

ARQUITECTURA







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

Fe de erratas

En el texto «Viaje al interior de la Arquitectura» (pág. 36), nº 369:
 Centro cultural L'Atlàntida, de Josep Llinàs, Josep Llobet, Pedro Ayesta, Laia Vives, en Vic.
 El edificio de aulas y departamentos para la Universidad Pablo de Olavide, en Sevilla, de MGM, Morales de Giles Arquitectos + Miguel Hernández Valencia.
 La cita «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» pertenece a Inmaculada E. Maluenda y Enrique Encabo Seguí.
 En cubierta: Ángel Borrego (OSS).

Corrigendum

In the text "A journey into architecture" (pág. 36), nº 369:
 Centro cultural L'Atlàntida, by Josep Llinàs, Josep Llobet, Pedro Ayesta, Laia Vives, in Vic.
 The building of classrooms and departments for Universidad Pablo de Olavide, in Seville, by MGM, Morales de Giles Arquitectos + Miguel Hernández Valencia.
 The quote "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" is from Inmaculada E. Maluenda and Enrique Encabo Seguí.
 On the cover: Ángel Borrego (OSS).

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 / Thanks to
MATADERO MADRID. INTERMEDIAE.
FREDERICK KIESLER FOUNDATION.
WESLEYAN UNIVERSITY PRESS.
LOS ADMINISTRADORES DEL LEGADO DE RUDOLF VON LABAN.
THE TRUSTEES OF THE RUDOLF VON LABAN STATE.
ARCHITECTURAL RECORD.

Impresión / Print
MONTERREINA

Noviembre / November 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



ANDY DAVIES

Comisario de vídeo y cine, ha dirigido Sonar Cinema y el festival de audiovisuales en directo Play en La Casa Encendida, en Madrid. Actualmente trabaja como comisario de exposiciones.

Curator of video and cinema, he has run Sonar Cinema and the live audiovisual festival Play at La Casa Encendida, in Madrid. Currently working as an exhibition curator.



MANUEL DELGADO

Profesor de Antropología Urbana de la UB. Miembro del Observatori d'Antropologia del Conflicte Urbà. Autor de *El animal público*, *Sociedades movedizas*, *La ciudad mentirosa* y *El espacio público como ideología*.

Professor of Urban Anthropology at the UB. Member of the Observatori d'Antropologia del Conflicte Urbà. Author of *El animal público*, *Sociedades movedizas*, *La ciudad mentirosa* and *El espacio público como ideología*.



AUXILIADORA GÁLVEZ

Doctora en Arquitectura (ETSAM) y cofundadora de la oficina Gálvez + Wieczorek. Dirige la plataforma Pezdeplumas y codirige el colectivo TOUCHandGoreality. Profesora de proyectos en la EPS San Pablo CEU.

Doctor of Architecture (ETSAM) and co-founder of the Gálvez + Wieczorek office. Runs the platform Pezdeplumas and co-runs the TOUCHandGoreality collective. Project professor at EPS San Pablo CEU.



GONZALO DEL VAL

Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea, donde ahora ejerce como profesor de proyectos. Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM.

Architect for the Escuela de Arquitectura at the Universidad Europea, where he now practises as project lecturer. Masters in Advanced Architectonic Projects at ETSAM.



IVÁN LÓPEZ MUNUERA

Crítico y comisario independiente. Explora la adscripción del arte contemporáneo y arquitectura al contexto crítico de las ciencias sociales y los estudios de medios. Ha comisariado múltiples exposiciones.

Independent critic and curator. He explores the appointment of contemporary art and architecture to the critical context of the social sciences and studies of communication. Has curated multiple exhibitions.



CARLOS LUJÁN

Premio Nuevo Talento Fnac de Fotografía 2004 y premio Fotógrafo Revelación al colectivo NOPHOTO en la edición Photospaña'06. Forma parte del colectivo NOPHOTO desde su fundación.

Winner of the Fnac New Talent in Photography award in 2004, and the Revelation Photographer award from NOPHOTO in the Photospaña'06 edition. He's been a member of the NOPHOTO collective since it was founded.



**JOSÉ LUIS VALLEJO
Y BELINDA TATO**

Socios fundadores y directores de *ecosistema urbano*. Han sido invitados por las instituciones académicas más prestigiosas del mundo, entre ellas Harvard GSD, donde son profesores visitantes desde 2010.

Founding and directing partners of *ecosistema urbano*. They've been invited by the most prestigious academic institutions of the world, including Harvard GSD, where they've been guest professors since 2010.



AURORA DOMÍNGUEZ

Licenciada en Filosofía y Periodismo por la UCM. Arquitecta por la TU de Berlín. Ha sido docente en el IED de Madrid y responsable de comunicación de la escuela Design. Es parte del colectivo Plastique Fantastique.

Graduate in Philosophy and Journalism from UCM. Architect for TU Berlin. Has been a teacher at the IED Madrid and in charge of Communication for the school Design. She is member of the Plastique Fantastique collective.

También / Also: Javier Morán, Álvaro Iglesias, Iván Acebo y Jesús Gallo.

Victoria Acebo / Ángel Alonso
05 **Editorial**

SHORTS

- Aurora Domínguez
07 **RIEN: del plano inmanencia a la arquitectura inherente**
RIEN: from the plane of imminence to inherent architecture
Mauricio Freyre (RIEN)
- Iván López Munuera
09 **Mas allá del marco**
Beyond the frame
«Beyond the Supersquare»
- Andy Davies
10 **Escenografía del llanto**
Scenography of Sobbing
Laida Lertxundi / Jorge López Conde
- 12 **Pabellón San Lucas**
San Lucas Pavilion
Fernando Rodríguez / Pablo Oriol (FRPO)
- 14 **Rounded Ojo de Pez**
Rounded Ojo de Pez
Carolina González Vives (Ojo de Pez)
- 16 **Casa Aguirre en Bayona**
Casa Aguirre in Bayona
Sergio Martín Blas / Gabriel Carrascal
- 18 **Prototipo energético**
Energy Prototype
Daniel Ibáñez / Rodrigo Rubio (Margen-Lab)

OPEN SOURCE

- Iván López Munuera
20 **Fan Riots. Un proyecto comisariado por Iván López Munuera para SOS 4.8**
Fan Riots. A project curated by Iván López Munuera for SOS 4.8



ARQUITECTURA 370

BUILT

- Victoria Acebo / Ángel Alonso
26 **Una casa sin apariencia: #house# 1.130**
A house without appearance: #house# 1.130
María Hurtado de Mendoza / César Jiménez de Tejada /
José María Hurtado de Mendoza / Álgvar Ruiz (estudio.
entresitio)

CREATE

- En nuestro ecosistema: breve trilogía sobre las fuerzas de interacción y la continuidad**
Within our ecosystem: A short trillogy on interacting forces and continuity
Frederick Kiesler
- 34 **Poema**
Poem
Mary Wigman
- 36 **Monotony (danza torbellino)**
Monotony (whirl dance)
Rudolf von Laban
- 38 **Un nuevo aspecto del espacio y el movimiento**
A new aspect of space and movement
Frederick Kiesler
- 40 **La arquitectura como biotécnica**
Architecture as biotechnique
Mª Auxiliadora Gálvez Pérez
- 44 **Epílogo**
Epilogue

FACE TO FACE

- 54 **Agustín Fernández Mallo & Federico Soriano. 30.06.2014**
Agustín Fernández Mallo & Federico Soriano. 06.30.2014

CITY

- José Luis Vallejo / Belinda Tato (ecosistema urbano)
64 **Diseño en red: Dream Your City**
Network design: Dream Your City

SPARKS

- Gonzalo del Val
68 **José Ja Ja Ja**
José Ja Ja Ja

COAM

- José Antonio Granero
72 **Volver a entrar en el siglo XXI**
Coming back into the 21st century

MERCENARY

- Manuel Delgado
74 **Plazas Fuertes. El espacio público en las movilizaciones sociales de última generación**
Strongholds. Public space in the next generation's social movements



Tus ideas, nuestros retos

Proyecta, diseña, construye... nosotros iluminamos

 **airfal**
INTERNATIONAL
www.airfal.com



Estantes de alta resistencia | Luminarias Atex
Iluminación arquitectónica, técnica e industrial
Proyectos de iluminación y asesoramiento

EDITORIAL

1 344 páginas abigarradas de información, en las que se mezclan con total desparpajo textos en diversas tipografías, titulares, mensajes, fotografías, dibujos..., compusieron en 1995, hace casi veinte años, el manifiesto arquitectónico de la época. Rem Koolhaas y Bruce Mau recopilaron para el *S, M, L, XL* de OMA toda la cosmovisión del momento, y con él crearon el objeto máspreciado por todo aquel que quería convertirse en un gran arquitecto.

Si algo era el *S, M, L, XL*, además de descaradamente renovador y refrescante, era gordo. Muy gordo.

Probablemente ya quede poco por escribir sobre la década que siguió a este libro y en la que la cuestión del tamaño tomó una relevancia desmesurada en la arquitectura de este país. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, la Ciudad de la Justicia de Madrid, la Ciudad del Santander también en Madrid, la Ciudad del Medio Ambiente en Soria... se promovieron como enormes iconos de una sociedad que se estaba construyendo con mucha ansiedad.

Dirigir una revista como *Arquitectura* brinda la oportunidad casi única de observar los movimientos y cambios en las prácticas: ahora cuesta encontrar vestigios relevantes de aquella magnificencia; por el contrario, existen indicios de que lo *pequeño* está contribuyendo a definir un nuevo *zeitgeist*. Pequeñas acciones con capacidad de gran alcance se diseminan en múltiples soportes y esbozan el espíritu de un tiempo muy diferente.

En estas páginas se publican trabajos que ahora nutren la actividad de los arquitectos, pero que quizá hace diez años, por su tamaño, no se hubiesen considerado como representativos. El panorama se vislumbra de largo recorrido, y una estimación razonable de la evolución de la profesión de arquitecto incluiría también el escenario de la hipertrofia en los grandes proyectos, la atrofia de grandes estudios y la proliferación de pequeñas oficinas haciendo frente a encargos de presupuestos escuetos, con procesos próximos a la manufactura.

1 344 páginas ya no serían suficientes para registrar la variedad de todo lo que está aconteciendo.

1 344 pages brimming with information, on which texts with diverse typographies, titles, messages, photographs, drawings..., are all easily mixed. Composed in nearly twenty years ago, in 1995, it is the architectonic manifesto of the era. For the *S, M, L, XL* for OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau brought together all the cosmovision of the time, and with it they created the most revered item for all those who wanted to become a great architect.

If *S, M, L, XL* were anything, apart from brazenly innovative and refreshing, it was thick. Very thick.

There's probably little left to write about the decade that came after this book, and in which the question of size took on an unmeasured relevance for the architecture of this country. The Ciudad de Cultura in Santiago de Compostela, the Ciudad de la Justicia in Madrid, the Ciudad del Santander also in Madrid, the Ciudad del Medio Ambiente in Soria... they were all promoted as huge icons of a society that was being built with celerity.

Running a magazine like *Arquitectura* brings along the almost unique opportunity to observe the movement and changes in practices: now, it's hard to find the relevant traces of that magnificence; however, indices do exist of the *small* and its contribution to the definition of a new *zeitgeist*. Small actions with the capacity of huge repercussions are being disseminated in multiple fashions and they are outlining the spirit of a wholly different time.

On these pages works are published that are currently nourishing architects' activity, but that, perhaps for their size, wouldn't have been considered representative ten years ago. The panorama is envisaged as a large tour, and a reasonable estimation about the evolution of the architectural profession would also include the scene of hypertrophy in large projects, the atrophy of big studios and the proliferation of small offices facing jobs with skimpy budgets, with processes close to manufacture.

1 344 pages wouldn't really be enough any more to register the variety of everything that's going on.

ÁNGEL ALONSO y VICTORIA ACEBO

LA REVISTA ARQUITECTURA EN TU IPAD.

1. Entra en Apple Store



2. En el buscador introduce:



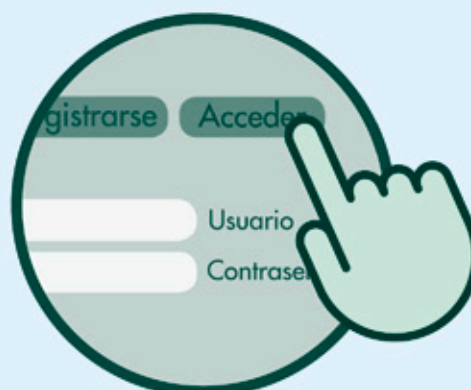
3. Descargar App



4. Entrar en la App



5. Si eres colegiado del
COAM introduce tu clave



OCTUBRE Y NOVIEMBRE ACCESO LIBRE

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

RIEN: del plano inmanencia a la arquitectura inherente

Texto: AURORA DOMÍNGUEZ



Rien films, el estudio creativo de Mauricio Freyre con sede en Madrid, se dedica desde 2012 al desarrollo de contenidos audiovisuales y estrategias narrativas en arquitectura, diseño y urbanismo, en los que utiliza el cine y las artes visuales como un medio de comunicación e investigación. Freyre estudió arquitectura, artes audiovisuales y fotografía. Fue director de proyectos en Tungsten Studio, arquitecto en Ooze Architects y director de proyectos audiovisuales en el estudio de Luis Urculo. En sus obras, la síntesis narrativa cinematográfica interactúa con objetos de diseño y espacios que resultan protagonistas de una *performance* audiovisual. Otras veces son los diálogos los protagonistas, como ocurre en «ALA», el proyecto documental que estudia la identidad de la arquitectura latinoamericana.

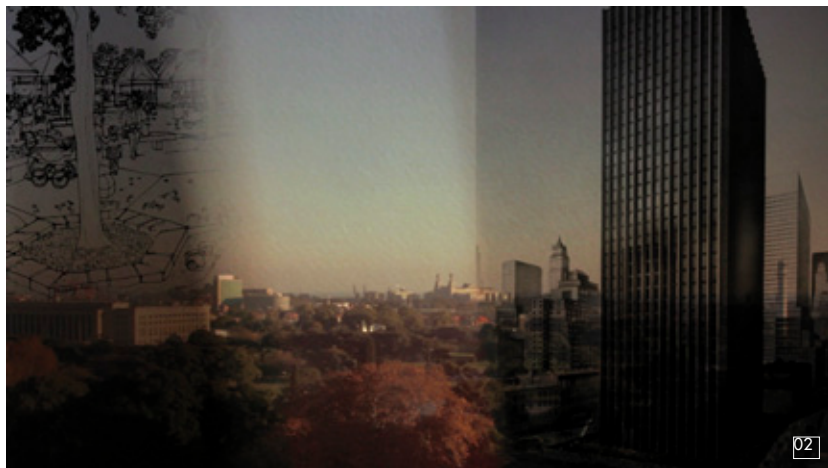
<www.rienfilms.com>

RIEN: from the plane of imminence to inherent architecture

Rien films, the creative studio of Mauricio Freyre based in Madrid, has been dedicated to the development of audiovisual content and narrative strategies in architecture, design and urbanism since 2012, in which they use cinema and visual arts as their medium of communication and research. Freyre studied architecture, audiovisual arts and photography. He was project director at Tungsten Studio, architect at Ooze Architects and audiovisual project director at Luis Urculo's studio.

In his work, the narrative-cinematographic synthesis interacts with design objects and spaces that become the protagonists in an audiovisual performance. Other times it's the dialogues that take centre stage, like in "ALA", the documentary project that studies the identity of Latin American architecture.

<www.rienfilms.com>



01, 02. Minond, cortometraje. Parque & Centro en Buenos Aires, 2013. *Minond, short film. Parque & Centro en Buenos Aires, 2013.*

LOS FUTUROS DE PLAZA DE ESPAÑA

PIENSA PLAZA DE ESPAÑA

La Plaza de España está en el foco del debate urbano madrileño. Este espacio, uno de los más sobresalientes de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX, ha padecido un declive muy importante. El abandono de alguno de sus edificios o la evidente disminución de la actividad ciudadana son pruebas de esa decadencia, pero algo empieza a moverse en ella.

Varios grupos empresariales han anunciado la instalación de nuevos hoteles y el Ayuntamiento de Madrid ha expresado el deseo de intervenir en la isla central y de modificar la movilidad del entorno. Parece que la Plaza de España está a la espera de un nuevo futuro.

Su trascendencia urbana requiere repensarla de una forma integral y alcanzar un consenso entre ciudadanos, especialistas, administraciones y empresas. La participación y los concursos son la mejor garantía de éxito para los procesos de regeneración urbana.

Carlos Lahoz y Manuel Leira

EXPOSICIÓN PIENSA PLAZA DE ESPAÑA

DEL 6_10_2014 AL 6_12_2014 _PLANTA JARDÍN _LASEDE COAM

COMISARIO: Efraín Redondo

DEBATE LOS FUTUROS DE PLAZA DE ESPAÑA

CELEBRADO EL LUNES 6_10_2014 _SALÓN DE ACTOS _LASEDE COAM

SI TE LO PERDISTE AQUÍ TIENES EL ENLACE:

PONENTES:

JAVIER HERNÁNDEZ

DIRECTOR GENERAL DE PLANEAMIENTO DEL AYTO. DE MADRID

FERMÍN VÁZQUEZ

ARQUITECTO

CARLOS LAHOZ

DIRECTOR DEL MADRID THINK TANK

FILA 0:

NICOLÁS MARURI ALBERTO TELLERÍA JAVIER PÉREZ PAISAJE TRANSVERSAL

EDUARDO LEIRA JAVIER ALAU FRANCISCO POL

MODERA:

MANUEL LEIRA

BLOG MADRID THINK TANK

<http://madridthinktank.blogspot.com.es>

ORGANIZA



COAM

COLEGIO
OFICIAL
ARQUITECTOS
DE MADRID



Más allá del marco

Texto: IVÁN LÓPEZ MUNUERA



Habitualmente se ha entendido la historia de la arquitectura del siglo xx como una tradición lineal desarrollada en torno a unos focos establecidos en Centroeuroa y, después, Norteamérica, y se han considera do otros núcleos y geografías como meros receptores de estas arquitecturas e ideologías. Una lectura que no puede mantenerse al observar con detalle la multitud de experiencias producidas en diversos lugares, como los países de Latinoamérica. Esta es la base de «Beyond the Supersquare», donde una veintena de artistas (de Jordi Colomer a Leonor Antunes o Carlos Garaicoa) toman como punto de partida el legado de la modernidad arquitectónica latinoamericana para expandir sus alcances, significados y marcos conceptuales. Con sus obras no solo dan la vuelta a los mapas y cartografías acostumbrados, sino que cuestionan los marcos políticos, sociales, económicos y culturales de la disciplina. Arquitectura entendida como una caja de herramientas valiosa, capaz de trascender la seducción de sus formas para alcanzar otros debates.

«Beyond the Supersquare». Comisaria: María Inés Rodríguez. Bronx Museum, Nueva York. Del 1 de mayo de 2014 al 11 de enero de 2015.

Beyond the frame

Habitually, the history of 20th century architecture has been understood as a lineal tradition developed around certain focal points in central Europe and, later, North America, and other nuclei and geographical locations have been considered mere receivers of these architectures and ideologies. An interpretation that can't be maintained upon looking in detail at the multitude of experiences produced in diverse places, like the countries in Latin America. This is the basis for "Beyond the Supersquare", where twenty-odd artists (from Jordi Colomer to Leonor Antunes or Carlos Garaicoa) take the legacy of Latin American architectonic modernity as a starting point from which to expand their reach, meanings and conceptual frames. With their works they don't just turn the tables on the usual maps and cartography, but they also question the political, social, economic and cultural frames of the discipline. Architecture understood as a valuable toolbox, capable of transcending the seduction of its shapes to reach other debates.

"Beyond the Supersquare". Curator: María Inés Rodríguez. Bronx Museum, New York. From the 1st of May 2014 to the 11th of January 2015.



01. Ilivia Corona. 47 547 viviendas para México Ixtapaluca. 2007.
Ilivia Corona. 47 547 Homes for Mexico Ixtapaluca. 2007.

02. Alberto Baraya. Estudios comparados modernistas: Catedral Brasília & Escoba seca. 2010-11.
Alberto Baraya. Modernist compative studies: Brasília cathedral & Dry broom. 2010-11.

Escenografía del llanto



Texto: ANDY DAVIES (Comisario)

Fotografías: JAIME GARTZIA OBREGÓN para Alhóndiga Bilbao Centro de Arte y Cultura (1, 2, 3), y JORGE LÓPEZ CONDE(4)

«Llora cuando te pase», una exposición de Laida Lertxundi diseñada por Jorge López Conde, pudo verse en La Alhóndiga de Bilbao durante la primavera del 2014.

Laida Lertxundi, una joven artista bilbaína afincada en Los Ángeles desde hace diez años, presentó para esta exposición seis cortometrajes, rodados entre 2007 y 2014, y una instalación.

«Llora cuando te pase» muestra la construcción de unos ambientes, de unos límites que conforman variables de una arquitectura arcaica (el caserío) en la imagen general, remarcando y situando las piezas en su propio contexto grabado, en su escenografía. Son espacios que parecen venir de algún film: cámaras que miran a través y hacia adentro, que delimitan y amplifican en nuestra cabeza el movimiento y donde las ventanas son las propias películas, que miran desde el paisaje hacia la intimidad y viceversa.

Como comisario de la exposición debo reconocer que tuve un papel secundario en el montaje de la misma, ya que las ideas sobre cómo presentar las películas en el espacio expositivo de La Alhóndiga fueron fruto de la colaboración entre la artista y el diseñador de la exposición, una vez hechas las presentaciones oportunas y establecidas las reglas básicas del propio proyecto. Una manera de trabajar con el diseñador de la exposición que me parece acertada: con referencias, con contenidos, pero sin intervenciones posteriores, donde cada uno se limita a hacer lo que sabe.

El montaje logra que te identifiques con el trabajo de Laida mediante el diseño de momentos que te hacen «presente» a través de la espacialidad radical contenida, de la perspectiva en fuga de un espacio donde se representan los mecanismos de su cine. Es una exposición con «forma» de cine. Un *landscape plus*.

<www.laidalertxundi.com>
<www.lopezconde.com>





Scenography of Sobbing

«Llora cuando te pase», an exhibition by Laida Lertxundi designed by Jorge López Conde, was open at La Alhóndiga in Bilbao during spring 2014.

Laida Lertxundi, a young artist from Bilbao who has been a resident of Los Angeles for the past ten years, presented six short films, shot between 2007 and 2014, and one installation for this exhibition.

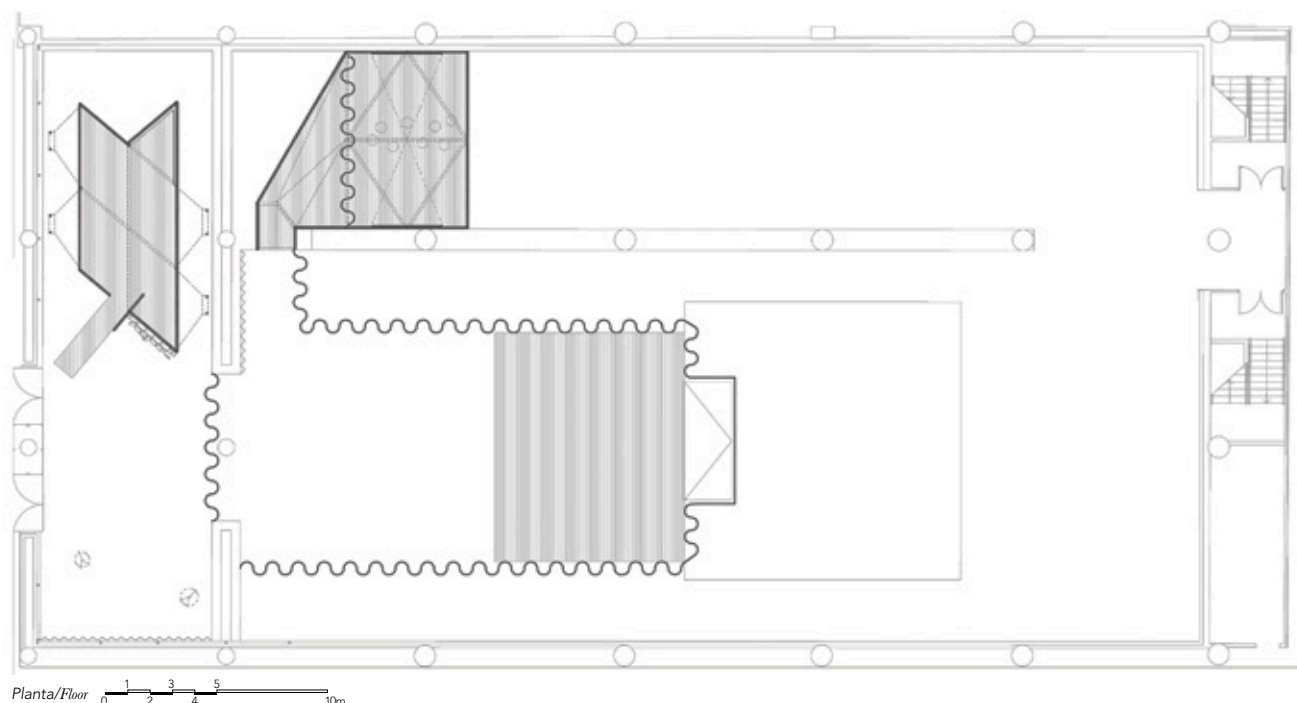
“Llora cuando te pase” shows the construction of certain environments, of certain limits that form the variables of an archaic architecture (the hamlet) in a general way, highlighting and placing the pieces in their own recorded context, in their scenography. They’re spaces that seem to come from a film: cameras that look through and within, that outline and amplify movement in our heads and where windows are the films themselves, those that look in from the landscape towards the intimate indoors and vice versa.

As curator of the exhibition I have to recognise that I played a secondary role in the set up of it, being that the ideas about how to present the films in the exhibition space of La Alhóndiga were the fruit of a collaboration between the artist and the exhibition designer, we met and they told me how the opportune presentations and the established basic rules of the project itself would be. A way of working with the exhibition designer that seemed to me the correct one: with references, with content, but without later interventions, where each one limits themselves to doing what each one knows how to do.

The set up means that you identify with Laida’s work by means of the design of moments that make you “present”, through the radical contained space, from a perspective that flees from a space where the mechanisms of its cinema are shown. It’s an exhibition with the ‘form’ of cinema. A *landscape plus*.

<www.laidalertxundi.com>

<www.lopezconde.com>



Fernando Rodríguez y Pablo Oriol (FRPO) edifican este pequeño pabellón con una rotundidad poco usual en la arquitectura coetánea. No fue una intervención ligera lo que resolvió la urgencia que exigía la propiedad, sino, por el contrario, una estructura generosa y expresiva, de ejecución inmediata, cuyo énfasis se impuso sobre la incertidumbre que habitualmente deparan los

proyectos rápidos.

El pabellón acota una sombra de planta cuadrada de 11 x 11 m sobre el mismo lugar en que se levantaba otro de los años cincuenta, demolido en 2011. Las primeras decisiones simplifican la dimensionalidad de este espacio abierto y se traza un esquema flexible y sencillo de estructura en bandas paralelas que busca la transparencia unidireccional de la construcción, situada entre un pinar y una pradera. La estructura de hormigón armado visto tiene apenas 15 cm de espesor y está configurada a base de siete pantallas y nueve vigas de 105 cm de canto, suspendidas a 215 cm sobre el suelo. El conjunto constituye una especie de marquesina

en «T» cuyo voladizo transmite una fuerza muy intencionada.

Bajo ese gran plano de cubierta van ajustándose los escenarios imaginados y colocándose de una forma más ligera objetos que determinan espacios: unas cajas blancas cerradas de inspiración moderna e independientes de la estructura, algunas zonas cubiertas de la lluvia mediante una chapa de acero en bruto plegada en fuelle a 45°, unos huecos en la solera donde crece la vegetación, unos muebles... El suelo dibuja, una vez más, esas bandas en el

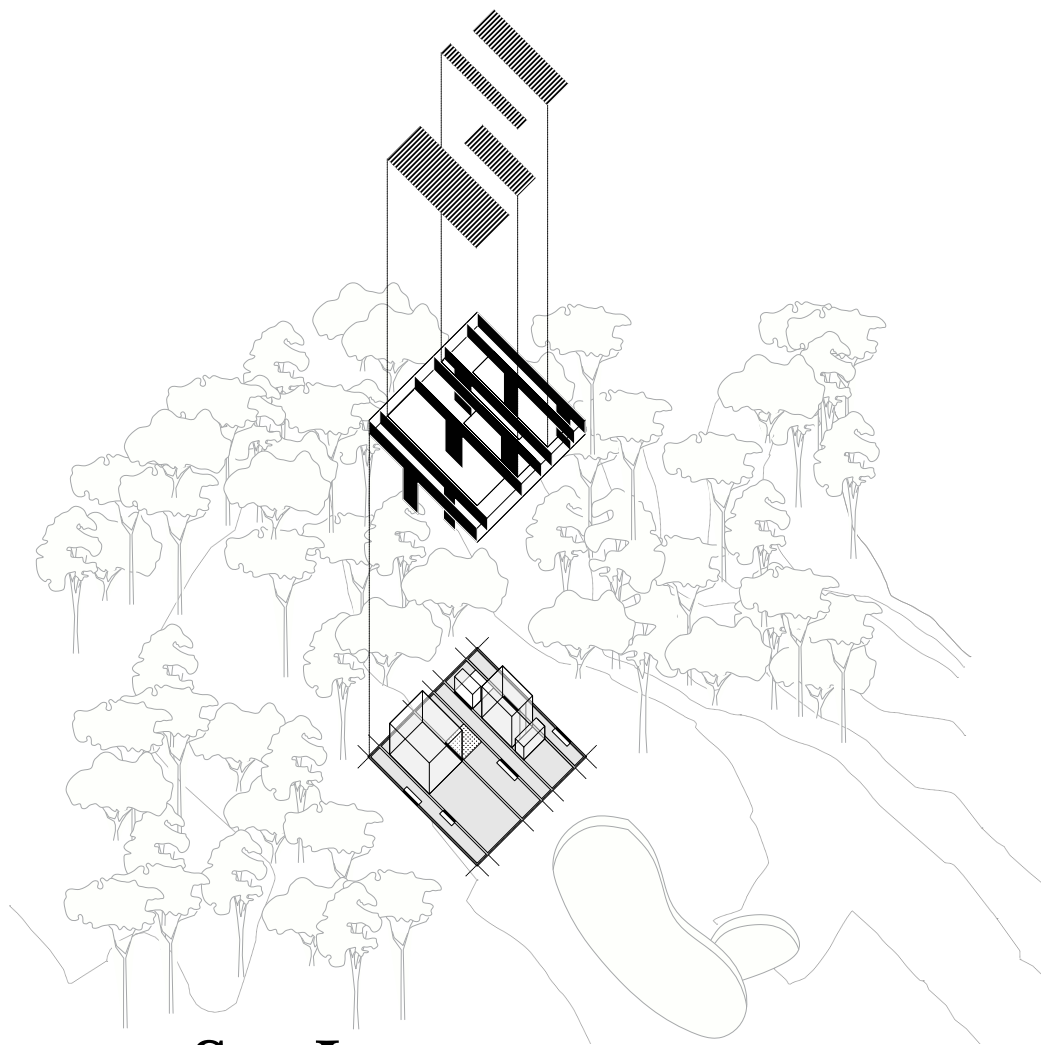
despiece de su pavimento.

<www.frpo.es>

Pabellón San Lucas

Fotos: MIGUEL DE GUZMÁN





San Lucas Pavilion



Fernando Rodríguez and Pablo Oriol (FRPO) constructed this little pavilion with a rotundness unusual to normal architecture. It wasn't a light intervention that resolved the urgency demanded by the property, quite the opposite, it was rather a generous and expressive structure, of immediate execution, whose emphasis was put on the uncertainty that is often in store for quick projects. The pavilion fences in a square-shaped shadow of 11 x 11m on the same spot as another that was built in the Fifties, demolished in 2011. The first decisions simplify the dimensionality of this open space and a flexible, simple structural scheme is traced in parallel bands that seek out one-directional constructional transparency, situated between a pine tree and a prairie. The visible reinforced concrete structure is barely 15cm thick and is configured from a base of seven screens and nine beams in 105cm sections, suspended 215cm from the floor. The whole ensemble makes a kind of mini marquee in "T", whose projection transmits an intentional strength.

Under that great roof plane imaginary scenarios go fitting in, and objects that determine spaces are put in a lighter fashion: various white closed boxes, of modern inspiration and independent of the structure, several areas protected from rain by means of crude steel sheets, folded into 45° zig-zags, spaces in the flooring where vegetation can grow through, furniture... The ground draws, once again, those bands in the layout of its paving.

<www.frpo.es>

Rounded Ojo de Pez

Fotos: MIGUEL DE GUZMÁN

Este sofisticado y sensual ambiente lo encontramos en Rounded, la reforma de vivienda que Carolina González Vives, de la oficina Ojo de Pez, ha terminado recientemente en Madrid. Llama poderosamente la atención la presencia de ese techo blanco y redondo, que sin duda necesitó de una manufactura poco habitual para ser realizado de manera tan perfecta. Un elemento entre escultórico y espacial que concentra de forma clara muchos de los deseos del proyecto, manifestando además la jerarquía con la que se organiza el resto de la superficie. Su tamaño poco habitual le otorga una cualidad casi palaciega; a su lado, el espacio negro adyacente aparece con una escala como de mueble, y así se trata mediante la utilización de texturas y colores diferentes. La geometría y el relieve cupulado de ese techo modelan a la vez el espacio y probablemente el sonido. Otras sensaciones se manipulan también a través de los materiales y sus asociaciones táctiles en cada situación, desde la piedra pulida del gran espacio central al pelo sintético que tapiza ese rincón oscuro, o los tejidos translúcidos que formalizan el límite con cualidades luminosas y consistencia ingravida. Como consecuencia de esa jerarquía, el espacio central tiene que iluminar, a través de sus cerramientos curvos translúcidos, los corredores y espacios interiores que se vislumbran tras los paneles. Hay partes practicables que comunican ambos entornos, con grandes puertas dobles, haciendo evidente que esa centralidad se extiende hacia otros espacios más fragmentados, pero ordenados a su vez tras otro velo, esta vez de paneles cóncavos y color azul.

<www.gonzalezvives.eu>





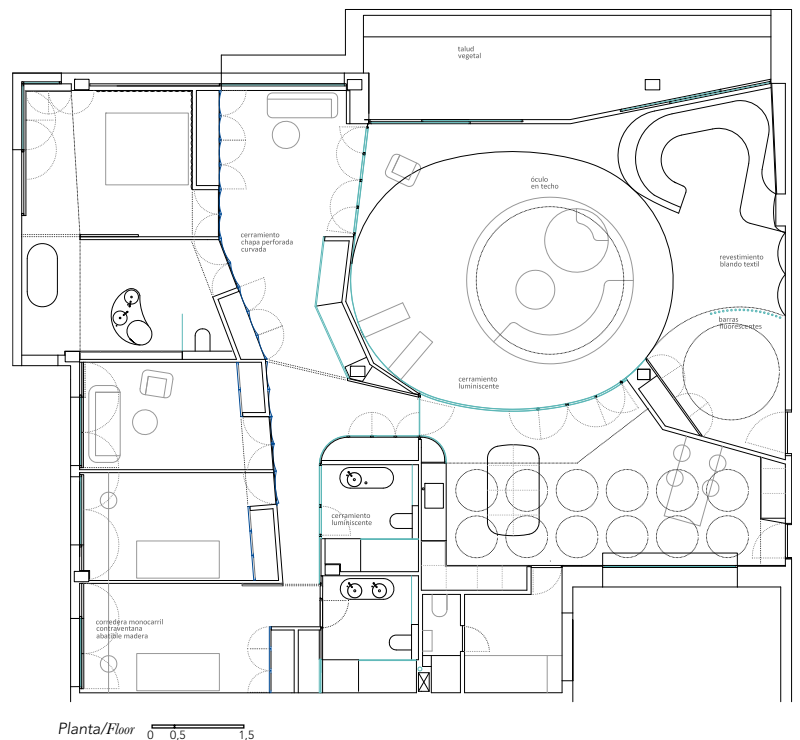
Rounded Ojo de Pez

We find this sophisticated and sensual ambiance in Rounded, the house renovation that Carolina González Vives, from Ojo de Pez offices, has recently finished in Madrid.

That white, rounded ceiling more than catches the eye, that which doubtlessly required a less than normal manufacture to end up being made in such a perfect fashion. An element somewhere between sculptural and spatial that clearly cements many of the project's desires, demonstrating also the hierarchy with which the rest of the area is organised. Its rather abnormal size endows it with a certain almost palatial quality; next to it, the adjacent black space appears small in comparison, and they've made it so using different colours and textures. The geometry and the domed relief of this ceiling simultaneously model the space and probably the sound. Other sensations are also manipulated by means of the materials and their tactile associations in each situation, from the polished stone in the big central space to the synthetic hair that covers that dark corner, or the translucent fabrics that give shape to the outlines with their luminous qualities and weightless consistency.

As a result of that hierarchy, the central space has to light up the corridors and interior spaces that can be glimpsed through the panels, and it does so by means of its curved translucent closures. There are openable parts that connect both areas, with huge double doors, making it clear that that centrality is extended towards other, more fragmented spaces, but organised in turn beyond another veil, this time of concave, blue coloured panels.

<www.gonzalezvives.eu>



Casa Aguirre en Bayona

Fotos: LLUIS CASALS

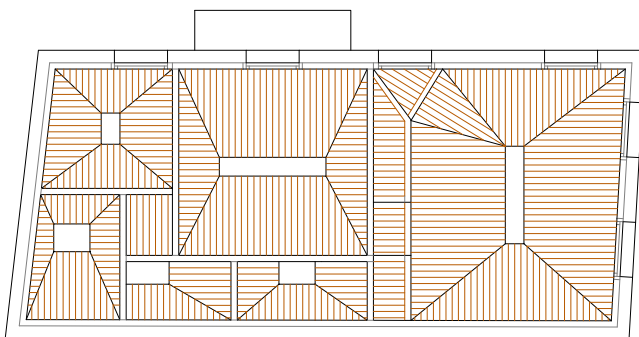
Esta reducida casa parece pertenecer a la materia del espacio de Bayona. En los territorios de piedra, el hogar construido es una prolongación de la materia de los suelos: el granito que levanta tapias y pavimenta las calles construye igualmente los muros de las casas. La piedra revela en su desnudez las razones de los despieces, los grosores, los tamaños, los dinteles. Apenas se deja aparecer otro material, tan solo la madera, que cierra los huecos en esa práctica tan empírica de las tierras gallegas, único lugar de España donde las ventanas enrasadas con el paño exterior son una solución tradicional, no una disposición moderna.

En esa lógica constructiva encuentran Sergio Martín Blas y Gabriel Carrascal una sintaxis coherente para reunir tradición y contemporaneidad: en lo antiguo y en lo nuevo, el material condensa y unifica el lenguaje. En la operación de reforma se reinterpretan los términos del material y la tectónica originales; mientras la caja exterior revela su geometría de cantero, la nueva caja interior despliega un lenguaje de madera con la sinceridad de un ebanista. El despiece interior usa, con una retórica sin tapujos, los órdenes de los elementos arquitectónicos básicos: la estructura, los paramentos y el mobiliario aparecen integrados en una única envolvente interior, aunque, fijándose bien, envolvente no es quizás el término que mejor lo explica. Más allá de la textura y el color de la madera, los espesores que se muestran sinceramente y las texturas que se aplican a las superficies demuestran valores sutiles que se manifiestan en diferentes juntas, y despieces que aluden también a jerarquías y espesores y, con ello, a construcción.





Sección longitudinal y planta de techos
Longitudinal section and ceiling plan



Casa Aguirre in Bayona

This little house seems to belong to Bayona's materials. In the stone areas, the built home is a prolongation of the flooring material: the granite that goes up the garden walls and paves the streets also constructs the walls of the houses. In its nudity, the stone reveals the reasons for the layouts, the thicknesses, the sizes, the lintels. You can barely see any other material, just wood, that closes up the holes in that ever so empirical practise from Galician soil, the only place in Spain where windows flush with the exterior are a traditional solution, and not a modern invention. In that constructive logic Sergio Martín Blas and Gabriel Carrascal find a coherent syntax to bring tradition and contemporaneity together: in the old and the new, the material condenses and unifies the language. Whilst undertaking the reformation, the terms of the material and the original tectonic were re-interpreted; while the outer box reveals its stonemason geometry, the new inner box unfurls a language of wood with all the honesty of a carpenter. The inner layout uses, with deceit-less rhetoric, the orders of the basic architectonic elements: structure, surfaces and furniture appear to be integrated in one sole enveloping exterior, although, if you look closely, enveloping isn't perhaps the best word to describe it. Beyond the texture and the colour of the wood, the thicknesses are shown in an honest way, and the textures that are applied to the surfaces show subtle values that are revealed in different junctions, and layouts that also allude to hierarchies and thicknesses and, with that, construction.





Prototipo energético

Fotos: ADRIÀ GOULA

El pabellón Endesa World Fab Condenser fue diseñado (escrito en código) en dos meses por Margen-Lab (Daniel Ibáñez y Rodrigo Rubio), fabricado en cinco días y ensamblado en otros cuatro por voluntarios procedentes de los Fab Labs de todo el mundo. Se trata de un prototipo de cobertura bioclimática que pretende ser completamente funcional, con un consumo cero de energía.

En el proyecto se explora intensamente la forma de la piel buscando optimizar la ventilación y la incidencia del sol. Partiendo de la geometría inicial de un icosaedro regular, primero se deforma el conjunto hacia una orientación que minimice la radiación en verano y la maximice en invierno. Después se modela cada lado triangular con la ayuda de unos nervios de madera que tensan la lona para modificar las velocidades del aire en su superficie, y así, a través de las aperturas norte-sur, que siguen las direcciones predominantes de viento montaña-mar, se generen patrones alternos de ventilación mañana-tarde. Se propone, además, que en el espacio inferior a la tarima circundante se acumule el aire fresco, aspirado después de manera natural hacia el espacio principal a través de las perforaciones bajo el graderío cada vez que se produce una depresión sobre la cubierta. Con el conjunto de estas operaciones, el pabellón asegurará su confort solo con sistemas pasivos de climatización.

El prototipo se diseñó con tecnología global (Margen Lab en colaboración con el IAAC y la Fab Lab Network), pero se fabricó localmente utilizando solo materiales orgánicos (como el lino y la madera). El proceso de ensamblaje es totalmente reversible. Madera y telas son fácilmente desmontables (en solo un día) y fácilmente reutilizables o reciclables.

<www.margen-lab.com>





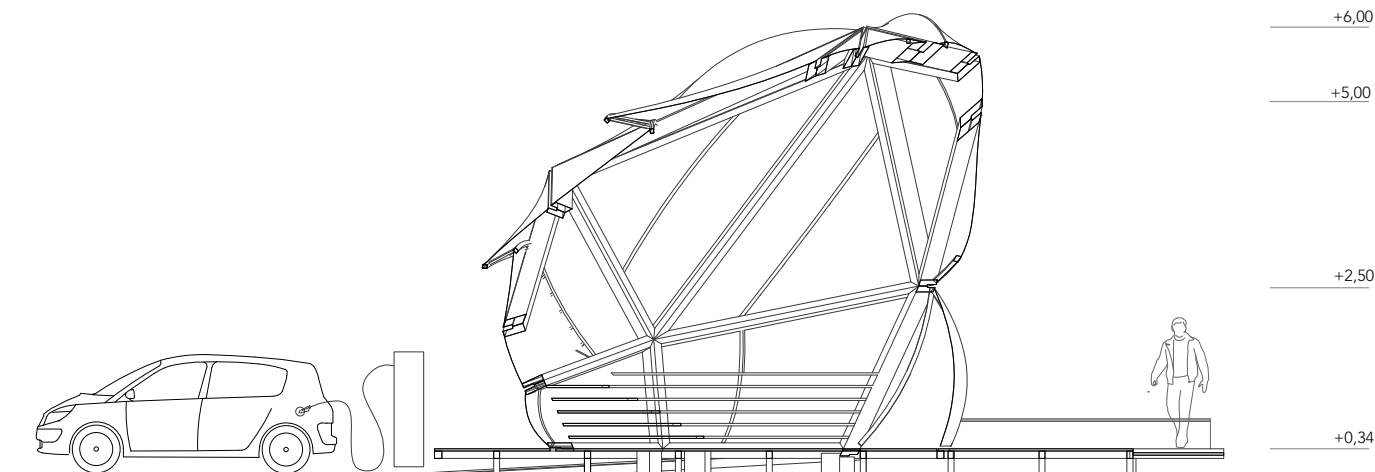
Energy Prototype

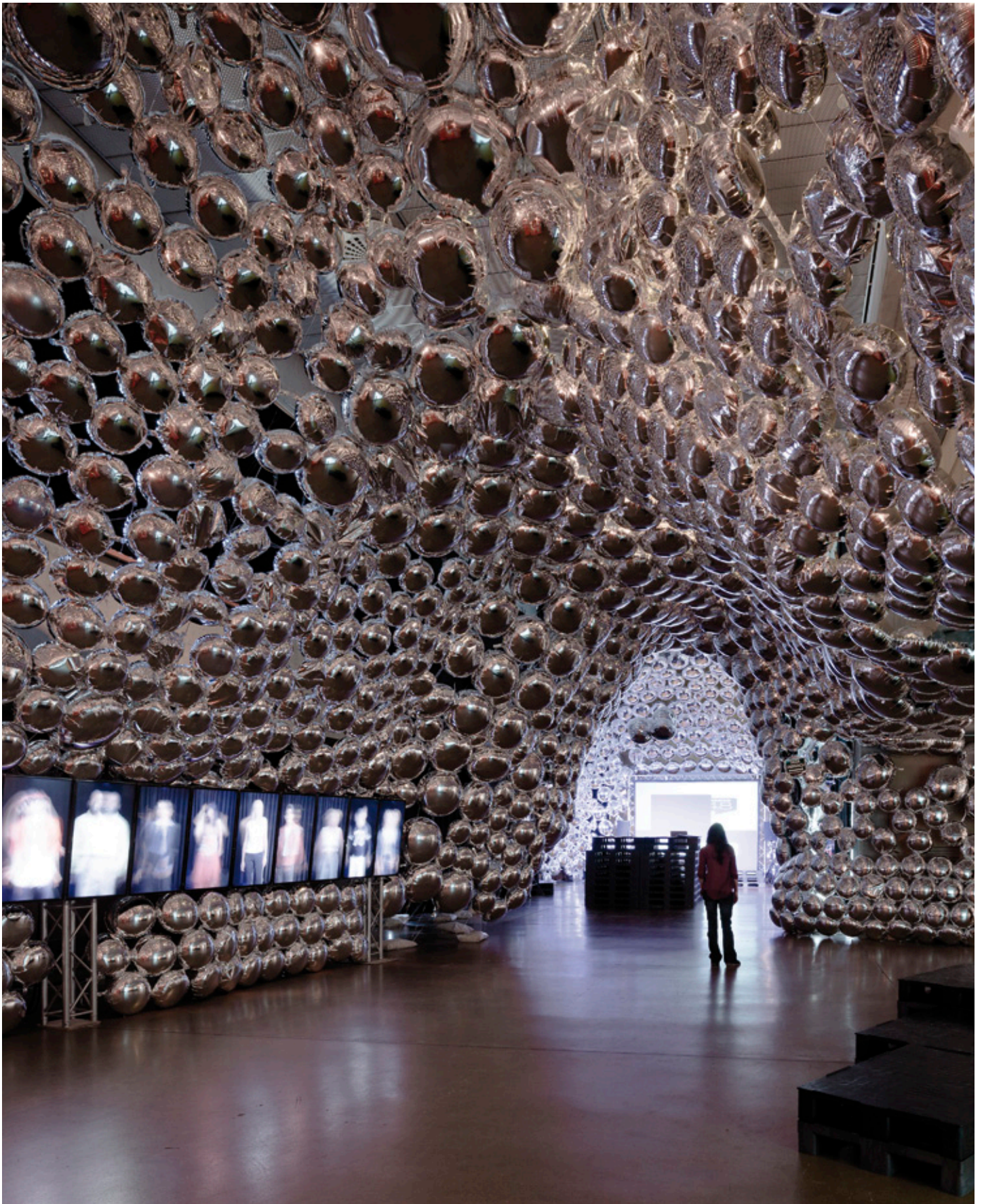
The Endesa World Fab Condenser pavilion was designed (written in code) over two months by Margen-Lab (Daniel Ibáñez and Rodrigo Rubio), fabricated in five days and assembled in another four by volunteers from Fab Labs the world over. It's prototype bioclimatic roofing that is intended to be completely functional, with zero energy consumption.

In the project, the form of the covering is intensely explored, seeking out the optimisation of ventilation and the sun. Starting from the initial geometry of a regular icosahedron, first the ensemble is deformed to give it an orientation that minimises radiation in summer and maximises it in winter. Afterwards, each triangular piece is modelled with the help of several wooden nerves that tauten the canvas to modify the velocity of the air on the surface, and so, through north-south apertures, that follow the predominant wind directions that go mountain-sea, alternate patterns of morning-afternoon ventilation are generated. It's also proposed that, in the space under the surrounding wooden flooring, fresh air is accumulated, sucked in afterwards in a natural way, to the main space by means of the perforations under the stands every time that there is any depression on the roof. With the ensemble of these processes, the pavilion will assure a comfortable area using only passive systems of climate control.

The prototype was designed with global technology (Margen-Lab in collaboration with the IAAC and the Fab Lab network), but was built locally using only organic materials (like flax and wood). The process of assembly is completely reversible. The wood and fabric are easily taken apart (in just one day), and can be easily reused or recycled.

<www.margen-lab.com>





Fan Riots

Un proyecto Comisariado por Iván López Munuera para SOS 4.8

Texto: IVÁN LÓPEZ MUNUERA
Fotos: MIGUEL DE GUZMÁN

A la hora de afrontar un proyecto comisariado, una de las cuestiones más recurrentes en cualquier institución es cómo atraer a un público ajeno a las exposiciones, diverso en su formación cultural, y de qué manera se le puede hacer partícipe de la experiencia; escapar del espectador estereotipado, del sujeto que sabe lo que va a ver. Un asunto que, para la práctica curatorial, lleva consigo la idea de no resultar paternalista ni de simplificar los discursos banalizando las propuestas. Desarrollar un programa completo para un marco tan definido como un festival de música supone afrontar estos retos de lleno, ya que el perfil de sus visitantes suele ir motivado por su programación musical. Un reto de lo más sexy. Después de todo, poder trabajar con una comunidad efímera y transitoria de 35 000 espectadores que, durante dos días, generan un marco social activo, es una oportunidad para explorar sus condicionantes, políticas y revueltas. Frente a una actitud docente, en la que se explica a los usuarios de qué manera deben actuar, qué deben ver y qué escuchar (o cómo), el marco de un festival permite tener un posicionamiento discente, donde aprender, discutir y debatir lo que allí se está

produciendo. *Fan Riots* se propuso como un proyecto desarrollado en el festival de música SOS 4.8 (2 y 3 de mayo de 2014, Murcia), cuyo eje de debate fueron las revueltas y revoluciones producidas por los principales sujetos de un festival de música, denostados y banalizados a partes iguales: los fans. Y es que el fan ha sido objeto de burlas, desprecios y reduccionismos. Durante mucho tiempo ha sido catalogado como un agente pasivo y apolítico, un receptor acrítico y socialmente desorganizado, sin capacidad para intervenir en los procesos de producción y significación de los mensajes. Sin embargo, se trata de un agente activo que contribuye al desarrollo, elaboración y relectura de estos productos. El trabajo de diversos artistas, arquitectos, sociólogos, músicos, filósofos o historiadores ha documentado cómo en muchos casos los fans abordan proyectos de emancipación personal o colectiva en la manera en que se vinculan a las «estrellas» de la música, de las que disponen de manera independiente, reprogramando las correlaciones entre icono e ideología en el ámbito de su experiencia cotidiana. Uno de los aspectos más relevantes a la hora de

entender los alcances del fan y su configuración política es comprender que los enunciados presentes en muchos de los productos que se les ofrecen no se corresponden de manera directa con sus recepciones, sino que se convierten en temas de debate que pueden contener ideologías enfrentadas. Entre el mensaje emitido por la industria pop y una sociedad de fans receptores, existe una gruesa piel de construcciones sociales en las que dichos mensajes son confundidos, reprogramados, disputados y recombinados. Toda una sociedad que en muchas ocasiones no se tiene en cuenta en aquellos recuentos críticos que solo consideran los contenidos de los primeros mensajes, como las declaraciones o vinculaciones políticas directas de los cantantes o grupos musicales, y que ignora el significado posterior o colectivo de sus canciones. Y es que las estrellas y los fans configuran una realidad que es parte de un extenso tejido de relaciones que contiene canales de hegemonía, pero también archipiélagos de alternativa, ironía y disidencia. Los variados sistemas de relación propuestos desde la música no son subculturas ajenas a un contexto global, sino posiciones



de conocimiento conectadas entre sí, de las que, en definitiva, no es posible establecer enjuiciamientos morales únicos, en los que siempre encontraremos microespacios de descoordinación. El fan se establece entonces como un sujeto emancipado.

Fan Riots se planteó como un proyecto que contemplaba estas cuestiones desde un programa compuesto por tres focos interconectados con un centro gravitacional. Por un lado, una selección de artistas, arquitectos y otros agentes que abordaron estos temas desde variadas ópticas y disciplinas. *performance* al vídeo, la fotografía u otros medios ligados al cuerpo. Por otro lado, la sección de voces o conferencias donde multitud de especialistas afrontaron estos temas desde variadas ópticas y disciplinas. Por último, una instalación arquitectónica en el auditorio del recinto del festival que acogió todas estas intervenciones, ya que una exposición o un lugar de conferencias al uso hubiera resultado del todo ineficiente, ajeno a las dinámicas propuestas por la comunidad

del festival. En su lugar, se decidió alterar el espacio dedicado habitualmente a este fin (un auditorio de hormigón, con sus salas y usos definidos), para aprender de todos aquellos activismos blandos que los fans proponen: espacios mutantes, cercanos, híbridos, como los clubes o las habitaciones empapeladas con fotos de ídolos. Construido por C+Arquitectos, con la colaboración de Miguel Mesa del Castillo y voluntarios de la Escuela de Arquitectura de Alicante, así como de la Universidad de Murcia, estaba compuesto por más de 6000 globos de poliamida reflectante. Un lugar donde ver y ser visto, un reflejo continuo que remitía a la Silver Factory de Warhol, aquel lugar forrado de papel de plata donde cualquiera podía ser una estrella. Al mismo tiempo, esa ocupación interior debía resultar acogedora (funcionaba como *chill out* durante toda la noche), pero preparada para el debate y el conflicto. Su nombre, la *Polyvagina de Fan Riots*, aludía a las Pussy Riots y a la reconfiguración del concepto de vagina, lejos de esa idea maternal, pacificada y sosegante,

para añadir, como señalaba la arquitecta de C+Arquitectos Nerea Calvillo, un componente activista donde el cuerpo es un campo de batalla que debe ser discutido y confrontado de manera continua. Una imagen colectiva que se completaba al finalizar la experiencia, ya que el último día se desmontó la estructura para repartir los globos entre los espectadores. Dentro del espacio, una serie de instalaciones apuntalaban esta idea del cuerpo del fan como un espacio en lucha donde realidades débiles o marginadas buscan empoderamiento a través de conquistas del día a día: modas, ropas o peinados, que se hacen efectivos en su interacción con redes de acción colectiva. Así, la obra de Candice Breitz, *King (A Portrait of Michael Jackson)* (2005), mostraba en dieciséis pantallas a una serie de fans de Michael Jackson, de diferentes edades, géneros y estratos sociales, bailando y cantando acompañados, mostrando sus diferencias y la manera que tenían de apropiarse de la estrella. Mientras, Black Tulip y su *Ritual Pop* (2014) explicaban mediante un holograma

un recorrido por la relación entre música y espectador, su carácter simbólico y su potencial subversivo. Zackary Drucker, en *At Least You Know You Exist* (2011), presentaba su experiencia con la gran estrella Flawless Sabrina, la primera Miss Universo Transgénero. A través de sus maquillajes, de sus pelucas o de las fotos de su habitación se establecía un campo político en el que los dispositivos materiales inauguraban nuevos formatos de activismo en la construcción de una identidad en escena. Humberto Vélez, en *The Welcoming* (2006) y *The Fight* (2007), permitía ver cómo una serie de MC y hiphoperos de Londres y Manchester podían canalizar, a través de sus versos y ritmos, demandas sociales, urbanísticas y políticas, dando voz y música a sus urgencias. Por último, Jorge López Conde generaba en *FRG (Fan Riots Garden)* (2014) un archivo en continua actualización en el que era posible ver a todos aquellos que conforman el festival de música SOS 4.8, los paisajes necesarios para hacer posible el evento y una serie de microfotografías de elementos cotidianos en el día a día de sus moradores, ya sean fans, ciudadanos, trabajadores, organizadores o músicos.

Esta idea del trasvase entre diferentes escalas, de lo micro a lo macro, se hallaba también en el programa que tenía lugar en la Polyvagina. Las *performances* daban paso a las mesas redondas, y las conferencias, al *spoken word*, y se encontraron así diferentes canales de representación que permitieron alterar y cuestionar las experiencias que en el marco del festival se estaban dando. Como en la *performance* de Equipo Palomar *¿De quién soy yo fan?* (2014), donde elaboraron una cuidada historia del *electroclash* en España, con cuestiones sobre las genealogías que conforman la música pop y su recepción por

una audiencia amplia. Unos recorridos, los que se dan entre estrella y fan, que tan bien se abordaron por agentes como Henry Jenkins, Silvia Martínez, Pedro A. Cruz, Fernando Castro Flórez o Remedios Zafra, dando lugar a un debate a partir de las posibilidades que el cuerpo, los *social media* y la imagen del fan generan en la construcción cultural de las agendas contemporáneas; cómo los medios se cargan y se contaminan de mensaje en su utilización, invocando nuevas formas de utilización, tan típicas en el fenómeno *fandom*, en especial aquellas que provienen de la tradición del fanzine, las campañas virales o los *memes*. Unos elementos que vehicularon los debates y establecieron nuevos espacios de deseo mediante posicionamientos ligados a las Riot Grrrls, las ciberculturas, los *queers* de la copla o el apropiacionismo.

Una apropiación rápidamente convertida en juego de mascarada, como se apuntó en el debate entre Abel H. Pozuelo y Marisol Salanova, o en la intervención de Servando Rocha, donde figuras como la de Bob Dylan o Sid Vicious se analizaban a través de las portadas de sus discos y la imitación de sus

contexto en el que se ubican. Un contexto y unas geografías que se discutían de manera continua, porque las cartografías que los fenómenos fan y sus imágenes desvelan pueden ayudar a comprender diferentes cuestiones. Este fue el punto de partida para Cooking Sections en *Cuando el agua de Murcia perdió su virginidad* (2014), un recorrido por la historia política, social, paisajística y simbólica de la Costa Blanca. Mientras preparaban cien litros de sangría (que después se repartiría entre el público), se mostraban, a través de videoclips de las Spice Girls o Rocío Jurado, la imagen pop de esta zona, los escenarios de la Guerra Civil, la burbuja inmobiliaria o la diversidad ecosistémica. El fan y la masa danzante de un festival o de una discoteca como un urbanista en potencia que ha inaugurado nuevas estrategias arquitectónicas y sociales, como señalaron Tim Lawrence, Amparo Lasén y Eloy Fernández Porta. Después de todo, en los orígenes de los clubes se encuentran otras tradiciones sociales y arquitectónicas, efímeras y colectivas: desde banderas de papel a colchonetas o muebles playeros, con códigos de vestimenta cambiantes y extremos,

ENTRE EL MENSAJE EMITIDO POR LA INDUSTRIA POP Y UNA SOCIEDAD DE FANS RECEPTORES, EXISTE UNA GRUESA PIEL DE CONSTRUCCIONES SOCIALES EN LAS QUE DICHS MENSAJES SON CONFUNDIDOS, REPROGRAMADOS, DISPUTADOS Y RECOMBINADOS

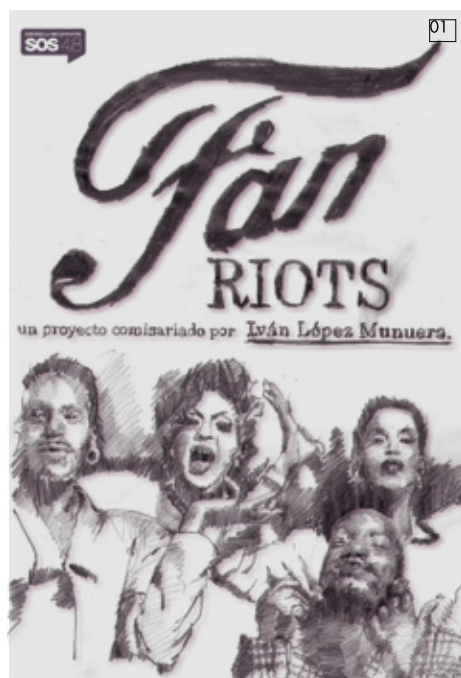
fieles. Un aspecto esencial en la comprensión y activación de las políticas del fan: la mascarada como una experiencia que se funde con el sujeto. Los distintos personajes, los vídeos, las fotografías, los textos, las declaraciones o presentaciones en público sugieren que no es tanto una encarnación de un arquetipo como su médium. Precisamente esta idea de médium fue uno de los temas centrales de la *performance* de Ryan Rivadeneyra *Discoteca petada bailando Milli Vanilli sin poder parar* (2014). En ella se hilvanaron las diferentes construcciones sociales que se hallan detrás de los procesos escópicos y el fenómeno *fandom*, produciendo una reacción en cadena que asoció a Milli Vanilli con las Meninas de Velázquez o las selvas tropicales.

Lo mismo sucedió con las prótesis y los bailes de FruFru en *Dance Craze* (2014), donde se exploraron los tránsitos que se dan entre el *twerking* o el *voguing*, que van desde las estrellas de la música hasta sus seguidores. En estas obras es posible detectar cierta aproximación *Do-It-Yourself*, donde no es tan importante el cuidado técnico como la urgencia por poder dar voz a todo aquello que resulta significativo. Es decir, unas estéticas que construyen otras genealogías e historias, necesarias para configurar y entender el

regímenes farmacológicos marcados por la experimentación química o discusiones sobre la estratificación social a través de la dicotomía DJ/estrella-masa.

Todo ello para conformar un tipo distinto de habitante, consciente de las disidencias que alberga a través de su cuerpo y de su interacción con los demás. Alguien que no es ajeno a un contexto más amplio, tal y como relató Greil Marcus en el cierre de *Fan Riots*, al contar por primera vez su experiencia en el concierto de los Rolling Stones en Altamont, en 1969. Aquel en el que los guardaespaldas de los músicos, los Hell's Angels, acabaron apuñalando hasta la muerte a un fan de la banda, lo que puso punto final a la utopía *hippy*. Y es que, después de todo, los fans y los espectadores se encuentran muchas veces marginados en la representación de las políticas del momento. Parecen seres alienados, banales y desactivados políticamente. Sin embargo, a través de sus relaciones, de sus experimentaciones, de sus afectos y de sus bailes generan un corpus político diferente, desafiante, atractivo... ☒

01. Cartel. Diseño: Jorge López Conde.
Artwork by Jorge López Conde.



Fan Riots

A project curated by Iván López Munuera for SOS 4.8

Text: IVÁN LÓPEZ MUNUERA
Photos: MIGUEL DE GUZMÁN

When it comes to tackling a commissioned project, one of the most recurring issues in any institution is how to attract public who are not already affiliated to the exhibitions, diverse in their cultural formation, and in what way you can get them to participate in the experience; moving away from the stereotypical spectator, from the subject who already knows what he or she is going to see. An issue that, for curatorial practise, involves the matter of not being patronising or of not simplifying the discourses and thus not banalising the offers on show. Developing a complete programme for such a defined frame like that of a music festival requires facing plenty of those kinds of challenges, since the profile of its visitors is that of those who go motivated by the musical line-up. One of the sexiest challenges, indeed.

After all, being able to work with an ephemeral and transitive community of 35 000 spectators who, over two days, generate an active social framework, is an opportunity to explore its determiners, politics and turbulences. Faced with an academic attitude, in which the users are explained in which way they should behave, what they should see and what they should listen to (or how), the framework of a festival allows for a position of learning, where you can learn, argue and debate what is being produced there. *Fan Riots* was proposed as a project developed in the music festival SOS 4.8 (3rd to 4th May in Murcia, Spain), whose axes of debate were the revolts and revolutions produced by the main subjects of a music festival: the fans, insulted and banalised in equal measure.

It's that fans have been the subject of mockery, disdain and reductionism. For a long time they've been catalogued as passive and a-political agents, uncritical and socially unorganised, without the ability to intervene in the processes of production and the meanings behind the messages. However, the fan is an active agent who contributes to the development, elaboration and review of these products. The work of a wide range of artists, architects, sociologists, musicians, philosophers or historians who have documented how, in a lot of cases, the fans address

projects of personal or collective emancipation in the way that they relate and tie themselves to the "stars" of music, who they have at their disposal in an independent manner, reprogramming the correlations between icon and ideology in the world of quotidian experience.

One of the most relevant aspects when it comes to understanding the reach of the fans and their political configuration is to understand that the wording present in a lot of the products on offer doesn't correspond in a direct manner to the receptors, but that it is made into topics of debate that can hold opposed ideologies. Between the message emitted by the pop industry and a society of receptive fans, there's a thick skin of social constructions in which said messages are confused, re-programmed, disputed and re-combined. A complete society that, on many occasions, isn't taken into account in those critical recounts that only consider the content of the first messages, such as the declarations or direct political ties of the singers or bands, and that ignore the subsequent or collective meaning of their songs. It's that stars and fans create a reality that is part of an extensive web of relations that holds channels of hegemony, but also archipelagos of alternativeness, irony and dissidence. The varied systems of relation proposed from music are not subcultures unrelated to a global context, but rather they are positions of knowledge connected within themselves, from which, specifically speaking, it is not possible to establish unique moral indictments, rather that within them we'll always find micro-spaces of un-coordination. The fan is thus established as a subject of emancipation.

Fan Riots was posed as a project that contemplated these questions from a programme made up of three intertwined focal points with one gravitational centre. Firstly, a selection of artists, architects and other agents who tackled these matters in diverse ways, from the performance to the video, the photography or other means related to the body. Next, the section of voices or conferences where

the multitude of specialists faced these issues from various stances and disciplines. Lastly, an architectonic installation in the festival site's auditorium that held all these interventions, because an exhibition or a conference space would have resulted inefficient, far removed from the proposed dynamics for the festival community. Instead of that, it was decided that they would alter the space normally dedicated to these ends (a concrete auditorium, with its halls and defined uses), in order to learn from all that soft activism that the fans put forward: mutant, hybrid spaces, nearby, like clubs or bedrooms wallpapered with photos of idols. Built by C+Arquitectos, with collaboration from Miguel Mesa del Castillo and volunteers from Alicante's School of Architecture and the University of Murcia, it was made of 6,000 balloons of reflective polyamide. A space in which to see and be seen, a continuous reflection that made reference to Warhol's Silver Factory, that place covered in silver foil where absolutely anybody could be a star.

At the same time, that interior occupation had to be cosy (it functioned as a chill out space throughout the night), but also ready for debate and conflict. Its name, the *Fan Riots' Polyvagina*, alluded to the Pussy Riots and a reconfiguration of the concept of the vagina, far from that maternal, peaceful and serene idea, to add, as Nerea Calvillo from C+Arquitectos pointed out, an element of activism in which the body is a battlefield that must be discussed and confronted in a continuous manner. A collective image that was only complete when the experience was over, as on the last day the whole structure was dismantled and the balloons were given out to the spectators.

Within the space, a series of installations underpinned this idea of the fan's body as a space for fighting where weak or marginalised realities seek empowerment through daily conquests: fashion, clothing or hairstyle, that become effective in their interactions with networks of collective action. And so, the piece by Candice Breitz, *King (A Portrait of Michael Jackson)* (2005), showed, on 16 screens, a series of Michael Jackson's fans, of different ages, genders and social



BETWEEN THE MESSAGE EMITTED BY THE POP INDUSTRY AND A SOCIETY OF RECEPTIVE FANS, THERE'S A THICK SKIN OF SOCIAL CONSTRUCTIONS IN WHICH SAID MESSAGES ARE CONFUSED, RE-PROGRAMMED, DISPUTED AND RE-COMBINED

backgrounds, dancing and singing in sync, showing their differences and the way in which they related to the star. Meanwhile, Black Tulip and their *Ritual Pop* (2014) explained, by means of a hologram, a tour through the relationship between music and spectator, its symbolic character and its subversive potential. Zackary Drucker, in *At Least You Know You Exist* (2011), presented his experience with the huge star Flawless Sabrina, the first transgender Miss Universe. Through her makeup, wigs and photos of her room a political ground was established on which material devices inaugurated new ways of activism in the construction of an identity in a scene. Humberto Vélez, in *The Welcoming* (2006) and *The Fight* (2007), allowed us to see how a selection of MCs and hip-hoppers from London and Manchester could channel, through their verses and rhythms, social, urban and political demands, giving voice and music to their needs. Lastly, Jorge López Conde generated, with *FRG (Fan Riots Garden)* (2014) a continuously updated archive in which it was possible to see all those who took part in SOS 4.8 music festival, the necessary landscapes to make the event possible and a series of micro-photos of commonplace elements in the day to day of their inhabitants, be they fans, citizens, workers, organisers or musicians.

This idea of going between different scales, from the micro to the macro, could also be found in the programme that took place in the Polyvagina. The performances gave way to meetings, and the conferences to the spoken word, and so different channels of representation were given a place that allowed for altering and questioning the experiences that were happening within the festival framework. Like in the performance by Equipo Palomar *¿De quién soy yo fan?* (2014), where they unravelled a careful history of *electroclash* in Spain, with questions about genealogies that make up pop music and its reception by a broad audience. Round-ups of those things that happen between star and fan, so well tackled by agents such as Henry Jenkins, Silvia Martínez, Pedro A. Cruz, Fernando Castro Flórez or Remedios

Zafra, giving way to a debate starting with what the possibilities of the body, social media and the image of the fan generate in the cultural construction of contemporary agendas; how the media takes charge of and contaminates the message in its use, invoking new ways of usage, so typical of the fan phenomenon, especially those that come from the tradition of the fanzine, viral campaigns or memes. Elements that behave like vehicles for debate and establish new spaces of desire by means of positions linked to Riot Grrrls, cybercultures, Queers de la Copla, or appropriationism.

An appropriationism rapidly converted into a game of masquerading, as was noted in the debate between Abel H. Pozuelo and Marisol Salanova, or in the intervention by Servando Rocha, where figures such as Bob Dylan or Sid Vicious were analysed through their album covers and how their fans imitated them. An essential aspect for the understanding and activation of fan politics: the masquerade as an experience that is merged with the subject. The different personalities, the videos, the photographs, the texts, the declarations or public presentations suggest that it's not so much an incarnation of an archetype as it is its medium. Precisely that idea of the medium was one of the central themes of Ryan Rivadeneyra's performance *Discoteca petada bailando Milli Vanilli sin poder parar* (2014). In it he linked together the different social constructions that can be found behind scopic processes and the phenomenon of fandom, producing a chain reaction that associated Milli Vanilli with Velázquez' Las Meninas or tropical rainforests. The same happened with the prostheses and dances by FruFru in *Dance Craze* (2014), where the transition from star to follow in phenomena such as *twerking* or *voguing* were explored. In these pieces it's possible to note a certain DIY approximation, where technical care isn't as important as the urgency to be able to give a voice to all that that ends up being meaningful. In other words, aesthetics that construct other genealogies or stories, necessary in order to configure and understand the context in which they

reside. A context and a geography that are argued about continuously, because the cartography that fan phenomena and its imagery reveal can help to understand a variety of questions. This was the starting point for Cooking Sections in *Cuando el agua de Murcia perdió su virginidad* (2014), a round-up of the political, social, landscape and symbolic history of the Costa Blanca. While they prepared one hundred litres of sangria (which was later given out to the public), they used videos from the Spice Girls or Rocío Jurado to show the pop image of that area, scenes from the Spanish civil war, the real-estate bubble and the diversity of the ecosystem. The fan and the dancing mass of a festival or a club as the would-be urbanist who has inaugurated new architectural and social strategies, as Tim Lawrence, Amparo Lasén and Eloy Fernández Porta pointed out. After all, in the origins of clubs you can find other social and architectural traditions, temporary and collective: from paper flags to lilos or beach furniture, with both changeable and extreme dress codes, pharmaceutical regimes marked by chemical experimentation or discussions about social stratification through the dichotomy of the DJ/star vs the masses.

All that to define a different kind of resident, conscious of the disagreements that he or she harbours within his or her body and his or her interaction with everybody else. Somebody who isn't a stranger to a broader context, as Greil Marcus described at the closing of Fan Riots, when he recounted for the first time his experience at the Rolling Stones' concert in Altamont, in 1969. At that which the musicians' bodyguards, the Hell's Angels, ended up stabbing to death one of the fans, thus ending forever the hippy utopia. And it's that, after all, the fans and the spectators can often find themselves marginalised in the representation of politics of the time. They seem like alienated, trite and politically inactive beings. However, through their relationships, their experiments, their affects and their dancing they generate a political body that is, amongst other things, different, defiant and attractive. ☒

Una casa sin apariciencia: #house# 1.130

Primer Premio COAM 2014

ESTUDIO.ENTRESITIO

María Hurtado de Mendoza, César Jiménez de Tejada,
José María Hurtado de Mendoza, Álgvar Ruiz.

Texto: ÁNGEL ALONSO - VICTORIA ACEBO

Fotos: ROLAND HALBE

Durante un tiempo las casas unifamiliares exhibieron una individualidad formal bastante inmodesta, alentada tanto por la exuberancia de la cultura global de los autores como por la hiperinflación optimista de los propietarios. La vivienda unifamiliar recurría con mucho júbilo a enfoques tardo-modernos que, lejos de resultar ya experimentales, representaban la imagen del bienestar. La herencia moderna había dado credenciales de radicalidad culta a conceptos estabilizados que ya estaban digeridos como dogma estético en cualquier ámbito, y tras el proceso desgastador de ser comunicados abundantemente y transmitidos como procedimiento en las escuelas, solo sirvieron para barnizar de cultura radical a las florecientes promociones que prometían valor añadido. En la actualidad, en un ambiente de revisión, afloran proyectos que transmiten a la casa un cierto ánimo revisionista. Ahora, en una época en que los medios especializados son desplazados por otros menos restringidos, la arquitectura de muchas de las casas que interesan está integrada en corrientes claramente posmodernas y afectada por enfoques que provienen de una actitud más local y menos instruida. Imbuida de contracultura (global también, pero contracultura al fin y al cabo), la arquitectura busca alguna alternativa para reconciliarse con la sencillez de la casa, y lo formaliza recuperando códigos atemporales o arquetípicos: las cubiertas, el lenguaje de las ventanas, el color, la decoración, la materialidad tradicional..., la amable normalidad, en definitiva. Es tangible que

resulta difícil encontrar publicada ahora una vivienda con cubierta plana, tanto como antes era ver alguna con tejado a dos aguas. Pero no se trata de una especulación sobre la pertinencia o evolución de los invariantes constructivos ni de una reconsideración tecnológica, sino que todo gira en torno a sus alcances alegóricos. Es una condición de la actualidad *post-todo* contra la idea única de modernidad. También hay casos más allá de la semiótica de las formas en los que se explora la belleza de una construcción pobre, en una actitud hípster en la que se entretienen moda y construcción. Parece que la casa poscrisis nos recrimina el sobrediseño de años anteriores y que ahora evita el carácter diferente o definido, el demasiado arquitectónico, huye de bellezas para descubrir feísmos hermosos, mezcla la baja con la alta cultura, evita estructuras positivistas y la construcción novedosa; gusta, en definitiva, de una cierta discreción.

La digestión de la modernidad ha sido bastante complicada en España. Todavía en los años cincuenta, tras romper su aislamiento y tomar partido por Occidente en la Guerra Fría, los mejores arquitectos trataban de encontrar un espacio entre el espíritu de una modernidad ya madura y un país tradicional, o si acaso, ecléctico en los casos más singulares. Los Coderch, Bonet, Sostres avanzan los primeros metros sin soltar la mano de la tradición del blanco mediterráneo, que encajaba bien con el rasgo más característico del Estilo Internacional. Pero la volumetría platónica y la transparencia moderna no se encontraban

tan confortables en la climatología continental del interior y quizá tampoco en una cultura intimista tradicionalmente católica, y probablemente por eso, más tarde, y en un entorno cultural más rico, el grupo madrileño de Miguel Fisac, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, acompañados a veces por Javier Carvajal y por el más joven Fernando Higueras, se abre a un abanico referencial de modernidad revisada, interesado en umbrales, en filtros y texturas, en una formalización de las cubiertas más popular, en masas y estructuras potentes y articuladas, enlazadas con una materialidad de raíz castellana. Los cómplices de estos maestros madrileños son clientes que florecen apoyados por la centralidad nacional en una época también de expansión cultural y económica. De aquellos primeros maestros del blanco, algunas líneas creativas continuaron hasta hoy con el interés por la abstracción blanca y la figuratividad sencilla, encontrando aliados refrescantes en los perfectos prismas protestantes centroeuropeos. De los últimos maestros castellanos, los arquitectos españoles contemporáneos heredaron un ambiente más desprejuiciado y abierto de investigación sobre lo formal, lo material y lo contextual que se extiende por linajes mestizos hasta muchos autores actuales madrileños.

Estudio.entresitio (María Hurtado de Mendoza, César Jiménez de Tejada, José María Hurtado de Mendoza y Álgvar Ruiz) nos presenta sugestivamente su proyecto #house# 1.130 como «una casa sin apariciencia». Por un lado, ☐



la casa resplandece entre la vegetación con su blanco puro, un rastro de abstracción que contrasta potentemente con su entorno en una actitud muy moderna. Por otro lado, nos parece, en principio, que el título recalca una cualidad evidente: su materialización resulta misteriosamente discreta. Y eso la relaciona con la modestia de actitudes post-. Como en una instantánea del salto entre la herencia y la independencia, vemos cómo se abandona la rotundidad de las volumetrías modernas para adoptar un carácter de cordialidad.

De los croquis y las primeras ideas se desprende que la ideología de formalización es tenue, adaptativa, atenta a enriquecerse con experiencias espaciales interiores y contenidas. En su posición en la parcela, transmite ya una actitud prudente: evita la aparición de un gran volumen, aprovecha el desnivel para desaparecer hacia abajo (el crecimiento contra la pendiente ayuda en el propósito de ser discretos), diluye en lo posible grandes trazos y aristas continuas con mecanismos diversos como luego veremos. Esta actitud es aún más fehaciente si se echa un vistazo a las soluciones, más voluminosas, de las viviendas que la rodean.

Quizá este proyecto reúne ideas iniciadas en proyectos como el CEDT de Daimiel, donde los filtros provocan superficies con profundidad envolviendo volúmenes que se fragmentan, o también como en otros proyectos anteriores de Entresitio, o el de Ciudadella, en Menorca, donde el deslizamiento entre las plantas cercena la unidad volumétrica abriendo el perímetro a una contingencia nueva. El caso es que, en cualquiera de los planos de la #house# 1.130, resulta difícil reconocer un guión fuerte. Sin embargo, son múltiples los esfuerzos por desdibujarse: trazos vacilantes crean situaciones de suelos y coberturas ambiguas, aristas no construidas diluyen su valor en sombras y luces intermitentes...

La fragmentación es axiomática en la planta inferior, un espacio compuesto por volúmenes y sus intersticios que subraya formalmente su pertenencia conceptual al terreno. Los muros de hormigón con textura vertical se entreabren dando lugar a una alternancia entre dormitorios y espacios abiertos, lo que crea una relación muy fluida con el jardín. La planta superior, sin embargo, tiene un carácter liviano con un grado de orden más intenso, todo claramente diferente del inferior. Conforman un espacio de día muy continuo, unidireccional, con el ritmo como carácter omnipresente. La entrada se realiza indecisa a medio camino entre ambas plantas, por el punto que los arquitectos llaman *ombigo*, en referencia a los 1130 mm del *umbiculus* lecorbuseriano (véase *El Modular*), y con ello, a una relación del cuerpo con la plataforma adyacente.

En el interior de ese espacio con forma de camino, la geometría y la inmaterialidad de sus

cerramientos nos proponen una percepción difusa. La casa pierde su forma interior para dejarse infiltrar. Es difícil interpretar la información lumínica: el muro parece sólido mientras de él emerge la luz en una sensación poco previsible. La densidad y disposición de los tubos que forman las celosías en un recorrido longitudinal hacen que parezcan muros translúcidos, así como lo hacen las vigas, limitando el espacio sin cerrarse a la luz. Se suaviza diestramente la idea blanca platónica con una versión evolucionada aunque aún abstracta, en una actitud que recuerda a Barragán o a maestros portugueses. Se traza así ese marco luminoso en el que aparecen objetos-espacio, volúmenes de vidrio flotando casi simétricos. Como paisaje, resulta variado y táctico: ningún espacio parece tener fin, solo se intuye el afuera a través de la celosía; longitudinalmente, se produce siempre alguna expansión próxima o lejana.

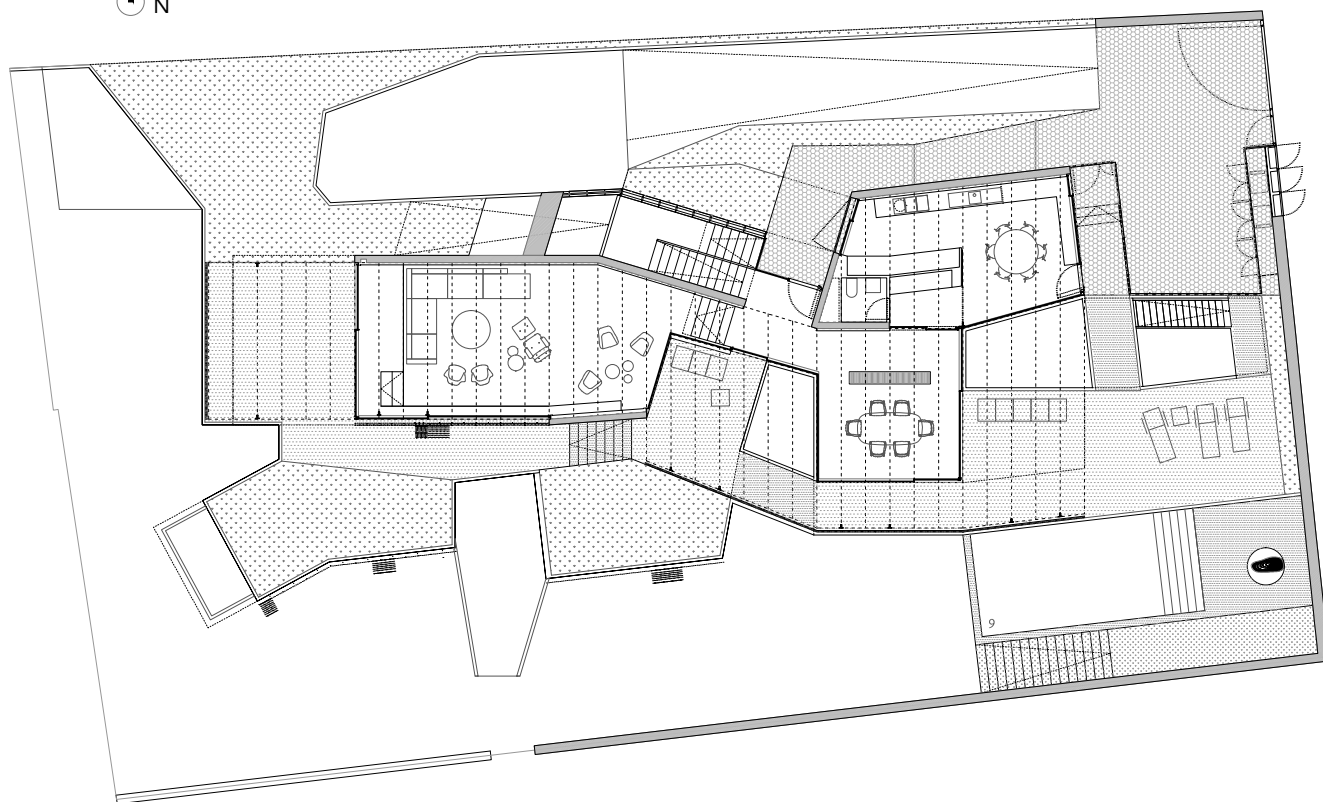
El conjunto resulta enigmático: si bien tiene forma, también es verdad que no tiene figura. Una arquitectura blanca, pero borrosa y ligera en vez de sólida, que adjudica a las sombras un interés sutil y ya no dramático, con vocación de difuminarse en el aire y no en el terreno. Este efecto inmaterial está conseguido por la predominancia de un velo construido, de forma muy concreta, con una celosía preciosista de acero, que se descuelga por ambas plantas de la vivienda sin recoger las diferencias de planteamiento espacial de ambas. A modo de cortina, o como el cañizo que envuelve tantas parcelas madrileñas, consigue desvanecer el volumen mediante el sencillo gesto de eliminar su marco perimetral, por lo que solo resultan visibles cientos de líneas ritmadas terminando inesperadamente en el aire. Esta desmaterialización de elementos constructivos se advierte, además, en las delgadas vigas y en los soportes metálicos, donde el detalle revela la voluntad de integración de los elementos de la envolvente en una familia de sombras verticales. Es necesario detenerse específicamente en este punto para que se revelen ciertas claves que nos ayuden a comprender la postura arquitectónica de esta obra. Porque si bien es cierto que las palabras que nos la presentan nos hablan de una cierta desformalización, lo cierto es que los mecanismos que llevan a conseguirla son abstractos, matéricos y altamente disciplinares. Nos referimos al hecho, por ejemplo, de que la estructura tome forma de celosía y maneje el efecto de la luz, o que el diseño de un soporte colabore, de forma tan pertinaz, en los mismos objetivos que la piel, que tanta atención atrae. La construcción artesanal de todo ese volumen de celosía y de los pilares (compuestos por una variedad de perfiles cuya lógica solo comprende quien esté a la búsqueda de un efecto muy concreto) desvela una obra en la que la condición constructiva del conjunto no

cede ante las urgencias de lenguajes o efectos. Basta una mirada al pilar de una esquina para saber que en esta obra no hay partes indiferentes a la totalidad y que esa es una característica inherente a la arquitectura.

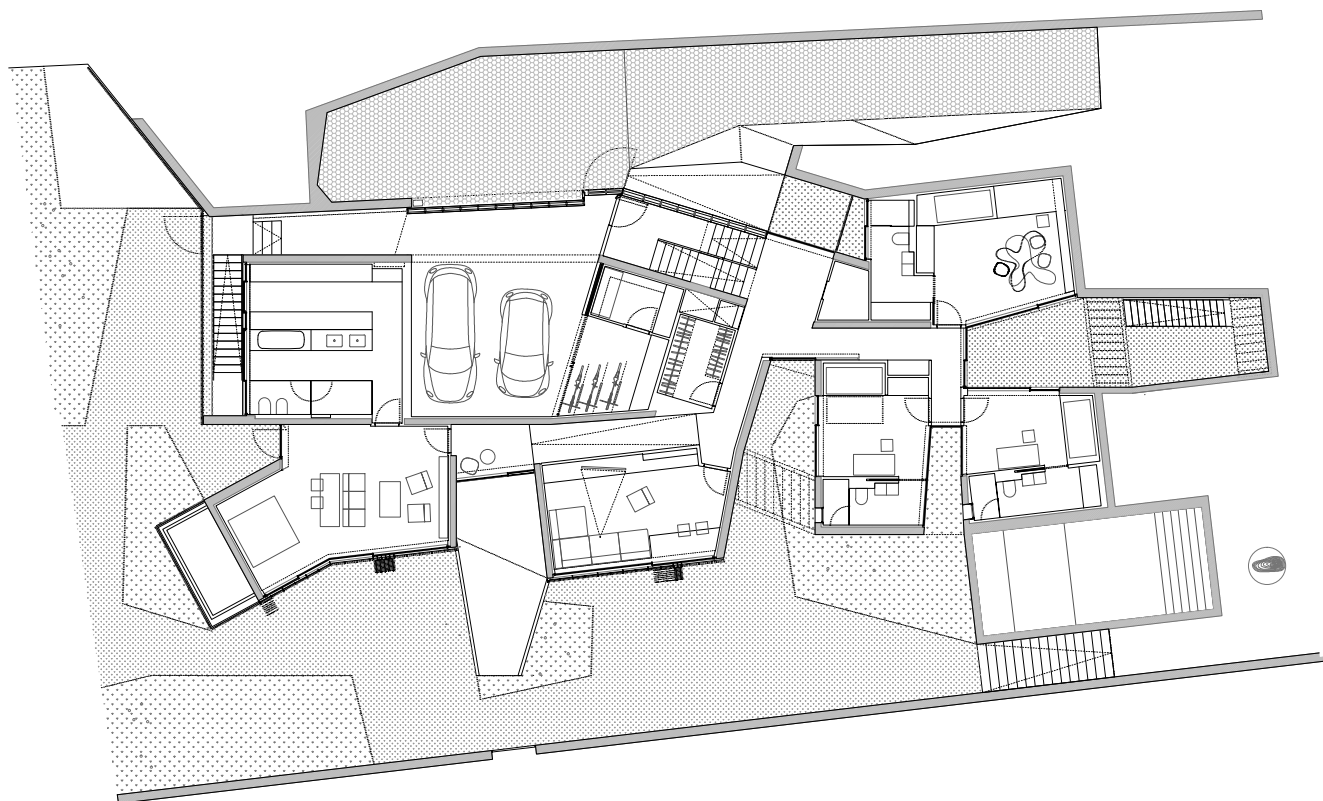
Nos encontramos, por tanto, ante uno de esos proyectos de vivienda que se compromete con fenómenos quizá intangibles para el lego, pero muypreciados por los arquitectos. Sus cualidades sugerentes continúan la rama experimental apoyada en lo construido de la que hablábamos al principio, y no deja de resultar sorprendente que estemos ante una obra terminada y no ante una especulación marginal. Porque, no nos engañemos, los mitos pragmáticos que siguen prevaleciendo fuera de nuestro entorno desaconsejan incluir este tipo de arquitectura en los planes de un promotor. Se argumenta el largo desarrollo que requiere una propuesta experimental hasta su finalización, o la indefinición presupuestaria, o la inseguridad ante las prestaciones que resultarán de lo nuevo. Son razones que muchos clientes argumentan para preferir una opción *pret-a-porter* que se vende sobre catálogo comercial normalizado. Así que los arquitectos, para continuar experimentando con la vivienda unifamiliar, hacemos incursiones en ese mundo de catálogos. O buscamos entre sistemas y procesos un lugar para objetivos arquitectónicos personales de más interés y alcance, buscando una manera de ajustarnos entre dos ruedas con diferentes engranajes.

Otra actitud más, esgrimida por estudio. entresitio, es la de extender la arquitectura hasta el proceso de construcción de su propio proyecto haciendo sostenible la producción de arquitecturas personales. No es nada nuevo: al visitar la casa Fansworth, el guía hace hincapié en el hecho de que Mr. Van der Rohe se ofreció durante una cena a redactar el proyecto gratis a cambio de contratar la construcción de la vivienda. Y los resultados se convirtieron en paradigma. Con parecido razonamiento encontraron en estudio.entresitio el argumento que permitió desarrollar una obra muy particular y ambiciosa dentro de un marco de tiempo y presupuesto convencional, con el placer añadido de ejecutar el prototipo desde una posición hasta hace poco no contemplada por muchos profesionales. En este proyecto, el trabajo de los arquitectos incluyó la gestión directa de la obra, una opción que les permitió mantener el control absoluto sobre el proceso creativo, económico y ejecutivo, eliminando la sempiterna negociación con esos intermediarios que no comparten intereses ni con los proyectistas ni con los propietarios. Es evidente en el resultado que ese enfoque no separó los intereses del arquitecto en personalidades bipolares, sino que, por el contrario, creó el ambiente y las alianzas adecuadas. ☒

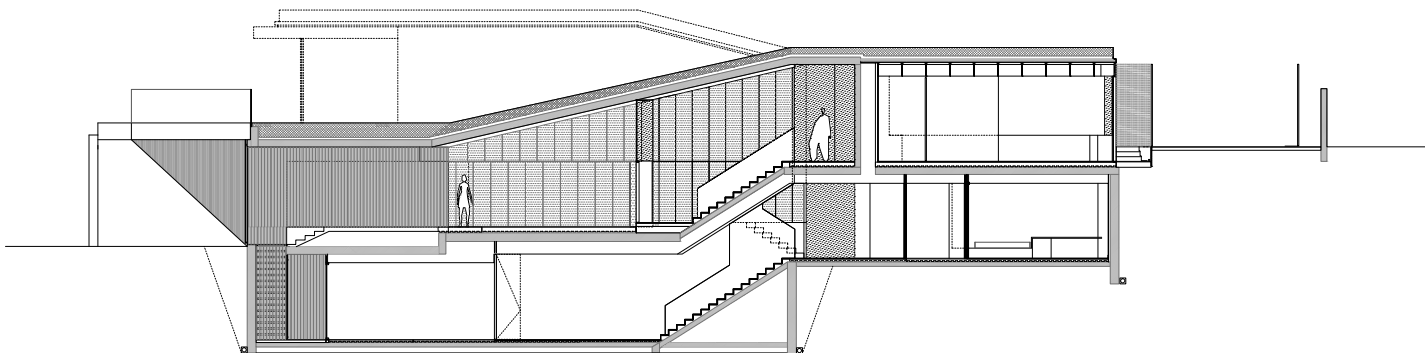




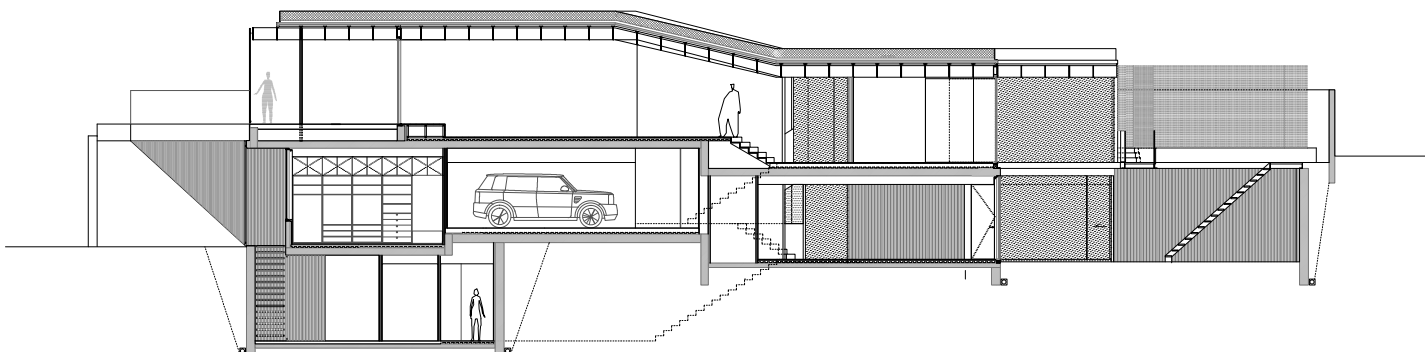
Planta de acceso. Entry level floor.



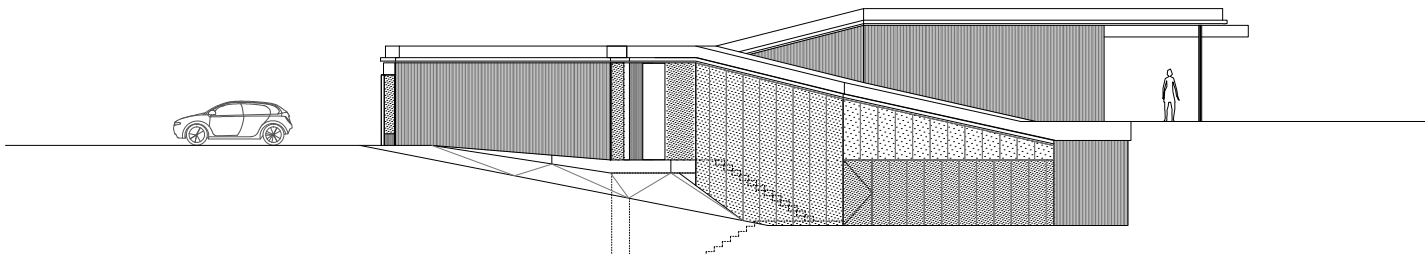
Planta de dormitorios . Bedrooms floor.



Secciones longitudinales . Longitudinal sections.



Alzado norte . North elevation.





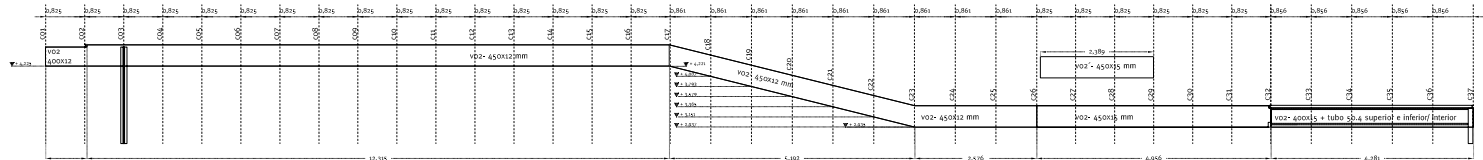


A house without appearance: #house# 1.130

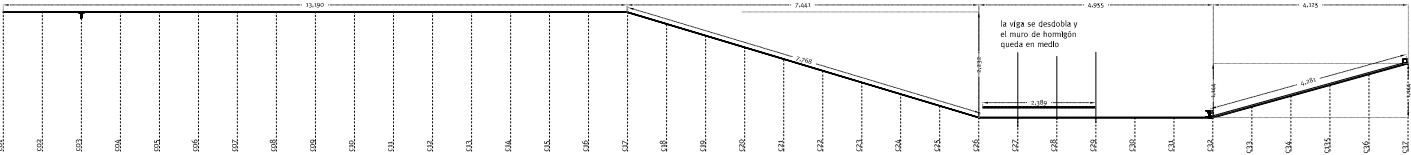
COAM 2014 First Price
ESTUDIO ENTRESITIO
María Hurtado de Mendoza, César
Jiménez de Tejada, José María
Hurtado de Mendoza, Álar Ruiz.
Text: ÁNGEL ALONSO - VICTORIA ACEBO
Photos: ROLAND HALBE

For a while, single family housing exhibited a rather immodest individual form, proud about the authors' exuberance of global culture as much as for the owners' optimistic hyperinflation. Single family housing joyfully recurred to late-modern focusses that, far from seeming experimental, represented a picture of wellbeing. The legacy of the modern had given radically cultured credentials to established concepts that, in any field, were already run as an aesthetic dogma, and after the wasteful process of being abundantly communicated and transmitted in schools as procedure, they only served to radically varnish over the flourishing developments that promised added value. Currently, in a time of review, projects that

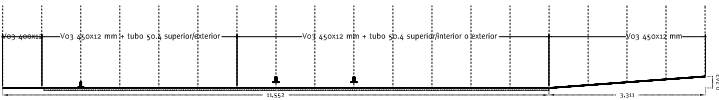
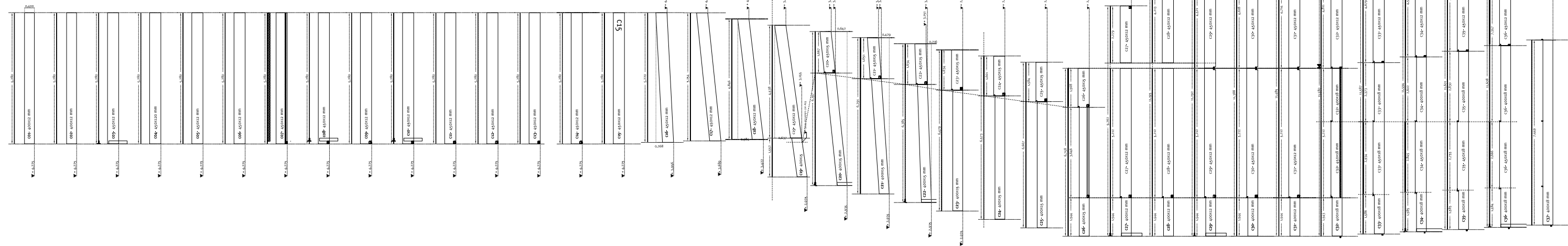
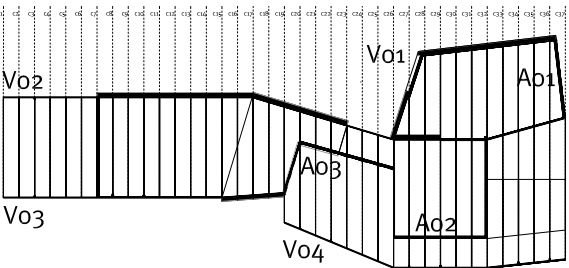
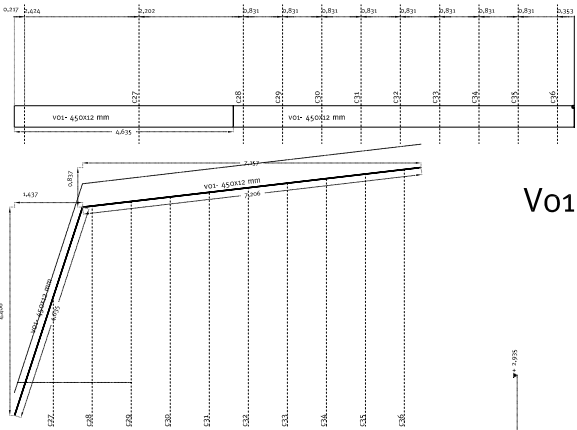
endow houses with a certain revisionist attitude are popping up. Now, in a time in which the specialised communicative means are making way for other, less restrictive ones, the architecture of many of the interesting houses is nestled in clearly postmodern currents, and more concerned with focusses that come from a local and less instructive attitude. Imbued with counter-culture (global too, but basically counter-culture), architecture is seeking out an alternative in order to re-encounter the simplicity of the home, and it is doing so by recovering timeless or archetypal codes: the roofing, the language of the windows, the colour, the decoration, traditional outward appearances..., the loveable normality, in short. It's tangible that now it is difficult to come across an advertised house with a flat roof, as it used to be to come across one with a pitched roof. But it's not about speculating about the relevance or the evolution of the constructive non-variables, nor is it about a technological reconsideration, but rather that everything revolves around its allegorical reaches. It's a condition of the current *post-everything* against the sole idea of modernity. There are also cases beyond the semiotics of the forms in which the beauty of a humble abode is explored, in a hipster attitude involving the intertwining of fashion and construction. It seems as though the post-crisis house is reproaching the overdone design of previous years, and that now it is avoiding the different or defined character, the too architectonic one, fleeing from beauty in order to discover lovely ugliness, combining low culture with the high, avoiding positivist ☒



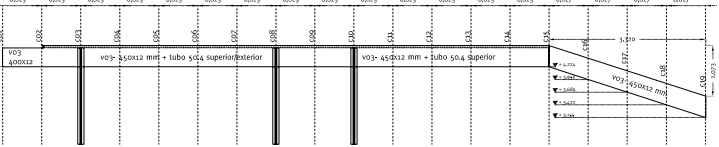
V02



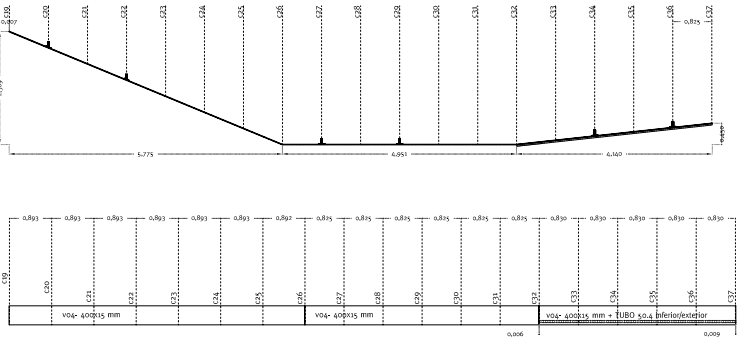
V01



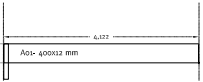
V03



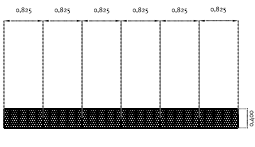
V04



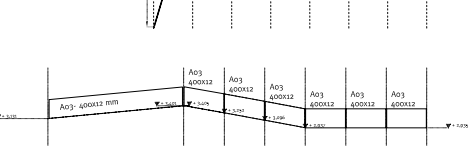
A01



A02



A03



structures and innovative construction; a certain discretion, if you will, is more favoured.

Digesting modernity has been reasonably complicated for Spain. Still back in the Fifties, after breaking its isolation and taking the side of the West during the Cold War, the best architects tried to find the balance between the spirit of an already ripe modernity and a traditional country, or at least eclectic in the most unusual examples. Coderch, Bonet and Sostres brought forward the first few metres without letting go of the traditional Mediterranean white, which fitted well into the most characteristic features of the International Style. But platonic volumetric and modern transparency didn't find themselves to be all that comfortable in the continental climatology of the interior, and perhaps neither did they do so in an intimate, traditionally Catholic culture, and that is probably why, later, in a richer cultural setting, with the group from Madrid composed of Miguel Fisac, José Antonio Corrales and Ramón Vázquez Molezún, at times accompanied by Javier Carvajal and the youngest, Fernando Higueras, a broad referential range was opened out, of revised modernity, interested in limits, filters and textures, in the shape of the most popular roofs, in masses and strong and articulated structures, linked to a nature of Castilian origins. The accomplices of these maestros from Madrid were the clients that flourished supported by national centrality in an epoch of cultural and economic expansion too. Some creative lines from those first maestros of white still going strong today, with the interest in white abstraction and simplistic figurativeness finding refreshing allies in the perfect protestant prisms from Central Europe. Contemporary Spanish architects have inherited an atmosphere that is less prejudiced and more open to investigation about shape, both material and contextual, from the latest Castilian maestros, that is extended by racially-mixed lineage to many current authors in Madrid. Estudio.entresitio (María Hurtado de Mendoza, César Jiménez de Tejada, José María Hurtado de Mendoza and Álar Ruiz) suggestively present us their project #house# 1.130 as "a house without appearance". The house's pure white shines through the vegetation, a trace of abstraction which strongly contrasts with its environment in a very modern attitude. But, on the other hand, it initially seems to us that the title emphasises an obvious quality: its embodiment is mysteriously discrete. And that is what relates it to the modesty of post- attitudes. As if it were at one moment in the jump between legacy and independence, we see how the rotundness of modern volumetric is thrown aside in favour of a more cordial character.

From the sketches and the first ideas, it is understood that the ideology of shape is soft, adaptive, attentive to enriching itself with interior and contained spatial experiences. On its position on the lot, it now transmits a prudent attitude: the apparition of a large volume is avoided, the incline is made the most of to make it disappear downwards (growth against the slope helps with the aim of being discrete), it dissolves the potentially great lines and continuous edges with diverse mechanisms that we will see later. This attitude is even more irrefutable if a look is taken at the more voluminous solutions in the houses of the surrounding area. Perhaps this project unites ideas started in other work such as the CEDT by Daimiel, where the filters provoke surfaces with depth surrounded volumes that are fragmented, or also as in other earlier projects by Entresitio, or the one in Cuitadella in Menorca, where the connection between the floors cuts through the volumetric unit, opening up the perimeter to a new contingency. The thing is that, in all of the plans for #house# 1.130, it's hard to find a strong script. Nonetheless, there are multiple efforts made to blur it all: shaky lines create ambiguous flooring or roofing situations, unconstructed edges dilute their value into unending lights and shadows... The fragmentation is axiomatic on the lower floor, a space made of volumes and their interstices that, using their shape, underline their conceptual appropriateness for the terrain. The cement walls with vertical texture open half-way, giving way to an alternation between bedrooms and open spaces, which gives it a very fluid relationship with the garden. The upper floor, however, has a light character with a more intense grade or order, all clearly different to the lower floor. It makes for a very continuous, one-directional day space, with rhythm as an omnipresent character. The entrance is made indecisively, halfway between both floors, at the point which the architects dub the *ombbligo* (navel), referring to the 1,130 mm of the Le Corbusieran umbilicus (see *The Modulor*) and, with that, to a relationship between the body with the adjacent platform. In the interior of that space, the geometry and the immateriality of its closures pose us a diffuse perception with the form of a path. The house has lost its inner form and has allowed itself to be infiltrated. It's difficult to interpret the light information: the walls seem to be solid but at the same time the light emerges from them, causing an unpredictable sensation. The density and the disposition of the tubes that make up the latticework in a longitudinal trajectory make the walls appear translucent, just as the beams do, limiting the space without blocking out the light. The platonic white idea is skilfully softened with an evolved version that is done in a manner that, although more abstract, brings Barragán or Portuguese maestros to

mind. That bright framework is thus traced, in which objects-space appear, almost symmetrical floating glass volumes. As a landscape, the result is varied and tactical: none of the space appears to have an end, the outside is only sensed through the latticework; longitudinally, it always produces a close or far off expansion. The ensemble results as being enigmatic: if it's true that it has a shape, it's also true that it doesn't have a figure. A white architecture, but blurry and light instead of solid, that awards the shadows with a subtle and no longer dramatic interest, with a vocation of softening in the air and not on the terrain. This immaterial effect is achieved by the predominance of a built veil, done in a very specific fashion, with a precious lattice made of steel, that is hung on both floors of the house without bringing together the differences of either of their spatial approaches. In curtain form, or like the wattle that surrounds so many plots in Madrid, it manages to dispel the volume through the simple gesture of eliminating its perimeter frame, and that's why the only things that are visible are hundreds of rhythmic lines, ending unexpectedly in the air. This de-materialisation of constructive elements is also told by the slim beams, and the metal supports, where the detail reveals the surrounding elements' desire for integration into a family of vertical shadows. It's necessary to stop precisely at this point so that certain keys can be revealed, those which aid us in understanding the architectonic stance of this work. Because it's true that the words presented to us talk of a certain loss of shape, and what's certain is that the mechanisms used to achieve that are abstract, tangible and highly disciplined. We're referring to the fact that, for instance, the structure takes the form of a lattice and manages the effect of the light, or that the design of a bracket works with the same aims as the house from the outside, in a persistent manner, and ever so eye-catching. The craft construction of all of that volume of lattice and pillars (made from a variety of structural sections whose logic can only be understood by someone who is seeking out a very specific effect) reveals a work in which the constructive condition of the ensemble doesn't relinquish faced with the urgency of the languages or effects. One look at the pillar in the corner is enough to understand that in this work there are no parts that are indifferent to the totality and that that is an inherent characteristic of the architecture itself.

We find ourselves, as such, faced with one of those housing projects that involves itself with perhaps intangible phenomena for a layman, but highly appreciated by architects. Its intriguing qualities continue the experimental branch, supported by that which is built which we spoke about at the beginning, and it doesn't stop being surprising that we are



facing a finished project and not a marginal speculation. Because, let's not kid ourselves, the practical myths that keep on prevailing outside of our environment advise against including this kind of architecture in a developer's plans. The long development process required by an experimental project to fully materialise is argued against, or the insecurity regarding the benefits that will come from it. They are reasons that many clients use, opting rather for a *prêt-à-porter* option that is sold from a normalised commercial catalogue. And so we architects, in order to keep on experimenting with single family housing, use incursions on that world of catalogues. Or we seek out, between systems and processes, a place for personally architectonic goals that are more interesting and within reach, looking for a way to slide ourselves in between two wheels with different gears.

Yet another attitude brandished by estudio. entresito is that of extending architecture to the process of construction of their own project, making the production of personal

architectures tenable. It's nothing new: upon visiting Fansworth house, the guide puts emphasis on the fact that Mr Van der Rohe offered, over dinner, to draw up the project for free in exchange for being hired to build the house. And the results became a paradigm. With similar reasoning they found, in the estudio.entresitio, the argument which allowed for the development of a very precise and ambitious project, with the added pleasure of executing the prototype from a position that, until recently, wasn't even contemplated by many professionals. In this project, the work of the architects included the direct management of the work, an option that allowed them to maintain absolute control over the creative, economic and managerial processes, ruling out the never-ending negotiation with those intermediaries that share the same interests as neither the designers nor the owners. It's evident in the result that that focus never separated within the architect and never became bipolar personalities, but rather, quite the contrary, that is what created the atmosphere and the right alliances. ☒

#HOUSE# 1.130

Madrid, España.

Proyecto-Obra / Project-Work: 2007-2013.

Promotor / Promoter: Privado.

Arquitectos / Architects:

estudio.entresitio (www.entresitio.com),
María Hurtado de Mendoza, César
Jiménez de Tejada, José María Hurtado de
Mendoza, Álgvar Ruiz.

Colaboradores / Collaborators:

Miguel Crespo, Marco Plazzogna, Anne-
Dorothee Herbot, Mia Molato, Guillermo
Parilla (arquitecto técnico / quantity
surveyor).

Consultores / Consultants:

María José Camporro (estructura /
structure), Geasyt SA (instalaciones
/ mechanical engineering), Planta
(paisajismo / landscape).

Superficie construida /

Constructed surface: 500 m² / 5382 ft².

**En nuestro ecosistema:
breve trilogía sobre las fuerzas
de interacción y la continuidad**

*Within our ecosystem: A short
trilogy on inter-acting forces
and continuity*

no apartes de tu propósito
lo interminable
detener el espacio
¡es tu talento, bailarín!
el espacio
se rendirá
y el tiempo
aprovechará
el compás de
tu medida
el espacio
infeliz vacío
toma cuerpo
y potencia
a través de ti
ya no famélico
de la sustancia de la forma
golpéalo, bailarín, hasta
el límite
cronométralo en
saltos y cabriolas
en pausas y
deslizamientos
jugueteando con
el hechizo
de cada una de tus
puntas y
orbitando
como
las palas
de un molino
para arrojar el tiempo
al espacio
la infinita unión
persecución sin descanso de bailarines
que brincan con orgullo

Frederick KIESLER

don't sidetrack
endlessness
stop space —
your power, dancer!
space will
submit
time will
harness
the step of
your measure
space
unhappy void
made concrete
and strong
through you
starving no more
for food of form
kick it, dancer, to a
limit
time it in
leaps and bounds
in stops and
sly walks
cavorting with
spellings of
each of your
toes and
wheelcarting
like a
windmill's
spikes of arms
throwing time
into space
the infinite bound
hounds of dancers
prancing proudly

Frederick KIESLER

KIESLER, Frederick J. 1966 «Dance Script», Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal.
New York: Simon and Schuster, (402).

La reproducción de los textos que aparecen en esta sección es cortesía de Frederick Kiesler Foundation, Wesleyan University Press, los administradores del legado de Rudolf von Laban y Architectural Record. La revista Arquitectura agradece su disponibilidad para la primera traducción al castellano de los escritos aquí incluidos. La selección corre a cargo de M^a Auxilidora Gálvez Pérez. Traducción por ENRIQUE ENCABO SEGÚ.

MONOTONY (DANZA TORBELLINO)

(Fragmento)
MARY WIGMAN

El gong chino estaba situado en una habitación aparte, desde cuyo centro dominaba todo lo demás. Se había forjado como un enorme balde de bronce que no aparentaba poseer poder mágico alguno. Para lograr que revelase su secreto, debía conocerse la única fórmula mágica que podía hacerlo sonar.

En realidad, había magia en el gesto tónico e infinitamente cuidadoso de la mano humana, que debía moverse con la mayor de las seguridades. El tono no se producía al golpear el gong con un badajo, sino a causa del movimiento lento y circular de una maza forrada en cuero atacando el interior del borde pulido. Es lo que se hace con las copas de vino cuando se desea hacerlas sonar. Y de la misma manera en que la copa solo emite su tono al vibrar como un todo, también llevó un tiempo que el grave zumbido del gong abandonase su caparazón metálico. La habitación en pleno parecía aguardar en un curioso estado de tensión al crescendo de este sonido. Yo, con los sentidos alerta, también esperaba, como si aguardase en cualquier momento una aparición. Y entonces, ¡ocurrió lo imprevisto! No era el bronce del gong lo que comenzó a sonar, sino que la habitación misma vibraba. Era como si la tierra se hubiese abierto y abrazase todo con su cálido aliento. De todas partes, desde todas las direcciones, se me aproximó un susurro embrujador y un murmullo. El aire parecía brillar, luces opalescentes bailaban arriba y abajo, y una ola de calidez tras otra comenzó a llenar la habitación.

Sentí como si estuviese presenciando un alumbramiento. Entonces, desde los susurros y murmullos, desde el brillo y el destello, surgió en toda su pureza el sonido convertido en tono. Siguió su curso con impoluta belleza, para hallar su plenitud en la rotación sin fin. Plena, cálida y oscura era la voz de las profundidades, alegremente vivaz en sus matices. Con arrebatadora insistencia creció hasta su plena fortaleza, bronce que sonaba y cantaba, en cuyo abrazo el pulso de la propia sangre parecía marcar el ritmo de sus vibrantes revoluciones. Los muros giraron sobre sí mismos, el techo giró sobre sí mismo y también el suelo. ¿Qué era sonido, qué espacio y qué movimiento? ¿Y quién conocía las palabras mágicas que le conminarían a detenerse? ¿De dónde llegaría la liberación de este estado simultáneo de dolor y éxtasis?

El tono había resultado victorioso. Entonces, con calma regia, pareció detenerse de súbito; y como impulsado por la

fuerza de un mandato majestuoso, el orden natural de las cosas fue restaurado. Era posible hallar el camino de vuelta al propio ser, de nuevo respirar, sentir, ver y ser testigo de una conmovedora despedida.

[...]

Monotony, un solo del conjunto Celebration, surgió a partir de esta experiencia tonal que me fue ortogada por el gong. Solo mucho después de la génesis de esta danza, pude percatarme de cuán profundamente estaba enraizada en esa experiencia.

[...]

La forma musical de esta pieza era la más sencilla imaginable. Se limitaba a un mero acompañamiento de las partes de baile. Piano y percusión, en repetición constante de un breve motivo oriental caracterizado por dos acentos que se desplazaban. Y con ello, la excitante sucesión ininterrumpida de tamborileos, golpeteos y el apremio de los redobles apagados, monótonos, insistentes, solo cambiantes en su cadencia y volumen de acuerdo al ritmo del baile. Más allá de los amplios pasos y por encima de los rítmicos giros de los brazos, existía un dilatado círculo de espacio que se extendía como un arco, hasta estrecharse en una espiral y contraerse en un punto denominado centro, que se convirtió en el centro y como centro se perpetuó. Nada más aconteció; tan solo el implacable girar alrededor del propio eje.

Enclavados en un solo punto y al rotar en la monotonía del remolino, uno se pierde gradualmente en él hasta que los giros parecen desprenderse del cuerpo y el mundo circundante comienza a virar. No al girar el propio ser, sino al ser girado, al ser el centro, ¡un polo impasible en el vórtice de la rotación!

Arco y cúpula, sin un cielo sobre mí —sin dirección, sin fin— que gire y se revuelva en una espiral ascendente y descendente, sin principio ni fin —un tierno balanceo que extienda los brazos, de nuevo extático y doloroso en un crescendo de deseo autodestructivo, arrebatado y menguante, y que fluye más alto y veloz, y más veloz aún—, el vórtice me poseyó, las aguas se elevaron. Y el vórtice me abatió. Aún más alto, incluso más rápido, me atrapó y fustigó, me agredió. ¿Acabaría alguna vez? ¿Por qué nadie pronuncia el conjuro y detiene esta locura? Con un último esfuerzo desesperado se recupera el control de la voluntad.

Un tirón atraviesa el cuerpo hasta impulsarlo a permanecer estático en el momento del giro más veloz; ahora el cuerpo se estira, elevado sobre las puntas, con los brazos alzados, prendidos a un amarre inexistente. Una pausa jadeante, de duración eterna y que, sin embargo, se prolonga tan solo unos breves segundos. Y entonces la súbita laxitud, la caída del cuerpo relajado en las profundidades con solo una sensación aún viva: la de un estado incorpóreo. Y en ese estado tan solo un deseo: el de no tener que levantarse otra vez, el de que se nos deje yacer allí y así...

WIGMAN, Mary (1966), *The Language of Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, (p. 37-39). [La Danza torbellino fue creada en 1927.]

The reproductions of texts that appear in this section is courtesy of the Frederick Kiesler Foundation, Wesleyann University Press, the trustee of the Rudolf Laban Estate and Architectural Record. *Arquitectura* magazine would like to thank their availability for the writings' first ever translation into Spanish, included here. Texts were selected by M^a Auxiliadora Gálvez Pérez. Translation by ENRIQUE ENCABO SEGUÍ.

MONOTONY (WHIRL DANCE)

(Fragment)
MARY WIGMAN

The Chinese gong was placed in a room of its own, from the center of which it governed everything else. It was shaped like a fat-bellied bronze pail which did not look as if it possessed magic powers. To have it yield its secret, one had to know the magic formula which alone could make it sound.

Actually, there was magic in the tone-evoking, infinitely careful gesture of the human hand, which had to move with greatest sureness. The tone was not produced by hitting the gong with a clapper, but by a slow and constantly circling movement of a leather-covered stick stroking the inside of the highly polished edge. This is what is done with wineglasses when one wants to make them sound. And just as the glass emits its tone only when it vibrates as a whole, so it took a while until the deep droning sound of the gong began to leave its metallic shell. The whole room seemed to wait in a peculiar state of tension for the growing of this sound. I too waited for it, ready with all my senses, as if I expected an apparition to manifest itself at any moment. But then the unexpected happened! It was not the bronze body of the gong which began to sound, but the whole room that vibrated. It was as if the earth had opened up and embraced everything with its warm breath. From everywhere, from all directions, a bewitching whispering and humming came toward me. The air seemed to shimmer, opalescent lights were dancing up and down, and one wave of warmth after another began to fill the room.

I felt as if I were witnessing an hour of birth. Now, from the whispering and murmuring, from shimmer and glimmer, the sound-turned-tone emerged in all its purity. In immaculate beauty it went its course, finding completion in unending rotation. Full, warm, and dark, it was the voice of the depth, playfully alive in all its shadings. With breath-taking urgency it grew to its full strength, bronze that sounded and sang, in whose embrace the beating of one's own blood seemed to determine the rhythm of its vibrating revolutions. The walls turned around, the ceiling turned around, and so did the floor. Which was sound, which space, which movement? And who knew the magic formula commanding it to stand still? From where would come the deliverance from this condition which was pain and bliss at one and the same time?

The tone itself had been victorious. Then, with imperial calm, suddenly it seemed to be still; and, as if under the force of a majestic command, the natural order of things was restored. One

found the way back to oneself, again one could breathe, feel, see, and one was witness to a touching farewell.
[...]

"Monotony", a solo dance from the group work "Celebration", came about because of this "tone experience" given to me as a present by the Chinese gong. Only long after the genesis of this dance did I become aware of how deeply it was rooted in that experience.

[...]

The musical form of this dance was the simplest conceivable. It limited itself to the mere accompaniment of the danced sequences. Piano and drum: in constant repetition a short, Oriental-like motif characterized by two shifting accents. And with it, the exciting uninterrupted taps, raps, and the urgency of the muted drumbeats, monotonous, insistent, only changing pace and volume according to the dance rhythm. Beneath the wide-paced steps and above the rhythmically turning gestures of the arms, there was the big circle of space spanned like an arc, narrowing itself in a spiral and contracting to one point which was called the center, which became the center and remained the center. Nothing more happened, only the relentless turning around one's own axis.

Fixed to the same spot and spinning in the monotony of the whirling movement, one lost oneself gradually in it until the turns seemed to detach themselves from the body, and the world around it started to turn. Not turning oneself, but being turned, being the center, being the quiet pole in the vortex of rotation!

Arch and dome, no sky above me- no direction, no goal- circling and turning in a spiral-like movement up and down, without beginning, without end- a tender rocking, with the arms reaching out, painful and blissful again in crescendo of self-destructive lust, surging and ebbing, flowing back higher and faster, ever faster- the vortex seized me, the waters rose. The vortex dragged me down. Ever higher, ever faster, hunted, whipped, rushed. Will it ever end? Why does no one speak the redeeming word, stopping this madness? With a last desperate exertion, control over one's willpower is found again.

A jerk pierces the body, compelling it to stand still at the moment of the fastest turn; now the body is stretched high, lifted on tiptoe, with the arms thrown up, grasping a non-existent support. A breathless pause, an eternity long, lasting however, only a few seconds. And then the sudden letting go, the fall of the relaxed body into the depth with only one sensation still alive: that of a complete incorporeal state. And in that state only one wish: never be forced to get up again, to be allowed to lie there just like this...

WIGMAN, Mary (1966) *The Language of Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, (37-39). *Whirl dance* was created in 1927.

UN NUEVO ASPECTO DEL ESPACIO Y EL MOVIMIENTO

(Fragmento)
RUDOLF VON LABAN

Nuestros propios movimientos y aquellos que percibimos a nuestro alrededor son experiencias básicas. Las formas de los objetos, como los contornos que asumen los organismos vivos, crecen y disminuyen sin cesar. Las formas de los objetos y los seres vivos pueden, cuando se encuentran inmóviles, incluso sugerir una pausa en el incesante flujo de movimiento del que formamos parte y en el que vivimos. La ilusión de esta pausa se basa en la percepción a base de instantáneas de nuestra mente, capaz de recibir tan solo fragmentos aislados de ese flujo ininterrumpido. Es nuestra memoria la que tiende a perpetuar la ilusión creada por esas instantáneas; y la memoria en sí fluctúa, cambia y se desvanece.

Las formas se encuentran íntimamente relacionadas con el movimiento. Cada movimiento tiene su propia forma y, al mismo tiempo, las formas se crean a partir del movimiento. La ilusión de inmovilidad crea una segregación artificial entre el espacio y el movimiento. Desde ese punto de vista, el espacio aparenta ser un vacío en el cual los objetos se disponen y ocasionalmente se mueven.

El espacio vacío no existe. Por el contrario, el espacio es una superabundancia de movimientos simultáneos. La ilusión del vacío brota de la percepción en instantáneas recibida por nuestra mente. Lo que la mente percibe es, sin embargo, más que un detalle aislado, un momento congelado del universo en pleno. Tal percepción instantánea constituye una concentración en un fragmento infinitesimal del gran fluir universal.

[...]

La concepción del espacio como un emplazamiento en el que se producen los cambios puede ser aquí de ayuda. Sin embargo, no debemos contemplar tal emplazamiento únicamente como una habitación vacía, segregada del movimiento, ni tampoco al movimiento como mero suceso accidental, puesto que el movimiento es un flujo continuo en el interior de ese emplazamiento, y es [tal flujo] el aspecto fundamental del espacio. El espacio es una característica oculta del movimiento, y el movimiento es el semblante visible del espacio.

En el pasado nos hemos aferrado con excesiva terquedad a una concepción estática de nuestro entorno y, en consecuencia, a una concepción errada de la vida en general, así como de nuestra propia existencia. Quizá hoy estemos demasiado acostumbrados a entender los objetos como entidades separadas, colocados uno al lado del otro en posiciones estables dentro de espacios vacíos. Desde fuera puede parecer así, pero lo cierto es que tienen lugar un intercambio y movimiento continuos. En ningún momento se

llega a una quietud total, puesto que la materia en sí está compuesta de vibraciones. Hablamos de movimiento solo cuando somos conscientes del mismo como un flujo ininterrumpido. Los desplazamientos extremadamente lentos, débiles o dispersos nos hacen suponer que los objetos están en reposo o inmóviles. Esta impresión de reposo es una ilusión. Lo que no podemos percibir a través de nuestros sentidos, especialmente mediante nuestro esencial sentido del tacto (nuestro sentido de lo táctil), permanece como irreal y se niega su existencia misma, hasta que la intuición o la investigación descubren el papel único y universal del movimiento como aspecto visible del espacio.

[...]

Es un hecho curioso, no solo para la mente indagadora del científico, sino también para la de un niño y la del hombre primitivo, que la totalidad del mundo esté repleta de incesante movimiento. Una mente poco sofisticada no tiene dificultad alguna en asumir el movimiento como vida.

La personificación de los objetos y la creencia de que la naturaleza inorgánica está dotada de vida tienen su origen en la consciencia de la presencia universal y absoluta del movimiento. Esta acepción elemental es una confirmación intuitiva de la verdad científicamente probada que expone que aquello a lo que denominamos equilibrio no se refiere jamás a una estabilidad completa o a una quietud, sino al resultado de dos atributos de movilidad en oposición.

Los niños y seres primitivos entienden el mundo desde una perspectiva corporal, esto es, a partir de la experiencia física. Ellos aprecian la extraordinaria unidad de la existencia. Más adelante, el hombre pierde esta perspectiva a través de sus engaños reflexivos y también a causa de su creciente incapacidad táctil. Adopta el concepto de estabilidad en contraste con el de movilidad. Así es como llega a desligarse de lo que le rodea, que, en el sentido más amplio, sería el universo y, por tanto, a perder su personalidad, que requiere de esa transgresión del Yo al Tú para poder formar parte de la armonía en el gran fluir universal.

[...]

LABAN, Rudolf von (1966) *Choreutics*. Londres: Macdonald & Evans, LTD, (p. 3-6).

[El texto original fue terminado en 1939, aunque se publicó por primera vez en 1966.]

A NEW ASPECT OF SPACE AND MOVEMENT

(Fragment)
RUDOLF VON LABAN

Our own movements and those we perceive around us are basic experiences. Forms of objects, as well as the shapes assumed by living organisms, wax and wane uninterruptedly. Yet forms of objects and living beings, when in quietude may suggest a “standstill” in the big unceasing stream of movement in which we exist and take part. This illusion of a standstill is based on the snapshot-like perception of the mind which is able to receive only a single phase of the uninterrupted flux. It is our memory which tends to perpetuate the illusion created by the “snapshots”; and the memory itself waxes, changes and vanishes.

Forms are closely connected with movement. Each movement has its form, and forms are simultaneously created with and through movement. The illusion of standstills creates an artificial separation of space and movement. Seen from such a point of view, space seems to be a void in which objects stand and-occasionally- move.

Empty space does not exist. On the contrary, space is a superabundance of simultaneous movements. The illusion of empty space stems from the snapshot-like perception received by the mind. What the mind perceives is, however, more than an isolated detail; it is a momentary standstill of the whole universe. Such a momentary view is always a concentration on an infinitesimal phase of the great and universal flux.

[...]

The conception of space as a locality in which changes take place can be helpful here. However, we must not look at the locality simply as an empty room, separated from movement, nor at movement as an occasional happening only, for movement is a continuous flux within the locality itself, this being the fundamental aspect of space. Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space.

In the past we have clung too stubbornly to a static conception of our environment, and consequently to a misconception of life in general, as well as of our own personal lives. Today we are perhaps still too accustomed to understanding objects as separate entities, standing in stabilised poses side by side in an empty space. Externally, it may appear so, but in reality continuous exchange and movement are taking place. Not for a moment do they come to a complete standstill, since matter itself is a compound of vibrations. We speak of movement only when we are aware of it as an uninterrupted stream. Extremely slow, weak or dispersed motions make us suppose that objects are in a state of rest, or immobile. This impression of rest is an illusion. What we cannot perceive with our senses, especially with our fundamental sense of touch (our tactile sense), remains unreal and its very existence is denied, until intuition or research discovers the unique and universal role of movement as a visible aspect of space.

[...]

It is a curious fact that, not only for the searching mind of the scientist, but also for the child and the primitive man, the whole world is filled with unceasing movement. An unsophisticated mind has no difficulty in comprehending movement as life.

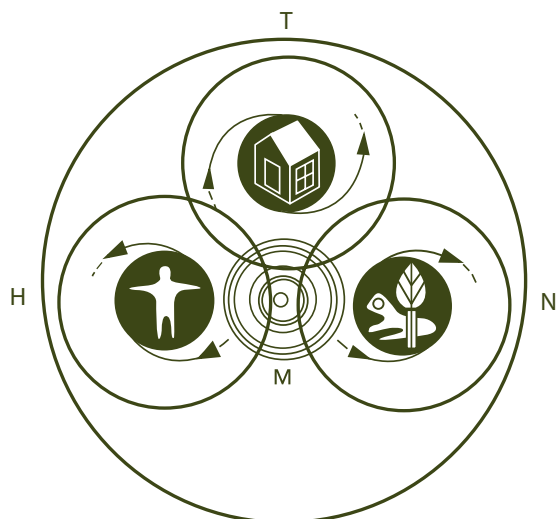
The personification of objects, and the belief that inorganic nature lives, have their source in the intuitive awareness of the universal and absolute presence of movement. This primitive view is an intuitive confirmation of the scientifically proved truth that what we call equilibrium is never complete stability or a standstill, but the result of two contrasting qualities of mobility.

Children and the man of primitive ages see the world through a bodily perspective, that is through physical experience. They see the amazing unity of all existence. Man of later times loses this view through his reflective delusions, and also because of his increasing tactile incapacity. He establishes stability in his mind as a contrasting partner to mobility. In this way he becomes unrelated to his surroundings which are, in the widest sense, the universe, and thus he loses his personality, which needs transgression from the I into the You so that he may be part of the harmonious order in the great and universal flux.

[...]

LABAN, Rudolf von (1966) *Choreutics*. Londres: Macdonald & Evans, LTD, (3-6).

The original text was finished in 1939, but it was first published in 1966.



H= Entorno Humano / *Human enviroment*

N= Entorno Natural / *Natural enviroment*

T= Entorno Tecnológico / *Technological enviroment*

M= Hombre- Herencia / *Man— Heredity*

Fig. 1. El hombre = herencia + ambiente . Este diagrama expresa tanto la acción continua del entorno total en el hombre y la continua interacción de sus partes constituyentes una sobre otra.

Fig. 1. Man = heredity + enviroment. This diagram expresses both the continual action of the total enviroment on man and the continual interaction of its constituent parts on one another.

LA ARQUITECTURA COMO BIOTÉCNICA

(Fragmento)

FREDERICK KIESLER

En este artículo me propongo demostrar que la perenne crisis de la historia de la arquitectura se debe a la perenne carestía de una ciencia de las leyes esenciales que parecen dominar al hombre como núcleo de fuerzas; que hasta que desarrollemos y apliquemos tal ciencia al campo del proyecto arquitectónico, este continuará existiendo como una serie de productos heterogéneos, especializados y ordenados de forma irregular; y que tal ciencia nueva puede eliminar la segregación arbitraria de la arquitectura en arte, tecnología y economía, y hacer de la arquitectura un factor de construcción social en la actividad cotidiana del hombre.

Hoy afrontamos el desafío de formular unas leyes generales de esos fundamentos que subyacen en tantas ciencias especializadas, no en términos de metafísica (tales como la religión o la filosofía), sino en términos de energías de trabajo; y el reto específico de formular aquellas que guíen el proyecto arquitectónico. Pero están íntimamente relacionadas, y en el campo de la construcción no podemos resolver nuestro caso específico sin una comprensión de

los fundamentos de dicha parte científica, como es el caso de la física, o la química o la biología, etcétera. Por tanto, parecería obligado resumir algunos de los conceptos de la ciencia moderna e investigar su validez respecto a nuestro problema específico.

Los conceptos científicos y el proyectista

El hombre nace en medio de la evolución de unas líneas hereditarias; es el núcleo de unas fuerzas que actúan sobre él y sobre las que él mismo actúa. Las fuerzas son energías. En la ciencia contemporánea, asumimos que son de carácter electromagnético. La interrelación de la materia orgánica e inorgánica es un mutuo bombardeo de energías que poseen dos características: de integración y de desintegración.

Mediante la gravitación, la electricidad genera energía en [forma de] sólidos de materia tangible. Esto es integración. Mediante el magnetismo y la radiación, la electricidad hace degenerar la energía en [forma de] materia tenue e invisible. Esto es desintegración.

Si este principio general de energías anabólicas y catabólicas constituyera el principio único de la existencia, tendríamos un mundo estático e inmutable. Pero estas dos fuerzas (positiva y negativa) se intercambian mediante reacciones físico-químicas en las que una siempre trata de prevalecer sobre la otra. De esta forma, se crean constantemente variaciones; y en este proceso de creación, nuevos conceptos nucleares y nuevos entornos se encuentran en formación constante.

Realidad y forma

La interdependencia biológica entre organismos es, en un análisis concluyente, el resultado de unas exigencias básicas de toda criatura: una comida, un hábitat, una reproducción y una defensa apropiada contra fuerzas adversas. La vida es una expresión de la cooperación, la colisión y el conflicto entre individuos y especies por estas necesidades primarias.

El resultado visible de estas fuerzas activadoras se denomina habitualmente materia y constituye aquello que suele entenderse como realidad. La causa de esta interpretación superficial de la realidad se asienta en lo limitado de los sentidos humanos con relación a las fuerzas del universo. Es así debido a que la materia es tan solo una de las expresiones de la realidad, y no la realidad en sí misma. Si la materia en sí fuese realidad, la vida sería estática.

Aquello que llamamos formas, tanto naturales como artificiales, constituyen únicamente el espacio de intercambio de las fuerzas integradoras y desintegradoras que mutan a baja velocidad. La realidad consiste en estas dos categorías de fuerzas que interactúan constantemente en configuraciones visibles e invisibles. A este intercambio de fuerzas que interactúan lo denomino **CORREALIDAD**, y a la ciencia de las leyes de interrelación, **CORREALISMO**. El término correalismo expresa la dinámica de una interacción constante entre el hombre y su entorno natural y tecnológico.

La herencia natural, social y tecnológica

La biología ha dividido estas fuerzas en dos categorías esenciales: la herencia y el entorno. El ser humano ha tenido que depurar un método para ser capaz de manejarse por sí mismo con los efectos de estas fuerzas arrolladoras. Con este objeto, creó un entorno tecnológico que contribuyese a su supervivencia física, incluso en el breve arco de esperanza de vida de su propia especie. Esto resulta aún más difícil porque el hombre no está diseñado biológicamente para transmitir sus propias experiencias a sus retoños; cada niño debe comenzar de nuevo su adaptación a la naturaleza. En síntesis: al contrario de lo que la creencia popular sugiere, los rasgos adquiridos y los hábitos parentales no pueden transmutar la composición de las células ni ser donados a los hijos¹ mediante la procreación.

Al dotarnos de genes inalterables dentro de las células germinales, la naturaleza se ha protegido de la intervención del hombre en sus dominios, cualesquiera que estos sean. Este orden sellado de la célula contiene el designio natural sobre el cual el ser humano puede influir a lo largo de su propia vida, pero no más allá. Esto otorga una profunda responsabilidad sobre aquellos que diseñan el entorno tecnológico, puesto que el límite de su aplicación a la duración de una sola vida lo hace mucho más necesario como parte del mecanismo de defensa del hombre. Parece, pues, que las únicas experiencias humanas que los hijos pueden heredar son las referentes a costumbres y hábitos mediante el entrenamiento y la educación, por lo que la herencia social es la única herramienta a la que el ser humano puede encomendarse. De la misma forma que todo organismo viviente tiene su origen en su propia especie a través de una larga sucesión de generaciones, también las ideologías y los objetos realizados por el hombre se generan a partir de una larga serie de ideologías u objetos previos de función similar. Por lo tanto, una silla contemporánea, por ejemplo, es el producto de muchas generaciones de herramientas creadas para que el hombre pueda reposar su fatigado cuerpo. Esto es herencia tecnológica transmitida mediante la educación.

¿Qué es el entorno tecnológico?

Cuando un biólogo habla de entorno, se refiere invariablemente al entorno geográfico y animal. Esta definición se ajusta a todas las criaturas salvo al ser humano, puesto que solo este ha desarrollado un tercer entorno: el tecnológico, que lo ha acompañado desde su mismo origen. Este entorno tecnológico, del ropaje al refugio, ha llegado a ser una de las partes constituyentes de su entorno global. Por lo tanto, la clasificación de entornos se desdobra en tres (en lugar de dos) apartados:

1. Entorno natural.
2. Entorno humano.
3. Entorno tecnológico.

Este último factor del entorno tecnológico es el que aquí nos ocupa, puesto que delimita el área de acción de la arquitectura. Los objetos y herramientas fabricados por el ser humano han existido desde la Edad de Hielo. Pero ninguna rama de la ciencia ha afrontado hasta el momento el desa-

fío de investigar, analizar, trazar y mensurar los efectos directos e indirectos, voluntarios e involuntarios del entorno tecnológico sobre el hombre; tampoco ninguna rama de la ciencia ha trazado y formulado leyes que rijan el desarrollo de la tecnología. Hemos recibido gran cantidad de relatos de la historia de la tecnología, pero ningún estudio de los requisitos necesarios para su desarrollo.

Al estudiar la historia de la ciencia de la biología, uno puede toparse asombrado con la ausencia de observación y sistematización de los fenómenos naturales: durante los veinte siglos que sucedieron a los griegos no surgió ninguna nueva teoría de las ciencias naturales hasta la aparición de Lamarck y Darwin. La teoría científica de la evolución es, en esencia, producto de los últimos cien años.

En la tecnología se da una situación análoga, y no debería sorprendernos que no hayan existido avances en forma de nuevas teorías sobre el fenómeno del diseño. De la misma manera que el científico de la Edad Media pensaba que los caballos eran los que producían avispas; los asnos, avispones, y el queso, ratones, el hombre moderno cree que es la industria la que produce su entorno tecnológico. En realidad, el entorno tecnológico se crea a partir de las necesidades humanas: necesidades absolutas y simuladas.

¿De qué consta este entorno tecnológico? En sus aspectos más sencillos, está conformado por un sistema completo de herramientas que los humanos han desarrollado para el mejor control de la naturaleza. Utilizo el término herramienta deliberadamente. Existe un consenso generalizado que dicta que la diferencia entre una máquina y una herramienta reside en la energía de impulso, sea esta manual o producida por las fuerzas del entorno humano —por ejemplo: natural (agua) o sintética (electricidad)—. Esta distinción entre campos tecnológicos aislados debe reemplazarse por el entendimiento de la invención tecnológica como una totalidad. Para los propósitos de este análisis defino, por tanto, el término herramienta como cualquier instrumento creado por el hombre para un control superior de la naturaleza. El término herramienta es preferible al término máquina porque nos retrotrae al origen mismo y al propósito de tal máquina: permitir que el hombre alcance mayores niveles de productividad. En ese sentido, todo aquello que el hombre utilice en su lucha por la existencia es una herramienta y, como tal, es parte del entorno tecnológico fabricado por el ser humano; del ropaje al cobijo, de los cañones a la poesía, del teléfono al arte. No hay herramientas aisladas. Cada dispositivo tecnológico es correal: su existencia misma está condicionada por el discurrir de esa pugna humana y, por lo tanto, por la relación con la totalidad de su entorno.

La persistencia de un entorno tecnológico está determinada por la infiltración constante, si bien indirecta, de las fuerzas empleadas y personificadas en la construcción de nuestras casas, talleres, cabinas de transporte, etcétera. La ratio entre el entorno construido y el entorno natural varía

1. La parte de la teoría de Darwin que afirmaba que «las características adquiridas son hereditarias» ha sido refutada. (August Weissmann, 1880). Thomas H. Morgan: «... la creencia en lo hereditario de las características adquiridas no se basa en evidencias científicas, sino en el humano deseo de transmitir lo adquirido al hijo propio».

según cómo las personas se ganan la vida. Hoy, en áreas urbanas las personas pasan cerca del 88 % de su tiempo en interiores; en áreas suburbanas, en torno al 70 %, y en áreas rurales ronda el 43 %.

[...]

La arquitectura: generadora y degeneradora de la energía humana

El suelo sobre el que uno camina, la silla en la que se sienta, la cama en la que descansa, el muro que le protege, el tejado que le cobija y el resto de unidades del entorno construido por el ser humano son importantes de por sí, pero también poseen una fuerza nuclear múltiple. Se asume con frecuencia que estos son objetos inanimados; en realidad, representan una interacción entre ellos mismos y también con la naturaleza. Son, en su interior, un constante canje de fuerzas anabólicas y catabólicas, y en su coordinación con los seres humanos y, a su vez, de estos consigo mismos, constituyen centros de alta energía potencial.

Los físicos modernos hablan del constante bombardeo de la tierra con rayos cósmicos invisibles, de radiación y elementos radiactivos que no pueden verse ni percibirse, pero que, con el tiempo, pueden ejercer efectos beneficiosos o perjudiciales en cualquier forma de vida. Esto es igualmente cierto en el caso de la organización interestelar de una casa, de un pueblo o de una ciudad. Pero las fuerzas que aquí operan se componen no solo de materia animada o inanimada, sino de cuerpos tecnológicos artificiales.

La biotécnica² como fuerza de regeneración

La órbita y alcance de la actividad de los cuerpos tecnológicos (sean estas casas, maquinaria o cualquier otra herramienta) son los objetivos del biotécnico del futuro. Y descubrirá que cualquier estructura que construya vale tanto como el índice de su fuerza de regeneración.

[...]

KIESLER, Frederick (1939) «Architecture as Biotechnology. On Correalism and Biotechnology. A Definition and Test of a New Approach to Building Design». En *Architectural Record*, 86/3, septiembre 1939, (pp. 59-76).

Nota: Algunos diagramas e imágenes ilustraban la versión original de este texto. Las referencias a dichos diagramas han sido eliminadas de esta transcripción.

2. En la sección «Defining design and biotechnology» (Definición de diseño y biotécnica), que también forma parte de este texto pero no se ha incluido en el presente extracto, Kiesler afirma: «He denominado biotécnica a dicha ciencia del diseño, puesto que es la habilidad especial que ha desarrollado el ser humano para determinar la vida en la dirección deseada. La biotécnica, un término utilizado por sir Patrick Geddes, puede utilizarse únicamente para hablar del método de construcción de la naturaleza, no el del hombre» (p. 67).

ARCHITECTURE AS BIOTECHNIQUE

(Fragment)

FREDERICK KIESLER

In this paper I propose to show that the perennial crisis in architectural history is due to the perennial lack of a science dealing with the fundamental laws which seem to govern *man as nucleus of forces*; that until we develop and apply such a science to the field of building design, it will continue to exist as a series of disparate, overspecialized, and unevenly distributed products; and that only such a new science can eliminate the arbitrary divisions of architecture into: Art, Technology, and Economy, and make architecture a socially constructive factor in man's daily activities.

Today we face the task of formulating the *general* laws of the foundations that underly the many specialized sciences, not in terms of metaphysics (such as religion or philosophy) but in terms of work-energies; and the *specific* task of formulating those that govern building design. But the two are intimately related and we in the building field cannot solve our special problems without comprehension of the foundations of such part-sciences, e.g. physics, chemistry, biology, etc. Thus, it would seem imperative that we summarize some of the concepts of modern science and investigate their validity for our specific problem.

Concepts of sciences and the building designer

Man is born in evolution of hereditary trends. He is the nucleus of forces which act upon him, and upon which he acts. Forces are energies. We assume, with contemporary science, that they are of an electromagnetic nature. The interrelation of organic and inorganic matter is a mutual bombardment of energies which have two characteristics: those of integration and those of disintegration.

By means of gravitation, electricity generates energy into solids of visible matter. This is integration. By magnetism and radiation, electricity degenerates energy into tenuous, invisible matter. This is disintegration.

If this general principle of anabolic and catabolic energies were the sole principle of existence, we would have a static, unchanging world. But these two forces (positive and negative) interchange through physico-chemical reactions, one force striving always for a preponderance over the other. In this way *variations* are constantly created; and in this process of creation, new nuclear concepts and new environments are in continual formation.

Reality and form

The mutual biological interdependence of organisms is, in the final analysis, the result of the primary demands of all creatures: proper food, habitat, reproduction, defense against inimical forces. Life is an expression of the cooperation, jostling, and strife of individual with individual, and of species with species, for these primary needs.

The visible result of these activating forces is usually called *matter* and constitutes what is commonly understood as reality. The rea-

son for this superficial interpretation of reality lies in the limitation of man's senses in relation to the forces of the universe. For matter is only one of the expressions of Reality, and not reality itself. If matter alone were reality, life would be static.

What we call "forms", whether they are natural or artificial, are only the visible trading posts of integrating and disintegrating forces mutating at low rates of speed. Reality consists of these two categories of forces which inter-act constantly in visible and invisible configurations. *This exchange of inter-acting forces I call CO-REALITY, and the science of the laws of interrelationships, CORREALISM. The term "cor-realism" expresses the dynamics of continual interaction between man and his natural and technological environments.*

Natural, social and technological heredity

Biology has divided these forces into two main categories: Heredity and Environment. Man had to evolve a method for dealing with the effects of these overwhelming forces upon himself. For this purpose he created technological environment to help him in his physical survival even within the short span of the age-potential of his own species. This is made more difficult because man is biologically unfit to transmit his experiences to his offspring; each child has to begin anew its adaptations to nature. In short: contrary to prevailing belief, acquired traits and habits of parents can not be transmuted into the make-up of body cells and, by way of procreation, given to their children¹.

By providing unchangeable genes within the germ-cells *Nature* has safeguarded herself from man interfering fundamentally with her aims, whatever they may be. This "sealed order" of the germ cell contains nature's will which man can influence *during his own lifetime, but not beyond that*. This places a deep responsibility upon those who "design" technological environment, because the restriction of its application to only *one* life-span makes it so much more needed as part of man's defense-mechanism. It appears, then, that the only human experiences that can be inherited by children are those of customs and habits by way of: training and education, thus "social heredity" is the only tool man can rely upon. Just as all living organisms are generated through their own species from a long chain of generations, so do ideologies or man-made objects generate from a long line of older ideologies or objects of similar functions. Thus a contemporary chair, for instance, is the product of many generations of other tools for man to rest his body in fatigue. This is heredity in technology transmitted through education.

What is technological environment?

When the biologist speaks of environment, he invariably means the geographical and animal environment. This definition is perhaps accurate for all creatures except man. For man alone has developed a third environment: a *technological* one which has been his steady companion from his very inception. This technological environment, from "shirts to shelter", has become one of the constituent parts of his total environment. Thus, the classification of environment becomes three- instead of two- fold:

1. natural environment
2. human environment
3. technological environment

But it is this last factor of technological environment which concerns us here, since it is in this field that the architect works. Man-made, technological tool-objects have been in existence since the

Ice-Age. *But no branch of science so far has undertaken to investigate, analyze, chart, and measure the direct and indirect, voluntary and involuntary effects of technological environment upon man;* nor has any branch of science charted and formulated the laws which govern the development of technology. We have had numerous accounts of the history of technology but no study of the need-morphology of its growth.

In studying the history of the science of biology one can find with amazement the lack of observation and systematization of natural phenomena: for twenty centuries after the Greeks, no new theory of natural science came until the appearance of Lamarck and Darwin. The scientific theory of evolution is essentially the product of the last hundred years.

An analogous situation exists in technology, and we need not be surprised that no new theory on the phenomena of design has been forthcoming. Just as the scientist of the Middle Ages thought that horses produced wasps; asses, hornets; and cheese, mice, so modern men think that it is industry which produces the technological environment. In reality, the technological environment is produced by *human needs*: absolute needs and simulated needs. Of what does this technological environment consist? In its simplest terms, it is made up of a whole system of tools, which man has developed for better control of nature. I use the term "tool" advisedly. It is generally agreed that the difference between a machine and a tool is the power by which it is driven, whether manually or by the forces of man's environment- e.g., natural (water) or synthetic (electricity). But this distinction of isolated technological fields must be replaced by an understanding of technological invention as a whole. For the purposes of this analysis, I therefore define "tool" as: *any implement created by man for increased control of nature*. The term "tool" is preferable to the term "machine" because it brings us back to the origin of the machine, and to its ultimate purpose: *enabling man to reach levels of higher productivity*. In this sense, *everything which man uses in his struggle for existence is a tool* and, as such, part of man-made technological environment, from shirts to shelter; from cannons to poetry, from telephones to painting. No tool exists in isolation. Every technological device is co-real: its existence is conditioned by the flux of man's struggle, hence by its relation to his *total environment*.

The persistence of technological environment is marked by constant, if only indirect, infiltration of converted forces embodied in the manufacture of our homes, workshops, transportation shelters, etc. The ratio of fabricated environment to natural environment varies according to the ways in which men make their living. Today, men in urban areas spend about 88% of their time indoors; in suburban areas about 70%; and in rural areas about 43%.

[...]

1. *The part of Darwin's theory which stated that "acquired characteristics are inheritable" has been disproven. (August Weissmann, 1880.) Thomas H. Morgan: "... the belief in the inheritance of acquired characteristics is not based on scientific evidence but on the very human Desire to pass on one's acquisitions to one's children."*

The floor on which one walks, the chair on which one sits, the bed on which one rests, the wall that protects, the roof that shelters, and all other units of the man-built environment are significant for what they are: but they also possess *nuclear multiple-force*. It is commonly assumed that these are dead objects; actually they represent an interplay of action with one another and with nature. They are a constant exchange of anabolic and catabolic forces within themselves, and in their coordination with human beings, and through human beings with themselves again, they constitute high potential energy centers.

The modern physicist speaks of constant bombardment of the earth by invisible cosmic rays, of radiation and radioactive elements which cannot be seen or felt, but which, in time, can exert a deadly or beneficent effect upon all life. *This is equally true of the "inter-stellar" organization of a house, a town, or a city.* But here the forces at work are composed not only of animate and inanimate matter, but also of artificial technological bodies.

Biotechnique² as a force of re-generation

The orbit region and scope of the activity of technological bodies (be they houses, machinery, or any other tool) are the objectives of the future biotechnician. He will find that any structure he builds is *worth only as much as the ratio of its force of re-generation.*

[...]

KIESLER, Frederick (1939) «Architecture as Biotechnique. On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design». In: *Architectural Record*, 86/3, September 1939, (59-76).

Note: Diagrams and figures were originally linked to this text. The references to these diagrams have been erased in this transcription.

2. In the section "Defining design and biotechnique" (also part of this text but not included in the present selection) Kiesler comments: "Such a science of design I have called BIOTECHNIQUE because it is the special skill of man which he has developed to influence life in a desired direction. Biotechnics, a term which Sir Patrick Geddes has employed, can be used only in speaking of nature's method of building, not of man's." (p.67)

EPÍLOGO

M.ª AUXILIADORA GÁLVEZ PÉREZ

En 1930 Frederick Kiesler (1890-1965) publica *From Architecture to Life*, donde ya se sentaban las bases para las ideas desarrolladas en el texto que aquí se reproduce — Architecture as Biotechnique—, publicado en 1939 en la revista *Architectural Record*. El formato publicado en la revista había sido presentado sin cambios sustanciales en el simposio «On Science and Design», llevado a cabo en el Instituto Tecnológico de Massachusetts el 6 de junio de 1938.

Este temprano escrito condensa ideas que, con posterioridad, Kiesler desarrollará intensamente, como las relativas a la continuidad espacial, a lo interminable, o a la correalidad y a las relaciones entre los organismos y sus entornos. En su forma física, estas líneas de pensamiento encuentran su antecedente en el Raumbühne [«Espacio-escenario»] que Kiesler construye en 1924 para la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales de Viena. Su trabajo con el espacio en esta obra, su materialización física y la relación que unos cuerpos y otros establecen entre sí y con el medio, estaban estrechamente enlazados a nivel conceptual con las experimentaciones al respecto de la coetánea Ausdrucks Tanz o danza expresionista alemana. En concreto, con las investigaciones de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886-1973), la principal exponente del movimiento.

Puede decirse que los tres autores, Kiesler, artista y arquitecto; Laban, coreógrafo y estudioso del movimiento (previamente estudió también arquitectura), y Wigman, coreógrafa y bailarina, hacen la misma lectura de la realidad. Para ellos, la realidad es dinámica, los cuerpos no están aislados, sino que están en continuo intercambio con el medio, y la experiencia del movimiento es fundamental para entender, intervenir y habitar nuestro entorno. Les resulta fundamental, por tanto, conocer las afecciones e interrelaciones entre organismos y entre los medios que los acogen.

En estos textos, cada uno de ellos incide con mayor intensidad en algún aspecto concreto que complementa a los otros: Mary Wigman, en la experiencia somática; Rudolph von Laban, en la importancia de entender la realidad de forma dinámica, y Frederick Kiesler, en el valor de atender a las afecciones y relaciones que tienen unos organismos con otros y con sus entornos, contruidos o no, tecnológicos o naturales. Podemos decir que los dos primeros dibujan el panorama a partir del cual entender toda una forma de pensar, que se desarrolla en el tercer texto, hacia el diseño arquitectónico —y el diseño en general— y que es especialmente pertinente hoy día como iremos poniendo de manifiesto más adelante.

La visión de estos dos exponentes del movimiento y la danza es, tal y como Kiesler enuncia en 1961, de gran interés para su trabajo como arquitecto con el espacio y el medio. Es ese año cuando Kiesler es invitado por Shirley Broughton para hablar en su estudio, situado entre la sexta

y la séptima avenidas neoyorquinas, acerca de la arquitectura de la danza. Broughton es bailarina, coreógrafa y promotora de talleres y eventos de experimentación teatral y debate intelectual. Allí, Kiesler se refiere a cómo el trabajo de Wigman y su profesor Laban supuso un nuevo comienzo con respecto a la exploración del espacio y nuestra implicación en él. Kiesler comparte con Mary Wigman y Rudolf von Laban el objetivo fundamental de involucrar a los habitantes en la corriente espacio-temporal y que estos tengan conciencia de ello¹.

Las teorías que desarrollan Laban y Wigman tienen un fuerte fundamento en sus experimentaciones en Monte Verità, Suiza. Rudolf von Laban decide dedicarse en exclusiva al estudio del movimiento a partir de 1912, y es en 1913 cuando Mary Wigman acude a su escuela: School of all the Arts of Life, situada allí. El trabajo en la colonia, creada en 1899 con el fin de intensificar la relación del cuerpo con la naturaleza y forjar un modo de vida diferente al existente en las ciudades, se desarrollaba a partir de la improvisación en estrecho diálogo con el medio. El espacio del entorno natural se tornaba más importante (a la hora de explorar movimientos) que la música, y, en caso de aparecer esta, el acompañamiento más usado era la percusión o la propia palabra, debido a sus virtudes resonantes y de continuidad en el espacio a partir de la vibración; el texto que aquí se recoge de Mary Wigman es un buen ejemplo de esta experiencia. Wigman permanecería junto a Laban hasta 1920, cuando formó su propia compañía. Durante esos años ambos tienen contacto activo con las vanguardias artísticas más importantes del momento, expresionismo y dadaísmo principalmente. Pero es esa afección del entorno o el medio en el cuerpo y sus movimientos, y viceversa, la que tiene especial conexión con las teorías de Kiesler. El espacio es algo vivo, lleno, plagado de relaciones y fuerzas en continuidad, no existen objetos o cuerpos aislados ni espacios huecos; esa es la visión de la realidad que los tres sostienen, como se hace patente en estos escritos, y es a partir de ahí cuando los tres desarrollan su actividad creativa.

Los dos manifiestos del correalismo que Kiesler propone son la traslación a la arquitectura de esta percepción y forma de intervenir en la realidad conocida. El artículo aquí publicado adelanta ya estas mismas cuestiones con referencia a este concepto. El primer Manifiesto del Correalismo se publica en 1949 —si bien se escribe en 1947— en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Se centra, a partir de las ideas y párrafos desarrollados en este texto que hoy reproducimos, en la definición del término correalismo, que, tal y como se expresa aquí, define las dinámicas de continua interacción entre el hombre y sus entornos naturales o tecnológicos. El segundo manifiesto, publicado en 1965 en la revista *Art International*, (n.º 9), profundiza en la importancia del entorno sobre los objetos o cuerpos, en el cambio del enfoque que supone centrarse en el medio más que en los objetos.

Con este enfoque es con el que Kiesler produce sus diseños arquitectónicos, expositivos o teatrales. Junto al propio artículo «Architecture as Biotechnology» se muestra como ejemplo de diseño biotécnico la Mobile-Home-Library, producida en el Laboratory of Design-Correlation, creado en 1937 bajo la dirección de Kiesler en la Universidad de Columbia (Nueva York). Objeto —o herramienta— y

usuario son, de este modo, inseparables. De esta forma lo muestra en la carta de correalidad que dibuja a ambos de forma conjunta, así como las acciones y el movimiento frente a esta herramienta. Y podemos seguir esta forma de crear a lo largo de toda la carrera de Kiesler. También en la de Laban y Wigman. Lo que, en resumen, une a los tres es el movimiento. Es decir, el movimiento sería lo que permitiría conectar, articular entorno y organismo en el espacio-tiempo, así como permitir el desarrollo último de las potencialidades de cada organismo o medio producido.

Para Kiesler, la arquitectura es un organismo vivo, está conformada por trayectorias dinámicas, en tensión continua. Esto aparece en el Raumbühne, ya nombrado, pero también se forja en la City in Space (1925) o en la Space-House (1934) y culminará en la Endless House (1950-60), en la Grotto for Meditation (1963) o en la construida Shrine of the Book (1965). En todas ellas se dan las leyes de un tipo de espacio en el que no se puede percibir un orden a priori. El punto de referencia es nuestra experiencia somática, y a partir de ahí aparece un tejido relacional que configura una articulación completa entre el medio, el resto de organismos y nosotros.

Pongamos un ejemplo más evidente para que el lector interesado pueda rastrearlo sin dificultad. Si lo que une a los tres es el movimiento como forma de acceder a una conciencia completa de la realidad, a una articulación y continuidad máxima con —llamémoslo por su nombre— el ecosistema², la evidencia más clara es el uso en los tres de un tipo de movimiento concreto que precisamente facilitarían esta articulación: el movimiento en espiral³. La experiencia somática del giro en espiral narrada por Mary Wigman en el texto reproducido, su sensación de un estado incorpóreo donde los límites entre las cosas y los cuerpos se han borrado, es usada en múltiples proyectos por Kiesler, y a diversas escalas: escénica, arquitectónica y urbana. Desde luego, el movimiento en espiral aparece en el Raumbühne, pero también en el Film Guild Cinema (1929) —tal y como se evidencia en las pinturas del espacio producidas por Kiesler—, en el Endless Theater (1923-1925) —que, construido según una doble cáscara de material continuo, estaba configurado por una serie de plataformas escénicas y rampas en espiral que permitían el acceso a la altura completa del espacio— o en el proyecto para la Place de la Concorde en París (1925), donde una estructura que permitía el continuo fluir de ciudadanos, a partir del desarrollo en espiral de una rampa cada vez más amplia, alcanzaba altura suficiente como para divisar toda la urbe. Una autopista enlazaría en el séptimo nivel para conectar con el resto de la ciudad y los suburbios. Así, en palabras de Kiesler, «la ciudad entera sería transformada en un área de acción, y la integración de edificios y habitantes se convertiría en algo orgánico, automático;

1. «... The important thing is the awareness of continuity...» [«... La cuestión importante es la conciencia de la continuidad...»]; «We have learned that there is no ending of life forces which is not also a beginning» [«Hemos aprendido que no hay final en el ciclo de las fuerzas vitales que no sea igualmente un comienzo»]. Frederick J. Kiesler, *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*, Simon and Schuster, USA, 1966, (p. 388).

2. Recordemos aquí la definición de ecosistema: comunidad integrada por un conjunto de seres vivos interrelacionados y por el medio que habitan.

3. Kiesler indaga en este tema en el texto que escribe en 1946: *Art and Architecture. Notes on the Spiral-Theme in Recent Architecture*. Recogido en Frederick J. Kiesler, *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996, (pp. 47-52).

su poder de succión y expulsión se transformaría en la expresión de un organismo vivo más que en la de una masa sólida arquitectónica...», en un efecto similar al narrado por Mary Wigman pero a escala urbana.

En definitiva, la espiral permitía un perpetuo cambio y renacimiento de configuraciones espaciales. Y es esto lo que también estudia Laban desde 1912. Laban define el movimiento como arquitectura viva, viva en el sentido de emplazamientos cambiantes y cohesiones mutables⁴, y está hecha de trayectorias o trace-forms. Laban distinguirá cuatro trayectorias fundamentales derivadas de nuestra estructura anatómica: rectas, curvadas (abiertas), serpenteantes (onduladas) y circulares. Las cuatro son variaciones del trazo espacial fundamental que considera la espiral. El trazo fundamental para el entendimiento del flujo variable de la realidad en continuo cambio.

Por último, y en relación con lo anterior, son especialmente conocidos los dibujos de Mary Wigman para *Das Totenmal* (1930). Aquí, varios cuerpos son dibujados en compañía de los haces en espiral de su movimiento. En general, el dibujo de estas fuerzas y trazos es recurrente en la prolífica producción gráfica de Mary Wigman, quien merece la pena ser estudiada con Kiesler en paralelo, ya que su forma de diseñar movimientos, cuerpos y entornos en un único marco es enriquecedora a la hora de leer los procesos de diseño de Kiesler y viceversa. Esto es especialmente patente si comparamos los conocidos dibujos para la *Endless House* de Kiesler de los años sesenta y los dibujos coetáneos (1961) de Mary Wigman para su obra *Orpheus und Eurydike*. Ambos dibujan fases del flujo espacio-temporal y articulaciones organismo-entorno.

¿Y por qué es pertinente rescatar en este momento las teorías y procesos de trabajo de estos tres autores?

La biotécnica y la correalidad proponen una forma de diseño que es claramente sensible a múltiples corrientes contemporáneas de pensamiento que se basan en las afecciones mutuas entre los organismos entre sí y para con sus entornos, así como en la conciencia somática del medio, en la que la danza es pionera. Podemos nombrar, por ejemplo, el trabajo del antropólogo social Tim Ingold, *The Perception of Environment*, o la corriente filosófica ambiental *aesthetic*, promovida por Arnold Berleant en *The Aesthetics of Environment*. Ambos abordan el ecosistema, así como las formas de actuar en él, en su totalidad, teniendo en cuenta la realidad dinámica o la continuidad entre organismos y entornos a la hora de diseñar.

Estas líneas de pensamiento enlazan con la creciente proliferación de técnicas somáticas y de danza contemporánea, así como corrientes filosóficas que consideran la experiencia somática como agente capaz de expandir nuestra forma de relacionarnos y entender la realidad y el medio. Podemos destacar, en este sentido, la *somaesthetics* de Richard Shusterman —*Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*—, las ideas del filósofo portugués José Gil, o las diversas tesis que Mark Johnson expone en obras como *The Body in the Mind* o *Philosophy in the Flesh*. A nivel práctico, técnicas somáticas como *Body and Earth* —Andrea Olsen— empiezan a estar en programas de enseñanza medioambiental, entendiendo que

esta conciencia del medio es fundamental para tener un panorama completo del ecosistema y de nosotros como organismos, en una visión renovada de algunas de las experiencias llevadas a cabo hace más de un siglo en Monte Verità.

Fenomenología y sostenibilidad quedan superadas así por la experiencia somática y la ecología, entendida en sus afecciones sociales, medioambientales y mentales, tal y como la definió en 1989 Félix Guattari. Ambas conforman un marco de trabajo ineludible para el momento actual. Los textos y la producción en general de Mary Wigman, Rudolf von Laban y Frederick Kiesler son fundamentales dentro de este panorama de pensamiento. Si bien ellos ponen el énfasis en el espacio y el tiempo, incluyen de forma interesante aspectos como la imaginación relativa a la ecología mental, muchas veces olvidada. Partiendo de esta base nos resulta natural hoy día seguir expandiendo las líneas asociadas a esta visión soma-medio contemplando, con más intensidad, factores no tan presentes en el primer tercio del siglo xx, como la termodinámica o la sociología, por ejemplo, ampliando así las potencialidades de esta forma completa de ver la realidad.

Madrid, agosto de 2014

4. Rudolf von Laban: *Choreutics*. Londres: Macdonald & Evans, LTD, 1966, (p. 5).

EPILOGUE

M.^a AUXILIADORA GÁLVEZ PÉREZ

In 1930 Frederick Kiesler (1890-1965) published *From Architecture to Life*, setting the bases early on for the ideas developed in the text here reproduced - *Architecture as Biotechnique* -, published in 1939 in the magazine *Architectural Record*. The published format in the magazine was presented, without substantial changes, at the symposium “On Science and Design”, which took place at the Technological Institute of Massachusetts on the 6th of June 1938.

This early text condenses ideas that, later on, Kiesler would go on to develop intensely, like those regarding spatial continuity, the interminable, or correality and the relations between organisms and their environs. In their physical form, these lines of thought found their precedent in the *Raumbühne* [“Space-Stage”] that Kiesler constructed in 1924 for the International Exhibition for New Theatrical Techniques in Vienna. In this piece, his work with space, its physical materialisation and the relationship that certain bodies and others establish between themselves and with

the mediums, were closely linked on a conceptual level with experiments regarding contemporary *Ausdrucksanz* or German expressionist dance. Specifically speaking, with the research made by Rudolf von Laban (1879-1958) and Mary Wigman (1886-1973), the main exponent of the movement.

It could be said that the three authors, Kiesler, artist and architect; Laban, choreographer and scholar of movement (previously also having studied architecture), and Wigman, dancer and choreographer, make the same interpretation of reality. For them, reality is dynamic, bodies aren't isolated but rather they're in a constant interchange with the medium, and the experience of movement is fundamental to understanding, intervening and inhabiting our environment. It seems essential to them, as such, to get to know the affections and interrelations between organisms and between the mediums that they reside in.

In these texts, each one of them insists with greater intensity on some specific aspect that complements the others: Mary Wigman, on the somatic experience; Rudolf von Laban on the importance of understanding the realities of dynamic form, and Frederick Kiesler, on the value of attending to the affections and relationships that certain organisms have with others and their environments, built or otherwise, technological or natural. We can say that the first drew the panorama from which to understand a way of thought, developed in the third text, regarding architectonic design - and design in general - and that it's particularly relevant today as we will explain further on in this text.

The vision of these two exponents of movement and dance is, as Kiesler outlined in 1961, of great interest for his work as an architect with space and medium. It was that same year when Kiesler was invited by Shirley Broughton to talk about the *architecture of dance* at her studio, located between New York's 6th and 7th Avenues. Broughton was a dancer, choreographer and promoter of experimental theatre and intellectual debate workshops and events. And there, Kiesler referred to how the work of Wigman and her teacher Laban meant a new beginning in terms of the exploration of space and our involvement in it. Kiesler shares with Mary Wigman and Rudolf von Laban the fundamental aim of involving the inhabitants in the space-time current and making them conscious of it¹.

The theories developed by Laban and Wigman have a strong founding in their experiments at Monte Verità, Switzerland. Rudolf von Laban decided to dedicate himself exclusively to the study of movement from 1912 onwards, and it was in 1913 when Mary Wigman attended his school: *School of all the Arts of Life*, located there. The work in the colony, created in 1899 with the idea of intensifying the relation between the body and nature and forging a different way of life to the existing one in the cities, was developed from improvisation closely tied to the medium. The space of the natural environment became more important than the music (when it came to exploring movements) and, when there was music, the most used accompaniment was percussion or spoken word, due to the resonant and continuous properties of the space because of vibrations; the text printed here, by Mary Wigman, is a good example of this experience. Wigman would stay with Laban until 1920, when she founded her own company. Throughout these years both had active contact with the most important avant-garde artists of the time, mainly expressionists and dadaists. But it's that affection for the environment or the medium in the body and its movements, and the other way around, that has special connection to Kiesler's

theories. Space is alive, full, riddled with continuous relations and strengths, there do not exist any isolated objects or bodies nor are there any empty spaces; that's the vision of reality that all three maintain, made clear in these texts, and that's the starting point from which all three develop their creative activity. The two manifestos of *correalism* that Kiesler proposed are the translation to architecture of that perception and way of intervening in the known reality. The article published here already spoke about these same matters with reference to this concept. The first Manifesto of Correalism was published in 1949 - although it was written in 1947 - in the magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Based on the ideas and paragraphs developed in the text we're printing here, in centred on the definition of the term correalism, that, as it is expressed here, defines the dynamics of continuous interaction between man and his natural or technological environments. The second manifesto, published in 1965 in the magazine *Art International*, (n.º 9), delved deeper into the importance of the environment on objects or bodies, on the change of focus that supposes the medium as more important than the objects.

With this focus Kiesler produced his architectonic, exhibitory and theatrical designs. Alongside the article "Architecture as Biotechnique" itself, the *Mobile-Home-Library* was put forward as an example of biotechnique design, produced in the Laboratory of Design-Correlation, created in 1937 under the direction of Kiesler at the University of Columbia (New York). Object - or tool - and user are, in this way, inseparable. This is how he showed it in the correalism chart, that draws both in a conjoined manner, both actions and movement faced with this tool. And throughout Kiesler's career this way of creating can be traced. Also in those of Laban and Wigman. In summary, what unites the three is movement. In other words, movement is what would allow for connecting, articulating environment and organism in space-time, and so allowing for the final development of the potentials of each organism or medium produced.

For Kiesler, architecture is a living organism, it's made up of dynamic trajectories, in continuous tension. This appears in *Raumbühne*, already cited, but it's also forged in *City in Space* (1925) or in *Space-House* (1934) and culminates in *Endless House* (1950-60), in *Grotto for Meditation* (1963) or in the constructed *Shrine of the Book* (1965). In all of these the laws of a kind of space in which you can't perceive an a priori order are given. The point of reference is our somatic experience, and from there appears a relational fabric that configures a complete articulation between the medium, the rest of the organisms and ourselves.

Let's give a clearer example so that the interested reader can easily understand. If what unites the three is movement as a way

-
1. "... The important thing is the awareness of continuity..."; "We have learned that there is no ending of life forces which is not also a beginning". Frederick J. Kiesler, *Inside the Endless House*. Art, People and Architecture. A Journal, Simon and Schuster, USA, 1966, (p. 388).
 2. Remembering the definition of ecosystem as a community integrated of a selection of interrelated living beings and of the medium they inhabit.
 3. Kiesler investigates this issue in his 1946 text: *Art and Architecture. Notes on the Spiral-Theme in Recent Architecture*. Printed in Frederick J. Kiesler: *Selected Writings*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1996 (p. 47-52).

of accessing a complete consciousness of reality, an articulation and a core idea of continuity with - let's call it by its name - the *ecosystem*², the most obvious evidence is the use by the three of a type of specific movement that would precisely facilitate this articulation: the spiral movement³.

The somatic experience of turning in a spiral narrated by Mary Wigman in the reproduced text, its sensation of an embodied state where the limits between things and bodies has been erased, is used in numerous projects by Kiesler, and on a broad range of scales: scenic, architectonic and urban. As such, the movement in spiral appears in *Rambühne*, but also in the *Film Guild Cinema* (1929) - just as was demonstrated in the paintings of space made by Kiesler -, in *Endless Theater* (1923-1925) - that, constructed according to a double shell of continuous material, was configured for a series of scenic platforms and spiralling ramps that allowed for access to even the highest point of the space - or in the project for *Place de la Concorde* in Paris (1925), where a structure which permitted a continuous flow of citizens, using the unfurling of a spiral ramp which got gradually wider, reached such a height that from it entire the urban that from it the entire urban landscape could be viewed. A motorway would link up on the seventh level in order to connect it to the rest of the city and its suburbs. And so, in Kiesler's own words, "the entire city would be transformed into an area of action, and the integration of buildings and inhabitants would become something organic, automatic; it's power of suction and expulsion would turn into the expression of a living organism more than a solid architectural mass...", in an effect similar to the one narrated by Mary Wigman, but on an urban scale.

Ultimately, the spiral offered perpetual change and the rebirth of spatial configurations. And this is what Laban also studied from 1912 onwards. Laban defines movement as living architecture, alive in the sense of changeable placements and mutable cohesions⁴, and all that done from trajectories or *trace-forms*. Laban discerned four fundamental trajectories derived from our anatomical structure: straight, curved (open), twisting (undulating) and circular. The four are variations of the trace fundamental space that the spiral considers. The fundamental trace for understanding the variable flow of reality in continuous change.

Lastly, and related to what we've just mentioned, Mary Wigman's drawings for *Das Tontenmal* (1930) are particularly well-known. Here, several bodies are drawn in the company of beams of light caused by spiral movements. In general, the drawing of these forces and traces is recurring in Mary Wigman's prolific graphic production, which is worth studying in parallel to Kiesler, since her way of designing movements, bodies and environments in one sole framework is enriching when it comes to reading about Kiesler's design processes and vice versa. This is especially patent if we compare the known drawings for *Endless House* by Kiesler in the seventies and the contemporary drawings (1961) by Mary Wigman for her work *Orpheus und Eurydike*. Both draw phases of the space-time flow and organism-environment articulations. And why is it relevant, at this time, to retrieve the theories and work processes of these three authors?

Biotechnique and correalism propose a way of design that is clearly sensitive to multiple contemporary tendencies of thought, that are based on the mutual affections between both the organisms themselves and their environs, as much in the somatic

conscience of the medium, which is pioneering in dance. We can name, for example, the work of the social anthropologist Tim Ingold, *The Perception of Environment*, or the philosophical current *environmental aesthetic*, promoted by Arnold Berleant in *The Aesthetics of Environment*. Both deal with the ecosystem, both in the ways to act within it, in its totality, taking into account dynamic reality or the continuity between organisms and environments when it comes to designing.

These lines of thought link to the growing proliferation of somatic techniques and of contemporary dance, in the philosophical currents that consider somatic experience as an agent capable of expanding the way in which we relate to and understand reality and the medium. We can highlight, in this sense, Richard Shusterman's *somaesthetics - Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* -, the ideas of the Portuguese philosopher José Gil, or the diverse theses that Mark Johnson sets forth in works such as *The Body in the Mind* or *Philosophy in the Flesh*. On a practical level, somatic techniques such as *Body and Earth* - Andrea Olsen - are starting to be seen in programmes of environmental teaching, understanding that this conscience of the medium is fundamental to have a complete panorama of the ecosystem and of ourselves as organisms, in a renewed vision of some of the experiences carried out over a century ago in Monte Verità.

Phenomenology and sustainability are thus surpassed by *somatic experience* and *ecology*, understood by its social, environmental and mental affections, as Félix Guattari defined in 1989. Both make up an inevitable frame of work for the current times. Mary Wigman, Rudolf von Laban and Frederick Kiesler's texts and general production are fundamental within this panorama of thought. They place emphasis on space and time, and include in an interesting way aspects such as the relative imagination to mental ecology, often forgotten. Starting from this base it seems natural to us today to keep on expanding the lines associated with this

4. Rudolf von Laban, (1966) *Choreutics*. London: Macdonald & Evans, Ltd, (5).

soma-medium vision and contemplate, even more intensely, factors that aren't so present in the first third of the 20th century, such as thermodynamics or sociology, for example, thus broadening capacities in this complete way of viewing reality.

Madrid, August 2014

Agustín Fernández Mallo Federico Soriano *30.06.2014*

Edición a cargo de la revista ARQUITECTURA
Fotos: JAVIER MORÁN

TODOS EMPEZÓ POR ACCIDENTE: EL ESCRITOR Y POETA AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO (LA CORUÑA, 1967) REMITIÓ UN TEXTO PARA SU PUBLICACIÓN EN *FISURAS DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA*. SU DIRECTOR, FEDERICO SORIANO (MADRID, 1961), CONFIESA QUE JAMÁS LLEGÓ A VERLO. QUIZÁ SE PERDIESE POR EL CAMINO, REVUELTO ENTRE LOS PAPELES DE UNA MESA. QUE ESE ORIGINAL YA NO EXISTA NO QUIERE DECIR QUE FUESE INÚTIL; EL ESCRITO, QUE NUNCA CONOCEREMOS, HA IDO CONSTRUYENDO UNA RELACIÓN MARCADA POR INTERESES COMUNES —DE LA AUTORÍA AL FORMATO, DE LOS INSTRUMENTOS AL ARCHIVO— Y UNA ACTITUD COMPARTIDA, EN PERENNE REBELDÍA FRENTE A LOS AXIOMAS DISCIPLINARES.



ORTODOXIA

[...] copiamos y pegamos un largo párrafo del ensayo *Singularidades*, de Vicente Luis Mora (Bartleby, 2006) [...]

«Hay una *norma* no escrita en la literatura española [...] por la que el camino para llegar al éxito requiere una especie de camino ascético, de *camino de perfección*, rigurosa y colectivamente controlado por una pequeña serie de personas [...]. Esta oligarquía está compuesta por un grupo variable de poetas que *ya llegaron*, varios editores con distribución nacional y una nómina corta de críticos literarios [...]».

Agustín FERNÁNDEZ MALLO
Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma

Se está reconociendo el nacimiento de la nueva vieja academia; mal presagio. [...] La composición vuelve a primar en el proyecto; solo pensamos en aprobar, nadie se atreve a suspender.

Federico SORIANO
Hiper mínimo 31. Lírica

Federico Soriano: Es interesante esta reflexión porque trata de dos situaciones paralelas aunque distintas. En primer lugar, podemos plantearnos si hemos logrado coincidir al abrir caminos distintos a los ya trazados por una determinada ortodoxia que nos dice cómo se tienen que hacer las cosas. Por otro lado, nos preguntamos hasta qué punto nos estamos convirtiendo en la ortodoxia del futuro. Para nosotros, que hemos estado en contra de estos críticos, de unas maneras de hacer, convertirnos hoy en ortodoxia es un fracaso.

Agustín Fernández Mallo: Tendríamos que pensar si nos convertimos o *nos* convierten. A lo mejor seguimos manteniendo en nuestro trabajo individual el mismo afán de problematizar el mundo —en el buen sentido de la palabra: no crear problemas, sino enunciar cuestiones— y, queramos o no, acabemos formando una miniescuela que nos convierta en ortodoxia. Es un peligro, pero hace tiempo que me propuse no luchar contra eso, en tanto que viene de otros. Cada uno es responsable de lo que hace y de lo que firma; pensar demasiado en la propia trayectoria te bloquea y te impide progresar.

FS : ¿Sigues manteniendo el pensamiento de *Postpoesía*?

AFM: Sí, claro. La poesía tiene que utilizar imágenes que estén en el curso de su época, como siempre ha ocurrido en cualquier poesía que diga cosas y cree realidad, exactamente igual que ocurre en la arquitectura: puedes dedicarte al manierismo o a levantar algo que cree realidad, no solo técnico-arquitectónica —por llamarlo de alguna manera, desde el punto de vista de un profano—, sino también social. Aunque sigo manteniendo ese pulso, las cosas han cambiado. En poesía, afortunadamente, a mejor: hoy en día, y en el ámbito hispano, es el lugar de la creación literaria donde se están dando los avances más importantes, híbridos y de vanguardia.

FS: Cuando empezamos a adaptar las ideas

que cada uno teníamos en nuestro campo, había una división entre estándares mucho más cerrada que ahora. Antes, tenías que pelear contra una determinada estandarización, y existía una vanguardia en la cual te podías apoyar, ir en paralelo o adoptar una postura más compleja. Ahora, sin embargo, existe un territorio mucho más amplio, más vasto, pero también más difícil, porque solo puedes defenderte con tu propia producción; las etiquetas ya no tienen validez.

AFM: Estoy de acuerdo. Las escuelas, por decirlo de algún modo, han caído como legitimadoras de un discurso.

También hay que entender que nunca te puedes escapar de la ortodoxia. Es muy interesante cómo se han creado los objetos culturales que han sido importantes para una sociedad. Si te fijas, siempre se coge algo de la alta cultura y se mezcla con la baja o viceversa, pero no para confundirlas, sino para que haya un intercambio de valores. Lo que forma parte de la baja cultura y se queda ahí es lo que llamamos *moda*, y lo que se hace desde la alta cultura y permanece en esta es lo que llamamos *erudición*; ninguna de las dos vale demasiado a la sociedad. Por poner ejemplos clásicos: ¿qué hizo Karl Marx? Su genialidad es coger a Friedrich Hegel (alta cultura) y mezclarlo con la cultura del trabajador. ¿Y Sigmund Freud? Llevar el mito clásico de Edipo, algo totalmente ortodoxo, a la vulgar psique de los humanos. ¿Y Marcel Duchamp? Meter el urinario en un museo. Para este tipo de colisiones sí creo que debe existir una ortodoxia, porque nadie crea de la nada.

FS: Es como coger un *mail* y convertirlo en literatura porque cuenta una historia, o transformar en material arquitectónico algo que no estaba pensado para eso. La disciplina ya no está cerrada en su propio ámbito.

AFM: Siempre me ha interesado el concepto de extrarradio, esa área híbrida que uno ya no sabe si es campo o ciudad, entendido tanto desde la arquitectura como desde la literatura. De esas zonas fronterizas puede salir el ADN de lo interesante; lo veo como condición necesaria, aunque no suficiente.

FS: Puede que se haya convertido también en una manera de hacer. Participas en un concurso y todo el mundo está evocando una situación de extrarradio. Pero lo importante no era esa visión que te sacaba de la disciplina, sino cómo volvías a tu campo, cómo conviertes esa visión en algo que pertenece a tu propio territorio de creación.

AFM: Es paradójico: así como hay una parte, la de las redes, en la que parece que todo está por hacer, hay un caldo de ideas sin manufacturar aún: el mundo del consumo está cada vez más determinado. Hace un rato, cuando estábamos comiendo, en la carta ponía «kebab vegetariano». No es *vegetariano*: es *de vegetales*, porque ser vegetariano implica una posición ante el mundo. Al consumidor se le da manufacturado no el producto, sino la idea que debe tener acerca de ese producto.

RASTROS Y FORMAS

Supervivientes del tsunami dijeron que el ruido creado por la ola fue tan demoledor como la propia masa de objetos arrastrados. Ahora ese sonido regresa con cuentagotas, roto pero audible, a las playas de Los Ángeles.

Agustín FERNÁNDEZ MALLO
Limbo

¿En qué se queda una forma cuando no debe convertirse en portavoz del contenido, cuando es muda? [...] Una arquitectura sin forma es aquella que concibe el hecho formal como un instrumento *a priori*.

Federico SORIANO
Arquitectura sin forma

FS: Me fascina esa ola postsunami que llega a las costas americanas y mezcla todo lo que es pasado. Puedes tener rastros de distintas cosas y reconstruir con ella la historia de quien está detrás. No interesa el estado inicial ni el final, sino...

AFM: ... ese limbo intermedio. Esto también tiene mucho que ver con tu arquitectura. Cada vez me interesa más la arqueología; no tanto como una mirada que informe del pasado, sino que construye el presente. Lo que me interesa de una mandíbula de un neandertal no es cómo eran los neandertales, sino lo que esa mandíbula me dice hoy de mí.

Se trata de una inversión temporal, algo que manejo en mis proyectos; cuando alguien coge un cuadro del siglo XIX y lo junta con otra información que obtiene, por ejemplo, de Google Maps, pone en práctica una arqueología contemporánea, pero para construirse a sí mismo. Dicho de otro modo: no construye una mirada nostálgica sobre el pasado, sino activa. Si se borra, no sabes de dónde viene; pero lo que importa es que construya su identidad hoy, una identidad compleja, como corresponde a una sociedad contemporánea. De esto habla esa idea de la huella como un rastro sin procedencia.

FS: Coincidió leerla en *Limbo* con algunos artículos que estaba redactando e investigaban precisamente hasta qué punto podríamos pensar en nuestras obras como rastros de ideas que no llegamos nunca a realizar. Alguien puede decir: «Esto es un edificio acabado» (o un texto acabado), pero en el fondo es solo el rastro de algo que estoy intentando modificar. Como creadores, nunca llegamos a producir una obra, sino el *rastro* de una obra que queremos llegar a producir. Ese rastro cambia: nunca existe esa *foto finish* del objeto, que es antiplatónico, ni tenemos la idea de una creación total, sino que se va modificando porque vamos cambiando de opinión. Tampoco existe una disciplina como tal, aunque en un momento dado pueda fijarse, porque al instante se modifica y es otra cosa. La palabra *rastros* me parece muy bonita. En la frase de *Limbo* se habla del rumor de la ola: oímos ese ruido de la ola de la creación, y no logramos quitárnoslo de encima.

AFM: Hemos usado durante muchos años

la etiqueta de *fragmentarismo* como algo positivo, pero desde hace algún tiempo estoy empezando a pensar que quizá sea un concepto conservador estéticamente. Decir que algo está fragmentado alude, en el fondo, a que en algún momento no lo estuvo, a que teníamos un jarrón perfectamente hecho, que hemos roto y estamos recomponiendo, pero no creo que sea así.

FS: Nostalgia de un orden general...

AFM: ... un orden general cerrado, acotado, creo que no. Siempre ha existido la misma red o diferentes maneras de ver el mismo jarrón, se ha abusado mucho de esa idea. Más que fragmentado, veo el modelo contemporáneo en red —con *red* no me refiero a internet—. Creo que ahora producimos según este modelo, y la fragmentación o mezcla no es caótica, porque cuando cambias la óptica como red lo ves tremendamente coordinado. De ahí que parezca que ya no hay grandes líneas o escuelas: porque están en red, y en red lo que tenemos son nodos y enlaces.

FS: Cuando empezábamos a producir los proyectos en el estudio, a *lanzar* situaciones, aunque afrontásemos un panorama bastante difícil (porque no conocíamos la salida), encontrábamos frentes sobre los que posicionarnos. Sin embargo, ahora no es necesario posicionarse frente a nada, sino frente a uno mismo. En este momento estamos en una situación interesante. Parece que nos hemos lanzado a la piscina y no sabemos nada aún. A lo mejor, para luchar contra esta condición fragmentaria tenemos que volver a la idea de unidad, a un sentido de conjunto, retomando unas palabras que funcionen como nodos de esa red.

AFM: Lo que planteas es que, al no existir corrientes, cada uno se constituye en sí mismo como anomalía. Ese efecto puede ser positivo, si bien una anomalía radical y absoluta pierde contexto y funciona como un agujero negro: se reconcentra, no irradia y termina muriendo. El rastro no es platónico porque tampoco hay idea final. En un pensamiento clásico se diría que hay una idea a la que intentamos aproximarnos y no podemos; pero el concepto de una idea o una forma a la que hay que llegar ya no tiene sentido. Creo que el paradigma bajo el que hay que pensar las cosas es esa complejidad que hace que los organismos vivos —o asimilables a lo vivo, como un edificio— estén en continua transformación: las cosas se retroalimentan no buscando un fin; no hay una teleología, un platonismo, una utopía.

FS: Cuando hablamos de formas informes, hablamos de una informalidad que tiene forma. El otro día, en una [lectura de] tesis, me di cuenta de que había que dar el paso siguiente: una situación parecida a lo cuántico, que hable de probabilidades. Las formas deben acabar teniendo no ya un aspecto informe, sino una probabilidad de llegar a algo. Una geometría de lo irregular o de lo fractal no deja de ser en el fondo una geometría delimitada.

AFM: En física, el ejemplo clásico de equilibrio



inestable es una bola en equilibrio en la cima de una montaña que al mínimo toque pueda ir hacia un lado u otro. Caso bien diferente es el equilibrio estable, que sería esa misma bola en un valle.

Es verdad que hay formas —en un sentido amplio: formas literarias, arquitectónicas o pictóricas— que, como dirían los físicos cuánticos, parecen una nube de probabilidad, y según cómo se manejen tienden hacia una cosa u otra. Una navaja multiusos, digámoslo así, llevada al extremo. Eso lo he intentado extender a la narrativa. No me importa decir que son conceptos que extraje de la revista que diriges, *Fisuras*. En el 2000 la leía y pensaba que estaba llena de proyectos que eran como lo que yo quería hacer en poesía, pues respondían a esa nube de probabilidad, a un equilibrio inestable.

AUTORÍA

Existe un sector relativamente importante de poetas, críticos o incluso público, afín a la poesía ortodoxa [...] que no ve legitimada la práctica del *apropiacionismo* a la hora de construir un poema. El apropiacionismo tal como aquí lo tratamos tendría un equivalente en el llamado *sampleado* (música) y, en ocasiones, en las *fanfictions* (narrativa), sin que esta última modalidad agote ni mucho menos todas las posibilidades.

Agustín FERNÁNDEZ MALLO

Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma

AFM: Hablamos mucho de ductilidad, de nubes o incluso de lo fragmentado, pero ¿y las constantes? No puede haber ningún proceso o cambio si algo no se mantiene constante. Si el cambio es absoluto, hablamos de una creación desde la nada. En química, por ejemplo, para que ocurra el cambio ha de conservarse algo; en física, la energía. En *Doctor Jekyll y Mister Hyde* cambia el sujeto, pero no el entorno

social. Estaría bien que intentáramos señalar en un proyecto esas constantes, pero sin rendirles culto. Ahí está la ortodoxia.

FS: Hay una idea que no estoy seguro si he leído o me he inventado, y es que el cerebro humano puede perfeccionar algo, pero no crear *ex novo*, desde cero; por eso los inventos se producen por accidente.

AFM: (risas) ¡Es que desde cero es teoría creacionista! Me parece interesante que cualquier progreso en las artes y las ciencias se logre siempre a través de una copia más un error. No entendemos que, sin la copia, el ser humano no puede subsistir: el recién nacido copia a la madre como el ojo copia la realidad a cada instante. A esas copias les introducimos pequeños errores que, si fructifican, las hacen evolucionar.

FS: Todas las imágenes, todos los proyectos, ya están producidos: solo nos queda manipularlos o posproducirlos. En ese sentido, me parece que la palabra *copia* va a ir teniendo cada vez menos valor, porque manejamos un catálogo infinito.

El cambio de mentalidad que instala internet es asumir que tenemos todas las ideas a nuestro alcance y que nos convertimos, en realidad, en unos *cocineros* de ingredientes.

AFM: Internet nos ha hecho conscientes de que el mundo está lleno de buenas ideas. Pero la idea en sí misma ha dejado de tener valor absoluto, porque nos hemos dado cuenta de que no era tan genial tener una buena idea, sino que lo difícil es materializarla. Quizá se ha abusado de un cierto platonismo.

Creo que existe un arco mitológico que empieza con el Romanticismo, con la originalidad absoluta que viene de la nada —es mentira, pues todo tiene que apoyarse en otra cosa—. Pero el otro extremo es igualmente vicioso o erróneo: es la mitología o idea última del pop, en la que todo puede ser copiado □

exactamente, aunque no hay dos cosas iguales. Ni una cosa ni otra; todo es copia, pero copia modificada. Como dices, la palabra *copia* se ha complejizado: ya no es tan sencillo decir qué es copia y qué no, puesto que todo tiene muchas aristas y matices.

FS: El punto neurálgico para la defensa de la palabra *copia* se produjo con la entrada de los pintores y los escultores en el mercado de arte. Un pintor tenía que encontrar una manera diferente de hacer (ser original implica diferenciarse de todos) para que un marchante o una galería comprara una obra suya. La originalidad consistía en encontrar un método, una manera por la cual se reconociese que aquello era un Degas, un Manet o un Warhol, lo que ha supuesto la estabilidad del mercado del arte. En parte, el pop llega a esa situación: ya está todo inventado y hay que fijarse en lo más convencional, como la lata de sopa Campbell... Pero llega un momento en que esa idea de originalidad ha saltado por los aires. Damien Hirst, por ejemplo, ya no tiene un estilo, sino que puede producir cualquier cosa. Si no existe *original*, ya no existe *copia*. Son dos palabras unidas, como Caín y Abel: no existe la una sin la otra.

ENTROPÍA

La información sobreabundante es contradictoria, pero no por ello errónea. Conocemos una verdad y su opuesto. Sabemos un ejemplo y el contraejemplo. [...] Precisamente la proposición que quiero lanzar es el valor de sobredimensionar la información [...]. Todos los datos interactuarán, apareciendo una nueva mancha. Como en ese ejercicio de revolver o mezclar todos los colores de una paleta, aparece una nueva entropía gris.

Federico SORIANO
Hiperminimo 29. Sobreinformación

AFM: La memoria no es un archivo, sino una construcción que se hace siempre desde el presente. Por tanto, es una modificación de lo ocurrido. De ahí que lo ocurrido venga al presente a construirse; eso es lo que, para mí, tiene valor del pasado: no una mirada

nostálgica, sino una mirada activa que construya mi contemporaneidad.

FS: Recuerdo una frase de mi abuela: «Federico, en este momento he perdido la memoria». Qué cosa más bonita, pensaba yo, porque ya podrá hacer lo que quiera en la vida. Llega un momento en que no sabes qué es memoria y qué imaginación. Cuando empiezas a perder esa condición fichero, parece que no tiene sentido esa separación y esa diferencia de valor, porque ese fichero explica qué estoy haciendo, a dónde voy, qué me interesa...

La sobreinformación tiene una condición fascinante. Por un lado, produce situaciones de poco control sobre las cosas: lo positivo queda al nivel de lo negativo. Por otro, parece que se juega con más cartas y es posible un mayor control. Al empezar un proyecto tienes todas las posibilidades del mundo y mucha libertad, pero cuando lo vas informando con más datos te conduce por vías no deseadas. No es la información lo que acota la creación, sino el tomarla como un valor histórico rígido o, como a mí más me atrae, un material manipulable. Por eso me gusta la imagen del tsunami: es como una metáfora en mi cabeza. Se trata de la mejor imagen que podemos tener, porque une lo fragmentario con lo unitario y tiene un orden. Es un modelo físico que podría definir el mundo. Cada una de las personas es esa mancha enorme de datos que se va modificando, sin forma alguna. Es lo que tenemos, lo que hemos leído, nuestras vivencias..., un magma que se mueve con las corrientes y da lugar a unas decisiones. Con unos fragmentos construyes un proyecto o una obra, mientras otros llegan a un territorio distinto.

AFM: En ese magma de información tienes que imponer un criterio. Incluso si nos dejáramos llevar por una deriva absoluta, hay un momento en el que es necesario echar la vista atrás y reconocer e interpretar la trayectoria. El aumento de la entropía no siempre es negativo. El segundo principio de la termodinámica dice que la entropía siempre aumenta, por lo que algún día acontecerá la muerte térmica del universo. Aunque la entropía aumente, siempre hay algo que se reestructura,

y aparece un criterio que organiza ese desorden y hace que emerja vida, que surja algo que reconocemos interesante. Vemos que en el universo o en la Tierra se forman estructuras aparentemente no entrópicas: el pensamiento, los seres humanos, los árboles..., parecen cosas bastante ordenadas.

Creo que con la información ocurre igual. De hecho, la teoría de la información tiene su origen en el estudio de la entropía; el paralelismo es incluso matemático. En toda esta proliferación de información aparece la anomalía, la singularidad, lo que hace que ordenemos.

No creo que el caos exista en el sentido burdo que solemos darle. Ni tampoco el mal o el bien por sí mismos, sino que dependen de cómo tú manipules las cosas. Como decía un personaje en *Nocilla Dream* [Fernández Mallo, 2007: 67], la base de la supervivencia es redefinir el absurdo en tu beneficio¹. La creación, por tanto, es ver el caos en tu beneficio.

FS: Seguramente sea la condición política la que esté empezando a infectar el orden del mundo para que se produzca esa distinción entre positivo y negativo, entre situaciones controladas o abiertas. Hoy se detecta una cierta mira en lo político que está empañando todo, más peligrosa de lo que parece.

AFM: Sí, política o moralista, diría yo. ☒

.....
- Fernández Mallo, Agustín (2007) *Nocilla Dream*. Madrid: Candaya.

- Fernández Mallo, Agustín (2009) *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, (páginas 41-42, 88).

- Fernández Mallo, Agustín (2014) *Limbo*. Madrid: Alfaguara, (páginas 200-201).

- Palacios Dolores; Soriano, Federico (2000) «Arquitectura sin forma». *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas*. Barcelona: Actar, (página 72).

- Soriano, Federico (2009) «Hiperminimo 29. Sobreinformación». *100 Hiperminimos 100 Hyperminimals*. Madrid: Lampreave.

- Soriano, Federico (2009) «Hiperminimo 31. Lírica». *100 Hiperminimos 100 Hyperminimals*. Madrid: Lampreave.

.....
1. «En el ejército le habían enseñado a hacer estas cosas: redefinir lo absurdo en su beneficio. Sabía perfectamente que esa era la base de la supervivencia».

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



Agustín Fernández Mallo Federico Soriano 06.30.2014

Edited by ARQUITECTURA magazine
Photos: JAVIER MORÁN

EVERYTHING BEGAN BY ACCIDENT: THE WRITER AND POET AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO (LA CORUÑA, 1967) FORWARDED A TEXT FOR HIS PUBLICATION IN *FISURAS DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA* (CRACKS IN CONTEMPORARY CULTURE). ITS DIRECTOR, FEDERICO SORIANO (MADRID, 1961), CONFESSES HE NEVER EVEN GOT TO READ IT. PERHAPS IT WAS LOST ON THE WAY, MIXED UP TOGETHER WITH OTHER PAPERS ON A DESK. THE FACT THAT THIS ORIGINAL NO LONGER EXISTS DOESN'T MEAN THAT IT WAS COMPLETELY USELESS; WHAT WAS WRITTEN, THAT WHICH WE'LL NEVER KNOW, HAS GONE ON TO BUILD A RELATIONSHIP MARKED BY COMMON INTERESTS - FROM THE AUTHORSHIP TO THE FORMAT, FROM THE INSTRUMENTS TO THE ARCHIVE - AND A SHARED ATTITUDE, IN THE PERENNIAL REBELLIOUSNESS THAT FACES DISCIPLINARY AXIOMS.

ORTHODOXY

[...] here we copy and paste a long paragraph from the essay *Singularidades* (Singularities), by Vicente Luis Mora (Bartleby, 2006) [...]

"There's an unwritten rule in Spanish literature [...] that is that the path to success requires a kind of ascetic route, a *path of perfection*, rigorous and collectively controlled by a small selection of people [...]. This oligarchy is made up of a variable group of poets who have already *made it*, several editors who have national distribution and a short list of people on the payroll as literary critics [...]."

Agustín FERNÁNDEZ MALLO
Postpoetry. Towards a new paradigm

The birth of the new old academy is being recognized: a bad omen. [...] Composition once again dominates the project; we only think about passing, nobody dares to fail.

Federico SORIANO
Hyperminimal 31. Lyricism

FS: This reflection is interesting because it's about two situations that are both parallel and different. Firstly, we can think about whether or not we've managed to come together on opening up different

paths to those already marked out by a determined orthodoxy that tells us how things should be done. Secondly, we can ask ourselves just to what point we're turning into the orthodoxy of the future. For us, we who've been against these criticisms, of specific ways of doing, to become the orthodoxy would be failing completely.

AFM: We'd have to think about if we're turning into it or we are *being* turned into it. Perhaps in our individual work we are still maintaining the same desire to *problemise* the world - in the good meaning of the word: not creating problems, but rather outlining questions - and, whether we like it or not, we'll end up forming a mini-school that turns us into the orthodoxy. It's a risk, but a while ago I decided not to fight it, inasmuch that it comes from other people. Each one of us is responsible for what each one of us does and signs off; thinking too much about the trajectory itself blocks you and stops you from making progress.

FS: Do you still think in the same way as in your book *Postpoetry*?

AFM: Yes, of course. Poetry has to use the images that exist in its time, like what has always happened in any poetry that says something and

creates a reality, exactly the same as what happens in architecture: you can dedicate yourself to mannerism or bring out something that creates a reality, not just technical-architectural - to put it one way, from an amateur's point of view -, but also social.

Although I still maintain that way of thinking, things have changed. In poetry, fortunately, for the better: these days, in the Hispanic world, poetry is where the most important, hybrid and avant-garde advances are taking place in literary creation.

FS: When we started to adapt the ideas that each one of us has within our own fields, there was a division between standards, they were a lot more fenced in than they are now. You used to have to fight against a determined standardisation, and there was an avant-garde on which you could lean, going in parallel or adopting a more complex standpoint. Now, however, a far broader territory exists, vaster, but also more difficult, because you can only defend yourself with what you yourself produce; labels are no longer of worth.

AFM: I agree. Schools, to put it one way, have fallen from their positions as legitimisers of a discourse. You also have to understand that you can never

escape from orthodoxy. It's extremely interesting to see how a society's important cultural objects have been created. If you look closely, there's always something taken from higher culture and it's mixed with the lower, or vice versa, but it's not done to confuse the two, rather so that there's an interchange of values. What makes up part of lower culture and what stays there is what we call *fashion*, and what is made in high culture and remains as such is what we call *erudition*; neither of the two are worth much to society. To give some classic examples: what did Karl Marx do? His genius was taking Friedrich Hegel (high culture) and mixing it with the worker's culture. And Sigmund Freud? Taking the classic myth of Oedipus, something entirely orthodox, and mixing it with the vulgar psyche of humans. And Marcel Duchamp? He put a urinal in a museum. For these kinds of collisions I do think that there has to exist an orthodoxy, because nobody creates from nothing.

FS: It's like taking an e-mail and turning it into literature because it tells a story, or transforming something into architectonic material that originally wasn't thought out for that. A discipline isn't fenced in within its own field anymore.

AFM: I've always liked the concept of the outskirts, that hybrid area that, in architecture as much as literature, you don't quite know whether is city or countryside. The DNA of the interesting can come out of those frontier zones; I see it as a necessary condition, although it isn't enough.

FS: It may be that it's also been converted into a way of doing. You take part in a competition and everybody is evoking an outskirts situation. But what's important isn't that vision that took you away from your own discipline, but rather how you go back to your field, how you convert that vision into something that belongs to your own territory of creation.

AFM: It's paradoxical: like there's one part, the networks, in which it seems as though anything can be done, there's a hotpot of ideas still to be manufactured: the world of consumerism is increasingly more determined. A little while ago, while we were eating, on the menu it said "vegetarian kebab". It is not *vegetarian*: it's made of *vegetables*, because being vegetarian implies a stance taken in the world. The consumer is given something manufactured that isn't the product, but rather the idea that he or she has to have regarding that product.

TRACES AND SHAPES

Survivors of the tsunami said that the noise created by the wave was as destructive as the huge mass of objects that were dragged along. Now that sound comes back in dribs and drabs, broken but audible, to the beaches of Los Angeles.

Agustín FERNÁNDEZ MALLO
Limbo

What becomes of a form when it is not to be the spokesperson of its contents, when it is mute?

A shapeless architecture is one that conceives the formal fact as an a priori instrument.

Federico SORIANO
Shapeless Architecture

FS: I'm fascinated by that post-tsunami wave that hits the American coast and mixes everything up from the past. You can have traces of different things and with them reconstruct the history of the person behind them. Neither the initial nor the final state is of interest, rather...

AFM: ...that intermediary limbo. This also is very relevant to architecture. I'm increasingly drawn to archeology; not as much as a look back on the past for information, but more because it constructs the present. What interests me about a neanderthal jaw is not how neanderthals were, but rather what that jaw says about me today.

It's time reversal, something that I juggle in my projects; when somebody takes a painting from the 19th century and puts it alongside other information that they obtain from, for example, Google maps, they put a contemporary archeology into practise, but to construct themselves. In other words: they don't construct a nostalgic look on the past, but an active one. If it's erased, you don't know where it's from; but what's important is that it constructs its identity today, a complex identity, how it corresponds to a contemporary society. That's what that idea of a fingerprint as a trace without origin talks about.

FS: When I read that in *Limbo*, at the time I was writing several articles that investigated to what point we could think of our works as traces of ideas that we never managed to carry out. Someone can say: "This is a finished building" (or a finished text), but deep down it's just the trace of something that I'm trying to modify. As creators, we never manage to create a piece of work, but rather a *trace* of the work that we want to end up producing. That trace changes: that object's *photo finish* never exists, it's anti-platonic, and we don't have any idea of a total creation, but rather that it keeps changing because we keep changing our minds. Neither does a discipline as such exist, although in a given moment you can focus on it, but within a second it changes and it's something else.

I think the word *traces* is very beautiful. In the part in *Limbo* the rumble of the wave is talked about, we hear the noise of the wave of creation, and we can't block it out.

AFM: For many years we've used the label fragmentalism as something positive, but for a while now I've been thinking that it might be an aesthetically conservative concept. Saying that something is fragmented implies that at some point it wasn't like that, like we used to have a perfectly formed jar, then we broke it and we are putting it back together, but I don't think it's like that.

FS: Nostalgia for general order...

AFM: ... a closed, fenced in general order, I don't think so. The same network or different ways of seeing the same jar have always existed, that idea has been very much abused. More than fragmented, I see the contemporary model in a network - and by *network* I'm not referring to the internet -. I think that we now produce according to that model, and the fragmentation or mix isn't chaotic, because when you change your perspective to that of a network it comes across as highly coordinated. From that it seems as though now there are no great lines or schools: because it's all a network, and within

that network what we have are nodes and links.

FS: When we started to produce projects in the studio, to *launch* situations, despite the fact that we were facing a rather difficult panorama (because we didn't know the way out), we found ourselves faced with fronts against which to position ourselves.

However, it's not necessary anymore to position ourselves against anything, only ourselves. At the moment we are in an interesting situation. It seems as though we've jumped in at the deep end, and we still don't know anything. Perhaps, in order to fight that fragmentary condition, we have to go back to the idea of unity, to a sense of togetherness, taking back words that work as nodes in that network.

AFM: What you're suggesting is, being that tendencies do not exist, everybody thinks of themselves as an anomaly. That effect can be positive, although it can be a radical and absolute anomaly that loses context and becomes a black hole: it is concentrated, it doesn't radiate and it ends up dying.

A trace is not platonic because doesn't hold a final idea either. In a classic way of thinking it would be said that there's an idea to which we try to get close, and we can't; but the concept of an idea or a certain way in which we have to reach it no longer makes any sense. I think that the paradigm under which we have to think about things is that there is a complexity that puts living organisms - or similar to living, such as buildings - in a constant state of change: things are retrospectively nourished, not searching for an end; there is no teleology, no platonism, no utopia.

FS: When we're talking about shapeless forms, we're talking about a shapelessness that has a form. The other day, in a thesis [reading], I realised that we had to take the next step: a situation not too dissimilar to the quantum, that talks about probabilities. Forms must now end up not taking a shapeless appearance, but rather a probability of reaching something. A geometry of the irregular or the fractal doesn't stop being, deep down, a fenced in geometry.

AFM: In physics, the classic example of unstable equilibrium is a ball balanced on the peak of a mountain that, at the slightest touch, could fall one way or the other. A totally different case is that of stable equilibrium, that would be that same ball in the bottom of a valley.

It's true that there are shapes - in the broad sense: literary, architectonic or pictorial shapes - that, as a quantum physicist would say, appear to be a cloud of probability, and according to how they are handled they have a tendency towards one thing or another. A multiple use Swiss army knife, let's say, taken to the extreme. I've tried to extend that to narrative. I don't mind admitting that they are concepts I've taken from the magazine you run, *Fisuras*. I read it in 2000 and I thought that it was full of projects that were like what I wanted to do with poetry, they answered to that cloud of probability, to an unstable equilibrium. □

AUTHORSHIP

There exists a relatively important sector of poets, critics and even the public, related to orthodox poetry [...] that doesn't see the practise of *appropriationism* as legitimate when it comes to constructing a poem. Appropriationism as we are treating it here is equivalent to *samples* (in music) and, on occasion, *fan fiction* (in narrative), although the latter comes far from close to exhausting all the available possibilities.

Agustín FERNÁNDEZ MALLO
Postpoetry. Towards a New Paradigm

AFM: We're talking a lot about ductility, clouds and even fragmentation, but what about the constants? You can't have any process or change without something being constant. If change is absolute, we're talking about creation from nothing. In chemistry, for instance, for the change to take place something has to be conserved; in physics, energy. In *Doctor Jekyll and Mister Hyde* the subject changes, but not the social setting. It would be good if we tried to point out the constants in a project, but without making them too highbrow. That there is the orthodox.

FS: There's an idea, and I'm not sure if I read it or made it up, and that's that the human brain is able to perfect something, but not to create from scratch, from zero; that's why inventions come about by accident.

AFM: (laughing) That's because from scratch is creationist theory! I think it's really interesting how any progress made in the arts or science is always achieved through a copy and a mistake. We don't understand that, without copy, human beings can't survive: a newborn copies their mother just like an eye copies reality every split second. And to those copies we introduce little mistakes that, if productive, make the copies evolve.

FS: All images, all projects, they're already done: all we have left to do is manipulate them or post-produce them. In that sense, I think the word *copy* is going to be increasingly irrelevant, because we are dealing with an infinite catalogue. The change in mentality brought about by the internet is to assume that we have all ideas at our fingertips and we become, in reality, the *cooks* of ingredients.

AFM: The internet has made us aware that the world is full of good ideas. But the idea itself has stopped having absolute value, because what we've realised isn't that it is great to have a good idea, but it's difficult to materialise it. Perhaps a certain platonism has been abused.

I think that a mythological arch exists, starting with Romanticism, with absolute originality that comes from nothing - which is a lie, everything supports itself on something else -. But the other extreme is just as vicious or erroneous: it's mythology or the latest idea of pop, in that which everything can be copied exactly. Not one thing nor the other; everything's a copy, but a modified one. As you said, the word *copy* has become more complex: it's not so easy to say what's a copy and what's not anymore, given that everything has many edges and nuances.

FS: The most crucial point for the defence of the word *copy* was produced with the entrance of painters and sculptors into the art market. A painter

had to find a different way of doing things (being original implies being different to everyone else) so that a merchant or a gallery would buy their work. Originality consisted in finding a method, a way in which it could be recognised as a Degas, a Manet or a Warhol, what has supposedly meant stability in the art market. In part, pop reaches the same situation: everything is now already invented and you have to focus on the most conventional things, like the Campbell soup can... But a moment arrived when that idea of originality burst. Damien Hirst, for example, no longer has a style, he can come up with anything. If the *original* doesn't exist, the *copy* can't either. They are two united words, like Cain and Abel: one doesn't exist without the other.

ENTROPY

This overabundant information is contradictory but not necessarily erroneous. We know a truth and its opposite. We know an example and a counter-example. [...] The proposition I wish to advance is precisely the value information overload [...] All data interacts and a new effect appears, like the exercise of stirring or mixing all the colours on a palette, which gives rise to a new grey entropy.

Federico SORIANO
Hyperminimal 29. Information Overload

AFM: Memory isn't a file, but more of a construction that is always made from the present. As such, it's a modification of what happened. What happened comes to the present to build you; that's what, for me, is really valuable about the past: it's not a nostalgic glance back, but rather an active look that builds my own contemporaneity.

FS: I remember something my grandmother used to say: "Federico, right now I've completely lost my memory". I always thought how beautiful, because then she could do whatever she wanted in life. There's always a point at which you don't know if it is memory or imagination. When you start to lose that ability to index things, it seems as though that separation and that difference in value doesn't make sense any more, because that index explains what you're doing, where you're going, what you're interested in...

Information overload has a very interesting aspect to it. On the one hand, it produces situations in which you have very little control over things: the positive stays on the same level as the negative. On the other hand, it's like you're playing with more cards and so you are capable of more control. At the beginning of a project you have all the possibilities in the world and a lot of freedom, but as you go on adding more data you go down roads you didn't necessarily want to. It's not information that limits creation, but rather the treating of it as having a rigid historical value instead of, what I'm more drawn to, a malleable material.

That's why I like the image of the tsunami: it's like a metaphor in my head. It's the best image we could possibly have, because it brings together the fragmented with the united and it has order. It's a physical model that could well define the world. Each and every person is that enormous stain of data that is always changing, without any specific shape. That's what we have, what we've read, our life

experiences..., a magma that moves with the currents and leads us to take decisions. With some fragments you construct a project or a piece of work, meanwhile others arrive at different territories.

AFM: In that magma of information you have to impose a criterium. Even if we let ourselves get carried away and completely drift, there's a point at which it is necessary to look back, recognise and interpret the trajectory.

The rise in entropy is not always negative. The second principle of thermodynamics says that entropy always increases, because one day the thermic death of the universe will happen. But even if entropy is increasing, there's always something that restructures, and a criterium appears that organises that disorder and causes life to emerge, causes something to surge up that we recognise as interesting. We see that in the universe or on Earth structures that are apparently non-entropical in shape: thought, human beings, trees..., they seem like pretty ordered things.

I think that the same thing happens with information. In fact, the theory of information has its roots in the study of entropy; the parallelism is even mathematical. In all this proliferation of information there appears the anomaly, the singularity, that which means we create order. I don't think that chaos exists in the coarse way we usually mean. Neither the bad or the good themselves, but rather that they depend on how you manipulate things. As a character said in *Nocilla Dream* [Fernando Mallo, 2007: 67], redefining the absurd for your own benefit is the basis of survival¹. Creation, as such, is seeing chaos as an advantage.

FS: It is surely the political condition that is starting to infect the order of the world so that that distinction between positive and negative is produced, between controlled and open situations. Nowadays a certain look in politics is detected, that is fogging everything up, and it's more dangerous than it looks.

AFM: Yes, political or moral, I'd say. ☒

.....
FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2007) *Nocilla Dream*. Madrid: Candaya.
FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009) *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* [Postpoetry. Towards a New Paradigm]. Barcelona: Anagrama, (41-42, 88).
FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2014) *Limbo*. Madrid: Alfaguara, (200-201).
PALACIOS, Dolores; SORIANO, Federico (2000) 'Shapeless Architecture' in *It is small, it rains inside and it's got ants*. trans. by Fradley, E. Barcelona: Actar, (72-73).
SORIANO, F. (2009) 'Hyperminimal 29. Information Overload' in *100 Hiperminimos 100 Hyperminimals*. trans. by Lumber, M. Madrid: Lampreave.
SORIANO, F. (2009) 'Hyperminimal 31. Lyricism' in *100 Hiperminimos 100 Hyperminimals*. trans. by Lumber, M. Madrid: Lampreave.
.....

1. "In they army they'd taught him how to do these things: redefine the absurd for your own benefit. He knew perfectly well that that was the basis of survival".

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



01



01. Acción urbana en el espacio central de la ciudad de Hamar (Noruega).
Urban action at central space of Hamar (Norway)
 02. El libro Dreamhamar. Ed. Lugadero.
Dreamhammar book. Lugadero Ed.

02



Diseño en red: *Dream Your City*

Texto: JOSÉ LUIS VALLEJO Y BELINDA TATO (ECOSISTEMA URBANO)

El derecho a la ciudad es mucho más que la libertad individual de acceder a los recursos urbanos existentes: se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos transformando nuestra ciudad. Es, además, un derecho colectivo antes que individual, ya que esta transformación depende inevitablemente del ejercicio de un poder compartido para remodelar los procesos de urbanización. La libertad de crear y rehacer nuestras ciudades, transformándonos a nosotros mismos, es uno de los derechos humanos más preciados, pero también más olvidados.

David HARVEY
El derecho a la ciudad

El urbanismo es el espejo en el que se reflejan los diferentes aspectos y las capas de información de la sociedad. Las ciudades se desarrollaron inicialmente para dar soporte a actividades humanas básicas, pero gradualmente se han ido transformando en laboratorios vivos y en permanente transformación. Esta rápida evolución nos ha llevado a concebir y experimentar el espacio físico de forma distinta a como lo hacíamos en el pasado. Adicionalmente, la conectividad en tiempo real, la ubicuidad y el acceso ilimitado a grandes flujos de información y conocimiento han alterado la forma en que trabajamos y nos relacionamos entre nosotros. Sin embargo, a pesar de estos acelerados cambios sociales y tecnológicos, los procesos de planeamiento urbano, centrados en el diseño y la transformación física de nuestro entorno (infraestructuras, edificios, materiales, geometrías...), han terminado por crear una disciplina dominante que simplifica la realidad urbana, ignora la dimensión social y crea situaciones aisladas, en lugar de procesos, relaciones, tramas, vínculos e interacciones entre todos los elementos que la componen.

Network design («diseño en red»)

Hay una necesidad urgente de cambiar el paradigma de gestión y planeamiento de las ciudades. En la sociedad contemporánea, el urbanismo debería ser el resultado de una red abierta y multicapa formada por

creativos, expertos técnicos, ciudadanos y múltiples agentes urbanos. Tenemos que repensar y redefinir las herramientas de diseño y planificación que utilizamos, y pasar de estructuras tradicionales cerradas y fijas a configuraciones en red, abiertas y flexibles. Conforme los bordes de la disciplina y la profesión se difuminan, se va volviendo cada vez más necesario explorar nuevos roles para el diseñador urbano, una figura que debería convertirse en activador, mediador y curador de los procesos sociales que se dan en esta realidad interconectada. Por encima de todo, tenemos que desarrollar y poner a prueba herramientas de diseño que permitan a los ciudadanos convertirse en participantes activos del proceso en lugar de, como receptores del producto, quedar relegados al papel de consumidores pasivos.

El *network design* es una metodología que actualiza los procesos tradicionales de participación. Facilita el *network thinking*, o pensamiento en red, conectando a la comunidad local con una comunidad digital internacional y facilitando una discusión enriquecedora sobre el futuro de un lugar. El objetivo de esta metodología es desarrollar una conciencia común y despertar el interés colectivo sobre los asuntos urbanos, promoviendo un sano debate y alimentando el desarrollo del compromiso ciudadano en la comunidad. Un sistema de comunicación hiperconectado facilita la creación de una

atmósfera de *urban awareness*, o conciencia urbana, que, a su vez, alcanzada una masa crítica de conexiones e interacciones, favorece la aparición del «efecto red», una emergencia espontánea de ideas creativas y renovadoras del mar de información.

Dream Your City

Dream Your City es una aplicación de la metodología del *network design*, orientada a la transformación de un espacio urbano. Con ella se trabaja para activar una comunidad bien interconectada que sea capaz de cuidar y dar soporte al proyecto en cada fase del proceso de diseño e incluso más allá, tras su materialización.

Ecosistema Urbano ha empleado recientemente *Dream Your City* en Hamar (Noruega) para el rediseño del espacio urbano central de la ciudad.

Dreamhamar

Para implementar la filosofía del *network design* en el entorno de Hamar, Ecosistema Urbano desarrolló cinco «herramientas» que, juntas, formaron el proyecto *Dreamhamar*. Estas herramientas se emplearon para agrupar a diferentes agentes alrededor de una causa común, ya fuera en su aspecto local (vinculado a la comunidad), global (temático), académico, etc., usando para ello la web como una plataforma abierta y accesible. El despliegue de estas redes permitió a *Dreamhamar* amplificar las entradas y salidas del proyecto, sembrar oportunidades y a la vez facilitar el intercambio en el seno del proyecto y entre sus variadas actividades.

URBAN ACTIONS: Las «acciones urbanas» fueron eventos e instalaciones efímeras en el espacio público, concebidas para crear expectación y llamar a la acción a los ciudadanos de Hamar, lo que les permitía experimentar por sí mismos nuevos usos y soluciones posibles para el futuro de la plaza. Estas acciones urbanas constituyeron la dimensión más visible y local del proyecto.

PHYSICAL LAB: El «laboratorio físico» se alojó en el Bazaar, un pequeño edificio histórico situado frente a la propia plaza que se transformó en una oficina temporal para Ecosistema Urbano y en el «campamento base» cultural del proyecto *Dreamhamar*. Un espacio donde convivieron el trabajo de oficina, los talleres *in situ*, las conferencias y las exposiciones. Su objetivo: maximizar la interacción en el ámbito local del proyecto.

DIGITAL LAB: El «laboratorio digital» se construyó como una plataforma *online* capaz de contener entradas tipo blog, páginas estáticas informativas, una red social interna y la aplicación móvil de *Dreamhamar*. Se usó para alojar los talleres en línea, emitir en directo sesiones semanales de seguimiento ☐

y publicar actualizaciones regulares acerca del proyecto. Este *lab* o espacio digital fue pensado especialmente para la interacción entre pares (P2P), lo que dio un alcance global a *Dreamhamar*.

ACADEMIC NETWORK: Para crear la «red académica» se invitó a universidades internacionales y a escuelas locales, lo que facilitó que alrededor de mil quinientos estudiantes entraran a participar en *Dreamhamar* y contribuyeran a la concepción, transmisión y desarrollo de ideas para un nuevo centro urbano que cumpliera las expectativas de los ciudadanos más jóvenes. Esta red académica tenía también una dimensión local y otra global, y se orientó principalmente a la ideación y el diseño como una oportunidad para «aprender haciendo».

URBAN DESIGN: Antes de comenzar el proyecto-proceso *Dreamhamar*, se presentó un diseño preliminar, un estudio de viabilidad que proporcionó a los participantes una serie de herramientas y referencias que usar en los talleres; una base para lanzar el debate. Tras el proceso de *network design*, las ideas más relevantes se fundieron en un nuevo «proyecto urbano» para el centro de Hamar.

El libro *Dreamhamar*

Toda la experiencia *Dreamhamar* se ha recogido y documentado en formato libro. Redactado en inglés y noruego, sirve a la vez como registro de lo realizado y como propuesta de un enfoque para el diseño social urbano que combina actividad en el espacio físico con interacción digital, trabajo técnico con participación abierta, escucha social con educación, gobernanza local con implicación social *bottom-up*.

Para ello se compone de tres secciones: La primera es la introducción y contextualización del proyecto, desde la explicación de sus orígenes hasta las respuestas a dónde, para qué, quién y cuándo.

La segunda es una detallada respuesta al cómo. Dividido el proyecto según los recursos, herramientas o metodologías empleadas, hace un recorrido claro y visual por las actividades que se llevaron a cabo durante su desarrollo. La tercera sección, claramente diferenciada del resto, es una revisión autocrítica y metodológica, realizada tanto desde los propios implicados en el proyecto como desde la visión crítica de sociólogos y antropólogos externos a Ecosistema Urbano. Esta sección busca reconocer y extraer el valor profesional de la experiencia, y compartir así el conocimiento generado en la práctica con otros profesionales en una búsqueda similar de nuevas formas de trabajar en, con y para la ciudad. ☒

<www.dreamhamar.org>

<www.lugadero.com/dreamhamar>

<www.ecosistemaurbano.com/portfolio/dreamhamar>



Network Design: *Dream* Your City

Text: JOSÉ LUIS VALLEJO & BELINDA TATO
(ECOSISTEMA URBANO)

The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city. It is, moreover, a collective rather than an individual right as this transformation inevitably depends upon the exercise of a collective power to reshape the processes of urbanisation. The freedom to make and remake our cities and ourselves is one of the most precious yet most neglected of our human rights.

David HARVEY
The Right to the City

Urbanism is the mirror in which the different aspects and layers of society's information are reflected. Cities are developed firstly to support basic human activities, but gradually they have been turning into living laboratories in a permanent state of transformation. This rapid evolution has meant we have conceived and experimented with the physical space in a different manner to how we used to. Additionally, the connectivity in real time, the omnipresence and the unlimited access to huge flows of information and knowledge have altered the way in which we work and we relate to each other. Nonetheless, despite these accelerated social and technological changes, the processes of urban planning, centred on design and the physical transformation of our environs (infrastructures, buildings, materials, geometries...), have ended up creating a dominant discipline that simplifies urban reality, ignoring the social dimension and creating isolated situations, instead of processes, relationships, connections, links and interactions between all the separate elements that compose them.

Network Design

There's an urgent need to change the paradigm of cities' management and planning. In contemporary society, urbanism should be the result of an open and multilayered network, composed of creative minds, technical experts, citizens and multiple urban agents. We have to re-think and re-define the tools of design and planning that we utilise, and leave behind traditional closed and fixed structures in favour of open and flexible configurations made through networks.

As the borders between discipline and profession are blurred, it is becoming increasingly necessary to explore new roles for the urban designer, a figure who must become an activator, mediator and healer of social processes present in this interconnected reality. Above all, we have to develop and put to the test design tools that allow the citizens to become active participants in the process, rather than, as receivers of an end product, staying sidelined as passive consumers. *Network design* is a methodology that updates traditional



processes of participation. *Network thinking* must be facilitated, connecting the local community with an international digital community and facilitating enriching discussion on the future of a place. The aim of this methodology is to develop a common conscience and to spark collective interest on urban issues, promoting healthy debate and feeding the development of citizen commitment within the community. A hyper-connected system of communication facilitates the creation of an atmosphere of urban awareness, that, in turn, once having reached a critical mass of connections and interactions, favours the apparition of the “network effect”, a spontaneous emergence of creative and innovative ideas from a sea of information.

Dream Your City

Dream Your City is an application from network design methodology, with the aim of spurring the transformation of an urban space. With this application work is done to activate a well-connected community that is capable of taking care of and supporting the project in every step of the design process and even beyond, after it has been materialised.

Ecosistema Urbano recently deployed *Dream Your City* in Hamar (Norway) for the re-design of the city’s central urban space.

Dreamhamar

In order to implement the network design philosophy in the setting of Hamar, Ecosistema Urbano developed five “tools” that, together, formed the project *Dreamhamar*. These tools were employed to bring together the different agents around a common cause, be it for their local (linked to the community), global (thematic) or academic, etc., traits, using the internet as an open and accessible platform. The take off of these networks allowed *Dreamhamar* to amplify the entrances and exits of the project, spreading

opportunities and at the same time facilitating interchange at the heart of the project and between its various activities.

URBAN ACTIONS: Urban Actions were events and temporary installations in the public space, made to build up expectation and catch the citizens of Hamar’s eye, allowing them to experiment first hand with new uses and possible solutions for the future of the square. These urban actions were the most localised and visible aspects of the project.

PHYSICAL LAB: The physical laboratory resided in Bazaar, a small historical building sitting on the square itself, which became a temporary office for Ecosistema Urbano and cultural “base camp” for the *Dreamhamar* project. A space in which office work, in situ workshops, conferences and exhibitions co-existed. Their aim: maximising the project’s interaction on a local level.

DIGITAL LAB: The digital laboratory was built as an online platform with the ability to contain blog-style entries, static informative pages, an internal social network and the mobile app for *Dreamhamar*. It was used to create online workshops, broadcast live weekly follow-up sessions and to publish regular updates about the project. This lab or digital space was thought-out especially for interaction between peers (P2P), giving *Dreamhamar* a global reach.

ACADEMIC NETWORK: In order to create the academic network, international universities and local schools were invited to take part, which allowed for around 1,500 students to participate in *Dreamhamar* and contribute to the conception, transmission and development of ideas for a new urban centre that would live up to even the youngest citizens’ expectations. This academic network had both a local dimension and a global one, and was mainly oriented around conception and design as an opportunity to “learn while doing”.

URBAN DESIGN: Before starting the project-process *Dreamhamar*, a preliminary design was presented, a study of viability that provided the participants with a series of tools and references to use in the workshops; a base from which to launch the debate. After the *network design* process, the most relevant ideas were fused together in a new “urban project” for the centre of Hamar.

Dreamhamar the Book

The entire *Dreamhamar* experience has been brought together and documented in book form. Written in English and Norwegian, it works both as a record of what was done and as a suggested point of focus for social urban design that combines activity in the physical space with digital interaction, technical work with open participation, social attention with education, local government with social implication from the bottom up.

For this three sections are used:

The first is the introduction and the contextualisation of the project, from an explanation about its origins to the answers to where, why, who and when.

The second section is a detailed answer as to how.

The project is divided according to the resources, tools or methods employed, bringing together a clear and visual tour of the activities that were carried out during its development.

The third and final section, clearly different to the rest, is an auto-critical and methodological revision, from the point of view of those themselves involved with the project as much as from the critical vision of sociologists and anthropologists outside of Ecosistema Urbano. This section seeks to recognise and extract the professional value of the experience, and thus share the knowledge generated through practise with other professionals on similar quests to find new ways to work on, with and for the city. ☒

<www.dreamhamar.org>

<www.lugadero.com/dreamhamar>

<www.ecosistemaurbano.com/portfolio/dreamhamar>

01, 02. Physical lab

03. Digital labz

04. Diagrama. Diagram

Dibujos inquietantes, narrativas delirantes y dimensiones ocultas

1. Ilustración perteneciente a Culto Charles, novela gráfica editada por Fulgencio Pimentel.

Illustration for Culto Charles, graphic novel published by Fulgencio Pimentel.

2. Funeral of Brick. Ilustración en tinta china.

Impresa con Risograph. 42 x 29,7 cm y postal en A6. *Funeral of Brick. Illustration with Chinese ink. Risograph print. 42x29,7cm and postcard A6.*



JOSÉ JAJAJA

Texto: GONZALO DEL VAL

Un trabajo acerca del espacio público y su capacidad para construir comunidad desde la arquitectura y el mundo del cómic.

José Quintanar, de nombre artístico José Ja Ja Ja, es un arquitecto de nueva generación y un minucioso dibujante. En la base de su trabajo está el interés que le suscita el espacio público y cómo, de manera apreciable, este se ha ido deteriorando y haciendo inaccesible a usos imprevistos, aquellos que le confieren cierta espontaneidad. No solo espacios como plazas, sino también otros como bibliotecas, han anulado en el usuario la sensación de pertenencia, y en su opinión, establecimientos como Starbucks han sabido captar y atender los deseos de aquellos de una manera más eficaz.

Este enfoque crítico se refleja en su proyecto fin de carrera, *Plazas en altura*, en el que plantea un apilamiento de programas indefinidos a modo de lugares de encuentro o territorios diseñados para ser conquistados por los usuarios más allá de la arquitectura superprogramada. Es decir, espacios como plataformas de posibilidades donde construir los deseos colectivos que deberían suceder en el contexto de lo público. En otro proyecto suyo, *Crazy Snack*, propone un espacio cubierto y sin restricciones, formado por una colección de colinas naturales bajo una gran cúpula capaz de producir las condiciones

apropiadas para el disfrute y el placer. Son espacios no programados que permiten al individuo apreciar su sentido de pertenencia a una comunidad.

¿Son las arquitecturas las que construyen comunidades o bien son estas, junto a sus rituales y liturgias, las que construyen con su imaginario sus propios espacios públicos? La asociación entre arquitectura y comunidad que el cineasta Harmony Korine propone en películas como *Gummo* o *Mister Lonely* sirve de referente para las ficciones gráficas de José Ja Ja Ja, donde sociedades imaginadas satisfacen sus deseos de congregación. Así, en la colección *La ciudad en viñetas: Madrid*, José Ja Ja Ja presenta una ciudad castiza, cutre y periférica entregada a la buena vida, donde sus habitantes desvelan una realidad divertida y despreciada, distante de las condiciones estrictas y estériles que el centro de la ciudad ofrece y que coartan la utilización de su espacio público.

Las viñetas de José Ja Ja Ja se desvelan como plazas, como lugares de encuentro en los que se dan múltiples coexistencias gracias a la técnica gráfica y narrativa de este autor, que se consolida con su primera novela gráfica, *Culto Charles*, publicada por Fulgencio Pimentel. Este cómic narra los sueños lúcidos antes de la muerte de los miembros de la secta de

Culto Charles, una comunidad fundada en los años 60 por el poeta A. S. Brandon. José Ja Ja Ja nos lleva a indagar una dimensión espacial y narrativa de ribetes delirantes. La brillantez y singularidad de esta obra entrelaza la ilustración con una narración desafiante, que exige al lector toda su atención para desvelar el conjunto de microhistorias invisibles, simultáneas y superpuestas en diferentes tiempos, espacios y escalas, construyendo así unos retablos sacados de otra época y materializados en viñetas a manera de plazas de ficción.

Narraciones de la ciudad en detallados dibujos y acumulación de historias a medio camino entre la ficción y la memoria, que con técnicas transgresoras y provocativas, utilizadas por William S. Burroughs en *Naked Lunch*, como el *cut and copy*, sirven para construir un *collage* de mitologías delirantes que desafían la ortodoxia del mundo del cómic.

Si, como el propio Burroughs exponía en *La revolución electrónica*, el lenguaje es un virus llegado del espacio exterior y aceptamos el dibujo como lenguaje, entonces podemos decir que la obra gráfica de José Ja Ja Ja es un virus delicioso traído del espacio público. ☒

<www.josejajaja.com>



01

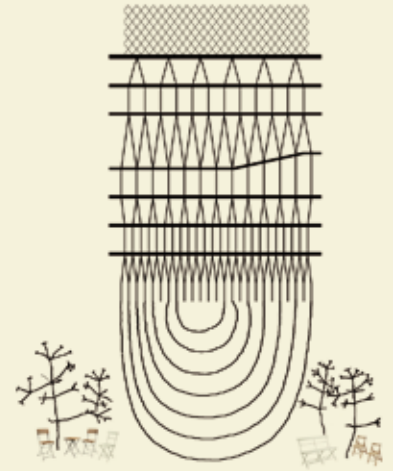
1. José Ja Ja Ja. Fotografía de Ruohong Wu
José Ja Ja Ja. Photo by Ruohong Wu
2. Ilustración para SALVAJE zine. Ultrarradio editions
+ Cerveza Salvaje. *Illustration for SALVAJE zine.*
Ultrarradio editions + Cerveza Salvaje.
- 3, 4. Crazy Snack. Proyecto Ulópico.
Crazy Snack. Utopic Project.
5. Plazas en altura, Madrid. Proyecto fin de carrera.
Plazas en altura, Madrid. Final degree project.

Unsettling drawings, delirious narratives and hidden dimensions



02





Text: GONZALO DEL VAL

A working on public space and its capacity for constructing community, from the worlds of architecture and comics

José Quintanar, artistically dubbed José Ja Ja Ja, is an architect of the next generation as well as a meticulous artist. At the root of his work lies an interest for public spaces, and how they have noticeably been deteriorating and being made inaccessible to the unexpected uses that give them certain spontaneity. And the list doesn't end at just squares, public spaces including libraries have rid the user of a sense of belonging, and, in his opinion, establishments such as Starbucks have been savvy enough to capture and attend to the desires of the user in a far more efficient manner.

This is the critical stance reflected in his end-of-degree project, *Plazas en altura*, in which he stacks up a pile of undefined programmes in the style of meeting places or territories designed to be used by users in ways beyond what the original architecture detailed. In other words, spaces as platforms for possibilities where collective wishes that should take place in the public context can actually occur. In another of his projects, *Crazy Snack*, he proposes a covered and unrestricted area, formed of a collection of natural slopes under a huge dome, capable of providing the correct conditions for enjoyment and pleasure. Un-programmed spaces that allow the individual to appreciate his or her sense of belonging to a community.

Is it architecture that builds communities, or rather is it these communities themselves, alongside their

rituals and liturgies, those that construct, with their collective imagination, their own public spaces? Film director Harmony Korinne's take on that association between architecture and community serves as a point of reference for José Ja Ja Ja - the director explores the matter in films such as *Gummo* or *Mister Lonely*, where the imagined societies' need for congregation is satisfied. And that's how, in *La ciudad en viñetas: Madrid* (Madrid: The City in Vignettes), José Ja Ja Ja presents an authentic metropolis, tacky and marginal, given over to the good life, in which its inhabitants reveal a fun and unprejudiced reality, a far cry from the rigid and sterile conditions offered by the city centre that limit the use of public space.

José Ja Ja Ja's vignettes tell stories of squares, of meeting places in which multiple possible coexistences are proposed, thanks to his graphic and narrative technique, which is consolidated in his first graphic novel, *Culto Charles*, published by Fulgencio Pimentel. The comic narrates the lucid dreams that occur before the death of the Culto Charles sect, a community founded in the Sixties by the poet A. S. Brandon. José Ja Ja Ja brings us to question a spatial and narrative dimension of delirious borders. The brilliance and singularity of this work intertwines illustration and defiant narrative, that demands the reader's full attention in order to reveal the collection of invisible micro-stories, simultaneous and superimposed at different times, in different spaces and on different scales, thus constructing tableaux straight from another era and coming to life as vignettes in the style of fictional squares.

Narrating the city by means of detailed drawings and an accumulation of stories somewhere between fiction and memory, that with transgressive and provocative techniques used by William S. Burroughs in *Naked Lunch*, such as cut and copy, work to construct a collage of delirious myths that defy the orthodox world of the comic.

Since we accept drawing as a language, and if, as Burroughs himself explained in *The electronic revolution*, language is a virus straight from outer space, it wouldn't be completely absurd to describe the graphic work of José Ja Ja Ja as a delicious virus straight from public space.

Since we accept drawing as a language, and if, as Burroughs explained in *The electronic revolution*, language is a virus straight from outer space, it wouldn't be completely absurd to describe the graphic work of José Ja Ja Ja as a delicious virus straight from public space.

<www.josejajaja.com>

La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea. Un ambiente es conformador de conductas.

Alejandro DE LA SOTA

Tras el despegue, los cohetes se van desprendiendo de etapas, de motores que impulsan su inicio pero que tienen poco margen de maniobra en cuanto a la dirección y orientación. Algo parecido ha ocurrido al entrar en el siglo XXI: un inicio de actividad frenética seguido de una crisis profunda; en el fondo, era parte de lo mismo: reminiscencias del pasado de las que debíamos desprendernos.

Así entramos ahora de verdad en el nuevo siglo, y es necesario definir la dirección, la orientación a dónde nos dirigimos y de qué modo vamos a hacerlo. Una nueva realidad, de la que quizá no todos somos conscientes y que afecta a todos los órdenes de la vida social, política y económica.

Decía Darwin que «solo sobrevive quien tiene capacidad de adaptación», y en nuestra profesión, en la que se están produciendo situaciones dramáticas, son muchos los arquitectos que están explorando nuevos ámbitos de ejercicio profesional, en colaboración con otras disciplinas y otros sectores, relacionados con el diseño, la construcción y la gestión de nuestras ciudades y nuestro entorno.

Al mismo tiempo que España ha mejorado la calidad de sus infraestructuras, servicios y equipamientos, se ha generado una creciente desigualdad, con una falsa competencia donde los profesionales que aportan conocimiento y responsabilidad son ninguneados con unas condiciones impresentables del mercado de servicios profesionales, contratos y honorarios. La arquitectura como disciplina ha sufrido un enorme deterioro del que le va a resultar difícil recuperarse.

Algo parecido ha ocurrido con nuestras instituciones. Era el momento de preguntarse qué papel representa un Colegio de Arquitectos, cuál es su misión, y qué podemos esperar de él. Muchas veces oímos el «habría que...» o «el COAM debería...». Presenciamos alegatos contra todo, poniendo en cuestión la profesión y las instituciones, unas veces desde la desesperanza, pero otras con el simple ánimo de destruir.

Sin embargo, en estos difíciles momentos, el COAM ha hecho una apuesta muy fuerte para convertirse en una institución de referencia de la sociedad civil madrileña, con proyección nacional e internacional, al servicio y en nombre de los arquitectos. Hagamos una breve reseña.

Este número de la revista *Arquitectura*, en esta etapa marcada por su nuevo formato digital y su necesario redimensionamiento, se presenta en la Semana de la Arquitectura 2014 coincidiendo con

el inicio del cuarto y último curso del mandato de esta Junta de Gobierno.

Tras la reestructuración total, organizativa y económica, que presidió el primer curso, orientando el COAM a objetivos y resultados, siguió la implantación y puesta en funcionamiento de LaSE-DE en el segundo curso, y el enfoque a los servicios a los colegiados en el tercero. Este cuarto y último curso que iniciamos se dirige a la consolidación de la refundación del COAM como institución fundamental de la sociedad civil, que tiene una base fundamental en la labor cultural a través de los fondos del Servicio Histórico y la Biblioteca, y en los servicios y la deontología como institución profesional, que debe sustanciarse en una nueva estrategia de comunicación.

Esta labor de comunicación, tan importante, es hoy aún más difícil precisamente por el exceso de medios y mensajes que muchas veces solo pretenden ganar notoriedad aunque sea con fuegos

ña, de un modo abierto, un espacio para la colaboración entre los profesionales, la empresa y las administraciones, la Universidad y los ciudadanos en todo lo que tiene que ver con la ciudad.

Así, en el COAM toman sentido las palabras conocimiento y responsabilidad, interdisciplinariedad y transversalidad. El COAM ha convertido su sede en un centro de congresos, de actividad profesional, social y cultural, donde se construye día a día esa nueva realidad, para que los profesionales recuperemos liderazgo ante quienes tienen la responsabilidad de tomar las decisiones en el mundo político y económico. Y en el caso de los arquitectos, las decisiones deben tener en cuenta los componentes social y cultural como primordiales en la generación de actividad económica y empleo, que debe ser, sin duda, el principal objetivo.

La consolidación de esta Refundación debe culminar con un cambio de Estatutos, en un proceso

ya iniciado, que estructure el COAM desde la confianza y la transparencia y se aleje de las prácticas que rechazamos en la vida política, que favorecen mecanismos para imposibilitar la acción.

Esto debe permitirnos recuperar la confianza y el impulso para seguir incorporando nuevas sensibilidades y formas de hacer, y así, muchos compañeros que se han acercado por primera vez al COAM, al conocerlo, entienden su importancia y se comprometen en este proyecto colectivo. En medio de todo este proceso, el COAM ha tenido que posicionarse y actuar frente el Anteproyecto de Ley de Servicios y Colegios Profesionales, que en su primera redacción suponía un ataque a la arquitectura como disciplina, al trabajo de los arquitectos y a sus instituciones de referencia, y que solo podía acarrear problemas e inseguridad jurídica en estos delicados momentos. No se trataba de «salir a la calle» y «hacer ruido» donde ya había demasiado.

Apostamos por el trabajo profesio-

nal, compartido con representantes de la profesión, para convencer a los poderes públicos en todas las instancias, desde la razón. Así, el último borrador conocido, aún no aprobado, rectifica en todo lo esencial y mantiene el ordenamiento de la LOE en lo que a la arquitectura se refiere.

También Alejandro de la Sota citaba el divertimento y la alegría, la satisfacción y la emoción como elementos sustanciales de la arquitectura. Son momentos muy difíciles, pero no los hagamos peores con mensajes destructivos. Intentemos entre todos generar un nuevo ambiente en el que el interés que compartimos, el de la arquitectura y el reconocimiento de nuestro trabajo, permita aunar esfuerzos, inteligencia y voluntades en una nueva realidad en beneficio de todos.

José Antonio Granero
Arquitecto y Decano del COAM

VOLVER A ENTRAR EN EL SIGLO XXI

de artificio, dando más importancia al ruido y a los medios que al fin perseguido.

Pues bien, decidimos hacerlo a la inversa. Construir primero, de modo serio y concienzudo, un nuevo COAM y una nueva Fundación Arquitectura, acorde a los tiempos, viable y sostenible, y comunicar una vez obtenidos resultados. Así, está ya en desarrollo una nueva plataforma web, tras un concurso ganado por TF Ediciones, que aúne todos los contenidos, hoy dispersos y desordenados, al servicio de la función social de la arquitectura y del trabajo de los arquitectos.

Con motivo de la exposición «Cien Años con Alejandro de la Sota», en la sede del COAM, podemos utilizar como referencia esa cita del maestro que tiene que ver con los ambientes que crea la arquitectura y que conforman conductas.

La sede del COAM supone un paso más de presencia de los arquitectos en la sociedad madrile-

The importance of architecture is nothing less than the environment it creates. An environment shapes behaviour.

Alejandro DE LA SOTA

After they launch, rockets start to shed their various layers and those engines that propel their takeoff but have little use in steering and orienting. Something similar happened in the 21st century: a beginning full of frantic activity followed by a serious crisis; deep down, it was all part of the same thing: memories of the past which we must shed.

So now we're truly entering into the new century, and it's essential to define the direction, the orientation where we're headed and how exactly we're going to do it. A new reality, of which perhaps not all of us are conscious and that which affects every single order of social, political and economic conduct.

Charles Darwin said that "only those who have the ability to adapt survive", and, in our profession, in which some rather dramatic situations are unravelling, there is many an architect venturing into new territories of professional exercise, alongside other disciplines and other sectors, related with design, construction and the running of our cities and our environs.

At the same time that Spain has improved the quality of its infrastructure, services and equipment, a growing inequality has been generated, with false competence where professionals who bring knowledge and responsibility are brushed aside, with disgraceful conditions in the market regarding professional services, contracts and fees. Architecture as a discipline has suffered a huge blow from which it is going to be very difficult to recover. Something similar has happened in our institutions too. It was the time to ask just what the role of a Colegio de Arquitectos was, what its mission was, and what we could expect from it. Many times we heard "it'd have to..." or "COAM should...". We witnessed allegations against everything, putting both the profession and its institutions into question. Occasionally these came from despair, but others were out purely to destroy.

Nonetheless, in these difficult times, COAM has made a great effort to become an institution of reference for Madrid's civilian society, with both national and international reach, in both the service and name of architects. Let's have a quick review.

This number of Arquitectura magazine, at this stage marked by its new digital format and its necessary remodelling, is out for the 14th Architecture Week which coincides with the fourth and final course of this governing body's mandate.

After a complete organisational and economical restructuring which dominated the first course, directing COAM towards its objectives and results, next came the implementation and putting into working order of LaSEDE in the second course, and focus on

collegiate services in the third. This fourth and final course we're starting is directed towards the consolidation of the re-foundation of COAM as an essential institution of civil society, that has a fundamental base in cultural work through the depths of the Historical Service Archive and the Library, and in services and deontology as a professional institution, that must be based on a new strategy of communication. It's the work of communication, so important, that today is more difficult precisely due to the excess of mediums and messages that a lot of the time only attempt to gain notoriety using fireworks, giving more importance to the noise and the means used rather than to the end they seek.

Well, so we've decided to do it the other way around. Construct first, in a serious and conscientious manner, a new COAM and a new Architecture Foundation, in accordance to the times, both viable and sustainable, and communicate only once the results have been obtained. And so we are already developing a

COMING BACK INTO THE 21ST CENTURY

new web platform, after running a competition won by TF Ediciones, that unites all the content, currently dispersed and disordered, in the service of architecture's social functions and the work of the architects themselves.

Because of the exhibition "100 Years with Alejandro de la Sota", at the COAM headquarters, we can use that quote from the maestro himself, all about the atmospheres which create architecture and shape conduct, as reference.

COAM's headquarters represent a step further for the presence of the architects in Madrid's society, in an open way, a space for collaboration regarding anything to do with the city, between professionals, businesses and administrations, the university and the citizens.

And so, at COAM the words knowledge, responsibility, interdisciplinary and transversality have meaning. COAM has turned its headquarters into a centre

for conferences, for professional, social and cultural activity, where from day to day that new reality is created, so that we professionals can recover leadership amongst those who are responsible for making decisions in the political and economic world. And in the case of architects, those decisions must take into account the social and cultural components as fundamental in the generation of economic activity and employment, which must be, without a doubt, the principal aim.

The consolidation of this Re-foundation must culminate in a change of Statutes, in a process already begun, that structures COAM using trust and transparency and goes away from practices that we reject in political life, those that favour mechanisms that make action impossible.

This should allow us to regain the trust and the impulse to keep incorporating new sensibilities and ways of doing, and thus those colleagues that have come along for the first time to COAM, to get to know it, can understand its importance and get involved in this collective project.

In the midst of all this process, COAM has had to position itself and act faced with the Bill for the Service and Professional College Law, which in its first draft implied an attack on architecture as a discipline, on the work of architects and their institutions of reference, and that could only result in problems and a lack of legal security in these delicate times. It wasn't about "going out to the streets" and "making noise" because there was already far too much of that. We support professional work, shared with representatives of the profession, in order to, with reason, convince the public powers on all occasions. And so the latest known draft, as yet untested, redresses all that is essential and maintains the legislation of the Organic Act of Education with regards to everything referring to architecture.

Alejandro de la Sota also cited fun and happiness, satisfaction and excitement as essential elements to architecture. We're in hard times, but let's not make them any worse with destructive mes-

sages. Let's all try to generate a new atmosphere in which the interest that we share, that of architecture and recognition of our work, allows us to unite our efforts, intelligence and wills in a new reality to the benefit of all.

José Antonio Granero
Architect and Dean of COAM

PLAZAS FUERTES

El espacio público en las movilizaciones sociales de última generación

Texto: MANUEL DELGADO

Fotos: CARLOS LUJÁN



REA
PARIS

4H

HIDRATACIÓN
CONTROL TO

LO MEDIT
PESMO

DAS VOL

MADRID

NO NOS REPRESENTAN

DEZILUSIÓN
+
INDIGNACIÓN
II
ACCION

GRE
ATIVA
A
TIVA



AL
SALVAJE

ACTIV
JUNETE!

CLARO
QUE SÍ:



CARLOS III

TRABAJAD
ACION
HIPOTEZAS

RASURA

informas

ABORTO

LA DICI

GRAN

Le

ab

police
genda
ELECTRONICO
Intef +
47.000
De

¿Qué son, para qué sirven y qué significan una calle o una plaza? En apariencia, la delineación viaria es el aspecto de la proyección urbana que fija la imagen más permanente y, por tanto, más memorable de una ciudad, el esquema donde esta encuentra compendiada su forma, así como el sistema de jerarquías, pautas y relaciones espaciales que determinará muchas de sus transformaciones futuras. Ahora bien, más allá de esas definiciones que hacen de ella un mero pasillo o hueco entre volúmenes, destinado a la accesibilidad, la regulación y la comunicación instrumental entre puntos distantes, la organización de las vías y cruces urbanos es el entramado por el que oscilan los aspectos más intranquilos del sistema de la ciudad; es el escenario de una estructura hecha más de instantes y de encuentros que de instituciones que singulariza la sociabilidad urbana, que pone en contacto a extraños para fines que no tienen por qué ser forzosamente prácticos y en que se registra una proliferación poco menos que infinita de significados.

Entre las apropiaciones no instrumentales que conocen las calles y plazas, algunas consisten en utilizaciones excepcionales en las que la actividad de los viandantes alcanza unos niveles máximos de intensidad y ciertos espacios ven modificada su naturaleza funcional para convertirse en escenario en el que vemos generarse grandes coaliciones viandantes —en el doble sentido de que se desplazan y están constituidas por transeúntes— que se han formado con fines expresivos y a las que, cuando son de índole civil, denominamos manifestaciones o concentraciones. Participar en manifestaciones, salir a la calle, constituye el máximo grado de intensidad en el involucramiento personal de los miembros de una sociedad en las cuestiones públicas.

Es cierto que el auge de las llamadas redes sociales pudo hacernos dudar del papel de los exteriores urbanos en las grandes fusiones humanas que se apropiaban de ellos para cambiar desde allí un determinado estado de cosas. La evidencia de los últimos lustros —desde las grandes movilizaciones antiglobalización a partir de finales del siglo pasado— advierte que, al contrario, la acción colectiva en las calles goza de un vigor y una vigencia incuestionables. Es más, parece que ahora más que nunca la corporeización física de grupos con identidades, intereses y objetivos específicos no deja de impugnar, o cuando menos matizar, la propia naturaleza presuntamente representativa del sistema político nominalmente democrático. De hecho, la acción en la calle constituye una modalidad de democracia directa y radical, a través de la cual son los propios afectados los que se consideran legitimados para hablar por sí mismos y sin el concurso de mediadores orgánicos institucionalizados a través del voto,

ni usando los «conductos reglamentarios» que prevé la burocracia administrativa.

Otra cosa es que puedan reconocerse cambios tanto en los formatos que emplea en este momento la protesta en la calle como en las justificaciones teóricas que los acompañan. En los últimos años ha alcanzado un alto nivel de impacto tanto político como mediático lo que podríamos llamar *modelo acampada*, consistente en una transgresión de las funciones consideradas «normales» de una trama de vías de uso público que se supone concebida y diseñada para circular, solo que usan el espacio no solo marchando, sino, al contrario, quedándose. En estos casos los viandantes se niegan a disolver el cúmulo humano que suscitan protestando y se niegan a abandonar el espacio ocupado, por lo general en un lugar de centralidad urbana.

Nos estamos refiriendo a auténticas tomas de larga duración de un determinado lugar público ya dotado de fuertes connotaciones simbólicas. Tal modelo se generaliza en los primeros años de la presente década y se concreta en los campamentos de protesta levantados en la plaza Sintagma en Atenas, la plaza Al Tagir en Saná, la plaza Tahrir en El Cairo, la Puerta del Sol en Madrid, ante la catedral de San Pablo en Londres, Gezi Park en Estambul, la Praça do Rossio de Lisboa, la plaza Habima de Tel Aviv, Zuccotti Park en Chicago, etc. El formato acampada en la acción colectiva no era inédito. Ya era este el estilo de protesta asumido por las llamadas *revoluciones de colores* en la Europa del Este, como en los casos de la Trg Republike (plaza de la República) de Belgrado en el año 2000, o del Maidan Nezalezhnosti (plaza de la Independencia) de Kiev en 2003. En varios países latinoamericanos y en Filipinas esta modalidad de protesta goza de décadas de tradición con el nombre de *plantón*. En España, ese modelo de actuación tampoco es inédito. Recuérdese el campamento en pro del 0,7 % de diciembre 1994 en la Diagonal de Barcelona, o el de los trabajadores de Sintel en la Castellana de Madrid en 2001.

Sin embargo, hay mucho más en este tipo de apropiaciones insolentes de centros urbanos que permite distinguir su sentido actual de los anteriores emparentables, sobre todo si a lo que atendemos es a movilizaciones *indignadas*, como las del 15M en España, Occupy Wall Street en Estados Unidos y otros análogos, como los de Tel Aviv en junio de 2011 o Estambul en julio de 2013. En estos casos no se ha tratado de repetir la apropiación civil y con frecuencia inamistosa de un centro urbano para hacer de él un telón de fondo sobre el que ejercer la libertad de expresión, en busca de eco político, ciudadano y mediático. Los espacios en que se han producido los asentamientos de protesta no han sido instrumentos al servicio de una instancia

convocante, sino que es el propio evento y el espacio en que *tiene lugar* —literalmente— los que han reclamado el estatuto de sujetos políticos. En estos casos, las acampadas se arrogaban el papel de auténticas entidades políticas independientes, con vocación incluso constituyente, que podían desarrollar funciones interlocutoras a través del sistema asambleario de que se dotaban, al tiempo que el marco de su presencia devenía una institución súbitamente vivificada a la que los congregados prestaban su voz.

Esta emancipación de la plaza y la calle para constituirse ellas mismas en sujetos de la vida política no puede sustraerse del idealismo y hasta de una cierta mística propios de lo que se ha dado en llamar *pospolítica*, con su proyecto de superación de la lucha de clases y de abandono de las divisiones ideológicas clásicas en función de nuevos lenguajes y nuevos paradigmas. Uno de los ejes de esa revisión doctrinal de los debates públicos es el ciudadanismo, que en el fondo, más allá de su aspecto novedoso, no deja de ser una nueva expresión del viejo republicanism, para el que el espacio público no sería otra cosa que la concreción física de uno de sus derivados conceptuales: la llamada sociedad civil.

Esa incorporación del espacio público y su exaltación y elogio está en las antípodas del uso que recibe tal concepto a la hora de justificar las legislaciones y normativas «cívicas» que en tantas ciudades se están aplicando en orden a disciplinar la vida en las calles. Ambas visiones son antagónicas, es cierto, pero ambas recurren a un concepto —*espacio público*— del que no siempre se percibe su fuerte carga ideológica, destinada a contemplar el *ahí afuera* urbano no tanto como lo que es sino como *lo que debería ser*. He ahí la importancia de entender el cambio semántico que implica referirse a lo que hasta hace no mucho era simplemente una noción topográfica —*la calle*— con un concepto de origen filosófico-político, *espacio público*, es decir, la conversión en lugar físico de lo que en realidad era pura ideología, espacialización —real o pendiente— de principios abstractos de alto valor moral vinculados a la organización política de la sociedad.

Cabe recordar que *espacio público* solo desde hace relativamente poco remite a un tipo de lugar. De hecho, *espacio público* es un concepto político que alude a una esfera de coexistencia de lo heterogéneo de la sociedad. Ese espacio público es o debería ser la prueba de que lo que nos permite hacer sociedad es que nos ponemos de acuerdo en un conjunto de postulados programáticos en cuyo seno las diferencias se ven superadas, sin quedar olvidadas ni negadas del todo, sino definidas *aparte*, en ese otro escenario al que llamamos *privado*. Ese espacio público se identifica, por tanto, como ámbito de y para el libre acuerdo

LOS ESPACIOS EN QUE SE HAN PRODUCIDO LOS ASENTAMIENTOS DE PROTESTA NO HAN SIDO INSTRUMENTOS AL SERVICIO DE UNA INSTANCIA CONVOCANTE, SINO QUE ES EL PROPIO EVENTO Y EL ESPACIO EN QUE *TIENE LUGAR* —LITERALMENTE— LOS QUE HAN RECLAMADO EL ESTATUTO DE SUJETOS POLÍTICOS

entre seres autónomos y emancipados que se encuadran en él y viven juntos una experiencia general de debate y consenso.

De ahí la vocación normativa que el concepto de espacio público viene a explicitar como totalidad moral, conformada y determinada por ese «deber ser» en torno al cual se articulan todo tipo de prácticas sociales y políticas, que exigen que ese marco deje de ser meramente categorial y devenga también un escenario en que desplegarse y existir. A ese espacio público materializado se le asignaría la tarea estratégica de ser el lugar en que los sistemas nominalmente democráticos ven o deberían ver confirmada su verdad igualitaria, el terreno en que se ejercen los derechos de expresión y reunión como formas de control sobre los poderes y desde el que esos poderes pueden ser cuestionados. Todo ello sobre la base de la libertad formal y la igualdad de derechos, en una esfera de la que todos pueden apropiarse, pero que no pueden reclamar como propiedad; marco físico oficial de lo político como campo de encuentro transpersonal y región sometida a leyes que deberían ser garantía para la equidad.

He ahí la clave que explica el papel central concedido al espacio público en las movilizaciones sociales de nueva generación. En tanto, debe cumplir su misión de suelo de una sociedad civil rejuvenecida, el espacio público debe objetivarse ahora en ese marco sensible que hasta entonces había sido simplemente la calle o la plaza, para hacer de ella escenario programático de y para la auténtica civilidad; no la corrupta y adulterada actual, sino, por fin, en tanto que verdadero marco autogestionado de discusión y acción. En función de esa premisa, las plazas ocupadas eran reclamadas para realizar los principios democráticos radicales, para los que la plaza —devenida ágora, es decir, espacio público— es no solo lugar para el libre debate, sino síntesis encarnada de la propia comunidad de ciudadanos, de sus verdades e impaciencias, forma física que adopta su exigencia de que el proyecto moderno de equidad y justicia se convirtiera en algo más que un horizonte perpetuamente lejano.

La ocupación protestaria de las plazas para vindicar *democracia real* ha implicado una reclamación de que el espacio público se

transformara en lo que el proyecto de la modernidad había prometido que sería, como si el espacio público hubiera sido usurpado y desnaturalizado y tuviera que ser desvelado en su verdad oculta o mancillada por las anomalías que lo pervierten. Se trata realmente de constituir un espacio público como espacio de discusión de las cosas comunes, lo que supone algo mucho más literal por cuanto, al hacerlo, transforma los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios de y para el diseño. Esa es la conclusión a la que se podría llegar a la hora de reconocer lo que de nuevo hay en el estilo de acción colectiva que representan movimientos como los del 15M y otros análogos. No se instalan en un determinado espacio público que *ya estaba ahí*; no lo emplean, sino que lo generan, *lo producen*. ☒



STRONGHOLDS. Public space in the next generation's social movements

Text: MANUEL DELGADO, Photos: CARLOS LUJÁN

A street or a square: what are they, what are they for, and what do they mean? On the face of things, road delineation is the aspect of urban planning that fixes its most permanent image and, as such, is the most reminiscent of a city: the scheme in which the form of the urban is encapsulated, like as in the hierarchical system, standards and spatial relations that will determine many of its future transformations. So now, beyond those definitions that make public space a mere hallway or area between volumes, destined for accessibility, regulation and the highly important communicative area between distant points, the organisation of roads and urban crossings is the framework on which the most restless aspects of the city oscillate; it's the stage on which lies a structure made more of moments and meetings than of institutions that single out urban sociability, that puts strangers in touch to ends that don't necessarily have to be practical and in which a proliferation which holds meanings not short of infinite in number is registered.

Amongst the non-instrumental appropriations that streets and squares are well used to, some consist of exceptional uses in which the activity of the passers-by reaches peak levels of intensity, and certain spaces see

their functional natures modified by them to become the stage on which we see enormous pedestrian coalitions generated – in the double meaning of the sense because they move around and are made up of passers-by - that have been formed with expressive ends and to which, when they are of the civilian kind, we dub protests or concentrations. Taking part in protests, going out to the street, represents the highest intensity of personal involvement by members of a society when talking of public issues.

It's true that the increase in the so-called social networks could have made us doubt the role of urban exteriors as places to be taken over by vast human congregations desiring to change a determined state of things. The evidence from the latest few years - from the huge anti-globalisation movements at the end of the last century - suggest that, on the contrary, collective action on the street is enjoying an unquestionable vigour and applicability. What's more, it seems that now more than ever the physical embodiment of groups with specific identities, interests and goals hasn't stopped challenging, or at least lessening, the very nature supposedly representative of the political system in name of democracy. In fact, action on the street constitutes a direct and radical

modality of democracy, through which it's the very people who are affected who feel qualified to talk on behalf of themselves and without the concurrence of organic institutionalised mediators picked by vote, and without using "regulation conduct" that administrative bureaucracy anticipated.

Another thing is that changes can be recognised in both the formats that the protest on the street employs and in the theoretical justifications that accompany them. In the last few years what we could call the *camp model* has reached a high level of political as well as media impact: it has consisted of a violation of the functions considered "normal" in a public area that was originally conceived and designed for circulation, as said "camps" use the space not solely for movement but also, exactly the opposite, to remain there. In these cases the pedestrians refuse to break up the human cumulation that they rouse through protest, and they refuse to abandon the occupied space, generally located in the centre of an urban area.

We're referring to the authentic long-term occupations of a public space already awarded with symbolic connotations. Such a model was a general one in the first years of the current decade, for example with the 

protest camps set up in Sintagma Square in Athens, Al Tagir square in Sana'a, Tahrir square in Cairo, Madrid's Puerta del Sol, in front of St Paul's Cathedral in London, Gezi Park in Istanbul, Praça do Rossio in Lisbon, Habima square in Tel Aviv, Zuccotti Park in Chicago, etc. The camp format in collective action was not unprecedented. That was the style of protest taken on by the colour revolution in Eastern Europe, like in the case of Trg Republike (Republic square) in Belgrade in 2000, or of the Maidan Nezalezhnosti (Independence square) in Kiev in 2003. In several Latin American countries and in the Philippines this form of protest has been traditionally given the name *plantón* and has been around for decades. In Spain, this model for action wasn't unprecedented either. Remember, for example, the camp set up by the 0.7% in December 1994 in Diagonal in Barcelona, or that of the Sintel workers on the Castellana in Madrid in 2001.

Nonetheless, there's a lot more about this kind of insolent unauthorised use of urban centres that allows us to distinguish their current significance from that of the previous related ones, above all if what we are talking about are *indignant* mobilisations, like 15M in Spain, Occupy Wall Street in the US and others akin to those, like those in Tel Aviv in June 2011 or Istanbul in July 2013. In these cases it wasn't about repeating civil and often unfriendly appropriation in urban centres in order to make the public space a backdrop, in front of which to exercise freedom of expression, in search of echoes in politics, the citizenship and the media. The spaces in which seats of protest have taken place have not been instruments at the disposal of instances of congregation, but rather that it's the event and the space in which it *takes place* - literally - that have reclaimed the status of being political subjects themselves. In these cases, the camps assumed the role of authentic independent political entities, with an even constituent vocation, that were able to develop interlocutory functions by means of a system of gatherings that they were supplied with, at the same time as the framework of their presence evolved into a suddenly revitalised institution to which the congregated lent their voices.

This emancipation of the square and the street to constitute themselves as subjects in political life cannot be extracted from idealism and even from a certain mysticism of their own that has been dubbed *post-politics*, with its plan to overcome the battle of the classes and the abandonment of classic ideological divisions for new languages and new paradigms. One of the axes of that doctrinal revision of public debates is citizenship, which, at the bottom of it, beyond its shiny new look, doesn't stop being a fresh expression of the old republicanism, so that public space is nothing other than the physical build-up of one of its conceptual derivations: the so-called civil society.

That incorporation of public space and its exaltation and eulogy is diametrically opposed to the use that such a concept receives when it comes to justifying "civic" legislation and normative that, in so many cities, are being applied in order to discipline life in the streets. Both visions are antagonistic, it's true, but

THE SPACES IN WHICH SEATS OF PROTEST HAVE TAKEN PLACE HAVE NOT BEEN INSTRUMENTS AT THE DISPOSAL OF INSTANCES OF CONGREGATION, BUT RATHER THAT IT'S THE EVENT AND THE SPACE IN WHICH IT TAKES PLACE - LITERALLY - THAT HAVE RECLAIMED THE STATUS OF BEING POLITICAL SUBJECTS THEMSELVES

both recur to one concept - *public space* - whose strong ideological charge isn't always perceived, destined to contemplate the urban *out there* not so much as what it is but rather *what it should be*. That there is the very importance of understanding the semantic change that involves referring to what, until very recently, was simply a topographical notion - *the street* - and tying it with a concept of philosophical-political origin, *public space*, i.e. the conversion of a physical space to what in reality was pure ideology, spatialisation - real or pending - of abstract principles of high moral value linked to the political organisation of a society.

It must be mentioned that *public space*, until not long ago, referred to a kind of place. In fact, *public space* is a politic concept that alludes to a sphere of heterogenous coexistence in society. Public space is, or should be, the proof that what society allows us to do is to reach agreements *en masse* on pragmatic postulations, at the heart of which differences are seen as surpassed, although not forgotten or completely denied, but rather defined *separately*, on that other stage which we call *private*. Public space is identified, as such, as the field of and for free agreement between autonomous and free beings that fit into it and live through a general experience of debate and consensus.

That's how the concept of public space clearly sets out the normative vocation as a moral, conformist and determined totality for that "must be", around which all kinds of social and political practises turn, those practices that demand that that framework stops being merely categorial and also becomes a stage on which to unfurl and exist. That materialised public space would have assigned to it the strategic task of being the place in which the normally democratic systems see or should see their equalitarian truth confirmed, the terrain on which the freedom to expression and meeting are exercised as ways of control regarding the powers and from which those powers can be questioned. Above all on the basis of formal liberty and the equality of rights, in a sphere which everyone can dominate, but that which they can't claim as their own property; a physical, official frame of the political as a transpersonal meeting ground and region subjected to laws that should be guarantees of equality.

That there is the key that explains the central role given to public space in new generation social mobilisations. As such, it must fulfil its mission as

the floor for a rejuvenated civil society, and it must be objectified now in that evident framework that, until recently, had simply been the street or the square, to turn it into the programatic stage of and for authentic civility; not the corrupt and adulterated current one, but rather, finally, the true self-managed framework of discussion and action. Working under that premise, occupied squares were reclaimed to carry out radical democratic beginnings, for which the square - becoming the main square, i.e. public space - isn't just the place for free debate, but rather synthesis incarnate of the citizens' own community, of their truths and impatiences, the physical form that takes on the demand made by the modern project for equity and justice that becomes something more than just a forever far off horizon.

The protest occupation of squares to vindicate *real democracy* has implied a reclamation that the public space is transformed into what the project of modernity had promised it would be, as if the public space had been usurped and de-natured or tarnished by the anomalies that perverted it, and its hidden truth had to be revealed. It's really about constituting a public space as a place for discussion of common things, which involves something far more literal inasmuch as, upon doing it, it transforms the material spaces of the circulation of people and goods into spaces of and for dissension. That's the conclusion that can be reached when it comes to recognising what is new in this style of collective action that is represented by movements such as 15M and others. They don't settle in a determined space that was *already there*; they don't use that space, but rather they generate it, they *produce it*. ☒





EDITORIAL 005

RIEN 007

BEYOND THE SUPERSQUARE 009

LAIDA LERTXUNDI / JORGE LÓPEZ CONDE 010

FRPO 012

OJO DE PEZ 014

SERGIO MARTÍN BLAS / GABRIEL CARRASCAL 016

MARGEN-LAB 018

FAN RIOTS 020

ESTUDIO.ENTRESITIO 026

INTERACCIÓN Y CONTINUIDAD 033

WIGMAN 036

LABAN 038

KIESLER 040

AGUSTÍN FDEZ. MALLO & FEDERICO SORIANO 054

ECOSISTEMA URBANO 064

JOSÉ JA JA JA 068

COAM 072

PLAZAS FUERTES 074