de casa es meterse en alguna cafetería a consumir?

Como he dicho, Pablo Jarauta me insistió en que me fijara en el tramo que parte de la calle Fuencarral a partir de su peatonalización, sigue por Montería y llega hasta Ópera pasando por Arenal. En este espacio eminentemente comercial se han eliminado todas las barreras

que dificultan el tránsito: no hay bancos donde sentarse, y el único obstáculo es el cruce de Gran Vía. Uno de los alumnos de Jarauta realizó un estudio antropológico para el que permaneció durante ocho horas en Fuencarral observando quiénes se detenían en la calle. Solo se quedaban quietas las personas que no consumen: ancianos, niños y mendigos, lo que evidencia la desaparición de parte del carácter social que conforma el espacio público, que se convierte sencillamente en un espacio para consumir. Si además nos vamos a la calle Montería, los objetos de consumo dejan de tener como límite a las personas, pues también encontramos prostitutas a un lado y otro de la vía. Puesto que el objetivo es que la gente compre con la mayor rapidez, los escaparates de las grandes marcas no lucen abarrotados, como sí sucede en los pocos comercios tradicionales que aún resisten: por ejemplo, Marín, Monje's o Ferpal, en la calle Arenal (tienda de muebles, posticería y ultramarinos, respectivamente). En el escaparate de Marín no solo pueden avistarse muebles, sino también todos los objetos que podría haber en un cajón (mapas, lupas, muñecos de hojalata, el juego de la oca, bailarinas y una decena más de cachivaches *vintage*), y en Ferpal, el escaparate es tan lustroso en viandas como el expositor de una carnicería bien surtida. Un escaparate así invita a detenerse en la calle para contemplarlo durante un buen rato. No es posible abarcarlo de un golpe de vista. Por el contrario, las grandes marcas de ropa, de calzado o de ordenadores (Zara, Camper, Apple) organizan sus escaparates de tal modo que no haya que pararse: en unos cuantos segundos se abarca el producto, y es de suponer que la decisión de compra se toma con la misma celeridad. En este pasillo de aeropuerto con sus ciudadanos en tránsito que va de Fuencarral a Ópera, ni siquiera un lugar como la Puerta del Sol cuenta con elementos que permitan al transeúnte descansar (bancos, árboles que den sombra), y si aun así siempre hay gente parada en Sol, es a pesar de la falta de esos elementos y gracias a las dos fuentes (podríamos decir que la gente se sienta donde puede). A este respecto, el 15-M supuso recuperar parte de lo público de esta plaza, diseñada para el tráfico incesante.

Para asegurar el cumplimiento del primer mandamiento capitalista, el consumo, se

~~~~~  
**¿QUÉ PASA ENTONCES CUANDO LAS CALLES SE QUEDAN SIN BANCOS DONDE SENTARSE, CUANDO NO HAY PARQUES BAJO CUYOS ÁRBOLES PODAMOS GUARECERNOS DEL SOL Y TODO SE LLENA DE CÁMARAS DE SEGURIDAD? ¿QUÉ OCURRE CUANDO LA ÚNICA POSIBILIDAD DE ESTAR FUERA DE CASA ES METERSE EN ALGUNA CAFETERÍA A CONSUMIR?**  
~~~~~

acentúa la indistinción entre el dentro y el afuera: los establecimientos dan la impresión de no tener puerta, lo que de nuevo contrasta con los comercios tradicionales, que sí la tienen. Las grandes marcas se abren a la calle como si fueran su continuación, de lo que cabe deducir que lo contrario también ocurre: la calle es una continuación de las tiendas. De esta invasión da buena cuenta la cortina de aire entre el adentro y el afuera de los establecimientos, una cortina que sobrepasa la tienda e invade la calle, como si esta les perteneciera. Un ejemplo muy señalado de esta indistinción sería la franquicia Smöoy, que ofrece yogur helado natural, y que tiene una tienda en Arenal y otra en Montería. Smöoy dispone sus locales como neveras abiertas, de tan blancos y fríos. También Pikolinos, en Fuencarral, es una buena muestra de lo mismo, pues se asemeja a un pasaje (ese espacio entre lo exterior y lo interior). Asimismo, en los escaparates que proyectan imágenes, ya ni siquiera vemos el interior, sino otro exterior (un pase de modelos en tiendas de ropa y etcétera).

En fin, realmente da que pensar que el corazón de nuestra ciudad se parezca cada vez más a un centro comercial o a un aeropuerto. A la lógica del capital. ☒



From Fuencarral To Opera, APOTHEOSIS Of *transit*

We've always thought of cities from the polarity of the centre/periphery. These days, the notions about what exactly is the centre or the periphery have started to become less defined, and such a division corresponds to an economic, social and political order that some consider we have overcome. With respect to that, let's remember the developed in the essay *Empire*, by Toni Negri and Michael Hardt, where they tell us that the world is no longer ruled by national states, but rather by a structure that they call Empire, which would be a no-place that allows for the growth of capitalism. In that way then, let's remember that the non-place, a concept that we owe to the anthropologist Marc Augé, and which has let loose rivers of ink, dubs places where relationships are not formed (airports, motorways, supermarkets and hotel rooms) as 'transit' places.

The outskirts of cities occasionally call to mind the non-places, for the precarious that their constructions are and the little importance attributed to them. In the periphery, there usually aren't many buildings with character or awe-inspiring landmark architectonics. Many outskirts look like non-places in which public space is increasingly more thought-out to be not so public: pavements without benches, roads with no squares or parks and a priority given to huge avenues so that cars can circulate.

On the other hand, unless we know the theory about it, the idea doesn't occur to us that city centres with centuries of history are also akin to the non-places. The thicker the buildings' walls (think of castles, churches, renaissance mansions), the more ancient the construction and the closer it is to the original form of the raw material used to build (for example, those houses built from huge blocks of granite that look like they are carved from the rock itself), the greater the impression that time has accumulated in old edifices. The idea of transit, the same as saying *transitory*, couldn't be further from the old, which embodies solidity and stillness, and if it tends to suppress time, it isn't to shorten it but rather to bring it closer to the idea of the eternal, like what often happens in nature when we find ourselves faced with bare and simply-shaped landscapes: deserts, oceans, rocky plains... Out there nobody nudges us or grumbles at us if we stop, like what happens where transit is necessary. Quite the opposite: faced with those majestic and strange landscapes in their atemporality we end up calm and contemplative.

I said before that, without reading the relevant theory, it wouldn't occur to anybody to think of the non-places when they are in the centre of a city. Those who choose to live in central places often defend reasons far from the idea that we have as much of the periphery as of the non-places: running from impersonality, the taste for going out into the street and it inviting you to stay there because it's pedestrian and the sound of the cars isn't annoying... In the city centres there are usually benches to sit on, and you can run into a friend and stop for a chat. It's also argued that living in the centre you can get by without ☐

a car, that the environs are usually prettier and give a sense of strength, that you get the pleasant sensation of actually really being in a city. This way of thinking of the centre with its characteristics of a habitable metropolis, that care for and offer the citizens a public space, is undone when, for example, you ask someone who wants to move to the centre of an urban nucleus exactly where he or she would like to live. It's highly probable that that person excludes what in street language is often redundantly named: the 'centre centre', which, in Madrid, would be the square Puerta del Sol and its adjacent areas. It's also quite likely that, if this person is asked for reasons behind excluding the 'centre centre' from his or her list of desirable place to reside, he or she replies that living in the heart of a city is uncomfortable because it involves excessive amounts of shops that sell big-brand clothing, footwear, etc.: the transit of people and the shortage of other types of services. Perhaps he or she would also say that, at night, the 'centre centre' is left desolate: when the shops close so do the cafés and the bars. There's not even a sad café left in which to take refuge, an Asturian restaurant to have dinner in, and the roads are filthy from the excess of transit. Until dawn comes and the street cleaners with it, those streets don't go back to holding that sense of certain order and restraint. Those who live by the Corte Inglés in the centre and the deluge of shops surrounding it have to face, night after night, a depressing scene reminiscent of the end of the weekend, hangovers and downers.

In Madrid, the streets around Puerta del Sol where best to see this are Arenal, Preciados, Carmen, Montera and Fuencarral. Pablo Jarauta, philosopher and professor at the Istituto Europeo di Design (IED), talked to me for the first time about the centre of Madrid as a non-place, comparing it to airport hallways, and he gave me some keys that I will develop to think about the space between the pedestrian Fuencarral down to Ópera, i.e.: how the inside/outside binomial now has nothing to do with spaces and the favouring of transit.

In order to tell me about the changes in the inside/outside binomial, Pablo Jarauta spoke of what Marc Augé pointed out about the two gods who looked after the house in ancient Greece: Hestia, goddess of the home, guarded what was inside, while Hermes, the messenger god of travel and commerce, guarded what was outside. The inside and the outside, or, bending those god-terms, the private and the public, have spent some decades now unconnected to the space, not because the places have disappeared, but because they define where Hermes is and where Hestia is. If there are televisions in our bedrooms or lounges, the outside (the world) is breaking

into the intimate space; if we're in the street and we check our emails, we're abandoning the public to submerge ourselves in the private.

The favouring of transit is another of the elements that undo what we used to understand as public space and private space. Public space is that in which anybody can circulate, and is defined by an opposition to private property. So now, if we link the public space to the possibility of generating social matter (in other words, of facilitating relationships), public space is no longer limiting itself to just being a place in which to circulate, as it offers social uses too. Social use implies being able to remain in the street, or, simply put, being able to stop. A collective act, an event, engaging in meeting with someone without the need to pay for it (or, without the need to go into a bar). What happens then when the streets don't have benches to sit down on, and everything is full of security cameras? What happens when the only way of being out of the house is going into a café and paying for a drink?

As I've said, Pablo Jarauta insisted that I focus on the area that goes from the pedestrian part of Fuencarral, down Montera all the way to Ópera via Arenal street. In this especially commercial stretch, everything that poses a problem to transit has been eliminated: there are no benches on which to sit, and the only obstacle is to cross Gran Vía. One of Jarauta's pupils carried out an anthropological study in which he stood on Fuencarral for eight hours observing those who stopped in the street. Only those who don't consume stay still: the elderly, children and beggars, proof that part of the social character of public space has disappeared, and it has become simply a space in which to consume. If we also go down Montera, consumption's targets stop limiting themselves to people, and we also find prostitutes on both sides of the street. Given that the idea is that people buy as quickly as possible, the shop windows aren't overcrowded, unlike those of the more traditional shops that are still holding out: for example, Marin, Monje's or Ferpál, on Arenal street (a furniture shop, a hairpiece shop and a grocer's, respectively). In Marin's shop window not only can you spot furniture, but also all objects imaginable that are found in a drawer (maps, magnifying glasses, tin dolls, snakes and ladders sets, ballerinas and a dozen more examples of vintage junk), and in Ferpál, the array in the window is as shiny with meat as a well-stocked butcher's display counter. A shop window like that invites the passer-by to stop and have a decent look for a good while. It's not at all possible to get it all in at a quick glance. On the other hand, the big clothing, footwear or computer brands (Zara, Camper,

WHAT HAPPENS THEN WHEN THE STREETS DON'T HAVE BENCHES TO SIT DOWN ON, AND EVERYTHING IS FULL OF SECURITY CAMERAS? WHAT HAPPENS WHEN THE ONLY WAY OF BEING OUT OF THE HOUSE IS GOING INTO A CAFÉ AND PAYING FOR A DRINK?

Apple) set up their displays in such a way that there's no need to stop: in mere seconds you know what the product is, and it's supposed that the decision to buy is made with just as much celerity. In this airport corridor with its citizens in transit that goes from Fuencarral to Ópera, not even Puerta del Sol offers relief (i.e. benches, leafy trees), and even so there are still always people stopped in Sol, despite the lack of those elements and thanks to the two fountains (we could say people sit wherever they can). In this way, 15-M meant to recover part of the public of this square, designed for incessant traffic.

To assure the accomplishment of the first rule of capitalism, i.e. consumption, indistinction between the inside and the outside is accentuated: establishments give you the impression they don't have doors, in contrast with traditional shops. Big brands open out onto the street as if it were part of their space, which leads us to deduce that the opposite also occurs: the street is a continuation of the shops. There's also the icy blast of the air conditioning curtain that separates the inside and the outside of the establishments, a curtain that leaves the shop and invades the street, as if they owned that too. A particular example of this indistinction would be the chain Smöoy, selling natural frozen yoghurt, and their shops on Arenal and Montera. Smöoy makes its outlets look like open fridges they're so white and cold. There's also Pikolinos, on Fuencarral, another good example of the same, rather like a passageway (that space between the inside and the outside). In the same way, images are projected onto the shop windows and we can't even see the interior for seeing another exterior (an array of models in clothing shops etc.).

To sum up, it gives us something to think about that the heart of our city is more and more like a shopping centre or an airport. The capital's logic. ☒





CONTRIBUTORS 002

EDITORIAL 003

FOR EXAMPLE. NEW POLISH HOUSE 005

EVA VAZQUEZ 007

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER 009

ÁNGEL BORREGO (OOS) 010

CHURTICHAGA + QUADRA SALCEDO 011

PCM DESIGN 012

EMBT 014

CASOS DE CASAS 016

AWA ESTUDIO 018

3D/TRANS 020

NO.MAD 026

LA BIENNALE DI VENEZIA 033

GIANNI VATTIMO & URIEL FOGUÉ 054

PAISAJE TETUÁN 064

LEONOR SERRANO RIVAS 068

COAM 072

FUENCARRAL / ÓPERA 074